Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

# OSMANLI DÖNEMİ HIRİSTİYAN DİNİ MİMARİSİNDE AYVALIK (KİDONİES) TAKSİYARHİS KİLİSESİ

Deniz Saban-Ergi

Doktora Tezi

Ankara, 2017

# OSMANLI DÖNEMİ HIRİSTİYAN DİNİ MİMARİSİNDE AYVALIK (KİDONİES) TAKSİYARHİS KİLİSESİ

Deniz Saban-Ergi

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2017

## KABUL VE ONAY

Deniz Saban-Ergi tarafından hazırlanan "*Osmanlı Dönemi Hıristiyan Dini Mimarisinde Ayvalık (Kidonies) Taksiyarhis Kilisesi*" başlıklı bu çalışma, 15.05.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. M. Sacit Pekak (Başkan ve Danışman)

Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu

Prof. Dr. Zeynep Mercangöz

Prof. Dr. Elçin Macar

Yrd. Doç. Dr. Suat Alp

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Sibel BOZBEYOĞLU

Enstitü Müdürü

# BİLDİRİM

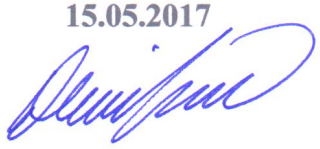
Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

☐ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

■ **Tezimin 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma** için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

**15.05.2017**



**Deniz Saban-Ergi**

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

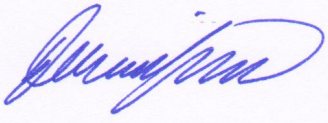
o **Tezimin / Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**
(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

● **Tezimin / Raporumun 15 / 05 / 2020 tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**
(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

o **Tezimin / Raporumun ..... tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

o **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

15 / 05 / 2017



**Deniz Saban-Ergi**

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Prof. Dr. M. Sacit PEKAK danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

**Deniz Saban-Ergi**

# ÖZET

SABAN-ERGİ, Deniz. *Osmanlı Dönemi Hıristiyan Dini Mimarisinde Ayvalık (Kidonies) Taksiyarhis Kilisesi*, Doktora Tezi, Ankara, 2017.

Tanzimat (1839) ve Islahat (1856) Fermanları ile gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarının genişletilen dini özgürlükleri, dini yapılarını onarma konusunda kolaylıklar sağladığı gibi onlara padişahtan alınan izin karşılığında yeni dini yapılar inşa etme hakkını da tanıyordu. Bunun etkisiyle, nüfusunun neredeyse tamamına yakını Rum Ortodokslardan oluşan Ayvalık'ta da bu yüzyılda çok sayıda kilise inşa edilmiştir. Özellikle yurtiçi ve yurtdışı ile sürdürülen yoğun ticari faaliyetler sonucu zenginleşen Ayvalık, başta Midilli olmak üzere, buradaki kilise mimarisini kendisine örnek almıştır. Böylece, ticari etkileşim yoluyla dini mimarisini oluşturma ve geliştirme fırsatını elde eden kent, hızlı bir dini imar faaliyetine girişmiştir.

Öte yandan, 1923 yılında imzalanan Lozan Antlaşması ile Türkiye ve Yunanistan arasında bir nüfus mübadelesinin gerçekleştirilmesine karar verilmesi, insanların kayıplar vermesine sebep olduğu gibi, dini yapıların da hasar görmesine yol açmıştır. Çalışmanın konusunu oluşturan 1844 tarihli Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi ise mübadele sonrası çeşitli amaçlar için kullanılmış olsa da, camiye dönüştürülmediği için günümüze hem mimari bakımdan özgün olarak, hem de ikonaları bozulmadan ulaşabilmiştir.

Yurtiçinde ve yurtdışında yapılan araştırmalar Taksiyarhis Kilisesi'nin, özellikle Ayvalık ve Midilli Adası'nda yaygın olduğu öne sürülen ve yunanca yayınlarda *Eolya Tipi* olarak adlandırılan bir plan tipine dâhil edildiğini göstermiştir. Eolya plan tipi de Taksiyarhis Kilisesi üzerinden bu çalışmayla tanıtılmaktadır.

Taksiyarhis Kilisesi'nin günümüze bozulmadan gelen ikonalarının bir bölümünün ise 2011-2012 tarihleri arasında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü tarafından yapılan restorasyonu sırasında önceki bir dönemden kalma başka ikonaların üstüne aplike edildiğinin anlaşılmasıyla kilisedeki üslup çeşitliği artmış, hem Girit Ekolü, hem de batılı tipte, özellikle Maniyerist ve Barok özellikte ikonalara ulaşılmıştır.

Öte yandan, Osmanlı Dönemi'nde kilise inşasına izin verilmesi 19. yüzyılda, Tanzimat'ın ilanı ve devamında Islahat Fermanı ile gündeme gelmişse de devletin çeşitli eyaletlerinde, özellikle de Midilli Adası'nda Tanzimat'tan önce de çok sayıda kilisenin inşa edildiğinin tespit edilmesiyle, Tanzimat'tan önceki kilise inşa süreci de çalışma içersinde ayrı bir tartışma konusu olarak ele alınmıştır.

**Anahtar Sözcükler**

19. Yüzyıl, Tanzimat, Rum-Ortodoks Kiliseleri, İkonografi, Girit Okulu, Midilli Adası, Ayvalık, Taksiyarhis, Eolya Tipi, Mübadele.

## ABSTRACT

SABAN-ERGİ, Deniz. *Ayvalik (Kidonies) Taksiyarhis Church within the Christian Architecture during the Ottoman Period,* Ph.D. Thesis, Ankara, 2017.

With the expansion of the religious rights of non-Muslim Ottoman citizens by the reforms of 1839 and 1856, several permissions were given to non-Muslim citizens to repair their religious buildings and also to build new religious structures with the allowance of the sultan. The effect of this permission caused to build many new churches in the 19th century. Ayvalik was one of these placements, which had a population that consisted almost only of Greeks. So, especially through the intense trade activities, local or abroad, Ayvalik became richer and more popular for building new churches. These relations via trade, gave Ayvalik the chance to develop their urban architecture, and because of several *interactions* with Lesbos Island (Mytilene), Ayvalik particularly modeled the church architecture of Lesvos.

On the other hand, with the Treaty of Lausanne, signed in 1923, non-Muslims who lived in Turkey were forced to leave to Greece, and the Muslims who lived in Greece were forced to leave to Turkey. This implementation caused serious losses mainly for the people, but also several damages for religious buildings.The Ayvalik Taksiyarhis Church of 1844, which constitutes the subject of the study, was also used for various purposes after the intervention; but it is originally accessible today, because it was not converted into a mosque. So, the church was able to reach today as the original both architecturally, as well as the contained icons without distortion.

Investigations have shown that the Taksiyarhis Church has been included in a type of plan called *Aolian Type*, which is suggested to be common in Ayvalik and Mytilene Island, especially in Greek publications. The Aolian plan type is also introduced through the Taksiyarhis Church within this study.

During the restoration made by the Ministry of Culture and Tourism in 2011-2012, a stylistic variety on icons have been reached with the understanding that the icons have been applied to other icons left from a previous period, and both the Cretan School and

the western type, especially Mannerist and Baroque, have been achieved on the icons of Taksiyarhis Church.

On the other hand, although the construction of churches was allowed in the Ottoman period through the reform decrees of Tanzimat in the 19th century, it was seen that in various states of the empire many churches were built before Tanzimat, especially on the Island of Lesbos. This issue was considered as a separate discussion within the study.

**Key Words**

19th Century, Tanzimat, Greek-Orthodox Churches, Iconography, Cretan School, Mitilini Island, Ayvalik, Taksiyarhis, Aeolian Style, Population Exchange.

# İÇİNDEKİLER

**KABUL VE ONAY** ..... i
**BİLDİRİM** ..... ii
**YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI** ..... iii
**ETİK BEYAN** ..... iv
**ÖZET** ..... v
**ABSTRACT** ..... vii
**İÇİNDEKİLER** ..... ix
**ŞEKİLLER LİSTESİ** ..... xvi
**ÖNSÖZ** ..... xxvii

**GİRİŞ** ..... 1

**1. BÖLÜM: TARİHSEL ARKA PLAN** ..... 10
**1.1. 19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Kilise İnşa Edilmesine Etki Eden Olaylar** ..... 13
1.1.1. Yabancı Devletlerin Müdahaleleri ..... 14
1.1.1.1. 1821 Yunan İsyanı ..... 16
1.1.2. Tanzimat'ın İlanı ve Islahat Fermanı ..... 19
1.1.2.1. Yeni kilise inşasında tanınan özgürlüklerin yol açtığı gelişmeler ..... 23
**1.2. 19. Yüzyıl'daki Siyasal / Toplumsal Gelişmelerin İkona Üretimine Etkisi** ..... 25
1.2.1. İkonalardaki Üslubun Değişmesine Yol Açan Ekoller ..... 25
1.2.1.1. Girit Okulu ..... 26
1.2.1.2. Zakinthoslu Panagiotis ile Fournalı Dionysios'un üslup önermeleri ..... 27

**2. BÖLÜM: AYVALIK (KİDONİES / ΚΥΔΩΝΙΕΣ)** ..... 31
**2.1. Adı ve Tarihi Coğrafyası** ..... 32
**2.2. Demografi** ..... 34

**2.3. Ayvalık'ta Mahallelerin Gelişimi** ..... 38
**2.4. Ayvalık'ın Gelişimine Etki Eden Kişi ve Kurumlar** ..... 41
2.4.1. Yannis Demetrakelis İkonomos (Papaz İkonomos) ..... 41
2.4.2. Baltazzi Ailesi ..... 44
2.4.3. Ayvalık Akademisi ..... 47
2.4.4. Athos Dağı (Aynoroz) ..... 49
**2.5. 1821 Yunan İsyanı ve Ayvalık** ..... 51
**2.6. Seyahatnamelerde Ayvalık** ..... 54

**3. BÖLÜM: AYVALIK TAKSİYARHİS KİLİSESİ** ..... 57
**3.1. Adı** ..... 58
**3.2. Yeri** ..... 58
**3.3. Tarihçe** ..... 58
3.3.1. Kitabeler ..... 58
3.3.1.1 Kitabe No.1 ..... 58
3.3.1.2. Kitabe No.2 ..... 61
3.3.2. Yapı Ustaları ..... 63
3.3.3. Günümüzdeki Durumu ve Kullanımı ..... 63
**3.4. Mimari Tanıtım** ..... 65
3.4.1. Plan ..... 65
3.4.1.1. Naos ..... 66
3.4.1.2. Bema ve Apsisler ..... 67
3.4.1.3. Narteks ..... 68
3.4.1.4. Galeri ..... 68
3.4.2. İç Tanıtım ..... 71
3.4.2.1. Naos ..... 71
3.4.2.2. Bema ve Apsisler ..... 75
3.4.3. Dış Tanıtım ..... 78
3.4.3.1. Batı Cephe ..... 78
3.4.3.2. Kuzey Cephe ..... 80
3.4.3.3. Doğu Cephe ..... 82
3.4.3.4. Güney Cephe ..... 85

3.4.3.5. Örtü ..... 88
3.4.4. Malzeme ..... 90
3.4.4.1. Taş ..... 90
3.4.4.1.1. Düzgün kesme taş ..... 90
3.4.4.1.2. Kaba yonu taş ..... 90
3.4.4.2. Tuğla ..... 91
3.4.4.3. Mermer ..... 91
3.4.4.4. Ahşap ..... 91
3.4.4.5. Kiremit ..... 92
3.4.5. Teknik ..... 92
3.4.6. Mimari Ara Değerlendirme ..... 95
3.4.6.1. Plan Tipi ..... 95
3.4.6.2. Malzeme ve Teknik ..... 97
**3.5. Süsleme** ..... 98
3.5.1. Cephe Süslemeleri ..... 98
3.5.1.1. Taş ..... 98
3.5.1.2. Tuğla ..... 100
3.5.1.3. Ahşap ..... 100
3.5.1.4. Metal ..... 102
3.5.2. İç Mekân Süslemeler ..... 104
3.5.2.1. Rozetler ..... 104
3.5.2.2. Kemer Süslemeleri ..... 106
3.5.2.3. Diğer Süslemeler ..... 109
3.5.3. Süsleme Ara Değerlendirmesi ..... 110
3.5.3.1. Cephe Süslemeleri ..... 110
3.5.3.2. İç Mekân Süslemeleri ..... 111
**3.6. Mimari Plastik Kataloğu** ..... 113
3.6.1. Sütun ve Sütun Başlıkları ..... 113
3.6.2. Ambon ..... 114
3.6.3. Despot Koltuğu ..... 116
3.6.4. İkonostasis ..... 122
3.6.5. Mimari Plastik Ara Değerlendirmesi ..... 131

**3.7. Resimler Kataloğu** ..... 133
**3.8. A Tipi Tasvirler** ..... 134
3.8.1. A Tipi Tonoz Resimleri ..... 135
Tasvir No. A-TON/1: Antifonitis İsa ..... 135
3.8.2. A Tipi Apsis Resimleri ..... 136
Tasvir No. A-APS/1: Mandylion İsa ..... 136
Tasvir No. A-APS/2: İsa Portresi ..... 137
3.8.3. A Tipi Nef Resimleri ..... 138
Tasvir No. A-g.NEF/1: Ayos Filippos (Ο Άγιος Φίλιππος) ..... 139
Tasvir No. A-g.NEF/2: Ayos Markos (Ο Άγιος Μάρκος) ..... 140
Tasvir No. A-g.NEF/3: Ayos Matthaios/Matta (Ο Άγιος Ματθαίος) ..... 141
Tasvir No. A-g.NEF/4: Ayos Simon (Ο Άγιος Σίμων) ..... 143
Tasvir No. A-g.NEF/5: Ayos Andreas (Ο Άγιος Ανδρέας) ..... 145
Tasvir No. A-k.NEF/6: Ayos Thomas (Ο Άγιος Θωμάς) ..... 147
Tasvir No. A-k.NEF/7: Ayos Loukas (Ο Άγιος Λουκάς) ..... 149
Tasvir No. A-k.NEF/8: Ayos Yannis (Theologos) (Ο Άγιος Ιω(άννης) Ο Θεολόγος) ..... 151
Tasvir No. A-k.NEF/9: Ayos Yakobus (Ο Άγιος Ιάκωβος) ..... 153
Tasvir No. A-k.NEF/10: Ayos Nathanail (Bartholomeos) (Ο Άγιος Ναθαναήλ) ..... 155
3.8.4. A Tipi Duvar Resimleri ..... 157
Tasvir No. A-dDUV/1: Havariler Petros ve Paulos ..... 157
Tasvir No. A-bDUV/1: Kozmos / Kâinat Resmi ..... 160
3.8.5. A Tipi Ambon Resimleri ..... 162
Tasvir No. A-BON/1: Ayos Stefanos (Ο Άγιος Στέφανος) ..... 163
Tasvir No. A-BON/2: Ayos Yannis (Ο Άγιος Ιωάννης) ..... 164
Tasvir No. A-BON/3: Ayos Matthaios/Matta (Ο Άγιος Ματθαίος) ..... 165
Tasvir No. A-BON/4: Antifonitis İsa ..... 166
Tasvir No. A-BON/5: Ayos Loukas (Ο Άγιος Λουκάς) ..... 167

Tasvir No. A-BON/6: Ayos Markos (Ο Άγιος Μάρκος) ..... 168
**3.9. B Tipi Tasvirler .** ..... 169
3.9.1. B Tipi Tonoz Resimleri ..... 170
Tasvir No. B-TON/1: Antifonitis İsa ..... 170
3.9.2. B Tipi Nef Resimleri ..... 172
Tasvir No. B-g.NEF/1: Boş Pano ..... 173
Tasvir No. B-g.NEF/2: Ayos Simon (Άγιος Σίμων) ..... 173
Tasvir No. B-g.NEF/3: Ayos Loukas (Άγιος Λουκάς) ..... 174
Tasvir No. B-g.NEF/4: Ayos Yannis (Άγιος Ιωάννης) ..... 174
Tasvir No. B-g.NEF/5: Ayos Petros (Άγιος Πέτρος) ..... 175
Tasvir No. B-k.NEF/6: Ayos Bartholomeos (Άγιος Βαρθολομαίος) ..... 177
Tasvir No. B-k.NEF/7: Ayos Andreas (Άγιος Ανδρέας) ..... 177
Tasvir No. B-k.NEF/8: Ayos Markos (Άγιος Μάρκος) ..... 178
Tasvir No. B-k.NEF/9: Ayos Matthaios (Άγιος Ματθαίος) ..... 178
Tasvir No. B-k.NEF/10: Ayos Paulos (Άγιος Παύλος) ..... 179
3.9.3. B Tipi Duvar Resimleri ..... 181
Tasvir No. B-dDUV/1: Meryem'e Müjde Sahnesi ..... 181
Tasvir No. B-bDUV/1: İlk Günah Sahnesi ..... 185
3.9.4. B Tipi İkonostasis Resimleri ..... 188
3.9.4.1. Üst bölümde bulunan resimler ..... 188
B-İKON/1: Meryem'in Tapınağa Sunulması ..... 190
B-İKON/2: Meryem'e Müjde ..... 192
B-İKON/3: İsa'nın Doğumu/Çobanların Tapınması ..... 195
B-İKON/4: İsa'nın Tapınağa Sunulması ..... 198
B-İKON/5: İsa'nın Vaftiz Edilişi ..... 200
B-İKON/6: Başkalaşım/Suret Değişimi ..... 202
B-İKON/7: Lazarus'un Dirilişi ..... 204
B-İKON/8: Kudüs'e Giriş ..... 206
B-İKON/9: Son Akşam Yemeği ..... 208
B-İKON/10: Çarmıhta İsa ..... 211

B-İKON/11: İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi ..... 214
B-İKON/12: İsa'nın Dirilişi ..... 217
B-İKON/13: Şüpheci Thomas ..... 220
B-İKON/14: Kadınlar Mezar Başında ..... 222
B-İKON/15: İsa ve Mecdelli Meryem (Noli me Tangere) ..... 224
B-İKON/16: Emmaus Yolunda ..... 226
B-İKON/17: Balık Avı Mucizesi ..... 228
B-İKON/18: Hasta Adamın İyileştirilmesi ..... 230
B-İKON/19: Samiriyeli Kadın ..... 232
B-İKON/20: Günahkâr Kadın ..... 233
B-İKON/21: İsa'nın Göğe Yükselişi ..... 235
B-İKON/22: Pentikost ..... 237
B-İKON/23: Aziz Stefanos ..... 239
3.9.4.2. Alt bölümde bulunan resimler ..... 241
B-İKON/24: Başmelekler ..... 242
B-İKON/25: Meryem'e Müjde ..... 246
B-İKON/26: Meryem'in Taçlandırılması ..... 247
B-İKON/27: Pantokrator İsa ..... 250
B-İKON/28: Vaftizci Yahya ..... 252
3.9.5. Despot Koltuğu'ndaki B Tipi Tasvirler ..... 255
Tasvir No. B-DK/1: Ayos Yannis Prodromos / Vaftizci Yahya (Ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος) ..... 256
Tasvir No. B-DK/2: Başpiskopos İsa ..... 257
**3.10. Resimler Ara Değerlendirmesi** ..... 259

**4. BÖLÜM: KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRME** ..... 272
**4.1. Mimari** ..... 275
**4.2. Mimari Plastik** ..... 290
**4.3. Resimler** ..... 297

**5. BÖLÜM: SONUÇ** ..... 313

**KAYNAKÇA** ..... 320

**EKLER** ..... 341

**Ek I - Baltazzi Ailesine Yönelik Bilgiler** ..... 342

**Ek II - Ayvalık'taki Diğer 19. Yüzyıl Kiliseleri** ..... 344

**Ek III - Ayvalık Ayazması** ..... 394

**Ek IV - Sözlük** ..... 399

**Ek V - Tez Çalışmaı Orjinallik Raporu** ..... 402

**Ek VI - Tez Çalışması Etik Kurul İzin Muafiyeti Formu** ..... 404

# ŞEKİLLER LİSTESİ

## HARİTALAR

**Harita 1:** Kiepert. *Karte von Kleinasien in 24 Blatt* (1902 – 1906)
**Harita 2:** Ayvalık'ın tarihsel gelişimini gösteren harita
**Harita 3:** Ayvalık imar planında günümüze gelebilmiş kiliselerin yeri

## ÇİZİMLER

**Çizim 1:** Taksiyarhis Kilisesi'nin Ayvalık Şehircilik ve İmar Planı'ndaki yeri.
**Çizim 2:** 1 no.lu kitabenin çizimi
**Çizim 3:** Taksiyarhis Kilisesi vaziyet planı
**Çizim 4:** Taksiyarhis Kilisesi zemin kat planı
**Çizim 5:** Taksiyarhis Kilisesi birinci kat planı
**Çizim 6:** Taksiyarhis Kilisesi'nin doğu-batı doğrultusunda 1/50 ölçeğinde A-A kesiti
**Çizim 7:** Taksiyarhis Kilisesi, kuzey-güney doğrultusunda C-C kesiti
**Çizim 8:** Taksiyarhis Kilisesi, batı cephe
**Çizim 9:** Taksiyarhis Kilisesi, kuzey cephe
**Çizim 10:** Taksiyarhis Kilisesi, doğu cephe
**Çizim 11:** Taksiyarhis Kilisesi, güney cephe
**Çizim 12:** Taksiyarhis Kilisesi, +10.45 kat planı
**Çizim 13:** Taksiyarhis Kilisesi çatı planı
**Çizim 14:** Taksiyarhis Kilisesi, batı cephesi
**Çizim 15:** Taksiyarhis Kilisesi, güney cephesi
**Çizim 16:** Taksiyarhis Kilisesi, zemin kat planı
**Çizim 17:** Örnek İkonostasisin bölümleri ve açıklamaları
**Çizim 18:** İkonostasisin alt bölümüne ait resimler ve ikonostasise ait çizim
**Çizim 19:** Ayos Athanasios Kilisesi, batı cephe (Psarros'a ait çizim)
**Çizim 20:** Taksiyarhis Kilisesi, batı cephe (Psarros'a ait çizim)
**Çizim 21:** Aya Triada Kilisesi, batı cephe (Psarros'a ait çizim)
**Çizim 22:** Kato Panagia Kilisesi, batı cephe (Psarros'a ait çizim)

## RESİMLER

**Resim 1:** Ayvalık kiliselerinin adandığı koruyucuları gösteren ikona
**Resim 2:** Batı Cephe
**Resim 3:** Kitabe No.1
**Resim 4:** 1902 tarihli Georgios Lambakis'in günlüğünden Taksiyarhis Kilisesi ile ilgili sayfalar
**Resim 5:** Kitabe No.2
**Resim 6:** 1925-1976 yılları arasında tütün deposu olarak kullanılan Taksiyarhis Kilisesi'ne ait fotoğraf
**Resim 7:** Taksiyarhis Kilisesi, Naos (kuzey ve doğu duvarına bakış)
**Resim 8:** Taksiyarhis Kilisesi, Naos (ikonostasise, doğuya bakış)
**Resim 9:** Taksiyarhis Kilisesi, Naos (batıya bakış)
**Resim 10:** Taksiyarhis Kilisesi, Bema (kuzey yönüne bakış)
**Resim 11:** Taksiyarhis Kilisesi, Bema (güney yönüne bakış)
**Resim 12:** Taksiyarhis Kilisesi, bemanın batı duvarı (ikonostasisin doğuya bakan yüzü)
**Resim 13:** Taksiyarhis Kilisesi batı cephesi
**Resim 14:** Taksiyarhis Kilisesi kuzey cephe
**Resim 15:** Taksiyarhis Kilisesi, doğu cephe
**Resim 16:** Taksiyarhis Kilisesi, naosun üzerinden yükselen dikdörtgen örtünün doğu cephesi (Restorasyon öncesi)
**Resim 17:** Taksiyarhis Kilisesi, güney cephe
**Resim 18:** Taksiyarhis Kilisesi, güney cephe
**Resim 19:** Narteksin güney bölümündeki siyah-beyaz mermer zemin
**Resim 20:** Taksiyarhis Kilisesi'nin 2011 yılındaki restorasyon çalışmaları sırasında yenilenen örtü sisteminin sıva öncesini ve sonrasını gösteren bağdadi tekniğindeki örtü sistemi.
**Resim 21:** Kilisenin sütunlarından ayrıntı
**Resim 22:** Restorasyon öncesinde güney nef örtüsüne ait ahşap konstrüksiyon
**Resim 23:** Restorasyon öncesinde galeri katı örtüsüne ait ahşap konstrüksiyon
**Resim 24:** Kilisenin iskeletini meydana getiren ahşap sütun ve kemerler
**Resim 25:** Kuzey nef örtüsünü meydana getiren ahşap konstrüksiyon

**Resim 26:** Kilisenin kuzey cephesinde doğuya bakan duvarındaki pencerenin üzerinde yer alan figürlü kabartma.
**Resim 27:** Kilisenin doğu cephesinde yer alan haç kabartması
**Resim 28:** Kilisenin güney cephesinde yer alan haç kabartması
**Resim 29:** Kilisenin güneybatı köşesindeki tuğla süslemelerden ayrıntı ve süslemelere ait çizim
**Resim 30:** Batı cephedeki giriş kapıları
**Resim 31:** Güney kapı kanadının üst kısmında ve ortasında bulunan şerit biçimindeki süslemeden ayrıntı
**Resim 32:** Kapının ortasından geçen şerit süslemenin üst kısmındaki kartal figürü
**Resim 33:** Kapının kilit hizasındaki volütlü süsleme ve üzerindeki çiçek motifi
**Resim 34:** Doğu cephedeki demir parmaklık
**Resim 35:** Oval penceredeki demir parmaklıkların merkezinde bulunan haç motifi.
**Resim 36:** Galeriye çıkan basamaklar
**Resim 37:** Galeriye çıkan basamakların demir korkuluklarından ayrıntı.
**Resim 38:** Nef örtülerinde görülen rozet çeşitlerinden bazıları
**Resim 39:** Galeri katı örtüsünde bulunan bitkisel ve figürlü bezemeli rozet
**Resim 40:** Galeri katı rozetinde görülen Kerubim/Serafim figürü
**Resim 41:** *İlk Günah* sahnesinin etrafındaki süslemeler
**Resim 42:** Kemer yüzeyindeki süslemelerden ayrıntı
**Resim 43:** Çiçek motifinin ortasındaki erkek başı
**Resim 44:** Apsis kemerinde bulunan süsleme.
**Resim 45:** İsa portresi üzerindeki güvercin kabartması
**Resim 46:** Çerçeve askısı olarak kullanılan eller
**Resim 47:** Kiliseye ait sütunlar
**Resim 48:** Korint düzenindeki sütun başlığı
**Resim 49:** Ambonun önden görünüşü
**Resim 50:** Ambonun arkadan görünüşü
**Resim 51:** Ambonun yüzeyindeki süslemeler
**Resim 52:** Ambonun sütuna bağlandığı noktadaki aslan heykeli ve dışa kıvrılan akantus yaprakları
**Resim 53:** Despot koltuğunun önden görünümü

**Resim 54:** Despot koltuğunun doğudan görünümü
**Resim 55:** Koltuğun alınlığındaki akantus bezemeleri ve merkezindeki Vaftizci Yahya resmi
**Resim 56:** Despot koltuğunun kanatlarını oluşturan Anka kuşları
**Resim 57:** Anka kuşundan ayrıntı
**Resim 58:** Koltuk kanadının üst kısmında görülen kuş başıyla sonlanan akantus yaprakları
**Resim 59:** Koltuk kanadının üst kısmındaki kuş başından ayrıntı
**Resim 60:** Restorasyon öncesinde Despot Koltuğu
**Resim 61:** Taksiyarhis Kilisesi ikonostasisi
**Resim 62:** İkonostasisin alt bölümünde, güzel kapının yanında görülen resimler
**Resim 63:** Güzel Kapı'nın üzerinde görülen melek figürleri
**Resim 64:** Güzel kapının üzerinde, alt bölümün orta bölümle birleştiği yerdeki bombeli düzenleme
**Resim 65:** Kuzey ve güney yönündeki ikonostasis kapılarının üzerinde bulunan süsleme
**Resim 66:** İkonostasisin orta bölümünü oluşturan resim dizisi
**Resim 67:** İkonostasiste görülen kandil motifleri
**Resim 68:** İkonostasiste yer alan ejder biçimli buhurdanlık askıları
**Resim 69:** İkonostasisin bitkisel bezemeli üst bölümü
**Resim 70:** İkonostasisin tepesinde bulunmuş olan haçın kalıntısı
**Resim 71:** Taksiyarhis Kilisesi'ne ait, ne zaman çekildiği belli olmayan, restorasyon öncesine ait fotoğraf.
**Resim 72:** Restorasyon öncesi üst üste yerleştirilmiş aziz tasvirlerinden Ayos Matthaios ve Ayos Loukas ikonalarının durumu
**Resim 73:** Kozmos resminin batı duvarındaki yeri – *İlk Günah* sahnesinin altı
**Resim 74:** *Başpiskopos İsa* resminin altında yer alan yazı
**Resim 75:** *Başpiskopos İsa* resminin 2010 yılı öncesinde www.ayvalikda.com adlı sitede yer alan fotoğrafı
**Resim 76:** Başpiskopos İsa ikonasında 1895 tarihinin bulunduğu bölümden ayrıntı
**Resim 77:** Ayos Athanasios Kilisesi (1840), Eolya Tipi, batı cephe
**Resim 78:** Taksiyarhis Kilisesi (1844), Eolya Tipi, güneybatıya bakış
**Resim 79:** Aya Triada Kilisesi (1846), Eolya Tipi, batı cephe

**Resim 80:** Kato Panagia Kilisesi (1850), Eolya Tipi, kuzeybatıya bakış

**Resim 81:** Midilli Adası/Polichnitos, Ayos Yorgos Kilisesi (1805), batı cephe ve güney cepheden ayrıntı

**Resim 82:** Midilli Adası / Polichnitos, Ayos Yorgos Kilisesi (1805), apsisten ayrıntı

**Resim 83:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi ile aynı cephe düzenine sahip, 19. yüzyılın ilk yarısında inşa edilen Midilli kiliselerinden üç örnek: Ayos Yorgos Kilisesi, Polihnitos – 1805; Taksiyarhis Kilisesi, İpsilometopou – 1807; Panagia Kilisesi, Agiassos – 1815

**Resim 84:** Koimisis Theotokou Kilisesi (1837), Eresos/Midilli. Kilisenin kuzey cephesinde bulunan baldakenli galeri girişi

**Resim 85:** Eisodia Theotokou Kilisesi (1843), Thermi/Midilli. Kilisenin güney cephesinde bulunan baldakenli galeri girişi

**Resim 86:** Ayos Konstantinos Kilisesi (1844), Eresos/Midilli. Kilisenin batı cephesi, kiliseye ait baldakenin görüldüğü güney cepheden ayrıntı

**Resim 87:** Koimisis Theotokou Kilisesi (1850), Vatousa/Midilli. Kilisenin güney cephesinde bulunan baldakenli galeri girişi

**Resim 88:** Ayos Yorgos Kilisesi (1875), Kapi/Midilli. Batı cephe (üstte), kilisenin kuzey cephesinde bulunan baldakenli galeri girişi.

**Resim 89:** Taksiyarhis Kilisesi (1879), Mandamados/Midilli. Batı cephe, kilisenin güney cephesinde bulunan baldakenli giriş

**Resim 90:** Koimisis Theotokou Kilisesi (19.yy), Skoutarou/Midilli. Kilisenin batı cephesi ve kiliseye ait baldakenin görüldüğü kuzey cephe

**Resim 91:** Eğrikapı Panagia Suda Kilisesi (1851), naos, doğuya bakış

**Resim 92:** Ayvalık Aya Triada Kilisesi (1846), ahşap konstrüksiyondan ayrıntı. Resimlerin yerleştirileceği tablalar ve ahşap kemerler

**Resim 93:** Ayvalık Aya Triada Kilisesi (1846), bağdadi sütunlar

**Resim 94:** Ayos Apostoloi Kilisesi kitabesi (1815), Midilli/Merkez

**Resim 95:** Ayos Paraskevi Kilisesi kitabesi (1858), Pigi/Midilli

**Resim 96:** Koimisis Theotokou Kilisesi kitabesi (1838), Mistegna/Midilli

**Resim 97:** Ayos Vlasios Kilisesi kitabesi (1840), Plakadou/Midilli

**Resim 98:** Ayos Prokopios Kilisesi kitabesi (19.yy), İppeiou/Midilli

**Resim 99:** Ayos Yorgos Kilisesi (1880-81), Ayvalık. Güneybatıya bakış ve ikonostasis

**Resim 100:** Alaçatı/Çeşme, Ayos Konstantinos Kilisesi ve ikonostasisi (1874)
**Resim 101:** Fethiye Kayaköy Aşağı Kilise ve ikonostasisi (1886)
**Resim 102:** Ayos Yorgos Kilisesi ve ikonostasisi, Midilli/Merkez (1794)
**Resim 103:** Aya Barbara Kilisesi ve ikonostasisi, Pamfila/Midilli (1859)
**Resim 104:** Taksiyarhis Kilisesi, Mandamados/Midilli (1879), ikonostasise bakış
**Resim 105:** Metamorfosis Kilisesi, Anemotias/Midilli (1885), ikonostasise bakış
**Resim 106:** Panagia Pege Kilisesi (1834), Silivrikapı/İstanbul. İkonostasise bakış
**Resim 107:** Panagia Pege Kilisesi (1834), Silivrikapı /İstanbul. İkonostasisten ayrıntı
**Resim 108:** Panagia Pege Kilisesi (1834), Silivrikapı /İstanbul. Despot Koltuğu
**Resim 109:** Ayos Nikolaos Kilisesi (1837), Ayakapı/İstanbul. İkonostasise bakış
**Resim 110:** Ayos Nikolaos Kilisesi (1837), Ayakapı/İstanbul. İkonostasisten ayrıntı
**Resim 111:** Midilli/Ayos Nikolaos Kilisesi, batı cephe
**Resim 112:** Midilli / Ayos Nikolaos Kilisesi despot kotluğundan ayrıntı
**Resim 113:** Ayvalık Theotokou Kilisesi, doğuya, ikonostasise bakış
**Resim 114:** Taksiyarhis Kilisesi ambonundaki Ayos Matthaios ikonası ve 15. yüzyıla tarihlenen Vatopedi Manastırı / Athos Dağı'ndaki Ayos Yannis ikonası
**Resim 115:** Taksiyarhis Kilisesi ambonundaki Ayos Loukas ikonası ve Atina Benaki Müzesi'nde Emmanuel Tzanes'in 1657 tarihli Ayos Markos ikonası
**Resim 116:** Damaskinos'un 16. yüzyıla tarihlenen Antifonitis İsa ikonası
**Resim 117:** Ayos Yorgos Kilisesi (1794), Midilli. Orta nef tonozundaki Antifonitis İsa tasviri
**Resim 118:** Aya Barbara Kilisesi (1859), Pamfila/Midilli. Orta nef tonozundaki Antifonitis İsa tasviri.
**Resim 119:** 16. yy. Girit Ekolü'ne ait Petrus - Paulus ikonası
**Resim 120:** 17. yy. Girit Ekolü'ne ait Petrus - Paulus ikonası
**Resim 121:** 18. yy. Athos'a ait Petrus - Paulus ikonası
**Resim 122:** 18. yy. Athos ikonası. Girit Ekolü'ne ait Petrus - Paulus ikonası
**Resim 123:** Taksiyarhis Kilisesi, Havari Petros ve Paulus İkonası
**Resim 124:** St. Pietro Bazilikası (322-349), Roma/Vatikan ve Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'ndeki mabet tasvirinden ayrıntı
**Resim 125:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi, İlk Günah Sahnesi

**Resim 126:** Michelangelo, İlk Günah ve Cennetten Kovuluş, 1509-1510, Sistine Şapeli/Vatikan

**Resim 127:** Taksiyarhis Kilisesi'ndeki *Son Akşam Yemeği* sahnesi ve Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* sahnesi

**Resim 128:** Midilli Ayos Nikolaos Kilisesi (1928). Batıya bakış. Galeri korkuluğunda yer alan *Son Akşam Yemeği* sahnesi

**Resim 129:** Midilli Ayos Nikolaos Kilisesi'ndeki *Son Akşam Yemeği* sahnesinden ayrıntı

**Resim 130:** Midilli, Ayos Theodori Kilisesi (1813). Kilisenin galeri katında bulunan *Son Akşam Yemeği* sahnesi

**Resim 131:** Bronzino, Ayos Loukas tasviri

**Resim 132:** Bronzino, Ayos Sebastian tasviri

**Resim 133:** El Greco, Ağlayan Petrus tasviri

**Resim 134:** El Greco, Ayos Yannis tasviri

**Resim 135:** Taksiyarhis Kilisesi aziz tasvirlerinden iki örnek. Ayos Yannis ve Ayos Loukas tasvirleri

**Resim 136:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'nin doğu duvarındaki Meryem'e Müjde Sahnesi

**Resim 137:** Tiziano, Meryem'e Müjde (yak. 1522). Venedik, Scuola Grande di San Rocco

**Resim 138:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'ndeki Meryem'e Müjde sahnesi

**Resim 139:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'nde naosun batı duvarındaki İlk Günah sahnesinin altında yer alan kozmos/kâinat resmi.

**Resim 140:** Andreas Cellarius'un *Harmonia Macrocosmica* adlı çalışmasından bazı gök çizimleri

## TABLOLAR

**Tablo 1:** 12 Bayram Sahnesi'nin Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'ndeki ve Ortodoksluktaki Genel Siklusu (sf. 263)
**Tablo 2:** Konularına ve Yerlerine Göre A Tipi Tasvirler (sf. 267)
**Tablo 3:** Konularına ve Yerlerine Göre B Tipi Tasvirler (sf. 268)
**Tablo 4:** Hem A Hem B Tipinde Bulunan Tasvirler (sf. 269)
**Tablo 5:** B Tipinde Görülen Apokrif Sahneler (sf. 270)
**Tablo 6:** B Tipinde Görülen Kanonik Sahneler ve Kutsal Kitaplardaki Yeri (sf. 271)
**Tablo 7:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi ile Benzer Özelliklere Sahip Kiliseler (sf. 287)
**Tablo 8:** Midilli Adası Kiliselerinde Tespit Edilen Mimar İsimleri (sf. 288)
**Tablo 9:** Midilli Adası'ndaki kilise sayısı (sf. 289)
**Tablo 10:** Mimar isimleri tespit edilebilen İstanbul'daki 19. yüzyıl kiliseleri (sf. 289)

## EKLER

### EK-I

**Şekil 1:** Baltazzi Ailesi'ne ait soy ağacı
**Şekil 2:** Baltazzi Ailesi'nin Ayvalık'taki bir kilise için döktürdüğü ve günümüzde Bergama Müzesi'nin bahçesinde bulunan kilise çanı

### EK - II

**Şekil 3:** Ayos Athanasios Kilisesi, Batı Cephe
**Şekil 4:** Ayos Athanasios Kilisesi, Psarros'a ait 1/50 ölçekli batı cephe çizimi
**Şekil 5:** Ayos Athanasios Kilisesi, Kuzeybatıya bakış
**Şekil 6:** Ayos Athanasios Kilisesi, Kuzey cephe
**Şekil 7:** Ayos Athanasios Kilisesi, Doğu cephe
**Şekil 8:** Ayos Athanasios Kilisesi, Apsis hücresine yerleştirilen kapı
**Şekil 9:** Ayos Athanasios Kilisesi, Galeri katına çıkan basamaklar
**Şekil 10:** Ayos Athanasios Kilisesi, Naos, doğuya bakış

**Şekil 11:** Ayos Athanasios Kilisesi, Naos, batıya bakış
**Şekil 12:** Ayos Athanasios Kilisesi, Naos, orta nef örtüsü
**Şekil 13:** Ayos Athanasios Kilisesi, Doğu duvarındaki pencereler

**Şekil 14:** Aya Triada Kilisesi, Batı cephe
**Şekil 15:** Aya Triada Kilisesi, Psarros'a ait 1/50 ölçekli batı cephe çizimi
**Şekil 16:** Aya Triada Kilisesi, Güneybatıya bakış
**Şekil 17:** Aya Triada Kilisesi, Güney cephe
**Şekil 28:** Aya Triada Kilisesi, Doğu cephe
**Şekil 19:** Aya Triada Kilisesi, Güneydoğuya bakış
**Şekil 20:** Aya Triada Kilisesi, Kuzeybatıya bakış
**Şekil 21:** Aya Triada Kilisesi, Naos, batıya bakış
**Şekil 22:** Aya Triada Kilisesi, Naos, kuzey duvarı
**Şekil 23:** Aya Triada Kilisesi, Naos, güney duvarı
**Şekil 24:** Aya Triada Kilisesi, Naos, doğuya bakış

**Şekil 25:** Kato Panagia Kilisesi, Güneydoğuya bakış
**Şekil 26:** Kato Panagia Kilisesi, Zemin kat planı
**Şekil 27:** Kato Panagia Kilisesi, Doğu-Batı doğrultusunda kesit
**Şekil 28:** Kato Panagia Kilisesi, Psarros'a ait 1/50 ölçekli batı cephe çizimi
**Şekil 29:** Kato Panagia Kilisesi, Kuzeybatıya bakış
**Şekil 30:** Kato Panagia Kilisesi, Güney cephe
**Şekil 31:** Kato Panagia Kilisesi, Kuzeydoğuya bakış
**Şekil 32:** Kato Panagia Kilisesi, Orta nef örtüsünden ayrıntı
**Şekil 33:** Kato Panagia Kilisesi, Galeriye çıkan basamaklar
**Şekil 34:** Kato Panagia Kilisesi, Naos, doğuya bakış
**Şekil 35:** Kato Panagia Kilisesi, Naos, batıya bakış
**Şekil 36:** Kato Panagia Kilisesi, Orta nef örtüsü
**Şekil 37:** Kato Panagia Kilisesi, Güneybatıya bakış, galeri
**Şekil 38:** Kato Panagia Kilisesi, Batı cephedeki kapılar
**Şekil 39:** Kato Panagia Kilisesi, Orta ve yan kapıdaki süslemeler
**Şekil 40:** Kato Panagia Kilisesi, Orta kapı tokmağındaki bozulmuş süsleme

**Şekil 41:** Kato Panagia Kilisesi, Batı cephe, orta nef ile kuzey nefe açılan kapılar arasında yer alan pencerenin üzerindeki bozulmuş süsleme
**Şekil 42:** Kato Panagia Kilisesi, Batı cephedeki pencerenin üzerinde yer alan bozulmuş süslemeden ayrıntı

**Şekil 43:** Ayos Yannis Kilisesi, Batı cephesi
**Şekil 44:** Ayos Yannis Kilisesi, Zemin kat planı
**Şekil 45:** Ayos Yannis Kilisesi, Doğu-Batı doğrultusunda kesit
**Şekil 46:** Ayos Yannis Kilisesi, Batı ve kuzey cephe çizimleri
**Şekil 47:** Ayos Yannis Kilisesi, Batı cephe ve kilisenin çan kulesi
**Şekil 48:** Ayos Yannis Kilisesi, Kuzey cephe
**Şekil 49:** Ayos Yannis Kilisesi, Kuzeydoğuya bakış
**Şekil 50:** Ayos Yannis Kilisesi, Apsisin üst bölümü
**Şekil 51:** Ayos Yannis Kilisesi, Kilisenin kubbesi, kuzeyden bakış
**Şekil 52:** Ayos Yannis Kilisesi, Doğuya bakış, apsis
**Şekil 53:** Ayos Yannis Kilisesi, Güneye bakış
**Şekil 54:** Ayos Yannis Kilisesi, Kilise örtüsü
**Şekil 55:** Ayos Yannis Kilisesi, Naos, batıya bakış

**Şekil 56:** Ayos Yorgos Kilisesi, Güneybatıya bakış
**Şekil 57:** Ayos Yorgos Kilisesi, Zemin kat planı
**Şekil 58:** Ayos Yorgos Kilisesi, Kuzey ve doğu cepheye ait çizimler
**Şekil 59:** Ayos Yorgos Kilisesi, Doğu-Batı doğrultusunda kesit
**Şekil 60:** Ayos Yorgos Kilisesi, Kuzey cephe
**Şekil 61:** Ayos Yorgos Kilisesi, Doğu cephe
**Şekil 62:** Ayos Yorgos Kilisesi, Güney cephenin alt bölümünde dışa taşkın mihrap
**Şekil 63:** Ayos Yorgos Kilisesi, Batı cephe
**Şekil 64:** Ayos Yorgos Kilisesi, Naos, doğuya bakış
**Şekil 65:** Ayos Yorgos Kilisesi, Naos, batıya bakış
**Şekil 66:** Ayos Yorgos Kilisesi, Naos örtüsü
**Şekil 67:** Ayos Yorgos Kilisesi, günümüzde minber olarak kullanılan Ambon

**Şekil 68:** Portaitissa Kilisesi, Doğu cephenin üst bölümü
**Şekil 69:** Portaitissa Kilisesi, Doğu Cephenin üst bölümü
**Şekil 70:** Portaitissa Kilisesi, Kuzey cepheye bakış
**Şekil 71:** Portaitissa Kilisesi, Naos, Doğuya bakış, ikonostasis
**Şekil 72:** Portaitissa Kilisesi, Apsiste görülen süsleme
**Şekil 73:** Portaitissa Kilisesi, Kuzey duvardaki sivri kemerli pencereler
**Şekil 74:** Portaitissa Kilisesi, Sivri kemerli pencerelerde görülen süsleme

**EK - III**

**Şekil 75:** Ayvalık Ayazması'nın kuzeybatı ve güneybatı yönünden görünüşü
**Şekil 76:** Ayvalık Ayazması'nın alınlığı, kuzeydoğu cephe
**Şekil 77:** Ayvalık Ayazması'nın güneybatı ve kuzeydoğu cephelerdeki plasterlerden ayrıntı
**Şekil 78:** Ayvalık Ayazması alınlığındaki melek figürü
**Şekil 79:** Ayvalık Ayazması'nın örtüsü
**Şekil 80:** Ayvalık Ayazması'nın günümüzde bozuk olan zemini

# ÖNSÖZ

Osmanlı döneminde inşa edilen Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'ni ele alan bu çalışma ile kentin ilgili dönemdeki tarihi ve geçmişiyle bağ oluşturarak günümüze kadar gelen Ayvalık'taki kültür varlıklarının tanıtılması, yaşatılması ve yeni araştırmalara kaynak oluşturması amaçlanmaktadır. Kendi açımdan da özel bir konumda bulunan Ayvalık'a adadığım tez çalışmamı, bu bakımdan Ayvalıklılara ve tüm mübadillere bir vefa borcu olarak sunmaktayım.

Tezime danışmanlık yapmayı kabul eden, hem öğrenim hayatım boyunca hem de tez çalışmam süresince manevi desteğini eksik etmeyen, tecrübesi ve yönlendirmeleriyle bana yol gösterip kendi becerilerimi daha iyi keşfetmemi sağlayan, bilgisini ve kütüphanesini benimle paylaşmaktan çekinmeyen, kibarlığından hiçbir koşulda taviz vermeyen sevgili hocam *Prof. Dr. M. Sacit Pekak*'a verdiği emek ve gösterdiği sabır için teşekkürlerimi sunarım.

Tezimi başından itibaren büyük bir titizlikle inceleyen ve çalışmamı farklı bakış açısıyla zenginleştiren sevgili *Yrd. Doç. Dr. Suat Alp*'e; ayrıca jüri üyelerime teşekkürler ederim.

Osmanlı Dönemi'nde gayrimüslimlerin hukuki statüsü ve hakları konusunda bana zaman ayırıp bilgi veren ve yoğun mesaisine rağmen yardım etmeyi hiç reddetmeyen, akademik duruşu ile kendine hayran bırakan sevgili hocam *Prof. Dr. Gülnihal Bozkurt*'a teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul'daki araştırmalarım sırasında tanıştığım güleryüzlü sevgili hocam *Prof. Dr. Elçin Macar*, İstanbul'daki arşiv ve kütüphaneler konusundaki yardım ve yönlendirmeleriniz olmasaydı tez çalışmamda büyük bir eksik olacaktı. Teşekkür ederim.

İstanbul Heybeliada Ruhban Okulu Kütüphanesi'nde görevli olarak çalışan, hem verdiği bilgiler, hem de tanıştırdığı dini görevliler ile bana araştırmalarım sırasında büyük yardımları dokunan sevgili *Yannis Ananas*'a teşekkürler ederim.

Yunanistan'daki çalışmalarım sırasında Midilli Adası'nda tanıştığım, adayı bana baştan aşağı gezdiren, mübadil köyleri tanıtan, neşeli kişiliğiyle araştırma yapmayı çok zevkli kılan ve Midilli'de bulunduğum sürece beni hep yönlendiren sevgili arkadaşım *Prof. Dr. Maria Stamatioyannopoulou*'ya çok teşekkür ederim. Prof. Dr. Maria Stamatioyannopoulou aracılığıyla Midilli Adası'nda tanıştığım, saatlerini, günlerini bana ve araştırmama ayıran, bana arşivini açan, talep bile etmeden çeviri yapan, benim için gönüllü ve benden habersiz olarak arşiv araştırması yapan, çalışmamın hem Midilli hem de Atina'daki ayağını oluşturan, sevgili arkadaşım, araştırmacı, koleksiyoner *Dr. Stratis Anagnostou*'ya minnetlerimi ve teşekkürlerimi sunarım. Atina'daki arşivler konusunda beni yönlendiren ve Taksiyarhis Kilisesi'ndeki ikonaların üslup ve gelişimi konusunda bana bilgi veren, çalışmam boyunca çeviri konusunda da bana yardımcı olan, bilgisini eksik etmeyen sevgili *Dr. Dionysis Mourelatos*'a teşekkürler ederim.

Taksiyarhis Kilisesi'nin restorasyonunu yürüten *Asmira Mimarlık ve Restorasyon ekibine*, bana kiliseyle ilgili her türlü bilgi ve belgeyi ulaştırdıkları için; ayrıca sevgili *Aykut Fenerci*'ye, çizim, rölöve ve fotoğraf çekimi konusunda bana yardımcı olduğu için ve çalışmaya gösterdiği yoğun ilgi ve yardımlarımdan dolayı Küçükköy Merkez Cami İmami sevgili *İlhan Köse*'ye çok teşekkür ederim.

Sevgili *Şule Gedikli*'ye hem ikonografi hakkında yaptığımız sohbetler, hem de arkadaşlığı için teşekkür ederim.

Son olarak, beni her koşulda destekleyen *aileme* ve her türlü sıkıntımı paylaşan, çalışmam boyunca beni her daim motive eden, desteğini hiçbir koşulda esirgemeyen, karamsarlığa kapıldığımda bana hedeflerimi hatırlatıp beni kendime getiren, benimle beraber bir sanat tarihçisi olan, bu tezin gizli kahramanı sevgili eşim, dostum ve arkadaşım *Hakan Ergi*'ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım. İyi ki varsınız.

# GİRİŞ

Osmanlı Dönemi'nde inşa edilmiş Hıristiyan dini yapılarının incelenmesi fikrinden yola çıkan çalışma, konuyla ilgili 19. yüzyılı öne çıkaran çeşitli önemli tarihi olaylar nedeniyle, genel olarak 19. yüzyılı kapsamaktadır. Başta, 18. yüzyıl itibariyle etkisini hissettiren sanayi devriminin doğurduğu ekonomik sonuçlar nedeniyle yaşanan değişimlerle beraber Avrupa devletlerinin güç kazanmasına karşılık Osmanlı İmparatorluğu'nda otoritede yaşanan sıkıntılar; sebepleri 1789 Fransız Devrimi'ne kadar uzanan 1821 Yunan isyanı ile Osmanlı'daki *millet* kavramı çatışması ve dış güçlerin kendi dininden olan, ama aynı zamanda Osmanlı tebaasından da olan kimseleri himaye etme talepleri; 1839'da Tanzimat'ın ilanı ve 1856 Islahat Fermanı ile gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarının her açıdan Müslümanlar ile eşit statüye getirilmesi çabaları, konu bakımından önemli dönüm noktaları olmuştur[1].

Sanat Tarihi disiplini açısından önem taşıyan ve çalışmanın da temelini oluşturan konu, 19. yüzyılda, sadece dönemin başkenti İstanbul'da değil, Rum nüfusun çoğunlukta olduğu çeşitli Anadolu yerleşimlerinde de sayıları artış gösteren kiliselerdir[2]. Çalışmanın bu kapsamda yoğunlaştığı sorunlar, 19. yüzyılda kilise inşalarının artış göstermesinin nedenleri, söz konusu döneme ait kiliselerin mimari ve bezeme özelliklerinin ne olduğu ile bu kiliselerde bulunan resimlerin ikonografik özellikleridir.

---

[1] Konuyla ilgili başlıca yayınlar. Fındıkoğlu, Fahri. (1940). Tanzimat'ta İçtimai Hayat. *Tanzimat I*, İstanbul; Hasluck, Frederick. (1973). *Christianity and Islam under the sultans*, New York: Octagon Books; Şakiroğlu, M.H. (1983). Fatih Sultan Mehmed'in Galatalılara Verdiği Fermanın Türkçe Metinleri. Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Tarih Araştırmaları Dergisi XIV, 211–224; Bozkurt, Gülnihal. (1996). *Alman – İngiliz Belgelerinin ve Siyasi Gelişmelerin Işığı Altında Gayrimüslim Osmanlı Vatandaşlarının Hukuki Durumu (1839–1914),* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları; Runciman, Steven. (1993). Rum Milleti: The Orthodox Communities under the Ottoman Sultans. *The Byzantine Tradition after the Fall of Constantinople*, University Press of Virginia; Augustinos, Gerasimos. (1997). *Küçük Asya Rumları, Ondokuzuncu Yüzyılda İnanç, Cemaat ve Etnisite,* Ankara: Ayraç Yayınları; Faroqhi, Suraiya. (2000). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam - Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla,* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları; Ercan, Yavuz. (2001). *Osmanlı Yönetiminde Gayrimüslimler: Kuruluştan Tanzimat'a Kadar Sosyal, Ekonomik ve Hukuki Durumları*, Ankara: Turhan Kitabevi; Kurz, Marlene. (2008). Christen unter islamischer Herrschaft: die zimmî-Verwaltung im Osmanischen Reich. *Christen und Muslime: Interethnische Koexistenz in Südosteuropäischen Peripheriegebieten,* Wien; Münster: Lit Verlag; Ortaylı, İlber. (2009). *Osmanlı'da Milletler ve Diplomasi,* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları; İnalcık, Halil - Seyitdanlıoğlu, Mehmet. (2011). *Tanzimat - Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları; Koyuncu, Nuran. (2014). *Osmanlı Devlet'inde Gayrimüslimlerin Din ve Vicdan Hürriyetleri Bağlamında Mabedlerinin Hukuki Statüsü,* Ankara: Adalet Kitabevi.

[2] Yalnızca İstanbul'da Osmanlı Dönemi'nden kalma ve günümüzde de ibadete açık durumda olan toplam 95 Ortodoks Rum Kilisesi bulunmaktadır. Bu yapılardan 53'ü Tanzimat öncesinde 42'si de Tanzimat sonrasında inşa edilmiş Rum Ortodoks kiliselerdir. Karaca 2008:61-65.

Batı Anadolu'nun kuzeyinde bulunan ve özellikle 19. yüzyılda gayrimüslimlerin hem nüfus açısından yoğun, hem de ticari faaliyetler bakımından hareketli bir merkez olan Ayvalık, çalışmanın yürütüldüğü yerleşimdir[3]. Burada bulunan kiliseler tezin sonundaki katalogda ayrıca yer alırken, Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi, hem mimari bakımdan özgün ve hiç camiye dönüştürülmemiş olması sebebiyle hem de kilisede bulunan özgün resimlerin günümüze ulaşabilmiş olması nedeniyle, ilgili döneme hem kilise mimarisi hem de ikonografi bakımından ışık tutması bakımından çalışmada tek başına ele alınmıştır[4].

Yerleşim olarak Ayvalık'ın tercih edilmiş olmasının ise iki nedeni vardır. İlki, 19. yüzyılda Ayvalık'taki nüfusun tamamına yakınının gayrimüslimlerden meydana gelmesi sonucu sayıca çok kilisenin varlığı ile beraber ticari ilişkiler bakımından da çok hareketli coğrafi bir konumda bulunuyor olması; ikincisi ise Ayvalık'ın 1923 yılında yaşanan Türk – Yunan Nüfus Mübadelesi'ne doğrudan maruz kalan bir yerleşim olmasıyla beraber, kendi aile büyüklerimin de söz konusu mübadele ile 1924 yılında Midilli Adası'ndan Ayvalık'a yerleştirilmiş göçmenler olmalarıdır[5].

Çalışma, arşiv taramaları ve arazi çalışması olmak üzere iki ayrı alanda sürdürülmüştür. Yapılan yayın taramaları da yurtiçinde ve yurtdışında olmak üzere iki ayrı aşamada gerçekleştirilmiştir.

---

[3] *Ayvalık'ta Camiye Dönüştürülmüş Üç XIX. Yüzyıl Kilisesi* adlı Yüksek Lisans çalışmamda, yalnızca Ayvalık'ta kiliseden camiye dönüştürülmüş üç yapı üzerinde durularak Anadolu'daki benzerleri saptanmış ve bunların koruma kanunları bakımdan değerlendirmeleri yapılmıştır. Bkz. Saban, Deniz. (2010). *Ayvalık'ta Camiye Dönüştürülmüş Üç XIX. Yüzyıl Kilisesi,* Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda yapılmış Yüksek Lisans Tezi.

[4] Tez çalışmasına başlandığında, Cunda Adası ve Ayvalık'taki tüm kiliselerin ele alınması planlandığı için hem Cunda hem de Ayvalık'taki tüm kiliselerin rölöveleri çıkarılmış ve arşiv çalışmaları tamamlanmış olsa da, araştırma sürecinde Taksiyarhis Kilisesi'nin malzeme bakımından ön plana çıkması tezin yalnızca Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi ile sınırlandırılmasına neden olmuştur. Bu nedenle Taksiyarhis Kilisesi ile benzer özellikler taşıyan Ayvalık'taki diğer 19. yüzyıl kiliseleri ekte verilmiştir. Bkz. Ek-II, sf.344-394.

[5] Göç konusundaki belli başlı yayınlar için bkz. Kaloussis, Demetre. (1935). *Der griechisch-türkische Bevölkerungsaustausch in den Jahren 1922/23,* Dissertation zur Erlangung der Würde eines Doktors der Handelswissenschaften der Hochschule für Welthandel, Wien: Im Eigenverlag; Arı, Kemal. (1995). *Büyük Mübadele, Türkiye'ye Zorunlu Göç 1923–1925*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları; Clogg, Richard. (1997). *Geschichte Griechenlands im 19. und 20. Jahrhundert Ein Abriss*, Köln: Romiosini Verlag; Hirschon, Renee. (2005a). *Ege'yi Geçerken 1923 Türk – Yunan Zorunlu Nüfus Mübadelesi*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları; Hirschon, Renee. (2005b). *Mübadele Çocukları*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları; Clark, Bruce. (2008). *İki Kere Yabancı*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları; Erdal, İbrahim. (2012). *Mübadele (Uluslaşma Sürecinde Türkiye ve Yunanistan 1923–1925),*İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık; Balta, Evangelia. (2015). Nüfus Mübadelesi, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Yurtiçinde özellikle Fener Rum Patrikhanesi Kütüphanesi, Heybeliada Ruhban Okulu Kütüphanesi ve Lozan Mübadilleri Vakfı Arşivi faydalı bilgi ve yayınlar elde edilmesini sağlamıştır[6]. Özellikle Heybeliada Ruhban Okulu Kütüphanesi'nde tespit edilen *Midilli ve Ayvalık* adlı, V. Uluslararası Tarih Kongresi sonucu basılan sempozyum kitabındaki makaleler çalışmaya önemli yeni bilgiler katmıştır[7]. Buradaki bazı makaleler doğrultusunda, Ayvalık'taki kiliselerinin *Eolya Tipi* adında, yalnızca Ayvalık ve Midilli'de yaygınlaşmış bir plan tipine dahil edilmiş olduğunu görmek çalışmaya farklı bir boyut kazandırdığı gibi, araştırmaların ayrıca ve özellikle Midilli Adası'na yöneltilmesine de sebep olmuştur. Böylece hem yeni bir plan tipi tartışmaya açılmış hem de bölgenin dini inşa faaliyetlerine ayrıca dikkat çekilmesi amaçlanmıştır.

Heybeliada Ruhban Okulu Kütüphanesi'ndeki araştırmalar sayesinde tespit edilen diğer önemli yayınlar, Ayvalık ile Athos Dağı arasındaki ilişkiyi, söz konusu dönemde yaşamış papazların aralarında yaptıkları yazışmalar ile destekleyerek açıklayan rahip ve ilahiyatçı *Dimitrios Strati*'nin yayınlardır[8]. Strati, Ayvalık'ın hem tarihçesi hem de Athos manastırlarına bağlı olarak inşa edilen Ayvalık kiliseleri hakkında daha önce Türkçe yayınlarda bulunmayan bilgiler elde edilmesini sağlamıştır.

Yurtdışındaki arşiv çalışmaları ise DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) bursu ile altı aylığına Almanya'da ve ONASSIS Vakfı bursu ile yedi aylığına Yunanistan'da gerçekleştirilmiştir[9]. Yunanistan'da Atina, Selanik, Girit ve Midilli Adası ziyaret edilmiş, özellikle Midilli'de verimli bir araştırma süreci geçirilmiştir.

---

[6] Tez çalışmasına yönelik verdiği faydalı bilgiler ve Fener Rum Patrikhanesi Kütüphanesi ile Heybeliada Ruhban Okulu Kütüphanesi'ni kullanmama imkân tanıdığı için *Ekümenik Patrik Bartholomeos Hazretleri*'ne en içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, Fener Rum Patrikhanesi'ndeki araştırmalarım süresince ettiği yardımlar için sevgili *Yorgo Benlisoy*'a ve Heybeliada Ruhban Okulu Kütüphanesi'nden sevgili keşiş *Yannis Ananas*'a teşekkürler ederim. İstanbul'daki söz konusu araştırmalar sırasında gerek ilgili izinler, gerekse yararlı olabileceğini düşündüğü arşivler/kütüphaneler için beni yönlendiren ve yardımını hiç eksik etmeyen Yıldız Teknik Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü öğretim üyelerinden *Prof. Dr. Elçin Macar*'a ayrıca teşekkürlerimi sunarım.

[7] Ρωξάνη (Roksani), Δ. Α. – Πασχάλης (Paşalis) Μ. Κ. (2007). Ο Διαφωτισμός στον χώρο της Αιολίδας. *Ε' Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας - Μυτιλήνη και Αϊβαλί (Κυδωνίες), Μία αμφρίδρομη σχέση στο Βορειοανατολικό Αιγαίο,* Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών.

[8] Στρατή (Strati), Δ. (2002). *Αγιορείτικα μετόχια, στις Κυδωνιές* (*Αϊβαλί*), Έκδοσης Τέρτιοσ. Konu ile ilgili aynı yazarın bir de makalesi vardır: Στρατή (Strati), Δ. (2007). Σχεσεις Αγιου Ορους και Κυδωνιων. *Ε' Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας - Μυτιλήνη και Αϊβαλί (Κυδωνίες), Μία αμφρίδρομη σχέση στο Βορειοανατολικό Αιγαίο,* Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, 51-56. Çevirilerde bana yardımcı olan *Dr. Stratis Anagnostou*'ya teşekkürlerimi sunarım.

[9] Almanya'daki arşiv çalışmaları 15.10.2011 – 15.04.2012 tarihleri arasında, Yunanistan'daki arşiv çalışmaları 05.11.2013 – 19.05.2014 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir.

Atina'daki *Küçük Asya Araştırmaları Merkezi* (Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*), Yunan Edebiyat ve Tarih Arşivi* (ELIA - Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο), Atina Üniversitesi kütüphanesi ile Resmo'daki Girit Üniversitesi Kütüphanesi'nde ve Midilli'deki Ege Üniversitesi Kütüphanesi'nde arşiv taraması yapılmış, ancak çalışmaya en önemli katkıyı özel koleksiyonlar sağlamıştır. Özellikle *Dr. Stratis Anagnostou*'nun kişisel arşivi, gerek gazeteler, gerek söz konusu dönem ile ilgili yayınlar bakımından oldukça faydalı olmuştur[10]. Özellikle kullanımıma sunduğu ve ilerleyen bölümlerde daha ayrıntılı olarak bahsedilen 1954-1956 tarihleri arasında Midilli'de basılan *Aiolikos Kiriks* (Αιολικός Κήρυξ) adlı gazete sayesinde Ayvalık'taki kiliselere ait haberlere ulaşılmıştır.

Öte yandan, Midilli Üniversitesi'nde tez konusunun tanıtılmasına yönelik, Kasım 2013'te gerçekleştirilen sunumlar sayesinde tanışma fırsatı bulunan çeşitli akademisyenlerin yönlendirmesiyle araştırmalar hız kazanmıştır[11]. Bununla beraber Yunanistan ana karası ve adalarında bizzat kapsamlı bir araştırma yapmak tez çalışmasında karşılaştırma yapabilmek için de gerekli olmuştur[12]. Ancak, Ayvalık'taki kiliselerin Yunanistan'daki çağdaşları olan yapılar ile karşılaştırılabilme, ziyaret edebilme ve fotoğraf çekme izin alabilmek için ilgili kişilerle, özellikle de konuyla ilgili akademisyenlerle iletişim halinde olmak yararlı olmuştur[13]. Özellikle Midilli'nin Ege Üniversitesi Tarih Bölümü'nden *Prof. Dr. Maria Stamatoyiannopoulou* ile birlikte çeşitli tarihlerde Midilli Adası'nın mübadil köy ve kentlerinin gezilmesi, ilgili yerleşim ve kiliselerin bizzat görülebilmesini sağlanmıştır[14].

---

[10] Kullanımıma sunduğu özel arşivi için ve arşivinden elde ettiğim her bilgiyi ve yayını heyecan ve mutlulukla tercüme ettiği için, sunduğu imkânlar ve yardım için sevgili *Dr. Stratis Anagnostou*'ya teşekkür ederim.

[11] Söz konusu akademisyenler Prof. Haris Exertzoglou, Prof. Efthymios Papataxiarchis, Prof. Maria Stamatoyiannopoulou, Doç. Dr. Spyros Karavas, Yrd. Doç. Dr. Eleni Gara, Yrd. Doç. Dr. Efrosini Plexousaki ve Yrd. Doç. Dr. Yannis Yiannitsiotis'tir. Kendilerine teşekkür ederim.

[12] Tez çalışmamı maddi olarak desteklemeye değer görüp Yunanistan'da araştırma yapmamı mümkün kılan Onassis Vakfı'na teşekkürlerimi sunarım.

[13] Midilli'deki mübadil köy ve kentleri yalnızca benimle birlikte gezmekle kalmayan, aynı zamanda yapıların fotoğraflarını çekmek ve yapıları ziyaret edebilmek için de gerekli tüm görüşmeleri, izinleri ayarlayan sevgili *Prof. Maria Stamatoyiannopoulou'*ya sonsuz teşekkürler. Ayrıca, arşivlerde yaptığı anında çevirilerle işimi hem hızlandıran hem de kolaylaştıran sevgili *Dr. Stratis Anagnostou'*ya da tekrar tekrar teşekkürler.

[14] Ziyaret edilen söz konusu yerleşimler Mitilini, Nees Kydonies, Baltziki, Kapi, Mantamados, Ipsilometropou, Polichnitos, Agia Paraskevi, Plomari, Pirgi Thermis, Mithymna, Antissa, Paleochori, Mistegna, Pamfila, Kalloni, Parakila, Ayassos, Epano Skala, Larissa, Petra, Molyvos, Skala Sykamineas, Aya Marina ve Megalochori'dir.

19. yüzyılda Rumların Osmanlı'dan kopuş sürecini ve Modern Yunan Devleti'nin kuruluşu ile bağlantılı tarihi bilgilerin büyük bir bölümünün Alman arşivlerinde bulunuyor olması, yurtdışı araştırmalarının bir kısmının da Almanya'da sürdürülmesini gerektirmiştir[15]. Geniş bir arşive sahip Köln'deki halk ve üniversite kütüphaneleri ve aynı şekilde Berlin'deki üniversite ve halk kütüphaneleri ile Aralık 2011 yılında Berlin'deki Alman Arkeoloji Enstitüsü (*Deutsches Archäologisches Institut* - DAI) ziyaret edilip çeşitli yayın ve arşiv belgelerine ulaşılmıştır.

Hıristiyan ikonografisi konusunda en büyük katkıyı sağlayan yayınlar ise sekiz ciltten oluşan ve sanat tarihi kapsamındaki ikonografik verileri ansiklopedik olarak maddeler halinde açıklayan *LCI* (Lexikon der christlichen Ikonographie) ile ilahiyatçı araştırmacı *Spitzing*'in yayınlarıdır[16].

Arşiv ve yayın çalışmalarını özetlemek gerekirse, Yunanistan'da yapılan araştırmalar tez çalışmasının katalog kısmını oluşturan, kiliselerin sanat tarihi ile ilgili verilerine, eski fotoğraf ve bilgilere, ayrıca karşılaştırma yapılmasını sağlayan söz konusu kiliselerle çağdaş dini yapıların tespit edilebilmesine olanak tanımıştır. Almanya'da yapılan arşiv araştırmaları ise tez çalışmasının Modern Yunan Devleti'nin kuruluşu ile bağlantılı tarihi bilgilerin elde edilmesini sağlamıştır. Bu nedenle çalışma, yeri geldiğinde Yunanistan'ın kuruluşunu, Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa devletleriyle olan fikrî mücadelesini, yeri geldiğinde ise 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan toplumsal ve politik değişimlerin sanat tarihine yansımalarını Ayvalık'taki Hıristiyan dini mimarisi çerçevesinde sorgulamaktadır. Ancak çalışmanın sanat tarihi disiplini dışındaki bazı disiplinleri de kapsaması ve 19. yüzyıldaki tarihsel arka plan ile özellikle 1453 sonrası gayrimüslimlerin sosyo-politik durumu, statüleri ve vatandaşlıkları konularında da bilgi sahibi olmayı gerektirmesi, *Hukuk* ve *Tarih* gibi farklı dallardan akademisyenlerden de yardım alınmasını zorunlu hale getirmiştir[17]. Bu

---

[15] 1821 Yunan İsyanı sonrasında kurulan Yunanistan Krallığı'nın başına Alman bir prensin getirilmesi ve böylece Alman otoritelerinin krallıkta baskın duruma gelmesi nedeniyle, krallık ile eş zamanlı kurulan Modern Yunan Devleti konusundaki yayınların bir kısmı bu nedenle Almanya'daki arşivlerde bulunmaktadır.

[16] Kendi arşivindeki ilgili yayınları kullanımıma sunan ve bana ikonografi konusunda ayrıca ışık tutan sevgili danışmanım *Prof. Dr. M. Sacit Pekak*'a teşekkürlerimi sunarım.

[17] Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi öğretim üyelerinden *Prof. Dr. Gülnihal Bozkurt*'a çalışmam süresince gösterdiği ilgi ve nezaket, verdiği değerli bilgiler ve çalışmamı yönlendirebilmek için zaman

bakımdan, konuyu doğrudan ya da dolaylı olarak ilgilendiren hukuk ve tarih alanında yazılmış yayınlar da çalışmaya değerli bilgiler katmıştır.

Bununla beraber, Ayvalık ile ilgili yayınların büyük bölümünün Yunanca olması, konu ile ilgili Türkçe yayınların ise hem sınırlı olması hem de yazılanların birbirini tekrar etmesi, Yunanca yayınların tercüme edilmesini zorunlu hale getirmiştir. Bu amaçla ayrıca, hem kişisel olarak hem de çalışmaya katkısı olması bakımından Yunanca dil eğitimine başlanmış, böylece, araştırmaya hız kazandırılabilmiştir. Ancak yapılan araştırmalar kapsamında elde edilen yayınlardan bazılarının eski Yunanca (Katharevousa) metinler olması, tercümelerde zorluk yarattığı gibi bazı yayınların tercümesinin de tamamlanamamasına sebep olmuştur. Dolayısıyla çalışma süresince Yunanca metinler konusunda genel olarak sıkıntı yaşanmıştır denilebilir. Bununla beraber, metin içerisinde, dipnotlarda ve kaynakçada kullanılan Yunanca isimlerde, kolaylık olması bakımından, Türkçe okunuşların kullanılması tercih edilmiş, yalnızca isimlerin ilk geçtiği yerde Yunanca orijinal yazılışı verilmiştir.

Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'nin 2011-2012 tarihleri arasında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü tarafından restorasyon geçirmesi ise arazi çalışması bakımından katkı sağlamıştır[18]. Özellikle, Ağustos 2011'de, restorasyon sırasındayken yapının restorasyonuna danışmanlık yapması istenilen tez danışmanım Prof. Dr. M. Sacit Pekak ve tarafımdan yapının ziyaret edilip, yerinde incelenmesi, hem yapının restorasyonu için önerilerde bulunulmasını, hem de yapının her açıdan incelenebilmesini sağlamıştır. Böylece daha önce kilisede tespit edilememiş olan bazı resimlerin ortaya çıkarıldığı anlaşılmış ve ortaya çıkarılan söz konusu bu ikonaların hem

---

ayırmaktan, yardım etmekten hiç vazgeçmediği için kendisine candan teşekkürler ederim. Ayrıca, Hacettepe Üniversitesi Tarih Bölümü öğretim üyelerinden *Prof. Dr. Mehmet Seytidanlıoğlu*'na da verdiği değerli bilgiler için teşekkürlerimi sunarım.

[18] Yardımları ve restorasyon süreci hakkındaki bilgi ve belge paylaşımı için Y.Mimar/Restorasyon Dairesi Başkanı Zahide Olşen ile Mimar/Kontrol Amiri Erkan Çelik'e teşekkürlerimi sunarım.
Arazi çalışması hakkında burada özellikle belirtilmesi gereken, dipnot 4'te de bahsedildiği gibi, başta Cunda Adası ile Ayvalık'taki diğer tüm kiliselerin tez kapsamına alınmış olması nedeniyle Cunda Adası'nda üç (Taksiyarhis, Panagia ve Ayos Yannis Kilisesi), Ayvalık'ta Taksiyarhis hariç altı kilise (Kato Panagia, Ayos Athanasios, Aya Triada, Ayos Yorgos, Ayos Yannis ve Portaitissa Kilisesi) için de Nisan 2013'te Mimar *Aykut Fenerci* ile birlikte ciddi bir arazi çalışması yürütüldüğüdür. Söz konusu bu arazi çalışmasında, tüm kiliselerin rölöveleri çıkarılmış, restitüsyon ve diğer tüm çizimleri ve fotoğraf çekimleri Mimar Aykut Fenerci tarafından yapılmıştır. Kendisine ayrıca teşekkür ederim. Ayvalık'taki diğer 19. yüzyıl kiliseleri için bkz. Ek II, sf. 343-393.

sayıca çok, hem üslup bakımından çeşitlilik içermesi, hem de daha önce çalışılmamış olması sebebiyle tez kapsamına mimarinin yanı sıra resimlerin de dâhil edilmesine neden olmuştur.

Bununla beraber, kilisedeki resimlerin sayıca çok ve kendi içlerinde de farklı üslup çeşitlerine sahip olması, tezin başlarında bir çeşit yan unsur olarak görülen ikonografinin çalışma ilerledikçe ana unsura dönüşmesine ve tezin önemli bir kısmının ikonografiye ayrılmasına sebep olmuştur. Bu nedenle yurtiçinde ve dışında hem ciddi bir ikonografik araştırma süreci geçirilmiş, hem de ikonografinin 19. yüzyılda Anadolu'nun batısındaki bir yerleşimde hangi üsluplarda uygulandığı tespit edilebilmiştir.

Toplam beş bölümden oluşan tez çalışmasının '*Tarihsel Arka Plan'* adlı birinci bölümünde, 19. yüzyıla tarihlenen ve katalogda ele alınan yapıların inşa edilmesine zemin hazırlayan Osmanlı Dönemi'ndeki tarihi arka plan incelenmiş; gayrimüslimlerin 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'ndaki koşullarından kısaca bahsedilmiştir. Ayrıca, Ayvalık Taksiyarhis Kilisesinin hem mimari hem de ikonografik özellikler açısından ele alınmış olması nedeniyle '*Tarihsel Arka Plan'* içerisinde, mimari ile ilgili gelişmelerin aktarıldığı '*19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Kilise İnşa Edilmesine Etki Eden Olaylar'* adlı bir alt başlık ve '*19. Yüzyıl'daki Siyasal / Toplumsal Gelişmelerin İkona Üretimine Etkisi'* adlı ikinci bir alt başlık daha eklenmesi gerekli görülmüştür. Bu sebeple çalışmanın tarihsel arka planında hem kilise mimarisinin 19. yüzyıldaki gelişimine ait bilgilere hem de ikonaların 19. yüzyıldaki üslubunu etkileyen ekollere ait bilgilere rastlanmaktadır. Mimari konusunda özellikle Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde gerçekleşmiş bir olay olması açısından ve gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarını, özellikle de Rumları ve Ayvalık'taki kilise inşa faaliyetlerini etkilemesi bakımından, '*Yabancı Devletlerin Müdahaleleri'* başlığı altında 1821 Yunan İsyanı ön plana çıkarılmıştır. Ancak, 19. yüzyıldaki kilise inşasına olan etkisi bakımından '*Tanzimat'ın İlanı ve Islahat Fermanı*' ile devamında Tanzimat Dönemi'nde *yeni kilise inşası konusunda tanınan özgürlüklerin yol açtığı gelişmeler* de bu bölümde ayrı bir alt başlıkta ele alınmıştır. 19. yüzyıldaki tüm bu gelişmeler ışığındaki ikonografik değişimler ve kiliselerdeki ikonaların üslup özelliklerini belirleyen ekoller ise '*19.*

*Yüzyıl'daki Siyasal / Toplumsal Gelişmelerin İkona Üretimine Etkisi'* başlığı altında incelenmiştir.

Çalışmanın, '*Ayvalık (Kidonies /* Κυδωνιεσ*)'* başlıklı ikinci bölümünde kuruluşundan günümüze Ayvalık ele alınmıştır. Bu bölümde öncelikle Ayvalık'ın adı ve tarihi coğrafyası tanıtılıp yerleşimin demografisi hakkında bilgi verilmiştir. Bu bölümün üçüncü alt başlığı olan *'Ayvalık'ta Mahallelerin Gelişimi'*nde Ayvalık'ta inşa edilen kiliseler ile paralel bir gelişim gösteren mahalleler anlatılmış, dördüncü alt başlığı '*Ayvalık'ın Gelişimine Etki Eden Kişi ve Kurumlar*'da ise Ayvalık'ın kurucusu olarak kabul edilen *Papaz İkonomos*, Ayvalık'ı finanse eden Banker Aile *Baltazziler*, 1821 Yunan İsyanı'nın çıkmasında büyük rol oynayan *Ayvalık Akademisi* ve Ayvalık'ı dini işlerde maddi - manevi destekleyen *Athos Dağı/Aynoroz* hakkında bilgi verilmiş ve Ayvalık ile olan ilişkileri ayrıntılı olarak tanıtılmıştır. Bölümün devamında ise 1821 Yunan İsyanı'nın kente verdiği büyük hasar sonucu Ayvalık'ın yeniden kuruluşu hakkında bilgi verilmiş, ayrıca seyyahların günlüğünden edinilen bilgilerle Ayvalık tanıtılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, konuyu örneklendirmeyi seçtiğimiz '*Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'* incelenmiştir. Buna göre, Ayvalık'ta hem resim hem mimari bakımdan özgün durumda kalabilmiş tek kilise olan bu yapının hem mimari tanıtımı yapılmış, hem de barındırdığı resimler nedeniyle ikonaların ikonografik özellikleri ele alınmıştır. Taksiyarhis Kilisesi, *Adı, Yeri, Tarihçesi, Mimari Tanıtımı, Süsleme, Mimari Plastik* ve *Resimler Kataloğu* olmak üzere yedi alt başlıkta incelenmiştir. Ayrı ayrı incelenen her bir bölümün sonunda ise bir ara değerlendirmeye yer verilmiştir. Böylece, yapının tarihçe, mimari, ikonografik özellikler ve süslemelere ait yorum ve tartışmalar her bir bölümün sonunda verilerek incelemede kolaylık sağlanması amaçlanmıştır. Ayrıca, gerekli görülen liturjik öğelerde, özellikle mimari plastik kataloğu içerisinde, ikonografik bilgilerin aktarılmasında kolaylık sağlamak için '*İkonografik Çözümleme'* adlı başlıklar altında ikonografik özellikler ve bilgiler aktarılmıştır.

Dördüncü bölümü meydana getiren '*Karşılaştırmalı Değerlendirme*'de Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi 18.-19. yüzyıllarda inşa edilmiş olan Anadolu, İstanbul ve

Yunanistan'daki kiliseler ile karşılaştırılmış ve değerlendirilmiştir. Mimari karşılaştırmada özellikle Ayvalık ve Midilli Adası ön plana çıkmışken, ikonalarda da Girit Okulu ve özellikle İtalyan resim üslubunun etkili olduğu batılı anlayış görülmüştür.

Çalışmanın beşinci ve son bölümü olan *Sonuç* bölümünde, yapılan değerlendirmeler çerçevesinde ulaşılan sonuçlar aktarılmıştır.

Ekler bölümü ise dört alt başlıktan meydana gelmektedir. Ek-I'de Ayvalık'ın kalkınmasında büyük rol oynayan yarı İtalyan yarı Yunan asıllı Banker aile Baltazziler'in hem Ayvalık ile ilişkili bazı işlerine yönelik bilgiler hem de ailenin dördüncü kuşak torunundan elde edilen soyağacı verilmiştir.

Ek-II'de Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi dışındaki 19. yüzyıl Ayvalık kiliselerine ait kısa tarihçe ve bilgiler yer almaktadır. Diğer Ayvalık kiliselerine ait plan, çizim ve fotoğraflara da ayrıca yer verilmiştir.

Ek-III'te 19. yüzyılda Ayvalık için önemli bir gelir kaynağı olan ve aynı zamanda Ayvalık'ın bir çeşit hac merkezine dönüşmesini sağlayan *Ayvalık Ayazması* hakkında kısa bir tarihçe ve bilgiler ile beraber fotoğraflar yer almaktadır.

Ek-IV'te ise Sözlük bulunmaktadır. Tez çalışması içerisinde kullanılan dini, sembolik ve konu ile alakalı hukuki bazı terimler ile kıyafet isimleri burada açıklanmaktadır.

# 1. BÖLÜM:
# TARİHSEL ARKA PLAN

Osmanlı İmparatorluğu, egemenliği altına aldığı topraklar üzerinde çok sayıda farklı dine mensup topluluklar barındırmıştır. Müslümanlar, Hıristiyanlar, Museviler ve bunların cemaatleri, imparatorluk nüfusunu oluşturan başlıca kimliklerdi. İmparatorluk kelimesi, anlam olarak da sınırların genişliğine dayanılarak verilen bir isim değil, çeşitli dinleri, *milletleri* barındıran yönetsel birim demek olduğu için, söz konusu bu kimlikler de Osmanlı için yadsınamaz birer özellikti[19]. Her ne kadar Osmanlılar kendilerini "devlet-i âliye-i Osmaniyye" yani "yüce Osmanlı devleti" olarak tanımlamışlarsa da, 1789 Fransız İhtilali, başta *imparatorluk* ve *millet* gibi kavramların tanımlarına büyük yenilikler getirmiştir[20].

Osmanlılar, yüzyıllar içinde Anadolu'dan yayılarak Balkanları, Kuzey Afrika'yı ve orta doğuyu ele geçirip genişlerken, söz konusu topraklardaki çeşitli dinlere mensup kimseleri yönetme vazifesiyle de karşı karşıya kalmışlardır. Bu kadar geniş bir kitleyi yönetebilmek için de Osmanlılar vatandaşlarını *milletlerine* göre ayırmışlardır. Ancak Osmanlılar bu ayrımı, günümüzde tanımlandığı gibi etnik kökene göre değil de, dinlere dayalı olarak yapmışlardır[21].

Osmanlı İmparatorluğu'nda, Müslümanların ardından imparatorluktaki en kalabalık nüfusu Ortodoks Hıristiyanlar oluşturmaktaydı[22]. Dolayısıyla Hıristiyanlar ile Müslümanların bir arada huzurlu ve düzenli bir yaşam sürdürebilmesi, büyük ölçüde söz konusu bu *milletler* arası dengeye bağlıydı denilebilir.

Fatih Sultan Mehmet, 1453'te İstanbul'u fethettiğinde, İstanbul Patrikhanesi'ni kapatmamış; aksine, Patrikhanenin sorumluluklarını yerine getirmesine izin verip, Gennadios II. Scholarios'u Patrik ilan ederek, kendisini İstanbul Patrikhanesi'nin başına getirmiş ve onu kentteki Hıristiyanlardan sorumlu kılmıştı. Fatih Sultan Mehmet'in

---

[19] Ortaylı 2010:47.
[20] Clogg 1997:26
[21] Bozkurt 1996:10; Clogg 1997:26; Tzermias 1999:54-55; Ercan 2001:xxıı; Kurz 2008:85.
[22] Kahl - Bara - Katsaros - Lienau 2008: 9; Kattan 2008:53-54.

bundaki amacı, söz konusu bu dengeyi sağlamak için verilmiş bir karar olarak değerlendirilebilir[23]. Üstelik Gennadios II. Scholarios'un Hıristiyan dünyasında Ortodokslar ile Katoliklerin birliğini savunan bir bakış açısına sahip olması, Fatih Sultan Mehmet için imparatorluktaki denge ve barış adına da bir güvence niteliğindeydi[24]. Kararını bir fermanla kesinleştiren Fatih Sultan Mehmet, böylece patrikhaneyi kendi içinde bağımsız ilan etmişti. Bu ferman, Ortodoks kilisesinin Osmanlı yönetimi altındaki özerkliğini sağlayıp, o zamana dek yapılmış kiliselerin korunacağının da güvencesini veriyordu[25].

Padişahın fermanı ve millet sistemi, gayrimüslimlere kendi dininin gerektirdiği yaşam tarzını, kendi cemaati içinde yaşama imkânı sağlıyordu[26]. İmparatorluğun her çeşit dini tebaası millet sisteminde organize edilmişti ve Osmanlı uyruğunda yaşayan her bir millet, yani o dönemdeki anlamıyla dinî grup, kendi iç işlerinden, daha doğrusu kendi cemaatlerinin kuralları ile işleyiş biçiminden o cemaatin seçtiği kendi yöneticisine, bu durumda patriğe, patrik de padişaha karşı sorumluydu[27]. Bu bakımdan da Osmanlıya bağlı her millet, kendi isteği doğrultusunda ibadet ve inanç özgürlüğüne sahipti. Çünkü Rum-Ortodoks cemaatten sorumlu kişi olan patrik, kendi cemaatini yönetme konusunda serbestti. Padişaha karşı yükümlü olduğu tek konu, herhangi bir karışıklığın çıkmasını önlemek ve padişahın yalnızca Müslüman milletten değil, devletin sınırları içerisinde yaşayan her çeşit milletten haberdar olmasını sağlamak için, padişahı bilgilendirmekti. Bu durum, düzenin devamının sağlanması için gerekliydi. Ancak, bu kadar geniş bir özgürlük karşısında devletin patrikten ve tebaasından beklediği bir karşılık vardı ki, o da padişaha karşı kayıtsız şartsız bir bağlılıktı[28]. Çünkü padişahı ve imparatorluğu tehlikeye sokacak herhangi bir durum karşısında, gayrimüslimlerin isyan etmesi göze alınamazdı. Nitekim 1821 yılındaki Yunan isyanında Patrik V. Grigorios (1818-1821)

---

[23] Clogg 1997:25-27.

[24] Clogg 1997:27. İstanbul'da, özellikle Galata ve çevresinde yaşayan Avrupalı Katolikler için bkz. Şakiroğlu 1983: 211-224.

[25] Söz konusu kararın bildirildiği bu fermanın orijinali kaybolduğundan, Fatih Sultan Mehmet'in milletlere özerklik kararını bildirdiği fermanı yazdığına şahitlik eden üç yeniçerinin ifadelerine dayanılarak, ferman 1520 yılında yeniden oluşturulmuştur. Clogg 1997:27; Kurz 2008: 91-92.

[26] Haversath 2008:141.

[27] Dolayısıyla patrik, bir çeşit müftü gibi din işlerinden sorumlu, vaaz verebilen, kendi içinde serbest, fakat padişaha karşı sorumlu bir devlet görevlisi gibiydi. Six-Hohenbalken 2008:126.

[28] Clogg. 1997:27.

ve bazı din adamları, isyan eden kendi tebaasına engel olamadıkları gerekçesiyle idam edilmişlerdi[29].

Farklı dinlere mensup Osmanlı milletlerinin birlikte uyumlu bir yaşam sürdürebilmesi, şüphesiz ki karşılıklı olarak yükümlülüklerin yerine getirilmesiyle mümkündü. Söz konusu karşılıklı bu dengenin değişime uğraması ise aslında 18. yüzyılın sonunda başlamıştır. 18. yüzyıl sonlarında dış güçlerin Osmanlı'ya müdahalesi, 1776 Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi ile *herkesin eşit haklara sahip olarak yaratıldığı* düşüncesi, Fransa'da *insan ve vatandaş haklarının* ilanları ile yayılan *etnik kökene bağlı milliyetçilik* fikirleri ve Osmanlı otoritesinde yaşanan sıkıntılar gibi durumlar, dengelerin değişmesine ve toplumsal çatışmaların, fikir ayrılıklarının doğmasına sebep olmuş ve böylece hukuki düzende ve sosyal ortamda büyük yenilikler gerçekleştirilmesi zorunlu hale gelmiştir[30]. Bu yeni bakış açılarının özellikle Osmanlı'daki *millet* kavramıyla uyuşmaması, imparatorlukta sıkıntıların doğmasına sebep olmuştur[31].

Osmanlı İmparatorluğu, din temelli bir hukuk sistemine sahip olması açısından, Müslüman vatandaşları için, tüm yasal düzenlemelerini inandığı, bağlı olduğu dinin getirdiği İslam hukukuna dayalı olarak yürütmüştür[32]. Ancak, İslam hukuku hükümlerinin bir kısmının sadece Müslüman tebaaya yönelik oluşu ve gayrimüslimlerin özel hukuk alanında kendi dini hukuk kurallarına bağlı olarak yaşamalarına izin verilmesi, "*zimmet*" kurumunu ortaya çıkarmıştır. Osmanlı hukukçularınca, İslam Hukuku'na uygun olarak, çok ayrıntılı biçimde düzenlenen ve zimmet kurumunun da öznesi olan, Osmanlı himayesi altına girmeyi kabul etmiş gayrimüslim kimselere ise *zımmî* denirdi. Dolayısıyla *zimmî* demek*, devletin sahip çıktığı ve koruduğu, kendi*

---

[29] Clogg 1997:27–29; Macar 2004:44.

[30] Clogg 1997:27–32.

[31] Değişim sıkıntılarının yaşandığı bu dönemde dikkat çekici görüşlerin de ortaya atıldığı görülür. Örneğin, Kudüs Patriği Anthimos, 1789 yılından itibaren oluşmaya başlayan karmaşık ortamı yumuşatmak adına, Hıristiyanların Osmanlı'daki düzeni sorgulamamaları gerektiğini, "Osmanlıların, Katolikler Ortodoks dünyasını yok etmesin, Ortodoksları korusun diye Tanrı tarafından İstanbul'u ele geçirmelerine izin verilip gayrimüslimlere özerklik tanıdığını" savunur. Clogg 1997:30.

[32] Osmanlı Devleti'nde hukuk; Şer'i (İslam) Hukuk ve Örfi Hukuk olmak üzere iki temele dayanıyordu. Şer'i Hukuk'un esası, Kur'an-ı Kerim ve Hadis-i Şeriflerdir. Şer'i Hukuk sadece Müslümanlara uygulanırdı. Müslüman olmayan halk kendi dini kurumlarınca yargılanırdı. Örfi Hukuk ise, Şer'i Hukuka ters düşmemek kaydıyla padişahın koyduğu kanun, kanunname ve ferman gibi kurallardır. Padişahın koyduğu bu kurallar örfe (töreye) uygun olurdu. Örfi konulardaki kurallar padişahın ağzından yazılır ve bunlara Ferman denirdi. Fermanlar devlet hayatını ve sosyal hayatı düzenlerdi. Ayrıca bkz. Bozkurt 1996:10; Ercan 2001:8-10.

*vatandaşlığına geçirdiği* Müslüman olmayan kimseler demekti[33]. Gayrimüslimler, zımmî olmayı kabul ettikleri takdirde, *haraç* ve *cizye* adında belirli vergiler öder ve bu ödemeler karşılığında dinlerini de serbestçe uygulama fırsatı bulup, askerlikten muaf tutulurlardı[34]. Ancak, yeni kilise yapımı, çan çalmaları, Müslümanlara ait binalardan daha yüksek binalar inşa etmeleri yasaktı. Müslüman kadınlarla evlenemez, Müslümanlara karşı şahitlik yapamaz, Müslümanlar selam vermeden selam veremezlerdi[35]. Söz konusu bu kısıtlamalar bazı yayınlara göre, çok sayıda milleti/dini barındıran bir devletin, yani bir imparatorluğun, dininin ve geleneklerinin korunması amacını taşıyordu[36]. Ancak, 1889'da Bosna'dan kuzey Yunanistan'a seyahat eden Avusturyalı arkeolog ve yazar *Moriz Hoernes*, söz konusu topraklarda yaşayan kişilere nereli oldukları sorulduğunda, Avrupalılar gibi İngiliz'im, Fransız'ım ya da Alman'ım gibi yanıtlar vermediklerini, bu tip soruları, Müslüman'ım, Ortodoksum veya Katoliğim şeklinde yanıtladıklarını belirtmesi, Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyılın sonlarında yeni "milliyetçilik" kavramından uzak bir biçimde yönetimini düzenlediğini göstermektedir.[37]

## 1.1. 19. YÜZYILDA OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA KİLİSE İNŞA EDİLMESİNE ETKİ EDEN OLAYLAR

Fatih döneminde gayrimüslim Osmanlı vatandaşları için belirli kurallar içerisinde olmak kaydıyla serbest bırakılan dini özgürlüklerin, 19. yüzyılda bazı olayların da etkisiyle değişimlere uğradığı, özellikle de yeni dini yapılar inşa etme konusundaki sınırlandırmaların hafifletildiği görülmektedir. Çalışma kapsamında yoğunlaşılan kilise inşa faaliyetlerini etkileyen 19. yüzyıldaki başlıca olaylar ise yabancı devletlerin müdahalesi ve bunun sonucunda gelişen 1821 Yunan İsyanı ile Tanzimat'ın ilanı olmuştur.

---

[33] Bozkurt 1996:8-10; Ercan 2001:8-10.
[34] Belli zamanlarda, sayıca azalmış olan Osmanlı ordusu saflarını doldurmak için kırsal alanlardan asker alımı Türk nüfusunu büyük oranda azaltmış, Batı Anadolu'nun Menderes Vadisi'ndeki Müslümanlar askerlik için köylerini terk ettikçe, yerlerini Mora'dan gelen Rumlar doldurmaya başlamıştı. Augustinos 1997:27.
[35] Bozkurt 1996:19. 'Selam verme' konusu için ayrıca bkz. Ercan 2001:9.
[36] Kurz 2008:87-88.
[37] Schubert 2008:184.

### 1.1.1. Yabancı Devletlerin Müdahaleleri

Osmanlı Devleti'nin egemenliği altına altında yaşayan gayrimüslim vatandaşlara ait dini yapıların durumunu öne sürerek Osmanlı'nın topraklarına müdahale etmek isteyen yabancı devletler ilk olarak bu yapıların tamir ve inşası ile ilgilenmişlerdir. Bu nedenle Osmanlı, başta Fransa, Rusya, İngiltere ve Avusturya gibi ülkelerin de talepleri doğrultusunda kiliselerin durumunu yeniden gözden geçirmek durumunda kalmıştır[38].

Özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, yaptığı savaşlarda aldığı yenilgilerle de bağlantılı olarak, yabancı devletlere ait müdahalelerde artış gözlenmektedir. 1768-1774 Osmanlı-Rus Savaşı'nda Osmanlı'nın aldığı yenilgi sonucu değişmeye elverişli siyasal ortam, Batılı devletlerin Osmanlı'ya müdahalesini gündeme getirmiştir. I. Abdülhamit (1774-1789) döneminde, 1774'te yapılan Küçük Kaynarca Antlaşması sonrasında Ruslar, Osmanlı topraklarında yaşayan Ortodoksların himayelerini üstleniyordu. Osmanlı Ortodoksları üzerinde hak iddia eden Ruslar, söz konusu antlaşmanın maddelerini de buna göre belirlemişlerdir. Antlaşmanın ilgili maddeleri bu bakımdan büyük önem taşımaktadır:

> **7. Madde:** Devlet-i Aliye Hıristiyan dinini ve kiliselerini kuvvetle korur.
> **14. Madde:** Osmanlı topraklarında bulunan kiliselerden başka, Galata tarafında Beyoğlu isimli mahallenin yolunda, umuma açık yol üzerinde Rusya Devleti'nin kilise inşa etmesi serbesttir. Bu kiliseler halka açık olup Rso-Grek olarak adlandırılacaktır. Bu kiliseler Rus elçisinin korumasında olup, her türlü saldırı ve müdahaleden korunacaktır.
> **16. Madde:** (2. Bölüm): Eskisi gibi Hıristiyan dini serbest olup, icrasında hiçbir şekilde engel olunmayıp, kiliselerin yeniden yapılmasına ve eskilerinin tamirine engel olunmasın.
> **17. Madde:** (2. Bölüm): Hıristiyan dindarlığına alçak bir saldırı ile baskı yapılmayıp, kiliselerin tamir ve yenilenmesine engel olunmasın. Zikredilen kiliselerine karşı görevlerini yapan şahıslara saldırı ve müdahalede bulunulmasın[39].

---

[38] Ayrıca bkz. Erim 1953:156; Bozkurt 1996:11; Alemdar 2012:172.
[39] Erim 1953:156. Ayrıca bkz. Pekak 2009:171-204; Alemdar 2012:226.

Dolayısıyla konuyla ilgili bu maddeler, Osmanlı Devleti'nde de kural olarak uygulanan, Fatih döneminden beri *yeni* kilise inşa etme yasağının kalkmasına yönelik büyük önem taşımaktadır. Bununla beraber 1779 Aynalıkavak Antlaşması ile de ayrıca Osmanlı Devleti'ndeki Rus Ortodoksların kilise yapabilmeleri ve harap olan kiliselerini tamir edebilmeleri öngörülüyordu[40]. Dolayısıyla 1774 Küçük Kaynarca Antlaşması ve 1779 Aynalıkavak Antlaşması'na dayanarak Osmanlı Ortodoksları üzerinde Rusya'nın hak iddia etmesi ve netice alması sonucunda ise, Fransızlar Osmanlı Katolikleri üzerinde, İngiltere ve Amerika da Osmanlı Protestanları üzerinde hak iddia etmeye başlayarak bu duruma uluslararası bir boyut kazandırmış oldular[41]. Örneğin, 1853 ve 1854 tarihlerinde İstanbul'daki Fransa Elçiliği tarafından yapılan müracaatlarda Midilli'de eskiden Katoliklerin az olduğu ve bu nedenle bazı evlerde toplanarak ayinlerini gerçekleştirmişlerse de artık nüfuslarının artmış olmasından dolayı ayinlerini yapabilmeleri için birer adet kilise inşası için ruhsat verilmesi istenmiş, yetkili kişiler tarafından durumun araştırılacağı belirtilmiştir[42]. Aynı müracaatın yıllar içinde Fransa tarafından tekrarlandığı görülmektedir[43].

Özellikle dikkat çekici olan ise 1812 yılından itibaren Osmanlı Devleti'nde görülen misyonerlik faaliyetleridir. Başta Amerikalı misyonerlerin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki faaliyetlerinin *American Board of Commissioners for Foreign Missions* adlı teşkilat ile planlı bir şekilde yürütüldüğü ve özellikle 19. yüzyılda misyonerlik faaliyetlerinin çok aktif olduğu görülmüştür[44]. Bu amaçla, yabancı ülke temsilcilerinin çeşitli vesilelerle Osmanlı Devleti'ne yaptıkları ziyaretlerde kilise inşası ve gayrimüslimlerin durumu ile ilgili bazı tespitlerde bulundukları görülmüştür.

---

[40] Erim 1953:156; Alemdar 2012:227.
[41] Bozkurt 1996:11.
[42] Bkz. BOA. HR. MKT., Dosya No: 19, Vesika No: 51, t.1847. Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde başlayan Osmanlı-Fransa dostluk ilişkileri 1535 yılında Fransa'ya tanınan kapitülasyonlarla gelişmiş, böylece Fransızlara hukuki, ticari ve dini ayrıcalıklar tanınarak coğrafi keşiflerle önemini yitirmeye başlayan Doğu Akdeniz ticaretinin yeniden canlandırması ve Fransa'nın Osmanlı yanına çekilerek Avrupa Hıristiyan Birliği'nin bozulması amaçlanmıştır. İki devlet arasında bu eskiye dayanan ilişkiden dolayı Osmanlılar Fransızları "kadim dost" olarak tanımıştır. Ayrıca bkz. Uçarol, Rıfat. (2006). *Siyasi Tarih (1789-2001)*, İstanbul, sf.219.
[43] Bkz. BOA. A. AMD., Dosya No: 53, Vesika No:88, t.1856; BOA. MD, c.259, hk. No: 67; BOA. MD, c.259, hk. No: 68; BOA. MD, c.259, hk. No: 69. Konuyla ilgili daha detaylı bilgi ve tartışma için bkz. Alemdar 2012:172-263.
[44] Sevinç 2009:93-95.

Bunlardan biri olan İngiliz diplomat David Urquhart[45], 1832 yılında, yani Tanzimat'tan önce geldiği Osmanlı Devleti'nde kilise inşasına izin veren çok sayıda padişah fermanı bulunduğunu, uygun görüldüğünde kilise inşa edilmesi için büyük engeller olmadığını belirtmektedir. Ayrıca Urquhart'ın görüştüğü Hıristiyan bir keşişe göre dönemin sadrazamı olan Gürcü Reşid Mehmet Paşa daha çok seneler yaşarsa, Müslümanların Hıristiyanlar ile yortu edeceğini, Hıristiyanların da Müslümanlarla birlikte iftara oturacağını belirtir. Urquhart'ın bahsettiğine göre imparatorluk, giyim konusunda kayıtlı yasaları olduğunu ileri sürmezse, bu farklar da zamanla ortadan kalkacaktır. Çünkü kendisi zimmîlerin dahi kavuk giyebildiklerini yazmaktadır[46].

Yabancı ülkelerin dini yapılar ile ilgili olarak Osmanlı'ya müdahalesini artıran ve bu konudaki baskısını gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarının Müslümanlar ile eşit konuma getirme isteğiyle desteklemesine sebep olan en önemli olay ise 1821 Yunan İsyanı'dır.

#### 1.1.1.1. 1821 Yunan İsyanı

Osmanlı İmparatorluğu'nda değişimi tetikleyen ve bir kırılma noktası olarak kabul edilebilecek olaylardan biri, Yunanca deyimiyle *Epanastasi tou ikosi ena* (Επανάσταση του Είκοσι Ένα), yani 1821 Yunan ayaklanması ya da Osmanlı terminolojisindeki adıyla *Yunan İsyanı*'dır[47]. Bu ayaklanma, uluslaşma çabasıyla hareket eden, Doğu Avrupa'daki ilk topluluklardan olmasının yanı sıra, Osmanlı idaresi altında, yani Müslüman bir çevrede gerçekleşen ve ulusçuluk fikrine sahip, bağımsızlık ile

---

[45] İngiliz diplomat David Urquhart 1805'te Cromarty/İngiltere'de doğdu. Fransa, İsviçre ve İspanya'da eğitim gördükten sonra Oxford'da St John's kolejinden mezun oldu. 1827-28 Yunan bağımsızlık savaşında donanmada görevlendirildi. 1831 Kasımında İngiltere'nin İstanbul'daki büyükelçisi Stradford Canning'in yanında ateşe olarak çalıştı. Türk-Yunan sınırının çizilmesinde rol oynadı. 1835'te Rusya ile ilgili önemli bir arşiv oluşturdu. 1847-52 yılları arasında İngiltere Başbakanı Lord Palmerston'un dış politikasına karşı çıktı. Özellikle Osmanlı Devleti üzerindeki İngiltere'nin politikasının yanlış olduğunu belirtmekteydi. İngiltere'nin Kırım savaşı öncesi ve takip eden olaylarda İngiliz hükümetine rağmen Osmanlı Devleti'nin görüşünü savundu. Bundan dolayı Türk dostu olarak bilinmektedir. 16 Mayıs 1877' de vefat etti. Sidney, Lee (ed.). (2010). Urquhart David. *Entry in Dictionary of National Biography*, London: Smith, Elder & Co., 43–45.

[46] Fındıkoğlu 1940:619; Bozkurt 1996:41.

[47] Osmanlı terminolojisinde "Yunan (Mora) İsyanı" olarak tanımlanan bu ayaklanma, iki ülkenin bu ayaklanmaya yönelik iki farklı yorumu olarak, Yunan kaynaklarında "Yunan Devrimi / '21 Devrimi" (Επανάσταση του Είκοσι Ένα / Epanastasi tou ikosi ena) olarak tanımlanmaktadır. Söz konusu çalışma içersinde de bu olayın *Yunan İsyanı* olarak adlandırılması tercih edilmiştir.

sonuçlanmış ilk ayaklanma olma özelliğini de taşımaktadır[48]. Bağımsızlığını resmi olarak 1830 yılında elde eden Yunanlılar, 1922'ye dek, yeni devletin otoritesinin sağlamlaştırılması, devletin ve kamu kuruluşlarının modernleştirilmesi ve Yunan nüfusunun yoğun olarak yaşadığı bölgelerin ülke topraklarına katılması üzerine geliştirmişti[49]. Çünkü Yunan halkına göre Osmanlı İmparatorluğu, gayrimüslim vatandaşlarına tanıdığı çeşitli hakların dışında, egemenliği altına aldığı Yunanlıları, Rönesans, Reform hareketleri, 17. – 18. yüzyılın bilimsel devrimleri ve Fransız Devrimi ile Sanayi Devrimi gibi dünyada meydana gelen ve Avrupa'yı güçlü bir şekilde etkisi altına alan tüm tarihsel olaylardan soyutlamıştı[50]. Bütün bu tarihsel soyutlanma ise isyana yol açacak başlıca sebebi meydana getiriyordu. Yunan isyanına zemin hazırlayan ve gelişmesini sağlayan en önemli etmen ise 18. yüzyılın ikinci yarısında varlığını güçlü bir şekilde ortaya koyan, Osmanlı İmparatorluğu'nun iç ve dış ticaretinde imtiyazlı bir yer edinmiş olan gayrimüslim tacirlerdi ki, bu kimselere *beratlı tüccar* denmekteydi[51]. Beratlı tüccarlar olarak adlandırılan bu kesim, özellikle kıyı bölgelerde faaliyet göstererek, İtalya (özellikle Venedik), Yunanistan ve Rusya gibi ülkelerle ithalat ve ihracat yapmış ve zaman içinde de bu kimseler Osmanlı ticaretini yönetenler durumuna gelmişlerdi[52]. Çeşitli ülkelere hammaddeler ihraç edip batıdan da çeşitli ürünler ithal ediyorlardı. Bu alanda o kadar büyük başarı elde etmişlerdi ki 19. yüzyılda Yunanca, Akdeniz'de ve Balkanlarda ticaret için kullanılan yegâne dil olmaya başlamış, Akdeniz'de, Balkanlar'da, orta Avrupa'da ve güney Rusya'dan Hindistan'a kadar Yunanlı ticaret toplulukları kurulmaya başlanmıştı[53]. Hatta bu kimseler ulusal bir Yunan birliğinin, Rum-Ortodoks birliğine tercih edilmesi gerektiğinin ilk savunucuları olmuşlardır[54]. Söz konusu bu Yunanlı tacirler, diğer adıyla beratlı tüccarlar, 1770'lerden

---

[48] Clogg 1997:37.
[49] Veremis 2007:73.
[50] 1453 sonrasında İstanbul'u terk eden bazı sanatçılar, özellikle de ressamların Avrupa'ya açılmasıyla keşfedilen Rönesans üslubunun Rum Ortodoks resim sanatındaki ikonografiyi etkilediği görülmektedir. Bu durum, çalışmanın *1.2. 19. Yüzyıl'daki Siyasal / Toplumsal Gelişmelerin İkona Üretimine Etkisi* adlı bölümünde ayrıntılı olarak aktarılmaktadır (sf. 25-31 ).
[51] Berat, bazı hizmet ve görevlere tayin edilenlere vazifelerini icra etmek üzere padişah tuğrası ile verilen tayin emirleridir. Bu tacirler, padişahtan alınan beratlarla, kapitülasyonlarla, yabancı tüccara tanınan ayrıcalıklara sahip oldular. Ferman'dan farkı, kişinin görev ve yetkilerini belirtiyor olmasıdır. Bağış 1998:19. 1774 Küçük Kaynarca Antlaşması sonucu Rusların Karadeniz'den serbestçe geçiş hakkı elde etmesi ve bu sayede Rusya'nın Akdeniz ile ticari ilişkilerini artırması, beratlı tüccarların özellikle 18. yüzyılın sonlarından itibaren güçlü hale gelmelerini sağlamıştır. Clogg 1997:44-45; Tzermias 1999:85.
[52] Erim 1948:27; Clogg 1997:44; Bağış 1998:19-23.
[53] Clogg 1997:44; Bağış 1998:100-103.
[54] Clogg 1997:45; Tzermias 1999:19.

başlayarak 19. yüzyılın ilk yarısına kadar Akdeniz'deki entelektüel düzeyin de yansımasını teşkil ediyorlardı. Zenginleşen bu tüccar sınıfı, özellikle genç Yunan nüfusunun eğitimini finanse etmeye önem vererek okullar ve kütüphaneler kurmuş, imparatorluğun dışında da neler olup bittiğinin öğretilmesi gerekliliğine dikkat çekerek genç nüfusu Avrupa'daki ve özellikle de Almanya'daki üniversitelerde okutmayı tercih etmiştir[55]. Böylece Yunanlılar, yalnızca Fransız Devrimi ile uluslaşmanın ne olduğunu öğrenmemiş; aynı zamanda Antik Yunan dilinin, felsefesinin ve uygarlığının aydın Avrupalı kesim üzerindeki etkisini ve önemini de keşfetmişlerdir. Bu gelişmeler yolu ile Antik Yunan uygarlığına karşı ilginin yeniden ortaya çıkışı günlük hayattan sanata, mimariye kadar pek çok alanda etkili olmuştur. Örneğin, 19. yüzyılın ilk yarısında Yunan ailelerinin çocuklarına ve hatta teknelerine, gemilerine Ortodoks azizlerinin ismi ya da dini içerikli her tür isim yerine, Aristoteles, Kalliope, Sokrates, Platon, Aspasia ve Leonidas gibi antik Yunan filozoflarının, düşünürlerin, savaşçıların adlarını verdikleri görülür[56].

Bütün bu değişim sürecinde sanatsal yansımaların kendisini en çok mimaride gösterdiği söylenebilir. Bu nedenle de, başta neoklasik mimari üslubunun kaynağını, oluşumunu, Yunan bağımsızlığına zemin hazırlayan gelişmelerle birlikte keşfetmek gerekmektedir. Başta Atina'nın şehirleşmesinin de neoklasik mimarinin gelişmesiyle doğru orantılı olduğu görülmektedir. 1830'lu yılların başında 4.000 nüfusa sahip bir köy durumunda olan Atina, keşfedilen antik geçmişi sayesinde 1834 yılında başkent ve 19. yüzyılın sonlarına doğru başta Atina Üniversitesi ve neoklasik tarzda inşa edilmiş pek çok yapıya sahip 30.000 nüfuslu bir kente dönüştürülmüştür[57]. Modern Yunan Devleti'nin kurulmasının ardından 19. yüzyıl kiliselerinde Avrupa etkisi de daha baskın hale gelmiş ve Osmanlı'nın oryantalist barok süslemeleri geçerliliğini yitirerek, neoklasik süslemeler baskın olmaya başlamıştır[58].

Söz konusu bu değişim sürecinde beratlı tüccarların imparatorluk dışındaki ticari faaliyetlerini geliştirerek zenginleşmesi, başka ülkeler ile etkileşime geçmesi ve

---

[55] Clogg 1997:45.
[56] Clogg 1997:45; Tzermias 1999:27-28; Six-Hohenbalken 2008:136.
[57] Clogg 1997:100-101.
[58] Tsitimaki (Τσιτιμάκη) 2007:489.

zenginleşebilmesi, bu kimselerin eğitim gibi alanlara yatırım yapabilmesini sağlamıştır. Dolayısıyla eğitim ile bilinçlenme, bağımsızlık hareketinin ilk basamağını oluşturmaktaydı. Çünkü imparatorluğun dışında, dünya çapında gelişen fikirlerin ilk gözlemcisi olma imkânını elde eden tüccarlar, bu etkileşim sayesinde kendi milleti içinde fikirlerini yayma olanağını bulmuş, ticaretle gelişen etkileşim, uluslaşma ve milli tarih gibi fikirlerin eğitim aracılığıyla yayılmasına, yayılan fikirler de Osmanlı İmparatorluğu'ndan bağımsız bir Yunan Devleti kurma isteğine yol açmıştı.

### 1.1.2. Tanzimat'ın İlanı ve Islahat Fermanı

19. yüzyıla kadar, gayrimüslimlere yönelik uygulamaların herhangi bir değişime uğratılması söz konusu değilken, 18. yüzyılın sonlarında yaşanan gelişmeler sebebiyle bazı durumlar değişmeye başlamıştı. O zamana kadar yaşam o kadar iç içedir ki, Hıristiyan geleneği olarak uygulanan bazı adetler Müslümanlar tarafından, Müslüman gelenekleri de Hıristiyanlar tarafından günlük hayatta uygulanmıştır[59]. Örneğin Arnavutluk'ta yaşayan Müslümanların, onları kötü ruhların vereceği zararlardan ve günahlardan koruyacağına inandıkları için çocuklarını vaftiz ettikleri, Hıristiyanların ise çocuklarına Müslüman isimleri verdikleri görülmektedir[60]. Vergi ya da devşirme sisteminden kaçmak isteyen Hıristiyanların, bu amaçlarla devletin yetkili mercilerinden hem saklanmak için, hem de İngiliz gezgin *Edith Durham*'ın (1863-1944) gezi notlarında da bahsettiği gibi, Müslüman isimlerini beğendikleri için de kullanmaktan kaçınmadıkları görülür[61]. Ancak, yükselebilsin, iyi mevkilere gelebilsin diye kendilerini Hıristiyan gibi gösteren ve böylece oğlunun devşirilmesini isteyen Müslüman aileler de vardı. Hatta, yalnızca Hıristiyan anne ve babalar çocuklarının bu yolla alınması için çabalamakla kalmıyor; birçok Müslüman anne baba da oğullarının devşirileceği umuduyla çocuklarını Balkanlardaki Hıristiyan köylerine gönderiyordu[62]. Bununla beraber Müslümanlar da, yerli halkın Bizans döneminden beri kullanmakta olduğu

---

[59] Hasluck 1973:473.

[60] Gayrimüslimlerin çocuklarına genellikle bir Müslüman bir de Hıristiyan ismi verdiği, devlet makamından yetkili biriyle görüşmeleri gerektiğinde ise Müslüman adını tercih ettikleri görülmektedir. Schubert 2008:178.

[61] Hıristiyanların çocuklarına genellikle bir Müslüman bir de Hıristiyan ismi verdiği, devlet makamından yetkili birileriyle görüşmeleri gerektiğinde ise Müslüman adını tercih ettikleri görülmektedir. Schubert 2008:178.

[62] Shaw 1985:1003; Clogg 1997:31.

mevcut tarım yöntemlerini benimsiyor ve topluluklar arası evlenmeler yaşanabiliyordu. Bazı durumlarda, Müslümanların yörenin azizlerinin mezarlarını ziyaret etmek gibi çeşitli Hıristiyan adetlerine yöneldikleri de görülüyordu[63].

Öte yandan, 19. yüzyılın başlarında bazı sıkıntıların belirmeye başladığı görülmüştür. Sıkıntıların doğmasına en büyük etken, 1821 Yunan isyanının ardından, Fransa, Rusya ve İngiltere'nin gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarının Müslüman vatandaşları ile eşit bir konuma getirilmesi konusundaki baskı ve müdahaleleridir. Bu baskı ve müdahaleler Osmanlı İmparatorluğu'nu çeşitli yasa değişiklikleri yapmaya itmiştir. İmparatorluk, her ne kadar yabancı ülkelerin gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarına yönelik taleplerini yerine getirmek ve toplumda huzur sağlamak için çaba sarf ettiyse de, söz konusu taleplerden ötürü 3 Kasım 1839'da (26 / Ş. / 1255 Hicrî) ilan edilen Tanzimat Fermanı beklendiği kadar olumlu karşılanmamıştır[64]. *Gülhane Hatt-ı Hümayunu* olarak da bilinen Tanzimat Fermanı ayrıntılı bir reform programı ortaya koymuyor ve teklif edilen değişiklikleri üç konuyla sınırlıyordu: can ve mal güvenliğinin sağlanması, vergi meseleleri ve son olarak da askerlik sorunu[65]. Fermanın gayrimüslimler ile ilgili en önemli kararı, "*dini ya da mezhebi ne olursa olsun*" getireceği yararların tüm gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarına ulaşacak olmasıydı[66]. Böylece toplum içindeki ayırt edici tüm özelliklerin dönüştürülebileceği umuluyordu. Şöyle bir umut vardı: İmparatorluğun uyrukları arasında eşitliğin yaşama geçirilmesi genel bir devlet sadakati yaratacak ve Tanzimat Fermanı'nın belirttiği gibi, eğer tüm uyruklar eşitse, o halde bunların samimi vatanseverlik bağları içinde birbirleriyle birleştirilmeleri de mümkün olacaktı[67]. Ancak özellikle tercümanlık, memuriyet gibi işlerde Rumların anılan tek dini cemaat olması, gayrimüslim vatandaşlar arasında Ortodoks Rumların statüsünü yükselterek gayrimüslimler arası anlaşmazlıkların doğmasına da sebep oluyordu[68]. Bu nedenle de, Tanzimat'ın ilanı ile oluşan çeşitli sıkıntı ve sorunların giderilmesi için de genişletilmiş yeni bir fermana daha ihtiyaç duyuluyordu.

---

[63] Augustinos 1997:20.
[64] Dönemin Osmanlı dış politikası ile ilgili bilgiler için bkz. Küçük 1985:1015.
[65] Augustinos 1997:88.
[66] Hurewitz 1956:113-116; Augustinos 1997:88.
[67] Hurewitz 1956:150; Augustinos 1997:90.
[68] Augustinos 1997:91.

Dönemin siyasi gelişmelerinin de getirdiği zorunlulukla 1856 yılında ilan edilen Islahat Fermanı, Tanzimat Fermanı'nda vaat edilen reformların genişletilmiş bir örneğini oluşturuyordu. Tanzimat'ın aksine, bu fermanda şer-i hükümlerden söz edilmemekteydi. Islahat Fermanı, gayrimüslimlerden alınan cizye adlı verginin kaldırılarak gayrimüslimlerin de askere alınacağını ve herkesin eğitim kurumu açma hakkına sahip olacağını belirtiyordu[69]. Ayrıca, gayrimüslimlere dini özgürlüklerini de teyit ederek, kimsenin din ve mezhep değiştirmek için zorlanamayacağı gibi, Müslüman olmayanların dini ve sosyal yapılarının onarımlarında da güçlük çıkartılmayacağını, o güne kadar dini yapıların tamiratları için gerekli olan şeyhülislamdan fetva alma uygulamasına da son verildiğini, sadece yeni kilise inşasında, padişah fermanının gerektiği bildiriliyordu[70]. Ayrıca, eğer bir yerleşim merkezinde oturan halkın çoğunluğu aynı mezhebe mensupsa, kilise, okul, hastane, mezarlık gibi yerlerin tamirinde zorluk çıkartılmayacak, yalnızca yeniden yapılması gerekiyorsa padişah izni alınacaktı[71]. Çünkü Tanzimat öncesinde dini yapıların tamiri ve yenilenmesi sıkı şartlara bağlıydı. Tamirat öncesinde ve sonrasında keşifler yapılır ve tadilatın aslına uygun olup olmadığı denetlenirdi. Dolayısıyla Islahat fermanı aslında, kilise ve diğer ibadethanelerin yeniden inşası ve tamiriyle ilgili düzenlemeleri resmileştirerek uyulması zorunlu, eski sıkı şartları kaldırdı ve gayrimüslimlere kilise tamirinde kolaylıklar sağlanacağı düzenlemesini getirdi denilebilir[72]. Buradan da anlaşıldığı gibi gayrimüslimlerin ibadet yapılarını tamir edebilmek için padişahtan izin alma zorunluluğu kaldırılıp bu konuda serbestlik tanınıyor ve izin sadece *yeniden inşa* halinde mecburi kılınıyordu.

Öte yandan, dini yapıların bakım, onarım ve hatta inşası ile ilgili dikkat çekici bir konu da vardı ki o da peşkeş, yani iltizam konusudur. Çalışmalarını Yunanistan Tarihi ve Osmanlı Dönemi'nde Rumlar üzerine yoğunlaştıran İngiliz tarihçi Richard Clogg ve Steven Runciman'a göre Osmanlı sınırları içersinde kilise, elinde bulundurduğu sivil ve dini güç sayesinde oldukça varlıklıydı ve en yüksek Osmanlı idari mevkilerine herhangi bir konu ile ilgili danışma, istekte bulunma ya da bilgi vermesi gerektiğinde maddi

[69] Öncesinde gayrimüslimler askere gitmemek için cizye vergisi ödüyorlardı. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Küçük 1985:1008; Bozkurt 1996:8; Ercan 2001:251-254.
[70] Küçük 1985:1018; Bozkurt 1996:8, 56; Koyuncu 2014:3.
[71] Bozkurt 1996:56.
[72] Koyuncu 2014:3.

anlamda bir rekabet yaşanıyordu[73]. Böylece kilise, bazı araştırmacılara göre kurumsallaşan bir yolsuzluk sistemine de dâhil olabiliyordu[74]. Bununla beraber İstanbul'un fethinden I. Patrik Simeon'a (1481-1486) kadar devlet rüşvet almak yerine patriğe, seçildiği zaman ciddi bir miktar para vermekteydi. Dolayısıyla başlangıçta mevcut olmayan rüşvet sonradan vergi olarak resmileşti ve patriklik etrafındaki mücadele, devlet yöneticilerine ayrıca rüşvet ve hediye verilmesini gerektirdi[75]. 1573 yılında Avusturya elçisi ile birlikte, sefaret heyetinin vaizi olarak 1573 İstanbul'a gelen Gerlach'a göre, 1576–1578 yılları arasında eski ve yeni patrikler amansız bir koltuk kavgasına tutuşmuş ve vezir-i âzama rüşvet vermek konusunda birbirleriyle rekabet halinde olup gerektiğinde Osmanlı sarayında söz sahibi kadınlara bile büyük meblağlar ile başvurulmuş ve seçilen patrikler yöneticilerin gözüne girmek için fırsat buldukça çeşitli hediyeler sunarlarmış[76]. Söz konusu kilise tamiri ya da var olanları genişletmek olduğunda ise yine ciddi meblağlar ödendiği belirtilmektedir. Zimmîlerin kilise yapmaları veya mevcut kiliseleri tamir etmeleri şiddetle yasaktı. Bu ancak padişahtan ve bazen de vezir-i âzamdan alınacak özel izinlerle mümkündü. Ama tamire muhtaç bir kiliseyi tamir etmek ve hatta genişletmek ilgili yöneticilere rüşvet vermekle mümkün oluyordu[77].

19. yüzyıla kadar da imparatorluğun çeşitli yerleşimlerinde kilise inşasına rastlanılsa da, ilgili yayınlar ve araştırmacılar, başta Islahat Fermanı'nın doğrudan kilise inşa hakkını verdiğinden bahsetmektedir[78]. Öte yandan, Tanzimat Fermanı'nın genişletilmiş birtakım haklar ile devamı niteliğindeki Islahat Fermanı 1856'da düzenlenmiş olsa da,

---

[73] Mumcu 2005:106.
[74] Runciman 1993:9-11; Clogg 1997:29.
[75] Mumcu 2005:106-107.
[76] Gerlach 1674:247, 311-312, 403, 408, 500; Mumcu 2005:107. Gerlach, konuyla ilgili tespitleri sonucu "*bir eşek bile metropolit olabilir!*" demiştir. Gerlach. 1674:367. Bununla beraber, Başbakanlık Osmanlı Arşiv'inde 2014 yılında yapılan araştırmalarda tespit edilen bir dosyaya göre, Midilli'de kiliseye bir eşek götürüp papazın sandalyesine oturtarak hakarette bulunan ve cezalarının verilmediği ihbar olunan bazı Müslümanlar hakkında tahkikat yapılması gerektiği bildirilmektedir. Tarih: 29/B/1313 – Hicrî (15 Ocak 1896 – Miladî) Dosya No: 729 Gömlek No: 54659 Fon Kodu: BEO.
[77] Mumcu 2005:108.
[78] İstanbul'da günümüzde var olan 95 Rum Ortodoks Kilisesi'nden 53'ü Tanzimat öncesinde 42'si de Tanzimat sonrasında inşa edilmiş kiliselerdir. Karaca 2008:61-65. Bununla beraber Midilli Adası'nda 1600-1750 yılları arasında 7, 1751-1800 yılları arasında 15, 1801-1850 yılları arasında 35 ve 1851-1900 yılları arasında 35 olmak üzere, 1600-1900 yılları arasında toplamda 92 kilise inşa edildiği bilinmektedir (Tsitimaki 2006:53). Ayrıca bkz. Tablo 9, sf. 289 .
İlgili tarih araştırmacıları ve yayınları için bkz. Küçük 1985:1018-1023; Bozkurt 1996:55-58; Augustinos 1997:88-90; İnalcık-Seyitdanlıoğlu 2011:19-25.

Tanzimat'ın ilanı olan 1839'dan önce de inşa edilen gayrimüslim dini yapılarına rastlamak mümkündür[79]. Dolayısıyla yalnızca Tanzimat (1839) ve Islahat Fermanı (1856) ile değil, aslında daha 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yapılan antlaşmalarla gayrimüslimlere dini yapı inşa etme hakkı için ilk adımlar atılmış, bunun için zemin oluşturulmaya başlanmıştır. Bu nedenle de Osmanlı İmparatorluğu'nda gayrimüslim dini yapıların inşası için yalnızca 1839 Tanzimat Fermanı ile 1856 Islahat Fermanı gibi sadece 19. yüzyıla ait fermanların değerlendirilmediği, bütün bu fermanlarla beraber, gayrimüslimlere yönelik söz konusu kararlar geçmişinin, Küçük Kaynarca Antlaşması ile 1774 yılına kadar geri gittiği de görülmektedir.

Bununla beraber, 1565 – 1579 yılları arasında sadrazam olarak görev yapan Sokollu Mehmet Paşa gibi devşirilmiş devlet adamlarının yüksek bir mertebeye eriştikten sonra, doğup büyüdükleri yere bir çeşit vefa borcu niteliğinde kilise inşa ettirdiği, hatta kardeşini de patrik olarak atayabildiği görülmekteydi[80]. Dolayısıyla kilise inşa edebilmek / ettirebilmek için statünün de önem taşıdığı anlaşılmaktadır.

#### 1.1.2.1. Yeni Kilise İnşasında Tanınan Özgürlüklerin Yol Açtığı Gelişmeler

Osmanlı Devleti kiliselerin inşa ve tamiri konusunda İslam hukukunun ölçülerini esas almışsa da önceki bölümlerde de görüldüğü üzere değişen siyasi statü ve yabancı ülkelerin Osmanlı gayrimüslimlerinin ibadet özgürlükleri konusunda haklarından yoksun bırakıldığını iddia ederek dini yapılar inşa edilmesini talep etmesi, ilgili düzenlemelerin değişmesini gerektirmiştir[81].

---

[79]Yalnızca İstanbul'da Osmanlı Dönemi'nden kalma ve günümüzde de ibadete açık durumda olan toplam 95 Ortodoks Rum Kilisesi bulunmaktadır. Bu yapılardan 53'ü Tanzimat öncesinde 42'si de Tanzimat sonrasında inşa edilmiş Rum Ortodoks kiliselerdir (Karaca 2008:61-65). Ayrıca belirtmek gerekirse, yalnızca Midilli Adası'nda 14. yüzyıldan 1839 yılına dek 58 kilise inşa edilmiştir (Tsitimaki 2006:24-29). Ayvalık'taki günümüze gelebilmiş kiliselerden Taksiyarhis Kilisesi'nin ilk inşa tarihi ise 1753 yılıdır. Konuyla ilgili bilgi için bkz. sf. 59-60.

[80] Örneğin, Bosna'nın Sokoloviç köyünden devşirilen Sokollu Mehmet Paşa'nın (1505 - 1579), sadrazam (1565 - 1579) olduktan sonraki ilk işlerinden biri, köyüne bir kilise yaptırmak olmuştu. Bozkurt 1996:38, dipnot 10.

[81] Bununla beraber, Osmanlı merkezi yönetimi, gayrimüslimlerin sadece kiliselerinde değil, evlerinde de ibadet etmelerine ve İncil okumalarına müdahale edilmemesini taşradaki memurlarına gönderdikleri emirlerle bildirmektedirler. Bkz. BOA., GMCD., No:7, s.8, t.1847. Konuyla ilgili tartışma için bkz. Alemdar 2012:28.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, özellikle Tanzimat ile birlikte kilise inşa ve tamiri konusundaki yasakların hafifletildiğinin duyurulması, inşa ve tamir edilen kiliselerin sayısında artış meydana gelmesine yol açmıştır[82]. Tanzimat'a kadar kiliseler inşa edilmişse bile inşa faaliyetlerinde uyulması zorunlu kurallar gereği yüksek yapılar, çan kuleleri ve kubbeli kiliseler inşa edilememiş, daha sade ve tekdüze, dikkat çekmeyen, cami, mescit gibi yapıların yanında yer almayan ve/veya ondan daha yüksek inşa edilmeyen, genel olarak bazilikal planlı kiliselerin tercih edildiği görülmüştür. Bu nedenle 19. yüzyılın ilk yarısında ve bundan önce inşa edilen kiliseler daha çok kırma çatı ile örtülü ve iki sıra taşıyıcı ile ayrılmış üç nefli bazilikalar şeklinde inşa edilmişlerdir. Ancak Tanzimat'ın ilanı ile beraber değişen kriterlerle kilise *tamir etmek* için padişahtan izin alma zorunluluğu kalkmış, padişah izni yalnızca *yeni kilise inşasında* gerekli olmuştur. Bu nedenle de 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kubbeli, yüksek ve bazilikalardan farklı plan tiplerine ve çan kulelerine de sahip yeni tip kiliseler görülmeye başlanmıştır. Bu durum özellikle Ayvalık gibi, Hıristiyan nüfusun çoğunlukta olduğu yerleşimlerde daha da belirgin olmuştur. İstanbul'daki gibi önceki yıllardan kalma kiliselerin varlığı cemaati daha çok tamire yönlendirmişse de İstanbul dışındaki yerleşimlerde ve özellikle adalarda daha çok yeni kilise inşasına rastlanılmıştır[83]. Hatta bazı araştırmacılara göre, tanınan serbestlikler gayrimüslimleri ibadet yapılarında *aslında hiç var olmayan yeni ilaveler* yapma çabası içerisine sokmuş ve usulen yaptıkları tamir bildirimleriyle yapılarını daha da görkemli hale getirmişlerdir[84].

Bununla beraber ayin yapmak yasaklanmamışsa da Müslümanları rahatsız edecek, dışarıdan duyulacak şekilde kilisede yüksek sesle ibadet etmek de yasaklanmıştı. Hatta edinilen sözlü bilgiler doğrultusunda 19. yüzyılın ilk yarısından önce inşa edilen kiliselerin aşağı yukarı aynı plan tipine sahip olmasının bir özelliği de akustiği yansıtmayacak şekilde tasarlanmış olmalarıdır[85].

---

[82] Bkz. Tsitimaki 2006:24-29; Karaca 2008:61-65; Alemdar 2012:279-337.
[83] Bkz. Tsitimaki 2006:24-29; Karaca 2008:61-65; Alemdar 2012:279-337.
[84] Karaca 2001:322; Koyuncu 2014:3.
[85] Aralık 2014'te Midilli Adası'nda görüşülen çeşitli papazlardan ve tarih bölümü profesörlerinden *Maria Stamatoyiannopoulou* ile araştırmacı tarihçi *Dr. Stratis Anagnostou*'dan edinilen bir bilgidir.

Ancak belirtmek gerekir ki, Tanzimat öncesinde gayrimüslimlerin yeni kilise inşa etmelerinin yasaklanması ve mevcut olanlarının tamir edilmesi konusunda İslami kurallara uyulmuşsa da, genelde bütün padişahlar kilse tamirine izin verdikleri gibi, *yeni kilise* inşa edilmesine izin veren padişahlar da olmuş, dolayısıyla ilgili izinler aslında dönemin padişahının inisiyatifine bırakılmıştır[86].

## 1.2. 19. YÜZYIL'DAKİ SİYASAL / TOPLUMSAL GELİŞMELERİN İNŞA EDİLEN KİLİSELERDEKİ İKONALARA ETKİSİ

Gelişen ticari faaliyetler vesilesiyle yeniden inşa edilen veya onarılan kiliselerdeki ikonalar da dönemin getirdiği gelişmelerden ve etkileşim halindeki diğer ülkelerin sanatından kaçınılmaz olarak etkilenmiştir. Bizans İmparatorluğu'nun yıkılışından itibaren imparatorluğun ikona üretim merkezi olma görevini de üstlenmiş olan İstanbul, fetihten sonra bu özelliğini yitirir[87]. İkona sanatı, gelişimini Girit, Ege Adaları, Yunanistan, Balkanlar ve Rusya gibi farklı bölgelerde devam ettirir[88]. Gerçekleşen bu göçler dolayısıyla üslup özelliklerinde çeşitlilik görülmeye başlanır.

### 1.2.1. İkonalardaki Üslubun Değişmesine Yol Açan Ekoller

Fetihten sonra İstanbul'da çalışan sanatçıların Girit Adası'na yerleşmeleri, Girit ikona sanatının da gelişimini doğrudan etkilemiştir[89]. *Nikolaos Philanthropos*, *Aleksios Apokafkou*, *Manuel* ve *İoannes Phokas*, *Angelos Akotantos*, *Andreas Ritzou* adaya göç eden sanatçılar arasında yer almaktadır[90]. Bu dönemden itibaren üslup bakımından doğu-batı sentezini vurgulayan *Angelos Akotantos* ve *Andreas Ritzou* gibi sanatçıların yanı sıra, sadece *Bizans* geleneğini sanatına yansıtan veya sadece *batı* geleneğiyle çalışmış sanatçılara da rastlamak mümkün olmaktadır[91]. *Girit Ekolü*'nün üslubu ve

---

[86] Bozkurt 1996:22; Alemdar 2012:35.
[87] Manafis 1990:124-133; Şarlak 2001:87-118; Şarlak 2002:2; Yandım 2005:38.
[88] İkon veya İkona, doğu kiliselerince kutsal sayılan kişi ve olayların; duvar, mozaik veya ahşap gibi çeşitli malzemeler üzerine yapılmış temsili resimlerdir. Kelimenin kökeni Yunanca eikon/es (εἰκονες) "resim, portre, görüntü" anlamındadır. İkonların önemi, İsa'nın yalnızca Tanrı'nı sözü değil, aynı zamanda görüntüsü de olmasında yatmaktadır. Buna göre tanrısal lütuf, ikonalarda kutsanmış olarak yer almaktadır ve bu nedenle görüntüye gösterilen saygı temelde Tanrı'ya yöneliktir.Spitzing 1989:164-165.
[89] Ksingopoulos 1936;11; Şarlak 2001:87-118; Şarlak 2002:2.
[90] Chatzidakis 1993:5.
[91] Chatzidakis 1993:5; Şarlak 2002:2; Drakopoulou (Δράκοπουλου) 2008:15.

*Zakinthoslu Panagiotis Doxaras* ile *Fournalı Dionysios*'un üslup önermeleri, söz konusu bu iki farklı geleneği daha belirgin kılmaktadır.

1.2.1.1. Girit Okulu

Başlıca ikona üretim merkezlerinden biri olan Girit Adası, burada biçimlenen üslup ile adanın 1669 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nun eline geçene kadar ikona üretimini sürdürmüştür[92]. *Girit Ekolü* adıyla ilk kez Fransız tarihçi *Gabriel Millet* tarafından kullanılmış ve bu ekol, 15. yüzyılın sonlarından 17. yüzyıl sonlarına kadar özellikle batılı resim anlayışı ve yerel etkilerin bir birlikteliği olarak varlığını sürdürmüştür[93]. Bunlardan *İtalyan Rönesansı'nın* etkileri yoğun olarak görülmekle beraber *Maniyerist* ve *Barok* sanatı etkileri de tercih edilen batılı üsluplar arasında bulunmaktaydı. Bu üslup kullanımlarına paralel olarak yağlı boya ikonaların yapımında da bir artış dikkati çeker. Doğa gerçekçiliği ve yoğun duyguların ifadesi ise adaların ana karakteristiği olarak ortaya çıkmaktadır[94].

Tercih ettiği ince ve uzatılmış şekillerle diğerlerinden ayrılan bu ekol, koyu renklere ve sert kontrastlar halinde gölge-ışık kullanımına yer verirken, aynı zamanda gerçekçilik, perspektif, ifade yoğunluğu ve giysilerde kıvrımsal düşüşler de görülmektedir. Adanın resim programının gelişimini etkileyen Giritli sanatçılar aynı zamanda Bizans ve batı resim geleneklerinin birleşimini tarz edinirken özellikle *El Greco* gibi bazı sanatçılar doğrudan batılı üsluptaki ikona üretiminde bulunmuşlardır. Bu üretimin sebeplerinden birisi, dönemin sanat piyasasındaki müşteri profilinin de başta Venedik'ten olmak üzere batılı müşterilerden oluşmasıydı[95]. Girit Okulu sanatçıları, Mora yarımadası ve Yunanistan'ın kuzey bölümlerinde resim sanatının batılı üslupta gelişmesinde önemli rol oynamışlardır. 16. yüzyılda Girit Okulu ressamları bölgesel ve yerel atölyelerde çalışarak sanatlarını bu bölgede yaymışlardır[96].

İkonografik özellikler bakımında, 16. yüzyıldan beri İtalyan model ve kalıplara bağlı kalmış olan sanatçıların yaptıkları işler göz önüne aldığında, elbise ve kumaşların

[92] Manafis 1990:124-133; Şarlak 2002:2; Yandım 2005:38.
[93] Millet 1916: 633-670
[94] Mylona 1998:38; Şarlak 2002:2; Yandım 2005:235.
[95] Yandım 2008: 271.
[96] Yandım 2008: 270-273.

geometrik ve simetrik olarak düzenlendiği, özellikle parlak renklerin tercih edildiği ve yüzleri çerçeveleyen ince beyaz çizgilerin ortak üslup özellikleri olarak kullanıldığı görülmektedir[97]. 17. yüzyıla gelindiğinde ise sanatçıların özellikle Venedik, Sina ve Athos Dağı'ndaki manastırlarda çalışmaya başladıkları ve bölgesel üretimlerin ön plana çıktığı görülür[98].

### 1.2.1.2. Zakinthoslu Panagiotis Doxaras ile Fournalı Dionysios'un Üslup Önermeleri

18. yüzyıla kadar etkisini sürdüren Girit Ekolü ressamları, Yunanistan'dan *Meteora* ve *Athos Dağı*'ndaki manastırlarda, Mısır'da *Sina Dağı* manastırlarında ve İtalya'da özellikle *Venedik*'te de ikonalar üretmişlerdir[99]. Ancak bu durum, manastırlar için resmedilen ikonalar ile günlük ibadetler için üretilen ikonlar konusunda bir üslup tartışmasının doğmasına sebep olmuştur. Bu nedenle, dini resimlerin sahip olması gerektiği üslup anlayışına yönelik birbirine zıt görüşler ortaya atılmıştır. Bu görüşler iki ayrı çalışmayla ortaya konmuştur. Bunlardan biri, *Fourna*'dan gelen ressam-keşiş *Dionysios* tarafından 1728–1733 tarihleri arasında Athos Dağı'nda yazılan "*Hermenia (Χερμένια)*", yani *Ressam Kitabı*'dır[100]. Ancak, söz konusu bu kitabın Athos'tan dışarı çıkartılmasına izin verilmediği için, eseri keşfedip yayınlamak isteyen Fransız sanat tarihçisi ve arkeolog *Adolphe Didron* için 1843 yılında ilgili manastırın keşişleri tarafından özel, ayrı bir metin hazırlanmış ve bu özel metin aracılığıyla *Ressam Kitabı* ilk kez 1845 yılında Didron tarafından Fransızca olarak yayınlanmıştır[101]. Kitapta, Bizans usulü ikonalar hazırlamak için ne tür bir astar hazırlanması gerektiğinden, uygun ten rengini elde etmek için nasıl bir karışım hazırlanıp ne tür boyalar kullanılması gerektiğine, giysilerin ve kıvrımların nasıl tasvir edilmesi gerektiğinden, renklerin nasıl hazırlanması gerektiğine ve özellikle de *doğallıktan* nasıl kaçınılması gerektiği hakkında ayrıntılı, teknik bilgiler aktarılmaktadır[102].

---

[97] Şarlak 2001:91; Yandım 2008:273.
[98] Yandım 2008:275
[99] Gouma-Petterson 1971:32; Triantaphyllopulos 1985:387; Yandım 2005:234.
[100] Triantaphyllopulos 1985:387-388; Gravgaard 1987:73-77; Yandım 2005:234.
[101] Didron 1845:XXIII-XXVI. Özgün metin günümüzde hala Athos Dağı'nda korunmaktayken, Didron için özel olarak hazırlanan metin günümüzde Paris'te, *suppl.grec.1310* envanter numarasıyla *Bibliotéque Nationale*'de korunmaktadır.
[102] Tüm teknik bilgiler için bkz. Didron 1845. İngilizce tercümesi için bkz. Hetherington, Paul. (1974). *The Painter's Manual of Dionysios of Fourna,* London. Kitabın bir eleştirisi için bkz. Parpulov-Dolgikh-

Üslup önermeleri konusunda ön plana çıkan diğer eser ise 1726 yılında, *Zakinthoslu Panagiotis Doxaras* tarafından kaleme alınan "*Peri Zographies (Περί Ζωγραφιές)*", yani *Ressamlık Hakkında* adlı eserdir. Dionysios'un aksine, manastır çevrelerinde yetişmeyen Doxaras, Yunanistan'ın İyon Denizi'ndeki adalarından biri olan Zakinthos'ta büyümüş ve burada resim dersleri alarak bu yeteneğini geliştirmiş, ancak 1694 yılında Venedik ordusuna katılarak 1699 yılına dek burada asker olarak hizmet etmiş, ayrıca şövalye unvanıyla ödüllendirilmiştir. 1699 yılından 1704 yılına dek Venedik'te resim eğitimi alan Doxaras, bu süre zarfında İtalyan resmine karşı büyük bir hayranlık geliştirmiştir. Bu nedenle Doxaras, *Raphael de Frense* tarafından kaleme alınan *Leonardo da Vinci'nin Resim Tekniği üzerine bir Deneme* (Trattato della pittura de Leonardo da Vinci) adlı İtalyanca kitabı ve *Leon-Battista Alberti* ile *Andrea Pozzo*'nun ressamlık hakkındaki eserlerini Yunancaya tercüme etmiştir. 1726 yılında yazdığı, ancak 1871 yılında yayınlanan kendi kitabı ise bu nedenle Yunan resminde Bizans tipi ikonografiden Batı tarzı Rönesans sanatına bir geçiş olarak kabul edilmektedir[103]. Çünkü Doxaras bu kitabıyla yüzeysel, şematik ikona anlayışını kırıp, mekân, hacim ve anlatım konusunda gerçekçi düzenlemelere varıyor, artık gerçekçi manzara ve mekânlar kullanılması gerektiğini ifade ediyordu. İkonalarda da figürlerin, hacim duygusu hissettirecek şekilde tasvir edilmesini, havada yüzer izlenimi yaratmadan, ayağı yere basan, zeminle ilişkili figürler söz konusu olmaya başlaması gerektiğini öneriyor, ayrıca, gelişmiş bir anatomi bilgisiyle beraber ikonalardaki renklendirmenin de ışık ve gölge kullanımıyla daha gerçekçi figürler yarattığını belirtiyordu[104].

Öte yandan, 1821 isyanından sonra bağımsızlığını kazanan Yunan Krallığı'nın başında batılı yöneticilerin bulunması da, yeni hükümetin batılı resim anlayışını desteklemesine ayrıca yol açmıştır[105]. Eserleri sipariş eden kilise, artık resmî olarak *Naturalizm*,

---

Cowe. (2010). A Byzantine Text on the Technique of Icon Painting. *Dumberton Oaks Papers,* 64, 201-216.

[103] Doxaras, hayatı ve çalışmaları için bkz. Bentchev, Ivan. (2004). *Griechische und bulgarische Malerbücher*, Recklinghausen; Museen der Stadt Recklinghausen, (Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens; 11 , herausgegeben von Eva Haustein-Bartsch). Ayrıca bkz. Doxaras, Panagiotis. (1843). *Hellenomnemon*, 1, 17-40. Δοξαράς, Παναγιώτης. (1871). Περί ζωγραφίας, εκδ. Σπ. Π. Λάμπρου, Αθήνα.

[104] Bkz. Doxaras, Panagiotis (Δοξαράς, Παναγιώτης). (1871). *Περί ζωγραφίας*, εκδ. Σπ. Π. Λάμπρου, Αθήνα.

[105] Yunan Krallığının I. Kralı Alman, Bavaryalı Kral I. Ludwig'in oğlu Otto (1833-1862), II. Kralı ise Danimarka Kralı IX. Christian'ın oğlu I. George (1863-1913) idi. Gravgaard 1987:76-77.

*Romantizm* ve *Realizm* gibi Batılı sanat anlayışının geliştirdiği üslupların etkisi altına girmişti. Buna bir tepki olarak manastır çevreleri de bu yeni üslubu reddederek, geleneksel anlayıştaki resim derslerini manastır okullarında vermeyi sürdürmüşlerdir[106].

Genel olarak bakıldığında, bahsi geçen iki yazarın da kendi dönemleri için uygun rol modelleri bulabilmek adına geçmişte uygulanan üslupları inceledikleri görülmektedir. Ressam-keşiş Dionysios, Yunan ressam *Manuel Panselinos*'u örnek alarak, 14. yüzyıl ikona ressamlığını üslup bakımından başarılı olarak tanımlarken, Doxaras, *Yüksek Rönesans* ressamlarının eserlerini model olarak sunmuştur. Bunlar arasında özellikle *Tiziano*, *Tintoretto* ve *Veronese*'nin eserleri yer almaktadır[107]. Dionysios'un önerdiği resim anlayışı ve üslup önermeleri, keşiş olmasıyla da bağlantılı olarak, özellikle 18. ve 19. yüzyılın manastırları gibi dini çevrelerde kabul görürken, ressamların daha bireysel davranabildikleri çevrelerde Doxaras'ın üslup önermeleri uygulanmış ve bu anlayışa göre ikonalarını resmeden sanatçıların eserlerini imzaladıkları dahi görülmüştür[108]. Dolayısıyla, söz konusu bu yüzyıllarda üslup bakımından bir ana merkez olmaması nedeniyle ve çeşitli yerel merkezlerin olması sebebiyle, sanatsal eğilimler konusunda da çeşitlilikler görülmüştür[109].

Bazı araştırmacılara göre de Dionysios'un *Ressam Kitabı*'nın özellikle dini çevrelerde kabul görmesinin bir nedeni de, 1453 sonrasında faaliyetlerini sürdürmeye devam eden kiliselerin kendi cemaatlerinin *Bizans* kimliğini korumak ve bu imparatorluktan kalma geleneklerini unutmalarına engel olunmasını sağlamaktı[110].

İkona üretimi Yunanistan dışında Rusya, Balkanlar, Ukrayna, Polonya ve İtalya'da da devam ederken, İstanbul'da ise Tanzimat ve Islahat Fermanları'ndan sonra tekrar ikona üretimine başlandığı görülmektedir[111]. Dolayısıyla Tanzimat'ın, belirli kurallar çerçevesinde de olsa yalnızca yeniden kilise inşa etme izni vermediği, aynı zamanda kiliseler için üretimde bulunan atölyelerin de yeniden canlanmasını sağladığı

---

[106] Gravgaard 1987:76-77.
[107] Triantaphyllopulos 1985:387-388; Yandım 2005:234.
[108] Kontoglou 1993; Şarlak 2002:2; Yandım 2005:234.
[109] Yandım 2005:234
[110] Gravgaard 1987:75.
[111] Şarlak 2002:3.

söylenebilir. Bu nedenle İstanbul'a geri dönen sanatçılar, ikonlarını artık İtalya veya Rusya gibi başka ülkelerde tanıdıkları üslupların da etkisiyle ya da yine manastır çevrelerinde tanıdıkları ve daha çizgisel olarak tanımlanabilecek üslubu kullanmaya devam ederek, 19. yüzyıldan itibaren inşa edilmeye başlanan veya onarılan kiliselerde daha çeşitli üslupların görülebileceği ikonalar resmetmeye başlamışlardır[112].

[112] Konuyla ilgili yayınlar için bkz. Didron, Adolphe. (1845). *Manuel d'Iconographie Chrétiene Grecque et Latine*, Paris: Imprimerie Royal; Gouma-Peterson, Thalia. (1971). The Survival of Byzantinism in 18th Century Greek Painting. *Allen Memorial Art Museum Bulletin,* (29,1):11-61; Triantaphyllopulos, Dimitrios. (1985). *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln*, Institut für Byzantinistik, Neugriechische Philologie und Byzantinische Kunstgeschichte der Universität München; Gravgaard, Anne-Mette. (1987). Change and Continuity in the Post-Byzantine Church Painting. *Jørgen Rasted 60 years,* Papers of the Institute of Medieval Latin and Greek, University of Copenhagen Press, Denmark; Hatzidakis (Χατζηδάκης, Μανόλης). (1993). *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης,* Ηράκλειον; Milona (Μυλωνά). (1998). *Τα πάθη τα σεπτά ωσ φώτα σωστικά, το θείο πάθοσ σε ικονεσ τησ Ζακύνθου*, Atina; Şarlak, Evangelia. (2001). *Post-Bizans Dönemi İstanbul Kiliselerinde Duvardan Bağımsız İkonalar,* Doktora Tezi, İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı; Şarlak, Evangelia - Özer, Filiz. (2002), *Post-Bizans Döneminde İstanbul'da İkona Üreten Ressamlar ve Üslup Özellikleri*, *İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, c.1, s.1, İstanbul; Yandım, Sercan. (2004). *Ikonographische, Stilistische und Kunstsoziologische Studien zu den Post-Byzantinischen Ikonen in den Städten Antalya und Tokat,* Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde des Fachbereichs Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg; Yandım, Sercan. (2005). Einführung in die griechisch-orthodoxen Ikonen der spät-Osmanischen Zeit; mit Beispielen in den Städten Antalya und Tokat. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, c.22, s.2, 231-244; Yandım, Sercan. (2008). *İtalo-Cretan Religious Painting and Byzantine-Palaeologan Legacy,* Edebiyat Fakültesi Dergisi, s.1. c.25.

# 2. BÖLÜM:
# AYVALIK (KİDONİES / ΚΥΔΩΝΙΕΣ)

19. yüzyılda hem kilise inşasına getirilen izinden, hem de kiliselerdeki ikonaların üsluplarını belirleyen ilgili gelişmelerden, nüfusunun neredeyse tamamına yakını Rum-Ortodokslardan oluşan Ayvalık da kaçınılmaz olarak etkilenmiştir. Çünkü Osmanlı Dönemi'nde Anadolu nüfusunun bir bölümünü Hıristiyanlar oluşturmuş olmasına rağmen, gerçekten *dinsel* ve *dilsel* olarak Bizans dünyasına ait olan, onun geleneğini sürdüren bölge, Anadolu'nun batıdaki yarısı olan Ege kıyılarıydı[113].

Ayvalık, özellikle barındırdığı gayrimüslim nüfus ve sahip olduğu konum bakımından etkileşime açık olması sebebiyle büyük oranda 19. yüzyılda gelişme göstermiştir. Bu yüzyılda Ayvalık'ta görülen en büyük gelişme ise ticari faaliyetlerdeki başarıları ve bu başarılarla birlikte zenginleşen mahallelerdir. Bununla beraber, gerçekleştirilen ticari faaliyetlerin bir sonucu olarak Ege Adaları, Yunanistan, İtalya ve hatta Rusya ile sürdürülen dinsel ve kültürel etkileşim, kilise mimarisine ve ikona üslubuna da belirgin biçimde yansımıştır. İlerleyen bölümlerde de görüleceği üzere Ayvalık, özellikle yurtiçi ve yurt dışı ile sürdürülen yoğun ticari faaliyetler sonucu zenginleşmesiyle beraber Midilli'deki kilise mimarisiyle de benzerdir[114].

Ticari etkileşim ve dini bağlantılar vesilesiyle kilise mimarisini oluşturma ve geliştirme fırsatını elde eden Ayvalık'ta, 19. yüzyılda yoğun imar faaliyetleri gerçekleşmiştir. Yaşanan gelişmeler ışığında geçirdiği değişim ve gelişimlerin de incelendiği bu bölümde, öncelikli olarak Ayvalık'ın adı ve tarihi coğrafyası incelenmiş, demografik veriler ışığında tanıtılarak, gelişim sürecinde Ayvalık'ın kalkınmasına etki eden kişi ve kurumlar tanıtılmış, Ayvalık'ta mahallelerin gelişimi hakkında da bilgi verildikten sonra 1821 Yunan İsyanı'nın Ayvalık'ta yaşayan Rum nüfusuna ve kiliselere etkisi aktarılmış, ayrıca seyyahlar gözünden Ayvalık tanıtılmıştır.

---

[113] Augustinos 1997:17.
[114] Psarros (Ψαρρός) 2007:501; Tsitimaki 2007:484.

## 2.1. ADI VE TARİHÎ COĞRAFYASI




**Harita 1:** Kiepert. *Karte von Kleinasien in 24 Blatt* (1902 – 1906)

Ayvalık adının nereden geldiği tam olarak bilinemese de konu ile ilgili farklı görüşler vardır. Ayvalık'ın yerli halkına göre, Ayvalık adı, bölge denizinde çokça rastlanan Kidonya adlı kum midyesinden, yunancasıyla "Kidonies/ Κυδωνίες" ve bunun Türkçe karşılığı olan "Ayvada" sözcüklerinden ileri gelmektedir[115]. Araştırmacılara göre de Ayvalık adının, bölgenin de adı olan Eolya isminden türetilmiş olma ihtimali vardır[116]. Ancak ilgili kaynaklar, mübadeleye kadar Ayvalık'ta yaşayan Rumların buraya Aivali (Αϊβαλι) dediklerini de belirtmektedir[117]. Psarros'a göre, 16. yüzyılda Midilli'den

[115] Tez çalışması boyunca yapılan araştırmalarda yerli halktan alınan bilgilere göre belirlenmiştir.

[116] Eolya Bölgesi, antik Yunan'da Anadolu'nun batı kıyısındaki bir yerleşimdi. Bu yerleşim kuzeyde Çanakkale Boğazı'ndan güneyde Gediz Nehri'ne (Hermus Nehri) uzanıyordu. Eolya, buraya M.Ö. 1000 yılında Yunanistan'dan göç edenler tarafından kurulmuştur. Ancak burası coğrafi bir bütünlük sağlayan bir yerden çok, aynı ırktan olup aynı dili konuşan toplulukların bir bölgede ayrı ayrı kurdukları yerleşimleri temsil ediyordu. Koukounaras (Κουκουναρα) 1972:38; Psarros 2007:503.

[117] Erim 1948:11-13; Sakkaris 1948:12-13; Yorulmaz 1983:11-14; 2000:13-16; Yücel ve İğdir 2009:52. *Aivali (Αϊβαλι)* ismi de aslında Ayvalık isminden farksızdır. Bu sadece Yunanca'da kelimelerin 'k' harfi ile sonlanmamasından kaynaklanan bir ifade değişikliğidir.

Ayvalık'a ganimetlerini saklamak için gelen korsanlar, o dönemde Ayvalık'ın yüksek tepelerinde bulunan yabani ayva ağaçlarından dolayı buraya "ayva ağaçlı yer" anlamında Yunanca, Kidonion (Κυδωνιών), Türkçe Ayvalık dediklerini ileri sürmektedir[118].

Ayvalık, Ege Denizi'nin Kuzeybatı kıyısında bulunan Balıkesir iline bağlı bir ilçedir (Harita 1). Batısında Ege Denizi, doğusunda Bergama, kuzeyinde Burhaniye ve güneyinde Dikili bulunur. Cunda Adası ile beraber Ege Denizi içinde Ayvalık'a ait yirmi üç ada bulunmaktadır. Ayvalık, Ege Denizi'ne dik uzanan dağlara bağlı olarak girintili çıkıntılı kıyı özelliklerine sahiptir. Yerleşim kıyı şeridi boyunca, eğimin az olduğu düzlüklerde yoğunlaşmıştır. Çevresini ise tepelik alanlar kuşatmaktadır.

Antik Çağlarda Midilli'nin tarımsal hinterlandını oluşturan Ayvalık, *Midilli'nin Kıyısı* olarak bilinirdi[119]. Zaman içinde ise Ege Denizi'nde faaliyet gösteren korsanlar, ganimetlerini Anadolu'ya taşımak ve bunları satıp gelir elde etmek amacıyla günümüzde Ayvalık olarak bilinen yerleşimi kullanmışlardır. Burası aslında, kaçakçıların ve korsanların, ticari alışverişleri engellenmeden, Hıristiyan ve Müslüman ayrımı olmadan, işlerini rahatlıkla sürdürebilmek için buluştukları bir yerdi ve söz konusu bu kaçakçılar ve korsanlar zamanla evlerini de bu topraklara inşa etmişleridir[120].

---

[118]Psarros 2007:497-498.
[119] Kontis (Κοντής) 1978:60-61; Psarros 2007:497.
[120] Psarros 1949:45, 2007:498; Bayraktar. 1998:89.

## 2.2. DEMOGRAFİ

Ayvalık, 19. yüzyılda Hüdavendigâr, yani Bursa Vilayeti'ne bağlı Karesi Sancağı'nın bir kazasıydı. 19. yüzyılın sonunda, 1893 yılında yapılan sayımına göre toplamda 21.677 kişilik bir nüfusu olan Ayvalık'ta 90 Müslüman'a karşılık 20.133 Rum ve 754 yabancı yaşamaktaydı.[121]

Ege bölgesinin Ayvalık'ı da içeren ilk resmi nüfus sayımı olan 1881/82-93 yılları arasındaki nüfus sayımı ile 1914 sayımlarının Ege bölgesindeki durumu aşağıdaki gibidir. Buna göre 19. yüzyıl boyunca Müslümanlara oranla Rumların çoğaldığı gözlenmektedir:[122]

| | 1881/92 – 93 Sayımı | | 1914 Sayımı | |
|---|---|---|---|---|
| **%** | **Müslüman** | **Rum** | **Müslüman** | **Rum** |
| İzmir Merkez | 38.2 | 25.57 | 47.55 | 34.91 |
| Bergama | 81.9 | 15.6 | 75.41 | 22.35 |
| Seferihisar | 81.21 | 18.66 | 74.61 | 25.21 |
| Foça | 21.71 | 61.17 | 30.04 | 67.60 |
| Urla | 39.65 | 58.89 | 27.10 | 71.54 |
| Menemen | 70.02 | 22.83 | 71.17 | 26.75 |
| Çeşme | 11.97 | 87.37 | 10.36 | 89.19 |
| **Ayvalık** | **0.4** | **99.6** | **1.3** | **98.7** |
| Cunda | 0.52 | 99.48 | 1.5 | 98.5 |
| Kuşadası | 58.16 | 40.67 | 54.65 | 44.05 |
| Tire | 90.02 | 6.72 | 87.78 | 7.55 |
| Ödemiş | 91.71 | 6.42 | 90.26 | 7.75 |
| Bayındır | 84.17 | 14.72 | 85.16 | 13.76 |
| Kemalpaşa | - | - | 80.03 | 19.85 |
| Karaburun | - | - | 47.08 | 52.91 |

[121] Karpat 1978:263-264; Anonim 1982:1127, 1140.
[122] Pekak ve Aydın 1998:128.

1893 yılındaki sayıma göre Ayvalık'taki Rum ve Müslüman nüfus dağılımına ait bilgiler ise şöyledir:[123]

| 1893 YILI NÜFUS SAYIMI VERİLERİ | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **İDARİ BİRİM** | **MÜSLÜMANLAR** | | **RUMLAR** | | **YABANCILAR** | | **TOPLAM** | |
| | **K** | **E** | **K** | **E** | **K** | **E** | **K** | **E** |
| HÜDAVENDİGAR VİLAYETİ Karesi Sancağı ***Ayvalık Kazası*** | 40 | 50 | 9798 | 10335 | 703 | 751 | 10541 | 11136 |
| | | | | | | | **21.677** | |

1914 sayımına göre Ege'nin kıyı yerleşimlerinde yaşayan gayrimüslim nüfusa bakıldığında ise gayrimüslimlerin Müslümanlara kıyasla yine çoğunluğu oluşturduğu görülmektedir:[124]

| YERLEŞİM YERİ | GAYRİMÜSLİMLER | MÜSLÜMANLAR |
|---|---|---|
| Urla | 24.711 | 9.321 |
| Çeşme | 39.074 | 4.539 |
| Foça | 15.670 | 7.427 |
| **Ayvalık** | **31.445** | **454** |
| Kuşadası | 11.438 | 9.220 |
| Karaburun | 8.838 | 9.934 |

Bununla beraber, Anadolu'nun özellikle Ege kıyılarında yaşayan Rumları, gelişen dünya ticaret sistemi ile ilişkiye geçen ve ticareti diğer imparatorluk bölgelerine taşıyan ilk Osmanlı uyrukları arasında geliyordu[125]. Bu bağlantılardan ve beraberinde getirdikleri iyi yaşam olanaklarından faydalanan birçok Rum ailesi ekonomik olarak zenginleşmeye başlamıştı. Özellikle Ege'deki kıyı yerleşimlerinin nüfusça büyümesi bu

[123] Karpat 1978:263-264; Anonim 1982:1127, 1140.
[124] Anonim 1982:1127, 1140; Bayraktar 1998:34.
[125] Augustinos 1997:27. Ayrıca bkz. Bağış 1998:19-43.

duruma işaret etmektedir[126]. 19. yüzyılda Anadolu'da yaşayan Rumların büyük bir kısmı, köylerden ve kırsal alanlardan daha fazla umut vaat eden en yakın kent merkezine göçüp, bunun yanında ekonomik fırsatların azalıp çoğalmasına bağlı olarak bir kent merkezinden de diğerine geçmişlerdir[127]. Dolayısıyla, ticari gelişmişliği nedeniyle İzmir'den sonra gayrimüslimler için Anadolu'da umut vaat eden yerleşimlerin başında Ayvalık geliyordu.

Ancak 1914 yılından itibaren, başta bölgesel ayaklanmalar, I. Dünya Savaşı ve devamında Kurtuluş Savaşı nedeniyle Ayvalık'taki demografi değişmiş, gelişim kesintiye uğramıştır. Savaşlar sona erdiğinde ise önceden Ayvalık'ta yaşayan nüfusun çoğunluğu esir düşmüş, ölmüş ya da kaybolmuştu. Sonrasında İngiltere, Fransa, İtalya ve Japonya önderliğinde, Yugoslavya, Yunanistan, Romanya ve Türkiye Cumhuriyeti'nin katılımıyla 11 Kasım 1922'de başlayıp 24 Temmuz 1923'te sonlanan Lozan konferansında alınan karar ile Yunanistan ve Türkiye Cumhuriyeti arasında, daha doğrusu, iki ülkenin Hıristiyan ve Müslüman nüfusu arasında zorunlu bir mübadele gerçekleştirilmesi ön görülmüştür:

> **Madde 1: "**Türk topraklarında yerleşmiş Rum Ortodoks dininden Türk uyrukluları ile Yunan topraklarına yerleşmiş Müslüman dininden Yunan uyruklularının zorunlu mübadelesine karar verilmiştir. Bu kimselerin hiçbiri, Türk hükümetinin izni olmadıkça Yunanistan'a dönerek oraya yerleşemeyecektir." (Düstur.1931)

1923 yılında imzalanan Lozan Antlaşmasında alınan karar ve uygulanan Türk-Yunan nüfus Mübadelesi sonucu bölgede hiç gayrimüslim kalmamış, boş kalan tüm yerleşimlere Girit, Midilli ve Yunanistan'dan getirilen Müslümanlar yerleştirilmiştir[128].

---

[126] Augustinos 1977:28.
[127] Augustinos 1977:24–27.
[128] Arı 1995:53-55; Hirschon 2005a:3-16, 111-114; Psarros 2007:504.
1923 mübadelesiyle yaşanan kitlesel göçün Rumlarla Türkler arasında mı, yoksa Hıristiyanlar ile Müslümanlar arasında mı gerçekleştiği hala karıştırılsa da, antlaşmaya göre ikincisidir. Ne var ki, o zamanlar bile insanlar bu konuda çelişki yaşamaktaydılar. Bazen "Rum" ile "Hıristiyan" ya da "Türk" ile "Müslüman" sözcüklerini eş anlamlı, bazen de farklı kullandılar. Dolayısıyla, *dinsel* diye tanımlanan bir dünyadan, *ulusal* diye tanımlanan yeni bir dünyaya geçiş yaşadıkları söylenebilir (Clark 2009:16.). Ama 1920'lerde dinin ve milliyetin birbirinden farklı algılanması gerektiği konusundaki bilinç değişimi henüz

Türkiye ile batılı ülkeler arasında barış sağlamak amacıyla imzalanan Lozan Antlaşması sonucu gerçekleştirilen bu mübadele, iki ülke arasındaki nüfus değişimini zorunlu kılan, tarihin ilk ve tek örneğini oluşturmaktadır[129].

Buna göre, 1923 Lozan Antlaşması gereğince yaklaşık 1.100.000 Rum Ortodoks, Yunanistan'a göç ettirilmiş, Yunanistan'ın Kavala, Drama, Ferecik, Yanya ve Selanik şehirlerinden de yaklaşık 480.000 Müslüman Türk, Türkiye'ye gönderilmiştir[130]. Mübadillerden Midilli Adası'nda yaşayanlar Cunda Adası'na, Girit ve çevresindeki adalarda yaşayanlar ise Ayvalık'a getirilmişler ve böylece gerçekleşen göç sonucunda Ayvalık merkezine toplamda 14.971 kişi yerleştirilmişti[131].

Ancak, antlaşmanın I. bölümündeki siyasal hükümlerin 42. maddesine göre, mübadillerin geride bıraktıkları yapıların korunacağının da teminatı verilmiştir:

> **Madde 42:** " … Türk Hükümeti, söz konusu azınlıklara ait kiliselere, havralara, mezarlıklara ve öteki din kurumlarına tam bir koruma sağlamayı yükümlenir. Bu azınlıkların Türkiye'deki vakıflarına, din ve hayır işleri kurumlarına her türlü kolaylıklar ve izinler sağlanacak ve Türk Hükümeti, yeniden din ve hayır kurumları kurulması için, bu nitelikteki öteki özel kurumlara sağlanmış gerekli kolaylıklardan hiçbirini esirgemeyecektir (Düstur.1931).

---

başlangıç düzeyinde olduğu için, söz konusu mübadele, dil ya da ulusal kimlik değil, daha çok *din* kriteri temel alınarak gerçekleştirilmiştir denilebilir (Arı 1995:50-53; Clogg 1997:129).

[129] Türkiye ile batılı ülkeler arasında barış sağlamak amacıyla imzalanan Lozan Antlaşması sonucu gerçekleştirilen bu mübadele, iki ülke arasındaki nüfus değişimini zorunlu kılan, tarihin ilk ve tek örneğini oluşturmaktadır. Arı 1995:53-55; Pekak ve Aydın 1998:127-131; Gündoğmaz-İpek 2003:36; Hirschon 2005a:3-16, 111-114.

[130] Arı 1995:53; Clogg 1997:130.

[131] Ayvalık merkezine ilk etapta 14971 kişi yerleştirilmiştir. Bunlar Midilli'den 8000, Girit'ten ise 3000 kişi iken, diğerleri de Rumeli göçmenleriydi (Gündoğmaz-İpek 2003:36). Yerleşim alanlarının belirlenmesi ise göçmenlerin gelecekleri yöre olarak, tütüncü, çiftçi, bağcı, zeytinci şeklinde gruplandırıldıkları görülmüştür (Arı 1995:53; Gündoğmaz-İpek 2003:36).

## 2.3. AYVALIK'TA MAHALELERİN GELİŞİMİ

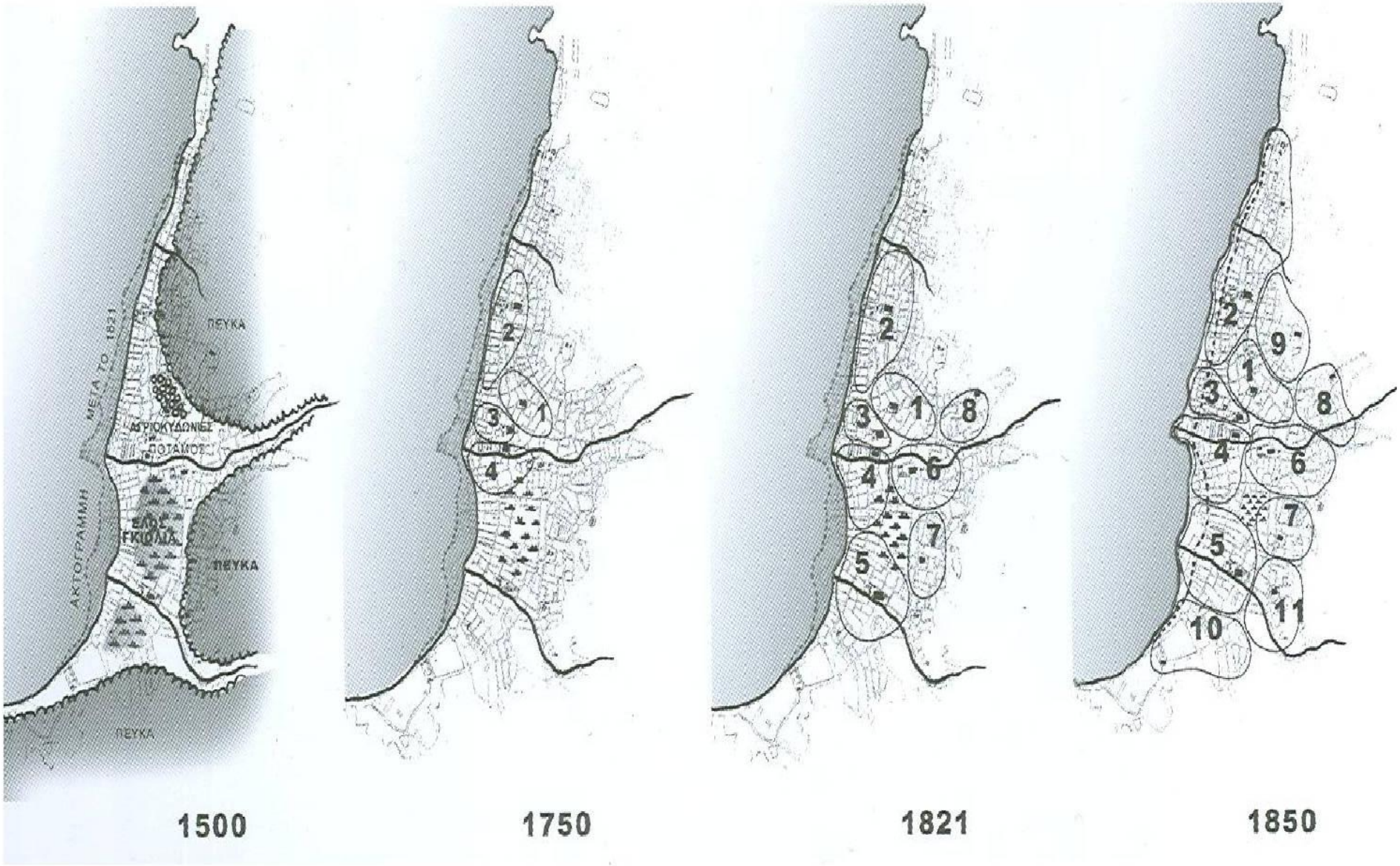
Ayvalık'ta mahalleler, inşa edilen ilk kiliselerle paralel şekilde gelişmiştir. Kurulan her bir kilise kendi mahallesine sahipti ve mahalleler de o kiliselerin adıyla anılırlardı. Zamanla, kilise sayısı çoğaldıkça, bir kilisenin adıyla anılan mahallede birden fazla kilise görülebiliyordu.

1773 yılında Ayvalık'ta dört mahalle bulunmaktaydı ve yukarıda da belirtildiği gibi her bir mahalle sahip olduğu kilisenin adı ile anılırdı (Harita 2). Bu mahalleler, Ayvalık'ta inşa edilen ilk kiliseler olan Taksiyarhis, Ayos Yannis, Ayos Dimitrios ve Messi Panagia'dır. Elde edilen beratla gelişimi hızlanan kente Papaz İkonomos'un, 1780 yılında, *Zoodohos Pigis Kato Panagia Kilisesi*'ni (Η Ζωοδόχου Πηγής Κάτω Παναγιάς) inşa ettirmesi ise kısa zamanda Ayvalık'ta beşinci büyük mahallenin oluşmasını sağlamıştır[132]. Hızla gelişen kentte 1821'e kadar üç yeni mahalle ve bununla beraber üç yeni kilise daha eklenmişti: *Ayos Yorgos*, *Ayos Basileos* ve *Ayos Nikolaos*. Şehrin nüfusu yaklaşık olarak 15.000'e yükselmişti. Ayvalık'a bağlı bir köy olan Küçükköy'de (Yeniçarohorion) de bir mahalle ve *Ayos Athanasios* adında bir kilise bulunuyordu. Nüfusu ise yaklaşık olarak 2.000 civarındaydı[133].

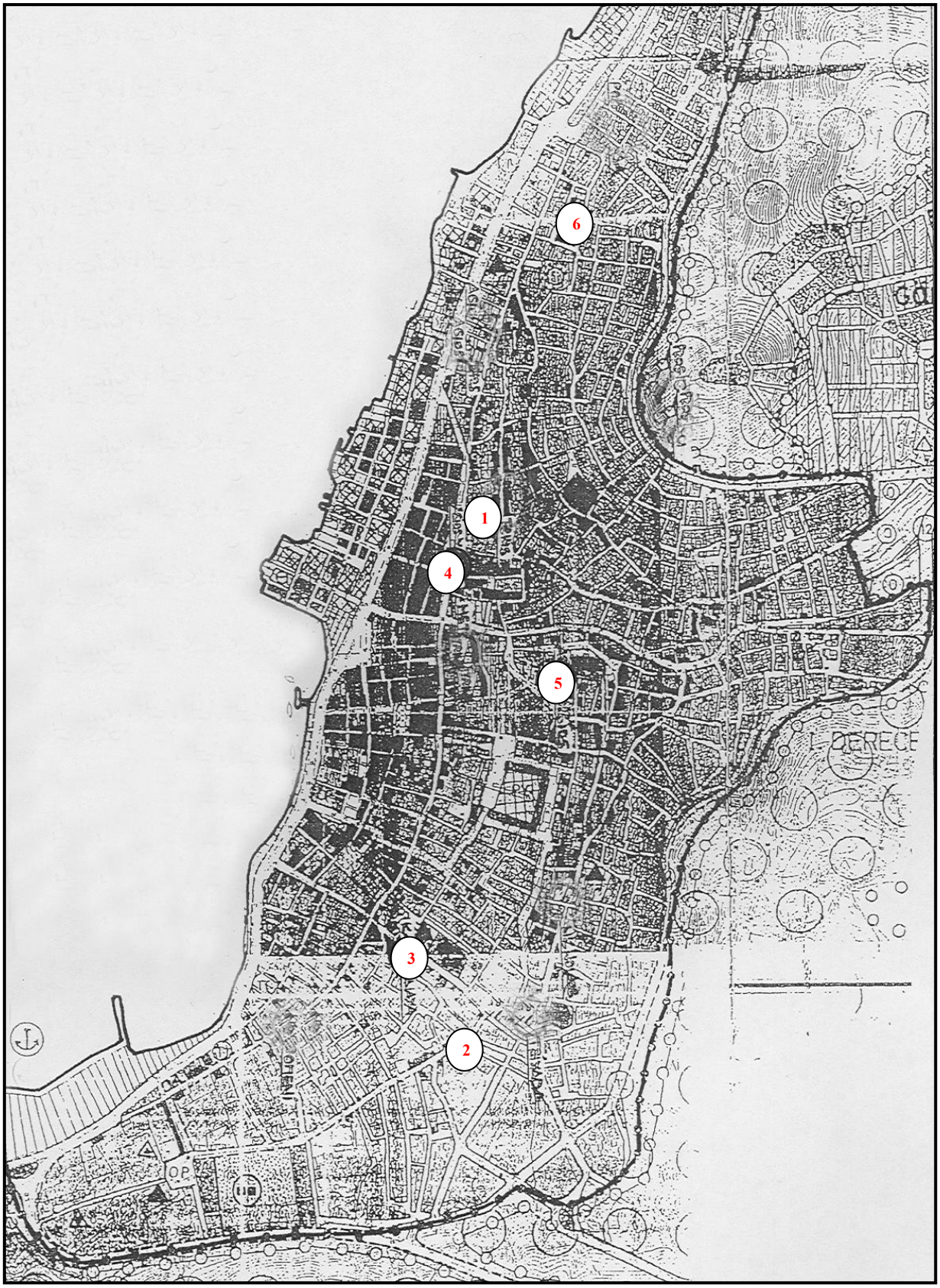
1921'de şehrin 11 merkez kilisesi ve 11 mahallesi vardı. 1922 yılında, Athos Dağı İviron Manastırı'na bağlı bir kilise olan Portaitissa Kilisesi de merkez kiliseler arasına eklendi ve bunların sayısı 12'ye yükseldi[134]. Buna göre merkez kiliseler, Koimesis tis Theotokou, Taksiyarhis, Ayos Yorgos Tropaioforos (Ödüllendirilmiş Olan), Zoodohos Pigis Kato Panagia, Ayos Yannis o Prodromos, Ayos Haralambos İero Nosokomoeio (Ayos Haralambos Kilisesi ve Kutsal Hastanesi), Ayos Dimitrios, Ayos Basileos, Aya Triada, Ayos Nikolaos (Athos, Pantokrator Manastırı'na bağlı), Profitis İlias ve Panagia tis Portaitissa (Athos, İviron Manastırı'na bağlı)[135]. Bu kiliselerden altısı, Taksiyarhis, Aya Triada, Kato Panagia, Ayos Yannis, Ayos Yorgos ve Portaitissa Kilisesi günümüze gelebilmiştir (Harita 3).

---

[132] Psarros 2007:508.
[133] Psarros 2007:500-501.
[134] Foudoulis 2007:30.
[135] Foudoulis 2007:30; Psarros 2007:500-501.




**Harita 2:** Ayvalık'ın tarihsel gelişimini gösteren harita.
16.-19. yüzyıllar arasındaki gelişim, mahallelere verilen sayılarla gösterilmiştir: 1. *Taksiyarhis* 2. *Ayos Dimitrios* 3. *Ayos Yannis* 4. *Messi Panagia* 5. *Kato Panagia* 6. *Ayos Yorgos* 7. *Ayos Nikolaos* 8. *Ayos Basileos* 9. *Profitis İlias* 10. *Ayos Haralambos* 11. *Aya Triada* (Psarros 2007:508).




**Harita 3:** Ayvalık imar planında günümüze gelebilmiş kiliselerin yeri (Ayvalık Belediyesi, İmar ve Fen İşleri Bürosu): **1.** Taksiyarhis (1844) **2.** Aya Triada (1846) **3.** Kato Panagia (1850) **4.** Ayos Yannis (1870) **5.** Ayos Yorgos (1880) **6.** Portaitissa (1899)

## 2.4. AYVALIK'IN GELİŞİMİNE ETKİ EDEN KİŞİ VE KURUMLAR

1580 yılında Midilli Adası'ndan gelip ganimetlerini burada saklayan korsanlar tarafından iskâna açılan Ayvalık, 18. yüzyılın başında zeytincilik ve zeytinyağı üretimi ile bunun ticaretinin yapılmasıyla gelişmeye başlar[136]. Ancak Ayvalık'ın kalkınması, özellikle 18. yüzyılın sonlarında, Ayvalıklı Papaz İkonomos'un çabaları, Baltazzi (Μπαλταζζή) Ailesi'nin devletteki itibarı, kurulan Ayvalık Akademisi'nin eğitim kalitesi ve Athos Dağı'ndan yapılan yatırımlar sayesinde olmuştur.

### 2.4.1. Yannis Demetrakelis İkonomos (Papaz İkonomos)

1735 yılında Ayvalık'ta doğan, aslen Midilli göçmeni olan Yannis Demetrakelis İkonomos, Ayvalık'ta yerel yönetimde etkili bir papazdı[137]. Rahip olabilmek için Athos Dağı'ndaki *Athoniada Okulu*'nda[138] okuduğu ve yirmi beş yaşındayken insanların geleneklerini incelemek için Osmanlı İmparatorluğu'nun değişik bölgelerine seyahat etmeye başladığı bilinmektedir[139]. Ancak Ayvalık ile ilgili yayınların neredeyse tamamı Papaz İkonomos'un tarihsel konumunu 1770 yılında Osmanlı ve Rusya arasında geçen Çeşme Deniz Savaşı'nda yaşanan gelişmelere dayandırmaktadır. Çünkü ilgili yayınlara göre Osmanlı Donanma Komutanı olan Cezayirli Hasan Paşa'nın bu savaştaki gemisi batınca yaralı olarak mürettebatından üç kişi sayesinde Ayvalık'ta salla kıyıya çıkartılır. Papaz İkonomos ise kim olduğunu bilmeden, Hasan Paşa'ya ve yanındaki üç kişiye yardım edip kendi çiftliğinde misafir eder. Bir hafta sonra Papaz İkonomos'un Çiftliği'nden ayrılan Hasan Paşa İstanbul'a gitmek üzere yola çıkar ve Ayvalık'tan

---

[136] Psarros 2007:497- 499. Ayrıca bkz. *Voyages de Corneille Le Bruyn*. (1753). R. Haag Publications, Institute of Neo-Hellenic Research, 5, 454-457.

[137] Babası Demetrakis ve annesi Rigaina'nın aileleri 18. yüzyılın başında Midilli Vasilika'dan Ayvalık'a göç etmişlerdir. Babası aynı zamanda Ayvalık'taki yerel yönetimin de etkin bir üyesiydi. En büyüğü İkonomos olmak üzere 3 oğlu 4 de kızı vardı (Köksal 2014:1).

[138] Athoniada Akademisi olarak da bilinen bu okul, Ekümenik Patrik Kyrillos tarafından 1749 yılında Yunanistan'daki kutsal kabul edilen Athos Dağı'ndaki Vatopedi Manastırı'na bağlı bir binada kurulmuştur. 1753 yılında bu okula atanan *Eugenios Voulgaris* aynı yıl bir kronik yayınlar ve bu kroniğe göre Athoniada Okulu öğrencilerine Yunanca, mantık, felsefe ve teoloji öğretiliyordu. Okul, rahipler ve diğer din adamları için kurulmuşsa da dışarıdan erkek öğrencilere de açıktı (Köksal 2014:1). Ayrıca bkz. Ephraim. (2011). Vatopaidi Monastery and the Athoniada Academy. *The Works of the Monastery and Speeches / Events*, Athens.
Günümüzde hala açık olan bu okul, yak. 300 yıllık eğitim hayatı boyunca 3 kez eğitime ara vermiştir. 1821–1842 yılları arasında Yunan İsyanı, 1916–1930 arası I. ve 1940-1953 arası da II. Dünya Savaşı gereği kapalı kalmıştır. Bkz. Facaros – Theodorou. (2003). Greece, New Holland Publishers, s.578.

[139] Köksal 2014:1.

ayrılır. İstanbul'a döndükten sonra 'Gazi' unvanını alan Hasan Paşa aynı zamanda sadrazamlığa yükselir. Üç sene sonra, 1773 yılında, sebebi bilinemeyen bir konu nedeniyle Ayvalık'taki yönetimle başı sıkışan Papaz İkonomos, sorunu çözmek amacıyla İstanbul'a gider. Burada Cezayirli Gazi Hasan Paşa ile görüşen Papaz İkonomos'un bu görüşme sonrasında Ayvalık'ın özerklik belgesini elde ettiği savunulur[140]. Buna göre, Ayvalıklı Papaz İkonomos'un çabaları sonucu sultandan alınan *muafiyet beratı* ile kasaba yalnızca gayrimüslimlere bırakılıp bir de belediye kurulması kararlaştırılmıştı[141]. Bir çeşit *halk masalı* durumundaki bu olay oldukça tartışmalıdır çünkü özerklik belgesinin aslı bulunmamaktadır. Ancak çeşitli yayınlarda Yorgo Sakkaris'e (Γεώργιος Σακκάρης) atıf yapılarak aşağıdaki maddeler verilmiştir:[142]

> **1. Madde:** Ayvalık'taki Türk aileleri yakın köylere göç ettirilecek, hiçbir Türk ailesi Ayvalık'ta oturamayacaktır.
>
> **2. Madde:** Ayvalık bağımsız olarak yönetilecektir
>
> **3. Madde:** Gümrük işleri de kent yönetiminde olacak; buna karşılık Osmanlı Hükümeti'ne her yıl 48.000 kuruş vergi ödenecektir.
>
> **4. Madde:** Ayvalık valisi Türk olacak, ancak Ayvalık halkı tarafından seçilecek ve görevine son verilebilecektir.
>
> **5. Madde:** Hâkimler Türk olacak fakat maaşları Ayvalık'tan ödenecektir.
>
> **6. Madde:** Askeri herhangi bir komutan ne Ayvalık'ta kalabilecek, ne de Ayvalık'tan geçebilecektir.
>
> **7. Madde:** Ayvalıklılar, işledikleri topraklar için vergi (aşar) vermeyecek, ancak buna karşın her zeytin ağacı başına iki akçe vermekle yükümlü olacaktır.

Söz konusu bu beratın varlığı İngiliz tarihçi Arnold J. Toynbee tarafından da desteklenmektedir. Buna göre, hakkında pek çok senaryo üretilen Papaz İkonomos ve İstanbul yönetiminden elde ettiği özerklik, papazın doğduğu yerin sınırları içinde Müslümanların bulunmasına izin verilmeyişi, Ayvalık'taki Rumlara özerklik hakkı

---

[140] Aka 1944:23-24; Erim 1948:18; Anonim 1964; Bayraktar 1998:89; Yorulmaz 2000:43; Akın 2001:2; Gündoğmaz-İpek 2003:32; Psarros 2007:501.

[141] Sakkaris 1920:18. Ayrıca bkz. Bayraktar 1998:89; Psarros 2007:501.

[142] Sakkaris 1920:18; Aka 1944:23-24; Erim 1948:18; Yorulmaz 2000:43; Gündoğmaz-İpek 2003:32; Psarros 2007:501.

tanındığını kanıtlamaktadır[143]. Ancak Ege Üniversitesi Tarih Bölümü profesörlerinden Dr. Zeki Arıkan'a göre böyle bir ferman bulunmamaktadır. Çünkü Ayvalık ile incelenen hiçbir belgede ve arşiv kaydında özerklikten bahseden ve çeşitli maddeler sıralayan bir belgeye rastlanılamamış olması şüphelidir[144].

Bununla beraber Ayvalık'taki gayrimüslim nüfus, Müslümanlara oranla daha çok olduğundan, Osmanlı idari birimleri bu durumu dengelemek için Burhaniye, Edremit, Altınova gibi çevre köylerdeki Müslüman nüfusunu artırmışlardır[145]. Dolayısıyla Ayvalık'a yakın Müslüman köylerinin Ayvalık Belediyesi'ne bağlanmamış olması özellikle bu sebeple, yani Ayvalık'ın bir gayrimüslim yerleşim yeri olmasıyla da ilgilidir. Öte yandan, bir gayrimüslim kenti olmasına rağmen Ayvalık'ta 1908 yılına dek bir metropolitlik kurulamaması ve Ayvalık'ta yalnızca metropolit vekili başpapazları bulundurulmasına izin verilmesi dikkat çekicidir[146]. Bu durum, Ayvalık ile ilgili özerkliğin bir fermandan değil, daha çok bir muafiyet beratından ileri geldiğini gösterir gibidir. Ayrıca, yapılan araştırmalar Ayvalık'ın 1793'ten itibaren Efes Metropolitliği'ne bağlandığını ve kentin gelişmesine bağlı olarak Ayvalık'ın, 1908'de Fener Rum Patrikhanesi'nin izniyle Efes Metropolitliği'nden ayrılmasına ve kendi Metropolitliğinin kurulmasının kararlaştırıldığını göstermektedir[147]. Buna göre 1908'de Ayvalık'a atanan ilk ve son Metropolit ise *Saatçi* adıyla anılan *Grigorios Orologas*'tır (Γρηγόριος Ωρολογάς)[148].

Papaz İkonomos'un Ayvalık'ın kalkınmasına katkı sağladığı, özerklik olsun olmasın, Ayvalık'ta yaptırdığı binalar ve çeşitli faaliyetleriyle de ilişkilidir. Günümüzde Hayrettin Paşa Camisi adıyla bilinen, ilk inşa tarihi 1780 olan Kato Panagia Kilisesi (*Zoodohos Pigis Kato Panagia*) ile yine aynı mahalledeki okul, yetimhane ve hastaneden oluşan yapı topluluğu, Papaz İkonomos'un çabalarıyla inşa ettirilmiştir[149]. Bütün bu gelişmelerle birlikte Girit ve Midilli gibi Ayvalık'a yakın adalardan, ayrıca

---

[143] Toynbee 1922:122.
[144] Arıkan 1988: 584–585.
[145] Zoraki iskân politikasının uygulandığı yerlerden biri olara Altınova'da, günümüzde dahi pek çok yerlinin soyu Konya'ya dayanmaktadır. Bacık 2006.
[146] Foudoulis (Φουντουλης) 2007:29; Psarros 2007:498-501.
[147] Foudoulis 2007:29
[148] Foudoulis 2007:29; Kalamatas (Καλαμάτας) 2007:43; Strati (Στρατή) 2007:53.
[149] Yorulmaz 2000:147: Psarros 2007:508; Köksal 2014:2.

Mora Yarımadası'ndan da Ayvalık'a büyük bir nüfus akışı başlamıştır. Çünkü Ayvalıklı Papaz İkonomos, çevre adalarda yaşayan zenginlerin ve sanatkârların da Ayvalık'a gelip yerleşmelerini özellikle teşvik etmekte, bu amaçla da Ayvalık'a gelişlerini kolaylaştırmaktaydı[150].

İkonomos'un ölümü ise oldukça tartışmalıdır. 1791 yılında elli altı yaşındayken ölen papaz, Karambalis'e göre ifade vermesi için çağrıldığı İstanbul'da kendisine bir komplo kurulduğunu fark etmesi üzerine yüzüğündeki zehri içerek intihar etmiş; Stavrakis'e göre de İkonomos için bir suikast planlandıysa da kendisi doğal nedenlerle ölmüştür[151].

### 2.4.2. Baltazzi (Μπαλταζζή) Ailesi[152]

18. yüzyıldan itibaren Ayvalık'a büyük yatırımlar yaparak limanlar, yollar inşa edip çiftlikler kuran ve kentin kalkınması için Ayvalık'a büyük bağışlarda bulunan Baltazzi Ailesi, özellikle Emmanuel Baltazzi (1797–1855) ve iki oğlu, Demostene (1836–1896) ile Spyridon (1826–1867) ile gelini Smaragda (1830–1899) zamanında Ayvalık'ın kalkınması için çaba göstermiştir[153].

---

[150] İlter 1994:1993; Erim 1948:27.

[151] Stavrakis 1861:8; Karambalis 1949:108. Ayrıca bkz. Köksal 2014:3.

[152] Baltazzi ailesi Sakız Adası'ndan İzmir'e geldikleri 1746 yılından itibaren ticaret, sarraflık, bankerlik yoluyla mali tarihin içinde önemli rol oynadı. İzmir'in yanı sıra aile bireyleri ekonomik faaliyetlerini İstanbul'da sürdürdüler. Baltazzi ailesi, aşağı yukarı yüzyılın sonuna kadar, üç nesil boyunca bankerlik yaptı. İhalesini aldıkları iltizamlardan para kazanan aile bireyleri, yüksek faiz oranlarıyla hükümetin kısa vadeli borçlanmalarına kaynak temin ettiler. Avrupa'daki düşük faizli fonları, bu ülkelerdeki büyük bankerlerle ilişkileri sayesinde ülkeye getiren Baltazziler, diğer Galata bankerleri gibi aynı fonları oldukça kısa vadeli ve yüksek faizlerle hükümete borç olarak verdiler. Baltazziler, bu sayede büyük servet edinirken, hükümetin zor dönemlerinde mali sıkıntısına çare oldular. 1843'lerden itibaren hükümete borç vermeye başlayan Baltazziler, 1848 ticaret krizi, Kırım Savaşı, 1860 mali krizi, 1875 yılındaki borç ertelemesi, 1877-88 Osmanlı-Rus Savaşı ve sonraki dönemlerde bütçe açıklarını finanse eden Galata bankerleri arasında çoğunlukla ilk sırada yer aldılar. Diğer Galata bankerlerinden farklı olarak uzun süre faaliyette bulundular ve bu nedenle yüzyıla yakın bir süre mali tarihte önemli roller üstlendiler. Hükümete borç veren bankerler arasında ilk sıralarda yer almaları, padişahlarla ilişkilerinin de iyi olduğunu göstermektedir. Aile bireylerinden Avusturya uyruklu Emmanuel Baltazzi, hükümetle olan iyi ilişkileri sayesinde mülk edinebilmesine izin verilen *ilk* yabancı oldu. Manav 2009:210. Ayrıca bkz. levantineheritage.com/ayvalik.htm. Aileye ait soyağacı için bkz. Ek I, sf. 341.

[153] Manav 2009:86-89.

Emmanuel Baltazzi (1797-1855), İzmir'de doğdu, yakalandığı hastalık nedeniyle hayatını aynı şehirde kaybetti. Dersaadet Bankası'nın kurucularından olan Emmanuel Baltazzi, 1818 yılında İtalya'nın Toscano kentinde Livorno'da Catherine (Pandely) Petrocochino ile evlendi. Emmanuel Baltazzi'nin, İoannis (9 Eylül 1841 İzmir-1894 İzmir), Spyridon (1826-1867), Aristide (1830-1887), Xenophon (1833-1895), Theodore (1834-1894), Demostene (1836-1896), Giovanni (1841-1891), Maria (1837-1888), Aspasia (1839-1899), Christine (1842-1899) ve Epaminondas (1828-1887) adlı 10 çocuğu oldu (Manav 2009:XIV).

Hükümete borç verebilen bankerler arasında ilk sırada bulunan babası Emmanuel gibi hükümet tarafından sözü dinlenen bankerlerden olan Spyridon Baltazzi, Ayvalık'ta bir liman ve gümrüğünün kurulmasına ön ayak olmuştur[154]. Spyridon Baltazzi, Ayvalık'taki kendine ait arazisinde bir iskele inşa ettirmiştir[155]. İskele, günümüzde *Macaron* olarak bilinen, o zamanlar *Macarunia* adı verilen mahalleye bağlı olarak kurularak eşya taşınmasında kullanılmaktaydı. Ancak Spyridon Baltazzi ticari bağlantıları sayesinde görüştüğü Rus kumpanyalarıyla da, gemilerinin, 15 günde bir iskeleye uğramaları konusunda anlaşmıştı. Sonrasında da burada bir gümrük kurulması için hükümete başvurarak, kendisinin belirleyeceği memur, kâtip ve muhafız tayin edilmesini istedi[156]. Hükümet ise gümrük açıldıktan sonra konudan haberdar edilmişti. Ancak Baltazzi'nin itibarı gereği bu durum büyütülecek bir konu değildi; üstelik Ayvalık gibi nispeten küçük bir bölgenin Baltazzi'nin yaptırdığı iskele sayesinde daha da kalkınması sağlanabilirdi[157]. İskelenin inşa edilip gümrüğün kurulmasıyla birlikte, Rus gemilerinin dışında Osmanlı tersanelerine bağlı çalışan büyük buharlı gemilerin de Ayvalık İskelesi'ne uğradıkları bildirilmiş ve gemilerin Ayvalık'a uğramaları sayesinde bölgede ihracat da ithalat da artmaya başlamıştı[158]. Spyridon Baltazzi'nin 1867'deki ölümün ardından ise işlerini eşi Smaragda Baltazzi devralmıştır[159].

Ayvalık ile ilgili faaliyetlerde bulunan Emmanuel Baltazzi'nin bir diğer oğlu Demostene Baltazzi'dir[160]. Demostene, İzmir Körfezi'nde Karşıyaka, Menemen, Göztepe, Karataş, Urla, Foça, Çandarlı, Dikili ve Ayvalık'a kadar olan bölgedeki iskeleler arasında yolcu taşımak amacıyla vapur işletmek üzere 1875 yılı başlarında hükümete başvurmuştur. Hükümete yaptığı başvuruda, vapur işletme iznini aldığı takdirde elde edeceği hâsılatın %10'unu hükümete bırakmayı vaat ediyordu[161]. Kâr

---

[154] Manav 2009:211.
[155] BOA. İ.MVL. / 528 – 23691, Tarih: H.29.10.1281 – M.27.03.1865.
[156] İlgili memurların ikametleri için de gerekli olan yer inşaatının da Baltazzi tarafından yapılması vaat ediliyordu. Bkz. BOA. İ.MVL. / 528 – 23691, Tarih: H.29-10-1281 – M.27-03-1865.
[157] BOA. İ.MVL. / 528 – 23691, Tarih: H.29-10-1281 – M.27-03-1865
[158] BOA. İ.MVL. / 528 – 23691, Tarih: H.29-10-1281 – M.27-03-1865
[159] Manav 2009:86.
[160] Aydın vilayeti sınırları içinde yer alan bir müzede müfettiş olarak da görev yapan Demostene Baltazzi, 1880'de fahri olarak aynı müzenin müdürlüğüne tayin edildi. Fahri müdürlük için kendisine maaş tahsisi ve Cezair-i Bahri Sefid vilâyetleri gayrimüslim mektepleri müfettişliğinin de kendisine bağlanması yolundaki istekleri kabul edildi. 1894 yılında Müze-i Hümâyun ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kadrosunda da yer aldı ve 1896 yılında vefat etti (Manav 2009:XIX).
[161] BOA. İ.MMS. / 54 – 2421, Tarih: H. 26-04-1293 – M.21-05-1876

garantisi de veren Baltazzi vapur işletmeye başladıktan sonra eşya ve mal kaçakçılığının da önüne geçileceğini taahhüt etmiş ve bunu başarmıştı[162].

Öte yandan Baltazziler'in hükümete verdikler borçlar karşılığında Ayvalık ve çevresinden elde ettikleri gelirler de vardı. Buna göre 1849 yılında, mali bir kriz durumunda kullanılmak üzere hükümet tarafından bir ihtiyat fonu oluşturulması kararlaştırılmış ve bu fon için belirlenen 600.000 liranın yaklaşık yarısı Emmanuel Baltazzi'den alınmıştır. Karşılığında ise Bağdat, İzmir, Halep, Şam ve Adana eyaletlerinin ait oldukları yıllar içinde toplanamayıp ertesi yıla kalan vergileri ile Edremit, Ayvalık ve Midilli zeytinyağı vergilerinin Emmanuel Baltazzi'ye ödenmesi kararlaştırılmıştır[163]. Aynı şekilde 1850 yılında Ayvalık ve Ayvacık'ta, 1851 yılında Cunda ve Midilli Adaları'nda üretilen zeytinyağlarından elde edilen vergiler de Emmanuel Baltazzi'ye ödeniyordu[164].

Baltazziler zamanında, Ayvalık için, Bochum / Almanya'da yaptırılmış bir de kilise çanı bulunuyor. Günümüzde Bergama Müzesi'nin bahçesinde sergilenen bu çanın üzerinde Yunanca "E. A. Baltazzi 1863" ve onu imal ettiğini belirten Alman şirketinin adı ve yeri "*Gegossen vom Verein für Bergbau und Gußstahlfabrikation in Bochum*" yazmaktadır[165]. Çanın hangi kilise için yapıldığı konusu tartışmalıdır. Çünkü 1936 yılında, II. Dünya Savaşı öncesinde, savaşa dair işaretlerin yoğunlaşması üzerine çan, Ayvalık İlk Kurşun Tepesi'ne getirilerek, burada bir savaş halinde alarm verilmek üzere kullanılacaktı[166]. Çanın, Cunda Adası Panaya Kilisesi veya Cunda Adası Taksiyarhis Kilisesi için yaptırıldığı konusunda tartışmalar olsa da nereye ait olduğuna dair kesin bilgi yoktur[167].

---

[162] Buna karşılık hükümet her yıl Aralık ayı sonunda şirketin defterlerini hükümete vermesini, kayıt defterlerini İtalyanca tutabileceğini, ancak inceleme için verilecek defterlerin Fransızca olmasını şart koşmuştur. Manav 2009:86-87. Ayrıca bkz. Kütükoğlu, M. (1995). Osmanlı Buharlı Gemi İşletmeleri ve İzmir Körfezi Hamidiye Şirketi. *Çağını Yakalayan Osmanlı! Osmanlı Devleti'nde Modern Haberleşme ve Ulaştırma Teknikleri*, İstanbul, s.183.

[163] BOA. İ.HR. / 51 – 2404, Tarih: H.11-04-1265– M.06-03-1849

[164] BOA. İ.MVL. / 233 – 8118, Tarih: H.03-06-1268 – M.25-03-1852

[165] Yorulmaz 2000:155; Manav 2009:86, dipnot 88.

[166] Yorulmaz 2000:155; Manav 2009:86, dipnot 88. Çana ait fotoğraflar için bkz. Ek I, sf. 342

[167] Bkz. http://www.levantineheritage.com/ayvalik.htm#; ayrıca bkz. Yorulmaz 2000:155; Manav 2009:86, dipnot 88.

### 2.4.3. Ayvalık Akademisi

1803 yılında kurulan Ayvalık Akademisi, hem beşeri hem sosyal bilimler eğitiminin verilmesi sebebiyle kısa sürede Kuzey Ege'deki en büyük eğitim merkezine dönüşmüş, özellikle de Yunanistan'ın çeşitli şehirlerinden Ayvalık'ta eğitim alabilmek için öğrencilerin gelmesine yol açmıştır[168]. Ayvalıklı araştırmacı Yorulmaz'a göre, bu öyle bir akademiydi ki İzmir'de o yıllarda zengin bir aile yıllık geçimi için 1260 kuruş harcıyorken bu akademinin yapımı için bu paranın 85 katı olan 107.000 kuruş harcanmıştı. 600 öğrenciye, büyük bir kitaplığa, Fransa'dan getirilen araç gereçlere, kitaplara ve bir fizik-kimya laboratuvarına sahip bu akademide eski Yunanca, filoloji, fizik, astroloji, mantık, felsefe, söylev ve matematik dersleri verilirdi. Araştırmacılara göre 1821 isyanının temelini oluşturan *Büyük Yunan Devleti'*ni kurma fikri Ayvalık Akademisi'nde filizlenmiş ve *Modern Yunan Kültürü* de bu okulda şekillenmiştir[169]. Hatta Yorulmaz'a göre bu Akademi, Ortodoks Kilisesi'nin, Batı Anadolu'daki bir uzantısı olup büyük yıkımlara yol açmış, kışkırtıcı bir yerdi[170].

Kurulma fikri Papaz İkonomos'un 1791 yılındaki ölümünden iki sene öncesine, 1789 yılına dayanan akademinin, Ayvalık toplumunun eğitim ihtiyaçlarının karşılanması ve ilköğretim okullarında eğitim verecek öğretmenler yetiştirmesi amaçlanmıştı[171]. Yayınlardan edinilen bilgilere göre iki katlı olan akademi binası revaklarla çevrilmiş avlu bahçesine sahipti. Zemin katı mutfak ve depolama alanlarından, birinci kat ise doğa bilimleri laboratuvarı, kütüphane, sınıflar ve öğrenci odalarından oluşuyordu[172]. 1818 yılında misyoner olarak geldiği Ayvalık'ta Akademiyi de dolaşan William Jowet, okulda daha çok yabancı yerlerden gelen öğrencilerin kaldığını ve yaklaşık olarak yüz yerel öğrencinin bulunduğunu belirtir. Jowet, öğrencilerin ücretsiz eğitim alabildiklerini, yalnızca yemek ve kitaplara ödeme yaptığını ifade eder[173].

---

[168] Hüdavendigâr Vilayeti Salnamesi, Bursa, 1325:574-578; Karesi Vilayet Salnamesi, Balıkesir, 1305:92. Ayrıca bkz. Augustinos. 1997:250; Clogg. 1972:633–672; Psarros. 2007:501; Yorulmaz 2007:44-45

[169] Foudoulis 2007:27-37; Kalamatas 2007:39-50; Strati 2007:51-56; Psarros 2007:497-513; Roksani (Ρωξάνη) 2007:59-75. Ayrıca bkz. Yorulmaz 2007:45.

[170] Yorulmaz 2007:63.

[171] Köksal 2015:1.

[172] Köksal 2015:2.

[173] Jowet, W. (1882). *Christian Researches in the Mediterranean from 1815-1820: In furtherance of the Objects of the Church Missionary Society*, Londra, s.60-61.

Akademi açıldıktan sonra başta İzmir, Midilli ve Sakız Adası olmak üzere tüm yakın bölgelerden ve Yunanistan'ın çeşitli şehirlerinden öğrenciler gelip Ayvalık Akademisi'nde eğitim almaya başlamışlardır. Hatta akademinin bağımsız ve herkese açık bu eğitim anlayışı Toynbee'nin sonradan Ayvalık Akademisi'nin kurulduğu alanı "*ilk özgür Yunan toprağı*" olarak tanımlamasına sebep olmuştur[174]. Çünkü Akademi, aynı zamanda ulusal bir Yunan birliğinin, Rum-Ortodoks birliğine tercih edilmesi gerektiğinin ilk savunucularının yetiştiği ve yetiştirildiği yer olmuştur[175]. Avrupa'dan gelen öğretmenlerden henüz yayılan 1789 Fransız Devrimi'nin yarattığı fikir ve düşüncelerin de aktarıldığı bu öğrenciler, böylece uluslaşmanın ne olduğunu öğrenmekle kalmamış aynı zamanda Antik Yunan dilinin ve felsefesinin de Avrupalı üzerinde yarattığı etkileri de kavramış oldular[176]. Okulun en aydınlanmacı fikirlerine sahip, Avrupa'da eğitim görmüş öğretmenlerinden *Veniamin Lesvios* ise görsel eğitimin önemine inanarak haritalar, deney setleri gibi yardımcı araçları kullanmayı tercih etmiş ve modası geçmiş, geleneksel skolâstik düşüncenin müfredattan çıkartılarak doğa felsefesi gibi yeni derslerin eklenmesini sağlamıştır[177]. Lesvios'un çabalarıyla yurt dışından ve özelikle de Fransız Didot yayınevi tarafından basılan kitapların bağışı ile Anadolu'nun en zengin kütüphanesi oluşturulmuştur. Okulda prizmalar, aynalar, teleskop, eğitim araç gereç ve haritaları ile donatılan fizik bilimleri laboratuarının oluşturulabilmesi de yine Lesvios sayesinde olmuştur[178].

---

[174] Toynbee 1922:332.
[175] Clogg 1997:45; Tzermias 1999:19.
[176] Clogg 1997:45.
[177] 1759 yılında Midilli'nin Plomari kasabasında doğan Veniamin Lesvios (Βενιαμίν Λέσβιος), 1824 yılında Mora Yarımadası, Nafplion'da ölmüştür. Ayrıca bkz. Köksal 2015:2.
[178] Yorulmaz 2007:45;Köksal 2015:2-3.

### 2.4.4. Athos Dağı (Aynoroz)[179]

1784 yılından itibaren, Athos Dağı Keşişler Büyük Kurulu'nun, Ayvalık keşişlerinin de yöneticileri olmalarını gerekçe göstererek, Athoniada Okulu'ndaki öğrenciliğinden bu yana tanıdıkları Papaz İkonomos tarafından halktan toplatılan bağışların bundan sonra biriktirilmek üzere Athos keşişlerine verilmesini talep ettikleri bilinmektedir[180]. Bu talebin gerçekleşip gerçekleşmediği konusunda kesin bir veri yoksa da Athos Dağı'ndan Ayvalık'ın gelişimi için para harcandığı ve Athos'tan gelen keşişlerin Ayvalık'ta kiliseler inşa ettirdiği bilinmektedir[181]. Özellikle, 28 Haziran 1852'de, şehrin kuzeyinde bulunan Ayos Haralambos Kilisesi ve hastanesine bağlı bir alanda, *kutsal kabul edilen bir su kaynağının*, Faneromeni Ayazması'nın keşfedilmesi Athos'un harekete geçmesine sebep olmuş ve Athos Dağı'ndan Ayvalık'a para akışı başlamıştır[182]. Buna göre Athos Dağı'ndaki manastırlardan Pantokrator, Dionysiou ve İviron Ayvalık'a bağışlarda bulunmuş, bu manastırlar Ayvalık'a keşişler göndererek kiliseler yaptırtmıştır. 1870 civarı inşa edildiği bilinen, fakat günümüze ulaşamayan Ayvalık Ayos Nikolaos Kilisesi, Pantokrator Manastırı keşişleri tarafından ve 1899 tarihli, günümüze de ulaşan Portaitissa Kilisesi'nin, İviron Manastırı keşişleri tarafından yaptırıldığı bilinmektedir[183]. Dolayısıyla Ayvalık'ın 1850'li yıllardan itibaren ticaret ile olduğu kadar dini gelişmeler vesilesiyle de zenginleşip kalkındığı anlaşılmaktadır. Hatta Ayvalık'ta ölen ve sonrasında şehit (neo-martyr) ilan edilen *Yorgos Chiopolitou*'nun

---

[179] Athos Dağı, kuzey Yunanistan'da Chalkidiki Yarımadası'nda yer alan, yalnızca manastırlara, münzevi hayata ve erkeklere ayrılmış, kadınların girmesinin yasak olduğu bir manastır kompleksidir. 8. yüzyıldan bu yana faaliyet gösteren ve 20 manastır barındıran Athos Dağı, yalnızca Rum-Ortodokslar'a değil, kadınlar hariç, münzevi hayatı yaşamak isteyen herkese açıktır. Athos Dağı, Ortodoks dini için ruhani yaşamın merkezi kabul edilmektedir ve Ortodokslar için Kudüs'ten sonraki ikinci önemli hac merkezidir. Burası aynı zamanda keşişlerin ikona ürettikleri, toplanan bağışlarla kiliselere yatırım yaptıkları, daha çok Bizans geleneklerini korumaya yönelik, politik bakımdan da söz sahibi bir komplekstir ve kendisini Bizans'ın kültürel ve ruhani takipçisi olarak Konstantinopolis geleneğini sürdüren bir enstitü olarak tanımlamaktadır. Fatih Sultan Mehmet 1453'te İstanbul'u fethettiğinde Patrikhane'ye nasıl ki içişlerinde serbestlik tanıdıysa, Patrikhane'ye bağlı faaliyet gösteren Athos Dağı da yıllık vergi karşılığında içişlerinde serbest bırakılmıştı. Günümüzde de faaliyetlerini sürdüren ve UNESCO'nun Dünya Mirası Listesi'nde yer alan Athos Manastırları, 1923 Lozan Antlaşması sonrası Yunanistan'ın koruması altına girmiştir. Kutsal Athos Dağı için bkz. Spitzing, Günter. (1990). *Athos – Der Heilige Berg des östlichen Christentums*, Köln: DuMont Buchverlag.

[180] Strati 2007:51-55; Köksal 2014:3.

[181] Foudoulis 2007: 33-34; Strati 2007:52-53.

[182] Foudoulis 2007:30, 32, 33-34; Strati 2007:51-55.

[183] Foudoulis 2007:30, 32, 33-34; Strati 2007:51-55. Ayrıca bkz. Başbakanlık Osmanlı Arşivleri:
Tarih: 03/Ca/1326 (Hicrî) Dosya No: 1601 Gömlek No:29 Fon Kodu: ŞD.
Tarih: 11/C/1327 (Hicrî) Dosya No: 2861 Gömlek No:95 Fon Kodu: DH.MKT.
Tarih: 05/Ca/1327 (Hicrî) Dosya No: 85 Gömlek No:1327 Fon Kodu: İ..AZN.

(Γεώργιος Χιοπολίτου) Ayvalık'ın kuzeyinde bir şapele gömüldüğü ve şehit (neo-martyr) ilan edilen bir diğer kişinin, papaz *David'*in de Ayvalık'ta öldüğü söylentisi, Ayvalık'ın 1821 sonrası bir çeşit hac yerine dönüşmesine yol açmış, bu kişiler ayrıca Ayvalık'ın koruyucuları ilan edilmiştir[184] (Resim 1).

[184] Foudoulis 2007:35, 37. Faneromeni Ayazması, küçük bir kızın Meryem'i rüyasında görmesiyle günümüzde Ayazma'nın bulunduğu alanda bir Meryem ikonasını keşfetmesi sonucu kurulur. İkonan bulunduğu yerin altından su çıktığının fark edilmesiyle, kutsal kabul edilen bu kaynak hastalar için şifa, hastane ve kilise için de gelir kaynağı haline gelmiştir. Ayazma burada bulunan ikonadan dolayı Meryem'e adanır ve *Faneromeni*, yani *ilham veren/vahiy gönderen* adını alır. İkonanın günümüzde korunamadığı fakat kopyalarının bulunduğu belirtilmektedir. 1890 yılında Ayazma'nın bulunduğu yere neoklasik üslupta bir yapı inşa edilmiştir. Dolayısıyla, başta Ayazma'yı ve Aziz Yorgos'un şapelini (?) ziyaret etmek için Ayvalık'a şehir dışından çok sayıda ziyaretçi gelmekteydi (Foudoulis2007:33). Ayvalık Ayazması için bkz. Ek-III, sf. 394-398.

## 2.5. 1821 YUNAN İSYANI VE AYVALIK

1821'de Mora Yarımadası'nda başlayan isyan, Rumların çoğunlukta olduğu tüm Osmanlı topraklarında olduğu gibi kısa sürede Ayvalık'a da yansımıştır. Ayvalık ve Cunda halkı ile birleşen isyancılar, Burhaniye ve Edremit gibi çevre yerleşimlere saldırmış Osmanlı güçleri isyanı çatışma ile bastırabilmişti. Bu çatışmalarda yüzden fazla asker şehit olmuş, Ayvalık'ta yaşayan Rum halkın yaklaşık 5.000'i gemilerle yakın adalara kaçmış ve 3.000'i de tutsak edilmişti. Geri kalanı ise Balıkesir ve bağlı yerleşimlerine sürgün edilmiştir[185].

Yunan isyanının başlangıcından üç ay sonra, 3 Haziran 1821'de, Ayvalık, Cunda Adası ve Küçükköy bölgedeki çatışmalar sırasında çıkan yangınlarda tümüyle yıkıldılar[186]. Bu üç yerleşim yeri de 1832'ye kadar harap durumunda kaldı. İsyandan sonra Sultan II. Mahmut'un emriyle tüm taşınmaz mallara el konulmuş, bu mallar ya Müslüman ailelere satılmış veya emaneten verilmiştir. Kenti terk etmek zorunda bırakılan halkın geri dönmesine ise dokuz sene sonra, 1830 yılında izin verilmiş, geri dönmelerine izin verilen Rum halka ait mallar ve mülkiyet hakları da iade edilmiştir. Geri dönenler ayrıca, 1831–1833 yılları arasında da vergiden muaf tutulmuşlardır[187].

1821 Yunan İsyanı nedeniyle Ayvalık halkının göç ettirilmesi ve Ayvalık Akademisi'ne ait binanın da yıkılması ile okulun çalışmaları da durmuştur. Kent sakinlerinin Ayvalık'a dönmesinin ardından, 1828 yılında okul yeniden kurulduysa da eski ışıltısına bir daha kavuşamadı[188]. Yunan araştırmacı ve ilahiyatçı Foudoulis ile İngiliz tarihçi Toynbee, 1832'de geri dönenlerin Mora Yarımadası ve Ege'nin başka adalarından Ayvalık'a gelip hem şehri hem de kiliseleri yeniden inşa etmeye başladığını belirtmektedir[189].

---

[185] Yorulmaz 2000:50-52. Ayrıca bkz. Kütükoğlu, M. (1986). Yunan İsyanı Sırasında Anadolu ve Adalar Rumlarının Tutumları ve Sonuçları. *Üçüncü Askeri Tarih Semineri Bildiriler-Tarih Boyunca Türk-Yunan İlişkileri (20 Temmuz 1974'e kadar),* Ankara: Genelkurmay ATASE Yayını, sf. 133-161; Arı, Kemal. (1995). *Büyük Mübadele, Türkiye'ye Zorunlu Göç 1923–1925*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

[186] 1821 ayaklanmasındaki yangınla harap olan Ayvalık'ta yıkılan binaların kalıntılarının kıyı şeridi boyunca denize dökülüp, kentin 200 metre denize doğru doldurularak yeniden düzenlendiği bilinmektedir. Psarros 2007:499–501.

[187] Yorulmaz 2000:50-52; Psarros 2007:499–501.

[188] Köksal 2015:5.

[189] Toynbee 1922:122; Foudoulis 2007:28.

1850'li yıllarda büyük oranda Ayvalık'a geri dönmüş olan yerel halk, evleri ve özellikle de kiliseleri *eskilerinin yerine yeniden* inşa edip onarmıştı[190]. Ancak, Ayvalık'taki tüm yapıların yeniden inşası 1821 öncesi kullanılan geleneksel teknikleri uygulayan Midilli'den gelen eski ustalar tarafından yeniden gerçekleştirildiği için Ayvalık, Midilli'deki yapılar ile büyük benzerlikler göstermekle beraber, inşa süreci bakımından da *1821 öncesi* ve *sonrası* olarak iki dönemde incelenmektedirler[191]. Ayvalık'taki mahalle kuruluşundan, bazı kiliselere ait kitabelerden ve yayınlardan anlaşıldığı kadarıyla 1821 öncesinde sekiz kilise mevcuttu. Bu kiliseler, kitabesinden anlaşıldığı kadarıyla 1753 tarihli Taksiyarhis Kilisesi, yayınlarda verilen bilgiler doğrultusunda 1780 tarihli Kato Panagia Kilisesi ve mahalleleri şekillendiren diğer kiliseler Ayos Dimitrios, Ayos Yannis, Messi Panagia, Ayos Yorgos, Ayos Nikolaos ve Ayos Basileos'tur[192]. Söz konusu bu kiliseler, yukarıda da bahsedildiği üzere 1821 isyanı nedeniyle şehirle birlikte kısmen veya tamamen yıkılmış, isyan sonrasındaki şehri yeniden inşa etme çabaları sırasında da eskilerinin yerine yeniden inşa edilmiş ve şehrin gelişmesiyle birlikte yeni kiliseler de yapılmıştır[193]. Buna göre, 1821–1899 yılları arasında Ayvalık'ta Theotokou, Taksiyarhis, Ayos Yorgos, Kato Panagia, Ayos Yannis, Ayos Haralambos, Ayos Dimitrios, Ayos Basileos, Aya Triada, Ayos Nikolaos, Profitis İlias ve Portaitissa adında 12 kilise inşa edilmiş ve kiliselerin adandığı kişiler de aynı zamanda Ayvalık'ın koruyucuları ilan edilmiştir[194] (Resim 1).

---

[190] Hüdavendigâr Vilayeti Salnamesi, Bursa, 1325:574-578; Karesi Vilayet Salnamesi, Balıkesir, 1305, 90-92; Foudoulis 2007:28-30; Psarros 2007:500-501.
[191] Foudoulis 2007:28-35; Psarros 2007:499-502; Tsitimaki 2007:484.
[192] Psarros 2007:508.
[193] Foudoulis 2007:28-35; Psarros 2007:499-502.
[194] Foudoulis 2007:26, 30-32. Bu kiliselerden 6'sı (Taksiyarhis, Kato Panagia, Ayos Yannis, Ayos Yorgos, Ayos Athanasios, Aya Triada ve Portaitissa Kilisesi) günümüze ulaşabilmiştir.




**Resim 1:** Ayvalık kiliselerinin adandığı koruyucuları gösteren ikona. Üstten itibaren, soldan sağa: Theotokou, Aya Triada, Zoodohos Pigi (Panagia ton Orfanon), Ayos Basileos, Taksiyarhis (Mikhail), Ayos Yannis Prodromos, Ayos Nikolaos, Ayos Dimitrios, Profitis İlias, Ayos Haralambos, Ayos Yorgos, Panagia Portaitissa, (neo-martyr) Ayos Yorgos, (neo-martyr) David, Faneromeni. En altta, ortada, Ayvalık'ın ilk ve tek metropolit papazı Grigorios Orologas. (Foudoulis 2007:26)

## 2.6. SEYAHATNAMELERDE AYVALIK

Ayvalık hakkında bilgi veren seyahatname sayısı az olmakla beraber, en erken tarihli seyahatname 1818, en geç tarihlisi ise 1921 yılına aittir.

21 Mayıs 1818'te Ayvalık'a gelen Fransız misyoner *Guilliam Jouet,* günlüğüne şu bilgileri kaydeder: "*...Sular yolların ortasından akıyor, çoğu kez yağlarla karışık. Böyle bir yerde insan, o denli üzüntü verici buluyor bunu!.. Az ötede, sahilin üst yanında iki hastane var. İçinde eczanesi olan biri, genel hastane niteliğinde. Öteki ise cüzzama yakalanmış, hayırsever birinin yaptırdığı cüzzam hastanesi. İki hastanenin de papazları ve ayrı ayrı inşa edilmiş küçük kiliseleri var. Bir de akademisi bulunuyor şehrin kuzeyinde. Sözünü etmeyi unuttum: bir bahçeden geçerken, sadece bir tane yabani ayva ağacı keşfettim. Bu tür ayva ağaçları, iki yüz yıldan önce, kent bugünkü biçimini almadan daha, boldu diyorlar. Burası bu ağaçlardan almış adını. Türkçe'de Ayvalık, Yunanca'da Kidonies. Ayvalık'ta yönetim kenti üç bölgeye ayırmış. Her birinin bir başkanı var. Üç de senatörü. Yardımcılarla birlikte toplamda on iki kişilik bu kadroya 'On İkiler' deniyor. Üç kişi daha var ki bunlar da ön kurulu oluşturuyor. Ayvalık nüfusu ile ilgili dikkatimi çeken, buraya yerleşen bir tek İsrailli yok*"[195]. Jouet'dan alınan bu bilgilere bakılarak, 1821 Yunan isyanı öncesi de Ayvalık'ın yönetim biçimi, küçük kiliseleri ve hastaneleri ile kent dokusunun gelişmiş olduğu söylenebilir. Ancak Jouet'nun Ayvalık'ta neden İsrail vatandaşı görmeyi umduğu açıklığa kavuşturulamamıştır.

1832 yılında Ayvalık'a gelen Charles Texier ise bu tarihte daha Ayvalık'ın eski canlılığına kavuşmadığını ve 1821 Yunan İsyanı sebebiyle Ayvalık'tan kaçan yaklaşık 20.000 civarındaki eski yerlilerin ancak 1832'de kentlerine dönebilmelerine izin verildiğini belirtir[196].

19. yüzyılın sonlarında ise Ayvalık'ın tam anlamıyla kalkındığını ve özellikle 1821 isyanı sonrasında gelişmeyi başardığını seyyahlar da desteklemektedir. 1894 yılının Aralık ayı sonundan 11 Ocak 1895'e dek Ayvalık'ta sağlık müfettişi olarak

---

[195] Bkz. Clogg 1972:633-667; Yorulmaz 1983:35-36.
[196] Bkz. *Asie Mineure, Description Géographique, Historique et Archéologique des Provinces et des Villes de la Chersonnése d'Asie* (*Küçük Asya – Coğrafyası, Tarihi ve Arkeolojisi*), 1882.

görevlendirilen Dr. Şerafettin Mağmumi Ayvalık'ın 19. yüzyıl sonlarındaki durumu hakkında ayrıntılı bilgiler vermekte, anılarında Ayvalık'ın sosyal ve doğal yapısını aktarmaktadır[197]. Mağmumi, Ayvalık'ın Hüdavendigâr ilinin ve Karesi livasının batı sınırında tümüyle Rumlardan oluşan bir ilçe olduğunu, Midilli'ye denizden iki ve İzmir'e on saat uzaklıkta olduğunu yazar. Ayvalık evlerinin panjurlu, sokaklarının araba geçemeyecek kadar dar fakat çok temiz olduğunu; Ayvalık'ın çok süslü ve yüksek konaklara, şehir içinde ise süslü kuleli, sanatsal anlamda gelişmiş büyük kiliselere sahip olduğunu belirten Mağmumi, Ayvalık'ta ayrıca çok sayıda yağhanenin ve tabakhanenin, on beşe yakın eczanenin, iki hastanenin, kız ve erkek okullarının, Burgala (Yorgala) Han adında bir otelin, bir telgrafhanenin, askeri bir karakolun ve hükümet konağının, rıhtım boyunca da çeşitli gazinoların bulunduğunu yazar. Ayvalık'ın başlıca geçim kaynaklarının zeytinyağı, şarap, rakı ve konyak üretimi olduğunu belirten Mağmumi, yıllık beş ya da altı bin testi yağ üretebilenler olduğunu da yazar. Bunların dışında sabun üretimi, deri ticareti ve balıkçılığın da önem taşıdığını belirtir. Eğlence hayatının çok aktif olduğu Ayvalık'ta özellikle rıhtım gazinolarının hemen her akşam dolup taştığı, içkinin düzenli olarak tüketildiğini, insanların birbirlerine sürekli içki ısmarladığını ve Zeybek oynamanın çok popüler olduğunu, pazar ve yortu günleri dışında da çalgıcıların çok iyi kazandığını, yazmaktadır. Bununla beraber Ayvalık'ta ucuzluğun genel bir durum olduğunu ifade eder. Ayvalık'ın sosyal hayatında şaşırtıcı bulduğunu belirttiği bir konu vardır ki, o da Beyoğlu'ndaki gibi kadınların ve erkeklerin karışık olarak sokaklarda, gazinolarda ya da pazarlarda görünmemesidir. Buna gerekçe olarak ise kadınların erkekleriyle birlikte ya da yalnız, süslenerek dışarı çıkmalarının ayıp kabul edildiğini belirtir.

19. yüzyılın ikinci yarısında Ayvalık'a gelen gezgin Charles Eliot'a göre Ayvalık, temiz caddeleri, parkları, kütüphaneleri, akademisi, belediye binası, zenginliği ve sakinlerinin nezaketi ile ünlü bir yerdir. Hatta Doğu'nun Boston'u gibidir[198].

İngiliz tarihçi Toynbee ise Ayvalık'tan şöyle bahseder: "*...Modern hareket eski çağlarda nasıl ki kolonizasyonla başladıysa, Ayvalık'taki yerleşim de bunun en iyi örneği oldu. Netlik kazanamamış bir konudur, Ayvalıklı bir papazın İstanbul*

[197] Mağmumi, Şerafettin. (2001). *Bir Osmanlı Doktorunun Anıları*, İstanbul: Büke Yayınevi.
[198] Eliot, Charles. (1900). *Turkey in Europe*. New York: Barnes&Noble, 311.

*yönetiminde göze girmesi sonucu küçük bir Hıristiyan köyünün gelişiminin doruğa ulaşması. Hakkında pek çok senaryo üretilen Papaz İkonomos, 1773'te Sultan'dan bir ferman elde etmiştir. Ferman'a göre, papazın doğduğu yerin sınırları içinde Müslüman bulunmayacaktı. Bu modern Rumlara verilen ilk fırsattı, bir özerklikti. Rumlar, bir Batı kavramı olarak politik milliyetçiliğin daha o günlerde ortada olduğunu gösterdiler. Ayvalık'ta arazi küçük olmasına rağmen, Osmanlı İmparatorluğu'nun başka yerlerinden, adalardan ve Mora'dan göçmenler getirmişler ve mevcut nüfusta Akdeniz tipinin üstünlüğünü sağlamışlardır. Ayvalık'ın kayalık toprakları ise zeytin yetiştirmek için kullanıldı. Zeytinyağı ve sabun ihracıyla, Avrupa ile ekonomik ilişkilere girildi ve böylece kalkınma sağlandı. 1821'de Yunan Devrimi başladığında Ayvalık'ta 30.000 civarında bir Rum nüfus ve ona bağlı köyler, 40 yağhane, 30 sabunhane, 2 hastane ve 1 tane akademisi vardı. Ayvalık, 1821isyanı ve I. Dünya Savaşı gibi felaketleri de atlatmasını bilmiştir.*[199]" Ayvalık'a özerklik tanıyan bir fermanın varlığından kesin gözüyle bahseden Toynbee, her ne kadar Ayvalık'ın gelişiminin Papaz İkonomos ile bağlantılı olduğunu belirtse de, İkonomos ile ilgili açıklığa kavuşturulamayan bazı noktalar olduğunu da vurgulamaktadır. Toynbee, Ayvalık'ın, 18. yüzyılın sonlarından itibaren gelişmeye başladığını ve özellikle de zeytinyağı ile sabun ihracıyla kalkınma sağlandığını belirtir. 1821 yılında 30.000 civarında Rum nüfusu olan Ayvalık'ın ayrıca sahip olduğu yağ ve sabunhanelerin sayısı da Ayvalık'ın ticaret konusundaki gelişmişliğini destekler niteliktedir. Bütün bu bilgilerle beraber, Toynbee Ayvalık'ın mübadeleye dek tüm sıkıntıları aşmasını başardığını da belirtmektedir.

Dolayısıyla 19. yüzyılın sonlarında, yani Tanzimat'ı izleyen yıllarda Ayvalık'taki kalkınmanın hızlanmış ve inşa faaliyetlerinin o dönemde tüm bölgeye yayıldığı görülmektedir. Neoklasik üslubun 1870'li yıllardan itibaren okullardan kiliselere, hastanelerden konutlara bölgede görülen en yaygın üslup haline geldiği ve Ayvalık'ın ticari faaliyetlerinin yoğun olduğu seyyahlar tarafından da belirtilmektedir[200].

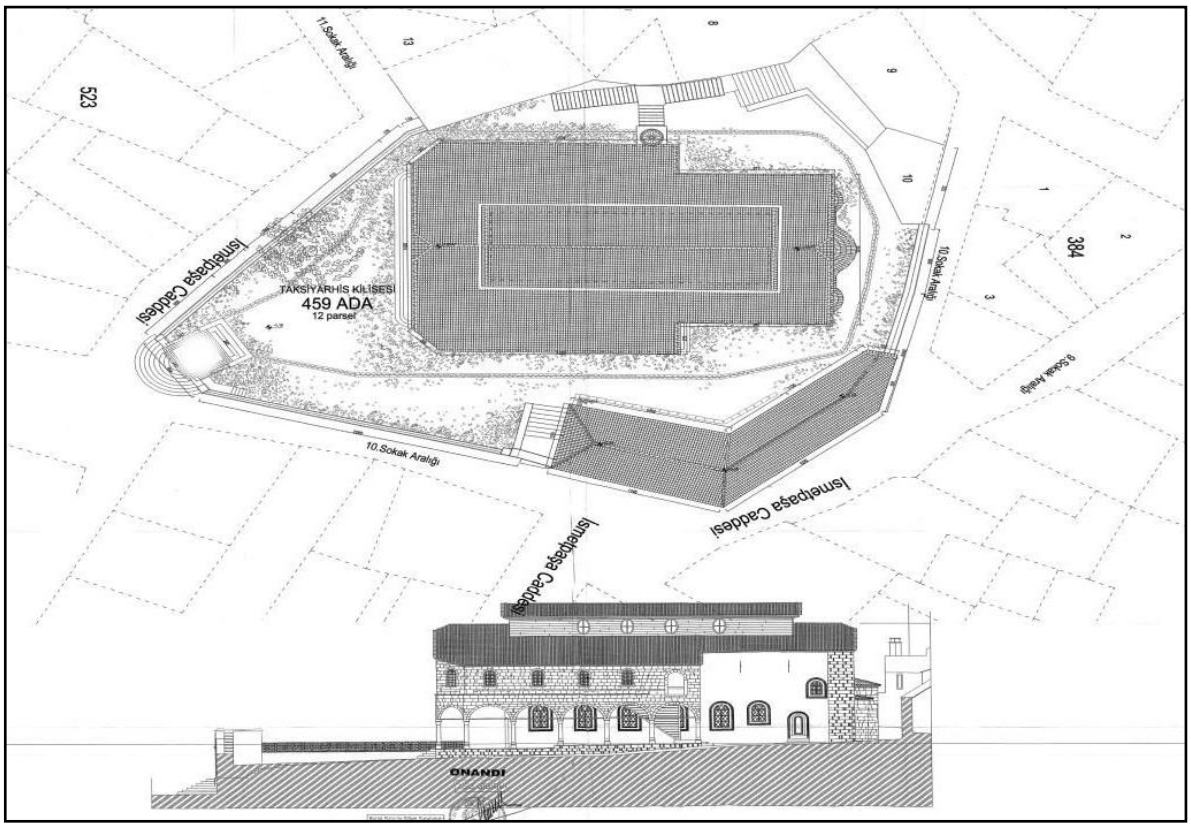
[199] Toynbee, Arnold J. (1922). *The Western Question in Greece*. London, 122.
[200] Toynbee 1922:122; Psarros. 2007:501; Tsitimaki 2007:484.

# 3. BÖLÜM:

# AYVALIK TAKSİYARHİS KİLİSESİ



**Resim 2:** Batı ve Güney Cephe




**Çizim 1:** Taksiyarhis Kilisesi'nin Ayvalık Şehircilik ve İmar Planı'ndaki yeri (2011).
(Asmira Mimarlık ve Restorasyon, 1/100 ölçekli vaziyet Planı)

## 3.1. ADI

Kilise, "*başkomutan*" anlamına gelen "Taksiyarhis" (Ταξιάρχης) olarak adlandırılmıştır. Buradan yapının, ünvanı komutan/başkomutan olan başmeleklerden Mikhail'e adandığı anlaşılmaktadır[201].

## 3.2. YERİ

Taksiyarhis Kilisesi, Ayvalık Uygulama İmar paftasında, 459 no.lu ada ve 12 no.lu parselde yer almaktadır. Günümüzde İsmetpaşa Mahallesi, Mareşal Fevzi Çakmak Caddesi üzerindeki 10. ve 11. sokak aralığının kesiştiği alanda yer almaktadır. Kilise, Saatli Cami'nin 200 m. kuzeyinde, Ayvalık İlçe Emniyet Müdürlüğü'nün 80 m. kuzeydoğusundadır.

## 3.3. TARİHÇE

### 3.3.1. Kitabeler[202]

Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi, 1821 Yunan isyanı öncesine ve sonrasına ait olmak üzere iki inşa kitabesine sahiptir.

#### 3.3.1.1. Kitabe No.1

Kilise avlusunun güney duvarı boyunca kiliseye paralel uzanan müştemilat binasının batı cephesinde, taş kabartma, enlemesine dikdörtgen kitabe yer alır[203]. Kitabenin üç satırlık Yunanca metni büyük harflerden oluşmaktadır ve üç kolu yonca uçlu, dört kollu bir Yunan haçının etrafına yerleştirilmiştir[204].

---

[201] Mikhail ve ünvanı için bkz. Lucchesi-Palli 1968d:674-681, c.1; Spitzing 1989:96-99. Eski Ahit'te Mikhail için bkz. Daniel 10:13; İncil'de Mikhail için bkz. Vahiy 8:2, 12:7-13. Başmelekler ve Mikhail ile ilgili ayrıntılı bilgi çalışmanın *Resimler Kataloğu* bölümünde (sf. 242-246) aktarılmaktadır.

[202] Kitabe çevirilerinde yardımcı olan Atina Üniversitesi Tarih ve Arkeoloji Fakültesi profesörlerinden sevgili *Dionysis Mourelatos*'a teşekkürlerimi sunarım.

[203] Kitabe 0.58x0.32 m. ölçülerindedir.

[204] İlgili kaynaklar incelenmişse de söz konusu bu haç çeşidinin adı tespit edilememiştir. Haç çeşitleri için bkz. Dinkler 1968:562-590 c.2; Spitzing 1989:193-205.



**Resim 3:** Kitabe No.1.




**Çizim 2:** 1 no.lu kitabenin çizimi.

| *Kitabe Metni:* | *Türkçesi:* |
|---|---|
| 1753 | 1753 |
| IC XC | İsa Mesih(’in) |
| NIKA | Zafer(i) |
| EN MHNI IOYΛIOY 13 | Temmuz Ayının 13(’ünde) |
| TAΞIAPXHC | Taksiyarhis |

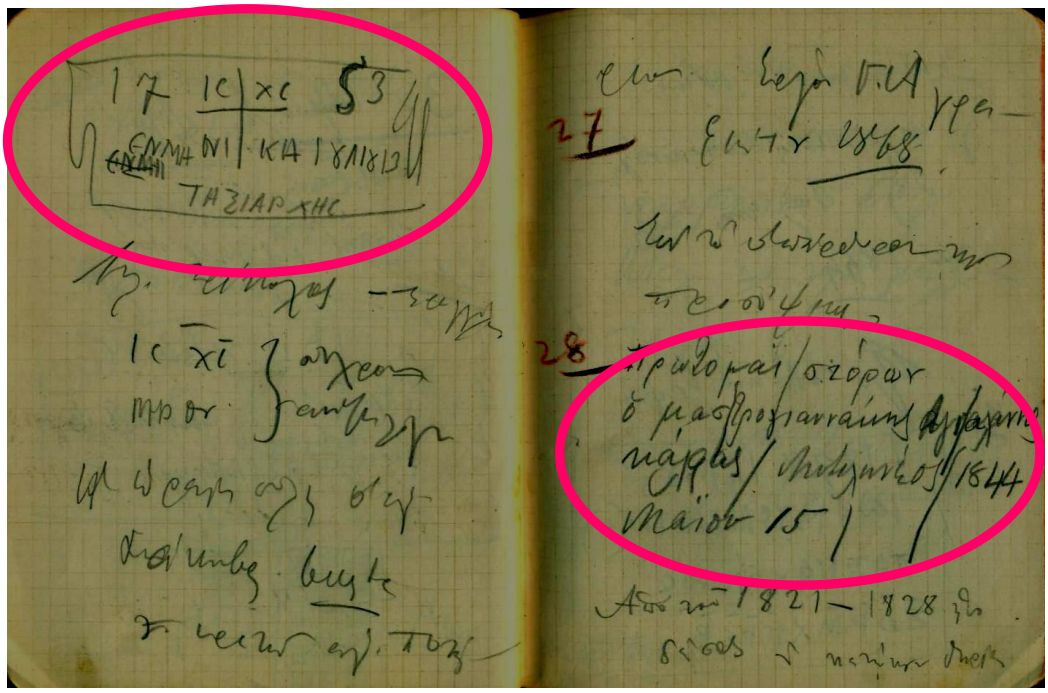



Kitabede görülen haçın etrafına yerleştirilmiş ve “İsa Mesih’in Zaferi” anlamına gelen IC-XC NI-KA ibareleri, bu şekilde kullanıldığında, hangi haç çeşidi olursa olsun, kötü ruhlar ve kiliseyi zarara uğratacak güçlere karşı koruyucu olarak kullanılmaktadır[205]. Bunlar, bu koruyucu özellikler bakımından genel olarak kilise ve manastırların girişlerine yakın yerlere yerleştirilmektedirler[206].

13 Temmuz 1753 tarihini veren bu kitabenin kilise duvarında değil de, yukarıda da belirtildiği gibi, müştemilat binasının batı cephesinde bulunması dikkat çekicidir. Kilise ve Ayvalık ile ilgili yayınlarda yapının ve mahallenin “Taksiyarhis” olarak belirtilmesi,

[205]Spitzing 1989:203-204; 1990:58, dipnot 24.
[206] Spitzing 1990:58.

kitabenin başka bir yapıya ait olma olasılığını ortadan kaldırır niteliktedir[207]. Kitabenin buraya ne zaman ve hangi amaçla yerleştirildiği kesin olarak bilinemese de Yunan tarihçi Psarros, Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'nin bu kitabede belirtilen yılın, yapının *ilk* kuruluş tarihi olduğunu bildirmektedir[208]. 20. yüzyılın başında Anadolu'ya yaptığı seyahatlerde tuttuğu günlüklerinde *Georgios Lambakis* de Ayvalık Taksiyarhis'ten benzer ifadelerle bahsetmektedir[209] (Resim 4). Çünkü 1821 Yunan isyanında geçirdiği yangın sonrası harap olan Ayvalık gibi, Taksiyarhis Kilisesi de tahrip olmuş ve 2 no.lu kitabede de belirtildiği üzere 1844 yılında yeniden kullanıma açılmış olmalıdır[210].



**Resim 4:** Georgios Lambakis'in günlüğünden sayfalar (1902). Sol sayfada 1 no.lu kitabeye ait çizim ve notlar, sağ sayfada 2 no.lu kitabeye ait notlar görülmektedir. (D.Mourelatos – 01.02.2015)

---

[207] Söz konusu bu yayınlar Psarros 1949, 1972, 1977, 2001, 2007: 499, 502-503; Sakkaris 1920; Lambakis (Λαμπάκης) 1902; Mitsakou (Μητσάκου) 2002: 1–4; Tsitimaki 2007: 486.

[208] Psarros 2007:503.

[209] Prof. Dionysis Mourelatos'un kendi araştırmaları kapsamında Georgios Lambakis'in (Γεώργιος Λαμπάκης) Aile Arşivi'ni ziyareti sırasında incelediği 1902 tarihli bir seyahat günlüğünde *tesadüfen* Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi ile ilgili bu sayfalara rastlaması sonucu ortaya çıkmış söz konusu bilgiler için beni haberdar edip hem fotoğraflarını çeken ve hem de çevirilerini yapan sevgili Dionysis Moureltos'a çabası ve yardımseverliği için çok teşekkürler ederim.
1854 doğumlu Georgios Lambakis, Almanya'da Hıristiyan Arkeolojisi eğitimi almış bir seyyah ve aynı zamanda fotoğrafçıdır. Yunanistan'daki *Hıristiyan Arkeolojisi Topluluğu*'nun (*Christian Archaeological Society, 1844*) ilk kurucuları arasında sayılmaktadır. 1902 yılında Lambakis, Kilise İşleri ve Kamu Eğitim Bakanlığı tarafından, antik ve Bizans anıtlarını tespit etmek üzere Serez, Trakya ve İstanbul'a gönderilir. Lambakis'in çektiği 20. yüzyıl başlarına ait bu fotoğraflar günümüzde Atina'daki Bizans Müzesi'nin koruması altındadır.

[210] Psarros 2007:497-504.

3.3.1.2. Kitabe No.2

Kilisenin batı cephesinde, boyuna dikdörtgen beyaz mermer kitabe yer alır[211]. Kitabe metni yedi satırdan olmaktadır. Satırların sonlandığı bölümün hemen altında solda ikizkenar şeklinde bir gönye ve bunun altında iki zambak, sağda ise iç içe geçmiş iki pergel bulunmaktadır.



*Kitabe Metni*:

ΠΡΩΤΟΜΑΪΣ
ΤΌΡΩΝ ΜΑΣ
ΤΡΟΓΙΑΝΝΆΚΗΣ ΑΓΙ
ΛΆΝΗΣ ΚΆΛΦΑΣ
ΜΥΤΙΛΗΝΑΊΟΣ
1844
Μαίου 15

*Türkçesi*:

Midilli'den
Ustabaşı
Mastrogiannakis
ve Agilanis Kalfa,
1844
15 Mayıs

Kitabenin alt bölümünde pergel ve ters üçgen motifi ile bu üçgenin alt tarafta kalan ucunun iki yanında zambak motifleri görülmektedir. Bu simgeler bu haliyle Midilli Adası'ndaki kiliselerde mimar adının belirtildiği kitabeleri vurgulamak için yaygın olarak kullanılmışlardır[212]. Bununla beraber ters üçgen ve iç içe geçmiş pergel motifleri masonluğa yapılmış bir gönderme niteliğinde de kullanılmış olabilir[213].

---

[211] Kitabe 0.56x0.40 m. ölçülerindedir.

[212] Tsitimaki 2006:79-80, 368. İlgili diğer kitabe örnekleri çalışmanın *Karşılaştırmalı Değerlendirme* bölümünde ayrıntılı olarak aktarılmaktadır. Bkz. sf. 285-286.

[213] Masonluk, Ortaçağ'daki ve Rönesans'taki zanaat örgütünün değişik bir biçimde devamı olarak ortaya çıkmış, zamanla duvarcılık mesleğini gerçekleştiren zanaatkârların kurmuş olduğu meslek birliklerinin örgütlenmesiyle genişlemiştir. Ortaçağ'da katedral ve kiliseleri inşa eden duvarcı ustalarına mason diye hitap edilmiştir. Bu zanaatkârların mesleki sırları saklamaları için aralarında kullandıkları sembolik anlamlar taşıyan kelimeler ve rumuzlar olmuştur. Aynı zamanda Tanrı'nın evini inşa ettikleri için halk ve din görevlileri arasında masonlar, yani duvarcı işçileri, kutsal olarak kabul edilmişlerdir. Toplandıkları loncalarda çalışmalar yürüten masonlar, *Çırak*, *Kalfa* ve *Usta* olarak belirlenmiş ve becerileri ile bilgi birikimlerine göre şekillenen bir derece sistemi gelişmiştir. Bununla beraber masonlukta genel olarak tanrıya *Evrenin Ulu Mimarı* denmesi, evrenin sistematik ve nizami bir şekilde ilerlediğini belirtmeyi



**Resim 5:** 2 no.lu kitabeden ayrıntı.

Ancak genel ikonografik tanımıyla üçgen, *Baba* - *Oğul* - *Kutsal Ruh*'a ithafen teslisi, yani kutsal üçlüyü ifade etmek için kullanılmasına rağmen, aynı zamanda yaratıcı gücü de simgelemektedir[214]. Pergel ise tasarımı ve planlamayı, dolayısıyla mimarı ifade etmek için kullanıldığı gibi *evrenin mimarı* olan *Tanrı*yı ifade etmek için de kullanılmaktadır[215]. Zambak çiçeği ise bekâreti, saflığı, masumiyeti, nadiren İsa'nın dirilişini, çoğunlukla ise Meryem'i sembolize etmektedir[216].

Kitabeden anlaşıldığı kadarıyla kilisenin ikinci inşasında veya onarımında, Midilli Adası'ndan Ustabaşı Mastrogiannakis ve kalfası Agilanis çalışmıştır. Ancak kilisenin yeniden mi inşa edildiği yoksa sadece restore mi edildiği kitabede belirtilmemektedir. Bununla beraber 1 no.lu kitabenin açıklamasında da belirtildiği gibi Psarros ile Lambakis'e göre kilise, bu tarihte yeniden inşa edilmiştir[217].

Öte yandan, 19. yüzyılda, kilise yapılarına Tanzimat ile beraber onarım ve inşa konusunda özgürlükler tanınması, bu dönem yapılarının kitabelerinde onarımlarına

---

amaçlar. Masonluk, kökleri her ne kadar 16. yüzyılın sonu ve 17. yüzyılın başlarına kadar dayanıyor olsa da, masonluk aslen 24 Haziran 1717 tarihinde Londra'da bir araya gelen dört locanın girişimiyle Londra Büyük Locası'nın kurulması ile başlar. Masonlara göre masonluk akılcılık, bilimsellik ve insanlığın oluşumundan bu yana ortaya çıkarak, insanlığın gelişimine ve bilgi birikimlerine katkıda bulunmuş bir kültür ve fikir üst yapı kurumudur. Belirli kişilerin içselliği ile sınırlandırılmış felsefî öğretilere ve sadece üyelerine açık olan örgüttür. *Gönye* ve *iç içe geçmiş pergeller*, masonluk amblemini oluşturan başlıca işaretler olmuştur. Masonluk ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Coil, Henry Wilson. (1961). *Coil's Masonic Encyclopedia,* Richmond, Va: Macoy Pub. & Masonic Supply Co; Soysal, İlhami. (1978). *Türkiye ve Dünyada Masonluk ve Masonlar,* İstanbul: Der Yayınları.

[214] Braunfels 1968a:525–537, c.1; Timmers 1968:525, c.1.

[215] Braunfels 1968b:272-274, c.4.

[216] Pfister-Burkhalter 1968:100, c.3.

[217]Psarros 2007:503; Ayrıca bkz. Resim 4, Lambakis'in seyahat günlüğünden notlar.

ilişkin çeşitli bilgilere rastlanmasına da yol açmıştır[218]. Bu yapılardan biri olan, 5 Mayıs 1850 tarihli Foça Ayos Yorgos Kilisesi'nin inşa kitabesinde "…*temelden inşa edildi*" ifadesi bulunmaktadır[219]. Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'ne ait iki kitabede de buna benzer bir ifade bulunmaması, yapının tamamen yıkıldıktan sonra mı 1844 yılında tekrar inşa edildiği, yoksa hasar görüp yalnızca onarılmış olduğu mu kesin olarak bilinememektedir. Ancak, yeni bir inşa kitabesine ihtiyaç duyulması bakımından, yapının en azından bir hasar aldığı, hatta yıkılmış olduğu ihtimali daha yüksek bir olasılık olmalıdır.

### 3.3.2. Yapı Ustaları

*Midilli'den Ustabaşı Mastrogiannakis ve Agilanis Kalfa* adlarının geçtiği inşa kitabesinde de anlaşıldığı üzere yapının inşasında söz konusu bu yapı ustaları çalışmıştır. Ancak, çalışma kapsamında bu ustaların çalıştığı bir başka yapıya ya da bu ustalar hakkında bilgi veren herhangi bir kitabeye ya da yayına ulaşılamamıştır[220].

### 3.3.3. Günümüzdeki Durumu ve Kullanımı

Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi 1923 Nüfus Mübadelesi'nin ardından ibadet amaçlı kullanımını yitirerek tütün deposu gibi çeşitli amaçlar için kullanılmıştır (Resim 6). Ayvalık kent merkezinin Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu'nun 19.06.1976 tarih ve 160 sayılı kararı ile kentsel sit alanı olarak kabul edilmesinden dolayı kilise her türlü kullanım amacını yitirmiştir. 2011 – 2012 tarihleri arasında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü tarafından restore edilen yapı, 2012'den günümüze Taksiyarhis Müzesi olarak kullanılmaktadır[221].

---

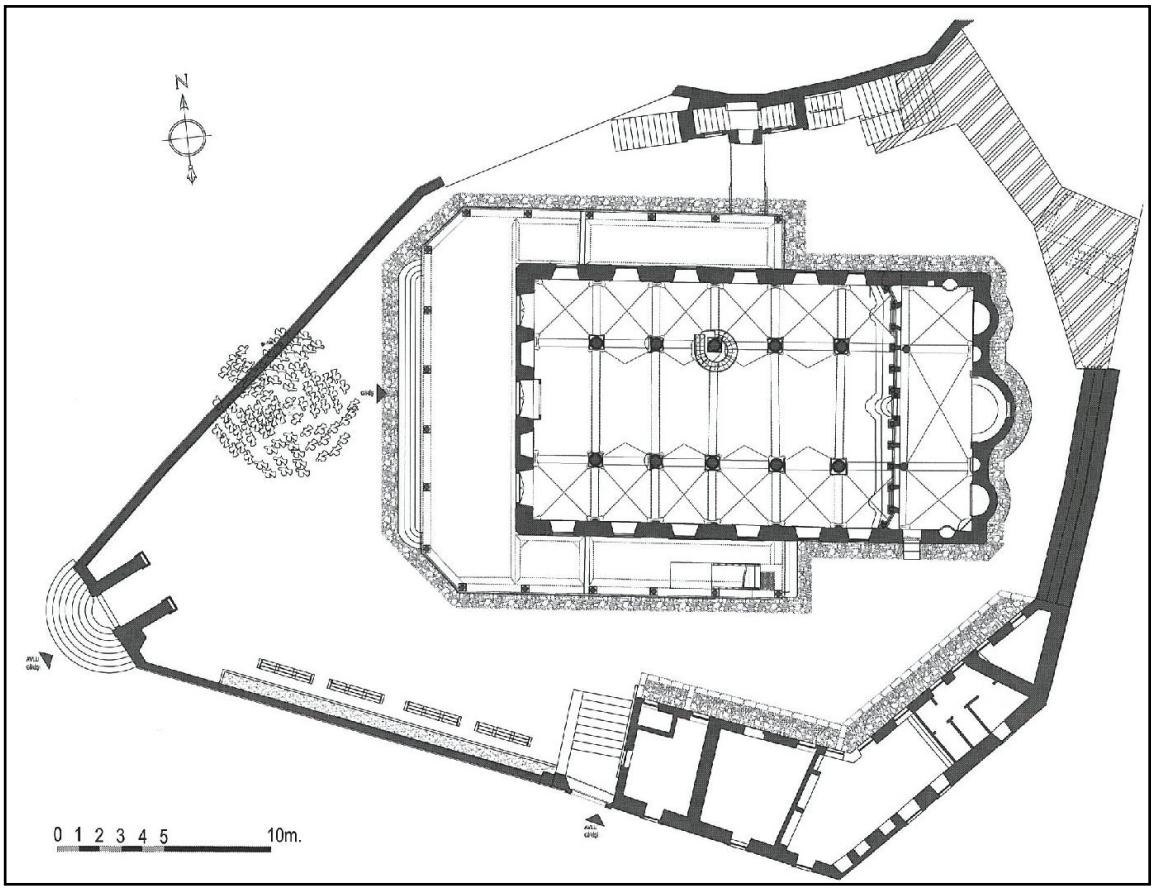
[218] Konuyla ilgili ayrıntılı bilgiler için bkz. Bölüm *1.1.2. Tanzimat'ın İlanı ve Islahat Fermanı*, sf. 19-25.
[219] Yapı ve başka kitabe metinleri, özellikle Kappadokia bölgesi için bkz. Pekak 1997:84-85.
[220] 05.11.2013 – 19.03.2014 tarihleri arasında Onassis Vakfı tarafından sağlanan doktora araştırma bursu desteğiyle bizzat ziyaret edilen Midilli Adası'nın tamamında, Atina'da, Selanik'te ve Girit Adası'nda bulunan Resmo ile Heraklion şehirlerinde bu ustaların adının geçtiği bir kitabeye rastlanılamamıştır.
[221] Taksiyarhis Kilisesi'nin mimari tanıtım ve resimler kataloğunda kilisenin restorasyon projesi için hazırlanan raporlarından, restorasyon süresince çekilen fotoğraflardan ve ayrıca Pamukkale Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü öğretim elemanı Yrd. Doç. Dr. Saim Cirtil tarafından hazırlanan restorasyon öneri raporundan da faydalanılmıştır. Taksiyarhis Kilisesi ayrıca, Ağustos 2011'de restorasyon sırasındayken yapıya danışmanlık yapması istenilen tez danışmanım Prof. Dr. M. Sacit Pekak ve benim tarafından ziyaret edilip, yerinde incelenmiş ve gerekli önerilerde bulunulmuştur.



**Resim 6:** 1925-1976 yılları arasında tütün deposu olarak kullanılan Taksiyarhis Kilisesi'ne ait fotoğraf. (Psarros 2007:503)

## 3.4. MİMARİ TANITIM

### 3.4.1. Plan[222]




**Çizim 3:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi vaziyet planı (Asmira Mimarlık ve Restorasyon)

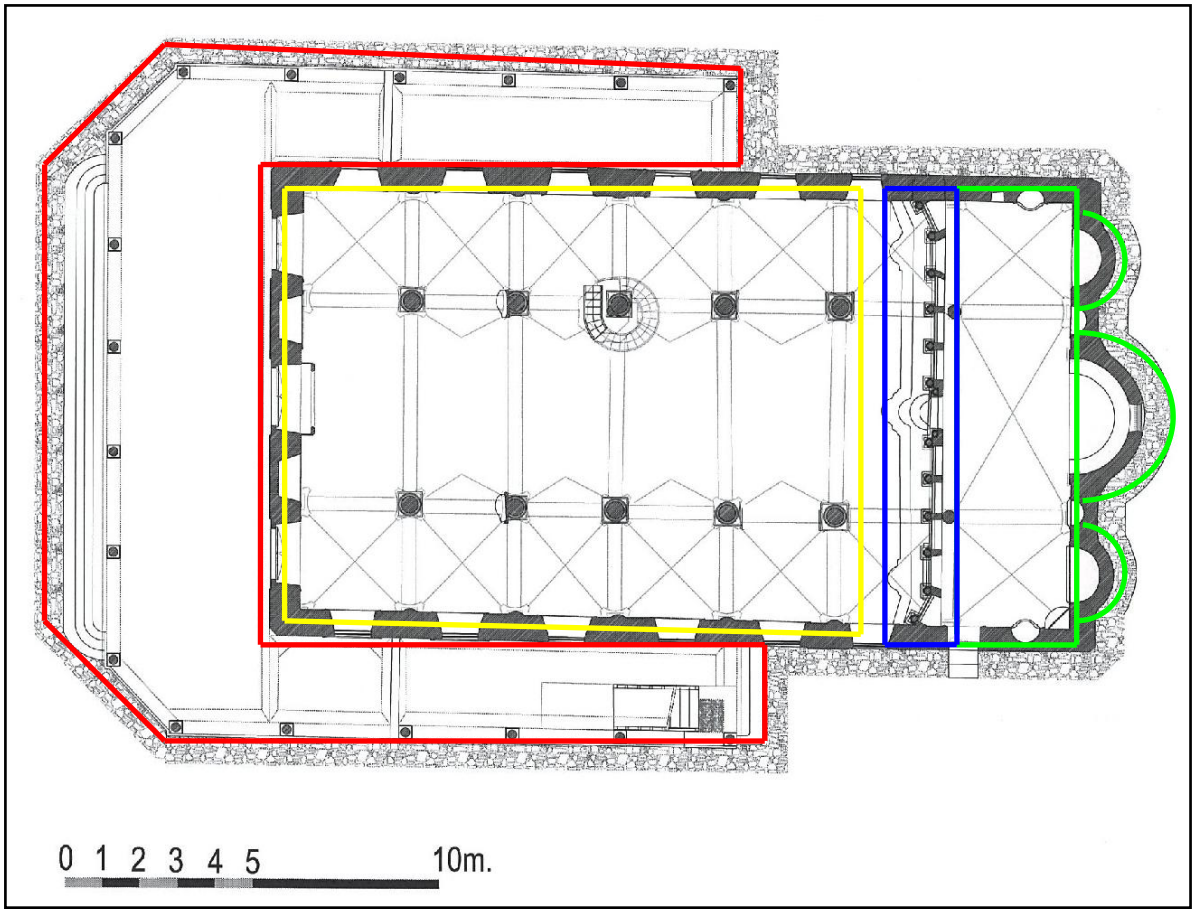
Düzgün geometrik şekle sahip olmayan ongen bir avlu duvarı içine yerleştirilmiş olan Taksiyarhis Kilisesi, doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen bazilikal planlıdır[223]. Kilisenin merkezinde naos, doğusunda dışa taşkın ana apsis ve yan apsislerle sonlanan bema, batısında yapıyı kuzey ve güney duvarlarının yarısına kadar "U" şeklinde kuşatan narteks bulunmaktadır. Kilisenin bulunduğu avluya yarım daire biçiminde sekiz basamaklı bir merdiven ile güneybatıdan ve yedi basamaklı bir merdiven ile güneyden çıkılmaktadır. Avlunun güneyindeki merdivenli girişten güneydoğuya doğru geniş açılı

[222] Çalışma içerisinde kullanılan planlar Sanat Tarihi diline uygun olacak şekilde temizlenerek kullanılmış, ölçülü rölöveler A3 boyutunda çalışmanın sonundaki cepte ayrıca verilmiştir.

[223] Kilise, ana apsisin dış duvarından batı dış duvarına kadar 23.46 m., ana apsisin dış duvarından narteksin dış duvarına kadar 26.50 m. uzunlukta; narteksin kuzey dış duvarından güney dış duvarına kadar 17.75 m.; kuzey dış duvarından güney dış duvarına kadar 12.81 m. genişliktedir. Bununla beraber kilise avlu içerisinde, güneybatı yönündeki avlu girişinden 13.18 m. kuzeydoğu yönüne yerleştirilmiştir.

"L" şeklinde devam eden bir de müştemilat binası yer almaktadır[224] (Çizim 3). Avlunun kuzeybatısından, güneybatısından ve güneydoğusundan sokaklar geçerken, avlu kuzeyden ve kuzeydoğudan konutlara bitişiktir.

### 3.4.1.1. Naos




**Çizim 4:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi zemin kat planı (Asmira Mimarlık ve Restorasyon)
( Naos, Bema ve Apsisler, Narteks, İkonostasis )

Dikdörtgen planlı naos, beşer sütunlu iki sıra halinde ayrılan üç neften oluşmaktadır[225] (Çizim 4). Naosun batı duvarında nartekse açılan biri eksende, diğerleri eksene simetrik üç kapı ve dışa doğru daralan iki pencere bulunmaktadır[226].

---

[224] Avlunun güney yönündeki girişin doğusunda yer alan beş odalı müştemilat, kuzeye doğru 4.86 m derinliğe sahiptir. Güneydoğuya doğru 10.42 m. genişliğe sahip bina, burada yaklaşık 120 derecelik bir açı oluşturarak kuzeydoğuya doğru 11.38 m. genişleyerek sonlanmaktadır.

[225] Kilisenin güney ile kuzey nefi 16.68 m. uzunluğunda ve 2.45 m genişliğindeyken orta nef batı iç duvarından ikonostasise kadar 15.22 m. uzunluğunda ve güney sütun dizisinden kuzey sütun dizisine kadar 5.12 m. genişliğindedir. Naosta bulunan sütunlar 0,47 m. çapında 0,68x0,68 m. genişliğindeki kaideler üzerinde yer almaktadır. Sütunlar, kuzey ve güney duvarından 2.45 m. uzağa yerleştirilmişlerdir. Sütunlar, doğu-batı yönünde birbirine 2.22 m.'lik aralıklarla yer almaktadırlar.

[226] Batı duvarının kuzey ve güney yönündeki kapıları 1.38 m., orta kapısı ise 1.55 m. genişliğindedir. Bu duvardaki pencereler 1.17 m. genişliğindedir.

Güney beden duvarı ile kuzey beden duvarında dışa doğru daralan altı eş genişlikte pencere birbirine simetriktir[227]. Pencereler arasındaki beden duvarlarında sütunceler bulunmaktadır[228]. Sütunceler nefleri ayıran sütunlar ile altışar eş boyutlardaki kemerlerle bağlanarak yan neflerdeki örtü sistemini eş boyuttaki altı bölüme ayırmaktadır[229]. Orta nef ile yan nefleri ayıran sütunlar da birbirine kemerlerle bağlıdır ve bu sütun dizileri karşılıklı olarak orta nefin örtüsünü meydana getiren beşik tonozun taşıyıcılarıdır. Orta nef örtüsü, yan nefler gibi eş boyuttaki altı birime ayrılmıştır. Yan nefler çapraz tonoz, orta nef beşik tonoz ile örtülüdür. Kuzeydeki sütun dizisinin doğudan üçüncü sütununa, orta nef yönünde ambon[230], güneydeki sütun dizisinin doğudan ikinci sütununa da yine orta nef yönünde despot koltuğu bulunmaktadır[231].

Naosun doğusunda, kuzey-güney doğrultuda yer alan on iki sütunla oluşturulmuş ikonostasise yan nefler hizasından yarım daire şeklindeki iki, orta nef hizasından yarım daire şeklindeki üç basamakla çıkılmaktadır[232]. Basamakların devamında ise bemaya açılan kapılar bulunmaktadır.

### 3.4.1.2. Bema ve Apsisler

Kuzey-güney doğrultuda uzanan dikdörtgen planlı bema, nefler hizasında doğuda duvara oturan iki kemerle üç bölüme ayrılmaktadır ve her bir bölüm çapraz tonoz ile örtülüdür (Çizim 4)[233]. Diakonikon ile prothesis eş boyutta, doğusunda an apsisin bulunduğu orta bölüm ise daha geniştir[234]. Orta bölümün merkezinde dikdörtgen altar yer almaktadır[235]. Bemanın güney duvarında yarım daire şeklinde bir niş, eksende de bir kapı bulunurken, kuzey duvar ekseninde, farklı boyutlardaki biri dikdörtgen biri de

---

[227] Kuzey ve güney duvarındaki pencereler dıştan 0.98 m. genişliğinde, birbirlerine 1.88 m. aralıklarla yerleştirilmişlerdir.
[228] Pencere aralarındaki beden duvarları 0.74 m. derinliğinde ve dıştan 1.85 m., içten 1.67 m. genişliğindedir.
[229] Sütun ve sütunceler arasındaki mesafe 1.93 m'dir.
[230] Kiliseye ait ambon, çalışmanın *Mimari Plastik Kataloğu* bölümünde ayrı bir başlık altında incelenmiştir. Bkz. sf. 114-116.
[231] Despot koltuğu, çalışmanın *Mimari Plastik Kataloğu* bölümünde ayrı bir başlık altında incelenmiştir. Bkz. sf. 116-122.
[232] Bema ile naos ayrımını da oluşturan ikonostasis, kuzey – güney yönünde 11.37 m. genişliğindedir. İkonostasis çalışma içersinde ayrı bir başlık altında daha ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bkz. sf. 122-131.
[233] Bema, kuzeyden güneye 11.37 m. ve apsisi dâhil etmeden doğudan batıya 2.37 m. genişliğindedir.
[234] Diakonikon ile prothesis 2.37x2.37 m., orta bölüm 2.37x6.63 m. ölçülerindedir.
[235] Bemanın merkezindeki bu altar 1.03x1.34 m. ölçülerindedir.

yarım daire olmak üzere iki niş yer almaktadır[236]. Bemanın doğu duvarında bulunan apsisler içten ve dıştan yarım daire şeklinde ve dışa taşkındırlar[237]. Apsisin beden duvarında eksende bir pencere bulunmaktadır[238]. Apsisler arasında ayrıca yarım daire şeklinde birer niş yer almaktadır[239].

### 3.4.1.3. Narteks

Batısındaki dört basamak ile çıkılan narteks, kuzeyde, güneyde ve batıda altışar olmak üzere toplam on sekiz sütunlu bir revak ile çevrelenmiştir[240] (Çizim 4). Narteksin kuzey ve güney duvarları, narteksin batısı ile yaklaşık 135 derecelik bir açı oluşturarak birbirine bağlanmaktadır[241]. Güney duvarın doğusundan üç basamak ile yükseltilmiş olan narteksin bu bölümünde galeri katına çıkan merdivenlere ait kapı yer almaktadır[242].

### 3.4.1.4. Galeri

Narteksin üst katını meydana getiren galeriye kuzey ve güneyden birer giriş vardır (Çizim 5). Güneydeki giriş, narteksin güney bölümündeki merdiven ile zeminden sağlanmaktadır[243]. Kuzeydeki giriş, avlunun kuzeyinde bulunan ve kuzey cepheye bağlı kare planlı, kubbeli bir baldaken ile sonlanan merdivenler aracılığıyla sağlanmaktadır[244].

---

[236] Bema'nın kuzey duvarında görülen köşeli niş 0.64 m., güney ve kuzey duvarlarda bulunan yarım yuvarlak nişler ise 0.68 m. ve güney duvarındaki kapı 0.78 m. genişliğindedir.
[237] Yapının apsisi 3.28 m. genişliğinde ve 1.63 m. derinliğindedir. Birbirine eşit ölçülerdeki yan apsisler ise 1.64 m. genişliğinde ve 0.82 m. derinliğindedir.
[238] Apsis duvarındaki dikdörtgen biçimli bu pencere açıklığı 0.82 m. genişliğindedir.
[239] Bu nişler 0.65 m. genişliğindedir.
[240] Narteksin kuzeyindeki bölümü batıdan doğuya doğru 15.03 m.; güneyindeki bölümü batıdan doğuya doğru 16.10 m. uzunlukta; kuzey narteks dış duvarından kilisenin kuzey dış duvarına kadar 2.58 m. genişlikte, güney narteks dış duvarından kilisenin güney dış duvarına kadar 2.36 m. ve batıda 17.75 m. genişliktedir. Revak düzenlemesini oluşturan sütunlar ise 2.53 m. aralıklar ile yerleştirilmişlerdir. Nartekse çıkan basamaklardan dıştaki basamak 14.60 m., ikinci basamak 14 m., üçüncü basamak 13.40 m. ve sonuncu basamak 12.80 m. genişliğindedir. Her bir basamak 0.30 m. derinliğindedir.
[241] Açıyı oluşturan kemer aralığı 2.55 m. uzunluğundadır.
[242] İlgili basamaklardan ilki 2.36 m genişliğinde ve 0.36 m. derinliğinde, ikincisi 2.06 m genişliğinde ve 0.34 m. derinliğinde, üçüncüsü ise 1.18 m. genişliğinde ve 0.36 m. derinliğindedir. Kapı, güney duvarının 1.15 m. güneyinde yer alır ve 1.21 m. genişliğindedir.
[243] Bu merdiven 19 basamaktan oluşmaktadır ve her basamak 0.25 m. genişliğindedir. Zemindeki açıklık ise 0.99 m. genişliğinde ve 1.92 m. derinliğindedir.
[244] Avlu zemininden yükselen ve doğu ile batı yönden çift taraflı kurulu bu merdiven, baldakenin önündeki basamaklar ile birleşerek bir çeşit 'T' oluşturmaktadır. Doğudaki merdiven 15 basamaklıdır ve basamakların her biri 1.54 m. genişliğinde ve 0.30 m. derinliğindedir. Batıdaki merdiven 20 basamaklıdır ve basamakların her biri 1.47 m. genişliğinde ve 0.30 m. derinliğindedir. Bu merdivenlerin birleştiği alanda 1.75 m. x 1.56 m. ölçülerinde düz bir zemin bulunmaktadır. Bu zeminin güneyinde ise baldakene bağlanan 7 basamaklı merdiven bulunmaktadır. Basamaklar 1.56 m. genişliğinde ve 0.30 m. derinliğindedir. 1.44m x 1.03m. ölçülerindeki baldaken ise güneyinden kilisenin duvarına bağlıyken,

İç mekânda, galerinin kuzey beden duvarında, doğudan batıya doğru bir kapı ve dört pencere, pencerelerin arasında ise payeler bulunmaktadır[245]. Payeler, kuzey neften yükselen sütunlar ile birleşerek örtüde kemerler oluşturmaktadır[246]. Galeri katının kuzey bölümünü beşe bölen bu kemerlerin oluşturduğu her bir birim çapraz tonoz ile örtülüdür. Kuzey ve güney galeri katı birbirine simetrik düzenlenmiştir. Kuzey ve güney galeri katı, batı galeri katıyla yaklaşık 45 derecelik bir açı oluşturarak bağlanmaktadır. Açının oluştuğu iki duvarın merkezinde birer pencere, batı beden duvarında dört pencere bulunmaktadır[247]. Dört pencereden eksenin kuzey ve güneyindeki pencereler, diğer iki pencereyi merkezde bırakacak şekilde 0.40 m. genişliğindeki payeler ile diğerlerinden ayrılmaktadır[248]. Bu payeler, orta neften batı yönünde yükselen sütunlar ile çapraz tonoz oluşturacak şekilde bağlanmakta ve böylece galeri katının batısını köşelerde daha küçük ve ortada daha büyük olmak üzere üçe bölmektedir[249].

---

kuzeyinden de birbirine 1.20 m.'lik bir aralıkla kurulu 0.30m. çapında iki sütuna sahiptir. Kuzey, doğu ve batısındaki 1.20m genişliğindeki üç kemer üzerine kurulu olan baldaken, 1.03m. çapında bir kubbe ile örtülüdür.

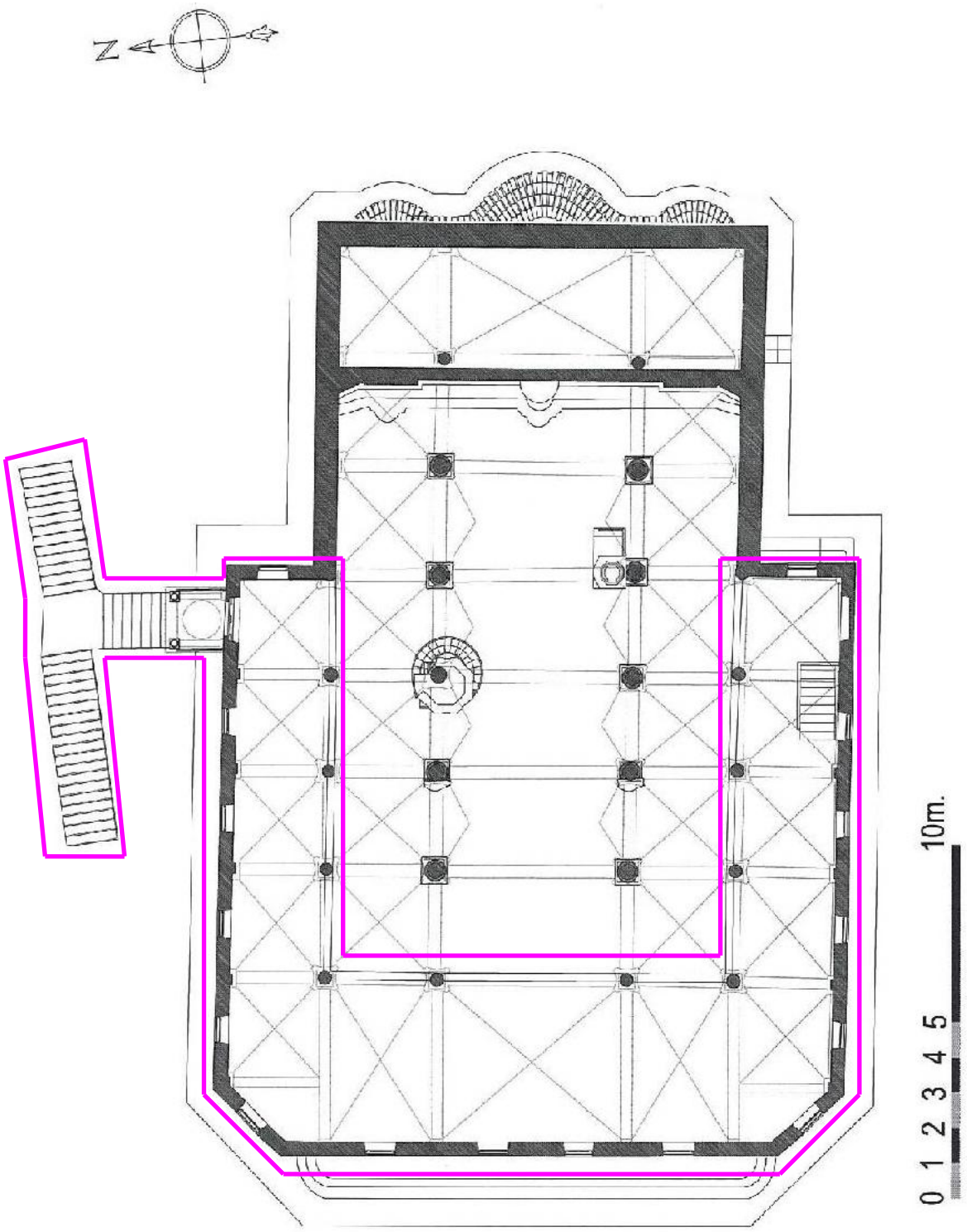
[245] Pencereler 0.40 m. derinliğinde ve 0.81 m genişliğindedir. Pencereler birbirine 1.94 m.'lik aralıklar ile yerleştirilmiştir. Payeler, 0.29 m. genişliğindedir.

[246] Sütun ve payeler arasındaki mesafe 2.51 m'dir.

[247] Açının oluştuğu duvarların toplam genişliği 2.22 m.'dir ve merkezinde yer alan pencerenin genişliği 0.91 m.'dir. Batı beden duvarındaki pencereler 0.75 m. genişliğindedir.

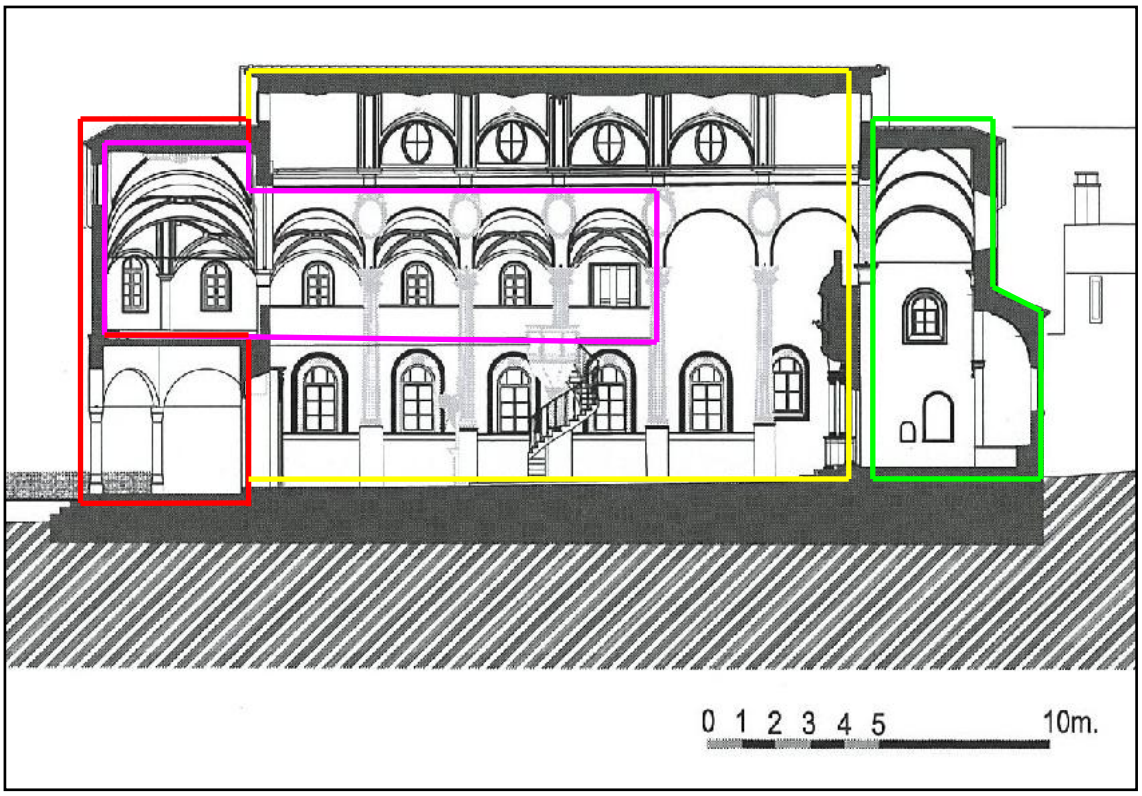
[248] Pencereler arası mesafeler farklılık göstermektedir Eksenin güneyindeki pencereden başlayarak pencereler arası mesafe sırayla 2.01 m., 1.62 m. ve 2.38 m.'dir.

[249] Sütun ve duvar arasındaki mesafe 4.46 m'dir. Köşelerde oluşan bölümler 3.58 m. x 4.46 m., ortadaki bölüm ise 5.41 m. x 4.46 m. ölçülerindedir.




**Çizim 5:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi birinci kat planı, galeri, (Asmira Mimarlık ve Restorasyon)

### 3.4.2. İç Tanıtım




**Çizim 6:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi, doğu-batı doğrultusunda **A-A kesiti**, kuzeye bakış.
Naos, Bema ve Apsisler, Narteks, Galeri (Asmira Mimarlık ve Restorasyon).

#### 3.4.2.1.Naos[250]

Kuzey ile güney nefin birbirine simetrik düzenlendiği bu yapıda naos, zeminden örtüye üç bölümden oluşmaktadır (Çizim 6). Alt bölümde, kuzey nefin beden duvarında bulunan pencereler yarım daire kemerlidir[251]. Pencerelerin arasından nefleri birbirinden ayıran, dikdörtgen prizmal kaideler üzerine yerleştirilmiş sütunlar eş yüksekliktedir[252]. Orta bölüm, galeri katından oluşmaktadır. Galeride, eksenin batısına yerleştirilmiş yarım daire kemerli beş pencere, eksenin doğusunda da dikdörtgen bir kapı yer

[250] Kilisenin naos zemini batıdan doğuya eğimli olduğu için kilisede ±0.00 kotu olarak narteks zemini kabul edilmiştir. Naos zemininin batı girişinde yükseklik ±0.18 m. iken doğuda, ikonostasisin başladığı noktada zemin 0.41 m. yüksekliğindedir. Bemanın zemininde kot farkı bulunmamaktadır. Zemin 0.83 m. yüksekliğindedir. Kilisenin örtüsünde de yükseklik farkları görülür. Buna göre zeminde orta nef örtüsü 11.54 m., yan neflerde ise örtü, zeminden galeriye 4.61 m. yüksektedir. Galeri zemininden örtüye olan yükseklik de 3.76 m'dir.

[251] Pencerelerin yüksekliği 1.41 m'dir.

[252] Her bir nefte beş olmak üzere toplam on sütun vardır. Sütunların kaide yüksekliği 1.98 m., kaide hariç sütün yüksekliği başlık ile beraber 4.66 m., sütun başlığı ayrı olarak 0.64 m. yüksekliğindedir.

almaktadır[253]. Ön düzlemde galeri katını örten çapraz tonozlar ve orta nefi yan neflerden ayıran yarım daire şeklindeki kemerler görülmektedir. Her bir kemer aralığında ayrıca oval çerçeveler asılıdır[254]. Üst bölümü orta nef örtüsü oluşturmaktadır. Burada, eksenin merkezine yerleştirilmiş dört oval pencere ve bu pencereler üzerinden örtüye uzanan sivri kemerler bulunmaktadır[255].



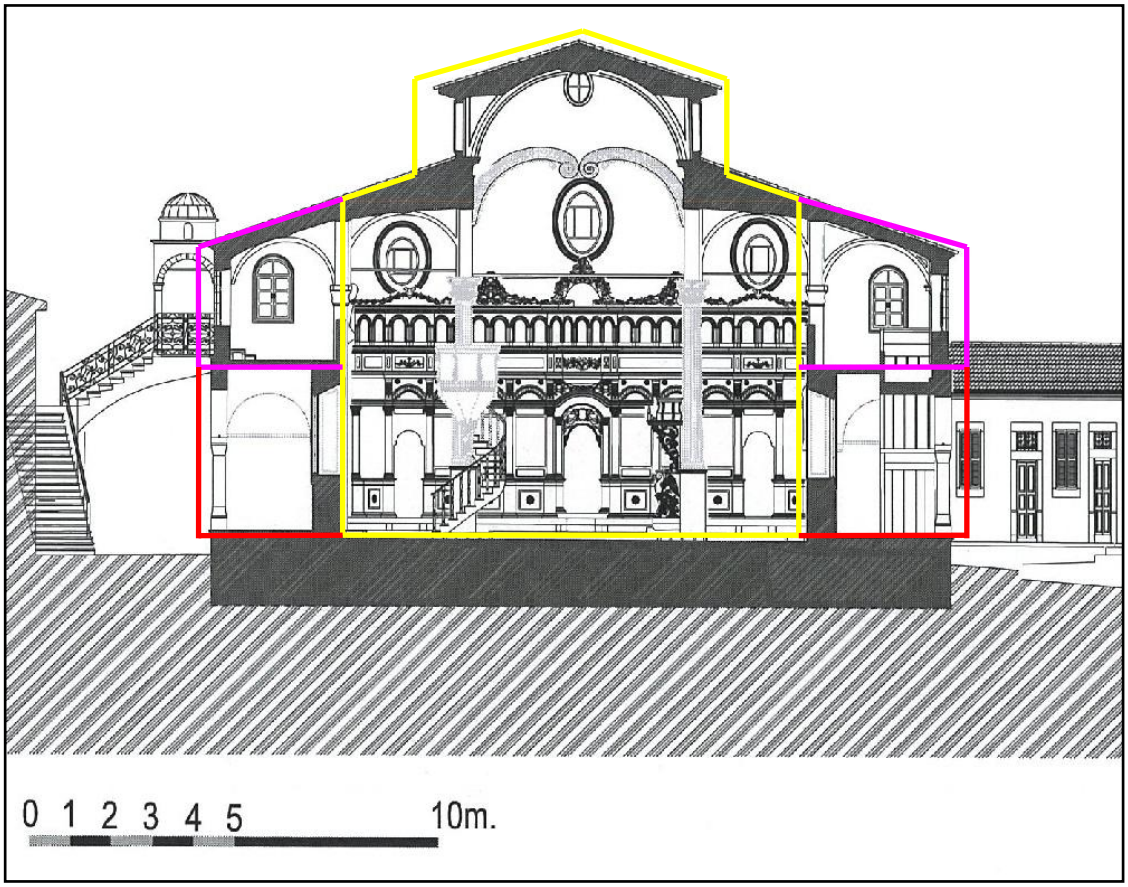
**Resim 7:** Taksiyarhis Kilisesi, Naos (kuzey ve doğu duvarına bakış).

[253] Galeri katı naosun bir bölümü ile narteksin tamamından meydana geldiği için bu pencerelerden eksenin batısındaki ilk üç pencere galerinin naos bölümünde, devamındaki iki pencere ise galerinin narteks bölümünde yer almaktadır. İlgili pencereler zeminden 0.72 m. yükseklikte olup toplam yüksekliği 1.30 m., kapının yüksekliği ise 2.02 m'dir.
[254] Oval çerçeveler 1.20 m. yüksekliğindedir.
[255] Oval pencereler 1.42 m. yüksekliğindedir.



**Resim 8:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi, Naos (ikonostasise, doğuya bakış).

Naosun doğusunu ikonostasis meydana getirmektedir[256] (Çizim 7, Resim 8). İkonostasisin üzerinde, naosu ikonostasis ile beraber bemadan ayıran ucu volütlü yarım daire şeklindeki kemer yüzeyi bulunmaktadır ve bu yüzey nef örtüsüne kadar yükselmektedir[257]. Kemer kavisine teğet konumda olacak şekilde cephe eksenine oval bir de pencere yerleştirilmiştir[258]. Kemer aralığının arka düzleminde de yine eksene yerleştirilmiş üç oval pencere bulunmaktadır[259].




**Çizim 7:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi, kuzey-güney doğrultusunda **C-C kesiti**, doğuya bakış. Narteks, Naos, Galeri (Asmira Mimarlık ve Restorasyon).

Naosun batısındaki kapılardan orta nefe açılan merkezdeki kapı çift kanatlı ve dikdörtgen, yan neflere açılan diğer iki kapı yarım daire kemerlidir[260] (Resim 9). Kapıların arasında yatay eksene yerleştirilmiş yarım daire kemerli iki pencere bulunmaktadır[261]. Batı duvarı, merkez kapının lentosundan galeri katına kadar

[256] Mekânı tamamen bölmeyen ikonostasis yerden 6.60 m. yükselmektedir.
[257] Toplam yüksekliği 1.85 m. olan volütlü bu kemer yüzeyi ikonostasisin 2.90 m. üzerinde yer almaktadır.
[258] Kemer yüzeyindeki bu oval pencere 1.42 m. yüksekliğindedir.
[259] Yan neflere açılan oval pencereler 1.91 m., orta nefe açılan oval pencere 2.15 m. yüksekliğindedir.
[260] Kapılar 3.74 m. yüksekliğindedir.
[261] Pencerelerin yerden yüksekliği 1.76 m.'dir

yükselmekte ve burada da galeri katı korkuluğunu oluşturmaktadır[262]. Galeri katının üzerinde, galeriyi naostan ayıran ucu volütlü yarım daire şeklindeki kemer yüzeyi bulunmaktadır[263]. Kemer kavisine teğet konumda olacak şekilde cephe eksenine oval bir de pencere yerleştirilmiştir[264]. Kemer aralığının arka düzleminde de eksene yerleştirilmiş oval bir pencere bulunmaktadır[265]. Bu oval pencerenin aşağısında, yatay eksene yerleştirilmiş ve galeri katına açılan yarım daire kemerli dört pencere bulunmaktadır[266].



**Resim 9:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi, Naos (batıya bakış).

### 3.4.2.2. Bema ve Apsisler

Bemanın kuzey duvarında alt seviyede, eksenin doğusunda ve batısında yarım daire kemerli farklı boyutlarda nişler[267]; üst seviyede yarım daire kemerli bir pencere bulunmaktadır[268] (Resim 10).

---

[262] Galeri katını oluşturan bu korkuluk merkez kapının lentosundan itibaren 1.82 m. yüksekliğindedir.
[263] Galeri korkuluğunun 4.09 m. üzerinde başlayan bu kemer yüzeyi toplamda 1.85 m. yüksekliğindedir.
[264] Kemer yüzeyindeki bu oval pencere 1.42 m. yüksekliğindedir.
[265] Arka düzlemdeki oval pencere 2.15 m. yüksekliğindedir.
[266] Galeri katına açılan pencereler galeri zemininden 1.01 m. yükseğe yerleştirilmiştir. Pencerelerin toplam yüksekliği ise 1.71 m.'dir.
[267] Zeminden 0.32 m. yukarıda yer alan eksenin batısındaki niş toplam 1.09 m., zeminden 0.79 m. yukarıda yer alan eksenin doğusundaki niş 1.43 m. yüksekliğindedir.
[268] Pencere, 1.66 m. yüksekliktedir.

Güney duvarın doğu duvar ile birleştiği köşede, duvara gömülü, kapaklı bir dolap vardır[269]. Bu dolap, bemanın güney duvarında alt seviyede, eksenin batısındaki yarım daire kemerli ve iki kanatlı dikdörtgen kapı ile neredeyse eş yükseklikte, fakat eksenin doğusundaki yarım daire kemerli nişten daha büyüktür[270] (Resim 11).



**Resim 10:** Taksiyarhis Kilisesi, Bema (kuzey yönüne bakış)



**Resim 11:** Taksiyarhis Kilisesi, Bema (güney yönüne bakış)

Bemanın doğu duvarındaki ana apsis, yan apsislerden birer niş ile ayrılır[271]. Ana apsis boyut bakımından yan apsislere göre daha büyük olmakla beraber merkezinde de ayrıca dikdörtgen bir pencere bulunmaktadır[272]. Doğu duvarının üst seviyesinde ise yatay eksene yerleştirilmiş farklı seviyelerde üç oval pencere bulunmaktadır[273].

---

[269] Dolap 3.00 m yüksekliğindedir.
[270] Kapı 3.76 m., zeminden 0.79 m. yukarıya yerleştirilmiş olan niş ise 1.43 m. yüksekliğindedir.
[271] Apsis 4.77 m., yan apsisler ise 2.03 m. yüksekliğindedir. Yan apsisler zeminden 1.02 m. yukarıda yer almaktadır. Zeminden 0.92 m. yüksekliğindeki yan nişlerin toplam uzunluğu 1.38 m.'dir
[272] Zeminden 2.43 m. yukarıya yerleştirilmiş olan pencerenin yüksekliği 1.33 m.'dir.
[273] Apsisin 1.70 m. yukarısına yerleştirilmiş olan oval pencere 1.79 m., yan neflerin 2.53 m. yarısına yerleştirilmiş oval pencereler ise 1.55 m. yüksekliğindedir.

Apsislerin arasındaki nişler üzerinden başlayan payeler örtüye kadar devam etmektedir[274]. Payeler örtüde nef hizasındaki kemerlerle birleşerek bema örtüsünü üçe bölmektedir.

İkonostasisisin doğu yüzü, bemanın batı duvarını oluşturmaktadır[275] (Resim 12). Batı duvarının alt seviyesinde, yatay eksende dikdörtgen on bir açıklık bulunmaktadır. Bu açıklıklardan merkezdeki açıklık ile güney ve kuzeyden ikinci açıklıklar orta ve yan neflere açılan yarım daire kemerli kapılardır[276]. Diğer açıklıklarda ise ikonostasise ait resimler asıldır ve bemanın batı duvarından bunların arka yüzü görülmektedir[277]. Duvar, bu açıklıklardan itibaren üst seviyede düz devam etmektedir[278]. İkonostasisin taşıyıcı sütunları ise yaklaşık olarak ikonostasis ile aynı yüksekliktedir[279].

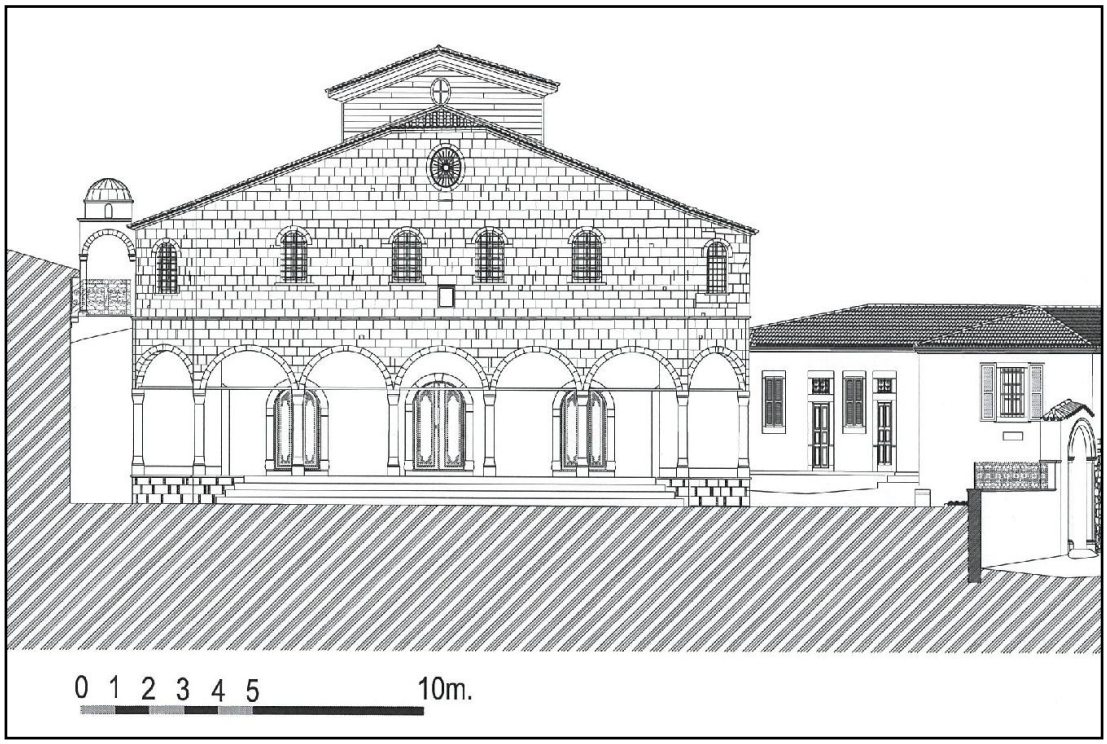


**Resim 12:** Taksiyarhis Kilisesi, bemanın batı duvarı (ikonostasisin doğuya bakan yüzü / Nisan 2013).

[274] Nişlerin 0.08 m. üzerinde yer alan bu payelerin toplam yüksekliği 3.18 m.'dir.
[275] Bu duvar 6.60 m. yüksekliğindedir.
[276] Merkezdeki kapı 3.12 m., yan kapılar 2.89 m. yüksekliğindedir.
[277] Bema zemininden 1.17 m. yukarıda yer alan bu açıklıklar 1.12 m. yüksekliğindedir.
[278] Düz devam eden bu duvar 2.83 m. yüksekliğindedir.
[279] Sütunların toplam yüksekliği 5.95 m.'dir.

### 3.4.3. Dış Tanıtım

3.4.3.1. Batı Cephe[280]




**Çizim 8:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi, batı cephe (Asmira Mimarlık ve Restorasyon).

Cephenin alt seviyesinde, ön düzlemde, dört basamakla avludan yükseltilmiş narteks ve beş kemerli revak düzenlemesi görülür[281]. Burada görülen kemerler sütunlar ile eş yükseklikteki gergiler ile birbirine bağlıdır. Revak düzenlemesinin arka düzleminde yapıya giriş sağlayan üç kapı ve aralarına yerleştirilmiş pencereler bulunmaktadır[282] (Resim 13). Batı cephenin alt seviyesindeki revak düzenlemesi, kuzeyden güneye devam eden yatay bir silme ile sonlanmaktadır.[283]

---

[280] Batı cephenin narteks zemini ±0.00 kotu olarak kabul edilmiştir. Buna göre avlu zemini -0.72 kotunda bulunmaktadır.

[281] Narteks basamakları kot seviyesinin altında bulunmaktadır ve buna göre nartekse çıkan ilk basamak -0.72, ikinci basamak -0.53, üçüncü basamak -0.42 ve dördüncü basamak -0.23 kotundadır. Revak düzenlemesini oluşturan kemerler narteks zemininden 3.85 m., ve sütunlar 2.60 m. yüksekliğindedir.

[282] Cephenin merkezinde yer alan kapı 3.03 m., kuzey ve güney eksende yer alan kapılar ise 2.60 m. yüksekliktedir. Narteks zemininden 1.48 m yukarıya yerleştirilmiş bu pencereler 2.52 m. yüksekliğindedir.

[283] Silme, kemerden 0.83 m. yukarıdan başlamaktadır ve narteks zemininden 4.75 m. yüksekliktedir.



**Resim 13:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi batı cephesi (2013)

Batı cephenin üst seviyesinde ön düzlemde, eksene yerleştirilmiş kitabe ve bunun üzerinde yatay doğrultuda dört yarım daire kemerli pencere, devamında da cephenin eksenine yerleştirilmiş oval bir pencere görülür[284] (Resim 13). Silme ile sınırlandırılan batı cephe, kırma çatıyla örtülüdür[285].

Batı cephenin arka düzleminde, kırma çatının arkasından yükselen dikdörtgen orta nef örtüsü görülmektedir[286] (Çizim 8). Orta nef örtüsünün batı cephesinde, eksende, cephedeki diğer pencerelere oranla daha küçük oval bir pencere bulunmaktadır[287]. Kırma çatıyla sonlanan orta nef örtüsünün bitiminde üç kademeli saçak görülür[288].

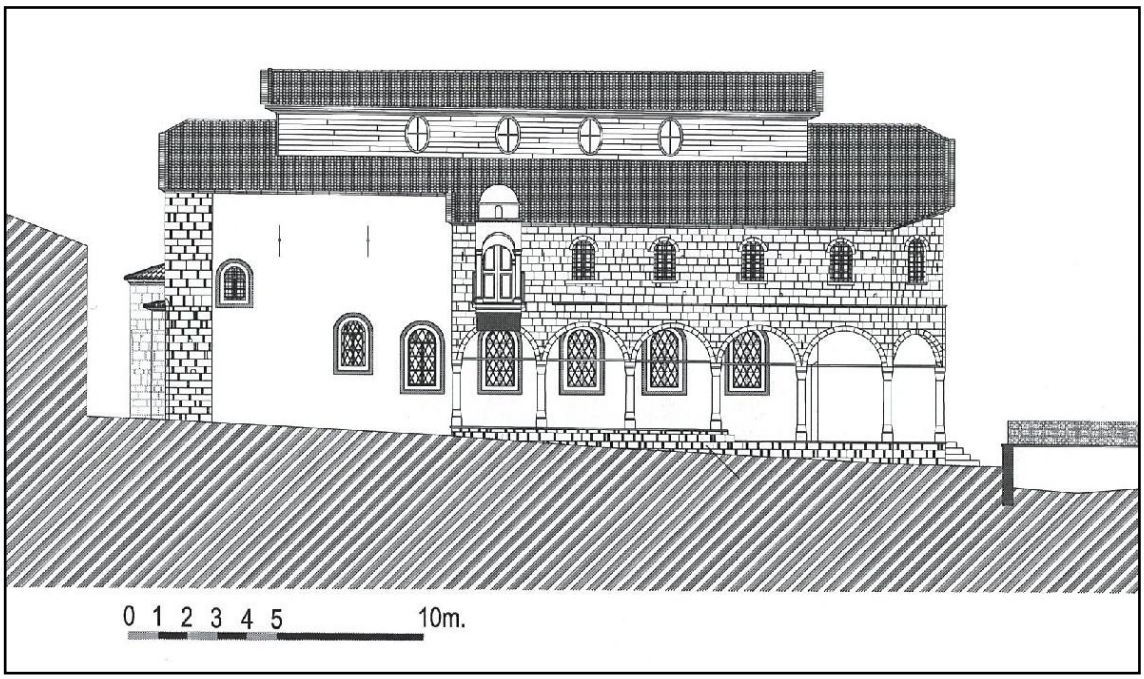
Batı cephenin kuzeyinde ve güneyinde, arka düzlemde, galeri katının batıya bakan üst seviyedeki cephesi ile yatay bir silme ile birbirinden ayrılan alt seviyedeki, birbirine

[284] Batı cephenin üst bölümünde yer alan bu pencereler yatay silmeden 0.87 m. yukarı yerleştirilmiş ve 1.67 m. yüksekliğindedir. Kitabe, silmenin 0.28 m. yukarısında ve 0.66 m. yüksekliğindedir. Oval pencere 1.39 m. yüksekliğindedir.
[285] Batı cephenin avlu zemininden kırma çatıya kadar olan yüksekliği 10.90 m.'dir.
[286] Orta nefin üzerinden yükselen dikdörtgen örtü kırma çatıdan itibaren 1.77 m. yüksekliğindedir.
[287] Oval pencere 1.30 m. uzunluğundadır.
[288] Pencerenin 0.20 m. yukarısında bulunan saçağın her bir kademesi 0.15 m. yüksekliğindedir.

simetrik düzenlenmiş nartekse ait kemer aralığı görülmektedir[289]. İki cephenin de üst seviyesinde eş büyüklükte yarım daire kemerli birer pencere bulunmaktadır[290].

Eksenin kuzeyinde, üst seviyede, galeri cephesinin kuzeyinden duvara bağlı olan ve galeriye giriş sağlayan baldaken de görülmektedir[291].

3.4.3.2. Kuzey Cephe[292]




**Çizim 9:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi, kuzey cephe (Asmira Mimarlık ve Restorasyon).

Kuzey cephede, alt seviyede, ön düzlemde, altı yarım daire kemerli revak düzenlemesi görülür. Yatay bir silme ile sonlanan revak düzenlemesi batıdan üçüncü kemer aralığında zeminden iki basamak ile yükseltilmiştir[293].

---

[289] Üst seviyedeki cephelerin yerden yüksekliği 4.70 m.'dir. Alt seviyede kemeri taşıyan sütun, narteks zemininden 2.55 m., kemer 3.85m. yüksekliktedir.

[290] Yuvarlak kemerli bu pencereler avlu zemininden 5.63 m. yükseklikte yer almaktadır. Pencerelerin toplam yüksekliği ise 1.59 m.dir.

[291] Avlu zemininden 4.34 m. yükseklikte yer alan baldakene ait sütun 1.81 m., sütunun üzerinden yükselen kemer 1.03 m., kubbe kasnağı 0.48 m., kasnağın merkezindeki pencere 0.35 m, kubbe 0.71 m. ve baldakenin toplam yüksekliği 4.03 m.'dir.

[292] Kuzey cephede zemin batıdan doğuya doğru yükselmektedir. Batıda zemin -0.72, doğuda ±0.67 kotunda yer almaktadır.

[293] Revak düzenlemesine ait basamakların batısında bulunan kemerler narteks zemininden 3.85 m. ve sütunları 2.60 m. yüksektedir. Basamağın doğusunda bulunan kemerler narteks zemininden 3.28 m. ve sütunları da 2.03 m. yüksektedir. Basamakların ilki 0.20 m., ikincisi 0.37 m. yüksekliğindedir.

Cephenin üst seviyesinde eksenin batısına yerleştirilmiş yatay doğrultuda yarım daire kemerli beş pencere vardır.[294] Eksenin doğusunda galeri girişine yerleştirilmiş kubbeli baldaken görülür[295]. Saçak ile sonlanan ön düzlemdeki cephenin devamında ise kırma çatı bulunur[296].

Kuzey cephenin arka düzleminde alt seviyede, yatay doğrultuda, yaklaşık aynı ölçülerdeki yarım daire kemerli altı pencere görülür[297]. Arka düzlemin üst seviyesinde, eksenin doğusunda kalan yarım daire kemerli diğer bir pencere alt seviyedeki pencerelere oranla daha küçüktür[298].

Kuzey cephenin doğusunda, ana apsisin ve yan apsisin de bir bölümü görülebilmektedir[299].

Arka düzlemde silme ile sonlanan cephenin devamında kırma çatı bulunur[300]. Kırma çatının merkezinden de orta nef örtüsü yükselmektedir[301]. Orta nef örtüsünün kuzey cephesinde yatay doğrultuda yerleştirilmiş eş büyüklükte dört oval pencere bulunmaktadır[302]. Üç kademeli saçak ile sınırlandırılan orta nef örtüsü kırma çatıyla sonlanmaktadır[303].

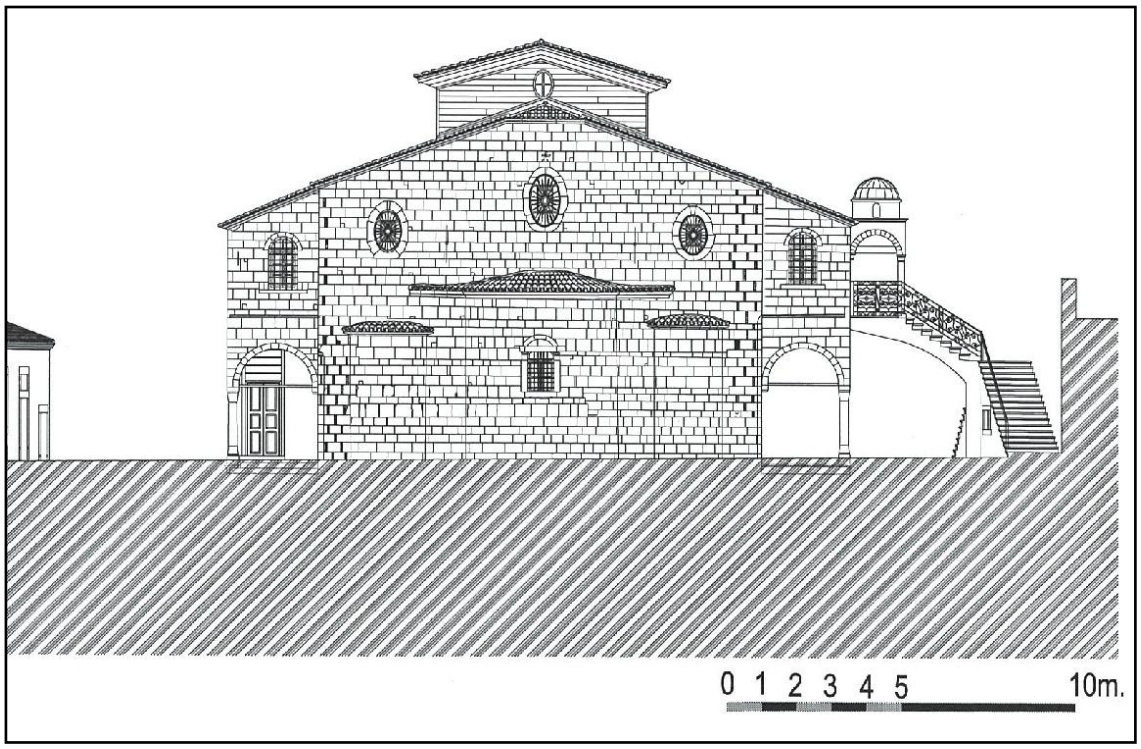
---

[294] Yatay silme narteks zemininden 4.75 m. yukarıda yer almaktadır. Yuvarlak kemerli pencereler de bu silmeden 0.87 m. yukarıya yerleştirilmiş ve toplamda 1.67 m. yüksekliğindedirler.
[295] Galeriye açılan kapı, narteks zemininden 4.68 m. yukarıda yer almaktadır ve 2.10 m. yüksekliğindedir. Avlu zemininden 4.34 m. yükseklikte yer alan baldakene ait sütunlar 1.81 m., sütunun üzerinden yükselen kemer 1.03 m., kubbe kasnağı 0.48 m., kasnağın merkezindeki pencere 0.35 m, kubbe 0.71 m. ve baldakenin toplam yüksekliği 4.03 m.'dir.
[296] Kuzey cephe ön düzlemde narteks zemininden 7.44 m. yükseklikte sonlanmaktadır.
[297] Narteks zemininden 1.48 m yukarıya yerleştirilen bu pencereler 2.52 m. yüksekliğindedir.
[298] Eksende yer alan bu pencere avlu zemininden 4.45 m. yukarıda yer almaktadır ve toplamda 1.67 m. yüksekliğindedir.
[299] Ana apsis avlu zemininden 6.01 m., yan apsis 4.45 m. yükselmektedir.
[300] Kuzey cephe arka düzlemde 8.50 m. yükseklikte sonlanmaktadır.
[301]Kuzey cephede orta nefi örten kırma çatı avludan 9.61 m. yukarıda yer almaktadır ve toplamda 1.77 m. yüksekliğindedir. Kuzey cephenin toplam yüksekliği ise avlu zemininden itibaren 12.65 m.dir
[302] Pencereler 1.30 m uzunluğundadır.
[303] Saçağın her bir kademesi 0.15 m. yüksekliğindedir. Kırma çatı 0.45 m. dışa taşkındır.



**Resim 14:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi kuzey cephe (2013)

### 3.4.3.3. Doğu Cephe[304]




**Çizim 10:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi, doğu cephe (Asmira Mimarlık ve Restorasyon).

[304] Doğu cephede yaklaşık aynı seviyede olan zemin kotu, ±0.46 ile ±0.56 arasında değişmektedir.

Doğu cephenin ön düzleminde, alt seviyede, ortada ana apsis ve iki yanında yan apsisler görülmektedir ve yalnızca ana apsisin merkezinde boyuna dikdörtgen bir pencere bulunmaktadır[305] (Çizim 10). Apsislerin üçü de konik görünüşlü basık bir çatıyla sonlanmaktadır. Ana apsisin örtüsü ise yan apsislerin üzerine doğru genişlemektedir (Resim 15). Doğu cephenin üst seviyesinde, apsislerin üst tarafından bulunan oval pencereler birbiriyle eş büyüklüktedir fakat farklı seviyelere yerleştirilmişleridir[306]. Oval pencerelerin devamındaki duvar düzdür ve cephe de kırma bir çatıyla sonlanmaktadır[307].

Doğu cephenin arka düzleminde, kırma çatının arkasından yükselen dikdörtgen orta nef örtüsü görülmektedir (Resim 16)[308]. Orta nef örtüsünün doğu cephesinde, eksende, yer alan oval pencere, cephedeki diğer oval pencerelere oranla daha küçüktür[309]. Üç kademeli saçak ile sınırlandırılan orta nef örtüsü kırma çatıyla sonlanmaktadır[310].

Doğu cephenin kuzeyinde ve güneyinde, arka düzlemde, galeri katının doğuya bakan üst seviyedeki cephesi ile yatay bir silme ile birbirinden ayrılan alt seviyedeki, nartekse ait, birbirine simetrik düzenlenmiş kemer aralığı görülmektedir[311]. İki cephenin de üst seviyesinde birbiriyle eş büyüklükte yarım daire kemerli birer pencere bulunmaktadır[312].

Kuzey üst seviyede galeri cephesinin kuzeyinden duvara bağlı olan ve galeriye giriş sağlayan baldaken ve bunun avlu zeminine kadar inen merdivenleri de görülmektedir[313].

---

[305] Yan apsisler avlu zemininden 4.45 m., ana apsis 6.01 m. yüksekliktedir. Avlu zemininden 2.50 m. yukarıya yerleştirilmiş bu ana apsisteki pencere 1.65 m. yüksekliğindedir.

[306] Yan apsisler üzerinde yer alan oval pencereler 1.18 m. yüksekliğindedir ve avludan 6.46 m. yukarıda yer almaktadırlar. Ana apsis üzerindeki oval pencere ise 1.78 m. yüksekliğinde olup avlu zemininden 7.22 m. yukarıda yer almaktadır.

[307] Doğu cephenin avlu zemininden kırma çatıya kadar olan yüksekliği 10.90 m.'dir.

[308] Orta nefin üzerinden yükselen dikdörtgen örtü kırma çatıdan itibaren 1.77 m. yüksekliğindedir.

[309] Oval pencere 1.30 m. uzunluğundadır.

[310] Pencerenin 0.20 m. yukarısında bulunan saçağın her bir kademesi 0.15 m. yüksekliğindedir.

[311] Üst seviyedeki cephelerin yerden yüksekliği 4.70 m.'dir. Alt seviyede kemeri taşıyan sütun, narteks zemininden 2.72 m., kemer 3.85m. yüksekliktedir.

[312] Yuvarlak kemerli bu pencereler avlu zemininden 5.63 m. yükseklikte yer almaktadır. Pencerelerin toplam yüksekliği ise 1.59 m.dir.

[313] Avlu zemininden 4.34 m. yükseklikte yer alan baldakene ait sütun 1.81 m., sütunun üzerinden yükselen kemer 1.03 m., kubbe kasnağı 0.48 m., kasnağın merkezindeki pencere 0.35 m, kubbe 0.71 m. ve baldakenin toplam yüksekliği 4.03 m.'dir. Baldakene ait merdivenin doğudan yükselen 15 basamaklı bölümü avlu zemininden 3.43 m. yüksekliktedir ve bu seviyede merdivenin güneye dönen 7 basamaklı bölümü ile birleşmektedir. Merdivenin toplam yüksekliği 4.70 m.'dir. Merdiven korkulukları ise 1.15 m. yüksekliğindedir.

Güneyde alt seviyede galeriye ait giriş kapısı görülmektedir[314]. Bu kapı yerden üç basamak ile yükseltilmiştir[315].



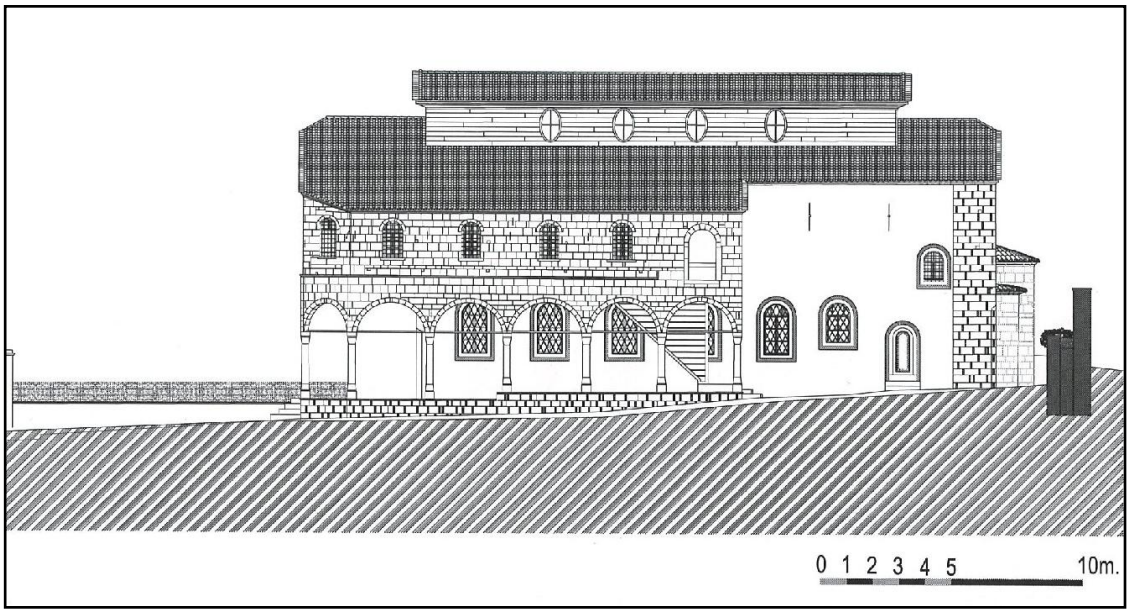
**Resim 15:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi, doğu cephe (2011)



**Resim 16:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi, naosun üzerinden yükselen dikdörtgen örtünün doğu cephesi (Restorasyon öncesi / 2011)

[314] Galeriye açılan iki kanatlı bu kapı narteks zemininden 2.61 m. yüksekliktedir.
[315] Her bir basamak 0.20 m yüksekliktedir.

3.4.3.4. Güney Cephe[316]




**Çizim 11:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi, güney cephe (Asmira Mimarlık ve Restorasyon).

Güney cephede, alt seviyede, ön düzlemde, altı yarım daire kemerli revak düzenlemesi görülür. Yatay bir silme ile sonlanan revak düzenlemesi batıdan üçüncü kemer aralığında zeminden bir basamak ile yükseltilmiştir[317].

Cephenin üst seviyesinde eksenin batısına yerleştirilmiş yatay doğrultuda yarım daire kemerli beş pencere vardır.[318] Eksenin doğusunda, batısındakilere göre daha büyük boyutlu bir diğer yarım daire kemerli pencere bulunmaktadır[319] (Resim 18). Ön düzlemde bir saçak ile sonlanan cephenin devamında kırma çatı görülür[320].

Güney cephenin arka düzleminde alt seviyede, yatay doğrultuda, yarım daire kemerli altı pencere ve yerden dört basamak ile yükseltilmiş yarım daire kemerli bir kapı

---

316 Güney cephede zemin batıdan doğuya doğru yükselmektedir. Batıda zemin -0.96, doğuda ±0.69 kotunda yer almaktadır.

317 Revak düzenlemesine ait basamağın batısında bulunan kemerler narteks zemininden 3.85 m. ve sütunları 2.60 m. yüksektedir. Basamağın doğusunda bulunan kemerler narteks zemininden 3.28 m. ve sütunları da 2.03 m. yüksektedir. Basamak, 0.26 m. yüksekliğindedir.

318 Yatay silme narteks zemininden 4.75 m. yukarıda yer almaktadır. Yuvarlak kemerli pencereler de bu silmeden 0.87 m. yukarıya yerleştirilmiş ve toplamda 1.67 m. yüksekliğindedirler.

319 Eksenin doğusunda kalan bu pencere, narteks zemininden 4.45 m. yukarıya yerleştirilmiştir ve toplamda 2.33 m. yüksekliğindedir.

320 Güney cephe ön düzlemde narteks zemininden 7.44 m. yükseklikte sonlanmaktadır.

bulunmaktadır[321] (Çizim 11, Resim 17). Arka düzlemin üst seviyesinde, eksenin doğusunda kalan ve alt seviyedeki pencerelere oranla daha küçük olan yuvarlak kemerli bir pencere daha vardır[322].



**Resim 17:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi güney cephesi (2013)

Güney cephenin ön ve arka düzleminin arasında, eksenin doğusunda, galeri katına çıkan basamakların korkuluk yüzeyi de görülmektedir. Bu yüzey, yaklaşık 45 derecelik bir açıyla yükselmektedir[323] (Çizim 11, Resim 18).

Güney cephenin doğusunda, ana apsisin ve yan apsisin de bir bölümü görülebilmektedir[324].

---

[321] Bu pencerelerden eksenin en doğusunda bulunanı diğerlerine göre farklı ölçülere sahiptir. Narteks zemininden 1.48 m yukarıya yerleştirilen diğer beş pencere 2.52 m. yüksekliğindedir. Eksenin en doğusundaki ise avlu zemininden 1.96 m. yukarıya yerleştirilmiş ve toplamda 2.08 m. yüksekliğindedir. Kapı, toplam 2.11 m. yüksekliğindedir ve avlu zemininden 0.25 m.'lik dört basamak ile yükseltilmiştir.

[322] Eksende yer alan bu pencere avlu zemininden 4.45 m. yukarıda yer almaktadır ve toplamda 1.67 m. yüksekliğindedir.

[323] Narteks zemininden, batıya doğru yaklaşık 45 derecelik bir açı oluşturacak şekilde yükselen bu korkuluk 3.94 m yükselmektedir.

[324] Ana apsis avlu zemininden 6.01 m., yan apsis 4.45 m. yükselmektedir.



**Resim 18:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi güney cephesi (2013)

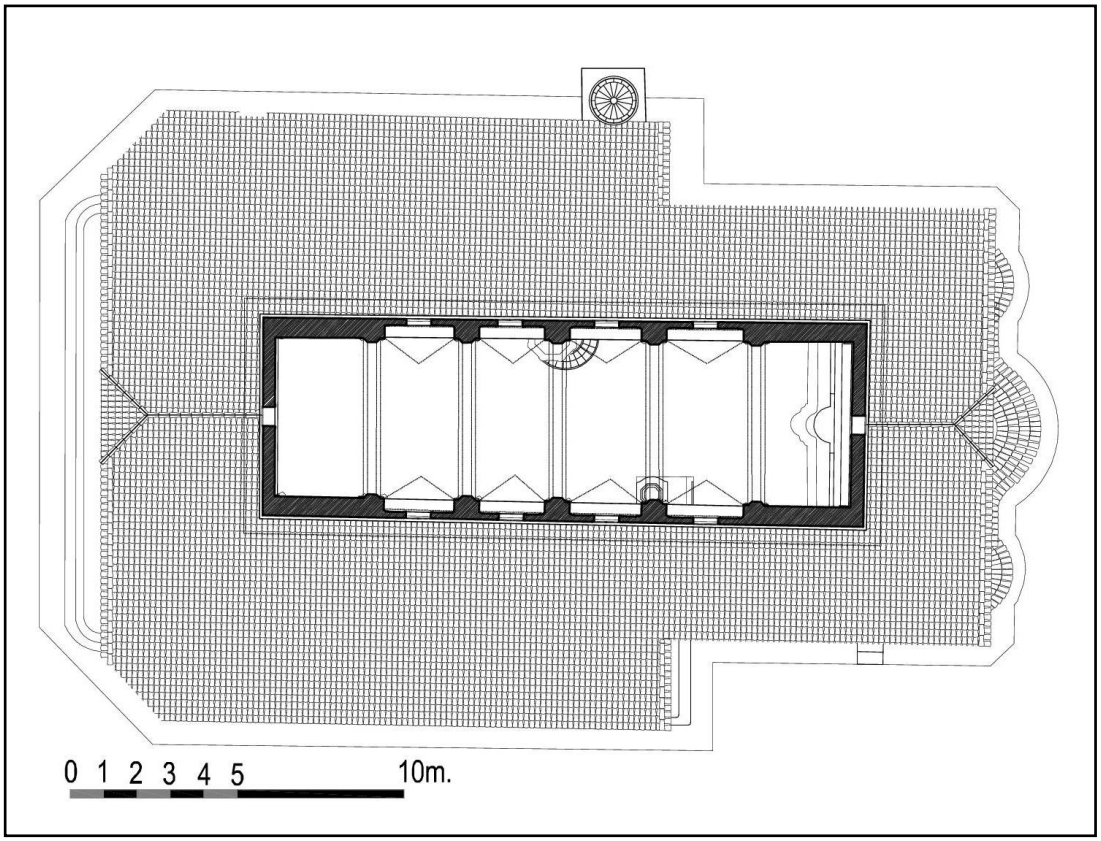
Arka düzlemde bir saçak ile sonlanan cephenin devamında kırma çatı bulunur[325]. Kırma çatının merkezinden de orta nef örtüsü yükselmektedir[326]. Orta nef örtüsünün güney cephesinde yatay doğrultuda yerleştirilmiş eş büyüklükte dört oval pencere bulunmaktadır[327]. Üç kademeli saçak ile sınırlandırılan orta nef örtüsü kırma çatıyla sonlanmaktadır[328].

[325] Güney cephe arka düzlemde 8.50 m. yükseklikte sonlanmaktadır.
[326] Güney cephede orta nefi örten kırma çatı avludan 9.61 m. yukarıda yer almaktadır ve toplamda 1.77 m. yüksekliğindedir. Kuzey cephenin toplam yüksekliği ise avlu zemininden itibaren 12.65 m.dir
[327] Pencereler 1.30 m yüksekliğindedir.
[328] Saçağın her bir kademesi 0.15 m. yüksekliğindedir. Kırma çatı 0.45 m. dışa taşkındır.

3.4.3.5. Örtü

Taksiyarhis Kilisesi örtüsü iki ayrı seviyede ele alınmıştır[329] (Çizim 12). İlk seviyedeki örtü, galeri katını, yan nefleri ve bemayı örtmektedir[330]. Eğik yüzeylerin birleştiği bölümde ise doğuda ve batıda, eksende, yaklaşık 90 derecelik bir kırma daha görülmektedir.

Örtünün ikinci seviyesindeki kırma çatı yalnızca orta nefi örtmektedir ve dikdörtgendir[331] (Çizim 13).

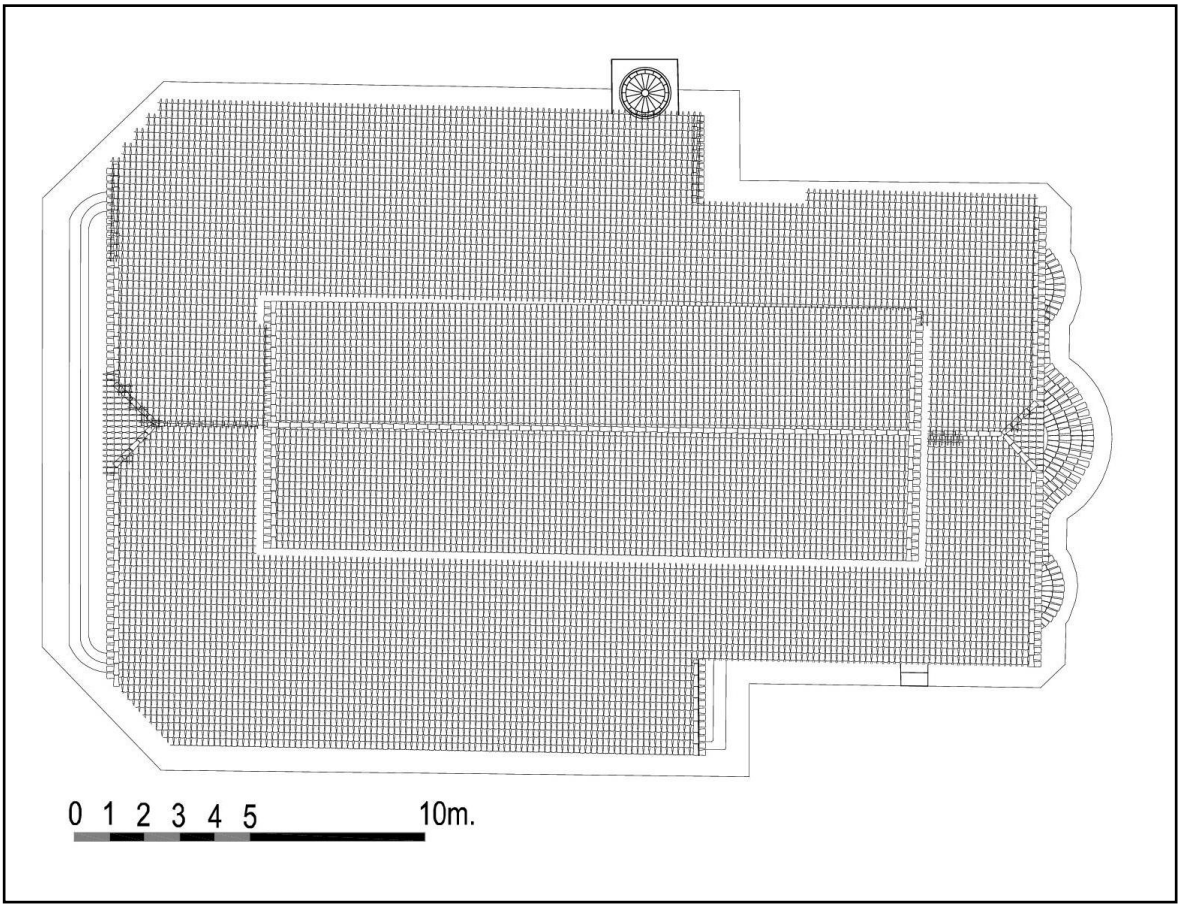



**Çizim 12:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi, +10.45 kat planı (Asmira Mimarlık ve Restorasyon).

[329] İlk seviye +10.45 m. yükseklikte yer almaktadır.

[330] Örtü, eksenin doğusunda, galerinin başladığı noktada, kuzeyden 2.47 m. ve güneyden 2.72 m. dışa taşkındır. Galeri örtüsü kuzeyden batıya 15.06 m. devam ederek burada yaklaşık 45 derecelik bir açıyla batıya bağlanmaktadır[330]. Batı yönünde galeri örtüsü 14.29 m.'dir. Batıda örtü yaklaşık 45 derecelik bir açıyla güneye bağlanmaktadır[330]. Güney yönünde galeri katı 15.26 m. genişliğindedir. Doğuda örtü, duvar boyunca 13.10 m. genişliğindedir. Kuzey duvarında örtü, galerinin dışa taştığı noktaya kadar doğudan kuzeye 9.77 m., güney duvarında, doğudan güneye 9.57 m. genişliğindedir.

[331] Örtüde ikinci seviye +12.52 m.'de yer almaktadır ve ilk seviyeden 1.07 m. yüksektedir. Orta nefi örten bu örtü 11.87 m. x 20.72 m. ölçülerindedir. Ayrıca, doğudan 3.98 m., güney galeri örtüsünden 6.04 m., batıdan 5.24 m. ve kuzey galeri örtüsünden 3.74 m. içerde yer almaktadır.




**Çizim 13:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi çatı planı (Asmira Mimarlık ve Restorasyon).

### 3.4.4. Malzeme

Yapıda düzgün kesme taş, kaba yonu taş, mermer, ahşap, kireç esaslı harç, az miktarda tuğla ve kiremit kullanılmıştır.

#### 3.4.4.1. Taş

Taksiyarhis Kilisesi'nin beden duvarlarında düzgün kesme taş ve kaba yonu kesme taş kullanılmıştır.

##### 3.4.4.1.1. Düzgün kesme taş

Narteksteki revak kemerlerinden başlayarak, ön düzlemde narteksten örtü seviyesine kadar ve doğu cephenin tamamında düzgün kesme taş kullanılmıştır (Resim 15). Beden duvarlarının birleştiği köşelerde boydan boya, tüm üst kat pencere ve kapıların tamamının çevresinde ve revak kemerlerinde kullanılan düzgün kesme taşların çeşidi doğu cepheye göre farklıdır. Buralarda yöreye özgü pembe bir *volkanik tüf taşı* olan *sarımsak taşı* kullanılmıştır[332] (Resim 18).

Kesme taşlar yaklaşık aynı boyut ve biçime sahiptir. Taşların en büyüğü yaklaşık 0.52x0.87 m., en küçüğü yaklaşık 0.15x0.38 m. ölçülerindedir. Küçük taşlar yalnızca revaktaki daralan kemer aralıklarında kullanılmıştır.

##### 3.4.4.1.2. Kaba yonu taş

Kuzey, güney ve batı cephelerinde, zemin katta ve kuzey ile güney cephelerde eksenin doğusundaki beden duvarlarında kaba yonu taş kullanılmıştır (Resim 17).

---

[332] Sarımsak Taşı bölgenin en önemli yapı malzemesidir. Ayvalık'ın Sarımsaklı beldesindeki taş ocaklarından çıkarıldığı için bu adı almıştır. Dayanıklılığı, kolay işlenebilirliği ve rengi nedeniyle özellikle tercih edilir. Akyürek, Behçet. (1978). Kırkağaç, Soma, Savaştepe, Ayvalık, Bergama Civarının Jeolojisi. *MTA Raporu*, Ankara, 23. Ayrıca bkz. Erguvanlı, K. - Sayar, M. (1955). *Türkiye Mermerleri ve İnşaat Taşları*, İTÜ Maden Fakültesi Yayınları, İstanbul.

### 3.4.4.2. Tuğla

Yapıda beden duvarlarının birleştiği köşelerdeki derz aralarında, harcın içine yerleştirilmiş kırık tuğla parçaları bulunmaktadır[333] (Resim 28-29).

### 3.4.4.3. Mermer

Kilisenin batı cephesindeki narteks zemini ile narteksin kuzey ve güney cephelerinin beden duvarlarıyla birleştiği alanda aynı tür siyah ve beyaz mermer döşeme kullanılmıştır (Resim 19). Kilisenin naos ve bema zemini de mermer ile kaplıdır. İkonostasis ile altar da mermerden yapılmıştır. Doğu cephe hariç, zemin katta bulunan tüm kapı ve pencerelerinin lento, kemer ve bordürleri de mermerdendir. Yapının beden duvarlarının birleştiği köşelerdeki derz aralarında da, harcın içine yerleştirilmiş kırık mermer parçalarına rastlanmaktadır[334] (Resim 28-29).



**Resim 19:** Narteksin güney bölümündeki siyah-beyaz mermer zemin.

### 3.4.4.4. Ahşap

Kilisenin narteks tavanı ile galeri katı zemini ahşap döşemedir. Narteksin güney cephedeki galeri merdivenleri, kilisenin kapı ve pencereleriyle iç mekândaki ambon merdiveni de ahşaptandır. Orta nefin yükseltilmiş örtüsünün tüm cepheleri de ahşap döşemedir.

---

[333] Kırık tuğla parçalarının en büyüğü yaklaşık 0.04 x 0.03 m., en küçüğü yaklaşık 0.03 x 0.01 m. ölçülerindedir.

[334] Kırın mermer parçalarının en büyüğü yaklaşık 0.04 x 0.03 m., en küçüğü yaklaşık 0.03 x 0.01 m. ölçülerindedir.

3.4.4.5. Kiremit

Kilisede galeri, yan nefler ve yükseltilmiş orta nef örtüsü ile apsislerin üzeri alaturka kiremit ile örtülüdür (Resim 15-16).

### 3.4.5. Teknik

Kilisenin beden duvarları yığma tekniği ile inşa edilmiştir[335]. Duvarlar içerden boyalı olduğundan teknik iç mekânda anlaşılamamaktadır. Ancak kilisenin örtüsü, naostaki sütunlar ve baldakenin kubbesi *bağdadi* tekniğinde inşa edilmiştir. Bağdadi tekniği tonozda ve kubbede, ahşap üzerine belirli aralıklarla yatay olarak çakılan çıtaların üstüne sıva vurulması şeklinde gerçekleştirilmiştir (Resim 20).



**Resim 20:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'nin 2011 yılındaki restorasyon çalışmaları sırasında yenilenen örtü sisteminin sıva öncesini ve sonrasını gösteren bağdadi tekniğindeki örtü sistemi.



Sütunlarda bağdadi tekniği, taşıyıcı olarak yapıya yerleştirilen ahşap direklerin alçı ile kaplanması sonucu meydana gelir (Resim 21). Ardından ahşap direği kaplayan alçı, istenilen şekilde süslenerek şekil verilir. Taksiyarhis Kilisesi'nin naosunda yer alan sütunlarının tamamı alçı ile kaplandıktan sonra yivli sütun görünümüne kavuşturulmuştur.

**Resim 21:** Kilisenin sütunlarından ayrıntı.

[335] Yığma tekniği, herhangi bir iskelet sistemine sahip olmayan, duvarların yalnızca taşıyıcı olarak kullanıldığı yapılarda uygulanan bir tekniktir. Hasol 2010:501.

Restorasyon öncesine ait fotoğraflarda belirgin şekilde görülebilen bağdadi tekniği, kilisenin tüm duvar ve örtü sistemini meydana getirmektedir (Resim 22-25). Bu nedenle kemerler, sütunlar ve örtü sistemi ahşaptır. Sütunlar, sütun başlıkları ve kemerler kalın bir alçı tabakasıyla sıvandıktan sonra, kilisenin tamamında olduğu gibi süslenerek günümüzdeki görünümüne kavuşturulmuştur.



**Resim 22:** Restorasyon öncesinde güney nef örtüsüne ait ahşap konstrüksiyon (Güney - Uçar 2010:173)



**Resim 23:** Restorasyon öncesinde galeri katı örtüsüne ait ahşap konstrüksiyon (Güney - Uçar 2010:181)



**Resim 24:** Kilisenin iskeletini meydana getiren ahşap sütun ve kemerler (Güney - Uçar 2010:174)



**Resim 25:** Kuzey nef örtüsünü meydana getiren ahşap konstrüksiyon (Güney - Uçar 2010:180)

### 3.4.6. Mimari Ara Değerlendirme

#### 3.4.6.1. Plan Tipi

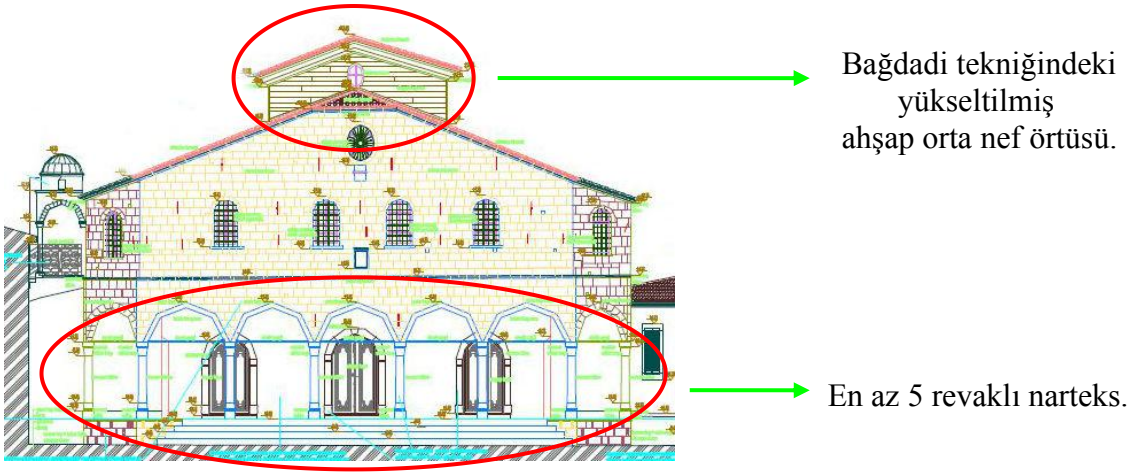
Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi, doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen, orta nefi yan neflere göre daha geniş üç nefli, içten ve dıştan yarım yuvarlak üç apsisli ve yapıyı dıştan bir U gibi kuşatan nartekse sahip bazilikal planlı bir yapıdır. Ancak, tez süresince yapılan araştırmalar, Taksiyarhis Kilisesi'nin, özellikle Ayvalık ve Midilli Adası'nda yaygın olduğu öne sürülen ve *Eolya Tipi* olarak adlandırılan bir plan tipine dâhil edildiğini göstermiştir.

Eolya tipi kilise tanımına ilk kez 1949 yılında Dimitrios Psarros'un *Ayvalık Tarihi* adlı çalışmasında rastlanmış, ilerleyen yıllarda da konuyla ilgili özellikle Yunanca araştırmalarda bu tanımın kullanıldığı görülmüştür[336]. Ayvalık'ta inşa edilen Eolya tipi kiliseler, 1821 Yunan isyanında harap olan kentin 1840 senesinden sonra girişilen faaliyetlerinde inşa edilen *ilk* kiliseler olarak tanımlanmaktadır[337]. Buna göre, bağdadi tekniğinde ve yan neflere göre daha yüksek, ahşaptan dikdörtgen bir orta nef örtüsü ile yapıyı yaklaşık yarısına kadar dıştan bir U gibi çevreleyen narteksin kuzeydoğu ya da güneydoğu ucunda veya her iki ucunda da galeri katına çıkan merdivenler bulunması, dolayısıyla galeriye yalnızca yapının dışından girilebilmesi ve nartekste en az beş revaklı bir girişinin olması ve bu özelliklerin hepsinin bir arada bulunması, bu tipin belirleyici özellikleri olarak belirtilmektedir[338] (Çizim 14-16). Tsitimaki'ye göre, Yunan kaynaklarında Eolya tipi olarak adlandırılmış olan bu yapılar 19. yüzyılda kuzey Ege'deki Hıristiyan mimarisinin simgesiydi ve bazilikalardaki bu çatı anlayışı dönemin en önemli binası olan meclisin çatısının da simgesiydi[339]. Bu tipteki yapıların kuzey Ege ve 19. yüzyılın ilk yarısı ile sınırlı kalması ve başka bölgelerde görülememesi, yine Tsitimaki'ye göre çatı tipinin kısa ömürlü olmasının kanıtlanması sebebiyle vazgeçilmesinden ileri gelmektedir[340].

---

[336] Psarros 1949:45; 1977:3-4; 2004:28-30, 2007:499, 502-503; Koukounaras 1972:38; Şahin ve Papasotiriou ve Harmanşah 1997:415-435; Mitsakou 2002:1-4; Tsitimaki 2006:1-4, 83-99; 2007:486. Eolya Bölgesi'nin coğrafi konumu için bkz. sf.32, 2.1.1.Ayvalık'ın Adı ve Tarihi Coğrafyası, dipnot 116.
[337] Psarros 1949:45; 2007:502-503; Tsitimaki 2007:486.
[338] Mitsakou 2002:1-4; Psarros 2007:501-503; Tsitimaki 2007:483-484, 487.
[339] Tsitimaki 2007:487.
[340] Tsitimaki 2007:487-488.

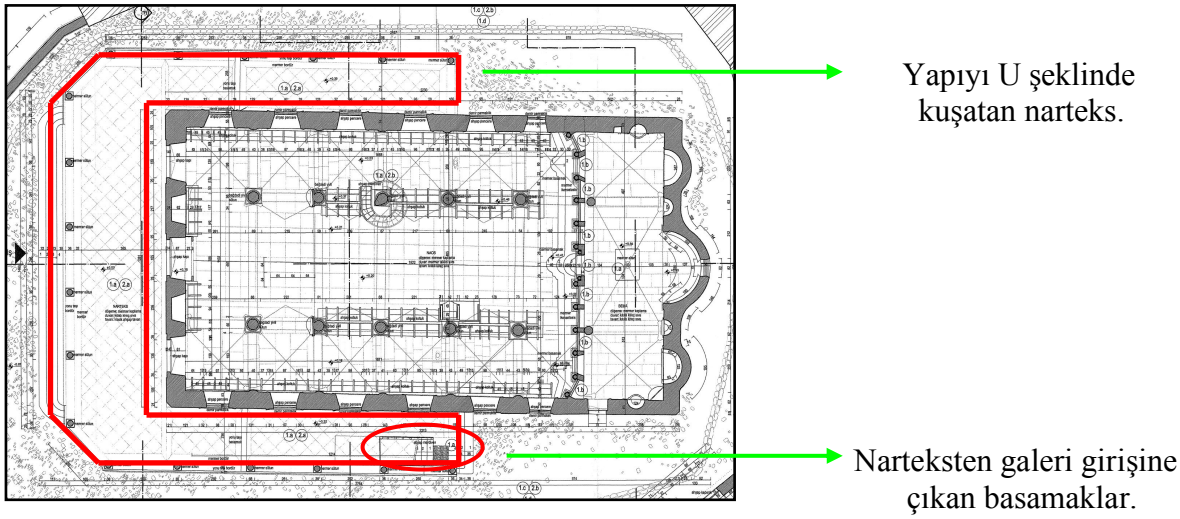
Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'ndeki Eolya tipinin belirleyici özellikleri olarak belirlenen unsurlar, kiliseye ait çizimler üzerinden aşağıda ayrı ayrı gösterilmektedir[341]:




**Çizim 14:** Taksiyarhis Kilisesi, batı cephesi.




**Çizim 15:** Taksiyarhis Kilisesi, güney cephesi.




**Çizim 16:** Taksiyarhis Kilisesi, zemin kat planı.

[341] Eolya tipindeki diğer yapılar için bkz. sf. 275-290, Karşılaştırmalı Değerlendirme.

3.4.6.2. Malzeme ve Teknik

Ayvalık'ta yalnızca kiliselerde değil bölgedeki hem sivil hem de dini mimaride ağırlıklı olarak kullanılan taş, volkanik bir tüf taşı cinsi olan *Sarımsak Taşı'*dır. Özellikle Midilli'ye de ihraç edilen bu taş Ayvalık'ın 8 km güneyinde bulunan *Sarımsaklı* adlı beldedeki taş ocaklarından çıkarıldığı için bu isimle anılmaktadır ve bölgenin en önemli yapı malzemesidir. Dayanıklılığı, kolay işlenebilirliği ve rengi nedeniyle özellikle tercih edilmektedir. Bölgedeki kilise, manastır, okul ve resmi dairelerin tamamına yakınının yapımında bu tür taş kullanılmıştır. Kullanımı yalnızca bu bölgeyle kısıtlı kalmamış, Osmanlılar Dönemi'nde bu taşın ticareti de yoğun olarak yapılmıştır. Yunanistan'dan Balkanlar'a, Ortadoğu'ya kadar pek çok yerdeki cami, kilise ve çeşitli binanın yapımında bu bölgeden çıkarılan taşlar kullanılmıştır[342].

Taksiyarhis Kilisesi'nde de ağırlıklı olarak Sarımsak taşının kullanıldığı görülmektedir. Özellikle düzgün kesme taş kullanımında Sarımsak taşına rastlanmaktadır. Kaba yonu taş kullanımına ise kısmen cephelerde rastlanmaktadır. Ahşap kullanımı yapının taşıyıcılarında bağdadi tekniğinden dolayı rastlanıldığı gibi, kapılarda, zeminde ve galeri katına çıkan güneydeki basamaklarda da tercih edilmiştir. Yapının dışındaki mermer kullanımına ise yalnızca narteks zemininde rastlanmaktadır. Yapının örtüsünde ise alaturka kiremit kullanılmıştır.

[342] Akyürek, Behçet. (1978). Kırkağaç, Soma, Savaştepe, Ayvalık, Bergama Civarının Jeolojisi. *MTA Raporu*, Ankara, 23. Ayrıca bkz. Erguvanlı, K. ve Sayar, M. (1955). *Türkiye Mermerleri ve İnşaat Taşları*, İTÜ Maden Fakültesi Yayınları, İstanbul.

## 3.5. SÜSLEME

Taksiyarhis Kilisesi süsleme programı, '*Cephe Süslemeleri*' ve '*İç Mekân Süslemeleri*' olmak üzere iki başlık altında toplanmıştır. Yapı dıştan sade bir görünüme sahip olmasına rağmen iç mekânda yoğun bir süsleme programı mevcuttur.

Kilisede, hem bitkisel hem de figürlü kısmen de geometrik süslemeler görülmektedir. Bunlar alçı, taş, metal, ahşap ve tuğla gibi çeşitli malzemelere uygulanmıştır. İç mekân duvarlarında renkli mermer taklidi süslemenin kullanıldığı görülmektedir.

### 3.5.1. Cephe Süslemeleri

3.5.1.1. Taş

Kuzey narteksin galeri duvarının doğuya bakan yüzünde, eksendeki pencerenin üzerinde, bir kadın başı olduğu düşünülen kabartma görülmektedir (Resim 26). Figürlü kabartmanın birine ithafen mi yapıldığı bilinememektedir. Ancak, süslemenin galeri duvarında yer alması, kilisenin kadınlar için ayrılan bölümünü temsil etmek için tercih edilmiş olabileceğini düşündürmektedir.



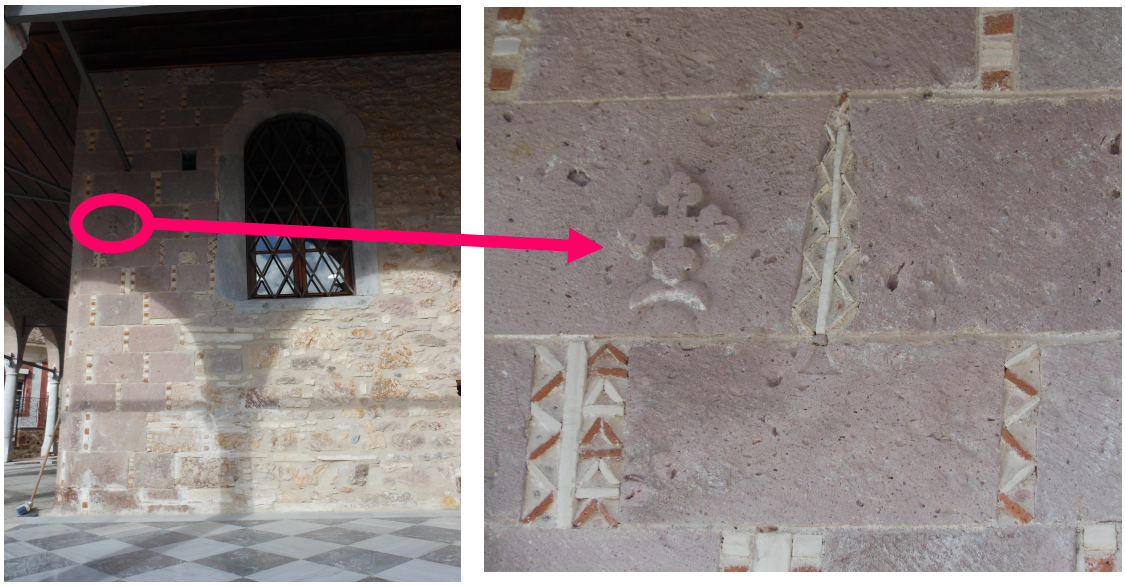
**Resim 26:** Kilisenin kuzey cephesinde doğuya bakan duvarındaki pencerenin üzerinde yer alan figürlü kabartma.

Kilisenin doğu cephesinde, ana apsis üzerinde yer alan oval pencerenin üzerinde üç kolu yonca şeklinde dört kollu bir haç kabartması yer almaktadır. Yonca biçimli bu haçın merkezine de ayrıca bir Yunan haçı oyulmuştur.



**Resim 27:** Kilisenin doğu cephesinde yer alan haç kabartması.

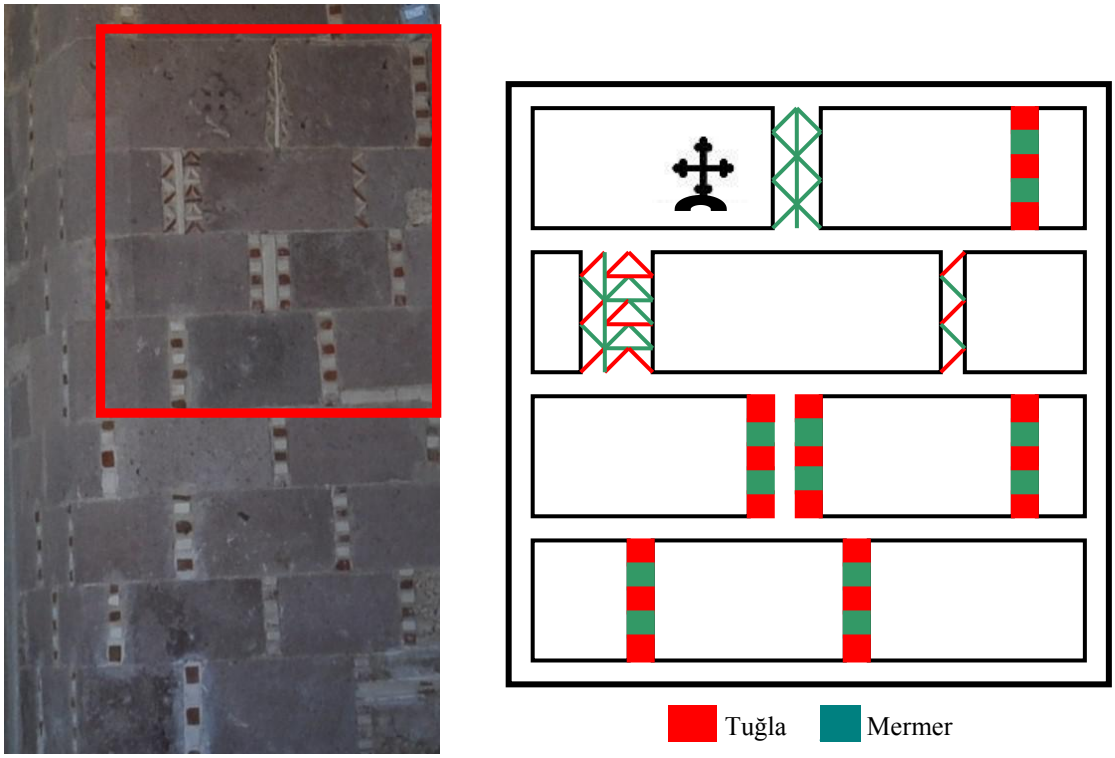
Kilisenin güney beden duvarının batı beden duvarıyla birleştiği köşede dört kolu yonca şeklinde haç kabartması bulunmaktadır (Resim 28). Haç kollarından aşağıya bakan kol, hilal ya da orijinalinde bir küre (globus) olup günümüzde kırılmış olabileceği düşünülen ve haça bitişik oluşturulan yarım ay şeklindeki bir başka kabartmanın üzerinden yer almaktadır.



**Resim 28:** Kilisenin güney cephesinde yer alan haç kabartması.

### 3.5.1.2. Tuğla

Cephelerin birleştiği köşe duvarlarının tamamında, duvar yüksekliği boyunca düzgün kesme taşların arasına belirli aralıklarla yerleştirilmiş tuğla parçaları bulunmaktadır (Resim 29). Bu tuğla parçaları bazen aynı boyuttaki mermer parçaları ile dönüşümlü olarak, kare, zigzag ve üçgen şeklinde kullanılmıştır (Resim 28, 29).




**Resim 29:** Kilisenin güneybatı köşesindeki tuğla süslemelerden ayrıntı ve süslemelere ait çizim.

### 3.5.1.3. Ahşap

Kilisenin ahşap süslemeye sahip öğeleri batı cephedeki kapılarıdır (Resim 30). Bu kapıların üçünün de yüzeyinde figürlü ve bitkisel motifli süslemeler görülmektedir. İki kanatlı kapıların tamamının süslemesi aynı olmakla beraber her kanattaki süsleme kapının diğer kanadıyla da simetrik olarak düzenlenmiştir. Kapı kanadının üst kısmında akantus yapraklarına benzeyen bitkisel bir süsleme ile ortasında zambağa benzer bir çiçeğin bulunduğu çelenk motifi yer almaktadır. Çelenk motifinin üzerinde, akantus yapraklarını arkasına alacak şekilde düzenlenmiş ve yandan tasvir edilmiş kartal figürü bulunmaktadır. Kartal ağzında zambağa benzer bir çiçekle gösterilmiştir (Resim 31). Kapı kanadının alt kısmında ise aynı çelenk motifine rastlanır ancak, kartal ve akantus yaprakları yerine her iki köşede de birer zambak motifi görülmektedir.



**Resim 30:** Batı cephedeki giriş kapıları.

Batı cephedeki üç kapıdan yalnızca güneydeki kapıya ait kuzey kanadının kilit hizasında, kapının tam ortasında bir şerit gibi boydan boya kabartmalı ahşap bir süsleme bulunmaktadır. Bu süslemenin üst kısmında önden tasvir edilmiş ve bir kürenin üzerinde duran kartal figürü yerleştirilmiştir (Resim 32). Bu süslemenin aşağıya devam eden kısmında da yine akantus yapraklarına benzer, kabartmalı yaprak süslemeleri görülmektedir. Bu süslemelerin arasına yer yer sarmal biçimli motifler de eklenmiştir. Süslemenin kilit hizasında ise dikdörtgen bir çerçeve içine alınmış volütlü bir süslemenin üzerine yerleştirilmiş iki akantus yaprağının ortasında yer alan çiçek motifi bulunmaktadır (Resim 33).



**Resim 31:** Güney kapı kanadının üst kısmında ve ortasında bulunan şerit biçimindeki süslemeden ayrıntı.



**Resim 32:** Kapının ortasından geçen şerit süslemenin üst kısmındaki kartal figürü.



**Resim 33:** Kapının kilit hizasındaki volütlü süsleme ve üzerindeki çiçek motifi.

Kartal figürü, özellikle bir küre üzerinde tasvir edilmişse ikonografik açıdan ilahi ve soylu gücün sembolü olarak kabul görmektedir.[343] Bununla beraber 4. yüzyıldan itibaren Hıristiyanlıkta kartal, *İsa'nın Dirilişi*'ni ve *Göğe Yükselişi*'ni de temsil eden bir sembolü olarak kullanılmıştır.[344]

### 3.5.1.4. Metal

Doğu ve batı cephelerde görülen oval pencerelerin demir şebekeleri süslemelidir. Bu demir parmaklıklar, merkezde yer alan bir çemberin etrafından dışa doğru dönüşümlü olarak bir dalgalı bir düz demir uzantılar kullanılarak oluşturulmuştur (Resim 34). Merkezdeki çemberin içerisinde iki bitki motifi arasından yükselen üçlü haç motifi görülmektedir (Resim 35). Süslemeye bir bütün olarak bakıldığında merkezdeki haç motifinden yayılan ışık ya da güneş etkisi hissedilmektedir.

---

[343] Eski Ahit ve İncil de kartaldan sıkça bahsetmektedir. Gücü ile ilgili olarak: Çıkış 19:4, Tesniye 32:11, İşaya 40:31, Yeremya 49:22; hızı ile ilgili olarak: 2.Samuel 1:23, Eyub 9:26, Sülymanın Meseleleri 23:5, 30:19, Yeremya 4:13, Vahiy 8:13; yuva kurması ile ilgili olarak: Eyub 39:27-28, Yeremya 49:16; avını yakalaması ile ilgili olarak: Eyub 39:29-30, Habakuk 1:8, Matta 24:28, Luka 17:37.
[344] Wehrhahn-Stauch 1968: 70–76, c.1; Spitzing 1989:33–35.



**Resim 34:** Doğu cephedeki demir parmaklık.



**Resim 35:** Oval penceredeki demir parmaklıkların merkezinde bulunan haç motifi.

Galeriye çıkan merdivenin demir korkuluklarında da geometrik süslemelerin uygulandığı görülmektedir (Resim 36, 37).



**Resim 36:** Galeriye çıkan basamaklar.



**Resim 37:** Galeriye çıkan basamakların demir korkuluklarından ayrıntı.

### 3.5.2. İç Mekân Süslemeleri

Bu bölümde, kilise içindeki *Figürlü* ve *Bitkisel Süslemeler* incelenmiştir[345]. İncelenen bu süslemelerde figür ve bitki kullanımının birlikte uygulanmış olması nedeniyle, süslemelerin çeşidine göre değil, bulundukları yere göre gruplandırılması tercih edilmiştir. Süslemelerin tamamı alçıdır.

#### 3.5.2.1. Rozetler

Yan nefler, orta nef ve galeri katı örtüsü ile bema örtüsünde bitkisel bezemeli rozetler kullanılmıştır. Bu rozetler *akantus yapraklı* ve *düz taç yapraklı* olmak üzere iki farklı tipte on sekiz çeşit olarak düzenlenmiştir. Toplam otuz bir rozet bulunmaktadır[346] (Resim 38). Rozetlerin tamamında kısmî olarak altın yaldız uygulanmış, kısmen de alçıdır.



**Resim 38:** Nef örtülerinde görülen rozet çeşitlerinden bazıları.

---

[345] Sütun ve Sütun Başlıkları, Ambon, Despot Koltuğu ve İkonostasis "Mimari Plastik Kataloğu" adı altında ayrıca incelenmiştir (bkz. sf. 113–133). Yapının sahip olduğu yoğun süsleme programı nedeniyle süslemelerin ayrı ayrı bölümlerde tanıtılması tercih edilmiştir.

[346] Kiliseyi süsleyen tüm rozetlerin en küçüğü yaklaşık 0.20 m., en büyüğü yaklaşık 1 m. çapındadır.

Galeri katının batısındaki tonoz örtüsünde bulunan rozette ise hem bitkisel hem de figürlü bezemeye rastlanmaktadır (Resim 39).



**Resim 39:** Galeri katı örtüsünde bulunan bitkisel ve figürlü bezemeli rozet.

Sarı zemin üzerine uygulanan ve çapraz tonozun merkezine yerleştirilen rozetin göbeğinde dairesel bir çerçeve içerisine, birbirine bitişik olarak tasvir edilmiş akantus yaprakları yerleştirilmiştir. Göbeğin dışına taşan süslemenin kuzey ve güney yönlerine bakan bölümlerinde de akantus yaprakları kullanılmıştır. Bezemenin doğu ve batıya bakan yönlerinde ise akantus yaprakları içerisine birer melek figürünün de yerleştirildiği görülmektedir (Resim 39). Yalnızca başı ve her iki yana doğu açık olacak şekilde kanatları tasvir edilen bu melekler, bu özellikleri bakımından Kerubim ve Serafim'i temsil etmektedirler (Resim 40).



**Resim 40:** Galeri katı rozetinde görülen Kerubim/Serafim figürü.

### 3.5.2.2. Kemer Süslemeleri

Orta nefi örten beşik tonozun batısındaki taşıyıcı kemerin doğuya bakan yüzeyinde, *İlk Günah* sahnesinin çevresinde bitkisel ve figürlü süslemelere rastlanmaktadır (Resim 41).



**Resim 41:** *İlk Günah* sahnesinin etrafındaki süslemeler.



**Resim 42:** Kemer yüzeyindeki süslemelerden ayrıntı.

Akantus ve asma yapraklarının karışık olarak uygulandığı süslemede üzüm salkımları da görülmektedir[347] (Resim 42). Süslemeler merkezdeki resmi çerçeveleyerek tüm yüzeye yayılırlar. Süsleme, akantus yapraklarının merkezinde sakallı bir erkek figürünün bulunduğu çiçek tasviriyle sonlanmaktadırlar (Resim 43).



**Resim 43:** Çiçek motifinin ortasındaki erkek başı.

Tamamı altın yaldız ile boyanmış bu erkek başlı çiçek tasvirinde figürün erkek olduğunu düşündüren özellik, uzun saçının yanı sıra uzun sakallı olmasıdır. Sakalın çenesinden itibaren ikiye ayrılarak uzaması, figürün İsa'yı temsil ettiğine işaret etmektedir [348]. Ayrıca başı çevreleyen çiçeğin de bu durumda hale olarak kullanıldığını söylemek mümkündür.

---

[347] Asma yaprağı ve üzüm salkımları doğrudan İsa'nın kendisine göndermedir. Çünkü İsa İncil'de kendisini *bağcı* olarak tanımladığı gibi *Son Akşam Yemeği* sahnesinde şarabı da kendi kanıyla özdeşleştirmektedir. Bkz. İncil: Matta 26:26-29, Markos 14:23-25, Luka 22:20, Yuhanna 15:1-8

[348] Yayınlar, çenesinden itibaren ikiye ayrılarak uzayan sakalın İsa'nın bir özelliği olduğunu belirtmektedir. Bu ikili sakal, İsa'nın diğer figürlerden ayırt edilmesini sağlamayı amaçlamaktadır. Bkz. Legner 1968:289-299, c.2.

Kilisenin içerisinde görülen bir diğer alçı süsleme apsis kemeri üzerinde bulunmaktadır. Yalnızca bemadan görülebilen bu süslemede, apsis üzerinde yer alan *Mandylion İsa* resminin etrafından iki yanına doğru simetrik şekilde devam eden akantus yaprakları, asma yaprakları ve üzüm salkımları ile ejderha motifi görülmektedir (Resim 44). Ejderha motifi her iki yanda da birer tane ve akantus yapraklarının sonlandığı noktada uygulanmıştır. Ejderhalar, ağızlarından bir çeşit alev çıkartarak tasvir edilmişlerdir ve bu alev altın yaldız ile boyanarak daha belirgin hale getirilmiştir.



**Resim 44:** Apsis kemerinde bulunan süsleme.

İkonografik açıdan ejderha, kötü güçlerin, düşmanın, ölümün, karanlığın ve her tür hastalığın temsili olarak kabul edilse de, Hıristiyanlıkta çoğunlukla putperestliği, kâfirleri, Hıristiyanlara ve kiliseye karşı savaşanları temsil etmektedir. Bu nedenle de çoğunlukla İsa, havarileri veya azizler ile savaşırken tasvir edilmiştir. Bununla beraber ejderha efsanevi bir yaratık olmakla birlikte erken tarihli metinlerde yılan ile temsil edilmektedir.[349] Bu nedenle yılan, timsah ve diğer çeşitli sürüngenler ile karıştırılabilmekteydi. Günümüzde bilinen tipteki ejderha erken ortaçağ döneminde şekillenmiştir. Böylece figür bakımından yılandan ayrıt edilebilecek hale getirilmiş, kanatları ve ağzından püskürttüğü alevi eklenmiştir.[350]

---

[349] Bkz. İncil: Vahiy 20:2. Ayrıca bkz. Hennecke - Schneemelcher. (1959). Acta Thomae. *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, 2, 321; Strzygowski, J. (1899). *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuchs*, Leipzig, 37.

[350] Lucchesi-Palli 1968c:516-524, c.1, Spitzing 1989:85-87. Ayrıca bkz. İncil: Vahiy 12:13, 20:2.

### 3.5.2.3. Diğer süslemeler



**Resim 45:** İsa portresi üzerindeki güvercin kabartması.

Naosu örten beşik tonozun merkezindeki İsa portresinin üzerinde, batıya bakacak şekilde düzenlenmiş ve İsa'nın başının üzerinde kanatları açık şekilde gösterilen bir güvercin kabartması bulunmaktadır[351] (Resim 45). Altın yaldız kaplı bu güvercin aynı zamanda kilise aydınlatmasını sağlayan avizeyi taşıyan kanca görevini de görmektedir.

Orta nefteki kemerlerin birleşme noktalarında asılı bulunan oval çerçevelerin çevresinde bir çelenk süslemesi ile kuşatılmıştır. Oval çerçeveler üstten kurdele şeklindeki askıya sahiptir ve çerçeve, kurdele biçimli askının ortasından çıkan el aracılığı ile taşınmaktadır[352] (Resim 46). El, sütun dizisi boyunca kurdeleyi dönüşümlü olarak önden ve arkadan tutacak şekilde tasvir edilmiştir. Kurdelenin tamamı ve çerçeveyi taşıyan el, altın yaldız ile kaplıdır.



**Resim 46:** Çerçeve askısı olarak kullanılan eller.

---

[351] Güvercin, kutsal üçlüyü veya kutsal ruhu temsil ettiği gibi Pentikost bayramı ile de ilişkilendirilir (Pentikost için bkz. sf. 237-239). Bununla beraber güvercin, kilise babaları tarafından sevginin, saflığın, sadakatin ve masumiyetin de bir sembolü olarak görülmektedir. Haber, posta getirme özelliği nedeniyle vahiy ile de bağdaştırılmaktadır. Poeschke 1968c: 241-244, c.4; Spitzing 1989:291-293. Güvercin için bkz Eski Ahit: Tekvin 8:8-12, Levililer 15:14, Neşideler Neşidesi 2:14; İncil için bkz: Matta 3:16, 10:16, Luka 2:24.

[352] El, genellikle tanrının elini temsil etmek ve tanrının dünyevi işlere müdahalesini ifade etmek için kullanılır. Holl 1968:211-214,c.2; Spitzing 1989:145-148; Serdar-Dinçer 2016:529. Tanrı'nın eli simgesi Tevrat'ta 45 kere geçmektedir. İncil'de Tanrının eli için bkz. Luka 1:66 "*…İşitenlerin hepsi: Bu çocuk acaba ne olacak? diye, bu şeyleri yüreklerinde sakladılar, çünkü Rabbin eli onunla beraberdi.*"; Yuhanna 10:29 "*Onları bana veren Babam hepsinden büyüktür; Babanın elinden kapmaya kimsenin gücü yetmez.*" Resullerin İşleri 11:21, 13:11 "*…Rabbin eli onlarla idi; ve birçokları iman edip Rabbe döndüler.*" , "*...Ve şimdi, işte, Rabbin eli senin üzerindedir...*"

### 3.5.3. Süsleme Ara Değerlendirmesi

Taksiyarhis Kilisesi'nde dört çeşit süsleme kullanımı dikkat çekmektedir. Bunlar figürlü, nesneli, bitkisel ve geometrik süslemelerdir.

3.5.3.1. Cephe Süslemeleri

Yapının dışında taş, ahşap ve metal süslemeler görülmektedir. Taş süslemelerin bir kısmı nesneli bir kısmı da figürlüdür. Nesneliler arasında doğu ve batı cephede üst seviyede ve güney cephede alt seviyedeki dört kollu yonca biçimli birer haç süslemesi yer alırken, figürlü süslemeler arasında da kuzey narteksin doğuya bakan cephesindeki kadın başı olduğu düşünülen kabartma yer almaktadır[353].

Cephelerin birleştiği köşe duvarlarının tamamında, duvar yüksekliği boyunca derz aralarında görülen, mermerin ve tuğlanın dönüşümlü olarak kullanılmasıyla oluşturulmuş kare, zigzag ve üçgen şekilli geometrik süslemeler bulunmaktadır[354].

Ahşap süslemelerde hem figürlü, hem bitkisel, hem de bitkisel süslemeler görülmektedir. Batı cephedeki kapılarda bulunan bitkisel süslemeler akantus yaprakları, gül ve zambak çiçeği ile çelenk motifleridir. Ahşaptan figürlü süsleme ise kapı kanadının üst kısmında bulunan ve yandan tasvir edilmiş olan bir kartal figürü ile kapı kanadının kilit hizasında bulunan ve boydan boya şerit biçimindeki bitkisel süslemenin üst kısmında önden tasvir edilmiş bir küre ve bunun üzerinde duran bir diğer kartal figürüdür[355].

Metal süslemelerde nesneli, bitkisel ve geometrik süslemeler görülmektedir. Kuzeyde bulunan galeri merdivenlerinin korkuluklarında geometrik süslemeler uygulanmışken, doğu ve batı cephelerdeki oval pencerelerde geometrik süslemelerin merkezine bitkisel bir süslemenin ortasından yükselen üçlü haç uygulanmıştır[356].

---

[353] İlgili taş süsleme örnekleri için bkz. sf. 98-100.
[354] İlgili süslemeler için bkz. sf. 100.
[355] İlgili ahşap süsleme örnekleri için bkz. sf. 100-102.
[356] İlgili metaln süsleme örnekleri için bkz. sf. 102-104.

Genel olarak kilisenin cephelerinde sade bir süsleme anlayışının var olduğu görülmektedir. Dikkat çekici olan insan figürü tasviri kullanılmış olmasıdır. Ancak, özellikle haç ve insan figürlerinde kabartmanın tercih edilmiş olması, ancak dikkatli bakıldığında bu figürlerin fark edilmesine yol açmaktadır.

3.5.3.2. İç mekân süslemeleri

Yapının içersinde yalnızca alçı süsleme kullanılmıştır. Buna göre, galeri katının batısındaki tonoz örtüsünde yer alan rozette hem bitkisel hem figürlü süsleme görülürken, diğer tüm rozetlerde yalnızca bitkisel süslemeler görülmektedir. Rozetlerdeki bitkisel süslemede akantus ve düz taç yaprakları, figürlü süslemede ise Kerubim ve Serafim kullanılmıştır[357].

Orta nefteki kemerlerin iç yüzeyinde de bitkisel ve figürlü süslemelerin birlikte kullanıldığı görülmektedir. Buna göre beşik tonozun batısındaki taşıyıcı kemerin doğuya bakan yüzeyinde akantus ve asma yaprakları ile üzüm salkımlarının uygulandığı ve akantus yapraklarının, merkezinde sakallı bir erkek figürünün bulunduğu çiçek tasviriyle sonlandığı görülmektedir. Ana apsis kemerinin üzerinde ise yine akantus ve asma yaprakları ile üzüm salkımları bulunurken, bunlar arasına yerleştirmiş ejder figürleri de bulunmaktadır[358].

İç mekânda dikkat çeken diğer figürlü süslemeler arasında orta nef örtüsünün merkezinde yer alan, kanatları iki yana açık güvercin yer almaktadır. Bununla beraber, iç mekânda asılı çerçevelerin tamamının çevresinde bir çelenk süslemesi bulunmaktadır. Orta nefte asılı bulunan çerçeveler ayrıca kurdele şeklindeki süslemeli askının ortasından çıkan el aracılığıyla taşınmaktadır. El figürü dönüşümlü olarak arkadan ve önden tutacak şekilde tasvir edilmiştir[359].

İç mekân süslemeler genel olarak değerlendirildiğinde, bitkisel süslemelerde yoğun kıvrımların ve kargaşanın hakim olduğu görülmektedir. Bununla beraber ayrıca el ve

[357] İlgili örnekler için bkz. sf. 104-106.
[358] İlgili örnekler için bkz. sf. 106-109.
[359] İlgili süslemeler için bkz. sf. 109.

uçuşur gibi görünen kurdelelerin ve çelenk motifinin kullanılmış olması iç mekânda barok tipi süslemenin tercih edildiğini göstermektedir.

## 3.6. MİMARİ PLASTİK KATALOĞU

Bu bölümde, *Sütun ve Sütun Başlıkları, Ambon, Despot Koltuğu* ve *İkonostasis* incelenmiştir.

### 3.6.1. Sütun ve Sütun Başlıkları

Kilise naosundaki toplam on sütunun tamamının gövdeleri yivlidir ve her sütun dikdörtgen prizmal kaidelere oturmaktadır[360] (Resim 47).

Sütun başlıkları korint düzenindedir[361]. Başlığı oluşturan akantus yaprakları üç sırada işlenmiş ve dışa doğru kıvrılarak oluşturulmuştur. Akantus yapraklarının ikinci sırasında ise süslemenin ortasına yerleştirilmiş istiridye kabuğu motifi görülmektedir. Başlıktaki volütler ise yaprakların arasından yükselerek kıvrılmakta ve dördüncü bir sıra meydana getirerek başlığı tamamlamaktadır. Başlığı sınırlandıran levhanın ortasında ise abaküs çiçeği olarak da adlandırılan bir çiçek motifi yer almaktadır. Völütlerin kenarları ve abaküs çiçeğinin tamamı altın yaldız ile boyanmıştır (Resim 48).



**Resim 47:** Kiliseye ait sütunlar.



**Resim 48:** Korint düzenindeki sütun başlığı.

[360] Sütunların toplam yüksekliği 4.17 m., kaideler ise 1.60 m.dir.

[361] Başlıklar toplamda 0.60 m. yüksekliğindedir. Korint düzeni Roma İmparatorluk çağına dek çeşitli yapılarda kullanılmış ve özellikle Augustus devrinden başlayarak en çok kullanılan mimarlık düzeni olmuştur. Korint düzeni hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. İdil, Vedat. (1977). Anadolu'da Roma İmparatorluk Çağı Korinth Başlıkları. *Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi Konferansından Notlar*, Ankara; Temple, Çiğdem. (2001). Erken Bizans Dönemi Sütun Başlıkları Tipleri ve Terminolojisi Üzerine Bir Çalışma. *Sanat Tarihinde Terminoloji Sorunları Semineri I,* Türk-İngiliz Kültür Derneği, Hacettepe Üniversitesi ve Ankara Üniversitesi ortak basım.

### 3.6.2. Ambon

Ambon, kuzeydeki destek dizisinin batıdan ve doğudan üçüncü sütununa, orta nef tarafına yerleştirilmiştir[362] (Resim 49). Ambona çıkış sağlayan yirmi dört basamaklı merdiven ise üzerinde bulunduğu taşıyıcıya dolanmaktadır (Resim 50). Altı cepheli olan ambonun her bir cephesinde tasvirler bulunmaktadır ve bu tasvirler alçıdan birer aslan kabartması ile birbirinden ayrılmaktadır[363] (Resim 49). Ambonun alt kısmı aşağıya doğru daralarak sütuna bağlanmaktadır ve üst kısımdan bir silmeyle ayrılmaktadır. Ambonun sütuna bağlandığı noktada ise arka ayakları üzerine kalkmış bir aslan heykeli ve bunun arkasından yükselen, içten dışa kıvrılan akantus yaprakları bulunmaktadır (Resim 52). Akantus yapraklarının kenarları ve aslanın yelesinin bir kısmı altın yaldız ile boyanmıştır. Alçıdan yapılmış ambonun dışı mermer taklidi sıva ile bezenmiştir.



**Resim 49:** Ambonun önden görünüşü.



**Resim 50:** Ambonun arkadan görünüşü.

---

[362] Ambonun zeminden yüksekliği 4.80 m.'dir.

[363] Ambonda bulun resimler çalışmanın *Resimler Kataloğu* bölümü sf. 162-169'te ayrıntılı olarak açıklanmaktadır.



**Resim 51:** Ambonun yüzeyindeki süslemeler.



**Resim 52:** Ambonun sütuna bağlandığı noktadaki aslan heykeli ve dışa kıvrılan akantus yaprakları.

*İkonografik Çözümleme*

İkonografik açıdan aslan, şeytani yaratıkların bir temsili olarak kullanıldığı gibi Hıristiyan ikonografisinde daha çok İsa peygamberi, bekçi, kral, yargıç veya yönetici gücün sembolü olarak kullanılmaktadır.[364] Bununla birlikte aslanın şekline bağlı olarak da farklı farklı anlamlar çıkarılabilmektedir.[365] Aslanın bir koruyucu ya da bekçi olarak kullanımı daha çok Hıristiyanlık öncesinde yaygın bir kullanım iken aslan, Hıristiyanlığın yayılmasıyla birlikte, özellikle yalnızca İsa ile özdeşleştirilmektedir. Çünkü İncil'de İsa'dan "*Yahudi soyundan olan aslan*…" diye bahsedilmektedir[366]. Bununla beraber *İsa'nın Dirilişi* de aslan ile sıkça bağdaştırılan bir sahnedir. Çünkü Eski Ahit'e göre dişi aslan, ölü doğan yavrusunun başında üç gün nöbet tutar ve üçüncü günün sonunda gelen yavrunun babası, kükreyerek yavrusunu diriltir[367]. Buna göre İsa'yı, dolayısıyla yavru aslanı dirilten de Tanrı'nın nefesidir[368].

---

[364] Bloch 1968:112, c.3.
[365] Kanatlı aslan figürü örneğin, havari Markos'un sembolü ve Venedik şehrinin koruyucusu kabul edilmektedir. Bloch 1968:112, c.3, Spitzing 1989: 223-224.
[366] İncil: Vahiy 5:5.
[367] Eski Ahit: Tekvin 49:9-11.
[368] Spitzing 1989:223.

### 3.6.3. Despot Koltuğu



**Resim 53:** Despot koltuğunun önden görünümü.



**Resim 54:** Despot koltuğunun doğudan görünümü.

Kilisede gerçekleşen ayin sırasında rahibin ayini izlediği koltuk olan despot koltuğu, Taksiyarhis Kilisesi'nde güneydeki sütun dizisinin doğudan ikinci sütununa, orta nefe bakacak şekilde yerleştirilmiştir[369] (Resim 53-54). Despot koltuğu mermerden yapılmıştır. Zeminden iki basamakla yükseltilmiş olan koltuğun kanatlarında kabartmalı bitkisel ve figürlü süslemeler görülmektedir. Akantus yapraklarıyla bezeli ve altın yaldız kaplı bir çeşit üçgen alınlıkla ve merkezindeki *Vaftizci Yahya* resmiyle sonlanan koltuğun tepesinde de yine üzerini bir silme gibi dolaşan akantus yapraklarının olduğu sekizgen prizmal barok üsluptaki bombeli başlık bulunmaktadır (Resim 55). Prizmanın

[369] Despot Koltuğu 4.00 m. yüksekliğindedir.

sekiz yüzeyi de birbirinden volütlü profiller ile ayrılmaktadır. Koltuğun sırtında oval çerçeve içine alınmış *Başpiskopos İsa* resmi, örtünün merkezinde de bitkisel bezemeli bir rozet bulunmaktadır[370] (Resim 53).



**Resim 55:** Koltuğun alınlığındaki akantus bezemeleri ve merkezindeki Vaftizci Yahya resmi.

Despot koltuğunun yan kısımları alt ve üst olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır ve her ikisinin de süslemeleri birbirinden farklıdır. Alt bölüm, ön yüzeyi bir kuş figüründen meydana gelen ve geriye doğru attığı kanatları da koltuğun yüzeyini içten ve dıştan süsleyen bir kabartmadan meydana gelmektedir (Resim 56). Olasılıkla bir Anka kuşunu temsil eden bu figür tek bacaklı olarak tasvir edilmiştir. Uzun bacaklı bu kuş figüründe, gövdenin bacak ile birleştiği yerde bacağın arkasından, koltuğun dış yüzeyine doğru dallanıp kıvrılan akantus yaprakları görülmektedir. Kuş, gagası göğsüne değecek şekilde başını öne doğru eğmiştir ve başının üzerinde de tüy biçiminde kabartmalar yükselmektedir. Kuşun gövdesinde, başında ve kanatlarında bulunan tüylerin her biri belirgin olacak şekilde tasvir edilmiştir (Resim 57). Kuş figürünün gözleri, gagası, başının üstündeki tüyleri, kanatları ve bacakları ile bacaklarından devam eden akantus yaprakları altın yaldız ile boyalıdır.

---

[370] Despot koltuğunda bulunan resimler çalışmanın *Resimler Kataloğu* bölümü sf. 255-259'ta ayrıntılı olarak ele alınmıştır.



**Resim 56:** Despot koltuğunun kanatlarını oluşturan Anka kuşları.



**Resim 57:** Anka kuşundan ayrıntı.



**Resim 58:** Koltuk kanadının üst kısmında görülen kuş başıyla sonlanan akantus yaprakları.



**Resim 59:** Koltuk kanadının üst kısmındaki kuş başından ayrıntı.

Üst kısmı ise uzun kenarlı bir üçgen formundadır. Buradaki süsleme üçgenin uzun kenarı boyunca devam ederek tüm yüzeye yayılan ve içe doğru kıvrılan bir kuşun baş ile sonlanan kıvrımlı akantus yapraklarından oluşur (Resim 58). Burada görülen kuş başı da alt kısımdaki Anka kuşu ile benzemektedir. Kuş, gözlerini ve tüylerini belirgin kılan tüm ayrıntıları ile oluşturulmuştur (Resim 59). Süsleme altın yaldız ile boyalıdır.

Öte yandan, kilisenin 2011-2012 tarihleri arasında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nce restore edilmeden önce despot koltuğunun yanında, bu koltuğa bitişik olarak düzenlenmiş ikinci bir oturak olduğu görülmektedir (Resim 60). Ayin yöneten rahibin yardımcısı olan *Diakon* için ayrılmış oturağın sırtı ve kol kısmı volütler ve akantus yapraklarıyla süslenmiştir[371].



**Resim 60:** Restorasyon öncesinde Despot Koltuğu (2009)

[371] Diakon için bkz. Paulos 1968:505, c.1. Günümüzde bulunmayan bu koltuğun restorasyon çalışmaları sırasında neden kaldırıldığı ve durumunun ne olduğu bilinmemektedir.

*İkonografik Çözümleme*

Anka kuşu ikonografik açıdan ölümsüzlüğü ve dirilişi temsil etmektedir. Çünkü Anka kuşu her 500 yılda bir sedir ağaçlarından kokular toplamak için Lübnan'a uçar ve burada topladığı kokuları kuyruğuna sakladıktan sonra Lübnan'dan Mısır'a devam eder. Mısır'da topladığı güzel kokuları bir rahibe sunarak onu onurlandırır. Ardından kendisini sunak üzerinde yakar. Ancak ertesi gün küllerinden yeniden doğar[372]. Bu özellikleri bakımından Hıristiyan ikonografisinde İsa ile özdeşleştirilen Anka kuşu, gösterişli kuyruğu nedeniyle tavus kuşu, uzun boynu nedeniyle pelikan ve görkemli kanatları nedeniyle kartal ile karıştırılabilmektedir. Ancak tüm bu özelliklerin bir arada bulunması ile beraber uzun bacaklara da sahip olması onun diğer türlerden belirgin şekilde ayırt edilmesini sağlamaktadır[373]. Taksiyarhis Kilisesi'ndeki bu tasvirde de uzun boyunlu, uzun bacaklı ve görkemli kanatlarla tasvir edilen Anka kuşunun arkasından uzayan akantus yaprakları uzun kuyruğunu temsil ederken, kuyruğunun akantus yapraklarından oluşması ise onun toplayıp kuyruğunda sakladığı kokulara bir gönderme niteliği taşıyor olabilir. Çünkü akantus yapraklarının da kendine has bir kokusu olduğu ve mür yağının da bu bitkiden elden edildiği göz önünde bulundurulduğunda, Anka kuşunun kuyruğuna bu nedenle akantus süslemesinin eklendiği düşünülebilir[374]. Bununla beraber Anka kuşunun topladığı kokuları bir rahibe sunması nedeniyle tasvirinin de bu sebeple rahip için ayrılmış despot koltuğuna işlendiğini akla getirmektedir. Bir diğer bilgiye göre de Anka kuşunun görkemli kanatlarından biri *Eski Ahit*'i diğer de *Yeni Ahit*'i temsil etmektedir[375].

---

[372] Kramer 1968b:430-432, c.3. Anka kuşu efsanesi için ayrıca bkz. Ripa, C. (1643). *Iconologia*, Venedik, 678; Roscher, H.W. (1884-1937). *Ausführliches Lexikon der griechischen und römichen Mythologie*, Leipzig, III/1, 3464; Sbordone, F. (1936). *Physiologus*, Milano, 25, 199, 289.
[373] Holl 1968f:390-392, c.3; Kramer 1968a:409-411, c.3, 1968b:430, c.3; Poeschke 1968b:375-382,c3.
[374] Mür yağı ve Akantus hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Holl 1968d:301-302, c.3.
[375] Veitschegger, Karl. (2001). *Tiersymbolik in Bibel und christlichen Tradition.*

### 3.6.4. İkonostasis



**Resim 61:** Taksiyarhis Kilisesi ikonostasisi.

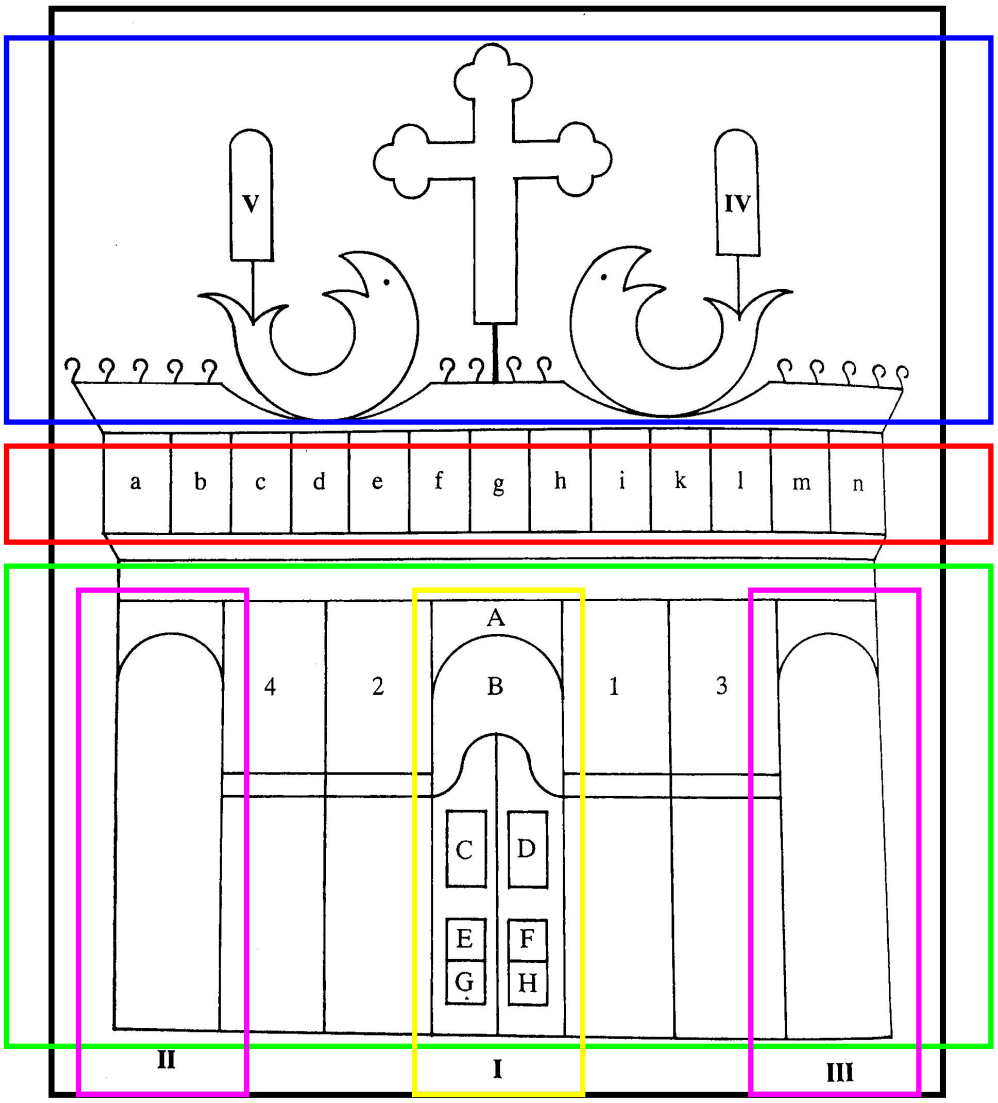
Naosu bemadan ayıran ve Hıristiyan liturjisinde maddi dünyanın manevi dünyadan ayrımını temsil eden, ayinlerde rahiplerin yer aldığı ve ikonaların asılı olduğu ikonostasis, Taksiyarhis Kilisesi'nde mermerden yapılmıştır[376] (Resim 61). İkonostasiste bulunan tüm süslemeler ve ikonalar, yine liturjik anlamda maddi dünyayı temsil eden naosa bakmakta ve onu gözleyen manevi dünyayı temsil etmektedir. Çünkü ikonostasis, ikonalarıyla kutsal dünyanın bir temsili niteliğindedir[377]. İkonostasis, genel olarak üst, orta ve alt olmak üzere yatay düzlemde üç bölümden oluşmaktadır (Çizim 17). Alt bölüm, bemaya giriş sağlayan kapı veya kapıların bulunduğu, aynı zamanda İsa, Meryem, Vaftizci Yahya ve kilisenin adandığı kişiye ait resimlerin asılı olduğu bölümdür. Orta bölüm, başta on iki bayramın resmedildiği, fakat bazen genişletilip daraltılabilen, genellikle İsa'nın yaşamından sahneler içeren bölümdür. Üst bölüm ise, merkezinde bir haçın bulunduğu ve bu haçın iki yanında yer alan, genellikle bir yunus ya da ejderha motifinin üzerine tasvir edilmiş *Deisis* sahnesinin yükseldiği yoğun süslemeli bölümdür[378].

---

[376] Ayrıca bkz. Spitzing 1989:165-168. İkonostasis 6.60m.x11.37m. ölçülerindedir.

[377] İkonostasiste görülen ikonalar aynı zamanda *İsa'nın Dirilişi* sonrasında yeryüzüne inerek dindar kimselerin Tanrıya rahatlıkla erişmelerini ve onu görmelerini sağlayan bir temsildir. Spitzing 1989:166.

[378] Deisis sahnesi, kıyamet gününde insanlığın affedilmesi için Meryem ile Vaftizci Yahya'nın İsa'ya yakarmalarını konu almaktadır. Spitzing 1989:166-167.




**Çizim 17:** Örnek İkonostasisin bölümleri ve açıklamaları[379] (Spitzing 1989:166–167)
Üst Bölüm, Orta Bölüm, Alt Bölüm, Güzel Kapı, Yan Kapılar

**A** ..... Son Akşam Yemeği
**B** ..... Başpiskopos İsa
**C, D** ..... Meryem'e Müjde (bazen Meryem ile Gabriel ayrı ayrı gösterilir)
**E, F, G, H** ... Dört İncil yazarı

**I** ..... Güzel Kapı (Kral Kapısı)
**II ve III** ..... İkonostasisin kuzey ve güney kapıları
**IV ve V** ..... Deisis Sahnesi**(**genellikle yunus ya da ejderha motifi de bulunur**)**

**1** ..... İsa İkonası
**2** ..... Meryem İkonası
**3** ..... Vaftizci Yahya İkonası
**4** ..... Kilisenin adandığı kutsal kişiye ait ikona
**a - n** ..... On iki bayram / İncil'den sahneler

[379] İkonostasisin bölümlerinde yer alan resim ve süslemeler, ikonostasisin boyutlarına göre değişiklik gösterebilir; ikonalar dini bayramların önemine ve mezhebe göre eklenip çıkarılabilir, ancak genel hatlarıyla çizimdeki gibidir. Spitzing 1989:166-167.

İkonostasise üç basamak ile çıkılmaktadır[380]. İkonostasisin alt bölümünde yarım yuvarlak kemerli üç kapı bulunmaktadır. Bu kapılardan eksende bulunan *güzel kapı* orta nefe, eksenin kuzeyinde ve güneyinde bulunan kapılar da yan neflere açılmaktadırlar[381] (Çizim 17). Alt bölümünün alt seviyesinde, bema zemininden yükselen dikdörtgen prizmal plasterler ile merkezinde birer rozetin yer aldığı kare levhaların dönüşümlü olarak yerleştirildiği duvar bulunmaktadır. Alt seviyedeki bu duvar bir silme ile sonlanmaktadır ve her bir plasterin devamında, silmenin üzerinde, korint tipi başlıklara sahip sütunceler bulunmaktadır[382]. Sütunceler arasında, ikonostasise asılacak resimler için ayrılmış, toplamda sekiz açıklık vardır[383]. Günümüzde yalnızca güzel kapının yanında yer alan ikişerden dört resim mevcuttur (Resim 62, Çizim 18). Güzel kapının güneyindeki ilk açıklıkta *Pantokrator İsa*, ikinci açıklığında *Vaftizci Yahya* ve güzel kapının kuzeyindeki ilk açıklıkta *Meryem'e Müjde*, ikinci açıklıkta, kilisenin adandığı kişiye ait resmin asıldığı yerde, merkezinde başmelek *Mikhail*'in olduğu ve çevresinde diğer altı baş meleğin bulunduğu bir *melekler ikonası* bulunmaktadır[384]. Alt bölümde resimler için ayrılmış tüm açıklıklar ve yan neflere açılan kapılar üstten, iki köşesinde de birer rozetin bulunduğu bir perde süslemeyle sonlanmaktadır[385]. Güzel kapının üzerinde ise alçıdan yapılmış, birbirine simetrik iki melek figürü tarafından taşınan çerçeve içerisinde *Meryem'in Taçlandırılması* sahnesi yer almaktadır[386] (Resim 58). Uçuşurken gösterilen melekler uzun kahverengi saçlı, beyaz tenli ve tombul tasvir edilmişlerdir. Meleklerden kuzey yönünde olan kuzeye, güney yönünde olan ise güneye bakmaktadır. Başları da aynı şekilde, baktıkları yöne dönüktür. Meleklerin kanatları ve giysileri altın yaldız ile kaplıdır.

---

[380] İlk basamak 0.21 m., ikinci basamak 0.23 m. ve üçüncü basamak 0.26 m. yüksekliğindedir.

[381] Orta kapı olan güzel kapı 0.72 m. genişliğinde ve 3.12 m. yüksekliğinde, yan kapılar 0.60 m. genişliğinde ve 2.89 m. yüksekliğindedir.

[382] Sütunceler 1.33 m. yüksekliğindedir.

[383] Bema zemininden 1.17 m. yukarıda yer alan bu açıklıklar 1.12 m. yüksekliğinde ve 0.60 m. genişliğindedir.

[384] Bu ikonalar, 2012 yılındaki Taksiyarhis Kilisesi restorasyon çalışmaları sırasında Bursa Müzesi'ne ait depoda bulunmuştur ve çalışmanın *Resimler Kataloğu* bölümünde (sf. 241–255) ayrıntılı olarak incelenmektedir. İlgili resimler kilisenin tütün deposu olarak kullanıldığı döneme ait resimde de net olarak görülebilmektedir (Resim 6, sf. 64).

[385] Perde motifinin alt bölümdeki resimlerin üzerinde yer almasındaki amaç, insanların görmesine engel olan dünyevi özelliklerinden kurtulup İsa'nın açtığı yoldan gitmeleri gerekliğini simgelemektedir (Spitzing 1989:166-167).

[386] Söz konusu bu taçlandırılma sahnesi çalışmanın *Resimler Kataloğu* bölümünde (sf. 247-250) ayrıntılı olarak açıklanmaktadır.



**Resim 62:** İkonostasisin alt bölümünde, güzel kapının yanında görülen resimler (Kuzey → Güney).




**Çizim 18:** İkonostasisin alt bölümüne ait resimler ve ikonostasise ait çizim.
(Asmira Mimarlık ve Restorasyon).



**Resim 63:** Güzel Kapı'nın üzerinde görülen melek figürleri.

Güzel kapıya ait, meleklerin bulunduğu bu süslemenin üzerinde kapı kemeri, bunun üzerinde de akantus yapraklarından oluşan bir süsleme ve merkezinden yükselen bombeli bir düzenleme bulunmaktadır (Resim 64). Alt bölümden orta bölüme kadar devam eden bu düzenlemenin en altında büyük bir akantus yaprağı, devamında biri altın yaldız ile boyalı olan iki ayrı seviyede silmeler ve bunun üzerinde de asma yaprakları ve üzüm salkımlarından oluşan geniş bir süsleme şeridi bulunmaktadır[387] (Resim 64). Tamamı altın yaldız ile boyanmış bu süslemenin sonlandığı yerde, hem kuzey hem güneyde, dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınmış ve yine altın yaldız ile boyanmış birer kadeh motifi bulunmaktadır (Resim 64). Kadeh, İsa çarmıha gerildiği sırada dökülen kanının *Arimatealı Yusuf* tarafından bir kadeh içerisinde toplanmasına gönderme olduğu gibi, yine İsa'nın *Son Akşam Yemeği* sırasında şarabın kendi kanı niyetine içilmesini istediğini belirterek kadehini kaldırmasıyla da bağdaştırılmaktadır.[388] Asma yaprakları ve üzüm salkımlarıyla bir arada tasvir edilen kadehin, olasılıkla *Son Akşam Yemeği*nde kaldırılan şarap kadehine bir gönderme niteliğindedir.

---

[387] Asma yaprakları ile üzüm salkımlarının ikonografik anlamı için bkz. *Kemer Süslemeleri*, sf. 106-109.
[388] Bkz. İncil: Matta 26:26-29, Markos 14:23-25, Luka 22:20, Yuhanna 15:1-8. Ayrıca bkz. Vizkelety 1968:196-197, c.2



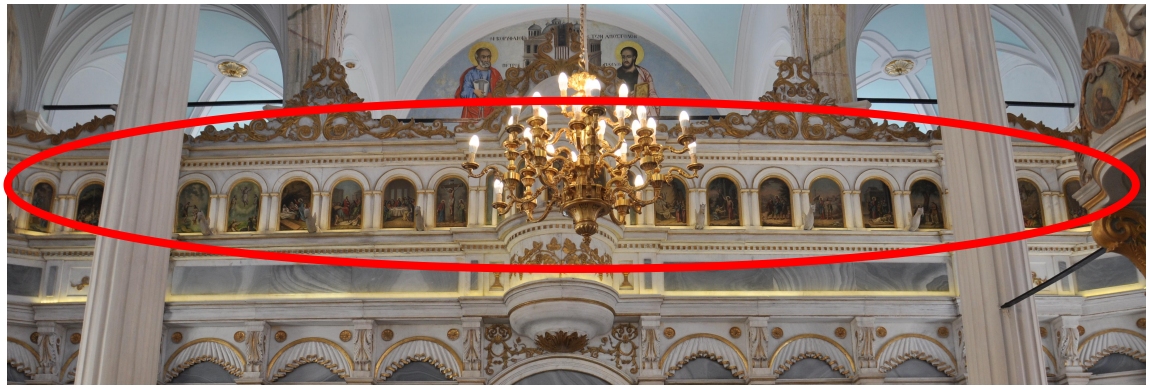
**Resim 64:** Güzel kapının üzerinde, alt bölümün orta bölümle birleştiği yerdeki bombeli düzenleme.

İkonostasisin kuzey ve güney kapısının üzerinde, asma yapraklarının bulunduğu bombeli süsleme ile aynı seviyede olan ve dikdörtgen bir çerçeve içerisinde akantus yapraklarının ortasından yükselen haç süslemesi görülür (Resim 65, Çizim 18). Süslemenin tamamı altın yaldız ile boyalıdır.



**Resim 65:** Kuzey ve güney yönündeki ikonostasis kapılarının üzerinde bulunan süsleme.

İkonostasisin orta bölümünde altın yaldıza boyanmış, dikdörtgenlerden meydana gelen iki silme düzenlemesi arasına yerleştirilmiş on iki bayramı temsil eden ikona sırası görülmektedir. İkonostasisinde toplam yirmi üç ikona bulunmaktadır[389].



**Resim 66:** İkonostasisin orta bölümünü oluşturan resim dizisi.

Orta bölümü oluşturan her bir resim, sütunceler üzerinden yükselen kemerli bir düzenleme ile birbirinden ayrılmıştır. Yalnızca ikonostasisin ortasındaki bombeli kısım, kemerli düzenleme içerisine yerleştirilmiş kandil motifiyle diğerlerinden ayrılmış ve bir alt seviyedeki kadeh motiflerinin üzerine gelecek şekilde yerleştirilmişlerdir[390] (Resim 67).



**Resim 67:** İkonostasiste görülen kandil motifleri.

[389] İkonostasis düzeni için bkz. Spitzing 1989:166-167 ve Çizim 17 (sf.123). Bu sırada yer alan resimler, çalışmanın *Resimler Kataloğu* bölümünde ayrıntılı olarak incelenmiştir. Bkz. sf. 188-241.
[390] *Yanan kandil,* genellikle İsa'nın gelişiyle insanlığı *aydınlatacak* olan yeni dinin de müjdelenmesiyle bağdaştırılmaktadır. Brückner 1968:508, c.2; Poeschke 1968a:90-92, c.3.

İkonostasisin orta bölümünde ayrıca ayin sırasında asılacak buhurdanlıklar için ejder biçiminde on askılık bulunmaktadır[391] (Resim 68). Batı kanat tipindeki bu ejder biçimli asklıklar belirli aralıklarla orta bölüme, resimlerin hemen altından geçen silme sırası üzerine yerleştirilmişlerdir[392]. İnce ve uzun burunlu, sivri kulaklı olarak tasvir edilen ejderlerin ayakları içe doğru kıvrılmış şekilde, kanatları da açıktır. Ejderin gövdesindeki ve başındaki tüyleri ile kanatlarındaki kıvrımları belirgindir.



**Resim 68:** İkonostasiste yer alan ejder biçimli buhurdanlık askıları.

İkonostasisin üst bölümünde dallanıp kıvrılan akantus yapraklarından bir düzenleme görülmektedir. Akantus yapraklarından oluşan bu düzenleme orta ve yan neflerde hizasında bir alınlık meydana getirecek şekilde yükselmektedir (Çizim 18).



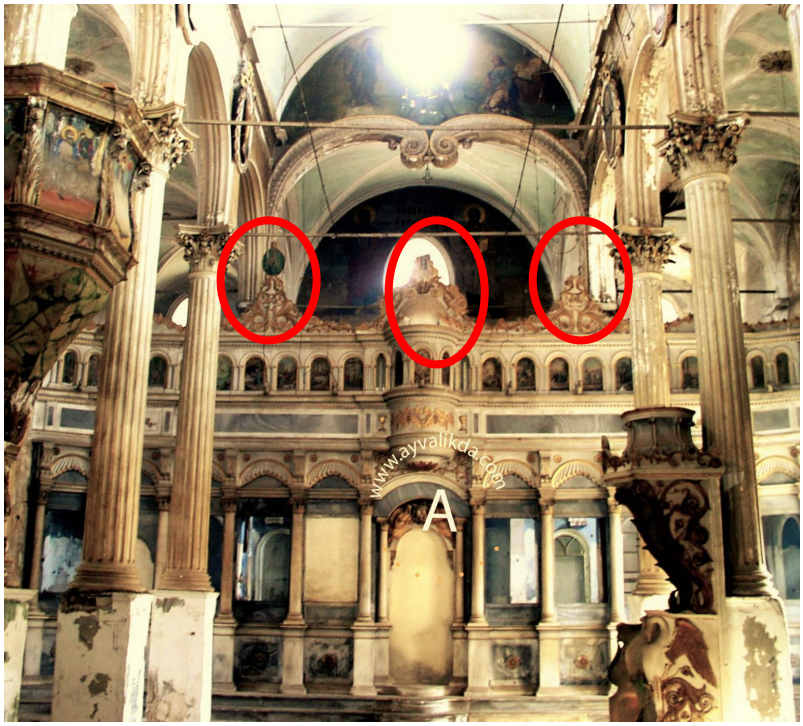
**Resim 69:** İkonostasisin bitkisel bezemeli üst bölümü.

[391] Ejderin ikonografik açıklaması için bkz. *Kemer Süslemeleri*, sf. 106-109.
[392] Ekim 2015'te Prof. Dr. Serpil Bağcı ile yapılan görüşmede ikonostasisteki bu ejderlerin kısa kanatlarından dolayı "*Batı kanat tipi*" olduğu sonucuna varılmıştır.

Günümüzde, alınlıklarda yer alan kalıntılardan anlaşıldığı kadarıyla özgün haldeki ikonostasisin üst bölümünün merkezinden, akantus yapraklarından oluşan düzenlemenin tam ortasından bir haç yükselmekteydi (Resim 70). Ortadaki bu alınlığın her iki yanındaki bitkisel motifli alınlıkların üzerinde de oval birer pano içine yerleştirilmiş tasvirler olduğu kilisenin eski fotoğraflarından anlaşılmaktadır (Resim 71). Resimlerin kime veya hangi sahneye ait olduğu bilinememektedir.



**Resim 70:** İkonostasisin tepesinde bulunmuş olan haçın kalıntısı.




**Resim 71:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'ne ait, ne zaman çekildiği belli olmayan, restorasyon öncesinden bir fotoğraf. İkonostasisin üst bölümündeki bezemeli alınlıklardan yükselen kuzey yönündeki resimli pano, merkezdeki haç kalıntısı ve resmin çekildiği tarihte dahi var olmayan güney yönündeki resimli panoya ait düzenleme görülebilmektedir. (Resim, Nisan 2015 tarihinde ayvalikda.com adlı siteden alınmıştır).

### 3.6.5. Mimari Plastik Ara Değerlendirmesi

Taksiyarhis Kilisesi'nde görülen sütun başlıkları yalnızca Korint tipindedir. Başlıklar, stilize edilmiş biçimdedir ve alçıdandır.

Taksiyarhis Kilisesi'nde, üzerinde İncil'in okunduğu yer olan *ambon* alçıdan yapılmıştır ve dıştan mermer taklidi sıva ile bezelidir. Ruhani başkanın ayini izlemek üzere oturduğu yer olan *despot koltuğu*, naosu bemadan ayıran ve bu nedenle maddi ve manevi dünyanın da kilise içerisindeki ayrımını yapan *ikonostasis* ise mermerden yapılmıştır[393]. Kilisede yoğun mermer kullanımına rastlanıyor olması, Ayvalık'ın zaman içinde artan maddi gücünün yanında bölgede çokça bulunan mermer ocaklarının bulunmasından da kaynaklanıyor olabilir. Bununla beraber, günümüzde Ayvalık Belediyesi'nin bulunduğu yerin yan sokağında, mübadeleden önce, kiliselerde kullanılmak üzere eşyaların üretildiği bir mermer atölyesinin de bulunduğu belirtilmektedir[394].

İlgili öğelerde kullanılan süsleme çeşitleri ise birbirinden farklıdır. Ambonda ve despot koltuğunda bitkisel ve figürlü süslemeler uygulanmıştır. Ambonda aslan ve stilize edilmiş akantus yaprakları, despot koltuğunda ise kuyruğunda stilize edilmiş akantus yaprakları bulunan Anka kuşu, bir kuş başıyla sonlanan akantus yaprakları ve akantus yaprakları süslemesi tek başına görülmektedir. İkonostasiste ise bitkisel, figürlü, nesneli ve geometrik süslemeler bulunmaktadır. Asma yaprakları, üzüm salkımı ve stilize edilmiş akantus yaprakları bitkisel bezemeleri oluştururken, haç, kadeh, perde, kandil ve sütunceler nesneli, melekler ve ejderler figürlü, dikdörtgen şekiller de geometrik süslemeyi oluşturmaktadır.

Mimari plastik öğelerde görülen yoğun süslemelerle beraber mermer malzeme kullanımı, özellikle despot koltuğunda ve ikonostasiste liturjik bir öğeden çok bir heykel görüntüsü oluşturmuş gibidir. Despot koltuğunun kollarını oluşturan Anka

---

[393] Ayvalık ve çevresindeki diğer kiliselerde mermer kullanımı için bkz. *Karşılaştırmalı Değerlendirme*, sf. 290-297.
[394] Anonim. 1954:4.

kuşları özellikle dikkat çekicidir. Aynı şekilde ambonun sütuna bağlandığı noktada kullanılan aslan figürü, boyut itibariyle de yine heykelsi bir görünümdedir.

Ambon, despot koltuğu ve ikonostasisteki bu hareketli, yoğun bezemeli, kıvrımlı ve yer yer de bombeli süslemelerin kullanılmış olması sebebiyle, mimari plastik öğelerin ve burada görülen süslemelerin barok üslubun etkisinde oluşturulduğunu söylemek mümkündür.

## 3.7. RESİMLER KATALOĞU

Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi yoğun bir resim programına sahiptir. Kilisenin orta nef tonozunda, neflerin doğu ve batı duvarlarında, İkonostasis'te, apsiste, despot koltuğunda ve ambonunda resimlere rastlanmaktadır. Bununla beraber, kilisenin 2012'de geçirdiği restorasyon sırasındaki temizleme ve yenileme çalışmaları için yerinden çıkarılan nef dizisindeki aziz portreleri ile nef örtüsündeki İsa tasvirinin, farklı dönemlerde yapıldığı düşünülen ve aynı konuyu işleyen başka tasvirlerin üstüne aplike edildiği anlaşılmıştır (Resim 72). Dolayısıyla her bir tasvirden farklı üslupta resmedilmiş üst üste ikişer resme ulaşılmıştır. Bulunan resimlerin iki ayrı üslupta tasvir edildiğinin tespit edilmesi sonucu, kilisenin resim kataloğu da bu üslup farkına göre sınıflandırılmıştır. Tespit edilen üsluplar, *çizgisel üsluptaki* tasvirler ile *Batılı üsluptaki* tasvirler olarak iki başlık altında **A** ve **B** tipi olarak gruplandırılmıştır[395].



**Resim 72:** Restorasyon öncesi üst üste yerleştirilmiş aziz tasvirlerinden Ayos Matthaios (altta) ve Ayos Loukas (üstte) ikonalarının durumu.

[395] 15. - 19. yüzyıllarda Osmanlı sınırları içerisinde görülen ikonalar ve üslupları ile ilgili bilgiler için bkz. Cortesi, P. – Popova, O. – Smirnova, E. (1996). *Les Icons- l'histoire, les styles, les thèmes des origines à nos jours*, Solar Publications; Şarlak 2002:59-68; Yandım 2005:231-242.

**3.8. A TİPİ TASVİRLER:** Çizgisel üsluptaki tasvirler[396] (altta bulunanlar)

A tipinde resmedilmiş tasvirler arasında, orta nef tonozunda ve apsiste görülen İsa tasvirleri, neflerde ve ambonda bulunan aziz tasvirleri ile doğu duvarında bulunan Petros ve Paulos resmi ile batı duvarında bulunan kozmos / kâinat resmi yer almaktadır.

Katalog Tanıtımı

Tasvirler, sırasıyla tipini, yerini ve sırasını belirten kısaltmalar kullanılarak numaralandırılmıştır. Buna göre, çizgisel üsluptaki tüm resimler A tipi olarak tanımlandığı için **A** ile başlamaktadırlar. Devamında görülen kısaltmalar sırasıyla aşağıdaki anlamları taşımaktadır:

| | |
|---|---|
| **TON** | : Tonoz |
| **APS** | : Apsis |
| **k.NEF / g.NEF** | : Nef (kuzey ya da güney nef dizisine göre k. ya da g.) |
| **dDUV / bDUV** | : Duvar (doğu ya da batı duvarına göre d ya da b) |
| **BON** | : Ambon |

Örnek olarak, **A-k.NEF/5** kısaltması denildiğinde, **A** tipinde, **kuzey NEF** dizisindeki **5**. resim kastedilmiş olacaktır. Kısaltmaların sonunda görülen numaralar ise her resmin batıdan doğuya kendi grubu içindeki sıralamasını belirtmek için kullanılmıştır.

---

[396] 1453 sonrasında Osmanlı sınırları içerisinde tasvir edilen *çizgisel üsluptaki* ikonaların genel özellikleri ve tarihsel gelişimi için bkz. Cortesi, P. – Popova, O. – Smirnova, E. (1996). *Les Icons - l'histoire, les styles, les thèmes des origines à nos jours*, Solar Publications; Şarlak 2001:310, 2002:59; Yandım 2005:231-242

### 3.8.1. A Tipi Tonoz Resimleri

**Tasvir No. A-TON/1:** Antifonitis İsa Tasviri



Gri-mavi fon üzerine resmedilen uzun kahverengi saç ve sakallı İsa figürü kırmızı khiton üzerine giydiği mavi bir himatiyon içerisinde tasvir edilmiştir. Başında sarı bir hale ve bu hale üzerinde *O – ω – N* harfleri bulunmaktadır. Harfler birleştirildiğinde, '*her daim var olacak olan'* anlamına gelen, *O ΩN* kelimesini oluşturur ve İsa'nın ölümsüzlüğünü, onun hem başlangıç hem son oluşunu temsil etmektedirler.[397] İsa'nın iki eli de yanına doğru açıktır ve iki eliyle de takdis işareti yapmaktadır. Bu özellikler, *cevap veren İsa* anlamındaki *Antifonitis İsa* tipinin belirleyici özellikleridir[398]. İsa'nın başının hizasında 'İSA' anlamına gelen Yunanca "ΙΣ ΧΣ (ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ)" kısaltmaları okunur.

---

[397] Bkz. Weidlé 1968: 323-332, c. 3; Spitzing 1989:247.

[398] Bkz. Skrobucha 1968a: 355-454, c.1; Spitzing 1989:70-74. Takdis işareti ise, işaret edilen kişiyi kutsamak içindir. Bu durumda avuç içi karşıya doğru açıktır, başparmak ile yüzük parmağı birbirine değer ve diğer tüm parmaklar bitişiktir. Başparmak *Baba*'yı, işaret parmağı *Kutsal Ruh*'u, orta parmak *İsa*'yı; birleşen iki parmak İsa'nın ikili doğasını, diğer üçü de *Kutsal Üçlü'*yü sembolize eder. Bu motif tek başına, *Tanrının Eli* olarak da kullanılır. Tanrı doğrudan temsil edilemediği için bu el aracılığıyla sembolize edilmesi tercih edilmiştir. Holl 1968c:211-214, c.2; Spitzing 1989:146-148. Eski Ahit'te *Tanrının Eli* için bkz. Çıkış 14:30, Tesniye 4:34, I. Samuel 5:6, İşaya 8:11; İncil'de *Tanrının Eli* için bkz. Loukas 1:66, Yuhanna 10:29, Resullerin İşleri 11:21, 13:11.

İfadesiz yüz hatlarıyla tasvir edilmiş İsa figürü, ağırbaşlı gibi görünmesini sağlayan donuk bakışlara sahiptir. Birbirine yakın ve yay şeklinde tasvir edilmiş kaşlar ile yüz hatlarındaki ve ellerdeki uzatılmış oranlar ise ayrıca dikkat çekicidir. Hacimli elbisenin ayrıntılarında yer alan kıvrımların düşüşü ise dökümlüdür. Işık-gölge farklarına bakıldığında, özellikle yüzde ve saçlarda hatların neredeyse keskin çizgilerle birbirinden ayrıldığı görülmektedir. Bununla beraber ışığın ve gölgenin kullanımı daha çok çizgilerle oluşturulmuş gibidir.

### 3.8.2. A Tipi Apsis Resimleri

**Tasvir No. A-APS/1:** Mandylion İsa[399]



Apsisin üzerinde yer alan *Mandylion İsa* resminde, mavi fon üzerine resmedilmiş, üstteki uçlarına iki kurdelenin bağlı olduğu bir örtü üzerine tasvir edilen uzun kahverengi saç ve sakallı, başı haleli İsa'nın yüzü görülmektedir. Halesinde, birleştirildiğinde, '*her daim var olacak olan'* anlamına gelen ve *O ΩN* kelimesini

[399] *Mandylion İsa* tasviri, Kral Abgar efsanesine dayanır. Buna göre hasta Kral Abgar İsa'ya, ona şifa için yalvardığı bir mektup gönderir. Bu mektubuna İsa bir ulak aracılığıyla cevap verir ve efsaneye göre ulak yanında İsa'nın yüzünün resmi olan bir örtü ulaştırır. Bu örtüde görülen İsa'nın yüzünün resmi, insan eliyle resmedilmeden, İsa'nın yüzünü örtüye silmesiyle oluşan, mucize bir ikona olarak kabul edilmektedir. Mandylion ve Kral Abgar efsanesi hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Seibert 1968:18-19, c.1; Spitzing 1989:225-226. Duvar resmi olarak kullanımına 11. – 12. yüzyıldan sonra rastlansa da apsis üzerindeki kullanımına geç Bizans döneminde başlanır. Spitzing 1989:225.

oluşturan *O – ω – N* harfleri bulunmaktadır[400]. İsa'nın başının hizasında 'İSA' anlamına gelen Yunanca "ΙΣ ΧΣ (ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ)" kısaltmaları okunur.

İfadesiz yüz hatlarıyla tasvir edilmiş İsa figürü, birbirine yakın ve yay şeklinde tasvir edilmiş kaşlara sahiptir. Yüz hatlarındaki ve ellerdeki uzatılmış oranlar ise ayrıca dikkat çekicidir. Örtünün ve kurdelelerin ayrıntılarında yer alan kıvrımların düşüşü dökümlüdür. Işık-gölge farklarına bakıldığında, özellikle yüzde ve saçlarda hatların neredeyse keskin çizgilerle birbirinden ayrıldığı görülmektedir.

**Tasvir No. A-APS/2:** İsa Portresi (?)

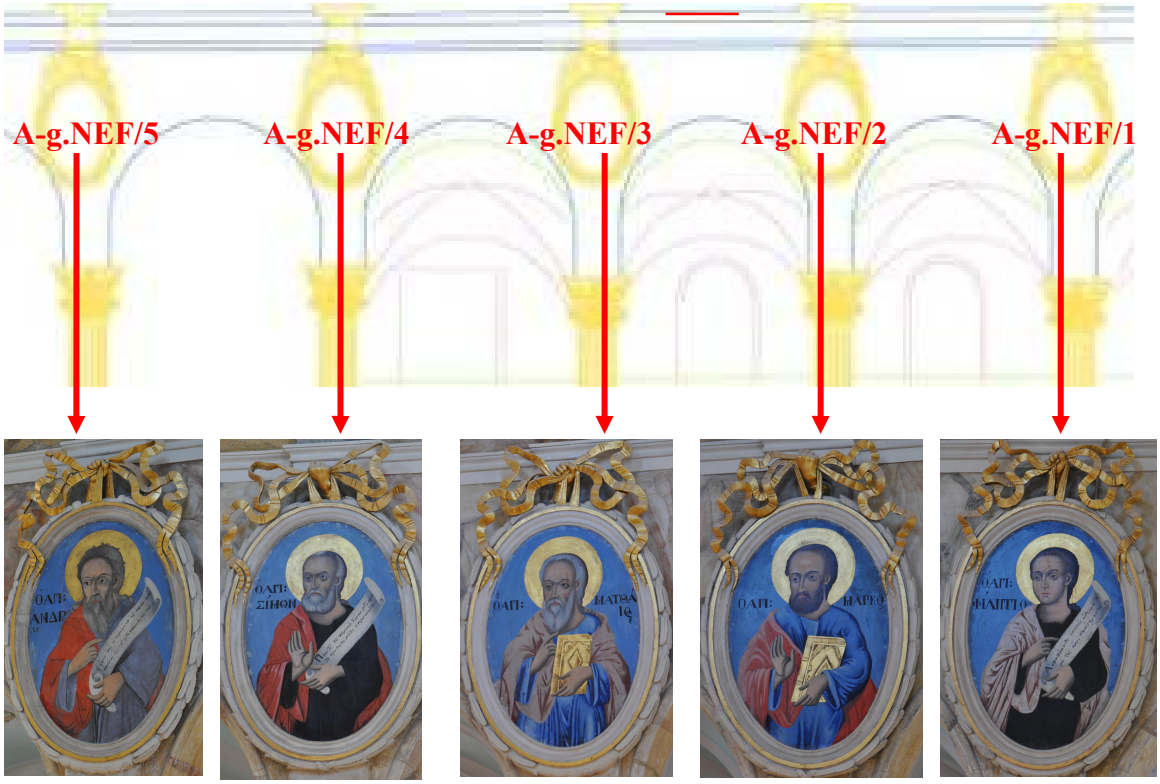


Kısmen bozulmuş olan bu resim, restorasyon sonrasında da özgün haline dönüştürülememiştir. Resimden anlaşıldığı kadarıyla mavi fon üzerine resmedilen haleli figür, mavi bir khiton üzerine pembe bir himatiyon giymektedir. Figür kollarını yanına doğru, avuç içleri gözükecek şekilde açmıştır. Ancak İsa'nın tasvir edildiği kesin değildir.

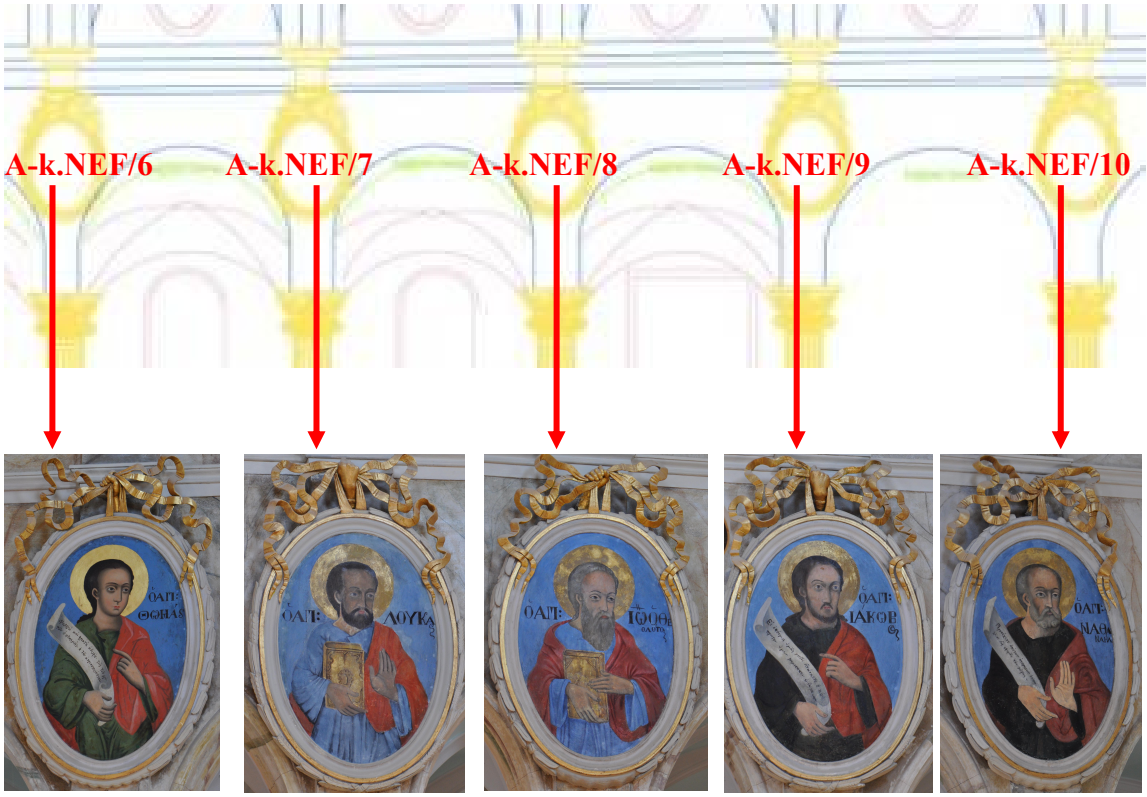
[400] Bkz. Weidlé 1968: 323-332, c. 3; Spitzing 1989:247.

### 3.8.3. A Tipi Nef Resimleri

Güney Nef Dizisi (Doğu ← Batı)

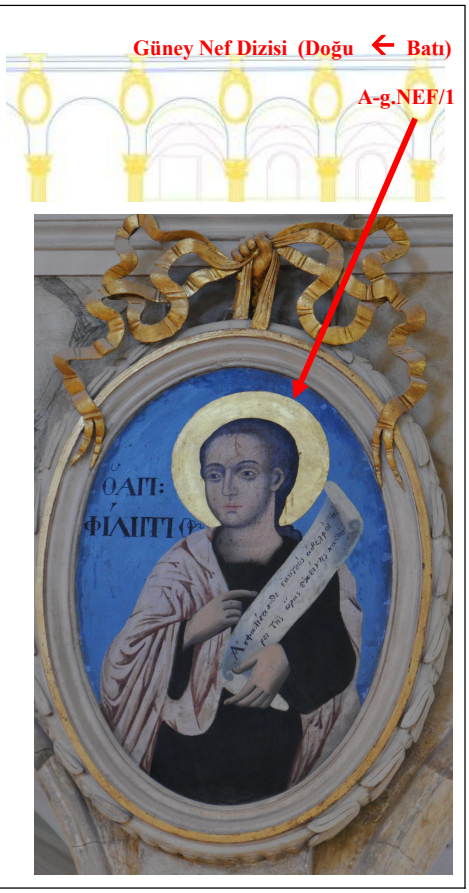



Kuzey Nef Dizisi (Batı → Doğu)



**Tasvir No. A-g.NEF/1** [401]

| | |
|---|---|
| **Adı:** | Ayos Filippos<br>(Ο Άγιος Φίλιππος) |
| **Unvanları:** | *Havari, Aziz* ve *Şehit* |
| **Ölümü:** | yak. 80, Hierapolis/Denizli |
| **Kabul Gördüğü Kiliseler:** | Roma Katolik Kilisesi,<br>Rum Ortodoks Kilisesi,<br>Anglikan Kilisesi<br>Luteryen Kilisesi |
| **Bayram Günleri:** | *03 Mayıs* (Roma Katolik Kilisesi)<br>*14 Kasım* (Rum Ortodoks Kilisesi)<br>*01 Mayıs* (Anglikan Kilisesi ve Luteryen Kilisesi) |
| **Ayırt Edici Özellikleri:** | Kibar yüz hatları, çarmıh taşıması, Latin veya piskoposluk haçı, bir sepet dolusu ekmek |
| **Koruyuculuk Alanı:** | Uruguay, New Meksiko;<br>Tatlı ustaları. |




Yuhanna İncili'ne göre, havari Andreas ve Petros'un da geldiği *Bethsaida*'dan (kuzey İsrail'de bir şehir) gelmektedir ve İsa'nın öğrencilerinden biridir[402]. Roma askerlerince Hierapolis kentinde öldürüldüğü için, bugün Pamukkale'de bir Martyrion'u bulunmaktadır[403].

Filippos, kibar yüz hatlarıyla genç, sakalsız, beyaz tenli ve kahverengi saçlı tasvir edilmiştir. Siyah bir *khiton* giymektedir ve bu giysinin üzerinden sırtına atılmış, aynı zamanda da sağ koluna dolanan açık pembe bir *himation* bulunmaktadır. Filippos, sol eliyle göğüs hizasından başının soluna doğru açık şekilde uzanan bir rulo tutmaktadır ve sağ elinin işaret parmağı ile bu ruloyu işaret etmektedir. Tasvirin sol üst tarafında ise Yunanca "Ο ΆΓΙ: ΦΙΛΙΠΠΟς" yani "Ayos Filippos" yazısı okunmaktadır.

---

[401] Matta 10:14, Markos 3:13-19, Luka 6:12-16, Yuhanna 6:7; Myslivec 1968: 150-173, c.1; Butler 1864: c.5; Spitzing 1989:45-46; Tükel ve Yüzgüller 2014:186-209.
[402] Yuhanna 1:43.
[403] Artur, P. (2006), *Arkeoloji Rehberi - Bizans ve Türk Dönemi* Hierapolis, (çev. N. Fırat), İstanbul, 154-158.

**Tasvir No. A-g.NEF/2** [404]

| | |
|---|---|
| **Adı:** | Ayos Markos<br>(Ο Άγιος Μάρκος) |
| **Unvanları:** | *Havari, Aziz, Şehit* ve *İncil Yazarı* (Evangelist) |
| **Ölümü:** | 68, İskenderiye/Mısır |
| **Kabul Gördüğü Kiliseler:** | Tüm Hıristiyan Kiliseleri |
| **Bayram Günü:** | 25 Nisan |
| **Ayırt Edici Özellikler:** | Kanatlı Aslan/Aslan, İncil, Kalem |
| **Koruyuculuk Alanı:** | Venedik, Mainar/İspanya, Mısır; Avukatlar |




Markos, İsa'nın havarisi ve dört İncil yazarından birisidir ve aynı zamanda Venedik şehrinin de koruyucu azizi olarak kabul edilir[405]. Ayrıca, İsa'nın yetmiş öğrencisinden biridir[406]. İncil'e göre Markos ayrıca *Son Akşam Yemeği*'nin yendiği eve su taşıyan kişi olarak da bilinir[407]. Markos aynı zamanda, yak. 49 yılında İskenderiye'ye giderek burada İskenderiye Kilisesi'ni kurmuştur[408].

Ayos Markos, orta yaşlı, esmer tenli, kahverengi saç ve sakallı tasvir edilmiştir. Mavi bir *khiton* içerisinde ve bu giysinin üzerinde sağ omzundan önüne, kolunun üzerine doğru dökülen kırmızı bir *himation* bulunmaktadır. Kırmızı himationun arkasından soluna doğru dolanarak devam ettiği tasvirin sağ alt tarafında gözüken ucundan anlaşılmaktadır. Markos, sağ elini göğüs hizasında avucu açık biçimde karşıya doğru tutmaktadır. Sol elinde ise göğsüne bastırdığı sarı bir kitap bulunmaktadır. Birleştirildiğinde "Ayos Markos" anlamına gelen, tasvirin sol üstünde Yunanca "Ο ΑΓΙ:" ve sağ üstündeki "ΜΑΡΚΟς" yazıları okunmaktadır.

---

[404] Matta 10:14, Markos 3:13-19, Luka 6:12-16, Yuhanna 6:7; Myslivec 1968: 150-173, c.1; Butler 1864: c.5; Spitzing 1989:45-46; Tükel ve Yüzgüller 2014:186-209.
[405] Myslivec 1968: 150-173, c.1; Cömert 2010:252.
[406] Luka 10:1.
[407] Mark 14:13.
[408] Elçilerin İşleri 15:36-41.

**Tasvir No. A-g.NEF/3** [409]

| | |
|---|---|
| **Adı:** | Ayos Matthaios/Matta (Ο Άγιος Ματθαίος) |
| **Unvanları:** | *Havari, Aziz, Şehit* ve *İncil Yazarı* (Evangelist) |
| **Ölümü:** | Hierapolis yakınlarında veya Afrika'da (tarih bilinmiyor) |
| **Kabul Gördüğü Kiliseler:** | Rum Ortodoks Kilisesi<br>Luteryen Kilisesi<br>Doğu Ortodoks Kilisesi<br>Protestan Kilisesi<br>Roma Katolik Kilisesi |
| **Bayram Günü:** | *21 Eylül* (Roma Katolik Kilisesi)<br>*22 Ekim* (Doğu Ortodoks Kilisesi)<br>*16 Kasım* (Rum Ortodoks Kilisesi) |
| **Ayırt Edici Özellikler:** | Melek, İncil, Balta |
| **Koruyuculuk Alanı:** | Salerno/İtalya; Memurlar, Muhasebeciler, Bankacılar |




Ayos Matthaios ya da Matta, İncil'e göre hem İsa'nın on iki havarisinden biri hem de dört İncil yazarından birisidir. Yazdığı Matta İncil'i en eski tarihli İncil olarak tanınır[410]. İsa'nın ilk takipçilerinden biri olan Matta, *Capernaum*'da (kuzey İsrail'de bir şehir) yaşayan ve gümrükte çalışan bir vergi memuru iken bir gün İsa'nın oraya gelip onu yolundan gitmesini istemesiyle onun peşinden gider[411]. İncil'de Matta'nın geçmişini anlatan pek bilgiye rastlanılmasa da adından hep vergi memuru ve ilk havarilerden olduğu belirtilerek bahsedilmektedir[412].

Ayos Matthaios/Matta, yaşlı, beyaz tenli ve beyaz saçlı, uzun sakallı tasvir edilmiştir. Mavi bir khiton içerisinde görülen Matta'nın giysisi üzerinde, sırtına aldığı ve kolları

[409] Matta 10:14, Markos 3:13–19, Luka 6:12–16; Myslivec 1968: 150-173, c.1; Farmer 1978:470–472; Spitzing 1989:45-46; Tükel ve Yüzgüller 2014:186-209.
[410] Farmer.1978:470–472; Spitzing: 1989:45-46.
[411] Matta 9:9 – 10:3, Markos 2:15–17, Luka 5:29.
[412] Markos 2:14 - 3:18, Luka 5:27 - 6:15 ve Elçilerin İşleri 1:13.

üzerine düşen açık pembe bir *himation* bulunmaktadır. Matta, sol eliyle göğsüne sarı bir kitap bastırmaktadır. Göğüs hizasında kaldırdığı sağ elinin işaret parmağıyla da bu kitabın bir ucuna dokunmaktadır. Birleştirildiğinde "Ayos Matthaios" anlamına gelen, portenin sol üst tarafındaki Yunanca "Ο ΆΓΙ:" ve sağ üstünde "ΜΑΤΘΑΙΟς" yazıları okunmaktadır.

**Tasvir No. A-g.NEF/4** [413]

| | |
|---|---|
| **Adı:** | Ayos Simon<br>(Ο Άγιος Σίμων) |
| **Unvanları:** | *Havari, Aziz, Şehit*, *Vaiz* ve *Zilotes*/*Gayur* (gayretli, çalışkan) |
| **Ölümü:** | yak.65 veya 107,<br>ölüm yeri tartışmalıdır:<br>Ermenistan ya da İran olabileceği düşünülmektedir. |
| **Kabul Gördüğü Kiliseler:** | Rum Ortodoks Kilisesi<br>Luteryen Kilisesi<br>Doğu Ortodoks Kilisesi<br>Roma Katolik Kilisesi<br>Kıpti Kilisesi |
| **Bayram Günü:** | *10 Temmuz* (Roma Katolik Kilisesi ve Batı Kiliseleri)<br>*22 Ekim* (Doğu Ortodoks Kilisesi)<br>*10 Mayıs* (Rum Ortodoks Kilisesi)<br>*05 Kasım* (Kıpti Kilisesi) |
| **Ayırt Edici Özellikler:** | Tekne, balık veya balıklar, haç, testere |
| **Koruyuculuk Alanı:** | Deri imalatçıları, sanat ve eğitim |




İsa'nın havarileri arasından en az bilgi sahibi olunanıdır. Galile'nin Kana şehrinden olan Simon, Rum Ortodokslara ve Kıptilere göre İsa'nın mucizelerinden biri olan suyu şaraba çevirdiği Kana'nın Düğünü'nde evlenen kişidir[414]. Buna göre İsa'nın mucizesini gören Simon, düğünden ayrılarak İsa'nın takipçilerinden biri olmaya karar verir[415].

Simon, yaşlı, beyaz tenli ve beyaz saç ve sakallı olarak tasvir edilmiştir. Siyah bir *khiton* içerisinde ve bu giysinin üzerinde sağ omzundan önüne, kolunun üzerine doğru dökülen kırmızı bir *himation* bulunmaktadır. Kırmızı himationun arkasından soluna doğru dolanarak devam ettiği tasvirin sağ alt tarafında gözüken ucundan anlaşılmaktadır.

---

[413] Matta 10:14, Markos 3:13–19, Luka 6:12–16; Myslivec 1968: 150-173, c.1; Farmer 1978:470–472; Spitzing 1989:45-46; Tükel ve Yüzgüller 2014:186-209.
[414] Yuhanna 2:1-11
[415] Löffler, K. (1912). St. Simon the Apostle. *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company.

Simon, sağ elini göğüs hizasında avucu açık biçimde karşıya doğru tutmaktadır. Sol eliyle de karnı hizasından başının sol yanına doğru açık bir şekilde uzanan bir parşömen tutmaktadır. Tasvirin sol üst tarafında ise Yunanca “Ο ΆΓΙ: ΣΙΜΩΝ” yani “Ayos Simon” yazısı okunmaktadır.

**Tasvir No. A-g.NEF/5** [416]

| | |
|---|---|
| **Adı:** | Ayos Andreas (Ο Άγιος Ανδρέας) |
| **Unvanları:** | *Havari, Şehit* ve *Aziz* |
| **Ölümü:** | 1. yüzyılın sonları, Patra / Yunanistan |
| **Kabul Gördüğü Kiliseler:** | Tüm Hıristiyan Kiliseleri |
| **Bayram Günü:** | *30 Kasım* |
| **Ayırt Edici Özellikleri:** | Yaşlı-beyaz uzun saç ve sakal, gerildiği X biçimli haç (Andreas haçı) |
| **Koruyuculuk Alanı:** | İskoçya, Barbados, Ukrayna, Rusya, Sicilya, Yunanistan, Kıbrıs, Romanya, Patra, Manila, Amalfi Kıyıları, Malta; balıkçılar/balıkçılık |




Matta ve Markos İncili, Andreas'ın, kardeşi Simon Petros ile beraber İsa'nın ilk öğrencilerinden ve "*İnsanoğlunun Balıkçıları*" olduklarını yazar. Buna göre, İsa bir gün Galilee Denizi (İsrail'in en büyük tatlı su gölü) kıyısında yürürken Andreas ve kardeşini balık tutarken görüp bir müddet izledikten sonra onları müritleri olmak için çağırır[417]. Ancak Loukas İncili'nde bu hikâye anlatılırken Andreas'ın adı geçmediği gibi Simon Petros'un kardeşi olduğundan da bahsedilmez. Buna göre yalnızca Simon Petros'un balık tutarken yalnız olmadığından bahsedilir[418]. Yuhanna İncili ise Andreas'ın Vaftizci Yahya'nın bir öğrencisi olduğunu ve Vaftizci Yahya'nın bir başka öğrencisi ile birlikte

[416] Matta 10:14, Markos 3:13–19, Luka 6:12–16; Myslivec 1968: 150-173, c.1; Farmer 1978:470–472; Spitzing 1989:45-46; Tükel ve Yüzgüller 2014:186-209.
[417] Matta 4:18-22, Markos 1:16-20.
[418] Luka 5:1-11.

İsa'nın ilk müritleri olmaya karar verdiklerini yazar. Devamında ise, Andreas'ın İsa'yı görmesiyle kardeşi Simon Petros'a da onu göstermek istemesi ve ardından Simon Petros'un mürit olduğundan bahsedilir[419]. Andreas, Hıristiyanlığı yaymak için uğraştığı sırada Roma'da tutuklanır. Bir ayaklanmaya yol açacağını düşünülerek çarmıha gerilir ve öldürülür. Ancak Andreas'ın isteği üzerine, kendisini İsa ile aynı düzeyde görmediği için, sonrasında *Andreas Haçı* olarak anılan, X biçimli bir haç üzerinde çarmıha gerildiği belirtilir[420].

Taksiyarhis Kilisesi'ndeki bu tasvirde Andreas, yaşlı, beyaz tenli ve beyaz saç ve uzun sakallı olarak tasvir edilmiştir. Uzun ve ince yüzlü olarak gösterilmiştir. Gri bir *khiton* içerisinde ve bu giysinin üzerinde sağ omzundan önüne, kolunun üzerine doğru dökülen kırmızı bir *himation* bulunmaktadır. Kırmızı himationun arkasından soluna doğru dolanarak devam ettiği tasvirin sağ alt tarafında gözüken ucundan anlaşılmaktadır. Andreas, sol eliyle göğüs hizasından başının sol yanına doğru açık bir şekilde uzanan bir rulo tutmaktadır ve sağ elinin işaret parmağı ile bu ruloyu işaret etmektedir. Tasvirin sol üst tarafında ise Yunanca "Ο ΆΓΙ: ΑΝΔΡΕΑς" yani "Ayos Andreas" yazısı okunmaktadır.

---

[419] Yuhanna 1:35-42.

[420] James, M.R. (1963). Monumenta Germaniae Historica II. *The Apocryphal New Testament,* Oxford, 369; Calvert, Judith. (1984). The Iconography of the St. Andrew Auckland Cross. *The Art Bulletin* 66, 545. Bununla beraber, bazı araştırmalara göre Andreas Haçı, ilk kez 10. yüzyılda bu isimle anılır fakat ikonografik olarak 17. yüzyıldan itibaren Andreas için kullanılmaya başlar. İlk dönem örneklerinde bu haçın Y biçimli olarak kullanıldığı görülmektedir. Réau, Louis. (1958). *Iconographie de l'art chrétien* III.1, Paris, 79.

**Tasvir No. A-k.NEF/6** [421]

| | |
|---|---|
| **Adı:** | Ayos Thomas<br>(Ο Άγιος Θωμάς) |
| **Unvanları:** | *Aziz, Havari, Vaiz, Şehit* ve *Şüpheci* |
| **Ölümü:** | 21 Aralık 72<br>Mylapore/Hindistan |
| **Kabul Gördüğü Kiliseler:** | Rum Ortodoks Kilisesi,<br>Roma Katolik Kilisesi,<br>Doğu Ortodoks Kilisesi,<br>Süryani Kilisesi,<br>Anglikan Kilisesi,<br>Luteryen Kilisesi,<br>(bazı) Protestan Kiliseleri |
| **Bayram Günü:** | *03 Temmuz* (Suriye-Malabar, Süryani Katolik, Süryani Ortodoks, Latin Katolik, Anglikan<br>*21 Aralık* (Hint Ortodoks)<br>*06 Ekim ve Paskalya'dan sonraki Pazar* (Rum Ortodoks Kilisesi) |
| **Ayırt Edici Özellikler:** | Mimarlık aletleri - kare (mesleği olan mimarlığa gönderme), mızrak, İsa'nın yaralarına dokunarak tasvir edilmesi |
| **Koruyuculuk Alanı:** | Hindistan; Mimarlık/ Mimarlar |

Kuzey Nef Dizisi (Batı → Doğu)

A-k.NEF/6



İsa'nın on iki havarisinden biri olan Thomas, İsa'nın dirilişinden şüphe duyduğu için genel olarak "*şüpheci*" sıfatıyla anılır. Yuhanna İncili'ne göre Thomas, İsa'nın dirildiği haberlerini aldığında "…*ancak ve ancak vücudundaki çivi izlerini görüp parmağımla dokunursam İsa'nın dirildiğine inanırım*!" der. Bunun üzerine İsa, Thomas'ı yaralarına dokunması için yanına davet eder. Thomas ise gördüklerine şaşarak İsa'nın yeniden dirildiğine inandığını bildirir[422].

[421] Matta 10:14, Markos 3:13–19, Luka 6:12–16; Myslivec 1968: 150-173, c.1; Farmer 1978:470–472; Spitzing 1989:45-46; Tükel ve Yüzgüller 2014:186-209.
[422] Yuhanna 20:24-29.

Bununla beraber Thomas'ın Hıristiyanlığı yaymak için Hindistan'a kadar gittiği belirtilir. Bu sebeple de Hindistan'ın koruyucu azizi olarak kabul edilir[423].

Thomas, genç, beyaz tenli, kahverengi saçlı ve sakalsız tasvir edilmiştir. Uzun ve ince yüzlü gösterilmiştir. Yeşil bir *khiton* içerisinde görülen Thomas, bu giysinin üzerinde sol omzundan önüne, kolunun üzerine doğru dökülen kırmızı bir *himation* bulunmaktadır. Kırmızı himationun arkasından sağına doğru dolanarak devam ettiği, tasvirin sol alt tarafında gözüken ucundan anlaşılmaktadır. Thomas, sağ eliyle göğüs hizasından başının sağına doğru açık bir şekilde uzanan bir rulo tutmaktadır ve sol elinin işaret parmağı ile bu ruloyu işaret etmektedir. Sağ üstte Yunanca "O ΆΓΙ:ΘΩΜΑς" yani "Ayos Thomas" yazısı okunmaktadır.

[423] Fahlbusch, Erwin. (2008). *The Encyclopedia of Christianity*, Erdmans Publishing, 5, 285.

**Tasvir No. A-k.NEF/7** [424]

| | |
|---|---|
| **Adı:** | Ayos Loukas<br>(Ο Άγιος Λουκάς) |
| **Unvanları:** | *Havari, Aziz, Şehit ve İncil Yazarı* (Evangelist) |
| **Ölümü:** | yak. 84,<br>Boeotia yakınları/<br>Yunanistan |
| **Kabul Gördüğü Kiliseler:** | Roma Katolik Kilisesi,<br>Rum Ortodoks Kilisesi,<br>Doğu Katolik Kilisesi,<br>Anglikan Kilisesi,<br>Luteryen Kilisesi |
| **Bayram Günü:** | *18 Ekim* |
| **Ayırt Edici Özellikler:** | Boğa/Kanatlı Boğa, İncil, kalem |
| **Koruyuculuk Alanı:** | Sanatçılar, hekimler ve cerrahlar |




Dört İncil yazarından biri olan Loukas, kendi adını taşıyan *Loukas İncili* dışında, *Elçilerin İşleri*'nin de yazarıdır[425]. Loukas aynı zamanda hekim, tarihçi ve sanatçı olarak da bilinmektedir. Özellikle ressamlığa çok ilgi duyduğu belirtilen Loukas, Hıristiyan tarihçilere göre *ilk* ikonografi ressamıdır. Bununla beraber Meryem'in resmini yapan *ilk* kişi olarak da kabul edilmektedir. Meryem ikonalarında özellikle *Odigitriya Meryem* (Θεοτόκου της Οδηγήτριας) tipini (kucağında bebek İsa ile birlikte) tercih ettiği belirtilen Loukas'ın bu ilk Meryem ikonasının İstanbul'da kaybolduğu tahmin edilmektedir[426].

[424] Matta 10:14, Markos 3:13–19, Luka 6:12–16; Myslivec 1968: 150-173, c.1; Farmer 1978:470–472; Spitzing 1989:45-46; Tükel ve Yüzgüller 2014:186-209.
[425] Cömert 2010:251.
[426] Cömert 2010:251; Grigg, Robert. (1987). Byzantine Credulity as an Impediment to Antiquarianism. *Gesta*, 26, 1, 5-6, The University of Chicago Pres.

Loukas'ın ikonalardaki en belirleyici özelliği, yanında resmedilen ve bazen de kanatlı olarak tasvir edilen *boğa* figürüdür[427].

Ayos Loukas, orta yaşlı, esmer tenli ve kahverengi saç ve sakallı olarak tasvir edilmiştir. Mavi bir *khiton* içerisinde görülen Loukas, bu giysinin üzerinde sol omzundan önüne, kolunun üzerine doğru dökülen kırmızı bir *himation* bulunmaktadır. Kırmızı himationun arkasından sağına doğru dolanarak devam ettiği, tasvirin sol alt tarafında gözüken ucundan anlaşılmaktadır. Loukas, sağ eliyle göğsüne sarı bir kitap bastırmaktadır. Göğüs hizasında kaldırdığı sol elini ise avucu açık biçimde karşıya doğru tutmaktadır. Birleştirildiğinde "Ayos Loukas" anlamına gelen, tasvirin sol üst tarafındaki Yunanca "Ο ΆΓΙ:" ve sağ üst tarafındaki "ΛΟΥΚΆς" yazıları okunmaktadır.

[427] Zuffi, Stefano. (2003). The Evangelists and their symbols. *Gospel Figures in Art*. Getty Publications.

**Tasvir No. A-k.NEF/8** [428]

| | |
|---|---|
| **Adı:** | Ayos Yannis[429] (Theologos) (Ο Άγιος Ιω(άννης) Ο Θεολόγος) |
| **Unvanları:** | *Aziz, Havari, Teolog, Kâhin* ve *İncil Yazarı* (Evangelist) |
| **Ölümü:** | yak. 100<br>Efes |
| **Kabul Gördüğü Kiliseler:** | Tüm Hıristiyanlık Kiliseleri |
| **Bayram Günü:** | *27 Aralık* (Roma Katolik Kilisesi)<br>*26 Eylül* (Ortodoks Kiliseleri) |
| **Ayırt Edici Özellikler:** | Kartal, kitap (İncil), kadeh içinde yılan, kazan |
| **Koruyuculuk Alanı:** | Sevgi, sadakat, arkadaşlık, yazarlar, kitapçılar, yanık yaraları olanlar, zehirlenenler, sanat simsarları, editörler, kâğıt üreticileri, yayımcılar, kâtipler, âlimler, dinciler |




Ayos Yannis, hem kendi adıyla anılan *Yuhanna İncili*'nin hem de *Yuhanna'nın Birinci, İkinci, Üçüncü Günü*'nün yazarıdır[430]. Ayrıca, yalnızca Yuhanna İncili'nde geçen "*İsa'nın en sevdiği öğrencisi*"nin de, Yannis olduğu düşünülür ve bu ifade Yuhanna İncili'nde altı kez tekrarlanır[431].

[428] Matta 10:14, Markos 3:13–19, Luka 6:12–16; Myslivec 1968: 150-173, c.1; Farmer 1978:470–472; Spitzing 1989:45-46; Tükel ve Yüzgüller 2014:186-209.
[429] Yuhanna, Yahya ve John, Yannis için kullanılan diğer isimlerdir. İsimler, bölgenin diline göre değişiklik göstermektedir. Spitzing 1989:45-46. İncil'de Yannis yerine Yuhanna kullanıldığı için, İncil'deki bölüm kastedildiğinde de Yuhanna kullanılmıştır.
[430] Myslivec 1968: 150-173, c.1; Farmer 1978:470–472; Spitzing 1989:45-46; Cömert 2010:258; Tükel ve Yüzgüller 2014:186-209.
[431] Yuhanna 13:23-25; 19:26-27; 20:1-10; 21:1-25; 21:20-23; 21:24.

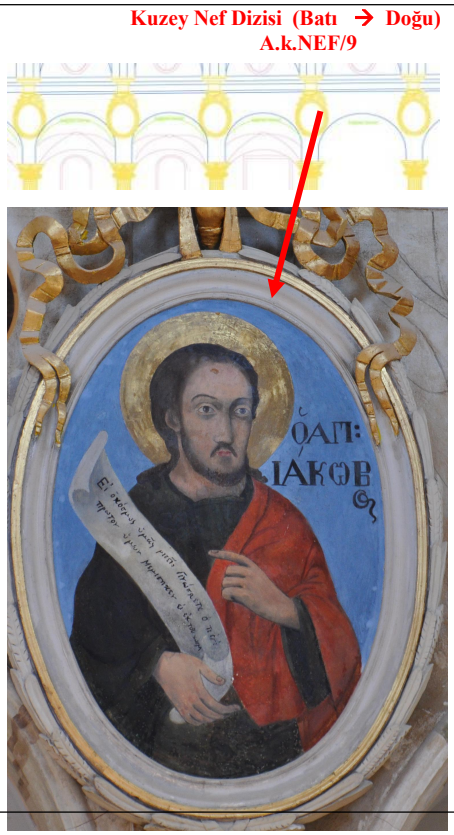
Yannis, Meryem öldükten sonra, İncili vaaz etmeye başlar ve Anadolu'ya gelerek Efes'e yerleşir. Burada imparator Domitianus tarafından iki kez öldürülmek istenir. İlkinde içmesi için zehirli bir kadeh şarap verilir. Ancak Yannis, kadehi ağzına götürdüğünde zehir, yılan biçiminde dışarı çıkar. İkincisinde ise kaynayan yağ dolu bir kazana atılır, fakat hiçbir şey olmadan içinden çıkar[432].

Ayos Yannis, yaşlı, beyaz tenli ve gri saç ve sakallı olarak tasvir edilmiştir. Mavi bir *khiton* içerisinde görülen Yannis'in bu giysisi üzerinde, sırtına aldığı ve kolları üzerine düşen kırmızı bir *himation* bulunmaktadır. Loukas, göğüs hizasında sağ eliyle alttan sarı bir kitap tutmaktadır. Sol eliyle de bu kitaba dokunmaktadır. Birleştirildiğinde "Ayos Yannis Theologos" anlamına gelen, portenin sol üst tarafındaki Yunanca "Ο ΆΓΙ:" ve sağ üst tarafındaki "ΙωΟΘεΟΛΌΓΟς" yazıları okunmaktadır.

[432] Myslivec 1968: 150-173, c.1; Farmer 1978:470–472; Spitzing 1989:45-46; Cömert 2010:258.

**Tasvir No. A-k.NEF/9** [433]

| | |
|---|---|
| **Adı:** | Ayos Yakobus<br>(Ο Άγιος Ιάκωβος) |
| **Unvanları:** | *Aziz Havari* ve *Şehit* |
| **Ölümü:** | 44, Kudüs |
| **Kabul Gördüğü Kiliseler:** | Tüm Hıristiyanlık Kiliselerinde |
| **Bayram Günü:** | *25 Temmuz* (Batı Hıristiyanlığı)<br>*30 Nisan* (Doğu Hıristiyanlığı) |
| **Ayırt Edici Özellikler:** | İstiridye/deniz kabuğu<br>Hacı şapkası ve/veya Asası |
| **Koruyuculuk Alanı:** | New Mexico, Mexico, İspanya, Guatemala, Nikaragua, Ekuador, Portekiz;At binicileri, kürkçüler, eczacılar, veterinerler |




Ayos Yannis'in küçük kardeşi olan Yakobus, İsa'nın ilk öğrencilerinden birisi olarak kabul edilir. İncil'e göre İsa, Galilee denizi kıyısında Petros ve Simon'u peşine aldıktan sonra az ileride Zebedi'nin oğulları Yuhanna ile Yakobus'u kayıklarında ağlarını onarırken görür ve onların da peşinden gelmesini ister. Yuhanna ve Yakobus ise kayıklarını babalarına bırakıp İsa'nın peşinden giderler[434].

Yakobus aynı zamanda Petros ve Yuhanna ile birlikte İsa'nın metamorfozuna tanıklık etmesi için seçilen havarilerden biri olmuştur.[435]

İncil'e göre Yakobus, *Kral Herod* tarafından kılıçla öldürülmüştür. Yakobus, İncil'de şehit edildiği belirtilen *tek* havaridir. Bu nedenle de *ilk şehit havari* olduğu düşünülmektedir[436].

---

[433] Matta 10:14, Markos 3:13–19, Luka 6:12–16; Myslivec 1968: 150-173, c.1; Farmer 1978:470–472; Spitzing 1989:45-46; Tükel ve Yüzgüller 2014:186-209.
[434] Matta 4:18-22; Markos 1:19-20.
[435] Matta 17:1-9; Markos 9:2-8; Loukas 9:28-36.
[436] Elçilerin İşleri 21:1-2.

Ayos Yakobus, orta yaşlı, beyaz tenli, kahverengi saçlı ve sakallı olarak tasvir edilmiştir. Uzun ve ince yüzlü olarak gösterilmiştir. Siyah bir *khiton* içerisinde ve bu giysinin üzerinde sol omzundan önüne, kolunun üzerine doğru dökülen kırmızı bir *himation* bulunmaktadır. Yakobus, sağ eliyle, göğüs hizasından başının sağ yanına doğru açık bir şekilde uzanan bir rulo tutmaktadır ve sol elinin işaret parmağı ile bu ruloyu işaret etmektedir. Portenin sağ üst tarafında ise Yunanca "Ο ΆΓΙ: ΙΆΚΩΒος" yani "Ayos Yakobus" yazısı okunmaktadır.

**Tasvir No. A-k.NEF/10** [437]

| | |
|---|---|
| **Adı:** | Ayos Nathanail (Bartholomeos) (Ο Άγιος Ναθαναήλ) |
| **Unvanları:** | *Aziz, Havari* ve *Şehit* |
| **Ölümü:** | 1. yüzyıl, Ermenistan |
| **Kabul Gördüğü Kiliseler:** | Süryani Kilisesi, Katolik Kilisesi, Ortodoks Kiliseleri, Anglikan Kilisesi, Luteryen Kilisesi |
| **Bayram Günü:** | *24 Ağustos* (Batı Hıristiyanlığı) *11 Haziran* (Doğu Hıristiyanlığı) |
| **Ayırt Edici Özellikler:** | Bıçak, derisi yüzülmüş olarak tasvir edilmesi |
| **Koruyuculuk Alanı:** | Ermenistan, Gambatesa/İtalya, Malta, Los Cerricos/ İspanya; Kasaplar, tabakhane işçileri, nörolojik hastalar, kunduracılar, avcılar |




İsa'nın on iki havarisinden biri olan Nathanail hakkında İncil'de az bilgiye rastlanmakla beraber *Bartholomeos* ile aynı kişi olduğuna inanılır. Bartholomeos, "*Tolmai'nin oğlu*" anlamına gelirken, Nathanail "*Tanrı'nın lütfu*" anlamına gelmektedir. Bu nedenle İncil uzmanları bu isimlerin İsa'nın havarisi olmadan önceki ve olduktan sonraki kullanımları olabileceğini düşünmektedir[438].

[437] Matta 10:14, Markos 3:13–19, Luka 6:12–16; Myslivec 1968: 150-173, c.1; Farmer 1978:470–472; Spitzing 1989:45-46; Tükel ve Yüzgüller 2014:186-209.
[438] Green, Joel B.; Scot McKnight; I. Howard Marshall. (1992). *Dictionary of Jesus and the Gospels,* The IVP Bible Dictionary Series. InterVarsity Press. 180; Meier ,John P. (2001). *A Marginal Jew* V. 3, Doubleday, 199–200.

Öte yandan, Nathanail adı yalnızca Yuhanna İncili'nde geçerken, Bartholomeos adı yalnızca Markos, Matta ve Loukas İncilleri'nde kullanılmaktadır[439]. Yuhanna İncili'ne göre Nathanail İsa ile Filippos tarafından tanıştırılır, zaten adı da ilk burada Filippos'un arkadaşı olarak geçer[440]. Hikâyeye göre Nathanail, İsa ile tanışmadan önce kuşkulu davranarak "*Nasıra'dan iyi bir şey çıkabilir mi hiç*?" diyerek durumu sorgulamaktadır. Yine de İsa ile tanışmaya giden Nathanail'i uzaktan gören İsa ise "*İşte, kendisinde hile olmayan gerçek bir İsrailli!*" demiştir. Nathanail ise İsa ile tanıştıkta sonra onu "*İsrail'in Kralı ve Tanrı'nın oğlu*" olarak tanımlayacaktır[441].

İsa'nın çağrısını kabul edip öğrencilerinden biri olan Nathanail, İsa'nın göğe yükselişine de tanıklık etmiştir. Bunun ardından İncili yaymaya gayret ederek Hindistan ve Ermenistan'a da gitmiştir[442]. Ermenistan'da derisi yüzüldükten sonra çarmıha gerilerek öldürülmüştür. Bu nedenle de çoğunlukla bir bıçak, bazen de kolunda bir insan derisiyle resmedilerek gösterilir[443].

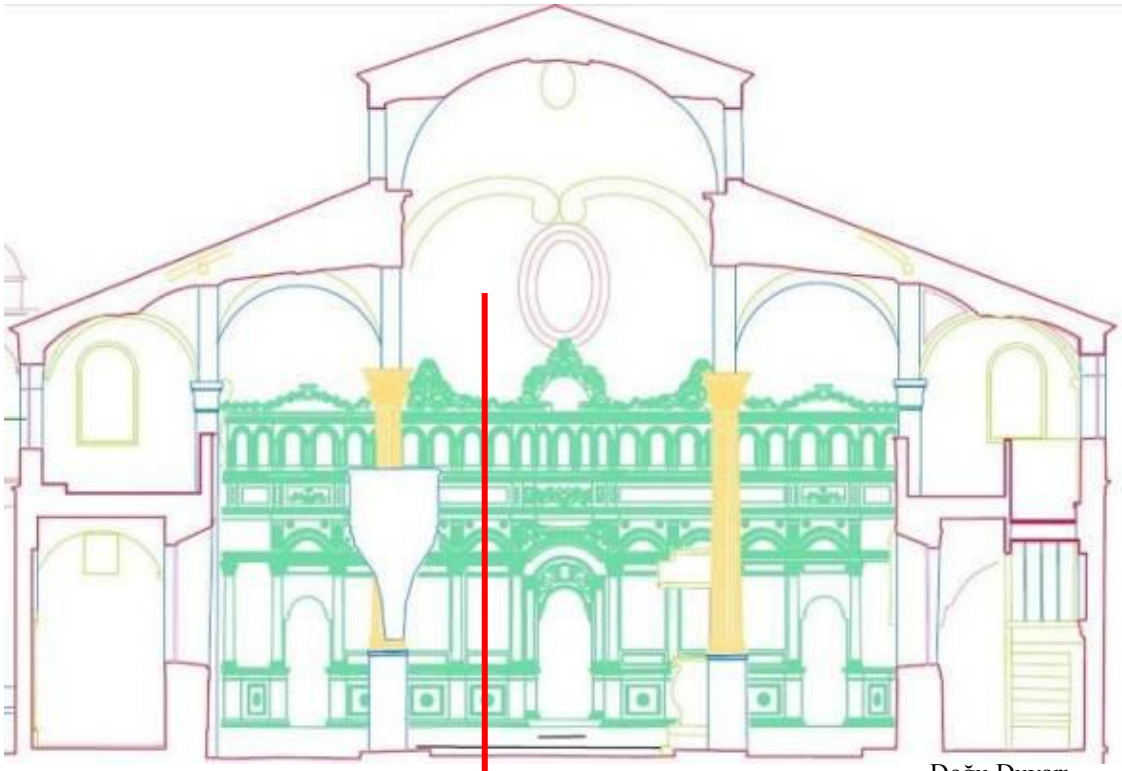
Nathanail, yaşlı, beyaz tenli, gri saç ve sakallı olarak tasvir edilmiştir. Uzun ve ince yüzlü olarak gösterilmiştir. Siyah bir *khiton* içerisinde ve bu giysinin üzerinde sol omzundan önüne, kolunun üzerine doğru dökülen kırmızı bir *himation* bulunmaktadır. Nathanail, sağ eliyle, göğüs hizasından başının sağ yanına doğru açık bir şekilde uzanan bir rulo tutmaktadır. Sol elini ise avucu açık biçimde karşıya doğru tutmaktadır. İkonanın sağ üst tarafında Yunanca "Ο ΆΓΙ: ΝΑΘΑΝΑΉΛ" yani "Ayos Nathanail" yazısı okunmaktadır.

---

[439] Nathanail için bkz. Yuhanna 1:41-51, 21:2. Bartholomeos için bkz. Matta 10:1-4, Markos 3:13-19 ve Luka 6:12-16.
[440] Yuhanna 1:43-51.
[441] Yuhanna 1:46-49.
[442] Matta 10:3; Mark 3:18; Luka 6:14; Yuhanna 1:45-49, 21:2; Elçilerin İşleri 1:13.
[443] Fenlon, John Francis. (1907). St. Bartholomew. *The Catholic Encyclopedia*. 2. New York: Robert Appleton Company; Cömert. 2010:247.

### 3.8.4. A Tipi Duvar Resimleri

**Tasvir No. A-dDUV/1:** Havariler Petros ve Paulos



Doğu Duvarı



Kilisenin doğu duvarında yer alan bu sahnede başı haleli iki figürün birer eliyle taşıdığı bir yapı/kilise bulunmaktadır. Soldaki figür, beyaz saç ve sakallı, yaşlı bir erkek figürdür. Mavi khiton üzeri kırmızı bir himation giyen bu figür Petros'u temsil etmektedir. Petros, sağ elinde yarı açık şekilde bir parşömen tutmakta ve bu elinden ayrıca, bir halkaya takılı iki anahtar sarkmaktadır. Sol eliyle de sahnenin ortasına resmedilmiş olan yapıyı alttan taşımaktadır. Sahnenin sağındaki figür ise kahverengi saç ve sakallı, orta yaşlı bir erkek figürüdür. Paulos'u temsil eden bu figür, siyah bir khiton üzerine pembe bir himation giymektedir. Sol elinde, üzeri süslemeli sarı bir kitap tutmaktadır. Sağ eliyle de resmin ortasındaki yapıyı alttan taşımaktadır. Her iki figür de ifadesiz yüz hatlarıyla donuk bakışlara sahiptir. Kaşları birbirine yakın ve yay şeklinde tasvir edilmiştir. Giysi kıvrımlarının düşüşü dökümlü olmasına rağmen kumaşların ağır bir görünümü vardır. Bununla beraber, figürlerin ayaklarına bakıldığında zemine tam anlamıyla basmadıkları, figürlerin havada durumuş gibi tasvir edildikleri görülmektedir ki, bu durum da izleyiciyi gerçekçi bir görüntüden uzaklaştırmaktadır. Işık-gölge farklarına bakıldığında ise özellikle yüzlerde, ellerde ve saçlarda hatların neredeyse keskin çizgilerle birbirinden ayrıldığı görülmektedir. İki renkli yer karoları üzerinde duracak şekilde resmedilmiş olan bu sahne, mavi bir arka plan önünde resmedilmiştir.

Sahnenin ortasında ise her iki aziz figürü tarafından birer el ile taşınan, üçgen alınlığa sahip iki katlı ve kubbeli bir yapı görülmektedir. Yapının alt katı, iki renkli karo bir zemine sahiptir ve iyon düzeninde on sütunla düzenlenmiştir. İkinci katta ise dikdörtgen dokuz pencere bulunduğu görülmektedir. Üçgen alınlığa bakıldığında, her ucuna bitkisel motifli birer akroter yerleştirildiği fark edilmektedir. Bununla beraber, alınlığın arkasından yükselen kubbenin sağında, solunda ve ayrıca daha küçük boyutlu olmak üzere kubbenin üzerinde de birer aydınlık feneri bulunmaktadır. Kubbenin üzerindeki aydınlık fenerinin her iki yanında da ayrıca birer aydınlık feneri olduğu görülmektedir. Her aydınlatma fenerinin ve kubbenin üzerinde de sarı birer haç bulunmaktadır. Yapının hacim ve perspektif kullanılarak resmedildiği görülmektedir.

Sahnenin ortasında bulunan yapının etrafında ise "ΟΙ ΚΟΡΥΦΑΙΟΙ ΤωΝ ΑΠΟΣΤΟΛωΝ, ΠΕΤΡΟS – ΠΑΥΛΟS" (I Korifai ton Apostolon, Petros - Paulos)

yazısı okunmaktadır. Bu yazı, *Önderlik eden havariler Petros ve Paulos*, anlamına gelmektedir.

Bu resimde kilise, İsa'nın bir temsili niteliğindedir. İsa'nın kilise aracılığıyla insanları birleştirdiğine ve havarileri yoluyla onları bir araya getirdiğine yönelik yapılmış bir göndermedir. Dinin birleştiriciliğini vurgulama amacını taşır çünkü Petros ile Paulos birbirinden farklı kişiliklere sahip iki havaridir[444]. Dolayısıyla *çeşitlilikle ulaşılan birlik*, yani *farklı kişiliklere sahip insanların kilise çatısı altında birleşebileceğini* anlatan bir sahnedir[445]. Ayrıca, bu iki havari, Hıristiyanlığın yayılıp kilisenin kurulması için sarf etmiş oldukları çabalarından dolayı, *kilisenin direkleri* olarak da adlandırılmaktadırlar[446].

[444] Petros, İncil'e göre İsa'nın on iki havarisinden biri ve Roma Katolik Kilisesi'nin de ilk başrahibi, papası olup tüm Hıristiyan kiliselerinde baş aziz olarak kabul edilmekteyken Paulos, İsa'nın on iki havarisinden biri değildir. İncil'e göre sonradan Hıristiyan olan Paulos, öncesinde Kudüs'te İsa'nın öğrencilerine zulüm ve işkence eden gaddar biri olarak tanınıyordu ( (Matta 10:14; Markos 3:13-19; Luka 6:12-16. Ayrıca bkz. Myslivec 1968: 150-173, c.1, Farmer 1978:470-472; Spitzing 1989:45-46; Tükel ve Yüzgüller 2014:186-209).
Petros ve Paulos'un yaşamı ve kişilikleri çalışmanın *Resimler Kataloğu* bölümünde aktarılmıştır. Petros için bkz. sf. 175-177 (Tasvir No. B-g.NEF/5) ve Paulos için bkz. sf. 179-181 (Tasvir No. B-k.NEF/10).
Sahne ve ikonografisi ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. *Karşılaştırmalı Değerlendirme*, sf. 300-302.
[445] Bandmann 1968:514-529, c.2.; Spitzing 1989:45-49.
[446] Bandmann 1968:514-529, c. 2.

**Tasvir No. A-bDUV/1:** Kozmos / Kâinat Resmi





**Resim 73:** Kozmos resminin batı duvarındaki yeri – *İlk Günah* sahnesinin altı

Kilisenin batı duvarındaki *İlk Günah* sahnesinin altında yer alan bu resim, günümüzde görülememektedir ve kilisenin restorasyon çalışmaları sırasında ortaya çıkarılmıştır (Resim 73). Daha çok bir eskiz düzeyinde bırakılmış gibidir. Kahverengi bir küre etrafında farklı genişlik ve açılarla iç içe geçirilmiş mavi halkalardan oluşan kozmos/kâinat resmi, İsa'nın evrensel bütünlüğünü simgelediği gibi, Ortodoks maneviyatındaki sonsuz düzeni de simgelemektedir[447].

Yuhanna İncili'ne de bakıldığında İsa'nın kainat/kozmos/Dünya ile özdeş tutulduğu görülmektedir: "*O, başlangıçta Tanrı nezdinde idi. Her şey onun ile oldu, ve olanlardan hiçbir şey onsuz olmadı. Hayat onda idi*."[448] Ayrıca, "*O dünyada idi, ve dünya onun ile oldu*"[449]. Paulos'un Koloseliler'e Mektubu'nda da, "*Görünmez Tanrının sureti, bütün hilkatin ilk doğanı O'dur; çünkü göklerde ve yeryüzünde, görünen ve görünmeyen, gerek tahtlar, gerek hakimiyetler, bütün şeyler onda yaratıldı; bütün şeyler onun vasıtası ile, ve onun içi yaratılmıştır; hepsinden olan kendisidir, ve bütün şeyler onda kaimdir. Ve bedenin, yani kilisenin başı kendisidir.*" denilmektedir[450].

İlgili yayınlar kozmos tasvirini, merkezinde dünyayı temsil eden bir küre ve bunu çevreleyen katmanlar olarak ifade etmektedir. Buna göre, çevreleyen katmanlar genel olarak dört tanedir ve yeraltı, yeryüzü, gök (ve gezegenler) ile cenneti temsil etmektedir[451].

---

[447] Holl 1968a:557, c.2; Holländer 1968:498-509, c.4; Spitzing 1989:190.
[448] Yuhanna 1:2-4
[449] Yuhanna 1:10.
[450] Paulos'un Koloseliler'e Mektubu 1:14-19.
[451] Holländer 1968:498, c.4; Spitzing 1989:190-191.

### 3.8.5. A Tipi Ambon Resimleri

Altı cepheli ambonda dört İncil yazarının, İsa'nın ve Ayos Stefanos'un resimleri görülmektedir.



Ambon ve ambona ait resimler



A-BON/1 Ayos Stefanos



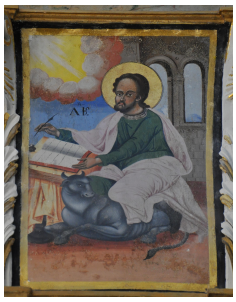
A-BON/2 Ayos Yannis



A-BON/3 Ayos Matta



A-BON/4 Antifonitis İsa



A-BON/5 Ayos Markos



A-BON/6 Ayos Loukas

**Tasvir No. A-BON/1:** Ayos Stefanos (Ο Άγιος Στέφανος):[452]



Ambon'daki tasvirde Ayos Stefanos ayakta, vücudu cepheden, kahverengi uzun saçlı, haleli olarak gösterilmiştir. Giydiği brokar kumaştan pembe cübbenin üzerinde, gövdesini sol omzundan sağına, beline doğru kuşatan ve yine sol omzundan aşağıya sarkan, üzeri haç işaretli bir *Oraryon* bulunması, onun *Diakon* olarak tasvir edildiğini göstermektedir.[453] Ayos Stefanos'un cübbesinin altında, etek uçlarından ve bileklerinden görünen yeşil bir elbise daha giymektedir. Üzerinde işlemeli ayrıntılara sahip brokar kumaş görünümündeki pembe cübbenin yakasında ayrıca altın rengi işlemeler bulunmaktadır. Ayos Stefanos sağ elinde tüten, üç zincirli bir buhurdanlık, sol elinde ise altın renkli bir kitap tutmaktadır. Açık alanda tasvir edilmiş olan Ayos Stefanos'un arkasında mavi bir gökyüzü resmedilmiştir. Tasvirin arka planına, Ayos Stefanos anlamına gelen, "ο άγιος ΣΤΕΦΑΝΟΣ" yazılmıştır.

Yüzünde hafif bir tebessüm ile tasvir edilmiş Ayos Stefanos'un birbirine yakın ve yay şeklinde tasvir edilmiş kaşlar ile yüz hatlarındaki ve ellerdeki uzatılmış oranlar dikkat çekicidir. Giydiği elbise hacimli olmakla beraber dökümlüdür. Resim genelinde, özellikle yüzde, saçlarda, halede ve giyside net olarak görülebilen ışık-gölge farkı neredeyse keskin çizgilerle birbirinden ayrılmış gibidir. Dolayısıyla, ışığın ve gölgenin kullanımı daha çok çizgilerle oluşturulmuştur.

---

[452] Ayos Stefanos'un kimliği, kişiliği ve Hıristiyan dünyası için önemi, çalışmanın *B Tipi Tasvirler Bölümü*'nün B-İKON/23 tasvir numaralı incelemede ayrıntılı olarak verildiğinden, tekrara düşülmesin diye ilgili bilgiler burada yinelenmemiştir. Bkz. sf. 239-241.

[453] Kilise ayini sırasında, ayini yöneten başrahibe yardımcı olan kişiye *Diakon* denmektedir. Paulos 1968:505, c.1.

**Tasvir No. A-BON/2:** Ayos Yannis (Ο Άγιος Ιωάννης):[454]



İncil yazarı Ayos Yannis, Ambon'daki resimde yeşil khiton üzerine giydiği kırmızı bir himatiyon içerisinde, uzun kahverengi saçlı ve haleli olarak gösterilmiştir. Beyaz bir örtüyle örtülü bir masa başında oturur vaziyette tasvir edilen Yannis, 4/3 profilden kendi sağına dönüktür. Sağ eli, masa üzerinde açık vaziyette duran kitabın üzerindeyken, sol eli yanında ve bir kalem tutmaktadır. Kitabın üzerinde ise ayrıca başı haleli olan bir kartal durmaktadır. Arka planda sağda görülen sütundan da anlaşıldığı üzere bir mekân içerisinde tasvir edilen Yannis, resmin sol üst köşesinde, sahnenin dış mekânında, mavi göğün açılıp sarı bir ışığın parlamasına bakmak için çalışmasına ara vermiş gibi gösterilmiştir. Arka planda, sağda görülen "Ιω" kısaltması ise Ιωάννης / Yannis anlamına gelmektedir.

Yüzünde ciddi bir ifade ile tasvir edilmiş Ayos Yannis'in yüz hatlarındaki ve ellerindeki uzatılmış oranlar dikkat çekicidir. Giydiği elbise hacimli olmakla beraber dökümlüdür. Resim genelinde, özellikle yüzde, saçlarda, halede ve arka planda net olarak görülebilen ışık-gölge farkı neredeyse keskin çizgilerle birbirinden ayrılmış gibidir. Resimde ışığın ve gölgenin kullanımı daha çok çizgilerle oluşturulmuştur. Bununla beraber masa üzerinde duran nesnelere bakıldığında, gerçekçi bir duruştan uzak, havada durumuşçasına bir görüntü sergilemektedirler. Bu durum özellikle kitapta belirgin olarak görülmektedir.

---

[454] Ayos Yannis'in kimliği, kişiliği ve Hıristiyan dünyası için önemi, çalışmanın *A Tipi Tasvirler Bölümü*'nün A-k.NEF/8 tasvir numaralı incelemede ayrıntılı olarak verildiğinden, tekrara düşülmesin diye ilgili bilgiler burada yinelenmemiştir. Bkz. sf. 151-153.

**Tasvir No. A-BON/3:** Ayos Matthaios/Matta (Ο Άγιος Ματθαίος):[455]



İncil yazarı Matta, Ambon'daki resimde pembe khiton üzerine giydiği mavi bir himatiyon içerisinde, beyaz saç ve sakallı, yaşlı ve haleli olarak gösterilmiştir. Revaklı bir mekân içerisinde, işlemeli bir masa başında oturur vaziyette tasvir edilen Matta, 4/3 profilden resmedilmiştir. Matta, sağ elinde tuttuğu kalem ile masa üzerinde açık vaziyette duran bir kitaba yazı yazmaktadır, sol eliyle de bu kitabı tutmaktadır. Matta'nın yanı başında ise onun bu eylemine tanıklık eden, yeşil khiton ve kırmızı himatiyon içerisinde tasvir edilen uzun kahverengi saçlı, başı haleli ve sarı kanatlı bir melek figürü bulunmaktadır. Melek, sahnenin sağında, olayın geçtiği mekânın içerisinde, kenara toplanmış, hacimli, yeşil bir perdenin önünde durmakta ve sol elinin başparmağı ile yukarıyı işaret etmektedir. Arka planda, ortada görülen "ΜΘ" kısaltması ise Ματθαίος / Matthaios/Matta anlamına gelmektedir.

Yüzünde ciddi bir ifade ile tasvir edilmiş Ayos Matthaios'un yüz hatlarındaki ve ellerindeki uzatılmış oranlar dikkat çekicidir. Giydiği elbise hacimli olmakla beraber dökümlüdür. Resim genelinde, özellikle yüzde, saçlarda, halede ve arka planda net olarak görülebilen ışık-gölge farkı neredeyse keskin çizgilerle birbirinden ayrılmış gibidir. Resimde ışığın ve gölgenin kullanımı daha çok çizgilerle oluşturulmuştur. Bununla beraber meleğin duruşu orantısız ve gerçeklikten uzaktır.

---

[455] Ayos Matthaios'un kimliği, kişiliği ve Hıristiyan dünyası için önemi, çalışmanın *A Tipi Tasvirler Bölümü*'nün A-g.NEF/3 tasvir numaralı incelemede ayrıntılı olarak verildiğinden, tekrara düşülmesin diye ilgili bilgiler burada yinelenmemiştir. Bkz. sf. 141-143.

**Tasvir No. A-BON/4:** Antifonitis İsa:




Açık alanda, mavi bir fon önünde, gri bir bulut üzerinde resmedilen uzun kahverengi saç ve sakallı İsa figürü pembe bir khiton üzerine giydiği mavi bir himatiyon içerisinde tasvir edilmiştir. Başında sarı bir hale ve bu hale üzerinde, her biri birleştirildiğinde bir haç meydana getiren *O* – *ω* – *N* harfleri bulunmaktadır.[456] Kucağında açık duran bir kitap ile tasvir edilen İsa'nın iki eli de yanına doğru açıktır ve iki eliyle de takdis işareti yapmaktadır.[457] Bu el biçimi ise onun *cevap veren İsa* anlamındaki *Antifonitis İsa* tipini meydana getiren başlıca özelliklerdendir.[458] İsa'nın başının hizasında ise ayrıca haleli olarak tasvir edilmiş olan, yalnızca bir baş ve bu baştan çıkan kanatlar olarak resmedilmiş olan kırmızı seraphim ve kerubim melekleri bulunur. Bunların üzerinde 'ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ / İsa' anlamına gelen "ΙΣ ΧΣ" kısaltmaları okunur. Bununla beraber resmin altında da *1851 Αύγουστος 10* yazısı okunmaktadır. Bu da resmin *10 Ağustos 1851* tarihinde yapıldığına işaret etmektedir.

Yüzünde ciddi bir ifade ile tasvir edilmiş Antifonitis İsa'nın, ağırbaşlı gibi görünmesini sağlayan donuk bakışlara ve ifadesiz bir yüze sahip olduğu görülmektedir. İsa'nın üzerindeki elbise hacimli ve dökümlü olmakla beraber İsa'nın kendisinde ağır ve oturaklı bir görüntü yaratmaktadır. Resim genelinde, ışık-gölge farkı neredeyse keskin çizgilerle birbirinden ayrılmış gibidir. Dolayısıyla ışığın ve gölgenin kullanımı daha çok çizgilerle oluşturulmuştur denebilir. Bununla beraber, İsa figürünün ellerinde ve yüzünde yoğun bir gölgelendirme yapılmıştır.

---

[456] Bkz. Weidlé 1968: 323-332, c. 3; Spitzing 1989:247. Ayrıca bkz. Tasvir No. A-TON/1: Antifonitis İsa Tasviri, sf. 134-135.
[457] Ayrıca bkz. Tasvir No. A-TON/1: Antifonitis İsa Tasviri, sf. 135-136.
[458] Bkz. Skrobucha 1968a: 355-454, c.1; Spitzing 1989:70-74.

**Tasvir No. A-BON/5:** Ayos Loukas (Ο Άγιος Λουκάς):[459]



İncil yazarı Loukas, Ambon'daki resimde yeşil khiton üzerine giydiği pembe bir himatiyon içerisinde, kahverengi saç ve sakallı, haleli olarak gösterilmiştir. Turuncu bir örtüyle örtülü bir masa başında oturur vaziyette tasvir edilen Loukas, masa üzerinde duran açık kitaba sağ elinde tuttuğu kalem ile yazı yazmakta, sol eliyle de bu kitabı tutmaktadır. Ayağının yanında ise, kendisinin de sembolü olan bir boğa yatmaktadır. Arka planda, resmin sağında görülen yuvarlak kemerli iki pencere, sahnenin bir mekân içerisinde geçtiğine işaret etmektedir. Bununla beraber sahnenin solunda, üstte, mavi göğün arasından parlayan sarı bir görülmektedir. Sahnede görülen "ΛΚ" kısaltması ise Ayos Loukas / Λουκάς anlamına gelmektedir.

Yüzünde ciddi bir ifade ile tasvir edilmiş Ayos Loukas'ın, ağırbaşlı gibi görünmesini sağlayan donuk bakışlara ve ifadesiz bir yüze sahip olduğu görülmektedir. Loukas'ın üzerindeki elbise hacimli olmakla beraber dökümlüdür. Bununla beraber Loukas'ın ellerinde ve yüzündeki uzatılmış oranlar dikkat çekicidir. Resim genelinde, özellikle boğada, halede ve Loukas'ın giydiği elbisedeki hatlarda belirgin olarak görülen ışık-gölge farkı neredeyse keskin çizgilerle birbirinden ayrılmış gibidir. Dolayısıyla ışığın ve gölgenin kullanımı daha çok çizgilerle oluşturulmuştur denebilir.

---

[459] Ayos Loukas'ın kimliği, kişiliği ve Hıristiyan dünyası için önemi, çalışmanın *A Tipi Tasvirler Bölümü*'nün A-k.NEF/7 tasvir numaralı incelemede ayrıntılı olarak verildiğinden, tekrara düşülmesin diye ilgili bilgiler burada yinelenmemiştir. Bkz. sf. 149-151.

**Tasvir No. A-BON/6:** Ayos Markos (Ο Άγιος Μάρκος):[460]



İncil yazarı Markos'a ait bu resimde Markos, masa başında oturur vaziyette, cepheden, uzun kahverengi saç ve sakallı olarak, kırmızı bir khiton üzerine giydiği mavi bir himatiyon içerisinde, haleli olarak gösterilmiştir. Sağ kolunu masaya dayamış olan Markos sağ eliyle de kucağında açık bir kitap tutmaktadır. Sol eli ise avucu açık biçimde yanında durmaktadır. Markos sağ ayağını da ayaklarının altında yatan aslanın üzerine koymuştur. Arka plandaki gökyüzünde, bulutların arasından parlayan ışığın arasında görünen, yalnızca bir baş ve bu baştan çıkan kanatlar olarak resmedilmiş olan kırmızı, haleli seraphim ve kerubim melekleri bulunur. Markos da hafifçe kaldırdığı başıyla bu meleklere, gökyüzüne bakmaktadır. Sahnede görülen "MPK" kısaltmaları ise Markos / Μάρκος anlamına gelmektedir.

Yüzünde ciddi bir ifade ile tasvir edilmiş Ayos Markos'un, ağırbaşlı gibi görünmesini sağlayan donuk bakışlara ve ifadesiz bir yüze sahip olduğu görülmektedir. Markos'un üzerindeki elbise hacimli olmakla beraber dökümlüdür. Bununla beraber Markos'un ellerinde ve yüzündeki uzatılmış oranlar dikkat çekicidir. Resim genelinde, özellikle arka planda, halede ve Loukas'ın giydiği elbisedeki hatlarda belirgin olarak görülen ışık-gölge farkı neredeyse keskin çizgilerle birbirinden ayrılmış gibidir. Dolayısıyla ışığın ve gölgenin kullanımı daha çok çizgilerle oluşturulmuştur denebilir.

---

[460] Ayos Markos'un kimliği, kişiliği ve Hıristiyan dünyası için önemi, çalışmanın *A Tipi Tasvirler Bölümü*'nün A-g.NEF/2 tasvir numaralı incelemede ayrıntılı olarak verildiğinden, tekrara düşülmesin diye ilgili bilgiler burada yinelenmemiştir. Bkz. sf. 140-141.

**3.9. B TİPİ TASVİRLER:** Batı etkisi gösteren tip[461] (üstte bulunanlar)

B tipinde, yani Batılı tipte resmedilmiş resimler arasında, orta nef tonozunda bulunan Antifonitis İsa tasviri, neflerde bulunan 9 aziz tasviri, , İkonostasis'te yer alan 28 ikona, despot koltuğunda yer alan *Başpiskopos İsa* ile *Vaftizci Yahya* resmi ve doğu duvarında bulunan *Meryem'e Müjde* sahnesi ile batı duvarında yer alan *İlk Günah* sahnesi görülmektedir[462].

Katalog Tanıtımı

Tasvirler, sırasıyla tipini, yerini ve sırasını belirten kısaltmalar kullanılarak numaralandırılmıştır. Buna göre, Batı etkisi gösteren tüm resimler B tipi olarak tanımlandığı için **B** ile başlamaktadırlar. Devamında görülen kısaltma ise sırasıyla aşağıdaki gibidir:

**TON** **:** Tonoz
**k.NEF / g.NEF** : Nef (kuzey ya da güney nef dizisine göre k. ya da g.)
**dDUV / bDUV** : Duvar (doğu ya da batı duvarına göre d ya da b)
**DK** : Despot Koltuğu
**İKON** : İkonostasis

Örnek olarak, **B-İKON/15** kısaltması denildiğinde, **B** tipinde, **İkonostasis**'teki **15**. resim kastedilmiş olacaktır. Kısaltmaların sonunda görülen numaralar, her resmin batıdan doğuya kendi grubu içindeki sıralamasını belirtmek için kullanılmıştır.

[461] 1453 sonrasında Osmanlı sınırları içerisinde tasvir edilen *Batı tipi* ikonaların genel özellikleri ve tarihsel gelişimi için bkz. Şarlak 2001, 2002.
[462] B tipi nef resimlerinden aziz tasvirleri, orta nef kemerlerinde A tipi aziz tasvirleri asılı olduğundan, günümüzde yan nef duvarlarında asılı bulunmaktadır.

### 3.9.1. B Tipi Tonoz Resimleri

**Tasvir No. B-TON/1:** Antifonitis İsa Portresi



Koyu yeşil fon üzerine resmedilen uzun kahverengi saç ve sakallı İsa figürü kırmızı khiton üzerine giydiği koyu yeşil bir himatiyon içerisinde tasvir edilmiştir. Başında sarı bir hale ve bu hale üzerinde *O – ω – N* harfleri bulunmaktadır[463]. Halenin etrafındaki fon ise ışığın parlamasına anımsatacak şekilde, sarı ve sarının tonlarında renklendirilmiştir. İsa'nın iki eli de yanına doğru açıktır ve iki eliyle de takdis işareti yapmaktadır ki bu özellikler onun *cevap veren İsa* anlamına gelen, *Antifonitis İsa* tipini

[463] Harflerin açıklaması için bkz. Tasvir No. A-TON/**1:** Antifonitis İsa Tasviri, sf. 135-136. Ayrıca bkz. Weidlé 1968: 323-332, c. 3; Spitzing 1989:247.

meydana getiren başlıca özelliklerdendir[464]. İsa'nın başının hizasında ise, ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ / İsa anlamına gelen "ΙΣ ΧΣ" kısaltmaları okunur.

Naosu örten beşik tonozun merkezine bir İsa resmi yerleştirilmesindeki amaç ise kiliseye ibadet için gelenler üzerinde bir "*tanrı sizi izliyor*" etkisi uyandırmak ve kişileri uyarmaktır[465].

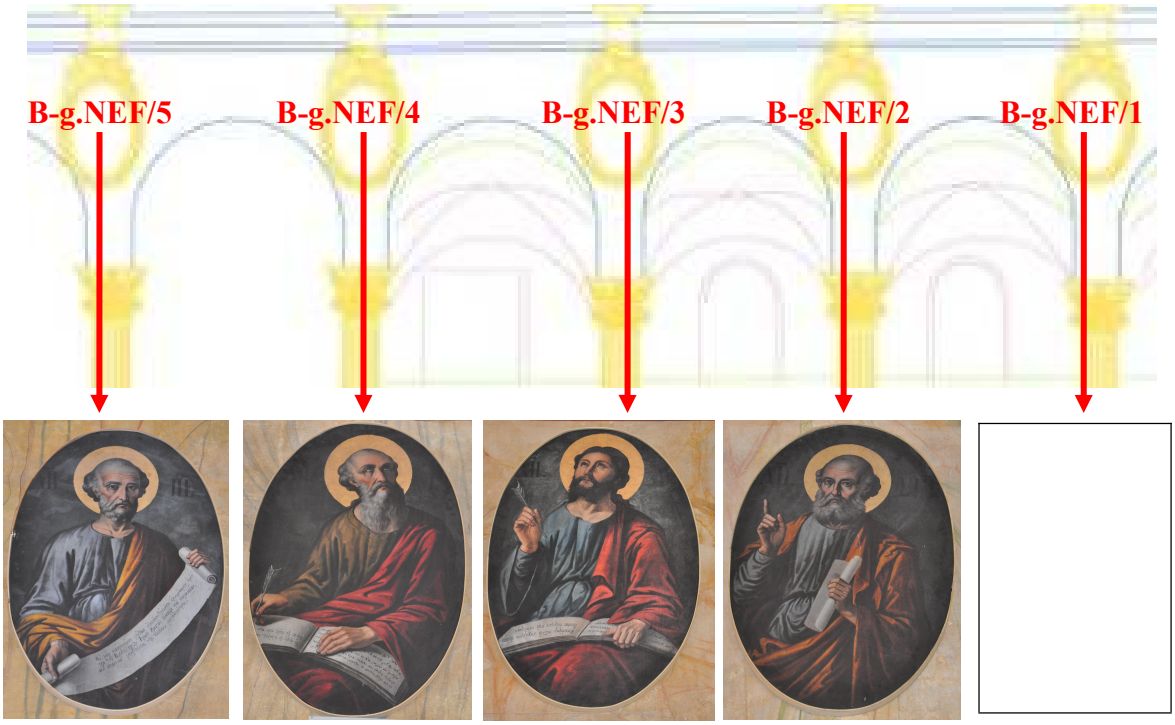
Doğa izlenimciliği, perspektif ve özellikle ifade yoğunluğunun belirgin şekilde kullanıldığı bu İsa resminde yüz, saçlar, eller ve ellerdeki hareketlilik ile anatomik oranlar gerçekçidir. İsa figürünün bakışları canlı olmakla beraber izleyiciye de bakacak şekilde tasvir edilmiştir. Yüzünde ciddi bir ifade vardır. Giysi kıvrımlarının düşüşü ise hem hareketli hem de hacimli olmakla birlikte gerçekçidir. Işık-gölge farklarına bakıldığında ise hatların iç içe geçerek birbirine karıştığı ve böylece daha doğal bir görünüm kazandırdığı fark edilmektedir. Ancak ışık sanki İsa figürünün yüzü ve halesinden yayılıyormuş gibi izlenim yaratmaktadır.

---

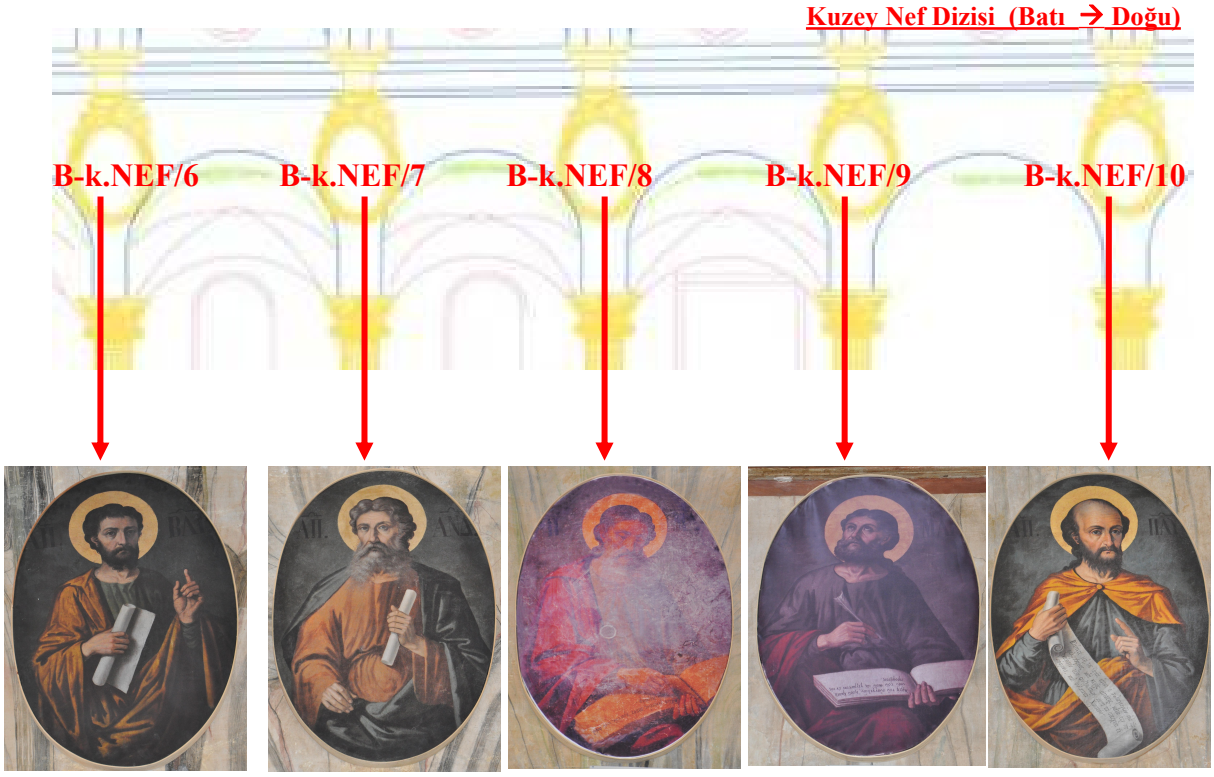
[464] Bkz. Skrobucha 1968a: 355-454, c.1; Spitzing 1989:70-74. Takdis işaret için ayrıca bkz. Tasvir No. A-TON/1: Antifonitis İsa Tasviri, sf. 135-136.
[465] Spitzing 190:144-145.

### 3.9.2. B Tipi Nef Resimleri[466]

Güney Nef Dizisi (Doğu ← Batı)




Kuzey Nef Dizisi (Batı → Doğu)

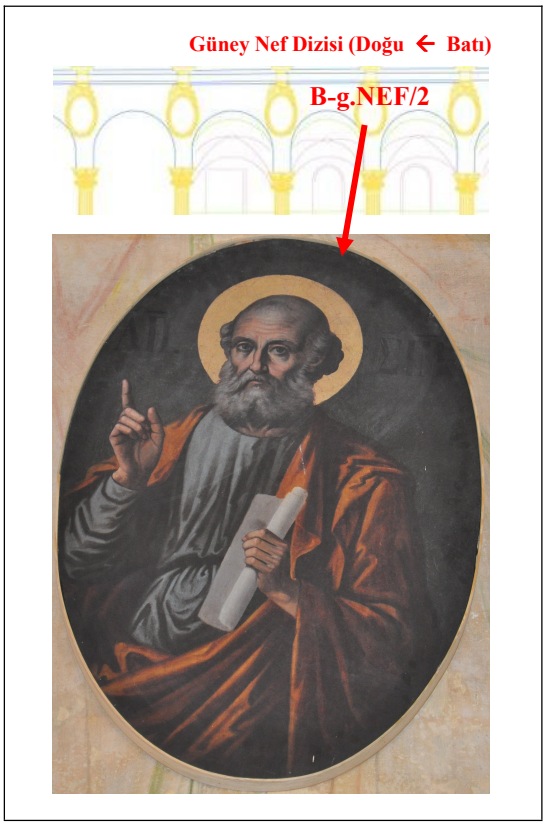



[466] A Tipi aziz tasvirlerinin tanıtımlarında kullanılan tablolar, tekrara düşülmesine sebep olacağı için B tipinde kullanılması tercih edilmemiş, bu nedenle tanıtıcı tablolar yalnızca A-NEF ve B-NEF tipi arasında farklılık gösteren aziz tasvirlerinde kullanılmıştır. Bununla beraber her iki tipte de görülen azizler için yalnızca ikonografik tanıtımların yapılması tercih edilmiştir.

**Tasvir No. B-g.NEF/1:** Boş Pano. Portre bulunamamıştır.

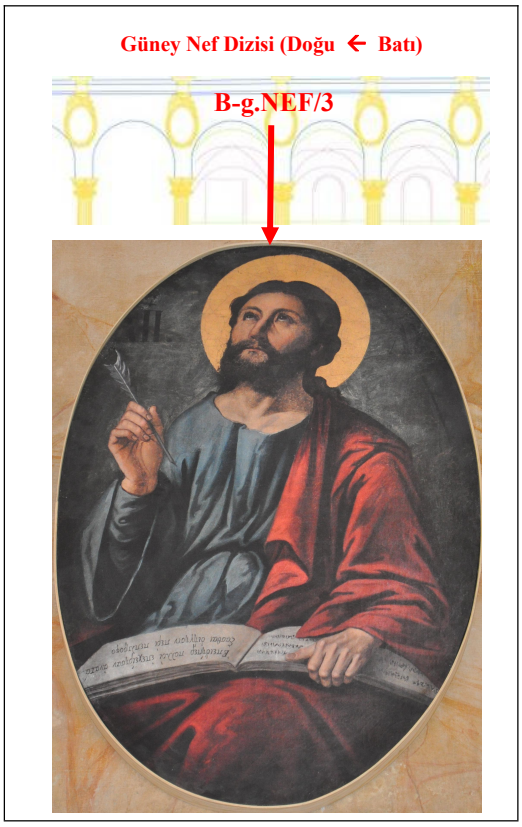



**Tasvir No. B-g.NEF/2:** Ayos Simon (Άγιος Σίμων)



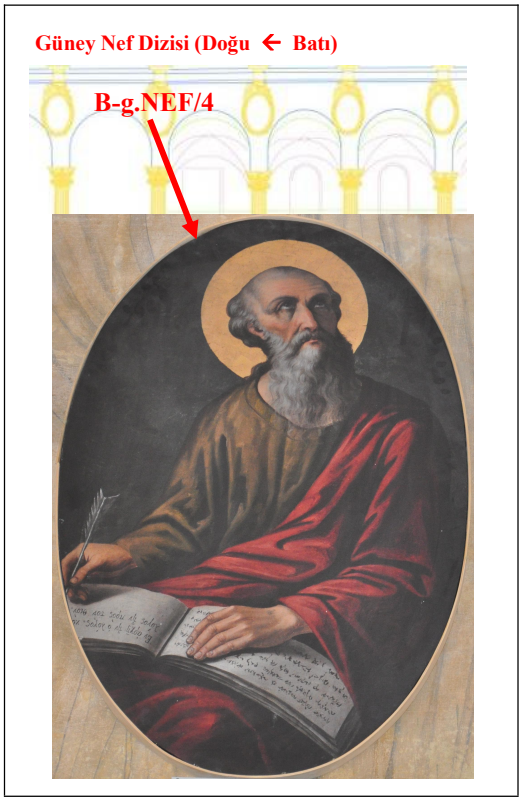

Simon, yaşlı, beyaz tenli, gri sakallı olarak tasvir edilmiştir. Gri bir *khiton* içersinde gösterilen Simon'un bu giysisi üzerinde sağ omzunu kapatan ve sol omzundan kolunun üzerine ve önüne doğru dökülen turuncu bir *himation* bulunmaktadır. Simon, sol eliyle, göğüs hizasında bir rulo tutmaktadır. Sağ elinin işaret parmağıyla da yukarıyı işaret etmektedir. Birleştirildiğinde "Ayos Simon / Άγιος Σίμων" anlamına gelen, ikonanın sol üst tarafında Yunanca "ΑΓΙ." ve sağ üst tarafından ise "ΣΜ" kısaltmaları okunmaktadır.

**Tasvir No. B-g.NEF/3:** Ayos Loukas (Άγιος Λουκάς)




Loukas, genç, beyaz tenli, kahverengi saç ve sakallı olarak tasvir edilmiştir. Gri-mavi bir *khiton* içersinde gösterilmiştir ve sol yanını omzundan dizine kadar kapatan kırmızı bir *himation* örtmektedir. Oturur vaziyette tasvir edilen Loukas'ın dizleri üzerinde açık bir kitap durmaktadır. Sol eliyle bu kitabı kavrayan Loukas, göğüs hizasında bulunan sağ elinde de bir tüy kalem tutmaktadır. Başı hafif yukarı dönük tasvir edilmiş olan Loukas'ın gözleri de yukarı bakmaktadır. Birleştirildiğinde "Ayos Loukas/ Άγιος Λουκάς" anlamına gelen, ikonanın sol üst tarafında Yunanca "ΆΓΙ." ve sağ üst tarafından "ΛΚ" kısaltmaları okunmaktadır.

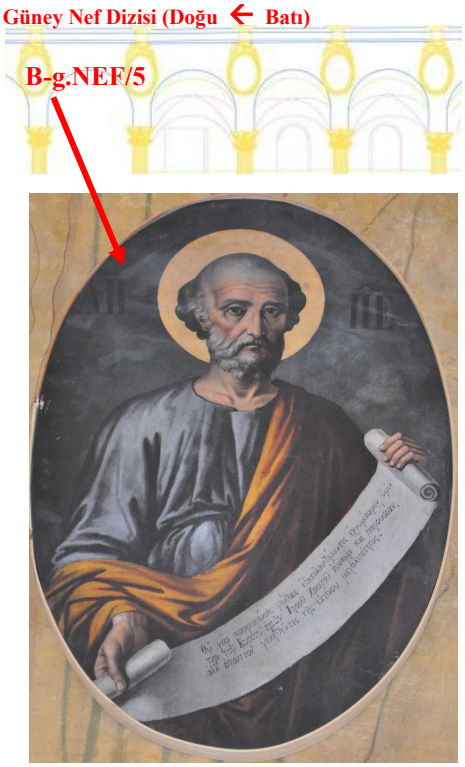
**Tasvir No. B-g.NEF/4:** Ayos Yannis (Άγιος Ιωάννης)




Yannis, yaşlı, beyaz tenli, uzun gri sakallı tasvir edilmiştir. Kahverengi bir *khiton* içersinde gösterilen Yannis'in sol yanını omzundan dizine kadar kapatan kırmızı bir *himation* örtmektedir. Oturur vaziyette tasvir edilmiştir ve dizleri üzerinde açık bir kitap durmaktadır. Sol eli bu kitabın üzerinde duran Yannis, sağ elindeki tüy kalemle de bu kitaba yazı yazmaktadır. Yannis'in başı yukarıya dönük tasvir edilmiştir. "Ayos Yannis / Άγιος Ιωάννης" anlamına gelen, ikonanın sol üst tarafında Yunanca "ΆΓΙ." ve sağ üst tarafından "Ιω" kısaltmaları okunmaktadır.

**Tasvir No. B-g.NEF/5**[467]

| | |
|---|---|
| **Adı:** | Ayos Petros<br>(Άγιος Πέτρος) |
| **Unvanları:** | *Havari, Şehit, Vaiz, Aziz* ve *ilk (Katolik) Başrahip/Papa* |
| **Ölümü:** | 64, Roma / İtalya |
| **Kabul Gördüğü Kiliseler:** | Tüm Hıristiyan Kiliseleri |
| **Bayram Günü:** | *29 Haziran* |
| **Ayırt Edici Özellikleri:** | Anahtar/lar, Başpiskopos cübbesi (*Pallium*), horoz, balık, baş aşağı çarmıha gerilmiş kimse, elinde tuttuğu kitap veya rulo; ayrıca beyaz/gri gür ve kıvırcık sakal ile kıvırcık saç. |
| **Koruyuculuk Alanı:** | Başta *Vatikan* ve *Roma* olmak üzere *St. Petersburg* ile İtalya'nın, Almanya'nın, Portekiz'in, Polonya'nın ve Amerika'nın çeşitli şehirleri; balıkçılar, masonlar, mühendisler ve fırıncılar. |




Petros, Hıristiyan olmadan önceki adıyla Simon Peter, İncil'e göre İsa'nın on iki havarisinden biri ve Roma Katolik Kilisesi'nin de *ilk* başrahibi, papası olarak kabul edilmektedir. Bununla beraber tüm Hıristiyan Kiliseleri Petros'u baş aziz olarak tanımakta ve Antakya Kilisesi ile Roma Kilisesi'nin de kurucusu olarak kabul etmektedirler.[468]

[467] Matta 10:14, Markos 3:13–19, Luka 6:12–16; Myslivec 1968: 150-173, c.1; Farmer 1978:470–472; Spitzing 1989:45-46; Tükel ve Yüzgüller. 2014:186-209.
[468] Myslivec 1968: 150-173, c.1; Spitzing 1989:45-46.

Andreas'ın kardeşi olan Petros, onun gibi balıkçıdır. Petros, İsa'nın başkalaşımı (metamorphosis) gibi çeşitli mucizelerine de bizzat tanıklık etmiş, Pentikost günü vaaz vermiştir[469]. İsa, Petros'a şöyle demiştir: '*…yeryüzünde benim kilisemi kuracaksın! Sana gökler diyarının anahtarını vereceğim*'.[470] Bununla beraber, İsa'yı Mesih olarak kabul eden ilk kişilerden olmasına rağmen İsa'yı *üç kere inkâr* eden havarisi olarak da bilinir. Buna göre, son akşam yemeği sırasında İsa, havarisi Petros'a, '*bu gece, horoz ötüp gün doğmadan beni üç kez inkâr edeceksin'*, diye kehanette bulunur. [471] Petros, ne pahasına olursa olsun İsa'ya asla ihanet etmeyeceğini söylese de, '*İsa'yı yakalayıp baş kâhinin evine götürdüklerinde, Petros da uzaktan ardınca gidiyordu. Avlunun ortasında bir ateş yakıp birlikte oturdukları zaman, Petros da onların arasına oturdu. Ve bir hizmetçi kız, Petros'un ateş ışığında oturduğunu görerek ona dikkatle bakıp dedi: Bu adam da onunla beraberdi! Fakat o inkâr etti. Biraz sonra bir başkası onu görüp dedi: sen de onlardan birisin! Fakat o inkâr etti. Bir saat kadar sonra bir başkası: gerçekten bu adam onunla beraberdi, çünkü Galileli'dir, diye ısrar etti. Fakat o inkâr etti. Ardından horoz öttü ve gün doğdu. Petros İsa'nın dediklerini hatırlayarak gözyaşlarına boğuldu*.'[472]

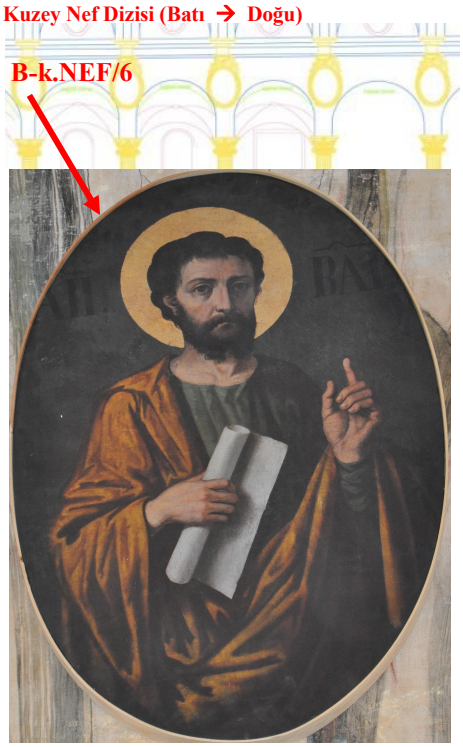
Anadolu'da özellikle Antakya'da Hıristiyanlığı yayar. Ardından Roma'da Hıristiyanlık için yirmi beş yıl kadar çalıştıktan sonra, imparatorun yakınlarından birine büyü yapmakla suçlanır. Tutuklanarak çarmıha gerilir. Ancak kendisini İsa ile aynı düzeyde görmediği için baş aşağı çarmıha gerilir. Bu nedenle de resimlerinde çoğunlukla çarmıha ters gerilmiş olarak gösterilir. Bunun dışında, elinde cennetin olduğu belirtilen anahtarlar ile tasvir edilir.[473]

Petros, yaşlı, beyaz tenli, gri kıvırcık saç ve sakallı olarak tasvir edilmiştir. Gri-mavi bir *khiton* içersinde gösterilen Petros'un sol omzundan önüne ve sağ kolunun üzerine dökülen turuncu bir *himation* bulunmaktadır. Petros iki eliyle önünde açık vaziyette bir rulo tutmaktadır. "Ayos Petros / Άγιος Πέτρος" anlamına gelen, ikonanın sol üst tarafında Yunanca "ΆΓΙ." ve sağ üst tarafından ise "ΠΕ" kısaltmaları okunmaktadır.

---

[469] Elçilerin İşleri 2:14-40.
[470] Matta 16:16-19
[471] Matta 26:33-35; Markos 14:29-31; Luka 22:33-34; Yuhanna 13:36-38.
[472] Matta 26:69-75; Markos 14:66-70; Luka 22:54-62; Yuhanna 18:13-27.
[473] Spitzing 1989:45-46; Cömert 2010:254; Tükel ve Yüzgüller. 2014:186-209.

**Tasvir No. B-k.NEF/6:** Ayos Bartholomeos (Άγιος Βαρθολομαίος)




Bartholomeos, genç, beyaz tenli, kahverengi saç ve sakallı olarak tasvir edilmiştir. Koyu yeşil bir *khiton* içersinde gösterilen Bartholomeos'un bu giysisi üzerinde sağ omzundan koluna ve önüne dökülen, aynı zamanda sol kolunu da örten turuncu bir *himation* bulunmaktadır. Bartholomeos sağ eliyle, göğüs hizasında bir rulo tutmaktadır. Sol elinin işaret parmağıyla da yukarıyı işaret etmektedir. Birleştirildiğinde "Ayos Bartholomeos / Άγιος Βαρθολομαίος" anlamına gelen, ikonanın sol üst tarafında Yunanca "ΆΓΙ." sağ üst tarafından ise "ΒΑΡ" kısaltmaları okunmaktadır.

**Tasvir No. B-k.NEF/7:** Ayos Andreas (Άγιος Ανδρέας)



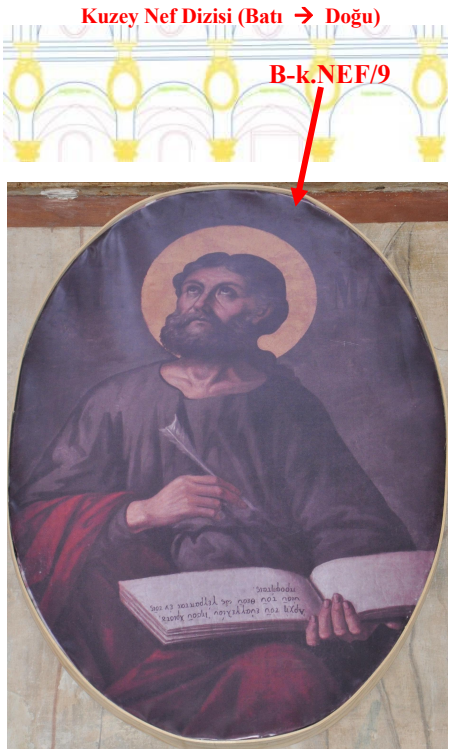

Andreas, yaşlı, beyaz tenli, gri saç ve sakallı olarak tasvir edilmiştir. Turuncu bir *khiton* içersinde gösterilen Andreas bu giysinin üzerinde omzundan sol koluna dökülen gri-mavi bir *himation* bulunmaktadır. Andreas, sol eliyle, göğüs hizasında bir rulo tutmaktadır. Birleştirildiğinde "Ayos Andreas / Άγιος Ανδρέας" anlamına gelen, ikonanın sol üst tarafında Yunanca "ΆΓΙ." sağ üst tarafından ise "ΑΝΔ" kısaltmaları okunmaktadır.

**Tasvir No. B-k.NEF/8:** Ayos Markos (Άγιος Μάρκος)




Markos, orta yaşlı, uzun kahverengi saç ve sakallı olarak tasvir edilmiştir. Gri bir *khiton* içersinde resmedilen Markos, sağ omzundan koluna dökülen kırmızı bir *himation* giymektedir. Oturur vaziyette tasvir edilen Markos, sağ eliyle, dizleri üzerinde açık şekilde duran kitaba yazı yazarken sol eliyle de bu kitabı kavramaktadır. Markos, başı önüne eğik vaziyette resmedilmiştir. "Ayos Markos / Άγιος Μάρκος" anlamına gelen, ikonanın sol üst tarafında Yunanca "ΆΓΙ." ve sağ üst tarafından ise "MK" kısaltmaları okunmaktadır.

**Tasvir No. B-k.NEF/9:** Ayos Matthaios (Άγιος Ματθαίος)




Matthaios, orta yaşlı, beyaz tenli, gri saç ve sakallı olarak tasvir edilmiştir. Koyu gri bir *khiton* içersinde gösterilen Matthaios, sağ kolu üzerinden önüne dökülen kırmızı bir *himation* ile resmedilmiştir. Oturur vaziyette tasvir edilen Matthaios'un dizleri üzerinde, sol eliyle altından kavradığı açık bir kitap durmaktadır. Göğüs hizasında tuttuğu sağ elinde ise bir tüy kalem bulunmaktadır. Matthaios'un başı ise hafifçe yukarı dönük tasvir edilmiştir. "Ayos Matthaios / Άγιος Ματθαίος" anlamına gelen, ikonanın sol üst tarafında Yunanca "ΆΓΙ." ve sağ üst tarafından ise "MA" kısaltmaları okunmaktadır.

**Tasvir No. B-k.NEF/10**[474]

| | |
|---|---|
| **Adı:** | Ayos Paulos<br>(Άγιος Παύλος) |
| **Unvanları:** | *Aziz, Havari* ve *Şehit* |
| **Ölümü:** | 67, Roma/İtalya |
| **Kabul Gördüğü Kiliseler:** | Tüm Hıristiyan Kiliseleri |
| **Bayram Günü:** | *25 Ocak* (Hıristiyanlığa geçiş bayramı)<br>*29 Temmuz* (Petros ile birlikte bayram günü) |
| **Ayırt Edici Özellikler:** | Kılıç, mektup, kitap; kahverengi (uzun) sakal |
| **Koruyuculuk Alanı:** | Londra; yazarlar, gazeteciler |




İlk adı Saul olan Paulos, 1. yüzyılda Tarsus'ta doğmuştur. İsa'nın on iki havarisinden biri olmamasına rağmen, Petros ile birlikte Hıristiyanlığın en önemli figürleri arasında yer almaktadır. İncil'e göre, Hıristiyan olmadan önce Kudüs'te İsa'nın öğrencilerine zulmeden, gaddar biri olarak tanınıyordu.[475] İncil'deki anlatılara göre, küçük bir Hıristiyan topluluğunu yok etmek için Kudüs'ten Şam'a seyahat ederken gökte birden çok parlak bir ışık görünür. Bu ışıktan gözleri kamaşan Paulos yere düşer ve '*Saul, Saul! Bana zulmediyorsun!*' diyen bir ses işitir. '*Kimsin*?' diye soran Paulos'a, '*Ben zulmettiğin İsa'yım'*, diye yanıt gelir.[476] Bunun üzerine Paulos, *Yahudilerin Mesihi Nasıralı İsa olan Tanrı'nın oğlunun* izinden gider.[477] Vaftiz olduktan sonra Hıristiyanlığa geçen Paulos, ömrünün geri kalanında Hıristiyanlığı yaymaya çalışmış,

[474] Matta 10:14, Markos 3:13–19, Luka 6:12–16; Myslivec 1968: 150-173, c.1; Farmer 1978:470–472; Spitzing 1989:45-46; Tükel ve Yüzgüller 2014:186-209.
[475] Elçilerin İşleri 8:1; 9-13,21; 26:10.
[476] Elçilerin İşleri 9:1-9
[477] Elçilerin İşleri 9:20-21

ancak Filistin'de tutuklandıktan sonra Roma'ya gönderilerek burada bir kılıçla şehit edilmiştir.[478]

İncil'deki *Elçilerin İşleri* kitabının yarısı Paulos'un hayatını anlatırken, İncil'deki toplam 27 kitaptan 14'ü yalnızca Paulos'a adanmıştır[479]. Bunlardan *Romalılara Mektup*, *Korintoslulara Birinci* ve *İkinci Mektup*, *Galatyalılara Mektup*, *Filipililere Mektup*, *Selaniklilere Birinci Mektup* ve *Filimona Mektubu* Paulos'un bizzat yazdıklarıdır.[480] Bu sebeple resimlerindeki ayırt edici özelliklerinden birisi de elinde tuttuğu mektuplar veya bunları yazarken tasvir edilmiş olmasıdır.

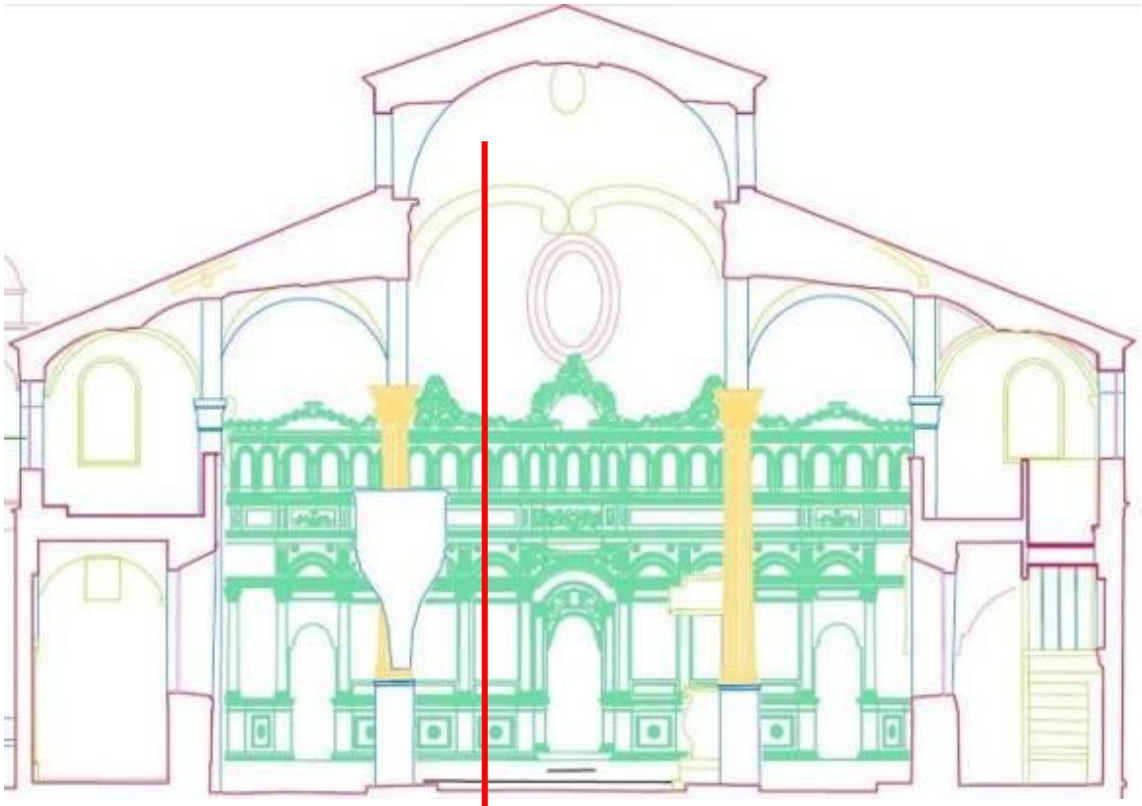
Paulos, orta yaşlı, beyaz tenli, kahverengi saç ve sakallı olarak tasvir edilmiştir. Gri-mavi bir *khiton* içersinde gösterilen Paulos, bu giysinin üzerinde boynunda bir düğmeyle tutturulmuş turuncu bir *himation* giymektedir. Sol elinin işaret parmağıyla yukarıyı işaret eden Paulos, göğüs hizasındaki sağ eliyle önüne doğru açılmış bir rulo tutmaktadır. "Ayos Paulos / Άγιος Παύλος" anlamına gelen, ikonanın sol üst tarafında Yunanca "ΆΓΙ." ve sağ üst tarafından ise "ΠΑΥ" kısaltmaları okunmaktadır.

---

[478] Spitzing 1989:45-46; Cömert 2010:254; Tükel ve Yüzgüller 2014:186-209.
[479] Myslivec 1968: 150-173, c.1; Farmer 1978:470–472.
[480] Chapman, Geoffrey. (1989). *The New Jerome Biblical Commentary*, chapter 60:2 (at p.920, col.2).

### 3.9.3. B Tipi Duvar Resimleri

**Tasvir No. B-dDUV/1:** Meryem'e Müjde Sahnesi



Doğu Duvarı



Kilisenin doğu duvarında yer alan bu sahnede Meryem, resmin sağ alt tarafında dizlerinin üstüne çökmüş ve elleri avuç içleri açık biçimde yanında duran, mavi elbiseli, başı haleli, beyaz tenli genç bir kadın figürü olarak gösterilmiştir. Vücut hatları belirgin şekilde tasvir edilen Meryem, mavi elbisesinin üzerinden, başını örten, sırtından sağ koluna dökülen ve sol bacağını da örten açık pembe bir *himation* giymektedir. Meryem'in ayrıca başına ve omuzlarına sekiz kollu birer yıldız resmedilmiştir. Meryem figürünün arkasında ise sarı bir örtü ile örtülmüş masa ve bu masanın da üzerinde sarı bir şamdan üzerinde yanan beyaz bir mum ile üzeri yazılı kâğıtlar/parşömenler durmaktadır. Sahnenin solunda, ışık saçıyormuş gibi görünen sarı bir fon üzerinde, yeşil uzun bir elbise içinde ve ciddi bir yüz ifadesi ile tasvir edilmiş, beyaz kanatlı ve uzun kahverengi saçlı, başı haleli melek Gabriel görülmektedir. Melek sol elini avucu açık biçimde yukarı kaldırmıştır. Sağ elinde ise bir zambak tutmaktadır. Dikkat çekici olan, iki figürün ortasında, üzerine mavi bir örtü atılmış bir sandalyenin tasvir edilmiş olmasıdır. Olasılıkla, meleğin görünmesiyle okumasına ara veren Meryem bu sandalyede oturmaktaydı ve müjdeyi alırken sandalyeyi bir kenara itmiştir. Bununla beraber sahnenin üst tarafında görülen ve olaya dâhil edilmiş gibi duran duvardaki yuvarlak pencere, sahneye bir oda içerisinde geçiyormuş havası katmaktadır. Bu pencereden ayrıca, Meryem figürüne doğru düşen sarı bir ışık huzmesinin resmedildiği görülmektedir. Bu sarı ışık huzmesi, özellikle Meryem ve melek figürünün arka planında kullanılmış olduğu için, bu figürler etrafında aydınlık ve canlı bir görüntü oluşturmuştur. Sahneye genel olarak bakıldığında ise doğa izlenimciliğine bağlı olarak gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Bununla beraber, özellikle Meryem ile melek figüründe birbirinden farklı yüz ifadeleri ile vücut hareketlerinin kullanılmış olması sahnedeki ifade yoğunluğunu vurgulamaktadır. Giysi ve sandalye üzerindeki örtüde de belirgin olarak görülen kıvrımların düşüşü de gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Işık-gölge farklarına bakıldığında, hatların iç içe geçerek birbirine karıştığı görülmektedir.

Meryem'e Müjde sahnesi Luka İncili'ne göre, "Cebrail, Galilee'de, Nasıra şehrinde, Yusuf adında bir erkekle nişanlı bakire bir kızı ziyaret eder. Kızın adı, Meryem'dir. Melek, "Selam sana ey iyiliğe eren kız, Rab seninledir!" deyince, şaşırır Meryem, böyle bir selamın ne anlama gelebileceğini sorar kendi kendine. Ama melek, şöyle konuşur:

"*Korkma Meryem, çünkü sen tanrı katında inayet buldun. Ve işte gebe kalacaksın, bir oğlan doğurup, adını İsa koyacaksın. İsa büyüyecek ve Yüce tanrının Oğlu denecek ona. Tanrı, atası Davut'un saltanatını verecek ona ve bu saltanatın sonu olmayacak*." O zaman Meryem şöyle der meleğe: "*Hiçbir erkek bilmeden nasıl olur bütün bunlar?*" Melek şöyle cevaplar: "*Kutsal Ruh senin üzerine gelecek ve Yüce Tanrı'nın gücü seni gölgesiyle kaplayacak. İşte bunun için, doğacak çocuk kutsal olacak ve kendisine Tanrı'nın Oğlu denecek. İşte, akraban Elizabeth de, yaşlı olmasına karşın, bir oğlana gebe kaldı ve kısır denilen kadın, altıncı ayında bulunuyor, çünkü tanrı için hiçbir şey olanaksız değildir*" denir[481].

Sahnenin içerisinde ikonografik açıdan özellikle dikkat çeken öğeler ise *sandalye ve sandalye üzerindeki giysi*, masa üzerinde duran *parşömenler* ve yanan *kandil*, meleğin elinde tuttuğu *zambak* ile Meryem'in omuzlarına ve alnına yerleştirilmiş *yıldızlar*dır.

*Sandalye üzerindeki giysi*, Meryem'in tapınaktaki yaşamı sırasında tapınak için dikiş dikip örgü örmesi ile bağdaştırıldığı gibi[482], Meryem'in diktiği ve İsa'nın çarmıha gerildiği sırada giydiği dikişsiz gömleğe de işaret ediyor olabilir[483].

Masa üzerindeki *parşömenler*, Tevrat'ın dört büyük peygamberlerinden biri olan İşaya'nın Meryem'e müjde kehanetiyle ilişkilendirilmektedir: *"Bunun için Rab kendisi size bir alamet verecek; işte, kız gebe kalacak ve bir oğul doğuracak."*[484] Aziz Bernard'a göre, meleğin kendisine İsa'nın doğacağını bildirdiği sırada Meryem Tevrat'ta bu bölümü okumaktadır[485].

---

[481] Luka, 1:26-37.
[482] Schneemelcher 1987:338-349, *Apokryphen Jacobi,* 10:1-2, 12:1; Sarıkçıoğlu 2009:129-130. Ayrıca, Apokrif Yakup İncili için bkz. Nitz 1968:212-233, c.3'e göre, Hennecke u. Schneemelcher. (1959). *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, Tübingen, C1, 280-290; Michaelis, W. (1956). *Die Apokryphen Schriften zum neuen Testament*, Bremen, sf.73-95; Tischendorf, C. de. (1876). *Evangelia Apocrypha*, Leipzig, sf.1-50.
[483] Yuhanna 19:23-24.
[484] Eski Ahit, İşaya 7:14.
[485] Voragine 1994:465-477; Tükel ve Yüzgüller 2014:68.

*Yanan kandil,* İsa'nın gelişiyle insanlığı *aydınlatacak* olan yeni inanışın de müjdelenmesiyle bağdaştırılarak, *müjde* ve bazen de *İsa'nın doğumu* sahnelerinde kullanılması tercih edilmektedir.[486]

İsa'nın doğumundan tam dokuz ay önce, 25 Mart'ta gerçekleştiği varsayılan *Müjde*'nin, verildiği sırada *mevsim çiçeği* olmasından dolayı, ya odadaki bir vazo içerisinde ya da çevredeki bir bahçede *zambak çiçeği*nin de bulunduğu belirtilir.[487] Bununla beraber zambak, Meryem'in, Hıristiyan Kilisesi'nin, bekâretin ve saflığın, nadir olarak da İsa'nın dirilişinin sembolü olarak, dolayısıyla Müjde sahnesinde de Meryem'in bakire olduğu halde hamile kalmasına işaret etmek adına kullanılması tercih edilen bir öğedir[488]. *Müjde* sahnesinde her ne kadar bir zambağın varlığından bahsedilmese de, Tevrat'ta da İncil'de zambak çiçeğine ayrı ayrı çeşitli göndermeler yapılmaktadır[489].

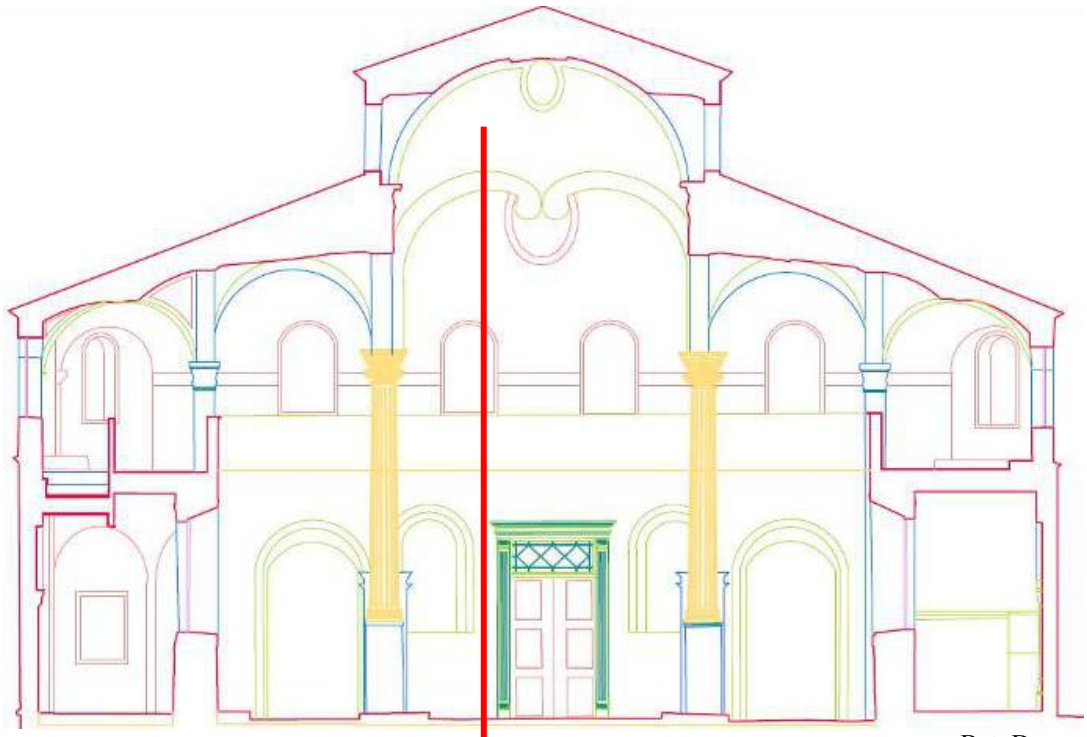
Meryem'in iki omzunda ve alnında yer alan *yıldızlar* ise yine Meryem'in sonsuz bekâretine göndermedir. Buna göre Meryem, İsa doğmadan *önce*, İsa'nın doğumu *sırasında* ve doğumu *sonrasında* da bakiredir. Bu yıldızlar aynı zamanda Meryem'in tanrıya adanmışlığına da bir göndermedir. Omuzlarındaki yıldızlar bedenen adanmışlığa, alnındaki yıldız ise zihnen adanmışlığa işaret etmektedir.[490]

Söz konusu bu ikonografik öğeler dikkate alındığında sahnenin hem Eski hem de Yeni Ahit'teki ifadelere dayalı olarak oluşturulduğu, ancak sahnenin önünde görülen ve üzerindeki giysiyle birlikte resmedilmiş sandalye göz önüne alındığında, İncillerde bahsi geçmeyen apokrif öğelere de yer verildiği anlaşılmaktadır.

---

[486] Brückner 1968:508, c.2; Poeschke 1968a:90-92, c.3.
[487] Emmingshaus 1968:422-437, c.4; Spitzing 1989:306; Tükel ve Yüzgüller 2014:96.
[488] Pfister-Burkhalter 1968:100-102, c.3.
[489] Eski Ahit'e göre Kudüs Tapınağı inşa edilirken tapınağa zambak çiçeği işlemeleri yapılmıştır: " *...ve kenarı bir kâse kenarı gibi, zambak çiçeği gibi işlenmişti*" I.Krallar 7:19,22,26; II.Tarihler 4:5. Ayrıca Neşideler Neşidesi'nde 1:1-16, 4:5, 5:13,6:2, 7:3, 14'te zambağa çokça gönderme yapılarak, bir kadınmış gibi bahsedilir. İncil'de ise: "*...niçin esvaptan ötürü kaygı çekiyorsunuz? Kır zambaklarının nasıl büyüdüklerine iyi bakın; ne çalışırlar, ne de iplik eğirirler*", denir. Matta 6:28, Luka 12:27.
[490] Holl 1968b:214-216. c.4. Ayrıca bkz. Spitzing 1989:288-289.

**Tasvir No. B-bDUV/1:** İlk Günah Sahnesi



Batı Duvarı



Açık havada, çiçekler arasında tasvir edilmiş sahnenin ortasında meyveli bir ağaç bulunmaktadır. Bu ağacın gövdesine kadın başlı bir yılan figürü sarılı durmaktadır. Bu ağacın sağında çıplak bir kadın figürü, solunda ise çıplak bir erkek figürü bulunmaktadır ve her ikinsin de belden aşağısı yapraklarla örtülüdür. Sarı saçlı, beyaz tenli tasvir edilmiş ve Havva'yı temsil eden bu kadın figürü sol eliyle ağacın bir dalını tutarken sağ elinde tuttuğu ve ağaçtan koparttığı meyveyi ağacın diğer tarafındaki erkek figürüne uzatmaktadır. Adem'i temsil eden bu erkek figürü kısa kahverengi saçlı ve beyaz tenli tasvir edilmiştir ve sağ eliyle Havva figürüne uzanmaktadır.

Sahneye genel olarak bakıldığında ise doğa izlenimciliğine bağlı olarak gerçekçi anatomik oranlar kullanılmış olmasına rağmen figürlerin kas yapılarının ve dokularının genel olarak kaba ve keksin çizgilerle birbirinden ayrıldığı fark edilmektedir. Bununla beraber üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Adem ile Havva figürlerinde birbirinden farklı vücut hareketleri ile yüz ifadelerinin kullanılmış olması ise sahnedeki ifade yoğunluğunu vurgulamaktadır. Öte yandan sahnede genel olarak bir hareketlilik söz konusudur. Figürlerin duruşlarında bu hareketlilik özellikle dikkat çekicidir. Ayrıca figürlerin sarışın tipte tasvir edilmiş olması da batılı bir tip görüntüsü yaratmaktadır. Sahnede görülen doğa manzarasına bakıldığında ise doğanın ön planda ve arka planda farklı boyutlardaki kullanımı ayrıca bir hacim ve perspektif duygusu yaratmaktadır. Sahnedeki ışık-gölge kullanımına bakıldığında ise sahneyi aydınlatan ışığın resmin içinden yansıyormuş gibi görüntüsü olduğu fark edilmektedir. Bununla beraber sahnede ağırlıklı olarak koyu renklerin kullanıldığı da dikkat çekicidir.

Eski Ahit'e göre *ilk günah* sahnesi şöyle anlatılır: "*Rab Tanrı'nın yarattığı yabanıl hayvanların en kurnazı yılandı. Yılan, kadına, 'Tanrı gerçekten, bahçedeki ağaçların hiçbirinin meyvesini yemeyin dedi mi?' diye sordu. Kadın, 'Bahçedeki ağaçların meyvelerinden yiyebiliriz' diye yanıtladı. Ama Tanrı, 'Bahçenin ortasındaki ağacın meyvesini yemeyin, ona dokunmayın; yoksa ölürsünüz' dedi. Yılan, 'Kesinlikle ölmezsiniz', dedi. 'Çünkü Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız.' Kadın ağacın güzel meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp*

*yedi. Yanındaki kocasına verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar. Bu yüzden incir yapraklarını dikip kendilerine önlük yaptılar.*"[491]

Yeni Ahit'te yer almayan, Eski Ahit'e özgü olan bu sahne ikonografik açıdan incelendiğinde, öncelikle, iki figürün de önlerini örtmüş olmasına dayanarak sahnenin, yasak meyvenin yenmesinden sonra gerçekleşen olayları tasvir ettiği anlaşılmaktadır. Bununla beraber *kadın başlı yılanın* ve figürlerin *belden aşağısını örten yaprakların* Eski Ahit'teki ifadelerle uyuşmadığı anlaşılmaktadır. Eski Ahit'te yılanın bir tasviri yapılmazken, figürlerin de örtünmek için kullandıkları yaprakların incir yaprağı olduğu söylenmektedir. Ancak söz konusu sahnede incir yaprağı değil de başka bir çeşit yaprak kullanıldığı görülmektedir. Özellikle kadın başlı bir çeşit yılan figüründen de Eski Ahit'te bahsedilmemesi ikonografide daha bağımsız davranılmış olduğunu göstermektedir[492].

[491] Tekvin 3:1-9.
[492] Adem ile Havva'nın Hıristiyan ikonografisindeki yeri için ayrıca bkz. Schade 1968:41-70, c.1.

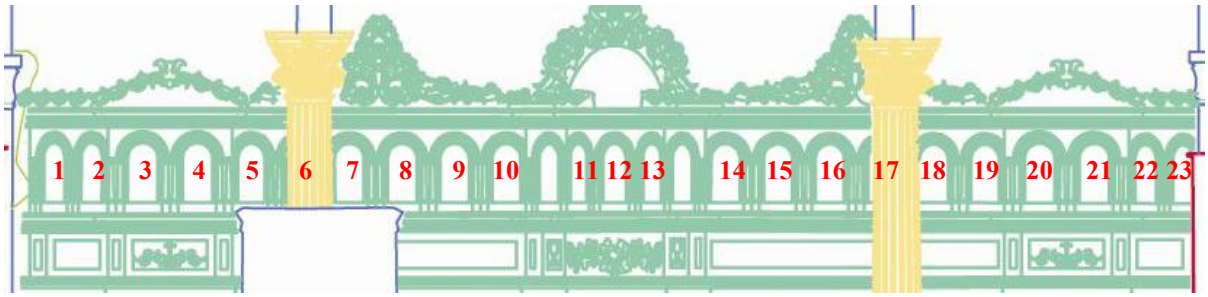
### 3.9.4. B Tipi İkonostasis Resimleri

İkonostasiste bulunan resimler, *Üst Bölümde Bulunan Resimler* ve *Alt Bölümde Bulunan Resimler* olmak üzere iki alt başlık altında toplanmıştır.

3.9.4.1. İkonostasisin Üst Bölümünde Bulunan Resimler

B-İKON/1 : Meryem'in Tapınağa Sunulması
B-İKON/2 : Meryem'e Müjde
B-İKON/3 : İsa'nın Doğumu/Çobanların Tapınması
B-İKON/4 : İsa'nın Tapınağa Sunulması
B-İKON/5 : İsa'nın Vaftiz Edilişi
B-İKON/6 : Başkalaşım/Suret Değişimi
B-İKON/7 : Lazarus'un Dirilişi
B-İKON/8 : Kudüs'e Giriş
B-İKON/9 : Son Akşam Yemeği
B-İKON/10 : Çarmıhta İsa
B-İKON/11 : İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi/Mezara Koyuluşu
B-İKON/12 : İsa'nın Dirilişi
B-İKON/13 : Şüpheci Thomas
B-İKON/14 : Kadınlar Mezar Başında
B-İKON/15 : İsa ve Mecdelli Meryem (Noli Me Tangere)
B-İKON/16 : Emmaus Yolunda
B-İKON/17 : Balık Avı Mucizesi
B-İKON/18 : Hastanın İyileştirilmesi
B-İKON/19 : Samiriyeli Kadın
B-İKON/20 : Günahkâr Kadın
B-İKON/21 : İsa'nın Göğe Yükselişi
B-İKON/22 : Pentikost
B-İKON/23 : Aziz Stefanos

## B-İKON / 1 – 23




B-İKON/1



B-İKON/2



B-İKON/3



B-İKON/4



B-İKON/5



B-İKON/6



B-İKON/7



B-İKON/8



B-İKON/9



B-İKON/10



B-İKON/11



B-İKON/12



B-İKON/13



B-İKON/14



B-İKON/15



B-İKON/16



B-İKON/17



B-İKON/18



B-İKON/19



B-İKON/20



B-İKON/21



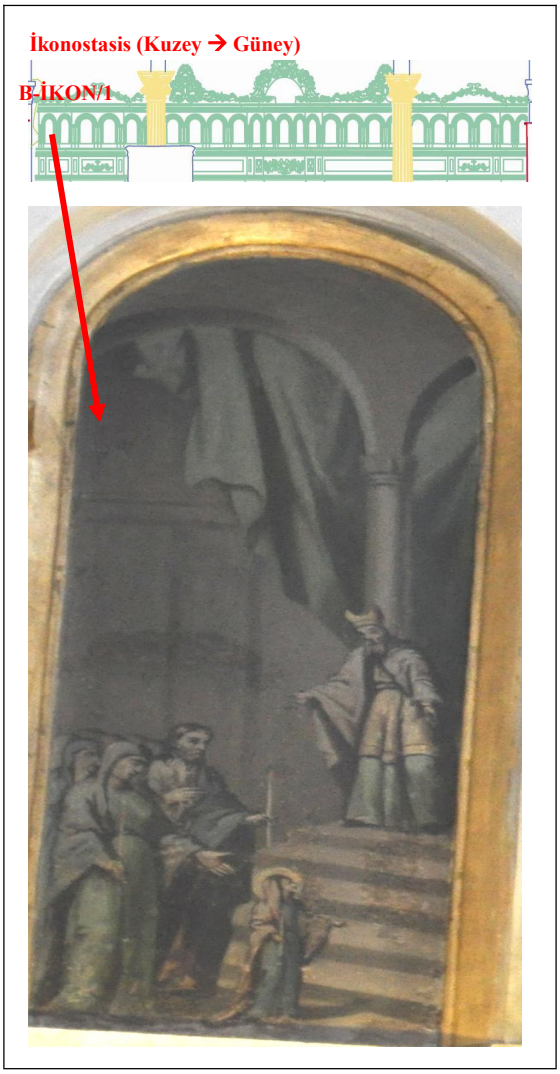
B-İKON/22



B-İKON/23



**B-İKON/1: Meryem'in Tapınağa Sunulması**




Revaklı bir mekân olarak betimlenen tapınağın önünde, sahnenin sol alt tarafında toplanmış bir grup insan görülmektedir. Bu grubun ön sırasında kolları öne doğru açık, başı ve kolları mavi bir *himation* ile örtülü, yeşil bir elbise içerisinde Anna ve onun yanında kendisinden daha uzun boylu, kahverengi saçlı, sağ eli göğsünde ve sol eliyle bir asa tutan Yohakim görülmektedir. Bu grubun önünde ise kolları iki yana açık ve haleli olarak tasvir edilmiş, başı ve kolları yere kadar uzanan açık pembe bir himation ile örtülü mavi elbiseli bir kız çocuk olarak tasvir edilmiş olan Meryem durmaktadır. Bu çocuk figürü sahnenin sağ tarafında tasvir edilen beş basamakla yükseltilmiş mekânın önümde duran başka bir erkek figürüne bakmaktadır. Sahnenin sağındaki bu erkek figürü yaşlı ve sakallı olarak tasvir edilmiş baş kâhindir. Başında bir taç vardır. Sarı ve yeşil olmak üzere iki katlı bir elbise ve bunun üzerinde omzundan öne, kollarına doğru dökülen gri bir himation giymektedir. Bu figür, kollarını iki yana açmış ve hafif öne eğilmiş vaziyette basamakların başında duran kız çocuğuna bakmaktadır. Sahneye genel olarak bakıldığında ise perspektif ve hacim olgusu dikkat çekicidir. Üç boyutlu perspektif kullanımı özellikle figürlerin dizilişinde ve uzaklığa bağlı olarak figürlerin boyutlarında fark edilirken, yine figürlerde ve giysi kıvrımlarının düşüşünde hacim hissedilmektedir. Sahnedeki ışık-gölge farklarına bakıldığında ise hatların iç içe geçerek birbirine karıştığı görülmektedir. Bununla beraber, sahneye koyu renkler hakimdir.

İncil'de bahsedilmeyen bu sahnenin kaynağı *apokrif metinlerdir*[493]. Özellikle Meryem'in çocukluğunun anlatıldığı *Apokrif Yakup İncili*'nde bu sahnenin anlatımı ayrıntılı olarak yapılmaktadır[494]: "Aylar geçti ve çocuk büyüdü. İki yaşına gelince Yohakim Anna'ya dedi: Bunu bize veren Rabbimizin mabedine götürelim ve verdiğimiz sözü yerine getirelim ve hediyemiz kabul görsün! Fakat Anna karşı çıktı: Üç yaşını doldursun, çocuk, baba ve anne özlemi duymasın. Ve Yohakim dedi: Kabul! Ve çocuk üç yaşına gelince Yohakim dedi: İsrailoğulları'nın lekesiz kızını çağıralım, herkes bir meşale alsın ve yaksın, böylece çocuk geri dönmesin ve kalbi rabbin mabedinden ayrılmasın! Ve bu şekilde Rabbin mabedine kadar yürüdü. Ve baş kâhin onu aldı. Öptü ve şu sözlerle takdis etti: Rab senin namını tüm nesiller arasında yüceltsin! Ahir zamanda İsrailoğulları'nın kefaretini Rab sana vahyetsin! Ve onu mihrabın üçüncü basamağına oturttu. Ve Rab Tanrı çocuğa cesaret verdi ve o kendi ayakları üzerinde sevinçle dans etti ve tüm İsrail evinin sevgisini kazandı." [495]

---

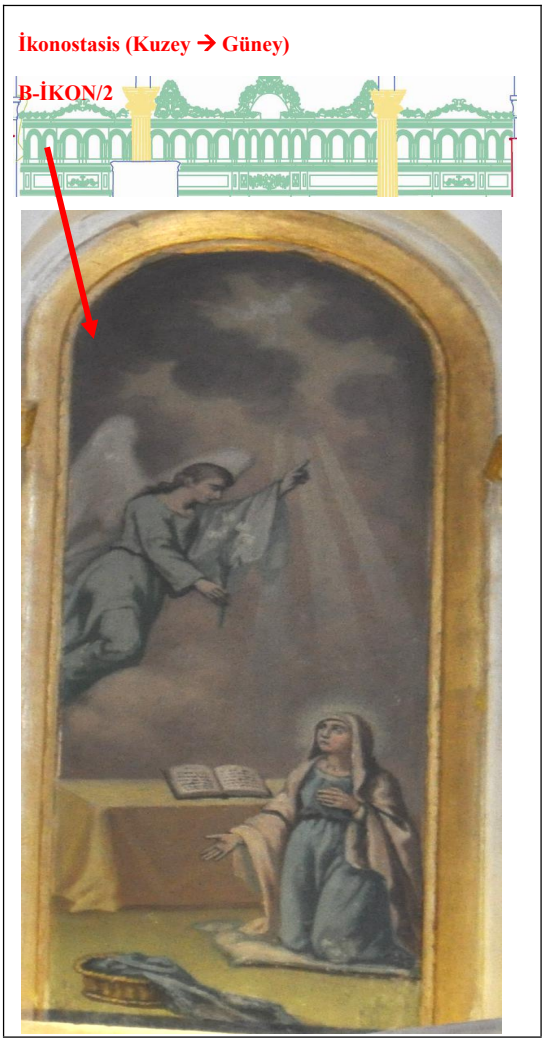
[493] Apokrif Yakup İncili için bkz. Nitz 1968:212-233, c.3'e göre, Hennecke u. Schneemelcher. (1959). *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, Tübingen, C1, 280-290; Michaelis, W. (1956). *Die Apokryphen Schriften zum neuen Testament*, Bremen, sf.73-95; Tischendorf, C. de. (1876). *Evangelia Apocrypha*, Leipzig, sf.1-50.

[494] Schneemelcher. 1987:338-349, *Apokryphen Jacobi,* 7:1-2; Sarıkçıoğlu. 2009:128.

[495] Nitz 1968:212-233, c.3; Schneemelcher 1987:.338-349 - *Apokryphen Jacobi,* 7:1-2; Spitzing 1989:298; Sarıkçıoğlu 2009:128.

**B-İKON/2: Meryem'e Müjde**

(Evangelismos / Ευαγγελισμός)




Bu sahnede Meryem, resmin sağ alt tarafında dizlerinin üstüne çökmüş vaziyette 4/3 profilden kendi sağına dönük ve yukarıya bakacak şekilde, mavi elbiseli beyaz tenli genç bir kadın figürü olarak tasvir edilmiştir. Mavi elbisesinin üzerinden, başını da örten, omzundan bileklerine ve yere kadar dökülen açık pembe bir *himation* giymektedir. Sağ elinin avucu açık biçimde yanında, sol eli ise göğüs hizasında durmaktadır. Önünde, bir kısmı zemine dökülmüş olan bir kısmı da bir sepet içinde bulunan, kabarık, mavi bir giysi uzanmaktadır. Meryem'in arkasında ise sarı bir örtü ile örtülmüş dikdörtgen bir masa ve bu masanın da üzerinde açık bir kitap durmaktadır. Sahnenin sol üst tarafında, havada, yeşil uzun bir elbise içinde tasvir edilmiş, beyaz kanatlı ve uzun kahverengi saçlı melek Gabriel görülmektedir. Melek sol elinin işaret parmağı ile sahnenin arka fonundaki bulutlu gökyüzünden kadın figürünün üzerine doğru düşen sarı ışık huzmesini göstermektedir. Sağ elinde ise bir zambak tutmaktadır. Sahnede görülen sarı ışık huzmesi, özellikle Meryem ve melek figürünün arka planında kullanılmış olduğu için, bu figürler etrafında aydınlık ve canlı bir görüntü oluşturmuştur. Sahneye genel olarak bakıldığında ise üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak hacimli figür kullanımı vardır. Bununla beraber, özellikle Meryem ile melek figüründe birbirinden farklı yüz ifadeleri ile vücut hareketlerinin kullanılmış olması sahnedeki ifade yoğunluğunu vurgulamaktadır. Giyside ve sepet içerisindeki örtüde de belirgin olarak görülen kıvrımların düşüşü ise gerçekçi olmakla birlikte

hacimlidir. Işık-gölge farklarına bakıldığında, hatların iç içe geçerek birbirine karıştığı görülmektedir.

Yalnızca Luka İncili'nde anlatılan bu olay şu şekilde aktarılmaktadır: "Cebrail, Galilee'de, Nasıra şehrinde, Yusuf adında bir erkekle nişanlı bakire bir kızı ziyaret eder. Kızın adı, Meryem'dir. Melek, "Selam sana ey iyiliğe eren kız, Rab seninledir!" deyince, şaşırır Meryem, böyle bir selamın ne anlama gelebileceğini sorar kendi kendine. Ama melek, şöyle konuşur: "Korkma Meryem, çünkü sen tanrı katında inayet buldun. Ve işte gebe kalacaksın, bir oğlan doğurup, adını İsa koyacaksın. İsa büyüyecek ve Yüce tanrının Oğlu denecek ona. Tanrı, atası Davut'un saltanatını verecek ona ve bu saltanatın sonu olmayacak." O zaman Meryem şöyle der meleğe: "Hiçbir erkek bilmeden nasıl olur bütün bunlar?" Melek şöyle cevaplar: "Kutsal Ruh senin üzerine gelecek ve Yüce Tanrı'nın gücü seni gölgesiyle kaplayacak. İşte bunun için, doğacak çocuk kutsal olacak ve kendisine Tanrı'nın Oğlu denecek. İşte, akraban Elizabeth de, yaşlı olmasına karşın, bir oğlana gebe kaldı ve kısır denilen kadın, altıncı ayında bulunuyor, çünkü tanrı için hiçbir şey olanaksız değildir."[496]

Sahnenin içerisinde ikonografik açıdan özellikle dikkat çeken öğeler, *sepet içindeki giysi*, masa üzerinde yer alan *açık kitap*, gökten düşen *ışık huzmesi* ve meleğin elinde tuttuğu *zambak*tır

*Sepet içindeki giysi*, Meryem'in tapınaktaki yaşamı sırasında tapınak için dikiş dikip örgü örmesi ile bağdaştırıldığı gibi[497], Meryem'in diktiği ve İsa'nın çarmıha gerildiği sırada giydiği dikişsiz gömleğe de işaret etmektedir.[498]

Masa üzerinde *açık duran kitap*, Tevrat'ın dört büyük peygamberlerinden biri olan İşaya'nın Meryem'e müjde kehanetiyle ilişkilendirilmektedir: *"Bunun için Rab kendisi*

---

[496] Luka 1:26-37.
[497] Schneemelcher. 1987:338-349, *Apokryphen Jacobi,* 10:1-2, 12:1; Sarıkçıoğlu. 2009:129-130. Ayrıca, Apokrif Yakup İncili için bkz. Nitz 1968:212-233, c.3'e göre, Hennecke u. Schneemelcher. (1959). *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, Tübingen, C1, 280-290; Michaelis, W. (1956). *Die Apokryphen Schriften zum neuen Testament*, Bremen, 73-95; Tischendorf, C. de. (1876). *Evangelia Apocrypha*, Leipzig, 1-50.
[498] Yuhanna 19:23-24.

*size bir alamet verecek; işte, kız gebe kalacak ve bir oğul doğuracak."*[499] Aziz Bernard'a göre, meleğin kendisine İsa'nın doğacağını bildirdiği sırada Meryem Tevrat'ta (açık duran kitapta) bu bölümü okumaktaydı[500].

İsa'nın doğumundan tam dokuz ay önce, 25 Mart'ta gerçekleştiği varsayılan *Müjde*'nin, verildiği sırada *mevsim çiçeği* olmasından dolayı ya odadaki bir vazo içerisinde ya da çevredeki bir bahçede *zambak çiçeği*nin de bulunduğu belirtilir.[501] Bununla beraber zambak, Meryem'in, Hıristiyan Kilisesi'nin, bekâretin ve saflığın, nadir olarak da İsa'nın dirilişinin sembolü olarak, dolayısıyla Müjde sahnesinde de Meryem'in bakire olduğu halde hamile kalmasına işaret etmek adına kullanılması tercih edilir.[502] *Müjde* sahnesinde her ne kadar bir zambağın varlığından bahsedilmese de, Tevrat'ta da İncil'de zambak çiçeğine ayrıca gönderme yapılır .[503]

*Işık huzmesi* ise, Tevrat'ta, *ilahi yüceliğin yansıması* olarak tanımlandığı ayetlere[504] ve İncil'de İsa'nın hem *dünyayı aydınlatan ışık, nur*[505], hem de *insanların üzerine parlayan ilahi ışığın kendisi*[506] olarak tanımlandığı ayetlere bir gönderme niteliğindedir.

Söz konusu bu ikonografik öğeler dikkate alındığında sahnenin hem Tevrat'taki hem de İncil'deki anlatımlarına bağlı kalınarak oluşturulduğu, ancak sahnenin önünde görülen sepet içinde giysi motifi göz önünde bulundurulduğunda, İncillerde bahsi geçmeyen apokrif öğelere de yer verildiği anlaşılmaktadır.

---

[499] İşaya 7:14.
[500] Tükel ve Yüzgüller 2014:68. Bazı araştırmacılara göre müjde sahnelerindeki kitap, reformasyon - karşı reformasyon dönemi ile ilişkilidir. Bkz. Yandım 2004.
[501] Emmingshaus 1968:422-437, c.4; Spitzing 1989:306; Tükel ve Yüzgüller 2014:96.
[502] Pfister-Burkhalter 1968:100-102, c.3.
[503] Eski Ahit'e göre Kudüs Tapınağı inşa edilirken tapınağa zambak çiçeği işlemeleri yapılmıştır: " *...ve kenarı bir kâse kenarı gibi, zambak çiçeği gibi işlenmişti*" I.Krallar 7:19,22,26; II.Tarihler 4:5. Ayrıca Neşideler Neşidesi'nde 1:1-16, 4:5, 5:13,6:2, 7:3, 14'te zambağa çokça gönderme yapılarak, bir kadınmış gibi bahsedilir. İncil'de ise: "*...niçin esvaptan ötürü kaygı çekiyorsunuz? Kır zambaklarının nasıl büyüdüklerine iyi bakın; ne çalışırlar, ne de iplik eğirirler*", denir. Matta 6:28, Luka 12:27.
[504] Çıkış 24:10; Hezekiel 1:22; Habakuk 3:3-4
[505] Markos 8:22-26; Yuhanna 1:4-9, 8:12, 9:15, 12:46.
[506] Matta 17:2; Yuhanna 1:5; Korintoslulara İkinci Mektup 4:6; İbranilere Mektup 1:3.

**B-İKON/3: İsa'nın Doğumu ve Çobanların Tapınması**




Bir mağaranın içinde tasvir edilmiş sahnenin sol alt tarafında, tapınan çobanları temsilen, biri ayakta değneğine yaslanmış, diğeri diz çökmüş iki erkek figürü görülmektedir. İkisi de bebek İsa'yı temsil eden, sahnenin ortasındaki yemliğin üstünde, kundağa sarılı olarak yatan erkek bebek figürüne bakmaktadırlar. Yemlikte yatan bebeğin arkasında ise ayakta duran sakallı ve yaşlı bir erkek figürü olarak tasvir edilen Yusuf görülmektedir. Sol elinde bir örtü tutmakta, sağ eli ise göğsünde durmaktadır. Sahnenin sağ tarafında ise yemliğin başında oturan, mavi elbiseli ve başından omuzlarına, bileklerine kadar örtülü bir kadın figürü görülmektedir. Başı yemliğe bakacak şekilde kendi sağına dönük olarak tasvir edilmiş ve Meryem'i temsil eden bu figürün sağ eli yemlikte, sol eli ise dirsekten bükülmüş olarak göğüs hizasında durmaktadır. Bu kadın figürünün arkasında bir eşek bir de öküz durduğu görülmektedir. Resmin üst kısmında az görünecek şekilde resmedilen gökyüzünde parlayan bir yıldızın ışığı ise doğrudan bebek figürünün üstüne düşmektedir. Genel olarak koyu renklerin hakim olduğu bu sahnede ışık, sanki sahnenin merkezindeki bebek İsa figüründen, yani resmin içinden yansıyormuş gibi bir görüntü oluşturmaktadır. Bununla beraber figürlerdeki birbirinden farklı yüz ifadeleri ile vücut hareketleri, sahnedeki ifade yoğunluğuna dikkat çekmektedir. Buna göre Meryem ile Yusuf figürleri sakin, çobanlar ise daha çok meraklı tasvir edilmişlerdir. Sahneye genel olarak bakıldığında doğa izlenimciliğine bağlı olarak gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Giysilerde ve samanlıkta belirgin olarak görülen kıvrımların düşüşü gerçekçi olmakla beraber hacimlidir.

Matta İncili'ne göre, "Yusuf daha karısını bilmeden, Meryem bir çocuk doğurur. Adına İsa denir."[507] Luka İncili'nde ise "Yusuf, kendisini ve gebe karısını yazdırmak için Beytüllahim yolundayken Meryem'in günü doldu ve bir oğlan çocuğu dünyaya getirdi. Handa kalacak yer olmadığı için, çocuğu kundağa sarıp yemliğe koydu."[508] Matta İncili'ne göre, "Beytüllahim'de, sürüleriyle birlikte geceyi kırda geçiren çobanlar bulunuyordu. Tanrı'nın meleği, çobanlara göründü ve kutsal ışık onları ışığa boğdu. Bunu gören çobanlar çok korktular. Melek onlara korkmamalarını, kendilerine mutlu bir haber getirdiğini söyledi: Herkes için bir sevinç kaynağı olacak olan bu haber, Kurtarıcının doğuşuydu. Çobanlar görmeye gittiklerinde, onu kundağa sarılmış ve bir yemliğe konulmuş olarak bulacaklardır. Melekler, göğe dönmek üzere çobanlardan ayrılınca, çobanlar, Tanrı'nın haber verdiği bu olayı görmeğe gittiler. Ahırda, Çocuk ile Meryem'i ve Yusuf'u buldular."[509]

İkonografik olarak incelendiğinde, resimde görülen *eşek ile öküz*, *mağara* ve *gökteki yıldız* ve yıldızdan düşen *ışık* dikkat çekmektedir.

İncil'de İsa'nın doğumu sahnesinde bu hayvanların tanıklığından bahsedilmese de 4. yüzyıldan bu yana İsa'nın doğumunda bu figürlere yer verildiği bilinmekle beraber, *eşek* putperestliği, *öküz* ise Yahudiliği temsil ederken, ortada yatan bebek İsa'nın doğumuyla beraber Yahudiliğin boyunduruktan kurtuluşuna, putperestliğin de sonuna işaret edilmektedir.[510] Öküz ile eşeğin bu sahnedeki varlığından *Apokrif Matta İncili*'nde bahsedilmektedir.[511]

İncil'de İsa'nın bir ahırda doğduğu belirtilmesine rağmen, bu resimdeki doğum sahnesi, *Apokrif Yakup İncili*'nde bahsedildiği gibi, bir *mağara* içerisinde tasvir edilmiştir.[512]

---

[507] Matta 1:18-21, 24-25.
[508] Luka 2:1-7.
[509] Luka 2:8-17.
[510] Wilhelm 1968a:92, c.2; Spitzing 1989:127. Ayrıca bkz. Anonim. *Patrologia Graeca*, (ed.) J.P.Migne, Paris, 1857-1866, V.45, 1138.
[511] Apokrif Matta İncili, *Liber de ortu beatae Mariae et infantia salvatoris a beato Matthaeo Evangelista hebraice scriptus,* için bkz. Tischendorf, C. de. (1876). *Evangelia Apocrypha*, Leipzig, 51-112; Hennecke u. Schneemelcher. (1959). *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, Tübingen, C1, 306-309. Ayrıca bkz. Wilhelm 1968a:86-120, c.2; Spitzing 1989:124-129.
[512] *Apokryphen Jacobi,* 18:1 için bkz. Spitzing 1989:127. Ayrıca bkz. Tischendorf, C. de. (1876). *Evangelia Apocrypha*, Leipzig, 1-50; Michaelis, W. (1956). *Die Apokryphen Schriften zum neuen*

Kimi araştırmacıya göre, söz konusu dönemde Beytüllahim'de mağaralar hayvanların ve yemliklerinin saklandığı bir çeşit ahır olarak kullanılmaktaydılar, bu nedenle İncil'de bahsedilen yemlik ile apokrif metinde bahsedilen mağaranın aynı mekân olma olasılığı da bulunmaktadır.[513]

İsa'nın doğum sahnesinde gökyüzünde görülen *yıldız*, Beytüllahim yıldızı olarak bilinir ve yaydığı ışık İsa'nın doğduğu yeri belirtmek için yol göstericidir.[514]

Tüm bu ikonografik öğeler dikkate alındığında buradaki doğum sahnesinin apokrif metinlere bağlı kalınarak oluşturulduğu görülmektedir.

---

*Testament*, Bremen, 73-95; Hennecke u. Schneemelcher. (1959). *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, Tübingen, C1, 280-290.

[513] Spitzing 1989:127. Mağarada tasvir edilen doğum sahnelerinde ayrıca mitolojik etkiler de mevcuttur. Buna göre, mağarada doğum motifi Zeus'a da bir göndermedir. Çünkü Zeus da Girit'te İda Dağı'nın bir mağarasında doğmuştur. Wilhelm 1968a:88, c.2; Spitzing 1989:127-128.

[514] Matta 2:1-12.

**B-İKON/4: İsa'nın Tapınağa Sunulması**

(İpapanti / Υπαπαντή)




Kemerli bir mekân içerisinde tasvir edilen sahnenin ön tarafında mavi elbiseli, başından yere kadar dökülen açık pembe bir himation içersinde tasvir edilen kadın figürü Meryem'in, sarı ve mavi olmak üzere iki katlı bir elbisenin üzerinden omzundan öne, kollarına doğru dökülen gri bir himation giyen ve baş kahin Simeon'u temsil eden gri saç ve sakallı bir erkek figürüne, kucağına alması için bir erkek çocuğunu uzattığı görülmektedir. Çocuk İsa'yı temsil eden bu figürün belden aşağısı beyaz bir örtü ile örtülüdür ve başı halelidir. Meryem tasvirinin arkasında, yeşil elbiseli, kahverengi saç ve sakallı bir erkek figürü durmaktadır. Yusuf'u temsil eden bu figür, sağ kolunda içinden beyaz bir örtünün sarktığı bir sepet taşımaktadır ve sol eliyle de sarkan bu örtüye dokunmaktadır. Simeon tasvirinin arkasında, yani sahnenin sağında ise elini dua eder gibi açmış yaşlı bir kadın figürü görülmektedir. Bu figür başı kapalı ve yeşil bir elbise içerisinde tasvir edilmiştir. Genel olarak koyu renklerin kullanıldığı sahnede doğa izlenimciliğine bağlı olarak gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Bu durum özellikle mekan içinde kullanılan farklı oranlarda hissedilmektedir. Giysi ayrıntılarına bakıldığında görülen kıvrımların düşüşü gerçekçidir. Figürlerde ayrıca kullanılan birbirinden farklı yüz ifadeleri ile vücut hareketleri, sahnedeki ifade yoğunluğuna dikkat çekmektedir.

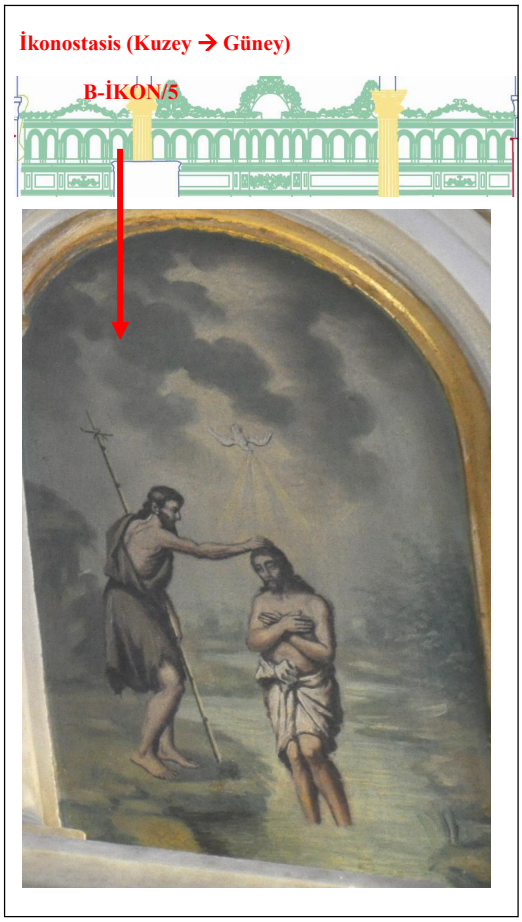
Yalnızca Matta İncili'nde anlatılan bu olay şöyle aktarılmaktadır: "Çocuğun sünnet edilmesi için gerekli sekiz gün geçtikten sonra, çocuğa, daha ana karnındayken Cebrail'in dediği İsa adı konuldu. Sonra, Tanrı'ya adanmak üzere, Yeruşalim'e götürüldü. Ve işte, Yeruşalim'de Simeon adında bir adam vardı ve Ruhülkudüs onun üzerinde idi. Ve Rabbin Mesihini görmeden önce, ölüm görmeyeceği kendisine bildirilmişti. Ruhun şevki ile mabede geldi; annesi babası onun için şeraite göre adet olanı yapmak üzere, İsa çocuğu mabede götürdükleri zaman, Simeon onu kucağına alıp Allah'a hamdederek dedi: Ya Rab, sözüne göre şimdi kulunu selametle salıverirsin; çünkü bütün kavimlerin önünde hazırlamış olduğun, milletleri aydınlatacak ışığı ve İsrail'in kurtuluşunu gözlerim gördü. Simeon onlara hayır duası edip annesi Meryem'e dedi: İşte, bu çocuk İsrail'de birçokların düşmesi ve kalkması aleyhinde söylenecek bir alamet olarak konulmuştur." [515]

Bununla beraber sahnenin arka planında görülen yaşlı kadın ile ilgili olarak: "Aşer soyundan Fanuelin kızı Anna isminde bir peygamber vardı (ki, çok yaşlı idi ve kocası ile yedi yıl geçinmişti ve seksen dört yıldan beri dul idi), mabetten hiç ayrılmaz, gece gündüz oruç tutup dua ederek ibadet eylerdi. O da hemen aynı saatte gelerek Rabbe şükreyleyip Yeruşalim'in kurtuluşunu bekleyenlerin hepsine ondan bahsetti."[516]

Herhangi bir apokrif öğe içermeyen sahne, İncil ikonografisinde işlenmiştir.

[515] Luka 2:21-33
[516] Luka 2:33-39

**B-İKON/5: İsa'nın Vaftiz Edilişi**




Açık havada bir nehir kenarında tasvir edilen sahnenin sol tarafında Vaftizci Yahya'yı temsilen orta yaşlı, kahverengi saç ve sakallı bir erkek figürü görülmektedir. Figür, dizden aşağısını açıktan bırakan ve gövdesini sol omzundan beline doğru çapraz şekilde örten kahverengi bir elbise içerisinde, yalın ayak tasvir edilmiştir. Solundan, ucu haç biçimli bir asaya dayanan bu Yahya figürü, sağ eliyle de sahnenin ortasındaki erkek figürünü başından tutmaktadır. Uzun kahverengi saç ve sakallı bu figür İsa'yı temsil etmektedir ve ayak bileklerine kadar nehrin içerisinde durmaktadır Belden aşağısı dizlerine kadar beyaz bir örtü ile örtülmüş, ellerini de çapraz şekilde göğsünde kavuşturmuştur.[517] Sahnenin arka planında ise açılan bulutlu gökyüzünün arasından, tanrının ruhunu temsilen sarı bir ışık ile birlikte beyaz bir güvercinin İsa figürünün başı üzerine doğru indiği görülmektedir. Genel olarak açık renklerin, özellikle beyaz, sarı ve grinin tonlarının kullanıldığı bu sahne, dingin bir izlenim yaratmaktadır. Bununla beraber gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Bu durum özellikle sahnenin arkasına doğru ilerleyen nehir ve doğa manzarasında hissedilmektedir. Giysi ayrıntılarına bakıldığında ise özellikle İsa figürünün beline bağladığı örtüde görülen kıvrımlar gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Figürlerdeki vücut hareketlerine ve figürlerin duruşlarına dikkat edildiğinde ise belirgin bir ifade yoğunluğu fark edilmektedir.

İsa'nın vaftizi kutsal kitapta şöyle anlatılır: "Yahya, Erden nehri çevresindekileri vaftiz ederken, İsa da Galile'den Erden'e gelip vaftiz edilmek istedi. Yahya, buna itiraz etti,

[517] Ellerin göğüste kavuşturulması ya da elin her şekilde göğse götürülmesi iman etmenin bir işareti olarak tanımlanmaktadır. Holl 1968g:247-255, c.4; Spitzing 1989:294-296.

"Asıl, sen beni vaftiz edeceksin" dedi. Ama İsa, "Şimdilik bu böyle olmalı, çünkü Tanrı'nın buyruğunu yerine getirmeliyiz" diye yanıtladı. İsa, vaftizden sonra sudan çıktı ve açılan göklerden, tanrı ruhunun ak bir güvercin suretinde kendisinin üstüne indiğini gördü ve işte, göklerden bir ses dedi: Sevgili Oğlum budur, ondan razıyım." [518]

Vaftiz sahnesindeki tüm bu öğeler dikkate alındığında, olayın yalnızca İncil ikonografisine bağlı olarak tasvir edildiği anlaşılmaktadır.

[518] Matta 3:13-17; Markos 1:9-12; Luka 3:21-23; Yuhanna 1:29-34.

**B-İKON/6: Başkalaşım/Suret Değişimi**[519]

(Metamorfoz / Μεταμόρφωση)




Sahnenin üst kısmında, bir bulut arasından ışık saçacak şekilde, havada tasvir edilmiş, kahverengi saçı ve sakalı olan bir erkek figürü görülmektedir. İsa'yı temsil eden bu figür, havada uçuşan beyaz bir elbise içersinde, kolları iki yana açık şekilde tasvir edilmiştir. Sahnenin sağ yanında İsa figürüne bakan yeşil elbiseli, kahverengi saç ve sakallı bir başka erkek figürü görülmektedir. Bu kişi sağ eliyle üstten destekleyerek sol kolunun altında dikdörtgen bir levha tutmaktadır ki, buradan bu kimsenin Musa'yı temsil eden figür olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü dikdörtgen levha, Musa'yı belirtmek adına kullanılan sembollerden biridir ve on emrin yazılı olduğu levhaya yapılmış bir göndermedir.[520] Sahnenin sol tarafında ise ortadaki İsa figürüne bakan, uzun beyaz saç ve sakallı bir başka erkek figürü görülmektedir. İlyas peygamberi temsil eden bu figür sırtında uzun sarı bir pelerin ve mavi bir elbise içerisinde tasvir edilmiştir. Sahnenin alt tarafına bakıldığında ise olaya tanıklık eden havarileri temsilen Petros, Yakobus ve Yannis figürleri görülmektedir. Bunlardan Petros, sahnenin sol tarafında sarı bir giysi içerisinde, beyaz sakallı ve kısmen kel olarak, şaşkın bir ifadeyle ve kollarını göğe, İsa figürüne doğru açmış vaziyette tasvir edilmiştir. Yakup ve Yannis figürleri ise sahnenin sağ alt tarafında yan yana resmedilmişlerdir. İki figür de İsa'ya bakacak şekilde, sırtları kısmen dönük olarak tasvir edilmişlerdir. Figürlerden sağdaki elini alnına götürerek şaşkınlık belirtmektedir. Ancak belirgin ayırt edici özelliklere sahip olmadıklarından hangisinin Yakup, hangisinin Yannis olduğunu kesin olarak belirtmek mümkün gözükmemektedir.

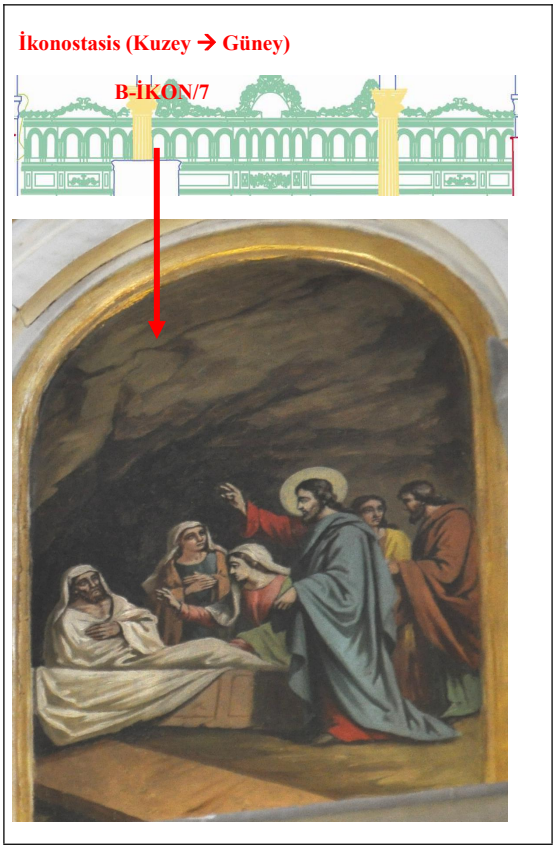
[519] Matta 17:1-13; Markos 9:2-13; Luka 9:28-36; Petros'un İkinci Mektubu 1:16.
[520] Schlosser 1968:282-297, c.3; Spitzing 1989:241.

Genel olarak açık renklerin, özellikle beyaz, açık yeşil ve açık mavinin kullanıldığı bu sahnede aydınlık bir ortam yaratılmıştır. Bununla beraber gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Giysi ayrıntılarına bakıldığında görülen kıvrımların düşüşü gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Figürlerdeki vücut hareketleri ile figürlerin duruşlarına dikkat edildiğinde belirgin bir ifade yoğunluğu ve hareketlilik fark edilmektedir. Sahnedeki ışık ve gölgelendirme ise hatların ton farklarıyla birbirine karışması ile oluşturulmuştur. Bu ton farkları özellikle İsa figürünün etrafındaki bulutta belirgin şekilde görülmektedir.

Olayın kutsal kitaptaki anlatımı şöyledir: “İsa bir gün, Petros ve Zebedi’nin oğulları Yahya ve Yakup’u yanına alarak Tabor Dağı’na duaya çıktı. Dua etmekteyken, yüzünün görünümü başkalaştı, giysileri göz kamaştıran bir aklığa büründü. O anda iki kişinin de onunla konuştuğu görüldü. Bunlar Musa ve İlyas idiler. Petros ve arkadaşlarını uyku basmıştı. Yine de uyanık kalıp, İsa'nın şanını ve onunla konuşan iki peygamberi seyrettiler.”

Söz konusu sahnede anlatılan olay incelendiğinde, İncil’deki anlatıma bağlı olarak işlendiği ve apokrif öğelere rastlanmadığı görülmektedir.

**B-İKON/7: Lazarus'un Dirilişi**




Bir mağara içerisinde tasvir edilmiş sahnenin solunda, bir tabutun içinde doğrulmuş, yüzü ve elleri hariç beyaz bir örtüye sarılmış, kahverengi saç ve sakallı bir erkek figürü görülmektedir. Lazarus'u temsil eden bu figürün yanında, tabutun yanında diz çökmüş vaziyette, başları örtülü, hem şaşkınlık hem de sevinç ifadesine sahip Marta ve Meryem'i temsil eden iki kadın figürü görülmektedir. Lazarus figürünün hemen karşısında, tabutun başında ise kırmızı elbisesinin üzerinden sol omzundan yere kadar dökülen mavi bir himation giymiş, başı haleli, uzun kahverengi saç ve sakalı olan bir erkek figürü görülmektedir. İsa'yı temsil eden bu figür sağ kolunu karşıya, Lazarus figürüne doğru uzatmakta ve bu eliyle bir *takdis işareti* yapmaktadır.[521] İsa'nın hemen arkasında ise aslında Meryem ile Marta'ya başsağlığı dileklerini sunmak için gelmiş olan, fakat tesadüfen olaya tanıklık eden Yahudiyeli ziyaretçileri temsilen, olayın şaşkınlığı yüzlerinden anlaşılan, bir kadın bir de erkek figürü görülmektedir.[522] Genel olarak koyu renklerin tercih edildiği bu sahnede, hareketli ve telaşlı bir ortam söz konusudur. Bununla beraber gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Giysi ayrıntılarına bakıldığında görülen kıvrımların düşüşü gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Özellikle Lazarus'un sarılı olduğu ve tabuttan sarkan beyaz örtünün dokusu dahi net olarak seçilebilmektedir. Figürlerdeki vücut hareketlerine ve figürlerin duruşlarına dikkat

[521] Takdis işaret için ayrıca bkz. Tasvir No. A-TON/1: Antifonitis İsa Tasviri, sf. 135-136.

[522] Bu sahneyi canlandıran resimlerde bazen, Marta'nın olay sırasında, '*Ya Rab artık kokmuştur, çünkü dört günlüktür*' demesine bağlı olarak, elini burnuna götürmüş bir figür de bulunabilmektedir. Meurer 1968:33-38, c.3; Spitzing 1989:215; Cömert 2010:211-213.

edildiğinde ise belirgin bir ifade yoğunluğu, hareketlilik fark edilmektedir. Yüzler, mimikler, saçlar, duruşlar, eller ve ellerdeki hareketlilik gerçekçidir.

Bu olay İncil'de şöyle anlatılır: "Beytanyalı Lazarus'un, Meryem ve Marta adında iki kız kardeşi vardı. Meryem ile Marta, İsa'ya haber gönderdiler; sevdiği insanın hasta olduğunu bildirdiler; çünkü İsa, Lazarus'u çok severdi. İsa, Lazarus'un hasta olduğunu duyunca iki gün daha bekledi. Sonra öğrencilerine, "Yahudiye'ye dönelim" dedi. İsa, Beytanya'ya vardığında Lazarus ölmüştü. Dört gündür gömülüydü. Marta, İsa'nın gelmekte olduğunu öğrenince, onu karşılamaya çıktı. Meryem evde kalmıştı. Marta, İsa'ya, "Rabbim, eğer sen burada olsaydın, kardeşim ölmezdi. Ama biliyorum ki, şimdi bile tanrı bir şey esirgemez senden" dedi. İsa, Marta'ya, kız kardeşi Lazarus'un dirileceğini söyledi. Ne var ki Marta, bu dirilişin ahir vakit günü olacağını sandı. İsa, bunun üzerine şöyle dedi: "Diriliş de, hayat da benim! Bana inanan, ölmüş bile olsa yaşayacaktır. Ve yaşayan ve bana inanan kimse, hiç ölmeyecektir". Marta, gidip kardeşi Meryem'i çağırdı. İsa henüz kasabaya girmemişti. Marta'yla karşılaştığı yerde beklemekteydi. Meryem'e başsağlığı dilemeye gelen Yahudiyeliler, Meryem'in ivedilikle dışarı çıktığını görünce, mezara ağlamaya gittiğini sanarak peşinden gittiler. Oysa Meryem, İsa'nın bulunduğu yere varınca, secdeye geldi ve "Ey Rabbim, sen burada olsaydın, kardeşim ölmezdi" dedi. İsa, Meryem'e ve onunla birlikte ağlayan Yahudiyelilere acıdı, Lazarus'u nereye gömdüklerini sordu. Hemen mezara gitti. O bir mağara idi ve önünde taş vardı. İsa, taşı kaldırmalarını söyledi. Marta ise, 'Ya Rab artık kokmuştur, çünkü dört günlüktür' dedi. Taşı yine de kaldırdılar. İsa, gözlerini göğe kaldırdı. Tanrı'ya dua etti ve "Lazarus, çık dışarı!" diye bağırdı. Lazarus, elleri ve ayakları sargılarla bağlanmış olarak, kefenle dışarı çıktı." [523]

Lazarus'un dirilişi bu sahnede İncil'de anlatılanlara uygun olarak ve apokrif öğeler içermeden tasvir edilmiştir.

[523] Yuhanna 11:1-46.

**B-İKON/8: Kudüs'e Giriş**




Sahnenin ortasında, sağ ön bacağıyla ileriye doğru adım atan bir eşek ve üzerinde oturan başı haleli, uzun kahverengi saç ve sakallı bir erkek figürü görülmektedir. İsa'yı temsil eden bu figür kırmızı bir khiton üzerine mavi bir himation giymiştir. Sağ eliyle eşeği sürerken, sol eliyle de göğsünden himatiyonunu tutmaktadır. Eşeğin önünde yere doğru eğilmiş ve eşeğin ayakları altına sarı bir pelerin seren bir başka figür görülmektedir. Eşeğin çevresinde ise yüzlerindeki ifadeden anlaşıldığı kadarıyla heyecan içinde olan ve ellerinde havaya kaldırdıkları bir dal parçası tutan kalabalık bir insan topluluğu görülmektedir. Açık havada geçen sahnenin arka planında ise olasılıkla Kudüs tapınağını simgeleyen büyük boyutlu bir yapı görülmektedir. Hareketli bir ortamın tasvir edildiği bu sahnede gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Bununla beraber arka plandan yükselen yapılar da perspektif etkisini güçlendirmektedir. Giysi kıvrımlarının düşüşü ise gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Özellikle eşeğin yoluna serilen sarı örtünün dokusu net olarak seçilebilmektedir. Figürlerdeki vücut hareketlerine ve figürlerin duruşlarına dikkat edildiğinde ise belirgin bir ifade yoğunluğu fark edilmektedir. Yüzler, mimikler, duruşlar, eller ve ellerdeki hareketlilik gerçekçi olmakla beraber figürlerde bir coşku ve heyecan olduğu görülmektedir. Sahnenin renk seçimine bakıldığında ise kırmızı, yeşil, turuncu ve sarı gibi canlı renklerin ağırlıklı olduğu görülmektedir.

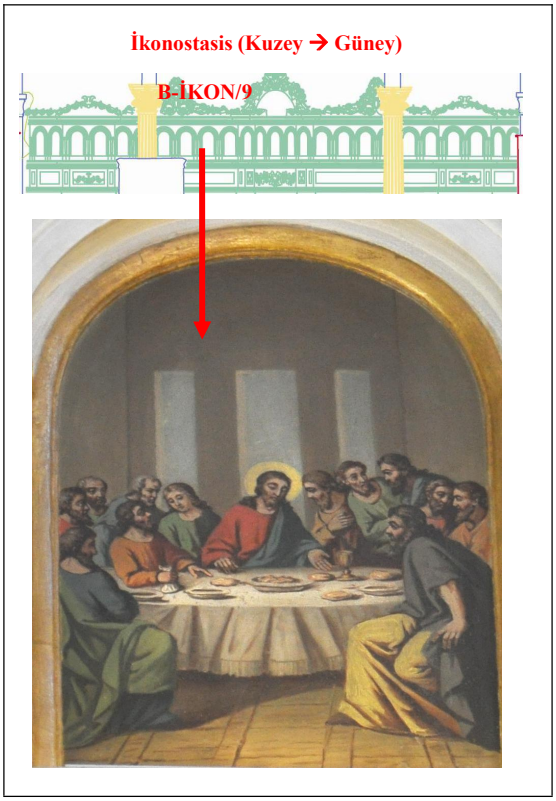
Bu olayın kutsal kitaptaki anlatımı şöyledir: "İsa, Kudüs'e yakın Zeytin Dağı'na varınca, öğrencilerinden ikisini karşı köye gönderdi. Orada, hiç kimsenin binmediği bir eşek bulacaklarını, onu alıp getirmelerini, soran olursa 'Rabbimizin ihtiyacı var, hemen geri

yollayacak’ demelerini söyledi. Eşek getirildi. Oradakiler, hayvanın üstüne pelerinlerini koydular. İsa, eşeğe bindi. O sırada, kimi pelerinini yere seriyor, kimi de kırlardan getirilmiş dal parçalarını atıyordu. İsa, Kudüs'te tapınağa girdi. Orayı denetledikten sonra, vakit geç olduğu için, On ikiler ile birlikte Beytanya'ya hareket etti.” [524]

Sahne, apokrif öğeler içermeden, İncil’deki anlatıma bağlı kalınarak tasvir edilmiştir.

[524] Markos 11:1-11, Matta 21:1-8.

**B-İKON/9: Son Akşam Yemeği**




Son akşam yemeği sahnesi, bir masa çevresinde yemeğe oturmuş İsa ve on iki havarisini temsil eden figürlerden oluşmaktadır. Söz konusu bu tasvirde, ortada kırmızı khiton üzerine mavi bir himation giyen İsa figürü başı haleli, uzun kahverengi saç ve sakal ile gösterilmektedir. Elleri sahnenin merkezindeki örtülü masanın üzerinde durmaktadır. Sağ elinin avuç içi masaya, sol elinin avuç içi ise yukarıya, başı ise hafifçe soluna dönüktür. Üzgün bir yüz ifadesine sahiptir ve gözleri kapalı tasvir edilmiştir. Masanın etrafındaki, havarileri temsil eden figürlerden özellikle Yahya ve Yahuda İskariot belirgin olarak seçilebilmektedir. Buna göre, Yahya, hemen İsa figürünün solunda, gözleri kapalı ve aldığı haberin üzüntüsünden ötürü boynu bükük olarak tasvir edilmiştir. Uzun kahverengi saçlı, fakat sakalsızdır. Yeşil bir elbise giymektedir. Bununla beraber, Yahya'nın solunda, dirseğini masaya dayadığı sağ elinde bir kese tutan ve buradan anlaşıldığı üzere Yahuda İskariot'u temsil eden turuncu elbiseli erkek figürü dikkat çekmektedir. Yahuda İskariot, Luka İncili'nde ifade edildiği gibi, bu sahnede, elleri İsa gibi masanın üzerinde olan tek kişidir. Doğrudan İsa'ya bakan figür, kısa kahverengi saçlı ve sakalsız olarak tasvir edilmiştir. Sahnede görülen diğer öğeler arasında ayrıca, masanın ortasında duran yiyecek dolu tabak ve etrafında dağınık olarak bulunan üç boş tabak, dört ekmek ve bir adet kadeh dikkat çekmektedir. Kapalı bir mekânda tasvir edilen sahnenin arka planında, İsa figürünün arkasında dikdörtgen üç açıklık olduğu görülmektedir. Hareketli bir ortam izlenimi yaratan sahnede gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Bununla beraber masa etrafında toplanan kalabalık ile zemindeki yer karoları perspektif etkisini daha da güçlendirmektedir. Giyside ve masa örtüsünde

görülen kıvrımların düşüşü ise gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Figürlerdeki vücut hareketlerine ve figürlerin duruşlarına dikkat edildiğinde ise belirgin bir ifade yoğunluğu fark edilmektedir. Yüzler, mimikler, duruşlar, eller ve ellerdeki hareketlilik gerçekçi olmakla beraber figürlerde bir telaş ve heyecan olduğu görülmektedir. Sahnenin renk seçimine bakıldığında ise kırmızı, yeşil, turuncu ve sarı gibi canlı renklerin ağırlıklı olduğu görülmektedir.

Kutsal kitaba göre, "Hamursuz'un birinci gününde, İsa'ya gelen öğrencileri, Fısıh sofrasını nerede hazırlayacaklarını sordular. İsa gidip yemek yiyeceği evi söyledi. Akşam olunca, İsa ve on iki havarisi sofraya oturdular. Bu arada on ikilerden Yahuda İskariot adındaki havari, başrahiplerle anlaşmış ve otuz gümüş karşılığında İsa'yı teslim etmeye söz vermişti. Bunun için uygun bir fırsat kolluyordu. İsa, hepsi sofradayken, 'Gerçekten size diyorum ki, içinizden biri bana ihanet edecek' dedi. Çok üzülen öğrencilerden her biri, 'Ben miyim yoksa ey Rab?' diye sordu. İsa'nın cevabı şu oldu: 'Benimle birlikte sahana banan birisi bana ihanet edecek, Tanrı'nın Oğlu, alnına yazıldığı üzere gidiyor, ama Tanrı'nın Oğlu'na ihanet edenin başına gelecekleri düşünün bir! Hiç doğmasaydı daha iyi olurdu onun için'. O zaman Yahuda İskariot, 'Ben miyim yoksa?' diye sorunca, İsa, 'Ağzınla söyledin' dedi. Onlar yemek yerken ekmek aldı, şükran duası edip kırdı ve onlara vererek dedi: 'Alın bu benim bedenimdir.' Ve bir kâse aldı, şükredip onlara verdi; hepsi de ondan içtiler. Ve onlara, 'Bu benim kanım, birçokları için dökülen ahdin kanıdır."[525]

Luka İncili'nde ayrıca İsa, "Bana ihanet edecek olanın eli, benimkiyle birlikte masanın üzerindedir" denmektedir.[526]

Yuhanna İncili'nde ise ayrıca İsa, "İçinizden biri beni ele verecek" deyince, öğrencileri, kimi amaçladığını bilmedikleri için, birbirlerine bakmaya başladılar. İsa'nın en çok sevdiği öğrencisi Yahya ise başını onun göğsüne dayamıştı.[527] Ancak bu sahnede Yahya, bu İncil'de bahsedildiği gibi başını göğsüne dayamamıştır, üstelik İsa ile zıt yöne bakan masadaki tek kişidir.

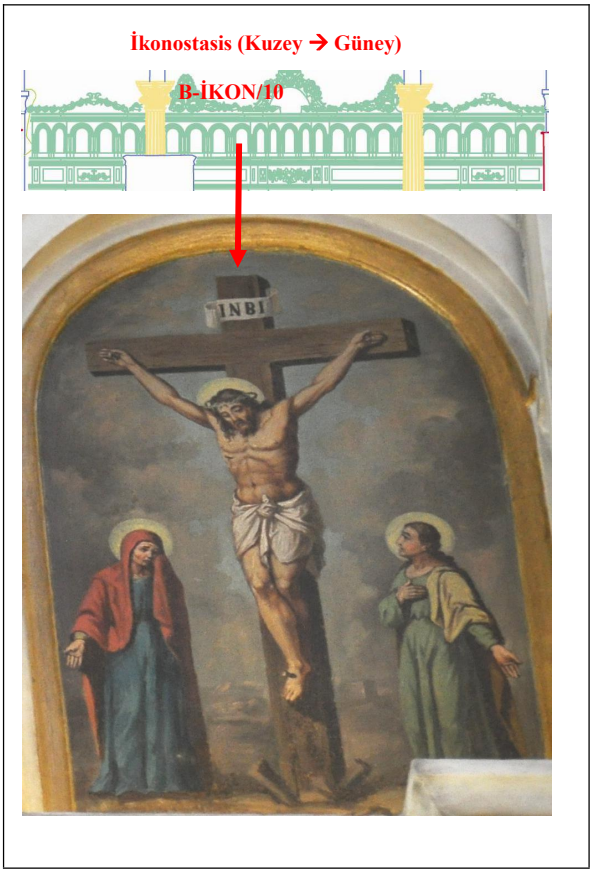
---

[525] Matta 26:14-25; Markos 14:12-26; Luka 22:7-23; Yuhanna 13:21-30.
[526] Luka 22:21.
[527] Yuhanna 13:21-23

Sahnenin, kısmen İncil'deki anlatıma bağlı kalınarak oluşturulduğu dikkat çekmektedir. Çünkü Yuhanna İncili'nde bahsi geçen, bu sahnede *Yahya'nın göğsünü İsa'nın başına yaslamış vaziyette* yer alması, sanatçının bireyselliği doğrultusunda eklenmemiş bir ayrıntı olabilir. Bu ayrıntı apokrif bir özellik olmayıp sahne, Matta, Markos ve Loukas İncilleri'ne göre tasvir edilmiş olmalıdır[528].

[528] Ayrıca bkz. Lucchesi-Palli 1968a:10-18, c.1; Spitzing 1989:100-113.

**B-İKON/10: Çarmıhta İsa**




Sahnenin ortasında, çarmıha gerilmiş vaziyette, belden aşağısının beyaz bir örtüyle örtülü olduğu, başı haleli, kahverengi uzun saç ve sakallı erkek figürü görülmektedir. İsa'yı temsil eden figürün başında dikenli bir taç seçilmektedir. Başı öne düşmüş vaziyettedir ve başının üzerinde, çarmıhta I.N.R.I kısaltmasının okunduğu bir parşömen seçilmektedir. Göğsünün sağ alt tarafında ise bir yara izi bulunmaktadır. Çarmıhın solunda, mavi elbiseli, başı yere kadar dökülen kırmızı bir himation ile örtülü ve haleli yaşlı bir kadın bulunmaktadır. İsa'nın annesi Meryem'i temsil eden bu figür, sol eliyle himationun altından gözünü silmektedir. Sağ eli ise avucu açık biçimde karşıya dönüktür. Çarmıhın sağında ise sağ eli göğsünde, sol eli avucu açık biçimde yanında duran yeşil elbiseli genç bir erkek figürü bulunmaktadır. Sol omzundan yere dökülen sarı bir himation giyen uzun kahverengi saçlı ve sakalsız, başı çarmıha dönük, haleli bu erkek figürü Yahya'yı temsil etmektedir. Arka planda kullanılan gri tonların etkisiyle oluşturulmuş kasvetli bir havaya sahip bu sahnede doğa izlenimciliğine bağlı olarak gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Giyside görülen kıvrımlar ise gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Özellikle İsa figürünün beline bağlanan örtüde ve Meryem figürünün örtüsü altında hareket eden eli bu hacim duygusunu güçlendirmektedir. Figürlerdeki vücut hareketlerine ve figürlerin duruşlarına dikkat edildiğinde ise belirgin bir ifade yoğunluğu fark edilmektedir. Yüzler, mimikler, duruşlar, eller ve ellerdeki hareketlilik gerçekçi olmakla beraber figürlerde yoğun bir hüzün vardır. İsa'nın çarmıha

gerilmesinden dolayı duyduğu üzüntü özellikle Meryem figürünün yüzünden kolaylıkla anlaşılabilmektedir.

Yahya İncili'ne göre, "İsa, çarmıhını kendisi taşıyarak, Golgota denilen ve Kafatası anlamına gelen yere götürüldü. Orada, İsa'yı başka iki kişiyle birlikte çarmıha gerdiler. İsa, ortalarında yer alıyordu. Pilatus bir de yazı yazdırmış ve İsa'nın çarmıhına astırmıştı (I.N.R.I). Bu yazıda, "Nâsıralı İsa, Yahudilerin Kralı" (Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum) deniliyordu. İsa'yı çarmıha geren dört asker, onun giysilerini aralarında bölüştüler. Gömleğini de çıkardılar, ama dikişsiz olduğu için bölüşemediler, aralarında kura çektiler. Çarmıhın dibinde İsa'nın annesi Meryem, Klopas'ın karısı Meryem ve Mecdelli Meryem (Maria Magdalena) bulunuyordu. İsa annesiyle en sevdiği öğrencisi Yahya'yı görünce, annesine "Kadın, işte oğlun!" dedi. Yahya'ya ise, "İşte, annen!" dedi. Yahya, o andan itibaren Meryem'i yanına aldı. İsa, bu sözleri söyledikten sonra, her şeyin yerine geldiğini bilerek su istedi. Sirkeye batırılmış bir süngeri, bir değneğin ucuna takarak, İsa'nın ağzına yaklaştırdılar. İsa, susuzluğunu sirkeyle giderdikten sonra, "Her şey yerine geldi" dedi ve gözlerini yumdu. Askerlerden birisi, elindeki mızrağı, İsa'nın sağ böğrüne sapladı. Buradan kan ve su çıktı."[529]

Matta İncili, İsa ile birlikte çarmıha gerilen iki kişinin hırsız olduğunu yazmaktadır. "Oradan geçen herkes İsa'yı alaya alıyordu, 'mademki Tanrının Oğlusun, öyleyse çarmıhtan inmesini de becer!' diyorlardı ona. Yanındaki iki hırsız da, kendilerinin de çarmıha gerildiklerini unutarak, aynı şeyleri söylüyordu."[530]

Bununla beraber, Matta ve Markos İncili'ne göre İsa, can çekişirken, "tanrım, tanrım, niye terk ettin beni?" demiştir[531].

İncil, İsa'nın nasıl çarmıha gerilmiş olduğu ile ilgili ayrıntılar vermese de, ilgili yayınlar apokrif metinlere gönderme yaparak, söz konusu dönemde, tıpkı resimde gösterildiği gibi, iki eli yana doğru açık, avucunun ortasından birer çivi ile ve ayakları üst üste koyularak tek çiviyle, ya da yan yana yine birer çivi ile çarmıha gerilme işleminin

[529] Yuhanna 19:25-34.
[530] Matta 27:38-44.
[531] Matta 27:49, Markos 15:34.

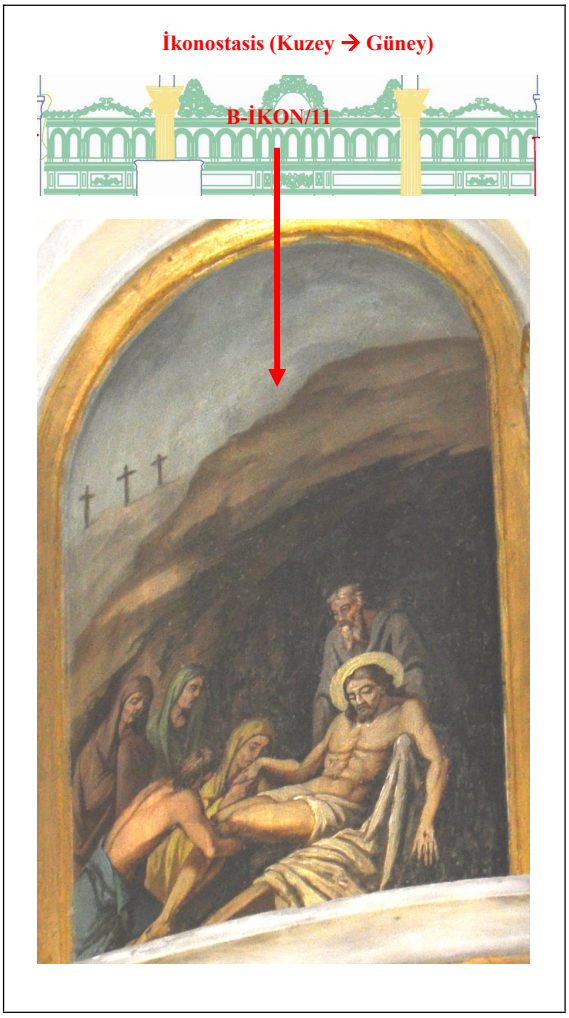
gerçekleştirildiğini bildirmektedir[532]. Bununla beraber İncil'de, *Şüpheci Thomas'*ın İsa'nın yara izlerini incelemek için İsa'nın avucunu görmek istemesinden, yine avucunda yara izi olduğu bilinebilmektedir[533].

Sahne belirli özellikler ışığında, genel olarak İncil'e dayalı tasvir edilmiş olsa da, apokrif öğeler de içermektedir. İncil'deki anlatımda ayrıca bahsi geçen *Mecdelli Meryem*, *Klopas'ın karısı Meryem* ve kendisiyle beraber *çarmıha gerilen diğer üç kişinin* tasvir edilmesi tercih edilmemiştir.

[532] Boskovits 1968a:600-601, c2; 1968b:601-602, c.2; 1968c:602-605, c.2; Spitzing. 1989:206-212; Coşkuner 2009:88-122;. Ayrıca bkz. Anonim. *Patrologia Graeca*, (ed.) J.P.Migne, Paris, 1857-1866, V.7, 713-716; Michaelis, W. (1956). *Die Apokryphen Schriften zum neuen Testament*, Bremen, 52; Hennecke u. Schneemelcher (1959). *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, Tübingen, C1, 333-358; Ragusa, I. - Green, R.B. (1961). *Meditations on the Life of Christ*, Princeton, 317-340.

[533] Yuhanna 20:25

**B-İKON/11: İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi / Mezara Koyuluşu**




Yuhanna İncili'ne göre, "Akşam olunca, İsa'nın şakirdi olup Yahudilerin korkusundan kendisini gizleyen Arimateali Yusuf, İsa'nın cesedini kaldırmak için Pilatus'a yalvardı ve Pilatus izin verdi. Gelip İsa'nın cesedini kaldırdı. Önceleri İsa'ya geceleyin gelen Nikodimos da gelip yüz litre kadar karışık mür ve öd ağacı getirdi. O vakit İsa'nın cesedini alıp Yahudilerin gömme âdeti olduğu üzere, onu baharlarla beraber keten bezlerine sardılar. Haça gerildiği yerde bir bahçe ve bahçede henüz içine hiç kimse konulmamış yeni bir kabir vardı. Ve İsa'yı oraya koydular, çünkü kabir yakında" denmektedir.[534]

Matta ve Luka İncili'ne göre, "Akşam olunca, İsa'nın şakirdi olmuş Arimateali Yusuf adlı zengin bir adam geldi. Bu adam Pilatus'a gidip İsa'nın cesedini istedi. O zaman Pilatus verilsin diye emretti. Yusuf cesedi alıp onu temiz bir keten bezine sardı. Kaya içine oymuş olduğu kendi yeni kabrine onu yatırdı ve kabrin kapısına büyük bir taş yuvarlayıp gitti. Mecdelli Meryem ile öteki Meryem orada, kabrin karşısında oturuyorlardı.[535]

Markos İncili'ne göre, diğer İnciller'deki bilgilere ek olarak çarmıhtan indirilen İsa'nın tabutuna yerleştirilmesine tanıklık eden kadınlar *İsa'nın annesi Meryem, Mecdelli Meryem ve havari Yakup'un annesi (Klopas'ın karısı) Meryem*'dir.[536]

---

[534] Yuhanna 19: 38-42
[535] Matta 27:57-61; Luka 23:53.
[536] Markos 16:40-47.

Söz konusu resim incelendiğinde, sahnenin bir mağaranın içinde geçtiği ve arka fonda, uzaktaki bir tepede bulunan üç çarmıhın bulunduğu görülmektedir. Mağara içerisindeki tasvirde, ortada, İsa figürünün belinden aşağısı neredeyse dizlerine kadar beyaz bir örtü ile örtülüdür. Başı haleli, kahverengi uzun saçlı ve sakallı olarak tasvir edilen İsa figürünün başında, onu koltuk altlarından tutarak mezarına yerleştirmeye çalışan yeşil elbiseli, uzun beyaz saç ve sakallı yaşlı bir erkek figürü olarak betimlenen Arimatealı Yusuf görülmektedir. Mezar içine koyulurken İsa'nın kolları yere doğru sarkacak şekilde tasvir edilmiştir. Çarmıha gerildiği için avuç içindeki yara izleri de gözükmektedir. İsa figürünü dizlerinin arkasından kavrayarak onu mezarına yerleştiren, sırtı dönük olarak tasvir edilmiş, belden aşağısı mavi bir örtüyle örtülü ve belden yukarısı çıplak olarak gösterilen kısa kahverengi saçlı bir erkek figürü görülmektedir. Bu figür, olasılıkla İncil'de bahsi geçen Nikodimos olmalıdır. Sahnede, İsa'nın mezarına yerleştirilmesine tanıklık eden üç de kadın figürü görülmektedir. Kadınlardan ikisi mezar başında yan yana durmaktadır. Yaşlı tasvir edilmişlerdir. Birisi tamamıyla kahverengi bir örtü ile örtülü olup sadece yüzü gözükecek şekilde tasvir edilmiştir. Ancak resmedilen elbise kıvrımlardan ellerini göğsünde birleştirdiği anlaşılmaktadır. Diğer yaşlı kadın ise yeşil bir örtü ile başından örtülüdür. Elleri açıktadır ve avuç içleri dua eder gibi göğüs hizasında yukarıya doğru açıktır. Bu kadınlardan biri İsa'nın annesi Meryem'i, diğeri ise havari Yakup'un annesi Meryem'i temsil etmektedir. Üçüncü kadın ise mezarın başında diz çökmüş vaziyettedir. Sarı bir örtü ile başından örtülüdür ve İsa'nın sarkan sağ kolunu tutup elindeki yarasından öpmektedir. Gözleri kapalıdır. Bu figür olasılıkla Mecdelli Meryem'i temsil etmektedir ve apokrif bir sahnedir. Çünkü genel hatlarıyla İncil'deki anlatıma bağlı kalınarak oluşturulmuş bu sahnede İncil'de bahsi geçmeyen tek sahne, İsa'nın tabuta yerleştirilirken tanıklık eden kadınlardan birinin onun elini öpmesidir. *Apokrif Philip İncili*'nde bahsi geçen bu olayda, *Mecdelli, İsa'nın tabutu başında eğilir, o mezara yerleştirilirken sağ kolundan tutup elinin yarasından öper*, şeklinde ifade edilmiştir.[537]

Arka planda kullanılan gri tonların etkisiyle oluşturulmuş kasvetli bir havaya sahip bu sahnede doğa izlenimciliğine bağlı olarak gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu

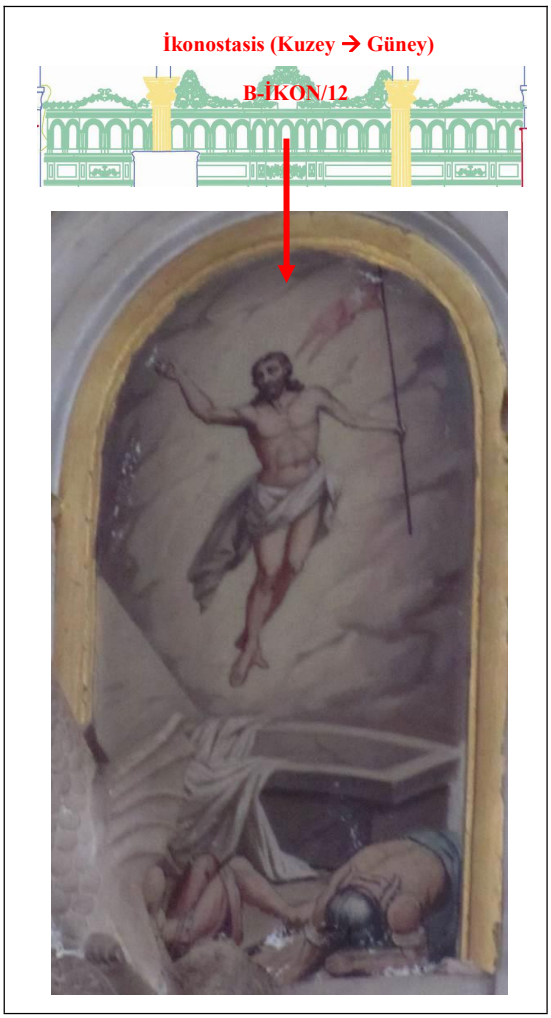
---

[537] Bkz. Anonim. (1997). *Das Philippus-Evangelium*, Nag-Hammadi-Codex II, 3, (ed.) H.-M. Schenke, Berlin, →*Kreuzigung* (p. 68,26-29; 73,13-15). Ayrıca bkz. Schweicher 1968:192-196, c.2.

perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Bu, özellikle İsa figürünün ölü bedenindeki hâkimiyetsizlikte hissedilmektedir. Giysi ayrıntılarına bakıldığında görülen kıvrımların düşüşü ise gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Özellikle İsa'nın sarılı olduğu ve tabuttan sarkan beyaz örtünün dokusu dahi net olarak seçilebilmektedir. Bununla beraber kadın figürlerinin giydiği örtülerin altından vücut hareketleri de net olarak seçilebilmektedir. Dolayısıyla figürlerdeki bu vücut hareketlerine ve figürlerin duruşlarına dikkat edildiğinde belirgin bir ifade yoğunluğu görülmektedir. Yüzler, mimikler, saçlar, duruşlar, eller ve ellerdeki hareketlilik gerçekçidir.

**B-İKON/12: İsa'nın Dirilişi**

(Anastasis / Ανάστασις)




Bu sahnede İsa'yı temsil eden erkek figürü merkezde yer almaktadır. İsa, henüz dirilmiştir. Havada durmaktadır. Belden aşağısı beyaz bir örtü ile örtülüdür ve örtünün bir kısmı havada uçuşmaktadır. Kolları iki yana doğru açıktır. Sağ eliyle takdis işareti yaparken, sol elinde de bir asa tutmaktadır.[538] Asanın ucunda kırmızı bir flama dalgalanmakta ve flamanın üzerinde de beyaz bir Yunan haçı olduğu görülmektedir. İsa figürünün altında, lahit benzeri bir taş mezar bulunmaktadır. Mezarın kapağı bir kenara itilmiştir ve açık durmaktadır. İçinden de beyaz bir örtü sarkmaktadır. Taş mezarın önünde ise biri yer diz çökmüş, kask taktığı başını ellerinin arasına almış, diğeri ise dizleri katlı biçimde sırtüstü yere uzanmış, İncil'de bahsi geçen muhafızlar olduğu anlaşılan iki kişi bulunmaktadır. Hareketli bir ortamın yansıtıldığı bu sahnede, İsa figürü henüz dirilmiş gibi bir izlenim yaratılmıştır. Hacimli figürlerin ve gerçekçi anatomik oranların kullanılmasıyla beraber merkezdeki lahit mezar ile onun önünde yerde yatan muhafızlar ile perspektif etkisi daha da güçlendirilmiştir. Giyside ve lahitten sarkan örtüde görülen kıvrımların düşüşü ise gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Figürlerin duruşlarına dikkat edildiğinde ise belirgin bir ifade yoğunluğu fark edilmektedir. Yüzler, mimikler, duruşlar, eller ve ellerdeki hareketlilik gerçekçi olmakla beraber figürlerde bir telaş ve korku olduğu hissedilmektedir.

---

[538] Takdis işaret için ayrıca bkz. Tasvir No. A-TON/1: Antifonitis İsa Tasviri, sf. 135-136.

İsa, Matta'ya göre, ölümünün üçüncü günü dirileceğini söylemiştir. Bu nedenle Pilatus, İsa'nın öğrencilerinin bu üç gün içinde cesedi çalıp, İsa dirildi demesinler diye, mezarın muhafızlarla korunmasını buyurur. Başrahipler mezarı denetledikten sonra, taşı mühürlerler ve önüne muhafızları koyarlar. Cumartesinden sonra, haftanın ilk gününün şafağında, Mecdelli Meryem'le öteki Meryem mezara giderler. O sırada bir deprem olur; gökten bir melek iner ve mezar taşını kaldırarak üstüne oturur. Görünüşü şimşek gibi giysisi kar beyazıdır. Muhafızlar çok korkarlar. Kadınlar da korkarlar, fakat melek, korkmamalarını söyler kadınlara, çarmıha gerilen İsa'yı aradıklarını bildiğini, fakat onun, kendisinin de öngördüğü gibi dirildiğini, öğrencilerinin onu Galile'de göreceklerini söyler. Kadınlar, olayı hemen İsa'nın öğrencilerine iletirler[539].

Markos'a göre Mecdelli Meryem, Yakup'un annesi, Meryem ve Salome, İsa'nın vücudunu mumyalamak için kokular alırlar. Cumartesiden sonra ilk gün mezara geldiklerinde, güneş doğmuştur. Kendi kendilerine, mezar taşını kimin kaldıracağını sormaktadırlar. Ama bir de bakarlar ki, taş kaldırılıp bir yana yatırılmıştır. Kadınlar mezara girdiklerinde, sağ tarafta, beyaz giysili bir genci oturur bulurlar. Kadınların korktuğunu gören genç, onlara korkmamalarını, çarmıha gerilmiş Nasıralı İsa'yı aradıklarını bildiğini, ama artık orada olmadığını, öğrencilerinin onu Galile'de göreceklerini söyler[540].

Luka'ya göre, kadınlar, haftanın ilk günü, hazırladıkları kokuları sabah erken mezara götürürler. Mezarın ağzındaki taşı kaldırılmış görürler. İçeri girdiklerinde İsa'nın cesedini bulamazlar. Ama bu sırada, parıldayan giysiler içinde iki erkek belirir. Kadınlar, korkudan başlarını yere eğerler. İki erkek ise, kadınlara, yaşayan kişiyi niçin ölüler arasında aradıklarını, artık orada olmadığını, dirildiğini söylerler. O zaman kadınlar, İsa'nın sözlerini anımsarlar ve gidip on bir havariye anlatırlar. Bu kadınlar arasında Mecdelli Meryem, Yakup'un annesi Meryem, Yuhanna ve başkaları vardır. Fakat havariler bu anlatılanlara inanmazlar. Petros doğruca mezara koşar, eğilip içeri baktığında, yerde yalnızca sargılar görür[541].

---

[539] Matta 27:62-66; 28: 1-8.
[540] Markos 16:1-7.
[541] Luka 24: 1-2.

Yahya'ya göre, Mecdelli Meryem, haftanın ilk günü, sabah daha karanlıkken mezara gider ve taşın kaldırılmış olduğunu görür. Hemen koşup, Simon Petros'a ve İsa'nın en sevdiği öğrencisine (Yahya'ya) rabbin mezarda olmadığını haber verir. Petros ve Yahya mezara koşarlar. Önce Yahya varır. İçeri baktığında, yerde yalnızca sargı bezlerini görür, ama içeri girmez. Simon Petros mezara girer, o da yerde sargılar görür, ama kefen katlanmış olarak bir köşeye konmuştur. O sırada Yahya da içeri girer ve olanlara inanır. Bu arada Mecdelli Meryem, dışarıda, mezarın içine baktığında, beyaz giysili iki melek görür. Biri, İsa'nın cesedinin bulunduğu yerin baş tarafına, öteki ise ayakucuna oturmuştur[542].

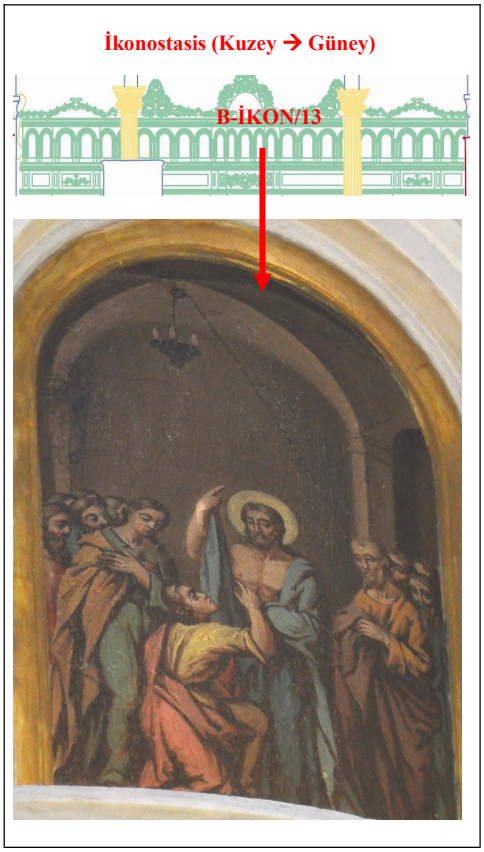
Tasvir, İncil'e dayalı aktarılmış olsa da, flama ve takdis işaretleri dikkat çekicidir. İlgili yayınlar ve apokrif metinler, bunların, İsa'nın diriliş sahnesinde, özellikle lahitler üzerinde 4. veya 5. yüzyıldan beri görülen ve ölüme karşı kazanılan zaferi sembolize etmek için kullanılan işaretler olduğunu bildirmektedir[543]. Bununla beraber, İncil'de bahsedilen melek ve kadınların da bu sahnede tasvir edilmesinin tercih edilmediği, yalnızca muhafızların tasvir edildiği dikkat çekmektedir.

---

[542] Yuhanna 20: 1-12.

[543] Wilhelm 1968b:202, c.1. Konuyla ilgili apokrif metinler için ayrıca bkz. Schönewolf, O. (1909). *Die Darstellung der Auferstehung Christi - Ihre Entstehung und ihre ältesten Dokumente*; Schrade, H. (1932). "Die Auferstehung Christi", *Ikonographie der christlichen Kunst I*, Leipzig-Berlin, p.1230-1240; Hennecke u. Schneemelcher (1959). "Hebräer Evangelium" - "Petros Evangelista", *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, Tübingen, v.1, 9, 34 -13, 57; Hennecke-Schneemelcher. (1964). "Himmelfahrt des Isaias", *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, Tübingen, v.2, 457.

**B-İKON/13: Şüpheci Thomas**




Bir odada geçen sahnede, ortada İsa figürünü temsil eden, başı haleli, uzun kahverengi saç ve sakalı olan bir erkek figürü durmaktadır. Omzundan sarkan mavi bir himation giymektedir. Göğsü açıktadır. Sağ elini havaya kaldırmıştır ve işaret parmağı ile yukarıyı işaret etmektedir. Elinden, avucuyla tuttuğu himationunun bir parçası sarkmaktadır. Sol elini ise sağ göğsünün altına doğru uzatmaktadır. Bunu, önünde diz çökmüş olan sarı-kırmızı bir giysi içersindeki kısa kahverengi saçlı, sakalsız erkek figürüyle temsil edilen Thomas'ın sağ elini sağ böğründeki yarasına götürmek için yapmaktadır. Böylece Thomas işaret parmağı ile İsa figürünün yarasına dokunmaktadır. İkisinin etrafında ise havarileri temsilen on bir kişi toplanmıştır. Olayın arka planından görüldüğü üzere mekân çapraz bir tonoz ile örtülüdür ve örtüden üzerinde üç kandil bulunan bir avize sarkmaktadır. Hareketli bir ortam izlenimi yaratan sahnede gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Bununla beraber İsa etrafında toplanan ve sahnenin gerisine doğru devam eden kalabalık perspektif etkisini daha da güçlendirmektedir. Giysi kıvrımlarının düşüşü ise gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Figürlerin vücut hareketlerine ve duruşlarına dikkat edildiğinde ise belirgin bir ifade yoğunluğu fark edilmektedir. Yüzler, mimikler, duruşlar, eller ve ellerdeki hareketlilik ise gerçekçi olmakla beraber sahne, figürlerde bir merak duygusu varmış gibi bir his uyandırmaktadır.

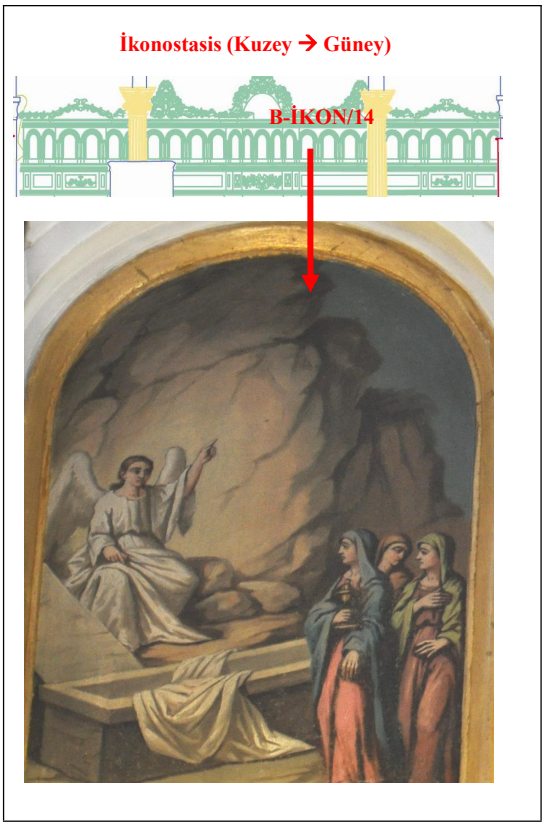
Yuhanna İncili'ne göre, "İsa, dirildiği günün akşamı on bir havarisine görünür. Selâm verir, ellerini ve böğrünü gösterir onlara. Sonra da hepsinin üstüne üfleyerek şöyle der: 'Alın, işte size Kutsal Ruh! Bağışlayacağınız günahlar bağışlanmış olacak.

Bırakacağınız günahlar da kalacak.' Fakat on iki havariden biri olan ve Didimos adı verilen Thomas, İsa göründüğü zaman orada değildir. Anlatılanlara da inanmaz. 'Ellerinde çivilerin işaretini görmedikçe, çivilerin yerine parmağımı değdirmedikçe ve böğrüne elimi koymadıkça inanmayacağım' der. Sekiz gün sonra, havariler yine bir araya gelirler. Bu kez Thomas da vardır. Kapılar kapalı olduğu halde İsa içeri girer, ortalarına geçip hepsini selamlar ve Thomas'a şöyle der: 'Koy parmağını şuraya ve bak ellerime! Ver elini, koy böğrüme! Şüpheci değil, inançlı ol!', der." [544]

Yalnızca Yuhanna İncili'nde anlatılan bu olay, söz konusu sahnedeki anlatımıyla İncil ikonografisine dayalı olarak oluşturulmuştur. İsa'nın sağ elini göğe kaldırıp işaret parmağı ile göğü işaret etmesi de ilgili yayınlar tarafından *barok* döneme ait özellikler olarak tanımlanmaktadır.[545]

[544] Yuhanna 20: 19-27.
[545] Holl 1968h:301-304, c.4. Ayrıca bkz. Spitzing 1989:300-301.

**B-İKON/14: Kadınlar Mezar Başında**




Söz konusu bu sahne bir mağara içerisini göstermektedir. Resmin ortasında, kapağı kenara itilmiş bir taş lahit vardır ve içerisinden beyaz bir örtü sarkmaktadır. Lahitin arkasındaki bir kaya parçasının üzerinde, meleği temsil eden beyaz elbiseli, uzun kahverengi saçlı ve kanatlı bir figür tasvir edilmiştir. Melek, sağ eli kucağında elbisesini tutmakta, sol eli ise havada, işaret parmağı ile göğü işaret etmektedir. Lahitin önünde ise başları örtülü üç kadın figürü durmaktadır. Bunlardan birisi meleğe bakmakta, diğerleri ise baş başa vermiş, konuşur gibi tasvir edilmiştir. Bu kadın figürlerden seçilebildiği kadarıyla ikisi, sağ elleri göğüslerinde betimlenmiştir. Gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figürlerin görüldüğü bu sahnede, vücut hareketlerine ve duruşlarına dikkat edildiğinde de belirgin bir ifade yoğunluğu fark edilmektedir. Yüzler, mimikler, duruşlar, eller ve ellerdeki hareketlilik gerçekçi olmakla beraber sahnenin ön planında yer alan üç kadın figüründe bir telaş ve heyecan olduğu görülmektedir. Bununla beraber arka plandaki melek figürü de daha sakin bir görünüme sahiptir. Giysi kıvrımlarının düşüşü ise gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Sahnedeki ışık kullanımı ise dikkat çekicidir çünkü ışık sanki resmin içinden, özellikle de melek figüründen yansıyormuş gibi bir izlenim yaratılmıştır. Renk seçimine bakıldığında ise kırmızı, yeşil, beyaz ve sarı gibi canlı renklerin ağırlıklı olduğu görülmektedir.

Matta İncili'ne göre, "Cumartesinden sonra, haftanın ilk gününün şafağında, Mecdelli Meryem ile öteki Meryem mezara giderler. O sırada bir deprem olur; gökten bir melek iner ve mezar taşını kaldırarak üstüne oturur. Görünüşü şimşek gibi giysisi kar beyazıdır. Muhafızlar çok korkarlar. Kadınlar da korkarlar, fakat melek, korkmamalarını söyler

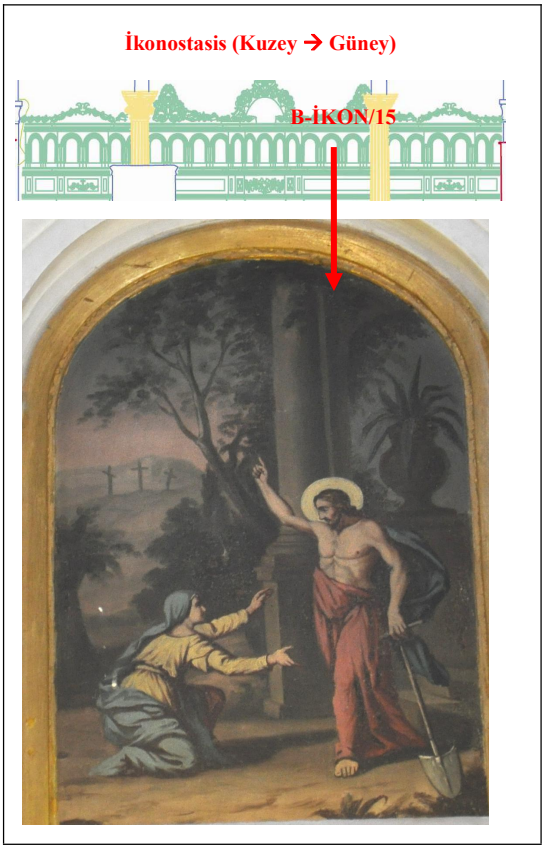
kadınlara, çarmıha gerilen İsa'yı aradıklarını bildiğini, fakat onun, kendisinin de öngördüğü gibi dirildiğini, öğrencilerinin onu Galile'de göreceklerini söyler."[546]

İncil'de yalnızca iki kadından, Mecdelli Meryem ve *öteki* Meryem'den bahsedilmesine rağmen sahnede üç kadın figür tasvir edilmiştir. Dolayısıyla bunlardan ikisinin Mecdelli Meryem ile öteki Meryem'i temsil ettiği düşünülürse, diğer kişinin kim olduğu kesin olarak bilinememektedir.

[546] Matta 28: 1-8.

**B-İKON/15: İsa ve Mecdelli Meryem**

(Noli me Tangere)




Açık havada tasvir edilen sahnenin ön planındaki bir patikada gerçekleşen olayın çevresinde çeşitli ağaçlar, saksı içersinde bitkiler ve kaidesi üzerinde yükselen bir sütun bulunmaktadır. Arka planındaki tepede ise üç çarmıh seçilmektedir. Sahnenin sol yanında, Mecdelli Meryem'i temsilen, resmedilen patikada diz çökmüş vaziyette, başı yere kadar mavi bir örtüyle örtülü, sarı elbiseli bir kadın figürü görülmektedir. Kollarıyla karşıya doğru uzanmaktadır. Karşısında ise belden aşağısı ayak bileklerine kadar kırmızı bir örtüyle örtülü ve arkasından uçuşan bir başka mavi örtüyle tasvir edilmiş, kahverengi saç ve sakallı, başı haleli bir erkek figürü bulunmaktadır. İsa'yı temsil eden bu figür, yalın ayak tasvir edilmiştir ve sol ayağı ile öne doğru bir adım atmış vaziyettedir. Sağ eli havada ve işaret parmağı ile göğü işaret etmektedir. Sol eliyle de bir kürek tutmaktadır. Hareketli bir ortam izlenimi yaratan sahnede gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Üç boyutlu perspektif etkisi özellikle ön plan ile arka plandaki nesne ve bitkilerin oranlarında hissedilmektedir. Bununla beraber Mecdelli Meryem ve İsa figürünün vücut hareketlerine ve duruşlarına dikkat edildiğinde belirgin bir ifade yoğunluğu fark edilmektedir. Yüzler, mimikler, duruşlar, eller ve ellerdeki hareketlilik gerçekçi olmakla beraber sahnede bir telaş olduğu hissettirilmektedir. Giysi kıvrımlarının düşüşü ise gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Işık ve gölge etkisi de gerçekçi olmakla beraber ışık, sanki resmin içinden, özellikle de Meryem ve İsa figüründen yansıyormuş gibi bir izlenim yaratılmıştır.

Öldükten sonra İsa'nın göründüğü ilk kişi, Mecdelli Meryem'dir. Mecdelli Meryem mezarda melekleri görünce, melekler kendisine niçin ağladığını sorarlar. O da, "rabbimin mezardan götürüldüğünü, onu nereye koyduklarını bilmediğini" söyler. Bunu söyler söylemez de arkasına döner ve ayakta İsa'yı görür. Ne var ki görünenin İsa olduğunu bilmeden onu bahçıvan sanır. İsa, Mecdelli'yi "Meryem!" diye çağırır ve şöyle devam eder: "Alıkoyma beni, çünkü Babaya gitmedim daha. Git öğrencilerime, Babama ve Babanıza, Tanrıma ve Tanrınıza gittiğimi söyle!" Mecdelli Meryem de bunun üzerine öğrencilere olanları anlatır[547].

Sahne, İncil'deki anlatım ile örtüşmesine rağmen, İncil'de bahsi geçmeyen bazı özellikler de mevcuttur. İsa'nın sol elinde tuttuğu *kürek* özellikle dikkat çekmektedir. Bununla beraber kürek, Meryem'in İsa'yı bahçıvan zannetmesiyle örtüştürülmektedir[548].

Öte yandan, yaralarını göstermek adına, gövdesi çıplak tasvir edilmesi tercih edilen İsa'nın bu sahnede sağ elini göğe kaldırıp işaret parmağı ile göğü işaret etmesi de ilgili olarak da yayınlar, *barok* döneme ait özellikler olarak bahsetmektedir[549]. Bu sahne ayrıca, doğu kiliselerine yabancı, daha çok İtalyan kiliselerine özgü bir sahne olarak tanınmaktadır[550].

[547] Yuhanna, 20:13-18.
[548] Diemer 1968:81-82, c.2; Holl 1968e:332-336, c.3.
[549] Holl 1968e:332-336, c.3; Godfrey 1950:96. Barok dönem öncesinde ise, İsa'nın elinde, üzerinde haç işareti olan bir flamanın dalgalandığı asayı tuttuğu belirtilmektedir. Bkz. Holl 1968e:336, c.3.
[550] Diemer 1968:81, c.2; Millet 1960:540.

**B-İKON/16: Emmaus Yolunda**




Açık havada tasvir edilmiş sahnede üç erkek figür seçilmektedir. Figürlerden ortadaki, İsa'yı temsilen başı haleli, uzun kahverengi saç ve sakallı olarak kırmızı khiton ve mavi himation içersinde tasvir edilmiştir. İki eli de göğüs hizasında durmaktadır. Sağ elinin işaret parmağı havada, sol eli ise avucu açık biçimde karşıya dönüktür. İsa figürünün sağ ve sol yanındaki erkek figürleri ise onunla konuşuyormuş gibi tasvir edilmiştir. Bu sohbet ortamının rahatlıkla anlaşılabildiği bu sahnede gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Üç boyutlu perspektif etkisi özellikle arka plandaki doğa manzarasında hissedilmektedir Bununla beraber figürlerin vücut hareketlerine ve duruşlarına dikkat edildiğinde belirgin bir ifade yoğunluğu fark edilmektedir. Yüzler, mimikler, duruşlar, eller ve ellerdeki hareketlilik gerçekçidir. Giysi kıvrımlarının düşüşü de gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Renk kullanımına bakıldığında ise koyu renklerin ağırlıkta olduğu dikkat çekmektedir. Bununla beraber ışık, sanki resmin içinden, özellikle de zeminden yansıyormuş gibi bir izlenim yaratılmıştır.

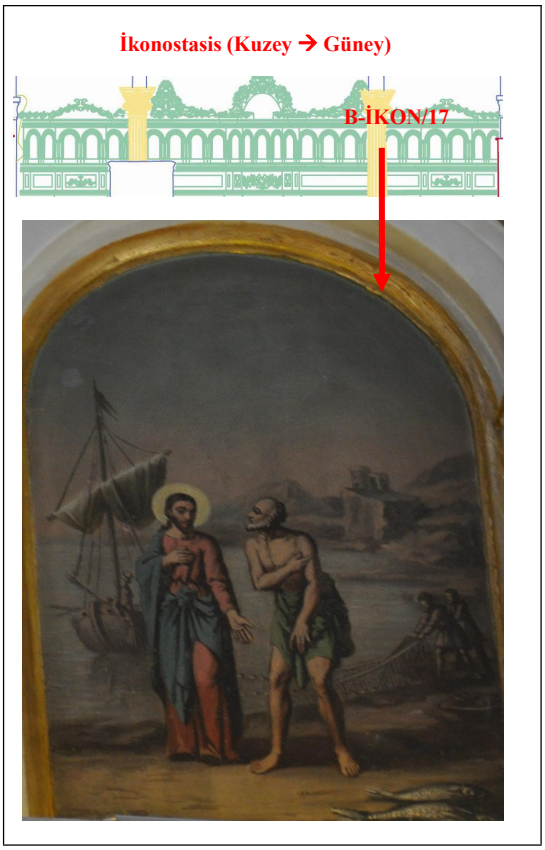
Luka İncili'ne göre, "İsa'nın dirildiği gün, öğrencilerinden ikisi Kudüs yakınlarında Emmaus denilen bir köye gidiyorlardı. Son günlerde meydana gelen olaylardan söz ederek yol alıyorlardı. İsa yanlarına yaklaşarak, aralarına katıldı. Ama öğrencilerinin gözleri onu tanıma yeteneğinden yoksundu. Köye yaklaştıklarında İsa, onları geride bırakıp, ilerler gibi yaptı. Fakat öğrencileri karanlık bastığı için, onu yemeğe alıkoydular. Bu çağrıyı İsa da kabul etti ve birlikte yemeğe oturdular. İsa, sofrada,

ekmek aldı, takdis etti, bölerek iki öğrenciye verdi. Öğrencilerin o zaman gözleri açıldı ve İsa'yı tanıdılar. Fakat İsa, birden gözden kayboldu."[551]

Sahne, apokrif öğeler içermeden, İncil'deki ifadelere dayalı olarak tasvir edilmiştir.

[551] Luka 24:13-35.

**B-İKON/17: Balık Avı Mucizesi**




Sahnenin ön planında, İsa'yı temsilen başı haleli, uzun kahverengi saç ve sakallı, kırmızı khiton üstü mavi himatiyonu ile tasvir edilmiş bir erkek figürünün yanındaki yaşlı erkek figür ile konuşmasını göstermektedir. İsa'nın sağ eli göğsünde sol eli ise yanında, avucu açık biçimde durmaktadır. Yanındaki yaşlı figür ise Simon'u temsil etmektedir. Beyaz sakallı ve kel gösterilmiştir. Başı İsa figürüne dönüktür. Belden aşağısı dizlerine kadar yeşil bir örtü ile örtülüdür. Sol eliyle bu örtüyü tutmakta, sağ elinin işaret parmağıyla da arka planda görülen ve denizden ağ çeken iki balıkçıyı işaret etmektedir. Önünde yerde ise balıklar olduğu görülmektedir. Arka plana bakıldığında, denizden ağ çeken balıkçılar dışında, İsa'nın da arkasında, denizde duran yelkenli bir gemi vardır. Sahnede gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Üç boyutlu perspektif etkisi özellikle arka plandaki doğa manzarasında hissedilmektedir. Bununla beraber figürlerin vücut hareketlerine ve duruşlarına dikkat edildiğinde belirgin bir ifade yoğunluğu fark edilmektedir. Yüzler, mimikler, duruşlar, eller ve ellerdeki hareketlilik gerçekçidir. Giysi kıvrımlarının düşüşü de gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir.

İncil'e göre, "İsa, Cenesaret Gölü yanında, çevresine toplanmış halka tanrının sözünü vaaz ediyordu. Bir ara, kıyıda iki kayık gördü. Balıkçılar ağlarını yıkıyorlardı. İsa, Simon'un kayığına bindi; ona, kıyıdan biraz uzaklaşmasını söyledi. Sonra oturup, halka kayıkta vaaz verdi. Konuşması bitince, açılarak ağları suya atmasını söyledi Simon'a. Simon, bütün gece dolaştıklarını, hiç balık tutamadıklarını belirtti. Ama yine de İsa'nın sözünü dinleyip ağları suya attı. O kadar çok balık yakaladılar ki, balıkların ağırlığından

ağlar yırtılmak üzereydi. Öteki kayıkta bulunanlar da yardıma geldiler. İki kayık da balıkla dolup taşıyordu.” [552]

Sahne, apokrif öğeler içermeden, İncil’deki ifadelere dayalı olarak tasvir edilmiştir.

[552] Luka 5:2-7; Yuhanna 21:1-23.

**B-İKON/18: Hasta Adamın İyileştirilmesi**




Sahnenin ön planında yerde uzanan sarı elbiseli bir adam görülmektedir. Elleri göğsünde durmaktadır. Başında İsa'yı temsilen haleli, uzun kahverengi saç ve sakallı, kırmızı khiton üstüne mavi bir himatiyon giymiş erkek figürü durmaktadır. Figür, iki elini yana açmış, yerde yatan adama bakmaktadır. İsa figürünün arkasında duran dört erkek figürü de olaya tanıklık etmektedir. Arka planda ise büyük boyutlu, revaklı bir bina dikkat çekmektedir. Sahnede gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Üç boyutlu perspektif etkisi özellikle arka plandan yükselen revaklı binada ve ön planda yerde uzanan erkek figüründe hissedilmektedir. Bununla beraber figürlerin vücut hareketlerine ve duruşlarına dikkat edildiğinde belirgin bir ifade yoğunluğu fark edilmektedir. Yüzler, mimikler, duruşlar, eller ve ellerdeki hareketlilik gerçekçidir. Giysideki kıvrımların düşüşü gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Renk kullanımına bakıldığında ise koyu renklerin ağırlıkta olduğu dikkat çekmektedir.

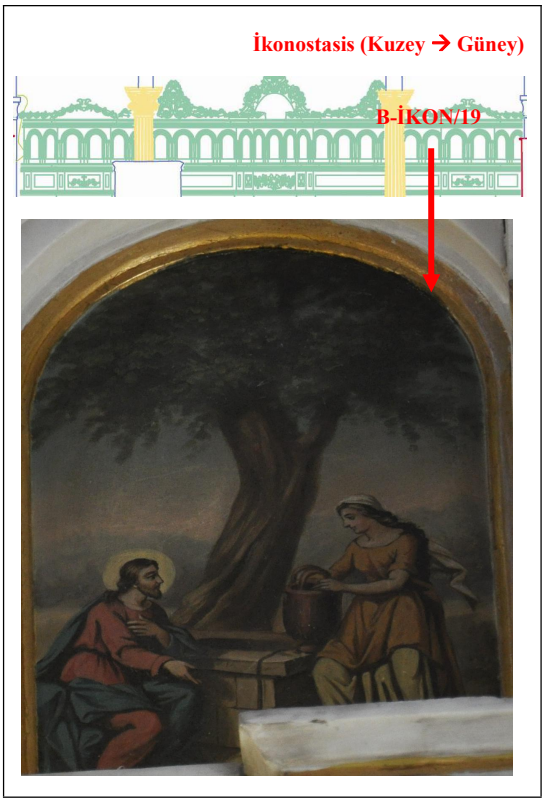
Yuhanna İncili'ne göre, "İsa, Yahudilerin bir bayramı dolayısıyla Kudüs'e gitti. Burada 'Koyun Kapısı' denilen kapının yanında beş revaklı bir havuz vardı. Bu revaklar içinde bir sürü kör, topal, inmeli hasta, suyun dalgalanmasını beklemekteydi. Bir melek, arada bir havuza inip, suyu dalgalandırdığında havuza atlayan ilk kişi, hastalığı ne olursa olsun, hemen iyileşiyordu. Orada, otuz sekiz yıldır hasta olan bir inmeli de bulunuyordu. Adamın bu yatalak halini gören İsa, uzun zamandır bu durumda olduğunu bildiği için, 'İyileşmek ister misin?' diye sordu ona. Hasta, su dalgalandığında, onu havuza itecek kimse olmadığını, o yaklaşmaktayken, bir başkasının gelip ondan önce suya girdiğini

söyledi. O zaman İsa, 'Kalk ayağa! Al eline şilteni ve yürü!' diye buyurdu. Adam o anda iyileşti ve şiltesini alarak yürümeğe başladı." [553]

Sahnede tasvir edilen mekân dışında, figürlerin İncil'e uygun bir nitelikte tasvir edildiği söylenebilir. Ancak İncil'de bahsedilen havuz görülmemektedir. Dolayısıyla belirli öğelerin sanatçının kendi tercihi doğrultusunda tasvir edilmiş ya da edilmemiş olduğu söylenebilir.

[553] Yuhanna 5:1-9

**B-İKON/19: Samiriyeli Kadın**




Sahne bir kuyu başında tasvir edilmiştir. Kuyunun solunda, oturur vaziyette, başı haleli, uzun kahverengi saç ve sakallı, kırmızı khiton üzerine mavi bir himatiyon giyen İsa figürü bulunmaktadır. Sol eli göğsünde, sağ eli ise hafifçe karşıya doğru uzanmaktadır. Kuyunun sağında, İsa figürünün karşısında turuncu-sarı iki katlı bir elbise içerisinde, başı üstten beyaz bir örtüyle örtülü, uzun kahverengi saçlı bir kadın figürü bulunmaktadır. Samiriyeli kadını temsil eden bu figür, kuyunun başında bir kova tutarken tasvir edilmiştir. Kuyunun arkasında ise büyük bir ağaç vardır. Sahnede gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Bununla beraber figürlerin vücut hareketlerine ve duruşlarına dikkat edildiğinde belirgin bir ifade yoğunluğu fark edilmektedir. Yüzler, mimikler, duruşlar, eller ve ellerdeki hareketlilik gerçekçidir. Giysideki kıvrımların düşüşü de gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Renk kullanımına bakıldığında ise koyu renklerin ağırlıkta olduğu dikkat çekmektedir.

Yuhanna İncili'ne göre, "İsa, Yahudiye'den Galile'ye gidecekti. Yolu Samiriye'den geçiyordu. Yorulduğu için, yakınlarındaki bir kuyunun kenarına oturdu. Bu sırada Samiriyeli bir kadın, su almaya geldi. İsa, kadından su isteyince, kadın şaşkın bir halde sordu: 'Bir Yahudi, nasıl olur da benim gibi bir Samiriyeliden su ister?' Yahudiyeliler ile Samiriyelilerin arası iyi değildi. İsa şöyle cevap verdi: Eğer sen, senden su isteyenin kim olduğunu bilseydin, asıl sen ondan su isterdin ve o sana diri su verirdi."[554]

Sahne, apokrif öğeler içermeden, İncil'deki ifadelere dayalı olarak tasvir edilmiştir.

---

[554] Yuhanna 4:4-26.

**B-İKON/20: Günahkâr Kadın**




Sütunlu bir tapınak önünde İsa'yı temsil eden erkek figür, başı haleli, uzun kahverengi saç ve sakallı, kırmızı elbisesi üzerinden, sağ kolunun dirseğinden önüne ve yere dökülen mavi bir himatiyon giymektedir. Sol elini, önündeki diz çökmüş kadının başına doğru uzatmaktadır. Sarı bir elbise içerisinde tasvir edilmiş bu diz çökmüş kadın figürünün başı açıktır ve kısmen sırtı dönük olarak betimlenmiştir. Sol kolu yanına doğru açık durmaktadır ve yukarıya, İsa figürüne bakmaktadır. Sahnede gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Üç boyutlu perspektif etkisi özellikle arka plandaki doğa manzarasında ve sahnenin solundan yükselen sütunlarda hissedilmektedir. Bununla beraber figürlerin vücut hareketlerine ve duruşlarına dikkat edildiğinde belirgin bir ifade yoğunluğu fark edilmektedir. Yüzler, mimikler, duruşlar, eller ve ellerdeki hareketlilik gerçekçidir. Giysideki kıvrımların düşüşü de gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir.

Yuhanna İncili'ne göre, "Zeytin dağından dönmüştü İsa, tapınaktaydı. Yazıcılar ve Ferisiler, zina yaparken suçüstü yakalanmış bir kadın getirdiler ona, ve kadının Musa yasalarına göre taşlanması gerektiğini söylediler. Amaçları İsa'yı denemek ve onu suçlayacak bir bahane bulmaktı. İsa yere eğilip, parmağıyla bir şeyler yazmaya başladı. Kalabalık sabırsızlanıyordu, İsa'dan mutlaka bir cevap bekleniyordu. İsa'nın cevabı şu oldu: 'Ona ilk taşı, kim günahsızsa o atsın!' Kalabalık, İsa'nın sözünü işitince dağılmaya başladı. İsa, ortada duran kadınla yalnız kaldı. Yerinden kalktı ve kadına şöyle dedi: 'Ey kadın nereye gittiler bunlar? Seni hiç kimse cezalandırmadı mı?', 'Hayır, hiç kimse'

dedi kadın. Bunun üzerine İsa: ‘Seni ben de cezalandırmıyorum; bundan sonra günah işleme!’ der.”[555]

İncil’de daha kalabalık bir sahne tasvir edilmiş olsa da burada yalnızca İsa ve kadın baş başa konuşurken gösterilmiştir. Olasılıkla kalabalık dağıldıktan sonrası gösterilmektedir. İsa’nın arkasındaki sütunlu mekân da yine İncil’deki anlatıma uygundur. Ancak kadının ayakta durup durmadığı İncil’de belirtilmemiştir.

[555] Yuhanna 8:1-11.

**B-İKON/21: İsa'nın Göğe Yükselişi**




Sahnenin üst kısmında, bulutlar arasında, havada duran uzun kahverengi saçı ve sakalı olan bir erkek figürü vardır. İsa'yı temsil eden bu figürün belden aşağısı dizlerinin altına kadar beyaz bir örtü ile örtülüdür. Sağ elinin işaret parmağı ile yukarıyı işaret ederken sol eli de yanında durmaktadır. İsa figürünün avuç içlerinde, ayaklarında ve sağ böğründe yara izleri olduğu görülmektedir. Her iki omzunun arkasından yalnızca gövdeleri gözükecek şekilde birer melek bakmaktadır. Meleklerin ikisi de uzun kahverengi saçlı ve beyaz giysilidir. Sahnenin alt tarafında ise on bir erkek figürü görülmektedir. Figürlerin neredeyse tamamında şaşkınlık ve üzüntü ifadesi vardır. Bazılarında ifadeler daha yoğundur; biri yüzüyle elini kapatmıştır; ikisi sağ ellerini havaya kaldırmıştır. Figürlerden birinin ise sırtı dönüktür. Bunlar İsa'nın öğrencilerini temsil etmektedirler. Genel olarak açık renklerin, özellikle beyaz ve sarı rengin ağırlıkta olduğu bu sahnede aydınlık bir ortam yaratılmıştır. Bununla beraber gerçekçi anatomik oranlar ile üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli figür kullanımı görülmektedir. Giysi ayrıntılarına bakıldığında görülen kıvrımların düşüşü gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Figürlerdeki vücut hareketlerine ve figürlerin duruşlarına dikkat edildiğinde belirgin bir ifade yoğunluğu ve hareketlilik fark edilmektedir. Sahnedeki ışık ve gölgelendirme ise hatların ton farklarıyla birbirine karışması ile oluşturulmuştur. Bu ton farkları özellikle İsa figürünün etrafındaki bulutta belirgin şekilde görülmektedir.

İncil'e göre, "İsa, öğrencilerine göründükten sonra, onları Betyanya'ya götürür ve takdis eder. Takdis ederken de onlardan ayrılır ve göğe yükselir. Bir bulut onu sararak, gözlerden uzaklaştırır. Öğrencileri gözlerini bir an bile ayırmadan göğe bakarken, beyaz giysili iki adam gelir ve: 'Niye göğe bakıyorsunuz ey Galile insanları? Elinizden alınan o İsa, göğe yükselirken gördüğünüz biçimde geri gelecektir' der."[556]

Tasvirdeki anlatım İncil'e kısmen bağlı kalınarak yapılmıştır. Çünkü İncil'de İsa'nın göğe yükselirken iki meleğin eşlik ettiğinden bahsedilmemektedir. İlgili yayınlar, bu sahnede iki meleğin eşlik edişini *doğu tipi* olarak tanımlamaktadır.[557]

[556] Matta 16:19; Luka 24:50-51; Resullerin İşleri 1:9-11.
[557] Schmid 1968:268, c.2. Ayrıca bkz. Spitzing 1989:156-159.

**B-İKON/22: Pentikost**

(Pentikost / Πεντηκοστή)




Sahnenin alt tarafında toplanmış yedi kişilik bir kalabalık görülmektedir. Bunlardan altısı erkek, ortada duran başı kırmızı bir örtüyle örtülü olan ise kadındır. Meryem'i temsil eden bu kadın figürünün etrafındaki diğer kişiler ise havarilerden bazılarını temsil etmektedir. Sahnenin üst kısmına bakıldığında ise damla şekilli küçük alevlerin bu kalabalık üstüne düştüğü görülmektedir. Genel olarak koyu renklerin tercih edildiği bu sahnede karanlık bir ortam yaratılmıştır. Bununla beraber üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak hacimli figürler görülmektedir. Giysi detaylarına bakıldığında görülen kıvrımların düşüşü gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Figürlerdeki vücut hareketlerine ve figürlerin duruşlarına dikkat edildiğinde belirgin bir ifade yoğunluğu ve hareketlilik fark edilmektedir.

İncil'e göre, "Pentikost bayramı geldiğinde, hepsi birlikte aynı yerde bulunuyorlardı. Gökten ansızın, rüzgâr uğultusuna benzer bir ses indi ve bulundukları yeri doldurdu. Sonra ateşten diller göründü ve her birinin üstüne kondu. O zaman hepsi Kutsal Ruh ile doldu."[558]

[558] Resullerin İşleri 2:1-5.

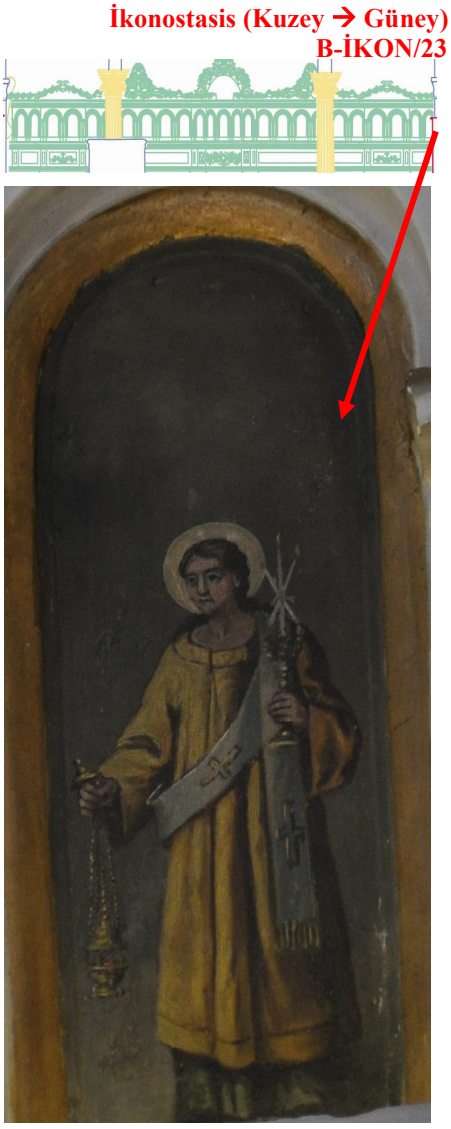
Pentikost aynı zamanda Meryem'in göründüğü son sahnelerden biri olup bir akşam yemeği sırasında, Meryem'in ve havarilerin üzerine Kutsal Ruh'un inişini anımsatmak için yapılan bir bayramdır.[559]

İncil'de hakkında fazla ayrıntı verilmeyen bu olayın, bu sahnede genel hatlarıyla İncil'e bağlı kalınarak tasvir edildiği, ancak havarilerin yalnızca altısının resme dâhil edildiği görülmektedir.

[559] Nitz 1968:212-233, c.3; Cömert 2010:194.

**B-İKON/23: Aziz Stefanos (Ο Άγιος Στέφανος)**[560]

| | |
|---|---|
| **Unvanları:** | *Diakon* (kilise ayini sırasında başrahibe yardımcı olmakla görevlendirilen kimse) ve *Protomartir* (ilk şehit) |
| **Ölümü:** | yak. 34, Kudüs |
| **Kabul Gördüğü Kiliseler:** | Roma Katolik Kilisesi, Rum Ortodoks Kilisesi, Doğu (Oryantal) Ortodoks Kilisesi, Doğu Katolik Kilisesi, Luteryen Kilisesi, Anglikan Cemaati. |
| **Bayram Günleri:** | 26 Aralık (Batı)<br>27 Aralık (Doğu)<br>08 Ocak (Doğu-Hindistan Ortodoks Kiliseleri) |
| **Ayırt Edici Özellikleri:** | Taş, Cübbe (Katolik ve Ortodoks Kiliselere göre bu cübbe farklı özellikler gösterir), Buhurdanlık, İncil, Palmiye Yaprağı veya elinde tuttuğu küçük bir kilise. |




Doğduğunda Yahudi iken sonradan İsa'ya inanan ve bu sebeple Yahudiler tarafından Tanrıya ve Musa'ya küfürle suçlanarak İsa'nın ölümünden dokuz ay sonra, Kudüs'te

[560] Farmer 1978:361; Couch 2003:246. Ayrıca bkz. Souvay, Charles. (1912). Saint Stephen. *Catholic Encyclopedia,* New York.

taşlanarak öldürülen Stefanos, Hıristiyanlığın *ilk kurbanlarından* biridir. Bu nedenle Protomartir / Πρωτομαρτυρος (ilk şehit) lakabını almıştır[561].

Taksiyarhis Kilisesi'ndeki tasvirde Ayos Stefanos ayakta, vücudu cepheden, başı 4/3 profilden kendi sağına dönük ve haleli olarak gösterilmiştir. Giydiği cübbenin üzerinde, gövdesini sol omzundan sağına, beline doğru kuşatan ve yine sol omzundan dökümlü bir şekilde aşağıya sarkan, üzeri haç işaretli bir *Oraryon* bulunması, onun *Diakon* olarak tasvir edildiğini göstermektedir. Göğüs hizasındaki sol elinde ışık saçan üçlü bir kandil, sağ elinde ise üç zincirli bir buhurdanlık tutmaktadır. Gerçekçi anatomik oranlar ile tasvir edilmiş olan Ayos Stefanos, üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak da hacimli bir görünüme sahiptir. Giysi ayrıntılarına bakıldığında görülen kıvrımların düşüşü gerçekçi olmakla birlikte giysisi hem hacimlidir hem de giysinin dokusu hissedilecek derecede belirgindir. Ayos Stefanos'un yüz hatlarına dikkat edildiğinde ise narin ve aynı zamanda üzgün bir ifadeye sahip olduğu görülmektedir. Ne arka planında ne de figürün sağında ve solunda herhangi bir nesnenin tasvir edilmediği bu sahnede Ayos Stefanos tek başınadır. Sahnede Ayos Stefanos'un sarı elbisesi dışında koyu renklerin kullanımı tercih edilmiştir.

[561] Souvay 1912: Farmer 1978:361; Yılmaz 1993:208, 216; Couch 2003:246.

3.9.4.2. İkonostasisin Alt Bölümünde Bulunan Resimler




B-İKON/24 : Başmelekler

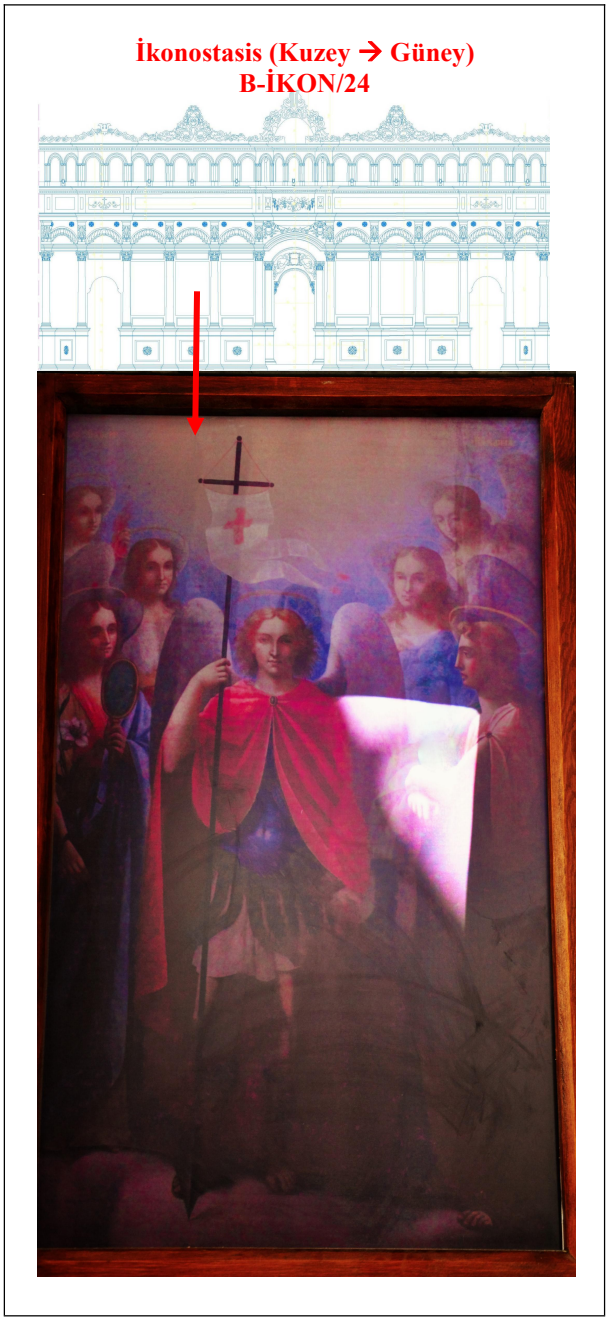
B-İKON/25 : Meryem'e Müjde

B-İKON/26 : Meryem'in Taçlandırılması

B-İKON/27 : Pantokrator İsa

B-İKON/28 : Vaftizci Yahya

**B-İKON/24: Başmelekler**




Merkezde melek Mikhail'in olduğu ve çevresinde de diğer altı baş meleğin toplandığı bu resimde Mikhail dışında yalnızca elinde tuttuğu zambaktan melek Gabriel tanınabilmektedir. Mikhail bir asker gibi giyinmiştir. Ayağında diz altına kadar uzayan sandaletleri, üzerinde kırmızı bir pelerin ve pelerinin altından savaş giysileri ile gösterilmiştir. Sağ elinde, üzerinde kırmızı bir haç işareti olan beyaz flamalı ve yine haç şeklinde sonlanan bir asa tutmaktadır. Sol eliyle ise yere dayadığı altın renkli kalkanını tutmaktadır. Kısa kahverengi saçlı ve sakalsız olarak gösterilen Mikhail'in başında sarı bir hale vardır, Sırtından da beyaz kanatları yükselmektedir. Mikhail sağ, resmin sol yanında duran diğer bir melek, Gabriel ise Mikhail'e göre daha narin bir duruşa sahiptir. Uzun kahverengi saçlıdır. Başında sarı bir hale ve sırtından yükseldiği fark edilen beyaz kanatları vardır. Üzerinde ise turuncu bir khiton ve omzundan dökülen mavi bir himatiyon giymektedir. Sol elinde yüzüne karşı tuttuğu bir ayna, sağ elinde ise uzun bir dala sahip zambak çiçeği görülmektedir. Gabriel'in arkasında, yalnızca başları ve bunlar üzerinden yükselen haleleri ile kanatları seçilebilen iki, uzun kahverengi saçlı melek figürü daha görülebilmektedir. Mikhail'in sol, resmin sağ yanında ise ellerini göğsünde kavuşturmuş vaziyette Mikhail'e bakan ve izleyicinin yalnızca profilden görebildiği bir diğer melek figürü vardır. Göğsünde kavuşturduğu ellerinden anlaşıldığı kadarıyla

melek *Selatiel*'i temsil eden bu figür, uzun kahverengi saçlı, başı haleli, yeşil ve pembe giysiler içinde tasvir edilmiştir. Melek Selatiel figürünün arkasında da tıpkı resmin diğer yanında oldu gibi yalnızca başları ve bunlar üzerinden yükselen haleleri ile kanatları seçilebilen iki, uzun kahverengi saçlı melek figürü daha görülebilmektedir. Açık mavi bir fon önünde tasvir edilen tüm meleklerin üzerine de sarı bir ışık vurmaktadır.

İkonografisiyle de örtüşen bu sahneye genel olarak bakıldığında üç boyutlu perspektife bağlı olarak hacimli figür kullanımı görülür. Bununla beraber, figürlerin birbirinden farklı yüz ifadeleri ile vücut hareketlerine sahip olması, sahnedeki ifade yoğunluğunu vurgulamaktadır. Giyside belirgin olarak görülen kıvrımların düşüşü ise gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir.

Ortodoks kilisesi tarafından kabul görmüş Mikhail, Gabriel, Selatiel, Jehudiel, Uriel, Rafael ve Barachiel adlı yedi melek vardır: "*Ve Allahın önünde duran 7 meleği gördüm; ve onlara yedi boru verildi*".[562] Bu melekler arasında *komutan* olarak da bilinen başmelek Mikhail, savaşçıların ve komutanların da koruyucusu kabul edilir. Bu nedenle de genellikle bir savaşçı görünümünde tasvir edilir[563]. Mikhail, özellikle bir ejder görünümündeki şeytanı yenerek onun cennetten kovulmasını sağlamış olmasıyla bilinir: "*Ve gökte cenk oldu; Mikhail ve kendi melekleri ejderle cenk etmek için çıktılar; ve ejder ve kendi melekleri cenk ettiler, ve galip olmadılar, ve gökte artık onların yeri bulunamadı. Ve iblis ve şeytan denilen büyük ejder, bütün dünyayı saptıran eski yılan, yeryüzüne atıldı, ve onun melekleri kendisi ile beraber atıldı.*"[564] Bununla beraber Mikhail'in adı Tevrat'ta da başmeleklerden biri olarak geçmektedir: "*Fakat Fars ülkesinin reisi, yirmi bir gün bana karşı koydu; ve işte, birinci reislerden biri olan Mikhail bana yardım etmeye geldi*".[565]

Meryem'e müjde sahnesindeki rolü ile bilinen melek Gabriel ise bu özelliğinden dolayı *Tanrının elçisi/müjdecisi* olarak da anılmaktadır. Gabriel, Meryem'e müjde getiren melek olduğu için, Taksiyarhis Kilisesi'ndeki bu resimde de olduğu genellikle dişi bir

---

[562] İncil: Vahiy 8:2.
[563] Lucchesi-Palli 1968d:674-681, c.1.
[564] İncil: Vahiy 12:7-10.
[565] Eski Ahit: Daniel 10:13.

görünüme sahip olacak şekilde ve diğer meleklere göre daha narin olarak tasvir edilir.[566] Bununla beraber buradaki resimde ayrıca bir ayna ile gösterilmiş olması da Meryem'e göndermedir, çünkü ayna Meryem'in bekâretinin de bir simgesi olarak kabul edilmektedir[567]. Adı ilk olarak Tevrat'ta geçen Gabriel, İncil'de de sıkça anılmaktadır. Meryem'e müjde dışında Zekeriya'ya kısır eşi Elisabet'ten doğacak oğlunun müjdesini vermesiyle de bilinir: "*Rabbin bir meleği Zekeriya'ya göründü. Zekeriya onu görünce şaşırdı, fakat melek ona dedi: Korkma Zekeriya çünkü duan işitildi…* "[568].

Yedi başmelekten biri olan Selatiel, *Sealtiel* veya S*elaphiel* olarak da bilinmektedir ve genellikle göğsünde kavuşturduğu elleriyle dua ederken gösterilmektedir. Selatiel dua edenleri kutsayan melek olarak bilinmektedir. Bu özelliği İncil'de vurgulanır: "*Ve başka bir melek geldi, ve tahtın önünde olan altın mezbah üzerinde bütün mukaddeslerin dualarına katsın diye, kendisine çok buhur verildi. Ve Allah'ın önünde meleğin elinden mukaddeslerin duaları ile buhurların dumanı çıktı*"[569].

Genellikle bir elinde tuttuğu taç ve diğer elinde tuttuğu kırbaç ile temsil edilen başmelek *Jehudiel*, taç ile gayret ve çaba ile yaratıcı için çalışanların elde edeceği ödülü, kırbaç ile de yanlış yola sapanların nasıl cezalandırılacağını temsil etmektedir[570]. İlgili kaynaklar apokrif İnciller'de geçtiğini bildirmektedir[571].

Adının anlamı *Tanrın ışığı* olan başmelek *Uriel*, cennetin bekçisi olarak kabul edildiği için genellikle elinde yanan bir kılıç ile gösterilir. Bununla beraber, bebek Yahya'yı annesi Elisabet ile beraber Meryem ile Yusuf'a katılması için Mısır'a kaçışlarında yardımcı olur. Apokrif İnciller'de geçtiği bildirilmektedir[572].

---

[566] Lucchesi-Palli 1968d:674-681, c.1.
[567] Lüdicke-Kaute 1968: 27, c.3.
[568] Eski Ahit: Daniel 8:16, 9:21, 10:5-9, 10:20; İncil: Luka 1:11-13, 17-20, 26-33.
[569] İncil: Vahiy 8:3-6.
[570] Lucchesi-Palli 1968d:674-681, c.1.
[571] Lucchesi-Palli 1968d:675, c.1. Ayrıca bkz. Gebhardt, O.v. – Harnack, A. (1919). *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, Leipzig.
[572] Lucchesi-Palli 1968d:674-681, c.1. Ayrıca bkz. Gebhardt, O.v. – Harnack, A. (1919). *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, Leipzig.

Başmeleklerden Rafael ise yine apokrif Tevrat metinlerinden olan *Tobit'in kitabında* geçmektedir: "*Ben, Tanrının görkemli huzurunda duran ve ona hizmet etmeye hazır olan yedi melekten biri, Rafael'im*".[573] Tobit kitabına göre melek Rafael Tobit'in oğlu Tobias'ın yakarışlarını işiten, Ninive'den Ragas'a kadar yolculuğunda eşlik eden, Tobias'ı Ekbatana'da Sara ile evlendiren ve babasına şifa veren melektir.[574] Rafael, Tobias ile yaptığı bu uzun yolculuktan dolayı genellikle bir keşiş gibi tasvir edilir.[575]

Başmelek Barachiel ise genellikle göğsünün üzerinde tuttuğu beyaz bir gül ve bundan dökülen yaprak motifi ile birlikte temsil edilmektedir. Gülden dökülen yapraklar ile Tanrının insanlar üzerine dökülen bereket, nimeti ve kutsamalarını temsil etmektedir. Bununla beraber ailelerin, yetimlerin ve evliliklerin de koruyucu meleği olarak kabul edilmektedir.[576] Başmelek Barachiel de yine apokrif Tevrat metinlerinden olan *Enoch'un kitabında* geçmektedir. Enoch'un üçüncü kitabına göre Barachiel, cennette onurlu ve muhteşem biçimde hizmet eden meleklerden biri olup burada 496 bin meleğe liderlik etmektedir. Tanrının tahtının yanı sıra tüm koruyucu meleklerin de koruyucusu olarak, Seraphim türünden bir melek olarak kabul edilir.[577]

---

[573] Tobit Kitabı: Tobias 12:15.
[574] Tobit Kitabı: Tobias 3:16, 6:10-13.
[575] Lucchesi-Palli 1968d:674-681, c.1.
[576] Lucchesi-Palli 1968d:674-681, c.1.
[577] Lucchesi-Palli 1968d:674-681, c1. Ayrıca bkz. Davidson, Gustav. (1967). *A Dictionary of Angels, Including the Fallen Angels* New York: The Free Press.

**B-İKON/25: Meryem'e Müjde Sahnesi**[578]

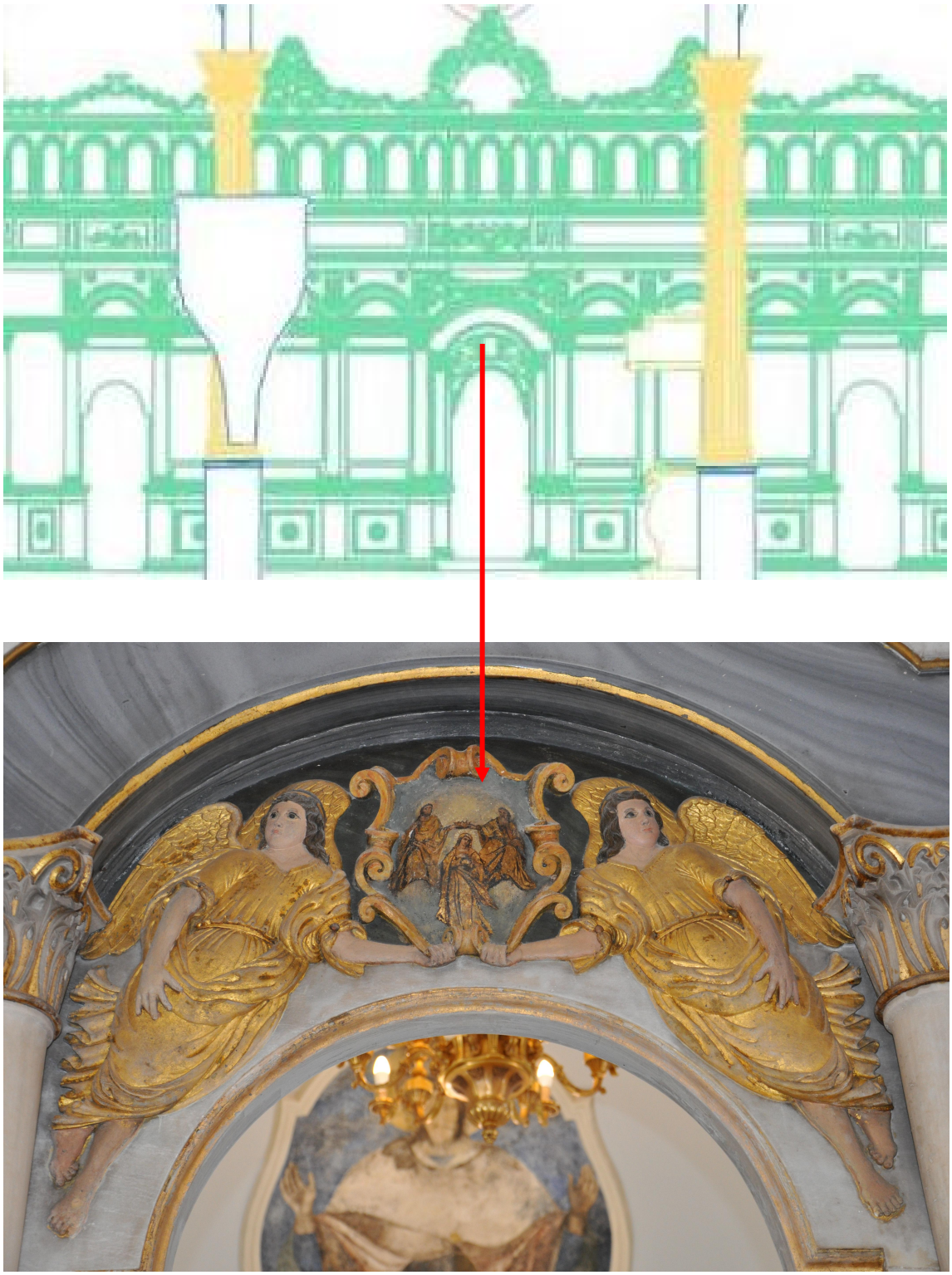



Bu sahnede Meryem, resmin sağ alt tarafında dizlerinin üstüne çökmüş vaziyette 4/3 profilden kendi sağına dönük ve yukarıya bakacak şekilde, mavi elbiseli beyaz tenli genç bir kadın figürü olarak tasvir edilmiştir. Mavi elbisesinin üzerinden, başını da örten, omzundan bileklerine ve yere kadar dökülen açık pembe bir *himation* giymektedir. İki eli de avucu açık biçimde yanında durmaktadır. Meryem'in sağ yanında, neredeyse arkasında kalacak şekilde, sarı bir örtü ile örtülmüş dikdörtgen bir masa ve bu masanın da üzerinde açık bir kitap durmaktadır. Sahnenin sol tarafında ise havada mı durduğu yoksa zemine bastığı çok net anlaşılamayan, beyaz, dökümlü uzun bir elbise içinde tasvir edilmiş, beyaz kanatlı ve uzun kahverengi saçlı melek Gabriel görülmektedir. Melek sağ elinde bir zambak tutarken sol eli de yanında durmaktadır. Sahnenin arka fonunda ise açılan bulutlu gökyüzünden kadın figürünün üzerine doğru düşen sarı ışık huzmesini görülmektedir. İkonografisiyle de örtüşen bu sahneye genel olarak bakıldığında üç boyutlu perspektife bağlı olarak hacimli figür kullanımı görülür. Bununla beraber, figürlerin birbirinden farklı yüz ifadeleri ile vücut hareketlerine sahip olması, sahnedeki ifade yoğunluğunu vurgulamaktadır. Giyside belirgin olarak görülen kıvrımların düşüşü ise gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir.

---

[578] Meryem'e Müjde Sahnesi'nin ikonografik anlamı için bkz. *İkonostasis'in Üst Bölümünde Bulunan Resimler – B-İKON/2 Meryem'e Müjde* (sf. 192-195). Tekrar düşülmemesi için bu bölümde de ilgili açıklamalar yeniden verilmemiştir.

**B-İKON/26: Meryem'in Taçlandırılması**





İkonostasis'te, *güzel kapının* üzerinde yer alan bu resmin, alçı kabartma iki melek figürünün birer eliyle ortalarına alarak taşıdıkları görülür. Resimde mavi fon üzerinde resmedilmiş, başı haleli üç figür görülmektedir. Üçü de sarı bir elbise içerisinde tasvir edilmiştir. Ortada, ayakta duran kadın figürü Meryem'i temsil etmektedir. Meryem, iki elini üst üste göğsünde kavuşturmuştur. Başı kendi soluna dönük olup hafifçe aşağıya bakmaktadır. Meryem figürünün sağında ve solunda oturarak, fakat havada tasvir edilen diğer iki figür, birer elleriyle taşıdıkları bir tacı Meryem'in başının üzerinde tutmaktadırlar. Sağdaki figür, *Baba*'yı temsil etmektedir. Baba, beyaz saç ve uzun sakallı yaşlı bir erkek figürü olarak tasvir edilmiştir. Soldaki figür ise İsa'yı temsil etmektedir. Kahverengi saç ve sakallı, orta yaşlı bir erkek figürü olarak betimlenmiştir. İsa, sol eliyle tacı tutarken sağ eliyle de takdis işareti yapmaktadır.[579] Tacın üzerinde ise sarı bir ışık parlamaktadır. Bu ışık olasılıkla kutsal ruhu temsil etmektedir. Genel olarak açık renklerin, özellikle beyazın, açık mavinin ve sarının tercih edildiği bu sahnede aydınlık bir ortam yaratılmıştır. Bununla beraber üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak hacimli figür kullanımı görülmektedir. Giysi ayrıntılarına bakıldığında görülen kıvrımların düşüşü gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Figürlerdeki vücut

[579] Takdis işaret için ayrıca bkz. Tasvir No. A-TON/1: Antifonitis İsa Tasviri, sf. 135-136.

hareketlerine ve figürlerin duruşlarına dikkat edildiğinde belirgin bir ifade yoğunluğu, hareketlilik fark edilmektedir.

Meryem'in taç giymesi, ne İncil'de ne de apokrif metinlerde bahsi geçen bir sahnedir. İlgili kaynaklar, Meryem'in ölümünün ve göğe yükselişinin İsa ya da Tanrı tarafından taçlandırma sahnesiyle sonlandığını belirtmektedir[580]. 13. yüzyılda Gotik katedrallerin cephelerini süsleyen heykellerde ortaya çıkan bu tasvir tipi, 15. yüzyıl İtalyan resminde yaygınlık kazanır. Erken Rönesans'a ait bu örneklerde yan yana oturmuş biçimde gösterilen İsa ve Meryem bulutların üzerindedir ve İsa, "Cennetin Kraliçesi" olarak zengin giysiler içindeki annesi Meryem'in başına taç koyar (Fra Angelico, 1435, Floransa). Barok döneminden itibaren Kutsal Üçlü'nün bir arada gösterildiği sahnelerde, Meryem, Baba ve Oğul tarafından taçlandırılır (Diego Velazquez, 1654, Prado, Madrid). Kimi zaman düzenlemeye Kilise Babaları ve azizlerin de katıldığı görülür. Dolayısıyla erken dönem örneklerinde Meryem yalnızca İsa tarafından taçlandırılırken, geç dönemde, özellikle Barok dönemde *İsa* ve *Baba*, Meryem'i birlikte taçlandırırken kutsal ruh Meryem üzerinde ışıldar ve melekler de bu olaya eşlik eder[581].

Söz konusu bu tasvirde de Baba ve Oğul Meryem'i taçlandırırken, her ne kadar melekler sahnenin içinde değilse de, sahnenin dışından olaya tanıklık eder gibi tasvire dâhil edilmişlerdir. Bu özellikler dikkate alındığında tasvirin barok döneme ait nitelikler taşıdığı söylenebilir.

---

[580] Os 1968:671, c.2; Voragine 1994:449-465; Tükel ve Yüzgüller 2014:95.

[581] Voragine. 1994:449-465; Tükel ve Yüzgüller 2014:95,. Ayrıca bkz. Os 1968:671-676, c.2; Mâle, E. (1958). *L'art religieux du XIIIe siécle en France*, Paris, p.256-260; Denny, D. (1963). The Trinity in Enguerrand Quarton's Coronation of the Virgin. *The Art Bulletin*, V.45, 48-52.

**B-İKON/27: Pantokrator İsa**[582]




Her şeye gücü yeten, evrenin hâkimi anlamına gelen Pantokrator, koyu yeşil fon üzerine resmedilen uzun kahverengi saç ve sakallı olarak, kırmızı khiton üzerine giydiği lacivert bir himatiyon içerisinde tasvir edilmiştir. Başında sarı bir hale ve bu hale üzerinde *O – ω – N* harfleri yazılıdır. Harfler birleştirildiğinde, '*her daim var olacak olan anlamına gelen'*, *O ΩN* kelimesini oluşturur ve İsa'nın ölümsüzlüğünü, onun hem başlangıç hem son oluşunu temsil ederken, hale içerisindeki haç ise onun insan yönünü vurgulamaktadır.[583] Pantokrator İsa tipini oluşturan başlıca özellikler ise İsa'nın ellerinin şeklidir. Sağ eli göğüs hizasında olup bu eliyle takdis işareti yapmaktadır.[584] Pantokrator İsa, sol eliyle de izleyiciye doğru açık şekilde bir kitap tutmaktadır. İncil'i temsil eden bu kitapta bir ayet yazılıdır. Bu ayet, Pantokrator İsa tipinde genellikle "*Ben kapıyım; eğer bir kimse benden girerse, kurtulur; girer, çıkar ve otlak bulur.*"[585] Ya da "*Bundan sonra İsa yine onlara söyleyerek dedi: Ben dünyanın nuruyum; benim ardımca gelen karanlıkta yürümez, ve kendisinde hayat nuru olur*" yazılıdır.[586] İsa'nın başının hizasında 'ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ / İsa' anlamına gelen "ΙΣ ΧΣ" kısaltmaları okunur.

---

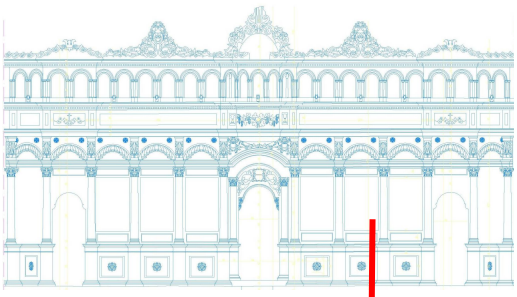
[582] Pantokrator İsa için ayrıca bkz. Lucchesi-Palli 1968b:392-394, c.1; Spitzing 1989:258-260.
[583] Bkz. Weidlé 1968:323-332, c. 3; Spitzing 1989:247.
[584] Takdis işaret için bkz. Tasvir No. A-TON/1: Antifonitis İsa Tasviri, sf. 135-136.
[585] Yuhanna 10:9. ayrıca bkz. Lucchesi-Palli 1968b:394, c.1;
[586] Yuhanna 8: 12. Ayrıca bkz. Spitzing 1989:206.

Doğa izlenimciliği, perspektif ve ifade yoğunluğunun belirgin şekilde kullanıldığı bu İsa resminde yüz, saçlar, eller ve ellerdeki hareketlilik ile anatomik oranlar gerçekçidir. İsa figürünün bakışları canlı olmakla beraber izleyiciye de bakacak şekilde tasvir edilmiştir. Yüzü hüzünlü bir bakışa sahiptir. Aynı zamanda da dingin bir görünüşü vardır. Giysi kıvrımlarının düşüşü ise gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Işık-gölge farklarına bakıldığında ise hatların iç içe geçerek birbirine karıştığı ve böylece daha doğal bir görünüm kazandırdığı görülmektedir. Tasvirdeki tüm ışık ise İsa'nın yüzünde ve halesinde toplanmış gibidir.

**B-İKON/28: Ayos Yannis Prodromos / Vaftizci Yahya**[587]

| | |
|---|---|
| **Doğum Yeri:** | 1. Yüzyıl *Yahudiye* |
| **Kabul Gördüğü Kiliseler:** | Tüm Hıristiyanlık Kiliseleri |
| **Bayram Günleri:** | *24 Haziran* (Doğumu), *29 Ağustos* (Ölümü), *7 Ocak* (Doğu Ortodoks Kilisesi), |
| **Ayırt Edici Özellikleri:** | Devetüyünden giysi, Haç, "*Ecce Agnus Dei*" (Tanrı kuzusu) yazılı parşömen, kendi başı ( bazen tepsi üzerinde), kuzu, deniz kabuğundan su dökmesi ve ince yüz hatları. |
| **Koruyuculuk Alanı:** | Ürdün'ün koruyucu azizi, Kudüs Şövalyeleri, Floransa, Cenova, İskoçya |

**İkonostasis (Kuzey → Güney)**
**B-İKON/28**





İsa'yı vaftiz eden *Vaftizci Yahya*, Hıristiyanlık henüz doğmamışken daha günahların bağışlanması için vaftiz uygulamasını geliştiren kişidir. Matta ve Loukas İncili'ne göre Yahya'nın arınmak için vaftiz etmesi ve İsa'nın gelişini müjdelemesi şöyle anlatılır:

[587] Vaftizci Yahya için ayrıca bkz. Ernst. Josef (1994). *Johannes der Täufer – der Lehrer Jesu?,* Freiburg im Breisgau / Basel: Biblische Bücher 2 – Herder; Altinger, Hans Bernd (1996) *Johannes der Täufer. Sein wahres Leben und Wirken – Seine Wiederkehr*, München: Drei Ulmen; Müler, Ulrich B. (2002). *Johannes der Täufer. Jüdischer Prophet und Wegbereiter Jesu,* Leğzig: Biblische Gestalten 6 - Evangelische Verlagsanstalt. Ayrıca bkz. Holl 1968g:247-255, c.4; Spitzing 1989:173-175.

"*…tövbe için su ile ben sizi vaftiz ediyorum; fakat benden sonra gelen, benden daha kudretlidir; onun çarıklarını taşımaya ben layık değilim; o sizi Ruhülkudüs ile vaftiz edecektir.*"[588] Vaftizci Yahya aynı zamanda kısır olduğu bilinen Elisabet'in Zekeriya'dan olan oğludur.[589] Loukas İncili'ne göre Vaftizci Yahya da bir mucize aracılığıyla dünyaya gelmiştir, "*Onların çocuğu yoktu, çünkü Elisabet kısır idi, ve ikisi de çok yaşlı idiler. Ve vaki oldu ki, Rabbin bir meleği Zekeriya'ya göründü, ve dedi: Korkma Zekeriya; çünkü duan işitildi, karın Elisabet sana bir oğul doğuracak, onun adını Yahya koyacaksın*."[590] Bununla beraber, İsa'nın da geleceğini önceden bildiren Vaftizci Yahya, İsa daha kendi varlığının etkisini bilmeden Yahya bunu önceden bilmiş ve bu nedenle de Hıristiyanlıkta, *önceden bilen / öncü* anlamına gelen *Prodromos* olarak da adlandırılmıştır.[591] Markos İncili'nde de "*…İşte senin yüzün önünde habercimi gönderiyorum, O senin yolunu hazırlayacaktır; Rabbin yolunu hazırlayın, Onun yollarını düz edin!* ", denmektedir.[592]

Yahudi inanışına göre, Musa'dan sonraki mesihin geleceğini bildirecek olan peygamber İlyas peygamber olarak Tevrat'ta müjdelendiği için, Vaftizci Yahya, İlyas olarak da bilinmektedir.[593] Tevrat'a göre: "*İşte, Rabbin büyük ve korkunç günü gelmeden önce, ben size peygamber İlya'yı göndereceğim. O da Baba'nın yüreğini oğullara ve oğulların yüreğini Babaları'na döndürecektir*."[594]

Taksiyarhis Kilisesi ikonostasisinde bulunan bu Vaftizci Yahya resimde Yahya, başı haleli, uzun kahverengi saç ve sakallı, beyaz tenli olarak devetüyü giysisi içinde, resmin merkezinde ayakta duracak şekilde açık havada tasvir edilmiştir. İnce yüz hatlarıyla tasvir edilen Yahya'nın başı hafifçe kendi sağına dönüktür. Sol eliyle bir asa taşımaktadır, sağ eli ise dirsekten bükülmüş ve avucu açık şekilde yanında durmaktadır. Yahya, sanki, resmin sol üst tarafında resmedilmiş olan ve gökten Yahya'ya seslenirmiş

---

[588] Matta 3:11-12, Luka 3:16.
[589] Elisabet'in kısırlığı Meryem'e Müjde verilirken de ayrıca vurgulanır: "*İşte, akraban Elizabeth de, yaşlı olmasına karşın, bir oğlana gebe kaldı ve kısır denilen kadın, altıncı ayında bulunuyor, çünkü tanrı için hiçbir şey olanaksız değildir*." Luka 1:26-37.
[590] Luka 1:5-16
[591] Spitzing 1989:173.
[592] Matta. 3:1-4, Markos. 1:1-3. Bu baplar aynı zamanda Eski Ahit'te Malaki 3:1 ile İşaya 40:3 bölümlerine de göndermedir.
[593] Markos 6:15. Konu ile ilgili yorum için bkz. Spitzing 1989:173.
[594] Malaki 4:5-6.

gibi tasvir edilen *kutsal üçlünün* "*Baba*" figürü ile konuşurmuş gibi gösterilmektedir. *Baba* figürünün ise sadece belden yukarısı tasvir edilmiştir. Uzun beyaz saç ve sakallı olarak, kırmızı bir himation üzerine giydiği lacivert bir khitonu vardır ve sanki gökyüzünün yarılmasıyla ortaya çıkmıştır. Etrafındaki sarı ışık huzmesiyle beraber gösterilmektedir.

Öte yandan, yalın ayak tasvir edilen Vaftizci Yahya ayakları önünde kendisinin başına ait bir tasvir olduğu da görülmektedir. Bu, Yahya'nın ölümüne bir göndermedir çünkü Yahya, başı kesilerek öldürülmüştür. Kutsal kitaba göre, Vaftizci Yahya, kardeşinin karısıyla evlenen Kral Hirodes'e bunun uygun olmadığını söylediği için onun tarafından zindana atılmıştır. Ama Yahya'dan korktuğu için de onu bir türlü de öldürtemeyen Hirodes, bir gün, komutanları ve Galile'nin ileri gelenlerini davet ettiği kendi doğum gününde onun için dans eden Salome'ye hayran kaldığı için istediği her şeyi vereceğini and içer. Salome ise "*Vaftizci Yahya'nın başını şimdi hemen tepsi içinde isterim*" deyince, Hirodes o kadar kişi önünde yeminini bozamaz ve Yahya'yı öldürtüp herkesin önünde başını bir tepsi içinde sunar.[595]

İkonografisiyle de örtüşen bu sahnede üç boyutlu perspektife bağlı olarak hacimli figür kullanımı görülür. Bununla beraber, figürün gerçekçi yüz hatları sahnedeki ifade yoğunluğunu vurgulamaktadır. Giyside belirgin olarak görülen kıvrımların düşüşü gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Sahnedeki ışık ve gölge kullanımına dikkat edildiğinde birbiri içine karışan hatlar ile genel olarak koyu renklerin hâkim olduğu görülmektedir.

[595] Matta 14:3-12, Markos 6:14-29.

### 3.9.5. Despot Koltuğu'ndaki B Tipi Tasvirler

Despot koltuğunda iki resim bulunmaktadır. Birisi *Vaftizci Yahya*'ya diğeri de *Başpiskopos İsa*'ya aittir.



*Vaftizi Yahya Resmi*
*(Tasvir No. B-DK/1)*

*Başpiskopos İsa Resmi*
*(Tasvir No. B-DK/2)*

**Tasvir No. B-DK/1: Ayos Yannis Prodromos / Vaftizci Yahya**[596]

(Ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος)




Vaftizci Yahya, Taksiyarhis Kilisesi despot koltuğunda yer alan bu resminde belden yukarısı gözükecek şekilde resmedilmiştir. Belinden bağladığı ve devetüyünden giysisini temsil eden kahverengi bir elbise giymektedir. Uzun kahverengi saç ve sakallı olup haleli tasvir edilmiştir. Sağ elinin işaret parmağı ile yukarıyı işaret etmektedir. Sol elinde ise üzerinde yazılar olduğu görülen bir parşömen tutmaktadır ve bu kolunda ayrıca, ucu haç biçimli bir asa taşımaktadır. Açık alanda tasvir edilen sahnenin arka planında ağaçlar ve mavi bir gökyüzü gözükmektedir. Üst tarafta ise Vaftizci Yahya / Ayos Yannis Prodromos anlamına gelen "Ο ΆΓΙΟΣ ΙΩΆΝΝΗΣ Ο ΠΡΌΔΡΟΜΟΣ" yazılıdır.

Ayos Yannis'in tek başına tasvir edildiği ve çevresinde dalları kurumuş ağaçların bulunduğu bu sahnede sakin bir ortam söz konusudur. Giysi ayrıntılarına bakıldığında görülen kıvrımlar gerçekçi olmakla birlikte hacimlidir. Ayos Yannis'in duruşu ve ciddi yüz ifadesi ise yoğun bir ifade yoğunluğu yaratmaktadır. Sahnede yaratılan ışık ise Yannis'in halesinden etrafına yayılıyormuş gibidir.

---

[596] Vaftizci Yahya'nın tarih içindeki yeri ve önemi için bkz. *İkonostasis'in Alt Bölümünde Bulunan Resimler – B-İKON/28Vaftizci Yahya* (sf. 252-255). Tekrara düşülmemesi için bu bölümde ilgili açıklamalar yeniden verilmemiştir.

**Tasvir No. B-DK/2: Başpiskopos İsa**[597]




İsa tiplerinden birisi olan *Başpiskopos İsa* figürü olarak burada İsa, sarı ve beyaz başpiskopos kıyafetleri içerisinde ve tahtında oturur vaziyettedir. Başında ayrıca bir taç bulunmaktadır. İsa burada sağ eliyle takdis işaretini yaparken sol eliyle kucağında açık bir kitap tutmaktadır.[598] Bununla beraber İsa burada da uzun kahverengi saç ve sakallı olarak tasvir edilmiştir. İsa'nın başının hizasında ise, ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ / İsa anlamına gelen "ΙΣ ΧΣ" kısaltmaları okunur.

Sahneye genel olarak bakıldığında üç boyutlu perspektif kullanımına bağlı olarak hacimli bir duruş söz konusudur. Doğa izlenimciliğine bağlı olarak oluşturulmuş olan gerçekçi anatomik oranlar da ayrıca görülmektedir. Bununla beraber, İsa'nın giysisindeki dökümlü kıvrımlar da özellikle dikkat çekmektedir. Giysinin kumaşında ise ayrıca bir kayganlık ve parlaklık görülmektedir. Böylece giyside belirgin bir doku hissi yaratılmıştır. Sahnede kullanılan ışık ise hem İsa'nın giysisinden hem de başındaki taçtan etrafa yayılıyor gibidir.

Başpiskoposluk, kutsal kitapta da İsa'nın unvanlarından bir olarak geçmektedir. Buna göre: "…Ve insan bu şerefi kendi kendine değil, ancak Harun gibi, Tanrı tarafından çağrıldığı zaman alır. Böylece de Mesih *başkahin* edilmek için kendi kendini taziz etmedi, fakat kendisine 'Sen benim oğlumsun, ben seni bugün tevlit ettim' diyen zat taziz etti" denmektedir.[599]

---

[597] Skrobucha 1968b: 399-400, c.2; Spitzing 1989:72.
[598] Takdis işaret için bkz. Tasvir No. A-TON/1: Antifonitis İsa Tasviri, sf. 135-136.
[599] İbranilere Mektup 5:4-6. Burada *başpiskopos* yerine *başkahin* kelimesinin kullanımı dönem gereği kullanılan terminoloji ile alakalı olup aynı anlamda kullanılmışlardır. Spitzing 1989:72.

Resmin alt bölümünde "Διά συνδρομής Εύστρατίου Γονατά. Εργον Γ. Άγραφιώτου" yazısı okunmaktadır (Resim 74). "Efstratios Gonata'nıın yardımları ile G. Agrafiotou'nun işi" anlamına gelen bu yazı sayesinde sanatçı adına ulaşılabilmektedir[600].




**Resim 74:** B-DK/2 tasvir no.lu *Başpiskopos İsa* resminin altında yer alan yazı.

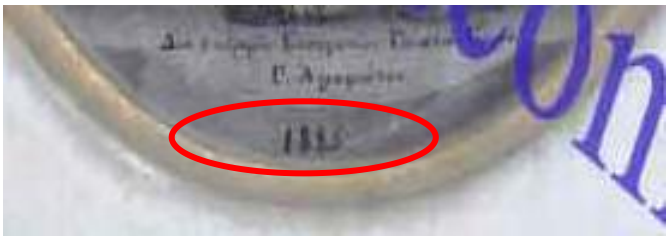
Bununla beraber, bu yazının hemen altında resmin yapım tarihinin de yer aldığı, resme ait eski fotoğraflardan ve restorasyon için yazılan sanat tarihi raporundan anlaşılsa da, restorasyon sürecinde gözden kaçmış önemli bir ayrıntıdır.

Buna göre, www.ayvalikda.com adlı sitede yayınlanan ve aynı zamanda kilisenin sanat tarihi raporunda da yer alan bu fotoğrafta, resmin 1895 tarihinde yapıldığına dair bir açıklama içerdiği net olarak görülebilmektedir.

[600] Georgios Agrafiotou, Yunanistan'ın Midilli Adası'nda doğan ve 1861-1895 yılları arasında ikonalar ürettiği bilinen bir 19. yüzyıl ressamıdır. Eserlerinde çizim tekniğindeki detaycılığı, doğa gerçekçiliği, ışık-gölge geçişlerindeki ahenk ön plana çıkmaktadır. İkonalarını yüksek Rönesans sanatçılarını örnek alarak ürettiği gözlemlenmiştir. Bkz. Şarlak ve Özer 2002:2.




**Resim 75:** B-DK/2 tasvir no.lu *Başpiskopos İsa* resminin 2010 yılı öncesinde www.ayvalikda.com adlı sitede yer alan fotoğrafı. (Fotoğraf, Ekim 2010 tarihinde Yrd. Doç. Dr. Saim Cirtil tarafından T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü için hazırlanan Sanat Tarihi Raporu'ndan alınmıştır).



**Resim 76:** 1895 tarihinin bulunduğu bölümden ayrıntı.

### 3.10. Resimler Ara Değerlendirmesi

İki farklı üslupta resmin tespit edildiği Taksiyarhis Kilisesi'nde altta bulunanlar çizgisel üslupta tasvir edilip A tipi olarak sınıflandırılmış; üstte bulunanlar batılı üslupta tasvir edilip B tipi olarak sınıflandırılmış olanlardır.

A tipinde, yani çizgisel üslupta resmedilmiş tasvirler konularına göre ikiye sınıflandırılabilmiştir. Bunlar *İsa*'ya ve *azizlere* adanmış resimler olup birisinin de konusu kesinleştirilememiştir[601]. İsa'ya adananlar orta nef örtüsündeki *Antifonitis İsa*, apsis üzerinde bulunan *Mandylion İsa* ve apsis içerisindeki bozulmuş İsa figürü ile beraber ambonda bulunan *Antifonitis İsa* resmi ile beraber dört resimdir. Azizlere adananlar ise orta nef kemerlerinde asılı bulunan Ayos Filippos, Ayos Markos, Ayos Matthaios, Ayos Simon, Ayos Andreas, Ayos Thomas, Ayos Loukas, Ayos Yannis, Ayos Yakobus, Ayos Nathanail ve doğu duvarda bulunan havariler Petros ve Paulos'un bir mabet taşıdıkları resim ile ambonda bulunan dört İncil yazarı ve Aziz Stefanos tasviri olmak üzere toplam on altıdır. Öte yandan, batı duvarında bulunan *kozmos/kâinat* resmi konu bakımından bir gruba dâhil edilememiştir.

[601] Bkz. Tablo 2, sf. 267.

Orta nef kemerlerinde asılı bulunan A tipi aziz tasvirleri, her sütun dizisinde 5'er olmak üzere toplam 10'dur. Aziz tasvirlerindeki ortak özellikler her tasvirin 4/3 profilden ve yalnızca gövdeleri gözükecek şekilde tasvir edilmiş olmalıdır. Dikkat çekici olan, ikonalarda tasvir edilen azizlerin tamamının, yerleştirildikleri nef dizisine göre doğuya bakacak şekilde resmedilmiş olmalarıdır. Buna göre, güney nef dizisine yerleştirilen ikonalarda (A-g.NEF/1 - A-g.NEF/5) azizler sağlarına dönük, kuzey nef dizisine yerleştirilen ikonalardaki (A-k.NEF/6 - A-k.NEF/10) azizler ise sollarına dönük resmedilmişlerdir. Her sütun dizisinde iki, toplamda dört İncil yazarı (Matta, Markos, Loukas, Yuhanna) tasvir edilmişken, geri kalan ikonalarda ise İsa'nın havarilerinden altısı (Filippos, Simon, Andreas, Thomas, Yakobus ve Nathanail) resmedilmiştir.

A tipi ikonalarda bulunan figürlerin tamamı başlarında altın rengi haleyle tasvir edilmiştir. Tamamında hacimli elbiseler, figürlerin ağırbaşlı gibi görünmesini sağlayan donuk bakışlar ve ifadesiz yüzler görülmektedir. Birbirine yakın ve yay şeklinde tasvir edilmiş kaşlar ile yüz hatlarında ve ellerdeki uzatılmış oranlar dikkat çekicidir. Giysi kıvrımlarının düşüşü dökümlüdür. Işık-gölge farklarına bakıldığında özellikle yüzde ve saçlarda hatların neredeyse keskin çizgilerle birbirinden ayrıldığı görülmektedir. Bu nedenle ışığın ve gölgenin kullanımı daha çok çizgilerle oluşturulmuş gibidir. Renk kullanımında açık mavi, kırmızı ve altın yaldız belirleyicidir.

B tipinde, yani batılı tipte resmedilmiş ikonalar ise konularına göre dörde sınıflandırılabilmiştir. Buna göre B tipi tasvirler, *İsa*'ya, *Meryem*'e, *Meleklere*, *Eski Ahit*'e ve *Azizlere* adanmıştır[602]. İsa'ya adananlar arasında, orta nef örtüsündeki *Antifonitis İsa*, ikonostasisin üst bölümde İsa'nın hayatından ve mucizelerinden sahneler sunan İsa'nın Doğumu, İsa'nın Tapınağa Sunulması, İsa'nın Vaftizi, Suret Değişimi, Lazarus'un Dirilişi, İsa'nın Kudüs'e Girişi, Son Akşam Yemeği, Çarmıhta İsa, İsa'nın Mezara Koyuluşu, İsa'nın Dirilişi, Şüpheci Thomas, Mezar Başında Kadınlar, İsa ve Mecdelli Meryem (noli me tangere), Emmaus Yolunda, Balık Avı Mucizesi, Hasta Adamın İyileştirilmesi, Samiriyeli Kadın, Günahkar Kadın ile İsa'nın Göğe Yükselişi ile ikonostasisin alt bölümündeki *Pantokrator İsa* tasviri ile despot koltuğunda yer alan *Başpiskopos İsa* tasviri olmak üzere yirmi iki İsa tasviri bulunmaktadır. Meryem'e

[602] Bkz. Tablo 3, sf. 268.

adanan altı resim bulunmaktadır. Bunlar arasında üç Meryem'e Müjde konulu üç sahne vardır. Müjde sahnelerinden biri doğu duvarında ikisi ikonostasiste yer alırken, konulu sahnelerden Meryem'in Tapınağa Sunulması, Pentikost ve Meryem'in Taçlandırılması da ikonostasiste yer almaktadır. Meleklere adanan bir resim vardır o da ikonostasisin alt bölümündeki *Başmelekler* resmidir. Eski Ahit'e de adanan bir resim vardır, o da batı duvarındaki *İlk Günah* sahnesidir. Azizlere adanan resimler ise toplam on ikidir. Bunlar, orta nef kemerlerinde asılı bulunan ve Ayos, Simon, Ayos Loukas, Ayos Yannis, Ayos Petros, Ayos Bartholomeos, Ayos Andreas, Ayos Markos, Ayos Matthaios ve Ayos Paulos'u içeren dokuz tasvir ile ikonostasisteki Aziz Stefanos ikonası ile hem despot koltuğunda hem de ikonostasisin alt bölümünde bulunan Vaftizci Yahya resimleridir. Orta nef kemerlerinde asılı bulunan aziz tasvirleri, her sütun dizisinde 5'er olmak üzere toplam on olup, bunlardan biri (B-g.NEF/1) bulunamadığı için yerine boş pano asılmıştır. Dolayısıyla günümüzde de yalnızca dokuz aziz ikonası mevcuttur. İkonalarda dikkat çeken ortak özellikler ise her tasvirin yalnızca gövdeleri gözükecek şekilde tasvir edilmiş olmasıyla beraber A tipinden farklı olarak, azizlerin *farklı farklı* yönlere bakmalarıdır. Bununla beraber her sütun dizisinde iki, toplamda dört İncil yazarı (Matta, Markos, Loukas, Yuhanna) tasvir edilmişken, geri kalan ikonalarda ise İsa'nın havarilerinden beşi (Simon, Petros, Bartholomeos, Andreas ve Paulos) resmedilmiştir. Azizlerin tamamı başlarında altın rengi haleyle tasvir edilmiştir. Bununla beraber, A tipi aziz tasvirleri ile B tipi aziz tasvirleri arasında, tip farkı dışındaki bir diğer fark ise, A tipinde bulunan tasvirlerden üçünün, Filippos, Thomas ve Yakobus'un, B tipinde kullanılmayarak, bunların yerine Petros ve Paulos ile günümüze ulaşamayan boşa panonun kullanılmış olmasıdır.

İkonostasisin üst bölümünde, on iki bayramı temsil eden sahneler de konularına göre ayrıca üçe sınıflandırılabilmiştir. Bunlar, *İsa'ya* adananlar, *Meryem'e* adananlar ve *azizlere* adanan sahnelerdir. Buna göre ikonostasiste İsa'ya adanan sahneler İsa'nın Doğumu, İsa'nın Tapınağa Sunulması, İsa'nın Vaftizi, Suret Değişimi, Lazarus'un Dirilişi, İsa'nın Kudüs'e Girişi, Son Akşam Yemeği, Çarmıhta İsa, İsa'nın Mezara Koyuluşu, İsa'nın Dirilişi, Şüpheci Thomas, Mezar Başında Kadınlar, İsa ve Mecdelli Meryem (noli me tangere), Emmaus Yolunda, Balık Avı Mucizesi, Hasta Adamın İyileştirilmesi, Samiriyeli Kadın, Günahkar Kadın ile İsa'nın Göğe Yükselişi olmak

üzere on dokuz sahnedir. Meryem'e adananlar ise Meryem'in Tapınağa Sunulması, Meryem'e Müjde ve Pentikost olmak üzere üç, azizlere adananlar ise yalnızca bir tane Aziz Stefanos sahnesidir. Ancak, on iki bayram sahnelerinin uygulandığı ikonostasisin bu üst bölümünde dikkati çeken, Taksiyarhis'teki bayram sahnelerinde Ortodoksluktaki genel sıralamaya uyulmadığıdır[603]. Buna göre, Ortodokslukta en erken örnekleri 11. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan on iki bayram siklusunu konu alan tasvirler; Meryem'e Müjde (25 Mart), İsa'nın Doğumu (25 Aralık), İsa'nın Vaftizi (6 Ocak), İsa'nın Tapınağa Sunulması (2 Şubat), Suret Değişimi (6 Ağustos), Koimesis/Meryem'in Ölümü (15 Ağustos) olmak üzere zamanı değişmeyen altı ve Lazarus'un Dirilişi (Kudüs'e girişten önceki cumartesi), Kudüs'e Giriş (Paskalya'dan önceki pazar), İsa'nın Çarmıha Gerilişi (Paskalya'dan önceki cuma), İsa'nın Dirilişi (Paskalya), İsa'nın Göğe Yükselişi (Paskalya'dan sonraki 40. gün) ve Pentikost (Paskalya'dan sonraki 50. gün) olmak üzere zamanı değişebilen altı bayramı kapsamaktadır[604]. Taksiyarhis Kilisesi ikonostasisinde ise on iki bayram siklusu farklı olarak Meryem'in Tapınağa Sunulması sahnesi ile başlamaktadır ve on iki bayram sahnelerinden yalnızca Koimesis, yani Meryem'in Ölümü sahnesi bulunmazken, diğer on iki bayram sahneleri ve Meryem'in Tapınağa Sunulması, Son Akşam Yemeği, İsa'nın Mezara Koyuluşu, Şüpheci Thomas, Kadınlar Mezar Başında, İsa ve Mecdelli Meryem (noli me tangere), Emmaus Yolunda, Balık Avı Mucizesi, Hasta Adamın İyileştirilmesi, Samiriyeli Kadın, Günahkar Kadın ile Aziz Stefanos tasvirleri bulunmaktadır[605].

Araştırmacılara göre ikonostasislerdeki söz konusu bu bayram siklusu her zaman için sadece ve tümüyle bir liturjik temele dayanmamış ve farklı bağlamlarda, hatta keyfi olarak dahi bu listenin değiştiği görülmüştür. Özellikle büyük kabul edilen bayramların belli bir kurala uyması ve bu nedenle belli bir düzen göstermesi beklenirken, sahne sayısının eksiltip artırıldığı örneklerin çoğunlukta olduğu belirtilmektedir[606].

---

[603] On iki bayram için bkz. Tradigo 2006:20; Barut 2012: 25-26.
[604] Barut 2012:25-26.
[605] Bkz. Tablo 1, sf. 263.
[606] Kitzinger 1988:53; Spitzing 1989:166-167; Barut 2012:25.

**Tablo 1:** 12 Bayram Sahnelerinin Taksiyarhis Kilisesi'ndeki ve Ortodoksluktaki Genel Siklusu

| **TAKSİYARHİS KİLİSESİ'NDE 12 BAYRAM SİKLUSU (ve ikonostasisteki diğer sahneler)** | | **ORTODOKSLUKTA 12 BAYRAM SİKLUSU** | |
|---|---|---|---|
| **1.** | Meryem'in Tapınağa Sunulması | | - |
| **2.** | Meryem'e Müjde | **1.** | Meryem'e Müjde (25 Mart) |
| **3.** | İsa'nın Doğumu ve Çobanların Tapınması | **2.** | İsa'nın Doğumu (25 Aralık) |
| **4.** | İsa'nın Tapınağa Sunulması | **3.** | İsa'nın Tapınağa Sunulması (2 Şubat) |
| **5.** | İsa'nın Vaftizi | **4.** | İsa'nın Vaftizi (6 Ocak) |
| **6.** | Suret Değişimi | **5.** | Suret Değişimi (6 Ağustos) |
| **7.** | Lazarus'un Dirilişi | **6.** | Lazarus'un Dirilişi (Kudüs'e girişten önceki cumartesi) |
| **8.** | İsa'nın Kudüs'e Girişi | **7.** | İsa'nın Kudüs'e Girişi (Paskalya'dan önceki pazar) |
| **9.** | Son Akşam Yemeği | | - |
| **10.** | Çarmıhta İsa | **8.** | İsa'nın Çarmıha Gerilişi (Paskalya'dan önceki Cuma) |
| **11.** | İsa'nın Mezara Koyuluşu | | - |
| **12.** | İsa'nın Dirilişi | **9.** | İsa'nın Dirilişi (Paskalya) |
| **13.** | Şüpheci Thomas | | - |
| **14.** | Kadınlar Mezar Başında | | - |
| **15.** | İsa ve Mecdelli Meryem (noli me tangere) | | - |
| **16.** | Emmaus Yolunda | | - |
| **17.** | Balık Avı Mucizesi | | - |
| **18.** | Hasta Adamın İyileştirilmesi | | - |
| **19.** | Samiriyeli Kadın | | - |
| **20.** | Günahkâr Kadın | | - |
| **21.** | İsa'nın Göğe Yükselişi | **10.** | İsa'nın Göğe Yükselişi (Paskalya'dan sonraki 40. gün) |
| **22.** | Pentikost | | Pentikost (Paskalya'dan sonraki 50. gün) |
| **23.** | Aziz Stefanos | **11.** | - |
| | - | **12.** | Koimesis / Meryem'in Ölümü (15 Ağustos) |

B tipi tasvirlerinin tamamında görülen ortak özelliklere bakıldığında ise doğa izlenimciliği, perspektif ve ifade yoğunluğunun baskın olduğu görülmektedir. Dokuların hafif ya da ağır olduğu hissettirilmektedir. Yüzler, saçlar, eller ve ellerdeki hareketlilik gerçekçidir. Ayrıca her figürün yüzü birbirinden farklı tasvir edildiği gibi genel bir hareketlilik görülmektedir. Giysi kıvrımlarının düşüşü gerçekçi ve elbiseler hacimlidir. Işık-gölge farklarına bakıldığında, hatların iç içe geçerek birbirine karıştığı görülmektedir. Renk kullanımlarında ise figürlerin üzgün veya mutlu olmalarına ya da ortamın kasvetli veya neşeli olmasına bağlı olarak koyu veya açık renklerin tercih edildiği dikkat çekmektedir.

Hem A hem de B tipinde ortak tasvir edilen sahnelerde, *İsa'ya* ve *azizlere* adanmış resimler bulunmaktadır. İsa'ya adananlar arasında yalnızca *Antifonitis İsa* yer alırken, azizlere adananlar arasında da Ayos Simon, Ayos Loukas, Ayos Yannis, Ayos Bartholomeos/Nathanail, Ayos Andreas, Ayos Markos, Ayos Matthaios ve Ayos Stefanos yer almaktadır[607].

Öte yandan, biri ambonda bulunan A tipi ve diğeri de ikonostasiste bulunan B tipi olmak üzere iki ayrı Ayos Stefanos tasvirinin bulunması dikkat çekicidir. Buradan yola çıkılarak kilise adının Ayos Stefanos'a değiştirilmiş olabileceği düşünülmüşse de ne Ayvalık'ın ne de Taksiyarhis Kilisesi'nin doğrudan Ayos Stefanos ile bir ilişkisi tespit edilememiştir. Bununla beraber, kilise için resimleri sipariş eden kişinin, olasılıkla kilisenin başrahibinin kişisel tercihi doğrultusunda Ayos Stefanos'un tasvir edilmiş olabileceği düşünülmektedir.

İki tip arasındaki konu farklarına bakıldığında ilk dikkat çeken, A tipinde Meryem konulu hiç resim bulunmazken, B tipinde beş Meryem tasvirinin bulunmasıdır. Bunlardan bir tane doğu duvarında, üç tane ikonostasisin üst bölümünde, bir tane de ikonostasisin alt bölümünde yer almaktadır (B-dDUV/1, B-İKON/1, B-İKON/2, B-İKON/22, B-İKON/25). Ayrıca, A tipinde Eski Ahit'ten de bir tasvir bulunmazken, B tipinde Eski Ahit'e adanan İlk Günah (B-bDUV/1) sahnesi görülmektedir. Bununla beraber, A tipinde apokrif hiçbir sahne tasviri bulunmazken, B tipinde apokrif sekiz

[607] Bkz. Tablo 4: Hem A Hem B Tipinde Bulunan Tasvirler, sf. 269.

sahne işlenmiştir. Bunlar, Meryem'in Tapınağa Sunulması (B-İKON/1), ikonostasisteki Meryem'e Müjde (B-İKON/2), doğu duvarındaki Meryem'e Müjde (B-dDuv/1), İsa'nın Doğumu ve Çobanların Tapınması (B-İKON/3), Çarmıhta İsa (B-İKON/10), İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi/Mezara Koyuluşu (B-İKON/11), İsa'nın Dirilişi (B-İKON/12),, Başmelekler (B-İKON/24) ve İlk Günah (B-bDuv/1) tasvirleridir. Bu tasvirlerden Meryem'in Tapınağa Sunulması sahnesi İncil'de hiç anlatılmamıştır bu nedenle de tamamen apokrif bir sahnedir. Diğer tasvirlerde ise yalnızca sahneler içersinde apokrif, yani İncil'de geçmeyen özellikler/öğeler kullanılmıştır. İlk Günah tasvirinde ise Eski Ahit'ten apokrif özelliklere rastlanmaktadır. B tipi tasvirlerden Meryem'in Taçlandırılması (B-İKON/26) ise ne İncil'de ne de apokrif metinlerde geçen kilisedeki tek sahnedir[608].

Her iki tip arasında yalnızca bir resimde, despot koltuğunda bulunan B tipindeki Başpiskopos İsa (B-DK/2) tasvirinde, hem tarih hem ressam ismine rastlanır ki o da, *1895 Georgios Agrafiotis*'tir[609]. Bununla beraber A tipi resimleri arasında da yalnızca ambondaki Antifonitis İsa (A-BON/4) resminde *10 Ağustos 1851* tarihine rastlanır.

Ancak, orta nef kemerlerinde asılı bulunan aziz tasvirlerinin, batı duvarındaki kozmos tasvirinin ve tonozdaki Antifonitis İsa ikonasının üzerine farklı üslupta resimler aplike edilmesine rağmen doğu duvarında yer alan Havariler Petros ve Paulos resminin ve ambondaki resimlerin neden farklı bir resimle kapatılmadığı anlaşılamamıştır. Üst üste aplike edilen tüm ikonaların tek ortak özelliği ise *taşınabilir* durumda olmalarıdır. Bu durumda belki B tipi ikonaların bir bölümünün, özellikle İsa, azizler ve İlk Günah sahnesinde olduğu gibi taşınabilir durumda olanların Ayvalık dışından, sipariş üzerine getirilmiş olabileceği ve doğu duvarında bulunan Meryem'e Müjde resminin yine farklı belki de üçüncü bir el tarafından yapılmış olabileceği düşünülebilir. Bununla beraber, ikonostasisin üst bölümündeki resimler ile doğu duvarındaki Meryem'e Müjde sahnesinin altında da A tipinde resimler olup olmadığı anlaşılamamıştır.

---

[608] Bkz. Tablo 5: B Tipinde Görülen Apokrif Sahneler, sf. 270.

[609] Midilli Adası'nda doğan Georgios Agrafiotis, 1861-1895 yılları arasında ikonalar üretmiştir. Bununla beraber sanatçıya ait, *İstanbul Tarlabaşı'ndaki Konstantin ve Eleni Kilisesi*'nde de *Azize Barbara*, *Müjde*, *Meryem ve İsa*, *Aziz Eleftherios* ve *Azize Marina* ikonlarının bulunduğu tespit edilmişse de kilise kapalı olduğundan fotoğrafları çekilememiştir. Özellikle eserlerindeki detaycılık, doğa gerçekçiliği ve ışık-gölge arasındaki uyum ile dikkat çektiği gibi ikonalarını yüksek Rönesans sanatçılarını örnek alarak ürettiği gözlemlenmiştir. Şarlak 2001:305; Şarlak ve Özer 2002:4.

Dolayısıyla, Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'nde üst üste iki tip tasvirin bulunması konusunda kesin bir görüş verilemese de çeşitli görüşler ve sorular ortaya atılabilmektedir. Öncelikle, tasvirler arasındaki üslup farkından dolayı her iki tipte de farklı ressam veya ressamların çalışmış olduğu açıktır. Çünkü resimlerde tespit edilen en erken tarih 1851 ve en geç tarih 1895 iken, A ve B tipi resimleri arasında en azından 44 yıllık bir farkın olduğu açıktır. Hatta A tipi tasvirlerde apokrif hiçbir sahneye de rastlanmamış olması, bu resimlerin daha çok Fournalı Dionysios gibi manastır çevrelerinde yetişmiş ressamlar tarafından resmedildiğini düşündürmektedir[610]. Öte yandan, restorasyon sırasında üst üste bulunan bu tasvirlerin tamamının iyi durumda olduğunun görülmesi, eskilerinin üzerine yerleştirilmek üzere neden yeni ikonalar yapılmasının gerekli görüldüğünü de düşündürmektedir. Bu durumun, Ayvalık'a yeni bir üslup anlayışı veya yeni sanatçılar getirilerek, yeni bir ekolün yerleştirilmek istenmesiyle alakalı olabileceği gibi, bunun yalnızca *dönemin modasına* ayak uydurmakla ilgili olabileceği de düşünülmektedir. Çünkü çalışmanın başında da bahsedildiği gibi, Doxaras'ın üslup önermeleri ya da Girit ekolünde de görülen özellikle Rönesans, Maniyerizm veya Barok üslupta eserler vermiş batılı sanatçıların yansımaları, 18. yüzyıldan itibaren, manastırlar hariç, Yunan kültüründe de baskın hale gelerek, ressamların daha bireysel davranabildiği merkezlerde yaygınlık kazanmaya başlamıştır[611]. Özellikle Taksiyarhis Kilisesi despot koltuğunda bulunan *Başpiskopos İsa* (B-DK/2) resminin sanatçısı tarafından imzalanmış olması hem batılı etkiyi hem de sanatçının daha bireysel davranabildiğini destekler niteliktedir. Ayrıca, ikonostasiste İsa ve Mecdelli Meryem (B-İKON/15), yani *Noli me Tangere* sahnesinin de bulunması batılı, özellikle de İtalyan etkiyi vurgulamaktadır. Çünkü bu sahne doğu kiliselerine yabancı olup, İtalyan kiliselerine özgüdür[612]. İsa'nın bu sahnede işaret parmağı ile göğü işaret etmesi ise barok dönem ile beraber görülen bir özelliktir[613].

---

[610] *Zakinthoslu Panagiotis Doxaras ve Fournalı Dionysios'un Üslup Önermeleri* için bkz. sf. 27-31.
[611] Şarlak 2002:2; Yandım 2005:234. Ayrıca bkz. sf. 27-31, *Zakinthoslu Panagiotis Doxaras ve Fournalı Dionysios'un Üslup Önermeleri.*
[612] Diemer 1968:81, c.2; Millet 1960:540.
[613] Holl 1968e:332-336, c.3; Godfrey 1950:96.

**Tablo 2:** Konularına ve Yerlerine Göre A Tipi Tasvirler

| | | KONULAR | | |
|---|---|---|---|---|
| **YERLER** | | **İsa'ya Adananlar** | **Azizlere Adananlar** | **Konusu Kesinleştirilemeyen** |
| **Tonoz** | | Antifonitis İsa | - | - |
| **Apsis** | | Mandylion İsa<br>İsa Portresi (bozulmuş) | - | - |
| **Kuzey Nef Dizisi** | | - | Ayos Filippos<br>Ayos Markos<br>Ayos Matthaios (Matta)<br>Ayos Simon<br>Ayos Andreas | - |
| **Güney Nef Dizisi** | | - | Ayos Thomas<br>Ayos Loukas<br>Ayos Yannis<br>Ayos Yakobus<br>Ayos Nathanail (Bartholomeos) | - |
| **Doğu Duvarı** | | - | Havariler Petros ve Paulos | - |
| **Batı Duvarı** | | - | - | Kozmos/Kainat |
| **Ambon** | | Antifonitis İsa | Ayos Stefanos<br>Ayos Yannis<br>Ayos Matthaios (Matta)<br>Ayos Markos<br>Ayos Loukas | - |
| **Despot Koltuğu** | | - | - | - |
| **İkonostasis** | **Üst Bölüm** | - | - | - |
| | **Alt Bölüm** | | | |

**Tablo 3:** Konularına ve Yerlerine Göre B Tipi Tasvirler

| | | KONULAR | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **YERLER** | | **İsa'ya Adananlar** | **Meryem'e Adananlar** | **Azizlere Adananlar** | **Meleklere Adananlar** | **Eski Ahit'e Adananlar** |
| **Tonoz** | | Antifonitis İsa | - | - | - | - |
| **Apsis** | | - | - | - | - | - |
| **Kuzey Nef Dizisi** | | - | - | Ayos Bartholomeos<br>Ayos Andreas<br>Ayos Markos<br>Ayos Matthaios/Matta<br>Ayos Paulos | - | - |
| **Güney Nef Dizisi** | | - | - | Ayos Simon<br>Ayos Loukas<br>Ayos Yannis<br>Ayos Petros | - | - |
| **Doğu Duvarı** | | - | Meryem'e Müjde | - | | - |
| **Batı Duvarı** | | - | - | - | - | İlk Günah |
| **Ambon** | | - | - | - | - | - |
| **Despot Koltuğu** | | Başpiskopos İsa | - | Vaftizci Yahya | - | - |
| **İkonostasis** | **Üst Bölüm** | İsa'nın Doğumu<br>İsa'nın Tapınağa Sunulması<br>İsa'nın Vaftizi<br>Suret Değişimi<br>Lazarus'un Dirilişi<br>Kudüs'e Giriş<br>Son Akşam Yemeği<br>Çarmıhta İsa<br>İsa'nın Mezara Koyuluşu<br>İsa'nın Dirilişi<br>Şüpheci Thomas<br>Kadınlar Mezar Başında<br>İsa ve Mecdelli Meryem<br>Emmaus Yolunda<br>Balık Avı Mucizesi<br>Hastanın İyileştirilmesi<br>Samiriyeli Kadın<br>Günahkar Kadın<br>İsa'nın Göğe Yükselişi | Meryem'in Tapınağa Sunulması<br>Meryem'e Müjde<br>Pentikost | Ayos Stefanos | - | - |
| | **Alt Bölüm** | Pantokrator İsa | Meryem'e Müjde<br>Meryem'in Taçlandırılması | Vaftizci Yahya | Başmelekler | - |

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Antifonitis İsa Tasvirleri** | **A Tipi** |  | | | | **B Tipi** |  | | |
| **Aziz Tasvirleri** | **B Tipi** | Ayos Simon | Ayos Loukas | Ayos Yannis | Ayos Bartholomeos | Ayos Andreas | Ayos Markos | Ayos Matthaios/Matta | Ayos Stefanos |
| | |  |  |  |  |  |  |  |  |
| | | B-g.NEF/2 | B-g.NEF/3 | B-g.Nef/4 | B-k.NEF/6 | B-k.NEF/7 | B-k.NEF/8 | B-k.NEF/9 | B-İKON/23 |
| | **A Tipi** |  |  |  |  |  |  |  |  |
| | | A-g.NEF/4 | A-k.NEF/7 | A-k.NEF/8 | A-k.NEF/10 | A-g.NEF/5 | A-g.NEF/2 | A-g.NEF/3 | A-BON/1 |

**Tablo 4:** Hem A hem B Tipinde Bulunan Tasvirler

| | Tasvir | Apokrif Özellik | Bulunduğu Kaynak |
|---|---|---|---|
| Apokrif Sahneler |  Meryem'in Tapınağa Sunulması (B-İKON/1) | *Sahnenin tamamı* | Apokrif Yakup İncili 7:1-2<br>Nitz 1968:212-233, c.3<br>Sarıkçıoğlu 2009: 128<br>Schneemelcher 1987:338-349<br>Spitzing 1989:298 |
| Apokrif Özellikler/Öğeler İçeren Sahneler |  Meryem'e Müjde (B-dDUV/1) | (sandalye üzerindeki) *Giysi* (Meryem'in tapınaktaki hayatı sırasında dikiş dikmesine yapılmış bir göndermedir). | Meryem'in Tapınaktaki Yaşamı:<br>Apokrif Yakup İncili 10:1-2, 12:1<br>Nitz 1968:212-233, c.3<br>Sarıkçıoğlu 2009:129-130<br>Schneemelcher 1987:338-349 |
| |  Meryem'e Müjde (B-İKON/2) | (sepet içindeki) *Giysi* (Meryem'in tapınaktaki hayatı sırasında dikiş dikmesine yapılmış bir göndermedir). | Meryem'in Tapınaktaki Yaşamı:<br>Apokrif Yakup İncili 10:1-2, 12:1<br>Nitz 1968:212-233, c.3<br>Sarıkçıoğlu 2009:129-130<br>Schneemelcher 1987:338-349 |
| |  İsa'nın Doğumu ve Çobanların Tapınması (B-İKON/3) | *Öküz ve Eşek*<br>*Mağara'da Doğum* | Öküz ve Eşek:<br>Apokrif Matta İncili<br>Wilhelm 1968a:86-120, c.2<br>Spitzing 1989:124-129.<br>Mağara'da Doğum:<br>Apokrif Yakup İncili 18:1<br>Wilhelm 1968a:86-120,c.2<br>Spitzing 1989:124-129 |
| |  Çarmıhta İsa (B-İKON/10) | *Çarmıha Geriliş*<br>(İsa'nın *nasıl* çarmıha gerildiği apokrif metinlerde aktarılmaktadır). | Çarmıha Geriliş:<br>Patrologia Graeca. 1857-1866:713-716<br>Boskovits 1968c:602-605, c.2<br>Coşkuner 2009:88-122<br>Spitzing 1989:206:212 |
| |  İsa'nın Mezara Koyuluşu (B-İKON/11) | *İsa'nın Elini Öpen Kadın*<br>(İsa mezara yerleştirilirken tanıklık eden kadınlardan birinin elini öpmesi). | İsa'nın Elini Öpen Kadın:<br>Apokrif Filippos İncili 68:26-29, 73:13-15<br>Schweicher 1968:192-196, c.2. |
| |  İsa'nın Dirilişi (B-İKON/12) | *Flama*<br>(İsa, ölüme karşı kazanılan zaferi temsilen bir flama taşır). | Flama:<br>Evangelista Hebraei<br>Wilhelm 1968b: 202, c.1 |
| |  Başmelekler (B-İKON/24) | *Başmelekler Jehudiel, Uriel, Rafael ve Barachiel*<br>(İncil'de başmeleklerin tamamının adı ve özellikleri geçmez; ilgili bilgilere apokrif metinlerden ulaşılır). | Jehudiel ve Uriel:<br>Lucchesi-Palli 1968d:674-681, c.1<br>Rafael:<br>Apokrif Tevrat, Tobit Kitabı: Tobias 3:16, 6:10-13, 12:15<br>Barachiel:<br>Apokrif Tevrat, Enoch Kitabı:3 |
| Kaynağı Belli Olmayan Öğeler/Sahneler |  İlk Günah (B-bDUV/1) | *Kadın Başlı Yılan Tasviri*<br>ve<br>(örtünmek için) *İncir Yaprağı Kullanılmaması* | İlk Günah:<br>Eski Ahit: Tekvin 3:1-9<br>(fakat kadın başlı yılan ne Eski Ahit'te ne de başka apokrif metinlerde geçmemektedir). |
| |  Meryem'in Taçlandırılması (B-İKON/26) | *Sahnenin Tamamı* | Ne İncil'de ne de apokrif metinlerde geçen bir sahnedir. 13. yüzyılda Gotik katedrallerin cephelerini süsleyen heykellerde ortaya çıkmışsa da 15. yüzyıl İtalyan resminde yaygınlık kazanmıştır.<br>Os 1968:671, c.2.<br>Tükel-Yüzgüller 2014:95<br>Voragine 1994:449-465. |

**Tablo 5:** B Tipinde Görülen Apokrif Sahneler

| Sahneler | Kutsal Kitaptaki Yeri | |
|---|---|---|
| | Eski Ahit | Yeni Ahit |
| Meryem'e Müjde | İşaya 7:14 | Luka 1:26-37 |
| İsa'nın Doğumu ve Çobanların Tapınması | - | Matta 1:18-25<br>Luka 2:1-17 |
| İsa'nın Tapınağa Sunulması | - | Luka 2:21-33 |
| İsa'nın Vaftizi | - | Matta 3:13-17<br>Markos 1:9-12<br>Luka 3:21-23<br>Yuhanna 1:29-34 |
| Suret Değişimi | - | Matta 17:1-13<br>Markos 9:2-13<br>Luka 9:28-36<br>Petrus'un II. Mektubu 1:16 |
| Lazarus'un Dirilişi | - | Yuhanna 11:1-46 |
| İsa'nın Kudüs'e Girişi | - | Matta 21:1-8<br>Markos 11:1-11 |
| Son Akşam Yemeği | - | Matta 26:14-25<br>Markos 14:12-26<br>Luka 22:7-23<br>Yuhanna 13:21-30 |
| Çarmıhta İsa | - | Matta 27:38-49<br>Markos: 15:34<br>Yuhanna19:25-34 |
| İsa'nın Mezara Koyuluşu | - | Matta 27:57-67<br>Markos 16:40-47<br>Yuhanna 19:38-42<br>Luka 23:53 |
| İsa'nın Dirilişi | - | Matta 27:62-66<br>Markos 16:1-7<br>Yuhanna 20:1-12<br>Luka 24:1-2 |
| Şüpheci Thomas | - | Yuhanna 20:19-27 |
| Kadınlar Mezar Başında | - | Matta 28:1-8 |
| İsa ve Mecdelli Meryem (noli me tangere) | - | Yuhanna 20:13-18 |
| Emmaus Yolunda | - | Luka 24:13-35 |
| Balık Avı Mucizesi | - | Yuhanna 21:1-23<br>Luka 5:2-7 |
| Hasta Adamın İyileştirilmesi | - | Yuhanna 5:1-9 |
| Samiriyeli Kadın | - | Yuhanna 4:4-26 |
| Günahkâr Kadın | - | Yuhanna 8:1-11 |
| İsa'nın Göğe Yükselişi | - | Matta 16:19<br>Luka 24:50-51<br>Resullerin İşleri 1:9-11 |
| Pentikost | - | Resullerin İşleri 2:1-5 |
| İlk Günah | Tekvin 3:1-9 | - |

**Tablo 6:** B Tipinde Görülen Kanonik Sahneler ve Kutsal Kitaplardaki Yeri

# 4. BÖLÜM:
# KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRME

Bu bölüm üç alt başlıktan oluşmaktadır ve bu alt başlıklarda sırasıyla Taksiyarhis Kilisesi'nin *Mimarisine*, *Mimari Plastik* öğelerine ve *Resim* programına ilişkin karşılaştırma yapılmış, fakat öncelikle bölge ve dönem özelliklerin dair genel bilgi verilmiştir.

Karşılaştırma malzemesi olarak yurtiçinden Rum-Ortodoksların çoğunlukta yaşadığı İstanbul, İç Anadolu, Karadeniz, Ege gibi bazı Anadolu bölgeleri, yurtdışından ise Yunanistan ana karası ve adaları, kısmen yayınlardan kısmen de ziyaret edilerek taranmıştır[614]. Bununla beraber, Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi ve 19. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Ayvalık'taki kiliselerin *Eolya Tipi* olarak sınıflandırılması, ancak bu kiliselerin de üç nefli bazilikal planın bir çeşidi olması nedeniyle Eolya Tipi dışında kalan üç nefli diğer bazilikalar ve bunların ilgili bölgelerdeki genel dağılımı da tespit edilmeye çalışılmıştır. Yapılan araştırmalar göstermiştir ki, 19. yüzyıl kiliselerinin çoğu, İstanbul Rum Ortodoks Kiliseleri ve Anadolu'nun büyük bölümündeki Osmanlı Dönemi kiliseleri gibi üç nefli bazilikal planlıdır[615]. İç Anadolu'da özellikle Kayseri ve Niğde, Karadeniz'de de Gümüşhane illerinde üç nefli bazilikalar İstanbul'daki gibi çoğunluğu oluştururken, Ege Bölgesi'nde ise tek nefli kiliselerin çoğunlukta olduğu görülmüştür[616]. Buna göre Ege Bölgesi'nde bulunan günümüze gelebilmiş kırk üç Rum-

---

[614] Mimari'de İstanbul için *Zafer Karaca,* Karadeniz için *Bryer - Winfield*, İç Anadolu için *Sacit Pekak*, Muğla için *Nilgün Şahin* ve Ege Bölgesi Rum Ortodoks Kiliseleri için *Arman Özgür Erol* ve *Fügen İlter*'in araştırma ve yayınları incelenmiştir. Ilgili yayınlar tezin Kayankça bölümünde verilmiştir. Yunanistan'da ise Midilli Adası, Atina, Selanik ve Girit Adası bizzat ziyaret edilmişse de Midilli Adası ve kuzey Ege Yunan adaları için *Maria Tsitimaki*, Midilli için *Dimitrios Psarros'*un yayınları ve Yunanistan genelindeki 1453-1850 yıllar arası inşa edilen Osmanlı Dönemi Kiliseleri için Atina'daki Mimarlık Tarihi Araştırma Merkezi N.T.U. tarafından basılan - Anonim. (1993-1998). *Έκκλησίες στήν Ελλάδα μετά τήν 'Άλωση - Churches in Greece 1453-1850,*V. I-V, Athens: History of Architecture Research Center N.T.U.- adlı dört ciltlik yayın faydalı olmuştur. İlgili yayınlar için ayrıca bkz. Kaynakça.

[615] Günümüzde İstanbul'da ibadete açık bulunan doksandört Rum-Ortodoks Kilisesi'nden yirmi yedisi üç nefli bazilikal planlıdır ve 19. yüzyıla tarihlenmektedir. Karaca 2001:283.

[616] Pekak'ın yaptığı araştırmalar doğrultusunda Osmanlı Dönemi'nde Aksaray'da üç, Nevşehir'de on, Niğde'de otuz, Kayseri'de inşa edilmiş kırk kilise bulunmaktadır. Bkz. Pekak, Sacit. (1998). Kappadokya'da Post-Bizans Dönemi Dini Mimarisi 1: Nevşehir ve Çevresi. *XV. Araştırma Sonuçları Toplantısı,* I. Cilt, Ankara: Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü; (1999). 18.-19. Yüzyıllarda Niğde ve Çevresinde Hıristiyan Dini Mimarisi. *XVI. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, I. Cilt, Ankara: Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü. Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi'nde on ikisi Gümüşhane'de olmak üzere toplam on yedi üç nefli bazilika vardır. Yapılan araştırmalara göre

Ortodoks Kilisesi'nden yirmi dördü tek nefli ve yalnızca on ikisi üç nefli bazilikal planlıdır[617].

Öte yandan Osmanlı Dönemi'nde Yunanistan ana karası ve adalarında durum daha farklıdır. Hem ilgili yayınlar aracılığıyla hem de ziyaret edilerek tespit edilmeye çalışılan Yunanistan'daki kiliselerden özellikle Girit, Sakız ve Kikladlar gibi uzun yıllar Venedik ya da Cenevizliler hakimiyetinde kalmış adalarda çan kuleli, tek nefli, kubbeli ve düz örtü sistemine sahip kiliseler çoğunluktadır[618]. Hatta, Sakız Adası'nda olduğu gibi, Osmanlı tarafından ele geçirilmişse de vergiye tabi tutulmuş, fakat yönetimde Cenevizlilerin bağımsızlığı korunarak iç işlerinde serbest bırakılmıştır[619]. Dolayısıyla farklı farklı devletlerin hakimiyeti altında kalmış Yunanistan genelinde tek bir plan tipinin çoğunluğundan da bahsedilememektedir. Ancak tez konusu itibariyle, Ayvalık'taki gibi üç nefli bazilikaların çoğunlukta olduğu bölgenin yine Midilli Adası olduğu tespit edilebilmiştir. Buna göre Midilli'de 18.-19. yüzyıllarda inşa edilen toplam yüz iki kiliseden seksen dört kilise üç neflidir. Geri kalanlardan ikisi iki nefli, on tanesi tek nefli ve altısı kubbeli kiliselerdir[620]. Midilli Adası'ndaki kiliselerin diğer Yunan Adaları'nda bulunan kiliselerden bir diğer farkı ise cephelerinin beyaz olmamasıdır. Çoğunlukla beyaz cephe boyasının tercih edildiği diğer Yunan ada kiliselerinin aksine Midilli kiliseleri Ayvalık'taki taş ocaklarından getirilen pembe renkli volkanik bir tüf taşı cinsi olan *Sarımsak Taşı*'ndan inşa edilmişlerdir[621]. Yunanistan kiliselerine genel olarak bakıldığında bağdadi tekniğin de Midilli ve Ayvalık kiliselerindeki gibi hem taşıyıcı hem örtü sisteminde değil, yalnızca örtü sisteminde kullanıldığı görülmektedir[622].

---

Bölge genelinde iki tek nefli, on yedi üç nefli, dört kubbeli bazilika, iki haç planlı ve bir de kaya kilisesi mevcuttur. Ayrıca bkz. Bryer, A. – Winfield, D. (2002). *The Post-Byzantine Monuments of the Pontos*, Published by Variorium. Ege Bölgesi için bkz. Erol 2003:118.

[617] Erol 2003:118. Ayrıca dikat çekici olan Rum nüfusun yoğun olduğu Şirince'de beş, Foça'da üç 19. yüzyıl kilisesinin bulunmasına karşılık Selçuk'ta hiç 19. yüzyıl kilisesi bulunmamasıdır. Bkz. Pekak 1997:80; 1998:132.

[618] Girit Adası 1204-1645 yılları arası, Kiklad Adaları 1204-1537 yılları arasında Venedik hakimiyeti altında kalmıştır. Sakız Adası ise 1566 yılında Osmanlı hakimiyetine geçtiyse de 1681 sonrası ara ara Venedik hakimiyetinde kalmıştır. Ayrıca bkz. Anonim 1993:212, c.IV.

[619] Sakız Adası için ayrıca bkz. Özkan, Abdullah. Sakız Adası. *Osmanlı'nın İzinde, İmparatorluğun Üç Kıtadaki İzleri*, İstanbul: Boyut Yayınları, sf.244-245.

[620] Tsitimaki 2006:3-468.

[621] Tsitimaki 2006:81-268.

[622] Bkz. Anonim. (1993-1998). *Έκκλησίες στήν Έλλάδα μετά τήν 'Άλωση - Churches in Greece 1453-1850,*V. IV-V, Athens: History of Architecture Research Center N.T.U. Ayrıca bkz. Tsitimaki (Τσιτιμάκη,

Dönemin mimari plastik ve süsleme anlayışına bakıldığında özellikle 19. yüzyılın ilk yarısında barok üslubun etkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu bakımdan S ve C kıvrımları, kesintisiz sıralı yaprak motifler, çelenkler, oval veya dairesel madalyonlar ve açık perde motifleri ile altın yaldız kullanımı İstanbul, Anadolu ve Yunanistan 'da da yaygındır[623]. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise barok üslup ile beraber neoklasik üslup kullanımında bir artış gözlemlenir. Bu dönemde kiliselerin içi barok özellikler sergilerken, cephelerde neoklasik özelllikler görülmeye başlanır. Üsluptaki bu değişim, özellikle 1821 sonrası kurulan bağımsız Yunan Devleti'nin kendini Anadolu'daki kilise mimarisinde de yansıtmak istemesiyle alaklıdır[624].

18.-.19. yüzyıl ikonalarına bakıldığında ise hem İstanbul ve Anadolu'da hem de Yunanistan'da iki çeşit üslubun kullanıldığı görülmektedir[625]. Bunlardan ilki, Bizans ve Ortaçağ geleneğine biraz daha yakın olan, çoğunlukla manastır çevrelerinde görülen üsluptur. Bu üsluptaki ikonalarda figürler sabit bir noktaya odaklanmış, kaşlar yay biçiminde tasvir edilmiş ve daha kütlesel bir görünüm içerisindedirler. Bu tip ikonalar daha çok Fournalı Dionysios gibi Athos'ta da bulunmuş olan ressam keşişler tarafından uygulanmıştır[626].

İlgili dönemde yaygın olarak bulunan diğer tip ise Girit Okulu'nun da etkileri ile Rönesans ve Maniyerist üslubun da görüldüğü ikonalardır. Bu tip ikonalarda doğal gerçekçilik en belirgin özellik olmakla beraber ifade yoğunluğu ve koyu fon kullanımı da daha yaygındır. Ayrıca bu üsluptaki ikonaları üreten ressamların eserlerini imzaladıkları da görülmektedir[627]. Söz konusu bu iki gruptan hangi türün kullanılacağı ise daha çok o bölgedeki/yerleşimdeki itibarlı kimselerin zevki ve ticari etkileşimler vasıtasıyla şekillenmekteydi.

---

Μαρία). (2006). *Παραδοσιακή Ναοδομία στη Λέσβό (18ος - 19ος αί)*, Αθήνα: Εθνίκο Μετσοβίο Πολυτεχνείο-Σχολη Αρχιτεκτόνων Μηχανικόν.

[623] Ayrıca bkz. Anonim 1993:166, c. V; Tsitimaki 2006:183-267.
[624] Tsitimaki 2006:183-267. Ayvalık'taki neoklasik üslup kiliseleri için bkz. Ek-II, sf. 371-387 ve Ek-III, sf. 394-398.
[625] Ayrıca bkz. Şarlak 2001:309-321.
[626] Triantaphyllopulos 1985:387-388; Gravgaard 1987:73-77; Yandım 2005:234.
[627] Ayrıca bkz. Şarlak 2001:312.

## 4.1.MİMARİ

Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'nin mimarisine benzer kiliselein incelendiği bu bölümde, ilgili kiliseler, aksi belirtilmediği sürece, Psarros'un Eolya Tipi olarak tanımlandığı plan tipinde inşa edilmiş yapılardır[628]. Bununla beraber, karşılaştırmada incelenen tüm kiliseler Sarımsak Taşı'ndan ve bağdadi tekniğinde inşa edilmiştir. Tespit edilen kiliseler Ayvalık, İzmir ve Midilli Adası'nda yer almaktadır. Ayvalık'tan üç, İzmir'den bir ve Midilli'den de iki karşılaştırma örneği bulunmaktadır. Ayrıca naos bakımından benzer bir örnek de İstanbul'da tespit edilmiştir.

Taksiyarhis Kilisesi ile beraber Eolya tipinde inşa edildiği belirtilen Ayvalık'taki örneklerden ilki, Ayvalık şehri merkezinin 7 km güneyinde, Küçükköy adlı beldede bulunan 1840-1850 tarihli Ayos Athanasios Kilisesi'dir (Resim 77, Çizim 19). Mübadele sonrasında camiye dönüştürülen yapı günümüzde Küçükköy Merkez Camisi olarak kullanılmaktadır. Yapıda bir inşa kitabesi bulunmamaktadır, ancak yapım tarihi hakkında bilgi veren ilk kişi Psarros'tur[629]. Buna göre kilise 1840-1850 yılları arasında inşa edilmiştir. Psarros, Ayos Athanasios Kilisesi'nin, 1821 isyanında harap olan kentin 1840'lı yıllarda yeniden yapılanmaya başlanması sonrasında yapıldığını ve Eolya tipinde inşa edildiğini bildirir[630]. Üç nefli bu kilise batıda yedi kemerli bir revak düzenlemesine, U şeklinde bir narteks ile galeri katına, ayrıca orta nef örtüsünden yükselen ahşap bir örtüye sahiptir. Yapı, tek apsislidir[631]. Diğer bir Eolya tipi kilise, büyük oranda yıkık durumda olan 1846 tarihli Ayvalık Aya Triada Kilisesi'dir (Resim 79, Çizim 21). Yapıda bir inşa kitabesi bulunmamaktadır. Ancak kilisenin yapım yılına ilişkin bilgi veren ilk kişi 1949 yılında Psarros'tur[632]. Buna göre kilise 1846 yılında ve Eolya tipinde inşa edilmiştir[633]. Kleomvrotou da 1976 tarihli çalışmasında Aya Triada

---

[628] Eolya Tipi için bkz. sf. 95-97.
[629] Yapı hakkında bilgi veren yayınlar için bkz. Psarros. 1949, 1972, 1977, 2004, 2007:499, 501, 503-504; Akın. 2001:40-42; Tsitimaki. 2007:483.
[630] Psarros. 2007: 499, 501, 503-504.
[631] Yapının apsisi günümüzde mevcut değildir. Kilise, camiye dönüştürüldükten sonra apsisin bulunduğu yere bir kapı açılmıştır.
[632] Yapı hakkında bilgi veren yayınlar için bkz. Psarros 1949, 1972, 1977, 2004, 2007:499, 502-508; Pagida 1956:1; Kleomvrotou 1976:249- 262; Akın 2001:31-32; Foudoulis 2007:32, 34; Foudoulis 2007:26-37; Tsitimaki 2007:483-485.
[633] Psarros 1949, 2007: 499, 502-508.

Kilisesi'ni 1846 yılına tarihlendirilmektedir[634]. Yapı, batıda yedi kemerli bir revak düzenlemesine, U şeklinde bir nartekse ve galeri katına, ayrıca orta nef örtüsünden yükselen ahşap bir örtüye sahiptir. Narteksten galeriye çıkan basamaklar ise yapının güneyinde yer almaktadır. Yapı, tek apsislidir. Ayvalık'taki üçüncü Eolya tipi kilise ise şehir merkezinde yer alan 1850-1860 tarihli Kato Panagia Kilisesi'dir[635] (Resim 80, Çizim 22). Yapıda bir inşa kitabesi bulunmamaktadır. Ancak Psarros, bu yapının ilk 1780 yılında inşa edildiğini ve 1821 isyanında yıkılıp 1850-1860 yılları arasında yeniden inşa edildiğini yazmaktadır[636]. Günümüzde Hayrettin Paşa Camisi olarak kullanılan kilise, mübadele, yani 1923 sonrasında dönüştürülmüştür. Psarros'a göre Eolya tipi kiliselerin en kusursuz örneğini oluşturan bu yapı, üç nefli ve üç apsisli olup batıda yedi kemerli bir revak düzenlemesine, U şeklinde bir narteks ile galeri katına, ayrıca orta nef örtüsünden yükselen ahşap bir örtüye sahiptir.

Midilli Adası'nda bulunan Eolya tipi kiliselere bir örnek de Ayos Yorgos Kilisesi'dir (Resim 81). Polichnitos adlı kasabada bulunan 1805 tarihli bu kilise, günümüzde de işlevini sürdüren, hiç dönüşüm geçirmemiş özgün durumda bir yapıdır[637]. Kilise, batıda sekiz kemerli bir revak düzenlemesine ve U şeklinde bir narteks ile galeri katına sahiptir. Narteksten galeriye çıkan basamaklar ise yapının güneyinde yer almaktadır. Yapı, tek apsislidir. Ayos Yorgos Kilisesi'nin Taksiyarhis ile benzer bir özelliği de apsislerin alt seviyesindeki derzlerde, Taksiyarhis Kilisesi beden duvarlarının birleştiği köşelerde görüldüğü gibi tuğla-mermer süslemelere rastlanmasıdır (Resim 82).

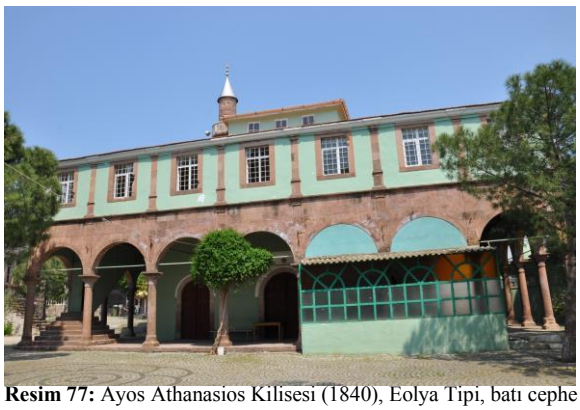
---

[634] Kleomvrotou 1976:249-262.

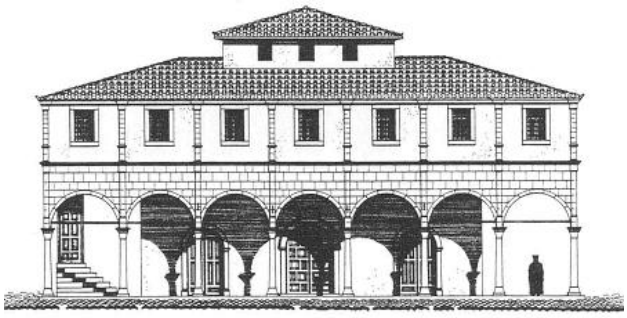
[635] Yapı hakkında bilgi veren yayınlar için bkz. Sakkaris 1920:56; Psarros 1949, 1972, 1977, 2004, 2007:502-503,508; Pagida 1956:1, 4; Yorulmaz 2000:147; Akın 2001:30-31; Foudoulis 2007:32; Tsitimaki 2007:483;.

[636] Psarros 2007:502-503, 508. Psarros, Taksiyarhis Kilisesi'nin iki kitabeye sahip oluşunu da aynı şekilde açıklamıştı. Buna göre Taksiyarhis de ilk 1753'te inşa edilmiş ve 1821 sonrasında Eolya tipinde yeniden inşa edilmiştir (Psarros 2007:497-504). Ayrıca bkz. sf. 59-60.

[637] Tsitimaki'ye göre Polichnitos'taki bu kilise Midilli'de 19. yüzyılda inşa edilen ilk kilisedir ve Theodori Kalfa (Θοδωρή κάλφα) tarafından yapılmıştır. Tsitimaki 2007:486.



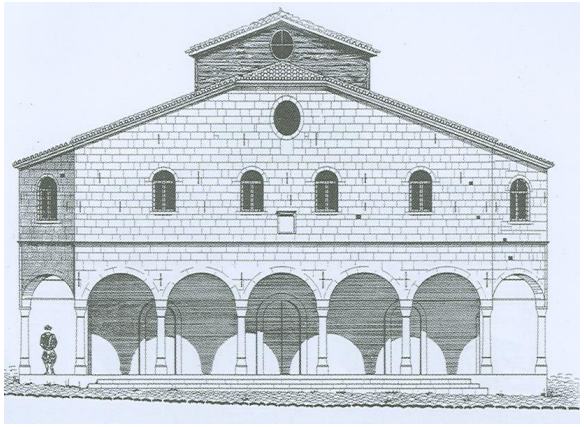
**Resim 77:** Ayos Athanasios Kilisesi (1840), Eolya Tipi, batı cephe (Günümüzde Küçükköy Merkez Cami –22.04.2013)



**Çizim 19:** Ayos Athanasios Kilisesi, batı cephe (Psarros.2007:511)



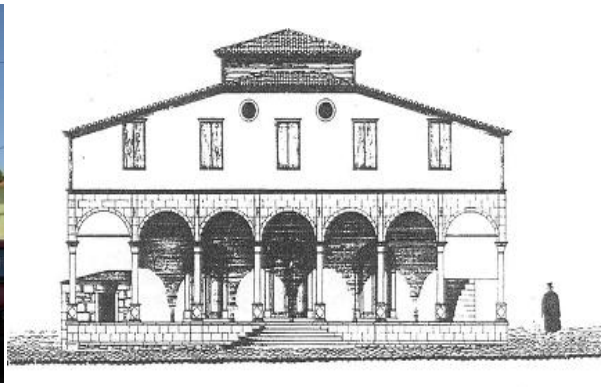
**Resim 78:** Taksiyarhis Kilisesi (1844), Eolya Tipi, güneybatıya bakış (Günümüzde Taksiyarhis Müzesi –19.04.2013)



**Çizim 20:** Taksiyarhis Kilisesi, batı cephe (Psarros. 2007:509)



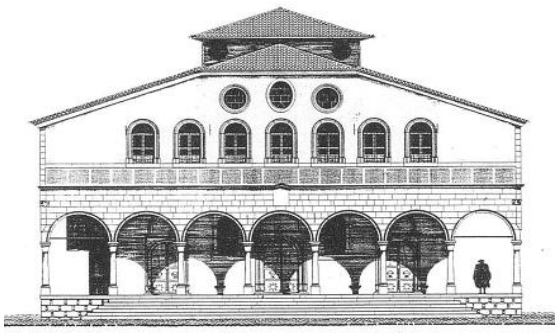
**Resim 79:** Aya Triada Kilisesi (1846), Eolya Tipi, batı cephe (Günümüzde bir işlevi yoktur – 21.04.2013)



**Çizim 21:** Aya Triada Kilisesi, batı cephe (Psarros. 2007:509)



**Resim 80:** Kato Panagia Kilisesi (1850), Eolya Tipi, kuzeybatıya bakış (Günümüzde Hayrettin Paşa Camisi -20.04.2013)



**Çizim 22:** Kato Panagia Kilisesi, batı cephe (Psarros. 2007:509)



**Resim 81:** Midilli Adası/Polichnitos, Ayos Yorgos Kilisesi (1805), batı cephe (solda), güney cepheden ayrıntı (sağda) - (05.12.2014)



**Resim 82:** Midilli Adası / Polichnitos, Ayos Yorgos Kilisesi (1805), apsisten ayrıntı (05.12.2014)

Tsitimaki'nin yaptığı araştırmaya göre 19. yüzyılda Midilli'de ve Ayvalık'ta inşa edilen kiliselerde iki ayrı cephe düzeni izlenmektedir[638]. Buna göre, cephe düzenleri 19. yüzyılın ilk ve ikinci yarısında farklılık göstermektedir. Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi gibi yüzyılın ilk yarısında inşa edilenler batı cephenin alt bölümünde revaklı, üst bölümünde sade bir duvar yüzeyine sahip ve bu yüzeyde üç, en fazla sekiz pencerenin bulunduğu, mahyalı bir çatıyla sonlanmaktadır (Resim 83). Kuzey ve güney cephelerde revak düzeninin devamı yapının yarısına kadar yaklaşık U biçiminde düzenlenmişken bu cephelerde de sade bir anlayış gözlemlenir. Doğu cephede ise yalnızca dışa taşkın apsis bulunmakta ve cephe yine mahyalı bir çatıyla sonlanmaktadır.

[638] Tsitimaki 2006:183-193.



**Resim 83:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi ile aynı cephe düzenine sahip, 19. yüzyılın ilk yarısında inşa edilen Midilli kiliselerinden üç örnek: Ayos Yorgos Kilisesi, Polihnitos – 1805 (üstte); Taksiyarhis Kilisesi, İpsilometopou – 1807 (ortada); Panagia Kilisesi, Agiassos – 1815 (altta). (Tsitimaki 2006:191).

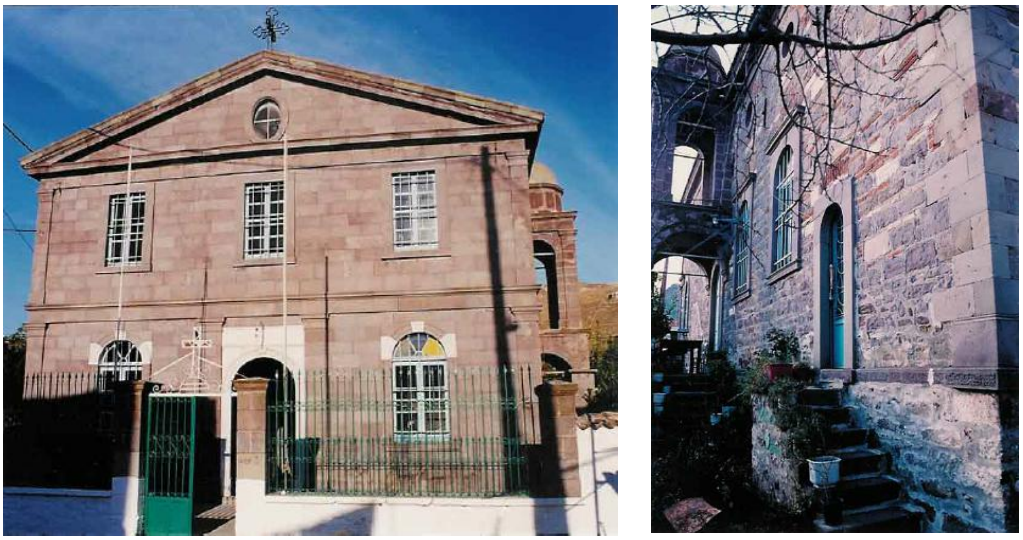
Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'nin kuzey cephesinin üst bölümünde, galeri girişinde bulunan baldakenin benzer örnekler ise Midilli Adası'nda tespit edilmiştir. Midilli'deki bu kiliseler Eresos Koimisis Theotokou (1837), Thermi Eisodia Theotokou (1843), Eresos Ayos Athanasios (1844),Vatousa Koimisis Theotokou (1850), Kapi Ayos Yorgos (1875), Mandamados Taksiyarhis (1879) ve yalnızca 19. yüzyılda inşa edildiği bilinen Skoutarou Koimisis Theotokou Kilisesi'dir (Resim 84 - 90). Buna göre Midilli'deki kiliselerde en erken tarihlisi 1837, en geç tarihlisi ise 1879 olan yedi baldakenli galeri girişi bulunmaktadır. Ancak tespit edilen baldakenlerden yalnızca biri, Taksiyarhis ile aynı yıl inşa edilen 1844 tarihli Eresos Ayos Athanasios Kilisesi'nin baldakeni de Taksiyarhis'teki gibi kubbe ile örtülüdür (Resim 86). Diğer baldakenlerde kırma çatı bulunmaktadır.



**Resim 84:** Koimisis Theotokou Kilisesi (1837), Eresos/Midilli. Kilisenin kuzey cephesinde bulunan baldakenli galeri girişi. (Tsitimaki 2006:158).



**Resim 85:** Eisodia Theotokou Kilisesi (1843), Thermi/Midilli. Kilisenin güney cephesinde bulunan baldakenli galeri girişi. (Tsitimaki 2006:165).



**Resim 86:** Ayos Konstantinos Kilisesi (1844), Eresos/Midilli. Kilisenin batı cephesi (solda), kiliseye ait baldakenin görüldüğü güney cepheden ayrıntı (sağda). (Tsitimaki 2006:153).



**Resim 87:** Koimisis Theotokou Kilisesi (1850), Vatousa/Midilli. Kilisenin güney cephesinde bulunan baldakenli galeri girişi. (Tsitimaki 2006:134).



**Resim 88:** Ayos Yorgos Kilisesi (1875), Kapi/Midilli. Batı cephe (üstte), kilisenin kuzey cephesinde bulunan baldakenli galeri girişi. (Tsitimaki 2006:165).





**Resim 89:** Taksiyarhis Kilisesi (1879), Mandamados/Midilli. Batı cephe (üstte), kilisenin güney cephesinde bulunan baldakenli giriş (sağda). (05.12.2013).





**Resim 90:** Koimisis Theotokou Kilisesi (19.yy), Skoutarou/Midilli. Kilisenin batı cephesi (solda), kiliseye ait baldakenin görüldüğü kuzey cephe (sağda). (Tsitimaki 2006:409).

İstanbul Eğrikapı'da bulunan Panagia Suda Kilisesi'nin naosunun da Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi naosu ile benzerlik taşıdığı tespit edilmiştir (Resim 91). 9. yüzyıldan itibaren günümüze gelen bu kilise günümüzdeki haline 1851 yılında kavuşmuştur[639]. Üç nefli üç apsisli Panagia Suda Kilisesi, ambon ile despot koltuğunun sütunlardaki kuruluşu açısından da Taksiyarhis ile benzerdir. Nef ayrımının beşerli sütun dizileriyle sağlandığı her iki kilisede de despot koltuğu güney sütun dizisinin doğudan ikinci sütununda, ambon ise kuzey sütun dizisinin doğudan ve batıdan üçüncü sütununa yerleştirilmiştir.



**Resim 91:** Eğrikapı Panagia Suda Kilisesi (1851), naos, doğuya bakış.

[639] Karaca 2009:271

Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi ile aynı / benzer plan tipine sahip, İstanbul, Midilli Adası ve Ayvalık'taki tüm kiliseler bağdadi tekniğinde inşa edilmiştir[640]. Bu tekniğin Taksiyarhis Kilisesi dışındaki kullanımı, günümüzde yıkılma tehlikesi altında olan Ayvalık Aya Triada Kilisesi'nde belirgin olarak görülebilmektedir (Resim 79, Çizim 21). İskelet sisteminin tamamen ahşaptan meydana geldiği bu kiliselerde, beden duvarları hariç tüm öğeler ahşaptandır. Sütunlar, kemerler, zemin, örtü ve sonradan resimlerin yerleştirileceği tablalar da ahşaptandır (Resim 92-93). İskelet kurulumunun tamamlanmasının ardından ise tüm bu öğeler alçı sıva ile kaplanır, süslemeler için gerekli yüzey de sıva ile sağlandıktan sonra üzeri boyanır, süslemeler yapılır ve döşemeler yerleştirilir. Böylece son şeklini alan kilisenin tamamlanması sağlanırdı.



**Resim 92:** Ayvalık Aya Triada Kilisesi (1846), ahşap konstrüksiyondan ayrıntı. Resimlerin yerleştirileceği tablalar solda; ahşap kemerler sağda. (Güney - Uçar 2010:173, 177).



**Resim 93:** Ayvalık Aya Triada Kilisesi (1846), bağdadi sütunlar. (Güney - Uçar 2010:172).

[640] İlgili özelliklere sahip kiliselerin dökümü için bkz. Tablo 7, sf. 287.

Benzerleri tespit edilen diğer bir öğe ise üzerinde gönye ve iç içe geçmiş pergellerin yer aldığı kitabelerdir. Taksiyarhis ile benzer kitabelerin tamamı Midilli Adası'nda tespit edilmiştir. Kitabeler, en erken tarihlisi 1815, en geç tarihlisi de 1858 olmak üzere, Midilli'deki beş kilisede saptanmıştır. Bunlar, Midilli merkezdeki Ayos Apostoloi (1815), Mistegna Koimisis Theotokou (1838), Plakadou Ayos Vlasios (1840), Pigi Ayos Paraskevi (1858) ve yalnızca 19. yüzyılda inşa edildiği bilinen İppeiou'daki Ayos Prokopios Kilisesi'dir. İlgili kitabelerin dördünde mimar adı geçmektedir. Buna göre Ayos Apostoloi (1815) *Haci Anastasios & Dimitris Meimaris*, Ayos Vlasios (1840) *Pavlus Tsakirelis,* Ayos Paraskevi (1858) *Emmanuil Tsailanis* ve Ayos Prokopios (19.yy) *Frangiskos Asomatios* tarafından inşa edilmiştir[641]. Koimisis Theotokou Kilisesi'nin (1838) mimarı belli değildir.

Tespit edilen benzer kitabelerden Midilli Ayos Apostoloi'da bir pergel ve ikizkenar üçgen (Resim 94), Ayos Prokopios ve Koimisis Theotokou'daki kitabelerde hem ikizkenar üçgen biçimindeki gönye hem de iç içe geçmiş iki pergel bulunmaktadır (Resim 96, 98). Ayos Paraskevi ve Ayos Vlasios'taki kitabelerde de ikizkenar biçimindeki gönye görülürken pergel, açık şekilde tasvir edilmiştir (Resim 95, 97). Bununla beraber Ayos Vlasios'un kitabesinde ayrıca malaya benzer iki, Ayos Prokopios'ta da bir el aleti daha tasvir edilmiştir.



**Resim 94:** Ayos Apostoloi Kilisesi (1815), Midilli/Merkez. Kitabede geçen mimar adı: *Haci Anastasios & Dimitris Meimaris.* (Tsitimaki 2006:296).

[641] Midilli'deki kiliselerde tespit edilen tüm mimar isimleri için bkz. Tablo 8, sf. 288 .



**Resim 95:** Ayos Paraskevi Kilisesi (1858), Pigi/Midilli. Kitabede geçen mimar adı: *Emmanuil Tsailanis.* (Tsitimaki 2006:80, 236).



**Resim 96:** Koimisis Theotokou Kilisesi (1838), Mistegna/Midilli. Kitabede mimar adı bulunmamaktadır. (Tsitimaki 2006:80, 275).



**Resim 97:** Ayos Vlasios Kilisesi (1840), Plakadou/Midilli. Kitabede geçen mimar adı: *Pavlus Tsakirelis*. (Tsitimaki 2006:80, 364).



**Resim 98:** Ayos Prokopios Kilisesi (19.yy), İppeiou/Midilli. Kitabede geçen mimar adı: *Frangiskos Asomatianos* (Tsitimaki 2006:80, 170).

| Bulunduğu Yer | Kilise Adı | İnşa Tarihi | Mimar Adı | Nef Sayısı | Apsis Sayısı | U Şeklinde Galeri Katı | Galeri Girişinde Baldaken | Bağdadi Tekniği | Cephe Düzeni Bakımından Benzerlik | Mermer İkonostasis | Mermer Despot Koltuğu |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Ayvalık | Ayos Athanasios | 1840 | ? | 3 | 1 | + | - | + | Tüm Cepheler | ? | ? |
| Ayvalık | Aya Triada | 1846 | ? | 3 | 1 | + | - | + | Tüm Cepheler | ? | ? |
| Ayvalık | Kato Panagia | 1850 | ? | 3 | 3 | + | - | + | Tüm Cepheler | ? | ? |
| Çeşme/Alaçatı | Ayos Konstantinos | 1874 | ? | 3 | 3 | + | - | - | Kuzey – Güney | + | ? |
| Fethiye/Kayaköy | Aşağı Kilise | 1886 | ? | 1 | 1 | - | - | - | - | + | - |
| Silivrikapı/İst. | Panagia Pege | 1834 | Nikolaos Pagcioglu - Marki Kalfa | 3 | 1 | - | - | + | - | + | + |
| Ayakapı/İst. | Ayos Nikolaos | 1837 | ? | 3 | 1 | + | - | + | - | + | + |
| Eğrikapı/İst. | Panagia Suda | 1851 | ? | 3 | 3 | - | - | + | - | - | - |
| Midilli (Merkez) | Ayos Yorgos | 1794 | ? | 3 | 1 | - | - | + | - | + | - |
| Midilli/Polihnitos | Ayos Yorgos | 1805 | Kalfa Thodoris | 3 | 3 | + | - | + | Tüm Cepheler | - | - |
| Midilli/Agiassos | Koimisis Theotokou (Panagia) | 1806 / 1815 | Kalfa Haci Eleftherios / Kalfa Haci Georgios | 3 | 3 | + | - | + | Tüm Cepheler | - | - |
| Midilli / İpsilometopou | Pammakaristos Taksiyarhes | 1807 | ? | 3 | 3 | + | - | + | Tüm Cepheler | - | - |
| Midilli/Antissa | Ayos Yannis Theologou | 1834 | Stratis Karekos | 3 | 3 | - | - | + | Batı - Doğu | - | - |
| Midilli/Vatousa | Pammakaristos Taksiyarhes | 1836 | Nikolaos Balci | 3 | 1 | + | - | + | Batı- Kuzey - Güney | - | - |
| Midilli/Eresos | Koimisis Theotokou | 1837 | Kalfa Pavlis | 3 | 1 | - | + | + | - | - | - |
| Midilli/Kleio | Aya Triada | 1839 | Kalfa Stratis Karekos | 3 | 1 | - | - | + | Batı - Güney | - | - |
| Midilli/Petra | Koimisis Theotokou | 1840 | Ustabaşı Stratis Karekos | 3 | 1 | - | - | + | Batı – Güney - Kuzey | - | - |
| Midilli/Antissa | Aya Paraskevi | 1843 | Mimar Mihail Diolatzis | 3 | 1 | + | - | + | Tüm Cepheler | - | - |
| Midilli/Thermi | Eisodia Theotokou | 1843 | Ustabaşı Stratis Karekos | 3 | 3 | - | + | + | Batı | - | - |
| Midilli /Mithimna | Ayos Panteleimon | 1844 | Ustabaşı Stratis Karekos | 3 | 1 | + | - | + | Batı - Güney - Kuzey | - | - |
| Midilli / Eresos | Ayos Konstantinos | 1844 | ? | 3 | 1 | - | + | + | - | - | - |
| Midilli/Plomari | Ayos Nikolaos | 1847 | Georgios Laspougiorgis | 3 | 3 | - | - | + | Tüm Cepheler | - | - |
| Midilli/Vatousa | Koimisis Theotokou | 1850 | Mimar Haci Hristos Fterinos | 3 | 3 | + | + | + | Batı - Kuzey - Güney | - | - |
| Midilli/Ayos Paraskevi | Pammakaristos Taksiyarhes | 1856 | Stratis Karekos | 3 | 3 | + | - | + | Tüm Cepheler | - | - |
| Midilli/Pamfila | Aya Barbara | 1859 | Dimitris Meimaris, P. Bekios | 3 | 3 | - | - | + | - | + | - |
| Midilli/Akrasiou | Aya Paraskevi | 1865 | ? | 3 | 1 | + | - | + | Tüm Cepheler | - | - |
| Midilli/Agiassos | Aya Triada | 1870 | Mimar Vasileios Haciemmanouil | 3 | 3 | + | - | + | Kuzey – Güney | - | - |
| Midilli/Kapi | Ayos Yorgos | 1875 | ? | 3 | 1 | - | + | + | - | - | - |
| Midilli / Mandamados | Pammakaristos Taksiyarhes | 1879 | Mimar Georgios Fouskas | 3 | 1 | - | + | + | - | + | - |
| Midilli/Anemotias | Metamorfosis | 1885 | ? | 3 | 1 | - | - | + | - | + | - |
| Midilli/Skoutarou | Koimisis Theotokou | 19.yy | ? | 3 | 1 | - | + | + | - | - | - |

**Tablo 7:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi ile benzer özelliklere sahip kiliseler.

| Mimar Adı | Kitabeye Göre İnşa Tarihi | Kilise İsmi | Bulunduğu Şehir | Şehirde Bulunan Kilise Sayısı |
|---|---|---|---|---|
| Georgios | 1727 | Koimisis Theotokou | Eresos | 22 |
| Petra'lı Kostas | 1750 | Ayos Basileos | Mandamados | 41 |
| Yannis Mastoris | 1757 | Ayos Yannis Prodromos | Napi | 51 |
| Kalfa Dimitris | 1767 | Metamorfosis Sotiros | Megalohori | 42 |
| Kalfa Thodoris | 1805 | Ayos Yorgos | Polihnitos | 70 |
| Kalfa Haci Eleftherios | 1806 | Koimisis Theotokou | Agiassos | 3 |
| Kalfa Haci Georgios | 1815 | Koimisis Theotokou | Agiassos | 3 |
| Haci Anastasios & Dimitris Meimaris | 1815 | Ayos Apostoloi | Midilli (Merkez) | 49 |
| Haci Anastasios & Dimitris Meimaris | 1816 | Panagia Hrisomallousa | Midilli (Merkez) | 49 |
| Stratis Karekos | 1834 | Ayos Yannis Theologou | Antissa | 10 |
| Mimar Haci Efstratios Karekos | 1834 | Panmakaristos Taksiyarhes | Pelopi | 61 |
| Nikolaos Balci | 1836 | Panmakaristos Taksiyarhes | Vatousa | 17 |
| Kalfa Pavlis | 1836 | Aya İrini | Eresos | 22 |
| Kalfa Pavlis | 1837 | Koimisis Theotokou | Eresos | 22 |
| Mimar Anastasios | 1838 | Zoodochos Pigi | Vareia | 15 |
| Kalfa Stratis Karekos | 1838 | Panmakaristos Taksiyarhes | Pappados | 59 |
| Mimar Yannis Emmanouil | 1839 | Koimisis Theotokou | Mistegna | 47 |
| Kalfa Stratis Karekos | 1839 | Aya Triada | Kleio | 31 |
| Ustabaşı Stratis Karekos | 1840 | Koimisis Theotokou | Petra | 63 |
| Kalfa Panagiotis Tsakirelis | 1840 | Ayos Vladis | Plakados | 67 |
| Mimar Mihail Diolatzis | 1843 | Ayos Paraskevi | Antissa | 10 |
| Ustabaşı Stratis Karekos | 1843 | Eisodia Theotokou | Thermi | 23 |
| Ustabaşı Stratis Karekos | 1844 | Ayos Panteleimon | Mithimna | 45 |
| Georgios Laspougiorgis | 1847 | Ayos Nikolaos | Plomari | 69 |
| Efstratios Karekos | 1850 | Koimisis Theotokou | Papiana | 58 |
| Mimar Haci Hristos Fterinos | 1850 | Koimisis Theotokou | Vatousa | 17 |
| Mimar İatropoulos | 1856 | Ayos Yorgos | Skalohori | 77 |
| Stratis Karekos | 1856 | Panmakaristos Taksiyarhes | Ayos Paraskevi | 2 |
| Panagiotis Komninakis | 1856 | Ayos Yorgos | Argennos | 11 |
| Kalfa Haci Efstratios Karekos | 1859 | Aya Fotini | Sıkamina | 82 |
| Dimitris Meimaris, P. Bekios | 1859 | Aya Barbara | Pamfila | 56 |
| Mimar Emmanouil Tsailanis | 1859 | Aya Paraskevi | Pigi | 65 |
| Stratis Karekos | 1868 | Zoodochos Pigi | Kalloni | 25 |
| Mimar Vasileios Haciemmanouil | 1870 | Aya Triada | Agiassos | 3 |
| Mimar Georgios Fouskas | 1879 | Panmakaristos Taksiyarhes | Mandamados | 41 |
| Mimar İgnatios Basileiadis | 1883 | Ayos Yannis Prodromos | Kalloni | 25 |
| Dimitris Meimaris & Emmanouil Tsailanis | 1885 | Ayos Simeon | Midilli (Merkez) | 49 |
| Mimar Ath. Triandafullou | 1887 | Panagia Hrisomallaousa | Midilli (Merkez) | 49 |
| Dimitris Meimaris | 1896 | Genesion Theotokou | Panagiouda | 57 |
| Mimar Frangiskos Asomatia(nos) | 19. yy | Ayos Prokopios | İppeios | 24 |
| Mimar Adalis<br>Kalfa Yannakos Kokkinos | 1900 | Ayos Therapon | Midilli (Merkez) | 49 |
| Mimar P. Kambanakis | 1901 | Evangelismos Theotokou | Akleidou | 5 |
| Mimar Adalis | 1903 | Panmakaristos Taksiyarhes | Taksiyarhes (Kagiani) | 84 |
| D. Papadopoulos | 1905 | Koimisis Theotokou | Lepetimnos | 36 |
| Mimar Adalis () | 1914 | Koimisis Theotokou | Afalonas | 14 |
| Kalfa Yannakos Kokkinos | 1937 | Ayos Yorgos | Alifanda | 7 |

**Tablo 8:** Midilli Adası kiliselerinde tespit edilen mimar isimleri (Tsitimaki 2006:73–74)

| Zaman Dilimi | Kilise Sayısı | Kitabesi Olanlar | Kitabesi Olmayanlar |
|---|---|---|---|
| 1600 - 1750 | 7 | 7 | - |
| 1751 - 1800 | 15 | 14 | 1 |
| 1801 - 1850 | 35 | 30 | 5 |
| 1851 - 1900 | 35 | 30 | 5 |

**Tablo 9:** Midilli Adası'ndaki Kilise Sayısı (Tsitimaki 2006:53).

| Mimar Adı | Kitabeye Göre İnşa Tarihi | Kilise İsmi | Bulunduğu Semt |
|---|---|---|---|
| Mimar Kayserili Konstantinos Yolasigmazis | 1831 | Ayos Nikolaos Kilisesi (yeniden yapım) | Topkapı |
| Mimar Konstantinos | 1832 | Khristos Analepsis (yeniden yapım) | Samatya |
| Mimar Konstantinos Karafilos Kalfa (Kyzikos (Perama)'dan) | 1832 | Ayos Yorgos Kilisesi (yeniden yapım) | Bakırköy |
| Mimar Konstantinos | 1833 | Konstantin ve Eleni Kilisesi (yeniden yapım) | Samatya |
| Mimar Vasilikos Letrios | 1833 | Yorgos Metokhion Kilisesi (yeniden yapım) | Fener |
| Mimar Konstantinos Yolasigmazis | 1833 | Ayos Menas Kilisesi (yeniden yapım) | Samatya |
| Mimar Teognostos Kalfa | 1834 | Altımermer Panagia Kilisesi (yeniden yapım) | Eminönü |
| Mimar Theodoros Kalfa | 1834 | Salmatobruk Panagia Kilisesi (yeniden yapım) | Edirnekapı |
| Mimar Nikolaos Pagcioglu ve Marki Kalfa | 1834 | Panagia Pege Kilisesi (yeniden yapım) | Silivrikapı |
| Mimar Nikolaos | 1834 | Ayos Yorgos Metokhion (yeniden yapım) | Fener |
| Mimar Nikolaos Nikitadis | 1834 | Ayos Yorgos Kilisesi (yeniden yapım) | Samatya |
| Mimar Sisos | 1835 | Ayos Demetrios Kilisesi (yeniden yapım) | Ayvansaray |
| Mimar Haci Nikolaos | 1836 | Ayos Yorgos Kilisesi (yeniden yapım) | Edirnekapı |
| Mimar Kosta Kalfa | 1837 | Tekfur Sarayı Panagia Kilisesi (yeniden yapım) | Edirnekapı |
| Mimar Hacı Stefani Kalfa (padişah kalfası) ve ekibi; Andon Kalfa, Hacı Kosta, Sotiri, İoannes | 1844 | Aya Trias Manastır Kilisesi (yeniden yapım) | Heybeliada |
| Antonios Antipas | 1868 | Ayos Nikolaos Kilisesi (Ayazma inşası) | Galata |
| Konstantinos Andreou, Yannis Andreou ve Thomas İoannou | 1877 | Panagia Kilisesi (yeniden yapım) | Balat |

**Tablo 10:** Mimar isimleri tespit edilen İstanbul'daki 19. yüzyıl kiliseleri.
(Tanzimat öncesi için: Karaca 2001:316-320; Tanzimat sonrası için: Karaca 2008:573-574).

## 4.2. MİMARİ PLASTİK

Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'nde bulunan mermer ikonostasis için karşılaştırma örneği tespit edilen yerler arasında Ayvalık'tan bir, Alaçatı'dan bir, Fethiye Kayaköy'den bir, İstanbul'dan iki ve Midilli Adası'ndan dört örnek yer almaktadır. Despot koltuğuna yönelik karşılaştırma örneğine ise yine Ayvalık'tan bir, İstanbul'dan iki ve Midilli Adası'ndan da benzer bir örnek bulunmaktadır.

İkonostasis için başta, mübadelenin ardından camiye dönüştürülen ve Çınarlı Cami adını alan 1880-81 tarihli Ayvalık Ayos Yorgos Kilisesi'nin günümüzde de görülebilen mermerden yapılmış ikonostasisi bulunmaktadır (Resim 99). Ayrıca, Taksiyarhis'in ikonostasisinde olduğu gibi bombeleri, kabartma ve süslemeleri de barok özelliktedir. Alaçatı/Çeşme'de bulunan ve günümüzde Pazaryeri Camisi olarak kullanılan 1874 tarihli Ayos Konstantinos Kilisesi'nin de ikonostasisi mermerdendir (Resim 100). İkonostasiste bulunan kabartma ve süslemeler, özellikle de perde motifi, kilisede de hâkim olan barok üslubu yansıtmaktadır. Fethiye Kayaköy'de yer alan 1886 tarihli Aşağı Kilise'de de mermer bir ikonostasis bulunmaktadır (Resim 101). Bu ikonostasis diğerlerine göre daha sade bir anlayışa sahip olsa da aynı perde süslemeleri ve barok üslup burada da görülür. Midilli'de mermer ikonostasis örneklerinin en erken tarihlisi 1794, en geç tarihlisi ise 1885 olarak tespit edilmiştir[642]. İlgili kiliselerden Ayos Yorgos (1794) ve Metamorfosis Kilisesi'nde (1885) Ayvalık Taksiyarhis'e göre daha sade bir ikonostasis düzeni mevcuttur (Resim 102, 105). 1859 tarihli Aya Barbara Kilisesi ile 1879 tarihli Mantamados Taksiyarhis Kilisesi ikonostasisleri ise düzen ve üslup bakımından Ayvalık Taksiyarhis ile daha benzer özellikler sergilemektedir (Resim 103, 104).

Hem ikonostasisin hem de despot koltuğunun mermer olduğu örneklere ise İstanbul'da rastlanmaktadır. Bu örnekler, 1834 tarihli Silivrikapı Panagia Pege Kilisesi ile 1837 tarihli Ayakapı Ayos Nikolaos Kilisesi'dir (Resim 106-110).

---

[642] 2014-2015 yıllarında Midilli Adası'nda yapılan araştırmalar sırasında edinilen sözlü bilgiye göre, özellikle ahşap işçiliği ile tanınan adanın merkezindeki Agiassos yerleşiminden dolayı Midilli kiliselerinin ikonostasis, despot koltuğu, altar ve hatta avize gibi çeşitli öğelerinde ahşap kullanımının tercih edildiği ifade edilmiştir. Adada var olan 92 kiliseden yalnızca dördünde mermer ikonostasisin bulunması da bu bilgiyi destekler niteliktedir. Adadaki kilise sayısı için bkz. Tablo 9, sf. 289.




**Resim 99:** Ayos Yorgos Kilisesi (1880-81), Ayvalık. Güneybatıya bakış (solda), ikonostasis (sağda). Günümüzde Çınarlı Cami (20.04.2013).




**Resim 100:** Alaçatı/Çeşme, Ayos Konstantinos Kilisesi (1874), günümüzde Pazaryeri Camisi (2014). Yapının güneydoğusuna bakış (solda), ikonostasisi (sağda).




**Resim 101:** Fethiye Kayaköy Aşağı Kilise (1886), güney cephe (solda), ikonostasis (sağda) (Şahin 2013:139-158).




**Resim 102:** Ayos Yorgos Kilisesi, Midilli/Merkez (1794). Kilisenin güney cephesi (solda) - (Tsitimaki 2006:298); kilisenin ikonostasisi (sağda) - (Tsitimaki 2006:300).



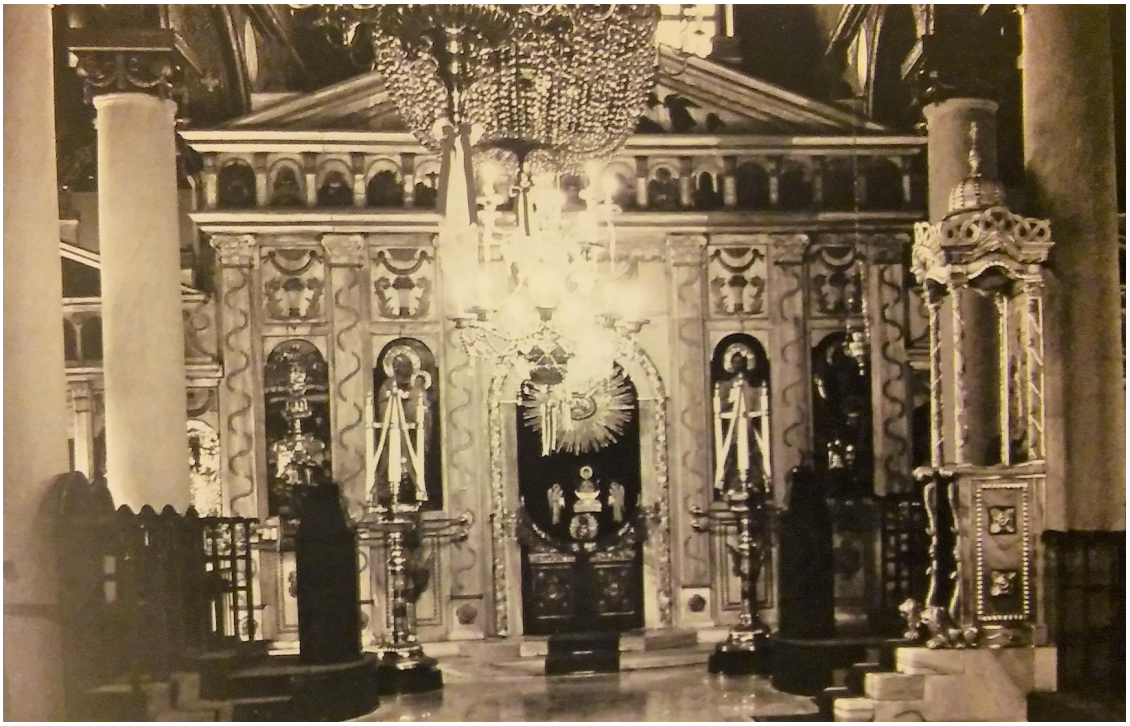

**Resim 103:** Aya Barbara Kilisesi, Pamfila/Midilli (1859). Kilisenin güney cephesi (solda) - (Tsitimaki 2006:328); kilisenin ikonostasisi (sağda) - (Tsitimaki. 2006:330).



**Resim 104:** Taksiyarhis Kilisesi, Mandamados/ Midilli (1879), ikonostasise bakış (05.12.2014).



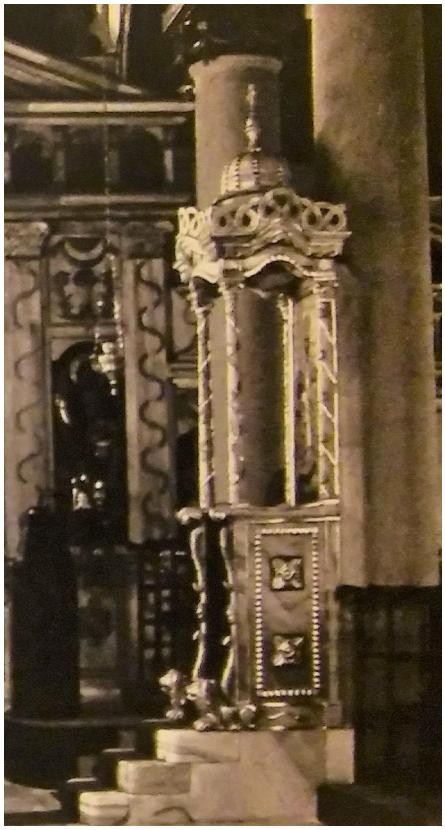
**Resim 105:** Metamorfosis Kilisesi, Anemotias/Midilli (1885), ikonostasise bakış (Tsitimaki 2006:98).



**Resim 106:** Panagia Pege Kilisesi (1834), Silivrikapı/İstanbul. İkonostasise bakış. (Karaca 2008:221)[643].



**Resim 107:** Panagia Pege Kilisesi (1834), Silivrikapı /İstanbul. İkonostasisten ayrıntı. (Karaca 2008:222).



**Resim 108:** Panagia Pege Kilisesi (1834), Silivrikapı /İstanbul. Despot Koltuğu. (Karaca 2008:221).

[643] Şubat 2017'de ilgili İstanbul kiliseleri ziyaret edilmiş, ancak kiliselerin kapalı olması nedeniyle ikonostasis ve despot koltuğu ayrıntılı olarak incelenememiş, bu nedenle Karaca'nın yayınındaki fotoğraflardan yararlanılmıştır.



**Resim 109:** Ayos Nikolaos Kilisesi (1837), Ayakapı/İstanbul. İkonostasise bakış. (Karaca 2008:139).



**Resim 110:** Ayos Nikolaos Kilisesi (1837), Ayakapı/İstanbul. İkonostasisten ayrıntı. (Karaca 2008:139).



**Resim 111:** Midilli/Ayos Nikolaos Kilisesi, batı cephe (06.12.2014)

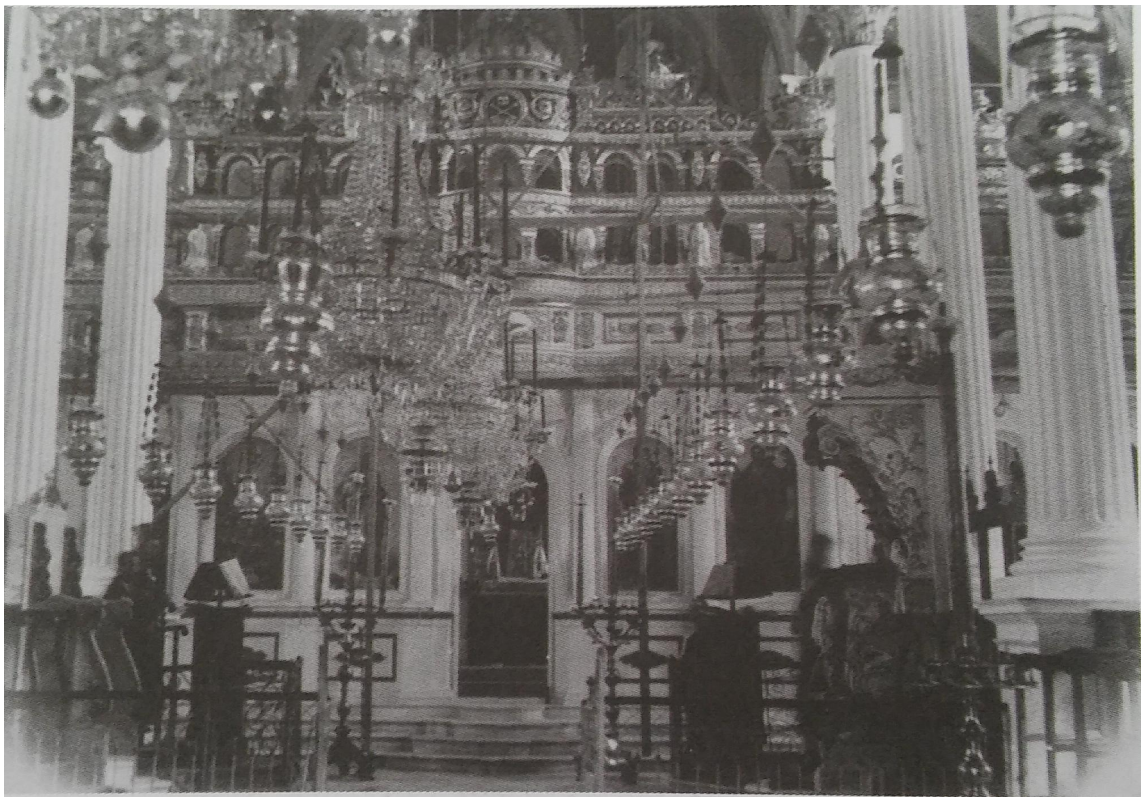
Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'nin despot koltuğu ile benzer, günümüze gelebilmiş bir örnek tespit edilememişse de Midilli'nin kuzeyindeki Epano Skala bölgesinde yer alan Ayos Nikolaos Kilisesi'nde benzer bir kuş figürünün işlendiği ahşap bir despot koltuğu tespit edilebilmiştir[644].

Despot koltuğunun üst bölümünde, kanatları iki yana açık, ayakları tasvir edilmemiş, leyleğe benzer bir kuş figürü bulunmaktadır (Resim 112). Taksiyarhis'te olduğu gibi bir Anka kuşu ya da Ayos Nikolaos'taki leyleğe benzer bu kuş figürü gibi despot koltuklarında bir kuş motifinin bulunmasının ikonografik bir açıklaması olabileceği gibi, bu özellik, dönem ya da bölge özelliği de olabilir. Ancak yeterince karşılaştırma örneği bulunamadığı için kesin bir şey söylemek mümkün olmamaktadır.



**Resim 112:** Midilli / Ayos Nikolaos Kilisesi despot kotluğundan ayrıntı (06.12.2014)

[644] Ayos Nikolaos Kilisesi, aslında 1462 yılında Fatih Sultan Mehmet tarafından inşa ettirilmiş olan Vigla Camisi'dir. Cami, mübadelenin ardından, 1928 yılında kiliseye dönüştürülmüştür ve günümüzde de açıktır.. Foudoulis. 2007:34; Kleomvrotou. 1976:249.



**Resim 113:** Ayvalık Theotokou Kilisesi, doğuya, ikonostasise bakış (1906) – günümüze ulaşamamıştır. (Tsitimaki 2007:496).

Ayvalık'ın günümüze ulaşamayan yapılarından biri olan Theotokou Kilisesi'ne ait 1906 tarihli bir fotoğrafta görüldüğü kadarıyla güney sütun dizisinin doğudan ikinci sütununa, orta nefe bakacak şekilde yerleştirilmiş olan despot koltuğu, Taksiyarhis Kilisesi'ninki ile benzerdir. Malzeme olarak kesin bir şey söylemek mümkün olmasa da despot koltuğu mermerden yapılmışa benzemekle beraber süslemeleri de Taksiyarhis'teki despot koltuğunun üst bölümünde bulunan, akantus yaprağı ile sonlanan kuş başı süslemelerine benzemektedir. Bununla beraber, Theotokou Kilisesi'nin ikonostasisi düzen bakımından Taksiyarhis'inkinden farklı olsa da mermerden yapılmış gibi görünmektedir.

## 4.3. RESİMLER

Çalışmanın başında da bahsi geçen ressam-keşiş *Dionysios*'un üslup önermeleri doğrultusunda oluşturulduğu düşünülen çizgisel üsluptaki A tipi tasvirlere ait benzer üsluptaki örneklere rastlanılan en erken dönem 15. yüzyıl, en geç dönem ise 18. yüzyıl Girit ve Athos ikonalarıdır. Bir kısmı isimsiz olan bu ikonaların diğer kısmı da özellikle, *Emmanuel Tzanes (Buniales)* ve *Michael Damaskinos* gibi Girit ekolünden gelen ressamlar tarafından resmedilmiştir. İsimsiz ikonalardan bazılarının, ikona üretiminin günümüzde de halen devam ettiği Athos manastırlarında yaşayan ressam-keşişler tarafından, münzevi hayatın bir gereği olarak isimsiz şekilde üretildiği bilinmektedir[645]. Bununla beraber, 1610 Resmo/Girit doğumlu Emmanuel Tzanes, diğer adıyla *Buniales* de hem ressam hem rahipti, ancak manastır hayatından bağımsız eserler üretmekle beraber, Girit'in Osmanlıların eline geçmesiyle Venedik'e göç etmiş ve eserlerinin büyük bir kısmını da burada üretmiştir[646]. 1530–1593 yılları arasında etkin olan Damaskinos da resim konusunda geleneksel çizgileri Venedik etkisiyle birleştiren bir Girit ekolü ressamı olarak tanınmaktadır[647]. İlk yılları hakkında fazla bilgi bulunmasa da Damaskinos'un da gençlik yıllarında Kandiye'deki Vrontisi Manastırı'nda çalışıp burada yaşadığı bilinmektedir[648]. Bu bağlamda, Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'nin ambonundaki Ayos Matthaios ikonasındaki Matthaios'un yüzü ve tasvirdeki üslup, isimsiz bir 15. yüzyıl Athos ikonasıyla benzerlik göstermektedir (Resim 114). Yine ambonda bulunan Ayos Loukas ikonası da kurgu olarak Tzanes'e ait bir 17. yüzyıl ikonasını anımsatmaktadır (Resim 115).

---

645 Spitzing 1990:134–189. Söz konusu bilgi ayrıca, 14.04.2011 tarihinde Heybeliada Ruhban Okulu'nda yapılan bir söyleşide, adını vermek istemeyen, Athos Manastırı'nda 90'lı yıllarda yaşamış bir keşişten de edinilmiştir. Aynı keşiş, Athos manastırlarında yaşayan münzevilerin günlük yaşamları kapsamında balık tutmaktan dikiş dikmeye, marangozluktan el işlerine, aşçılıktan ressamlığa her türlü aktiviteyi gerçekleştirmek zorunda olduğunu, bu uğraşların kişilerin yeteneklerine göre dağıtılmayıp her bir münzevinin her uğraşta uzmanlaşmasının sağlanmaya çalışıldığını belirtmiştir. Çünkü münzevilere göre kişinin yalnızca bir işle uğraşması, kişiyi o işin tek uzmanı gibi görmesine dolayısıyla da böbürlenmesine yol açacaktır. Bu nedenle keşişlerin tek uğraş değil, çok sayıda ve çeşitli uğraşlar yapması gerektiğini belirtmiştir.

646 Emmanuel Tzanes için bkz. Skrobucha, Heinz. (1971). *The World of Icons*, 97; Turner, Jane. (1996). *The Dictionary of Art*, 334. 1204–1645 yılları arasında Venedik, 1645-1898 yılları arasında da Osmanlı egemenliğinde kalan Girit Adası için bkz. Boehm, Eric H. (1995). *Historical abstracts: Modern history abstracts*, 1450–1914, V. 46, Iss. 3–4. American Bibliographical Center of ABC, 755; Greene M. (2001). Ruling an island without a navy: A comparative view of Venetian and Ottoman Crete. *Oriente Moderno*, 193–207.

647 Hay, J. Stuart – Bower, Leonard. (1927). Greek Icon Painting. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 12-14.

648 Hay – Bower 1927:8-9.



**Resim 114:** Taksiyarhis Kilisesi ambonundaki Ayos Matthaios ikonası (solda) ve 15. yüzyıla tarihlenen Vatopedi Manastırı / Athos Dağı'ndaki Ayos Yannis ikonası (sağda).




**Resim 115:** Taksiyarhis Kilisesi ambonundaki Ayos Loukas ikonası (solda); Emmanuel Tzanes'in 1657 tarihli Ayos Markos ikonası (sağda), Benaki Müzesi/Atina.

Bununla beraber Taksiyarhis Kilisesi'nde üç kez tekrarlanan Antifonitis İsa tasvirlerine ait benzer örnek bulmakta sıkıntı yaşanmış olsa da, birbiriyle büyük benzerlik *göstermemesine* karşın, Girit ekolünden Damaskinos'a ait bir örnek ile Midilli kiliselerinden Ayos Yorgos (1794) ve Aya Barbara (1859) kiliselerinden de iki örnek tespit edilebilmiştir[649] (Resim 116 - 118).



**Resim 116:** Damaskinos'un 16. yüzyıla tarihlenen Antifonitis İsa ikonası.



**Resim 117:** Ayos Yorgos Kilisesi (1794), Midilli. Orta nef tonozundaki Antifonitis İsa tasviri (Tsitimaki 2006:300).



**Resim 118:** Aya Barbara Kilisesi (1859), Pamfila/Midilli. Orta nef tonozundaki Antifonitis İsa tasviri. (Tsitimaki 2006:332).

[649] Antifonitis İsa tasvirleri için Aralık 2014'te Midilli'deki ilgili kiliseler ziyaret edilmişse de, kiliselerin kapalı olması nedeniyle fotoğraf çekilememiş, Tsitimaki'nin yayınındaki resimlerden yararlanılmıştır.

A tipi tasvirler arasında dikkat çekici resimlerden biri olan *Havari Petros ve Paulos* (Resim 123) resmine ait benzer örnekler daha fazladır (Resim 119 - 122). Solda Petros, sağda Paulos'un bulunduğu ve ikisinin ortada bir mabet taşıdıkları bu sahne *kilisenin direkleri olarak Petros ve Paulos* adını taşır[650]. Sahnenin ilk kez 5. yüzyılda Roma'daki Santa Sabina Bazilikası'ndaki bir gravürde ortaya çıktığı belirtilse de, 15. yüzyıldan itibaren ve özellikle Girit ekolü ile beraber, bazen İsa'nın da yer aldığı bir sahne olarak yaygınlaştığı görülmektedir[651]. Araştırmacılardan özellikle ilahiyatçı Pageau, Petros ve Paulos'un kilisenin taşıyıcı sütunlarına benzetilmesinin kökenini Eski Ahit'e dayandırmaktadır[652]. Buna göre, Süleyman Mabedi'nin girişinde, Eski Ahit'te adları da olduğu belirtilen iki büyük bronz sütun vardı. Kral Süleyman'ı temsil eden *Yachin* adındaki soldaki sütun "kuracak olan" anlamına gelmekte ve böylece kurma fikri İncil'deki "…Ben de sana derim ki: Sen Petros'sun ve ben *kilisemi* bu kayanın üzerine *kuracağım*... Anahtarlarını da sana vereceğim…"[653] ifadesi nedeniyle Petros ile bağdaştırılmaktadır. Kral Davud'u temsil eden *Boaz* adındaki sağdaki sütun ise "kuvvetli olan" anlamına gelmektedir[654]. Bu nedenle Kral Davud'a adanan sütun hem geçmişinde işlediği günahlardan dolayı duyduğu pişmanlık sebebiyle, hem pes etmeyen mücadeleci yapısı gereği, hem de dinini yayma konusundaki çabaları gereği Paulos ile bağdaştırılmaktadır[655]. Kişiler arası bir benzerlik de, Süleyman ile Davud'un aynı zamanda tapınak inşa etmeye önderlik eden kişiler olmasıdır[656]. Dolayısıyla da Eski Ahit'teki bu anlatımın, Yeni Ahit'te Petros ve Paulos ile yeniden canlandırılmaya çalışıldığı düşünülebilir. Özellikle Taksiyarhis'teki resimde okunan *önderlik eden havariler Petros-Paulos* (I Korifai ton Apostolon, Petros - Paulos) yazısı da bu durumu destekler niteliktedir.

---

[650] Bandmann 1968:514-529, c.2; Messerer 54-56, c.4; Spitzing 1989:45-49. Ayrıca bkz. Pageau, Jonathan. (2013). St. Peter on the Right - St. Paul on the Left. *Orthodox Arts Journal.* (Erişim: http://www.orthodoxartsjournal.org/st-peter-on-the-right-st-paul-on-the-left/)

[651] Pageau, Jonathan. (2013). St. Peter on the Right - St. Paul on the Left. *Orthodox Arts Journal.* (Erişim: http://www.orthodoxartsjournal.org/st-peter-on-the-right-st-paul-on-the-left/)

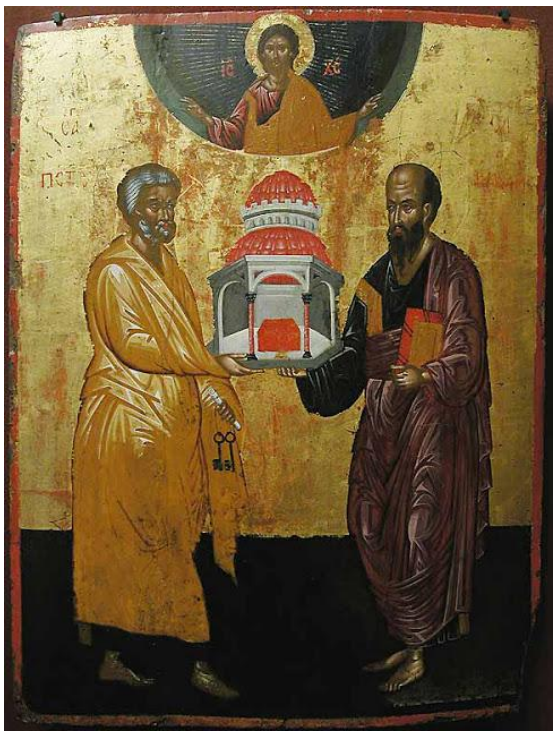
[652] Bandmann 1968:514-529, c.2; Messerer 54-56, c.4; Pageau 2013.

[653] Matta 16:18-19.

[654] Eski Ahit: I. Krallar 7:15–22, II. Tarihler 3:15, 17

[655] Pageau. 2013.

[656] Messerer 1968: 54-56, c.4; Pageau. 2013. Daha sonraları, kilise inşa eden ve bu özelliğiyle anılan krallar ya da azizlerin de bir kilise ile tasvir edilmesi yaygın hale gelmiştir. Çünkü kilise aracılığıyla kişinin kendisi de hem dininin bir koruyucusu hem de bir hayırsever olarak ülkesinde onurlandırılıyor, inançlarına göre de tanrı tarafından yüceltiliyordu. Pageau. 2013.



**Resim 119:** 16. yy. Girit Ekolü
Özel Koleksiyon



**Resim 120:** 17. yy. Girit Ekolü
Özel Koleksiyon



**Resim 121:** 18. yy. Athos ikonası.
Özel Koleksiyon



**Resim 122:** 18. yy. Athos ikonası. Girit Ekolü
Özel Koleksiyon




**Resim 123:** Taksiyarhis Kilisesi, Havari Petros ve Paulos İkonası (A-dDUV/1)

Resimlerde Petros ve Paulos tarafından taşınan mabedlerin, var olan, gerçek kiliseler/mabetler mi yoksa hayali yapılar mı olduğu kesin olarak anlaşılamamışsa da, Taksiyarhis Kilisesi'ndeki resimde, Petros ve Paulos'un taşıdığı yapının Roma'daki St. Pietro Bazilikası ile büyük benzerlikler taşıdığı dikkat çekicidir (Resim 124). Özellikle tasvirdeki pencere ve sütun dizisi, üçgen alınlık, kubbe ve bunun yanında yer alan aydınlatma fenerleri neredeyse tam olarak örtüşmektedir. Bu nedenle tasvir edilen resmin sanatçısının, büyük ihtimalle, söz konusu bazilikayı gördüğü, Roma'da bulunduğu ve dolayısıyla da İtalyan üslubunu bildiği varsayılmaktadır.



**Resim 124:** St. Pietro Bazilikası (322-349), Roma/Vatikan (solda); Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'ndeki mabet tasvirinden ayrıntı (sağda).

B tipi tasvirlere bakıldığında, batılı tipteki resimlerin İtalyan resmine karşı büyük hayranlık besleyen *Doxaras*'ın üslup önermelerinden yola çıkılarak oluşturulmuş olabileceği görülmektedir[657]. B tipi tasvirlerin özellikle *Michelangelo* ve *da Vinci* gibi, günümüzde de önemli kabul edilen bazı sanatçıların eserlerinden de izler taşıması, belirli eserlerin Girit Okulu'nun da etkisiyle atölye ve okullarda eğitim amaçlı kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir. Çünkü 19. yüzyılda Ege kıyısındaki önemli bir liman şehri olan ve tamamına yakını Rum Ortodoks nüfusundan oluşan Ayvalık da kiliseler arası yeni üslup anlayışlarından etkilenmiştir. Özellikle Midilli, Girit ve hatta Venedik ile gerçekleştirdiği ticari faaliyetler sebebiyle resim alanındaki etkileşimin kolaylıkla sağlandığı düşünülebilir. Dolayısıyla bir yanda maddi gücü elinde bulunduran Ayvalık'taki varlıklı kesimin zevki ve bir yanda da ticaret, Ayvalık'ta 19. yüzyılda resim anlayışını belirleyen başlıca özellikler olmuştur denilebilir.

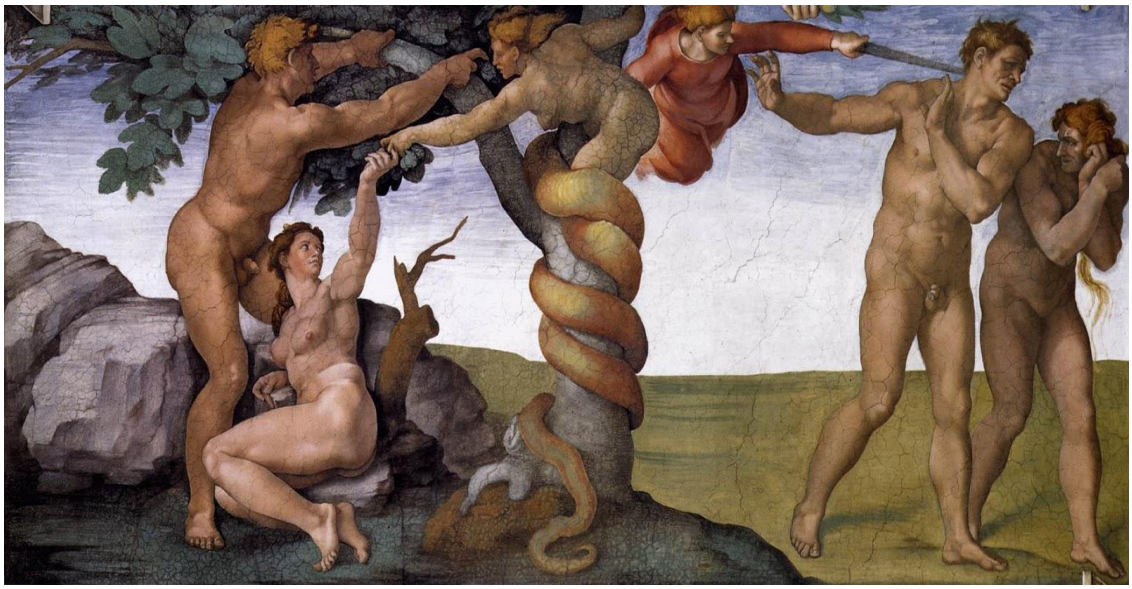
Taksiyarhis Kilisesi'ndeki B tipi ikonalarda özellikle *Yüksek Rönesans, Maniyerist* ve *Barok* dönemine ait izlere rastlanmaktadır. Örneğin, orta nefin batısındaki kemerin yüzeyinde yer alan *İlk Günah* sahnesi özellikle Michelangelo'nun kütlesel ve kaslı figürlerini ve yine onun aynı adlı eserinde rastlanılan kadın başlı yılan figürünü anımsatmaktadır[658]. Michelangelo'nun 1509-1510 tarihli *İlk Günah ve Cennetten Kovuluş* sahnesinde bu figür dikkat çekicidir (Resim 125, 126). Burada, resmin merkezine yerleştirilmiş ve ağaca sarılı bulunan yılan figürü, kadın başı dışında bir kadının gövdesine ve kalçalarına da sahiptir. Belirtilen bu özelliklerden bazısının Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'nde de kullanıldığı görülmektedir.

---

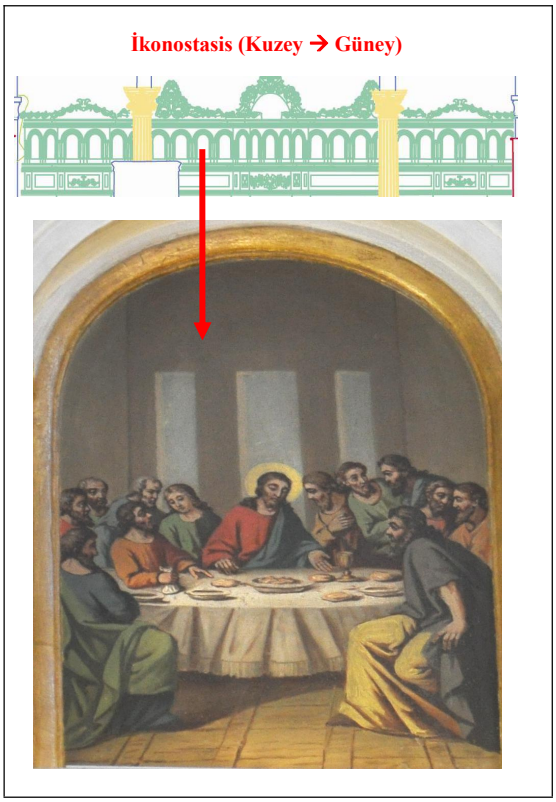
[657] *Zakinthoslu Panagiotis Doxaras ile Fournalı Dionysios'un Üslup Önermeleri* için bkz. sf. 27-31.
[658] Bkz. Tasvir No. B-bDUV/1: İlk Günah Sahnesi, sf. 185-188.



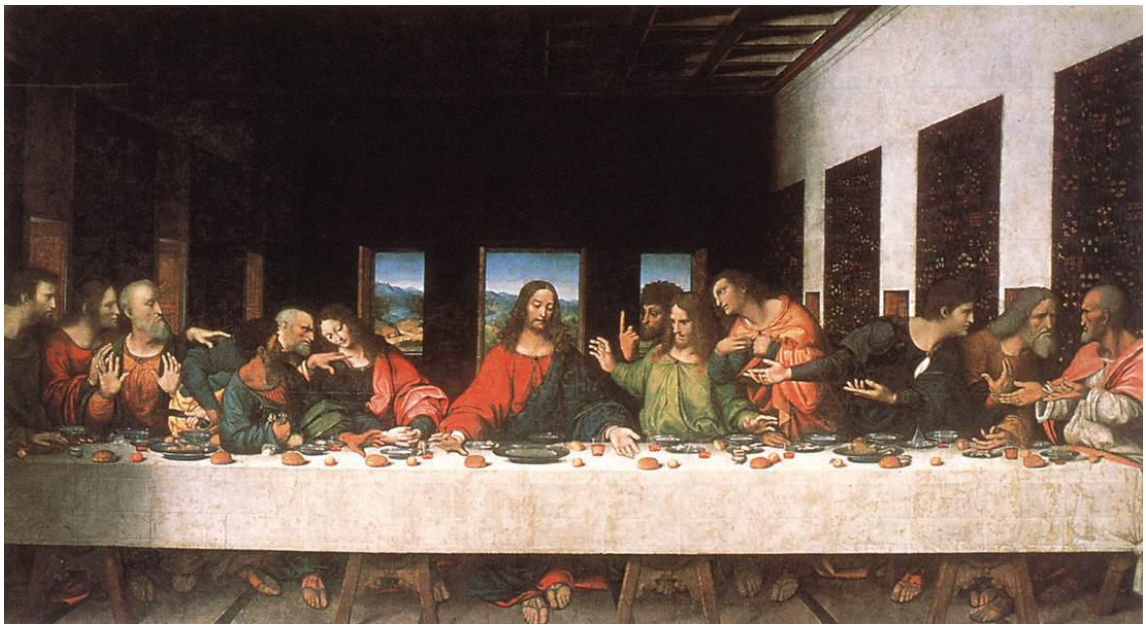
**Resim 125:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi, İlk Günah Sahnesi.



**Resim 126:** Michelangelo, İlk Günah ve Cennetten Kovuluş, 1509-1510, Sistine Şapeli/Vatikan, 280x570 cm.




Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'nin ikonostasisinde bulunan *Son Akşam Yemeği* sahnesinde ise Leonardo da Vinci'nin 1494–1499 tarihli Son Akşam Yemeği freskosundan bire bir alıntılanan figürlere ve sahne kurgusuna rastlanmaktadır (Resim 127). Özellikle merkezde oturan ve kollarını iki yana açmış İsa figürü ile bunun solundaki Yahya figürü iki tasvirde de aynı duruşa sahiptir. İsa figürünün giysisi dahi aynı renklerdedir. Belirgin biçimde benzerlik gösteren bir diğer figür Yahuda İskariot'tur. Her iki tasvirde de Yahuda sağ kolunun dirseğini masaya dayamış ve elinde bir kese tutmaktadır. Başı ise, İsa figürüne dönüktür. Her iki tasvirde de yoğun şekilde hissedilen hareketlilikten başka, sahnenin arka planında aynı perspektif ve aynı pencere düzeni de izlenmektedir.



**Resim 127:** Taksiyarhis Kilisesi'ndeki *Son Akşam Yemeği* sahnesi (üstte); Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* sahnesi (altta), 1494–1499, St. Maria dele Grazie,/Milano, 460x880 cm.

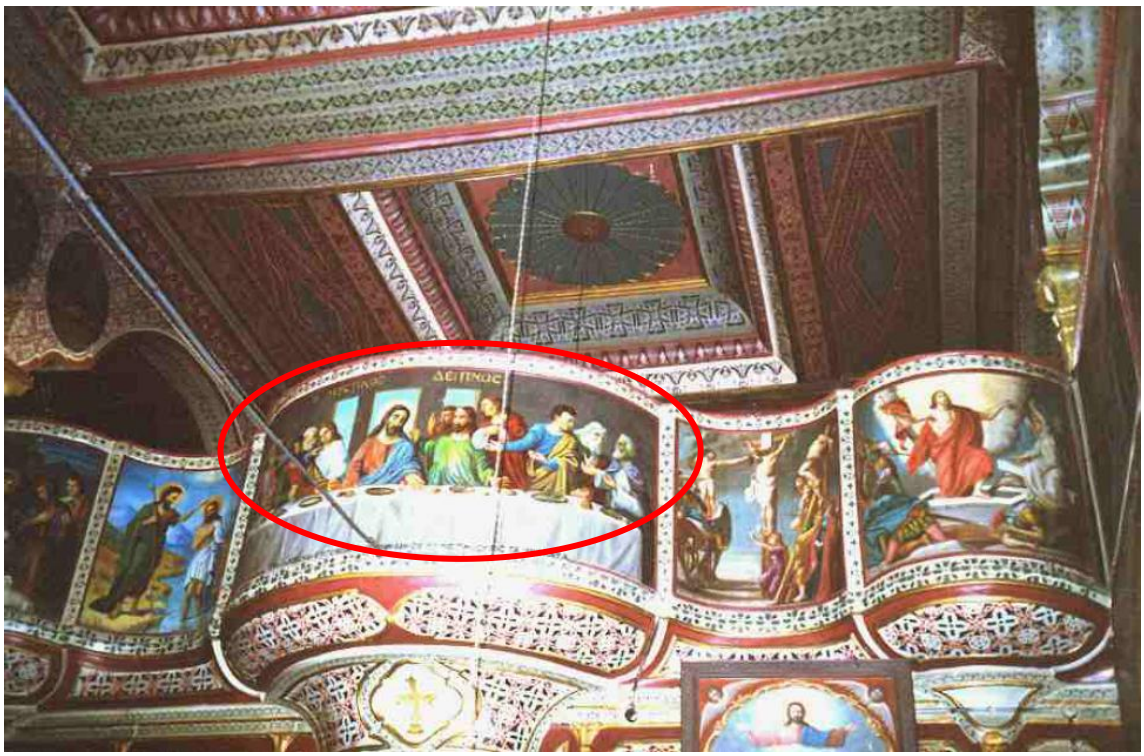
Aynı kurguya rastladığımız diğer iki kilise, Midilli Ayos Nikolaos (1928) ile Midilli Ayos Theodori (1813) kiliseleridir (Resim 128-130). Bu kiliselerin de galeri katı korkuluklarında yine *Leonardo da Vinci*'nin Son Akşam Yemeği sahnesinin benzerleri bulunmaktadır. Bu durum, bölümün başında da bahsedildiği gibi günümüzde de önemli kabul edilen bazı sanatçılara ait eserlerin Girit Okulu'nun ya da Doxaras gibi bazı ressamların da etkisiyle atölye ve okullarda eğitim amaçlı kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir.



**Resim 128:** Midilli Ayos Nikolaos Kilisesi (1928). Batıya bakış. Galeri korkuluğunda yer alan Son Akşam Yemeği sahnesi (06.12.2013).



**Resim 129:** Midilli Ayos Nikolaos Kilisesi'ndeki Son Akşam Yemeği sahnesinden ayrıntı (06.12.2013).



**Resim 130:** Midilli, Ayos Theodori Kilisesi (1813). Kilisenin galeri katında bulunan *Son Akşam Yemeği* sahnesi (Tsitimaki 2006:305).

Bununla beraber, nefte asılı bulunan batılı tipteki aziz tasvirlerinin de maniyerizm etkisi taşıdığı düşünülmektedir. Özellikle portrelerin sanki ayna tutularak tasvir edilmiş gibi bir izlenim yaratması ve gövde ile başın orantısız oluşu, ayrıca koyu renkte bir fonun kullanılması *Bronzino* ve *El Greco* gibi maniyerist sanatçıların üslubunu anımsatmaktadır.



**Resim 131:** Bronzino, Ayos Loukas (yak.1525). Tuval üzeri yağlıboya 77 cm. Floransa



**Resim 132:** Bronzino, Ayos Sebastian (yak.1533). Tuval üzeri yağlıboya, 87x77cm, Madrid.



**Resim 133:** El Greco, Ağlayan Petros (1580-1585). Tuval üzeri yağlıboya, İngiltere.



**Resim 134:** El Greco, Ayos Yannis (1598-1604). Tuval üzeri yağlıboya, Madrid.



**Resim 135:** Taksiyarhis Kilisesi aziz tasvirlerinden iki örnek. Solda Ayos Yannis (B-g.NEF/4), sağda Ayos Loukas (B-g.NEF/3)

Taksiyarhis Kilisesi'nde bulunan bir diğer resim, orta nefin doğu yönündeki kemerin batıya bakan yüzeyinde yer alan *Meryem'e Müjde* sahnesinde ise merkezde bir sandalyenin yer alması, daha bağımsız ve daha aykırı bir resim anlayışının varlığına dikkat çekmektedir. Daha bireysel yorumlar sonucu oluşturulmuş olduğu düşünülen bu resim, bu bakımdan maniyerizme daha yakın bir üslupta tasvir edilmiş gibidir.



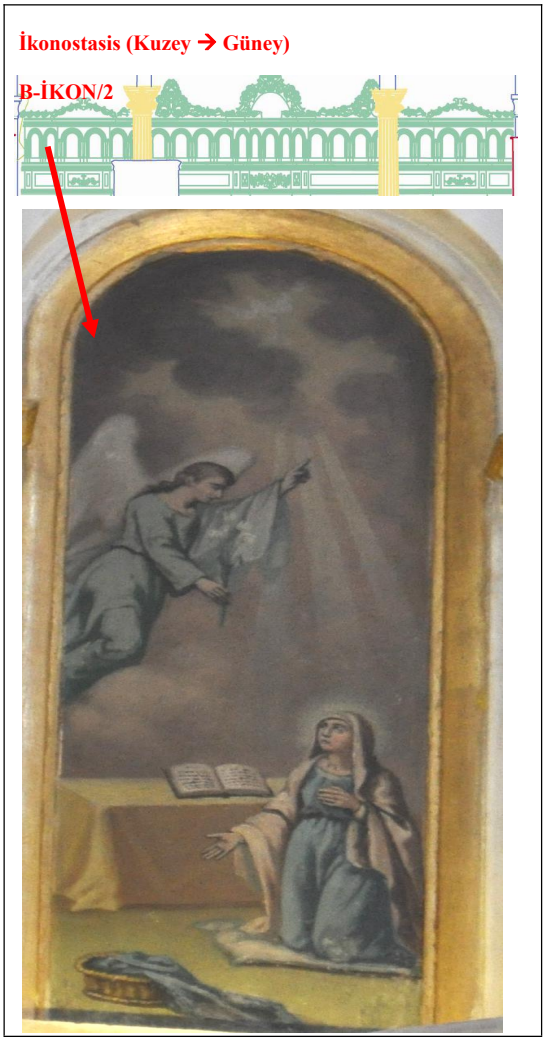
**Resim 136:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'nin doğu duvarındaki Meryem'e Müjde Sahnesi (B-dDUV/1).

Bununla beraber Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'nde bulunan bir diğer müjde sahnesinde, ikonostasiste bulunan Meryem'e Müjde (B-İKON/2) ikonasında ön planda resmedilen ve Meryem'in tapınaktaki yaşamına bir gönderme olan sepet ve bunun içinden yere dökülen kumaş/giysi tasviri, Doxaras'ın da üslup bakımından örnek alınması gerektiğini önerdiği sanatçılardan, *Tiziano*'un, Meryem'e Müjde sahnesinde görülmektedir[659] (Resim 137, 138). İki resim arasında üslup bakımından farklılıklar görülse de, tez çalışması kapsamında yapılan araştırmalarda Rönesans sanatçıları arasında yalnızca Tiziano'nun Müjde sahnesinde ilgili sepet motifine rastlanılmıştır. Dolayısıyla genel olarak değerlendirildiğinde 1453 sonrasında Girit Ekolü ile başlayan ve Doxaras'ın da üslup önermeleri ile gelişen süreçte batılı resim üslubunun, özellikle de İtalyan üslubun Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'ne büyük oranda yansıdığı görülmektedir. Öte yandan Ayvalık için çeşitli yatırımlar yapan Emmanuel Baltazzi'nin eşinin İtalyan olması da Ayvalık kiliselerindeki resim anlayışının ve zevkinin değişmesine yol açmış olabilir[660].

[659] Doxaras'ın üslup önermelerinde Tiziano hakkındaki görüşleri için bkz. sf. 29.
[660] Emmanuel Baltazzi ve eşi için bkz. sf. 44, dipnot 152, 153.



**Resim 137:** Tiziano, Meryem'e Müjde (yak. 1522). Venedik, Scuola Grande di San Rocco, 166x266cm.




**Resim 138:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'ndeki Meryem'e Müjde sahnesi (B-İKON/2).

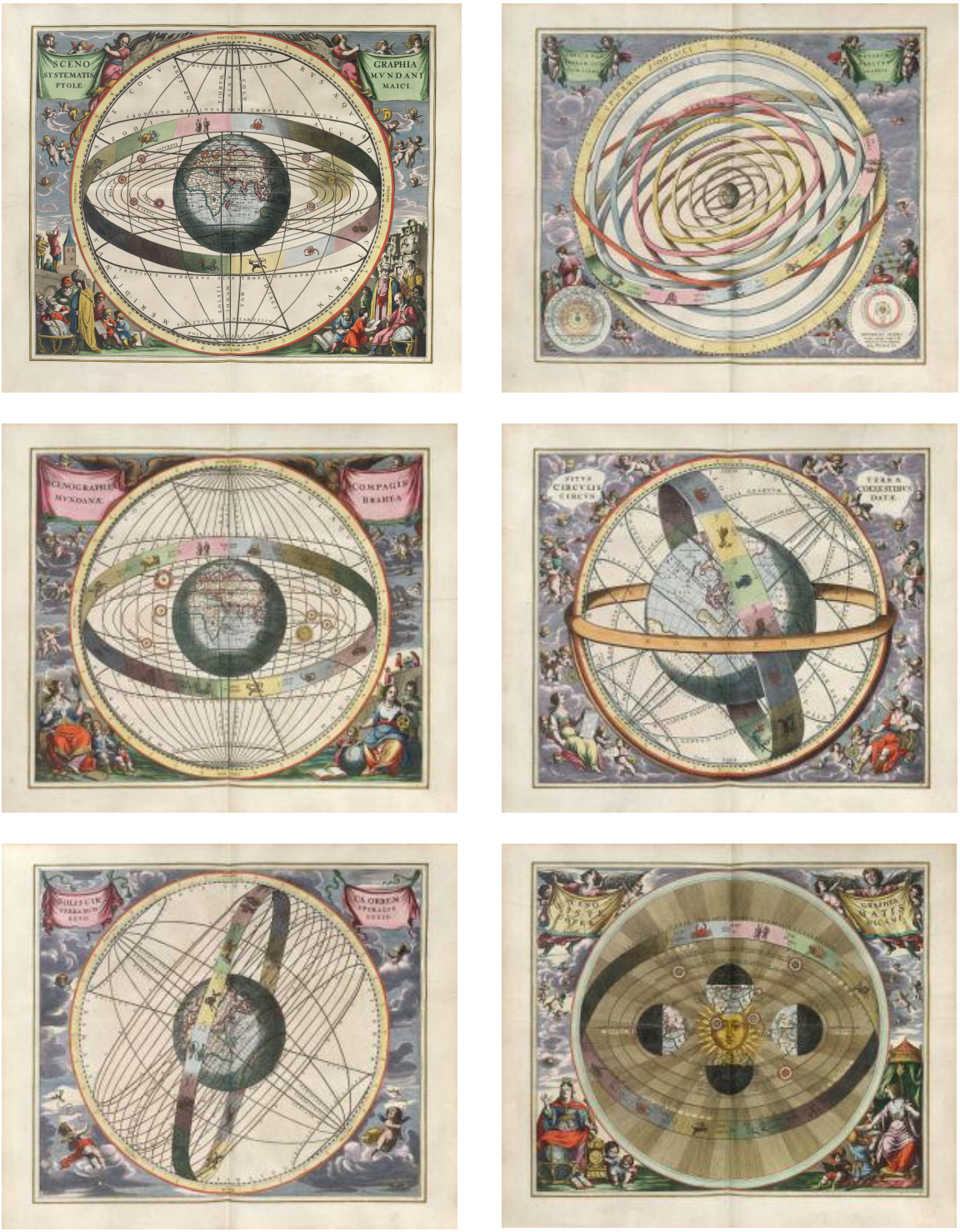
Kilisenin batı duvarındaki *İlk Günah* sahnesinin altında yer alan ve günümüzde görülemeyen kozmos/kâinat resminin benzerlerine herhangi bir kilisede rastlanılamamış olsa da, *Andreas Cellarius* tarafından yazılmış 1660 tarihli *Harmonica Macrocosmica* adlı astronomi kitabında Taksiyarhis Kilisesi'ndekine benzer kozmos/kâinat çizimlerine rastlanılmıştır[661] (Resim 139, 140). Daha çok bilimsel verilere dayanarak çizilmiş olabileceği düşünülen Taksiyarhis'teki kozmos/kâinat resminin, dönemin en ileri okullarından olan Ayvalık Akademisi'ndeki fizik ve astronomi derslerinde de okutulan Cellarius'unki gibi kitaplardan da yola çıkılarak tasvirlerin yapılmış olabileceğini düşündürmektedir[662]. Bununla beraber resmin tamamlanmamış olması, belki kilisenin hoşnut kalmamasından belki de dönemin modası ile bağdaştırılamamış olmasından kaynaklanıyor olabilir. Konuyla ilgili olarak kesin bir sonuca varılamamıştır.



**Resim 139:** Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'nde naosun batı duvarındaki İlk Günah sahnesinin altında yer alan kozmos/kâinat resmi.

661 1562 Almanya doğumlu Andreas Cellarius döneminin tanınan gökbilimci ve mühendisidir. Protestan olan Cellarius, 1622'de Almanya'yı terk ederek Hollanda'ya taşınır. Almanya'yı terk edene dek yaptığı çalışmalar pek bilinmese de askeri mühendis olarak Polonya'da da çalıştığı düşünülmektedir. Amsterdam'da ise bir Latin Okulu olan Cecilia Manastırı'na müdür olarak atandıktan sonra çalışmaları Avrupa, özellikle Fransa'daki okullarda yaygınlaşmıştır. Cellarius, 1637'den 1665'teki ölümüne dek söz konusu bu okulun rektörlüğünü yapmıştır. Bkz. Hamel, Jürgen. (2006). *Die Harmonie der grossen Welt – Harmonia Macrocosmica*, Berlin: Coron bei Kindler Verlag; Gent, Robert H. van. (2006). *Andreas Cellarius. Harmonia Macrocosmica of 1660: The Finest Atlas of the Heavens,* Köln: Taschen Verlag.

662 Fransa'dan Ayvalık Akademisi'ne eğitim amaçlı okul kitaplarının getirtildiği bilinmektedir. Dolayısıyla Fransa'da da gökbilimle ilgili olarak okutulan Cellarius'un bu kitabı Ayvalık'a bu şekilde ulaşmış olabilir. Ayrıca bkz. Ayvalık Akademisi, sf. 47-49.




**Resim 140:** Andreas Cellarius'un *Harmonia Macrocosmica* adlı çalışmasından bazı gök çizimleri. Ayrıca bkz. Gent, Robert H. van. (2006). *Andreas Cellarius. Harmonia Macrocosmica of 1660: The Finest Atlas of the Heavens,* Köln: Taschen Verlag; staff.science.uu.nl/~gent0113/cellarius/cellarius_plates.htm

# 5. BÖLÜM:
# SONUÇ

Osmanlı Dönemi'nde kilise inşasına izin verilmesi 19. yüzyılda, Tanzimat'ın ilanı ve devamında Islahat Fermanı ile gündeme gelmişse de devletin çeşitli eyaletlerinde, özellikle de Midilli Adası'nda 19. yüzyıldan önce de kiliselerin inşa edildiği görülmüştür[663]. Bunun daha çok padişahtan alınan özel izinlerle ya da kiliseler inşa edildikten *sonra* izinlerin alınması ile gerçekleştirildiği[664]; ayrıca, devşirilen devlet adamlarının yüksek bir mertebeye eriştikten sonra, doğup büyüdükleri yere bir çeşit vefa borcu niteliğinde de kilise inşa ettirdiği anlaşılmaktadır[665]. Dolayısıyla ilgili izinlerin aslında dönemin padişahının inisiyatifiyle alakalı olduğu görülmüştür[666].

Tanzimat öncesinde de kilise inşası bakımından ön plana çıkan Midilli Adası'nın hinterlandı olarak bilinen Ayvalık ise, buraya 16. yüzyılda Midilli'den ganimetlerini saklamak için gelen korsanlar tarafından kurulmuş, kaçakçıların ve korsanların, ticari alışverişleri engellenmeden ve dini ayrımlar olmadan, işlerini yasadışı yollarla gerçekleştirebilmek için buluştukları bir yer olarak faaliyet göstermiştir[667]. Söz konusu bu kaçakçıların ve korsanların zamanla evlerini de bu topraklara inşa etmesiyle gelişen Ayvalık'a, 18. yüzyılda Papaz İkonomos'un çabalarıyla kiliseler inşa edilmeye başlanmıştır[668]. Ayvalık'ta kiliseler 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren inşa edilmeye başlandıysa da 1821 Yunan İsyanı'nda kentte çıkan yangınlar ve çatışmalar sebebiyle hem Ayvalık büyük zararlar görmüş hem de kiliseler tahrip olmuştur. İsyanın bastırılması sonrasında ise kiliseler yeniden inşa edilmiştir. Ancak 1923 yılında gerçekleştirilen nüfus mübadelesiyle kentteki gayrimüslimler hem göç etmek durumunda bırakılmış hem de dini yapılar tahrip olmuştur[669]. Bu nedenle de bölge ve kiliseler hakkında bilgi veren yayınların oldukça sınırlı olduğu tespit edilmiştir. Çünkü Ayvalıklı göçmen ilk neslin yazdıkları korunamadığından ve ikinci neslin bilgileri daha

---

[663] Tanzimat öncesinde Midilli'de yak. 57 kilisenin inşa edildiği bilinmektedir. Bkz. Tablo 9, sf. 289 (Tsitimaki 2006:53).
[664] Runciman 1993:9-11; Clogg 1997:29; Mumcu 2005:106.
[665] Bozkurt 1996:38, dipnot 10.
[666] Bozkurt 1996:22; Alemdar 2012:35.
[667] Kontis 1978:60-61; Bayraktar. 1998:89; Psarros 2007:497-498.
[668] Psarros 1949:45, 2007:498; Bayraktar. 1998:89; Foudoulis 2007:30.
[669] Foudoulis 2007:28-35; Psarros 2007:499-502; Tsitimaki 2007:484.

çok sözlü bilgilere dayandığından günümüze ulaşan veri azdır. Mübadele ile Ayvalık'tan göçenlerin de Rum-Ortodoks olması nedeniyle bu veriler büyük oranda yunancadır ve Yunan arşivlerinde saklanmaktadır.

Mübadele öncesinde Ayvalık'ta toplam on üç kilise bulunduğu tespit edilmiştir[670]. Bu kiliseler: Koimesis Theotokou, Taksiyarhis, Ayos Yorgos, Kato Panagia (Zoodohos Pigi), Ayos Yannis Prodromos, Ayos Haralambos, Ayos Dimitrios, Ayos Basileos, Aya Triada, Ayos Nikolaos, Ayos Athanasios, Profit İlias ve Panagia Portaitissa'dır. On üç kiliseden ikisinin Athos Dağı manastırlarına bağlı olduğu bilinmektedir. Buna göre Ayos Nikolaos Kilisesi Pantokrator Manastırı'na, Panagia Portaitissa Kilisesi ise İviron Manastırı'na bağlı olup bu manastırlardan gelen gelirlerle ve papazlar tarafından inşa edilmişlerdir. Ayos Nikolaos Kilisesi günümüze gelememişse de Portaitissa Kilisesi hala ayaktadır. Ancak özel mülkiyette bulunduğu için yalnızca ev sahibinin izniyle görülebilmektedir. Bununla beraber, Ayvalık'taki on üç kiliseden yedisi, Taksiyarhis, Ayos Athanasios, Ayos Yorgos, Kato Panagia, Ayos Yannis Prodromos, Aya Triada ve Panagia Portaitissa, günümüzde hala var olan yapılardır[671]. Bu kiliselerden 19. yüzyılın ilk yarısında inşa edilenler, Ayos Athanasios (1840-1850), Taksiyarhis (1844), Aya Triada (1846) ve Kato Panagia Kilisesi (1850) *Eolya* tipinde; 19. yüzyılın ikinci yarısında inşa edilenler, Ayos Yannis Prodromos (1869-1870) ve Ayos Yorgos Kilisesi (1880-1881) *Mistra* tipinde; 19. yüzyılın sonunda, Athos Dağı İviron Manastırı keşişleri tarafından inşa edilen ve özellikle sivri kemerli pencereleri ile diğerlerinden ayrılan Portaitissa Kilisesi (1899) de *tek nefli bazilikal* planlı olarak inşa edilmiştir.

Bununla beraber bahsedilmesi gereken bir konu da Ayvalık'taki bu kiliseleri inşa ettirenler, yani banilerdir. Yapılan araştırmalarda banilerin rolü tam olarak tespit edilememişse de, yukarıda da bahsedildiği gibi, bazı kiliselerin Athos'tan gelen keşişler tarafından ve olasılıkla manastırın geliriyle inşa ettirildiği anlaşılmaktadır. Ancak, Ayvalık'ta inşa edilen diğer kiliselerin kimler tarafından yaptırıldığı bilinememektedir. Özellikle Taksiyarhis kilisesi gibi Eolya tipinde inşa edilenlerin banilerinin tespit edilememesi, bu soruyu cevapsız bırakmıştır. Bu konuda fikir yürütmek gerekirse

---

[670] Foudoulis 2007:30; Psarros 2007:501-503.
[671] Günümüze gelebilmiş diğer Ayvalık kiliselerine ait plan ve kısa tarihçeler *Ekler* bölümünde verilmiştir. Bkz. Ek-II, sf. 344-394.

bunların yine Baltazzi ailesi gibi Ayvalık'a yatırımlar yapan gelir düzeyi yüksek banker aileler ya da tüccarlar olabileceği akla gelen ilk seçenekler olmuştur.

Yapılan araştırmalar göstermiştir ki Ayvalık, İstanbul ya da İzmir gibi, Rum nüfusun yoğun olduğu Anadolu'nun batısındaki şehirler ile değil, tam anlamıyla Midilli Adası ile benzer özelliklere sahiptir. Özellikle 19. yüzyılın ilk yarısında inşa edilenler İstanbul ve Anadolu'daki kilise mimarisinden farklı ve çoğunlukla Eolya Tipi'ndedir. Ayvalık'ın tarihçesine bakıldığında, Midilli Adası'ndan gelenler tarafından kurulup geliştirilmiş bir şehir olması nedeniyle bu durum doğal bir sonuç olarak görülebilmektedir. Öte yandan Eolya tipinin neden Ayvalık ve Midilli'de uygulandığı, bu iki yerleşimin arasında kalan Cunda Adası'nda ya da diğer çevre kiliselerinde neden uygulanmadığı kesinliğe kavuşturulamadığı gibi, Yunan araştırmacılar tarafından *Eolya tipi* olarak adlandırılan bu grup kiliselerin bu tipte inşa edilmesini gerektiren durumun ne olduğu da kesinleştirilememiştir. Ancak, Tanzimat ve Islahat Fermanı ile kimsenin din ve mezhep değiştirmek için zorlanamayacağı gibi, Müslüman olmayanların dini ve sosyal yapılarının onarımlarında da güçlük çıkartılmayacağının teyit edilmesi ve Ayvalık'ta olduğu gibi, bir yerleşim merkezinde oturan halkın çoğunluğu aynı mezhebe mensupsa, kilise, okul, hastane, mezarlık gibi yerlerin tamirinde zorluk çıkartılmayacağı, sadece *yeni kilise inşasında* padişah izninin mecburi kılınması, kimi araştırmacıya göre gayrimüslimleri, ibadet yapılarında *aslında hiç var olmayan yeni ilaveler* yapma çabası içerisine sokmuş ve usulen yaptıkları tamir bildirimleriyle yapılarını daha da görkemli hale getirmelerine sebep olmuşlardır[672]. Bu da doğal olarak kiliselerde, Eolya tipi gibi, çeşitli yeni plan tiplerinin veya yeni öğelerin oluşmasına yol açmıştır.

Edinilen sözlü bilgiler doğrultusunda ise 18. - 19. yüzyıl kiliselerinde çeşitli mimari tiplerin görülmesinin bir nedeni de akustiği yansıtmayacak şekilde tasarlanmış olmalarından kaynaklanmaktadır[673]. Çünkü her ne kadar kilise inşası konusunda bir takım haklar elde edilmişse de tam anlamıyla bir özgürlük tanınmamıştı. Bu da mimarideki modaya çeşitlilik kazandırmak isteyen mimarların, aynı zamanda da kuralları çiğnememek, mümkün olduğunca az dikkat çekmek için yeni çözüm yolları

[672] Küçük 1985:1018; Bozkurt 1996:8, 56; Karaca 2001:322; Koyuncu 2014:3.
[673] Aralık 2014'te Midilli Adası'nda görüşülen çeşitli papazlardan ve tarih bölümü profesörlerinden *Maria Stamatoyiannopoulou* ile araştırmacı tarihçi *Dr. Stratis Anagmostou*'dan edinilen bir bilgidir.

üretmesini gerektiriyordu. Böylece yeni planlar üretiliyor ve dayanıklılıkları doğrultusunda bu yapılar kalıcı oluyor ya da olmuyordu. *Eolya tipi* de, bu nedenle Ayvalık ve Midilli ile sınırlı kalmış bir tip olarak görülebilir. Öte yandan, Ayvalık'taki ve genel olarak 19. yüzyıldaki Rum Ortodoks kilise mimarisinin her ne kadar barok ve neoklasik gibi dönemin çeşitli üsluplarını yansıttığı görülse de, 19. yüzyılda gelişen Rum Ortodoks mimarisinin Bizans'tan farklı ve kendi özgü bir mimari anlayışı sergilediği de ayrıca anlaşılmıştır.

Yapılan araştırmalar sonucu varılan bir diğer tespit ise, İstanbul'da olduğu gibi, 1453 öncesi inşa edilmiş kiliselerin çoğunlukta olduğu şehirlerde / eyaletlerde, Tanzimat ile gelen yeni kilise inşası konusundaki kolaylıklara rağmen, 19. yüzyılda inşa edilen kiliselerin, tamir edilip genişletilen kiliselere göre daha az olduğu, yani tamir edilmenin inşa etmeye tercih edilmiş olduğudur[674]. Dolayısıyla ilgili kentin tarihi dokusunun da kilise inşası bakımından önem taşıdığı söylenebilir. Bu bakımdan bir 19. yüzyıl yerleşimi olarak Ayvalık'ta inşa edilen kiliselerin şüphesiz ki daha yeni bir anlayış ile oluşturulmuş olması da kaçınılmazdır.

Öte yandan 1462 yılında Osmanlı hakimiyetine giren ve 1913 yılına dek Osmanlı toprağı olarak kalan Midilli Adası'nda kilise inşası Tanzimat'taki yasal izinler öncesinde de kesintisiz olarak devam etmiş, Tanzimat'ın ilanı ile kilise sayısı yalnızca artış göstermiştir[675]. Bu konula ilgili çalışmalar yürüten Yunan araştırmacıların da sebebini hnüz belirleyemediği Midilli'deki kilise inşa faaliyetlerinin Osmanlı'daki sürekliliği hala araştırmaya açık bir konudur.

19.yüzyıldaki gelişmeleri hem mimari hem de ikonografi bakımından yansıtan Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi ise özgün yapısı ile dikkat çekici bir örnektir. Özellikle camiye dönüştürülmemiş olması nedeniyle mimari açıdan orijinal kalabilmesi ve günümüze bozulmadan ulaşan resimler de içermesi, 19. yüzyılda Anadolu'nun batısında

---

[674] Bkz. Alemdar 2012:279-337.

[675] Bkz. Anonim. (1993-1998). *Έκκλησίες στήν Έλλάδα μετά τήν 'Άλωση - Churches in Greece 1453-1850,*V. IV-V, Athens: History of Architecture Research Center N.T.; Tsitimaki (Τσιτιμάκη, Μαρία). (2006). *Παραδοσιακή Ναοδομία στη Λέσβό (18ος - 19ος αί)*, Αθήνα: Εθνίκο Μετσοβίο Πολυτεχνείο-Σχολη Αρχιτεκτόνων Μηχανικόν.

ikonografinin kiliselerde nasıl uygulandığını da göstermektedir. Özellikle kilisenin restorasyon çalışmaları sırasında nefte asılı bulunan ikonalarda iki farklı üslupta ikonaların üst üste aplike edilmiş olduğunun anlaşılmasıyla, gelişen resim zevkinin dönem dönem kendini güncellediğini ve kilisedeki ikonların da buna göre yenilendiği düşünülmektedir. Bu resim zevkinin de, orta sınıf burjuvaların beğenisi ve ticaretle gelişen etkileşim yoluyla oluştuğu söylenebilir. Çünkü Ayvalık'ın hem bir çeşit hac yeri olarak görülmesi, hem uluslararası ticaret ile – özellikle İtalya ve Rusya gibi – farklı kültürleri tanıma fırsatı elde etmesi, hem de Baltazzi Ailesi gibi, hem İtalyan hem Yunan aile bireylerlerine sahip, zengin bir banker ailenin de Ayvalık'a limanlar inşa ettirip buraya yatırımlar yapması, Ayvalık'taki kiliselerin sanat zevkini de etkilemiş olmalıdır. Özellikle aplike edilen resimler arasında üstte bulunanların batılı tipte ve İtalyan üslubunda resmedilmiş olması, bu fikri güçlendirmektedir.

Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi dışta ne kadar sade bir görünüme sahipse, içte de tam tersi gösterişli bir görünüme sahiptir. Bunun kilise mimarisinin Tanzimat Fermanı ile belirlenen, '*dikkat çekmeyecek şekilde inşa edilme'* ilkesine bağlı olarak gerçekleştirildiği düşünülebilir[676]. Kilisenin içerisine bakıldığında ise gayrimüslim cemaatlerin resim, süsleme ve mimari plastik konusunda özgür olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi'nin naosunda da görüldüğü üzere hem resim anlayışı bakımdan çeşitliliğe sahip olduğu, hem mimari plastik olarak özgün öğeler içerdiği, hem de yoğun bir süsleme anlayışına sahip olduğu gözükmektedir. Yapılan araştırmalar sonucunda özellikle kilisenin mermer despot koltuğunun ve burada görülen süslemeler ile duvarlarında yer alan bazı kabartmaların – en azından günümüze gelebilenler arasında – özgün ve *tek örnek* olduğu düşünülmektedir.

Sonuç olarak Osmanlı Dönemi Hıristiyan dini mimarisi kapsamında Ayvalık'ın kendine özgü bir kilise anlayışına sahip olduğu ve Taksiyarhis Kilisesi'nin de bu bakımdan hem mimari, hem süsleme, hem de ikonaları açısından kendine özgü olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle kentin 19. yüzyılda hem zengin ve köklü ailelerden, hem de Athos Dağı gibi tüm Ortodoks âlemi için ana merkez olan bir kuruluştan maddi-manevi destek görmesi Ayvalık'taki gelişimi hızlandırmış ve Ayvalık'ı 19. yüzyılda kiliseleriyle olsun

[676] Tsitimaki 2006:24-29; Karaca 2008:61-65; Alemdar 2012:279-337.

Akademisi ile olsun Rum-Ortodokslar için Anadolu'daki önemli bir yerleşime dönüştürmüştür.

Öte yandan, tez çalışması sırasında, Osmanlı Dönemi'nde Hıristiyan sanatı kapsamında mimari plan şeması bakımdan benzer yapılar tespit etmek için yapılan araştırmalar, söz konusu dönemdeki kiliseleri plan şeması bakımından da inceleyen ve bu konuda çalışmalar yürüten araştırmacıların azınlıkta olduğunu göstermiştir[677]. Aynı şekilde yurtdışında da Osmanlı Dönemi'nde inşa edilen kiliselerin Bizans Dönemi'nden farklı bir plan şeması sergilediği ve Rum-Ortodoks kilise mimarisinin bu bakımdan farklı özelliklere sahip olduğunun da anlaşılmasıyla bu alandaki çalışmaların hız kazandığı görülmektedir. Ayrıca, 1923'te yaşanan *nüfus mübadelesi* sonucu kiliselerin işlevsiz kalması, tahrip olup yıkılması ya da kazandırılan yeni işlevlerle özgünlüğünü yitirmesi, bu yapılar ile ilgili çalışmalar yürütülmesini de zorlaştırmaktadır. Bununla beraber, önce Kurtuluş Savaşı'nın, sonrasında ise mübadelenin iki ülke arasında yarattığı sarsıntılar, tarihi ve kültürel araştırmalardan önce *ilişkilerin* düzelmesini gerektirdiği için söz konusu bilimsel çalışmaların aksadığı anlaşılmaktadır. Günümüzde ise eski neslin aksine ilişkilerin hem Yunan hem de Türk tarafı için daha profesyonel ve yeni neslin Osmanlı Dönemi'ndeki dini inşa faaliyetleri konusunda da daha ilgili olduğu görülmektedir. Bu durum başta Yunan arşivlerinde çalışmayı hızlandırdığı gibi Yunan araştırmacılarla ve yerli halkla iletişim kurmayı da kolaylaştırmış, yardımlaşmayı sağlamıştır. Bununla beraber Fügen İlter'in tespitine göre "*... Anadolu'nun tarihsel kent dokusu bütünü içinde önemle yer alan azınlık kiliseleri, eski kültür değerlerinin hızlı yok oluş sürecinde, gözden çıkarılmış yapılar arasında başta gelmektedir.*"[678] Bu durumun bir nedeni de aslında hassas bir statüdeki bu dini yapıları yeniden işlevlendirme sorunudur. Özellikle Yunanistan'daki camilerin ya da Türkiye sınırları içindeki kiliselerin yeniden işlevlendirilmesinin kültürel değerlere zarar vermeden gerçekleştirilmesi gerekliliği önem taşımaktadır.

---

[677] Türkiye'de Osmanlı Dönemi'nde Hıristiyan mimarisi konusunda araştırmalar yapan ve aynı zamanda ilgili bölgelerdeki kiliselerin plan şeması üzerine de çalışan başlıca Sanat Tarihçi veya Arkeologların, İstanbul için *Zafer Karaca*, İç Anadolu ve Şirince ile Selçuk çevresi için *Prof. Dr. M. Sacit Pekak*, Muğla ili ve ilçeleri için *Nilgün Şahin,* Kuzey Ege Bölgesi için *Fügen İlter*, Ege Bölgesi geneli için *Arman Özgür Erol* ve Orta ile Doğu Karadeniz için *Demet Okuyucu Yılmaz* olduğu tespit edilebilmiştir. Yabancılar arasında ise özellikle *Bryer ve Winfield*'in Karadeniz'deki (Pontos) çalışmaları dikkat çekmektedir. Söz konusu araştırmacıların konuyla ilgili yayınları için ayrıca Kaynakça'ya bakınız.

[678] İlter 1994:230.

Taksiyarhis Kilisesi de Osmanlı Dönemi'nde inşa edilip mübadele sonrasında restore edilen başka yapılar gibi 2012 yılında bir *müze* olarak yeniden açılmış olmasına rağmen, günümüzde, başta Filiz Ali'nin Ayvalık'taki Müzik Akademisi (AIMA)'nin konserlerine ve çeşitli sanat etkinliklerine ev sahipliği yaparak bu tip yapıların, yıkılmaya terk etmek yerine kültürel değerleri geliştirmek ve korumak için de kullanılabileceğini göstermektedir.

# KAYNAKÇA


Aka, Doğan. (1944). *Ayvalık İktisadi Coğrafyası.* İstanbul: Ülkü Matbaası.

Akbayar, Nuri. (1985). Tanzimat'tan Sonra Osmanlı Devleti Nüfusu. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi,* (c. 5, s. 1238-1246). Ankara.

Akın, Berrin. (2001). *Kentli Ayvalık*: *Ayvalık ve Küçükköy'ün Tarihi Yapılarına Bir Bakış*. Ayvalık: Küçükköy Belediyesi Kültür Yayınları.

Alemdar, Süheyl. (2012). Osmanlı *Devleti'nde Kiliselerin Tamiri ve İnşası (1839-1856)*. Doktora tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.

Alexandridis, Evangelos. (2003). *Als Bürger Unerwünscht.* Heidelberg: Manutius Verlag.

Anonim. *Kitabı Mukaddes (Tevrat, Zebur, İncil).*

Anonim. (1954–1956). *Αιολικός Κήρυξ*, Αθήνα.

Anonim. (1932). *Düstur*.

Anonim. (1964). *Ayvalık'ta Şehircilik Araştırmaları: 1962 – 1963.* İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Şehircilik Kürsüsü Yayınları Fakülteler Matbaası.

Anonim. (1982). Ayvalık. *Yurt Ansiklopedisi*, 2.

Anonim. (1993-1998). *'Εκκλησιες στην 'Ελλαδα μετα την 'Άλωση (Churches in Greece) 1453–1850,* Πανεπιστημιακες Εκδοσεις Εμπ, IV-V.

Arı, Kemal. (1995). *Büyük Mübadele, Türkiye'ye Zorunlu Göç 1923–1925.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Augustinos, Gerasimos. (1997). *Küçük Asya Rumları, Ondokuzuncu Yüzyılda İnanç, Cemaat ve Etnisite.* Ankara: Ayraç Yayınları.

Bacık, Şerif. (2006). Ayvalık'ın Kuruluşu. *29 Mayıs İlk Kurşun Dergisi,* Ayvalık.

Bağış, Ali İhsan. (1998). *Osmanlı Ticaretinde Gayrimüslimler.* Ankara: Turhan Kitabevi.

Balta, Evangelia. (2015). Nüfus Mübadelesi. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Bandmann, Günter. (1968). Kirche, Kirchenbau. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c.* 2, *s*. 514-529). Freiburg: Herder Verlag.

Barut, Ferda. (2012). *Bizans Dönemi Kapadokya Kiliseleri Duvar Resimlerinde Koimesis (Meryem'in Uykusu) Tasvirleri*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Bayraktar, Bayram. (1998). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Ayvalık Tarihi.* Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.

Bloch, Peter. (1968). Löwe. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c.*3, *s.* 112-119), Freiburg: Herder Verlag.

Boskovits, Miklós. (1968a). Kreuzannagelung. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 2, *s.* 600-601), Freiburg: Herder Verlag.

Boskovits, Miklós. (1968b). Kreuzaufrichtung. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*.2, *s.* 601-602), Freiburg: Herder Verlag.

Boskovits, Miklós. (1968c). Kreuzbesteigung. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*.2, *s*. 602-605), Freiburg: Herder Verlag.

Bozkurt, Gülnihal. (1996). *Alman – İngiliz Belgelerinin ve Siyasi Gelişmelerin Işığı Altında Gayrimüslim Osmanlı Vatandaşlarının Hukuki Durumu (1839–1914).* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Braunfels, Wolfgang. (1968a). Dreifaltigkeit. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*.1, *s*. 525-537), Freiburg: Herder Verlag, .

Braunfels, Wolfgang. (1968b). Testament, Altes. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 4, *s*. 268-292), Freiburg: Herder Verlag.

Brunner, Georg. (1996). *Nationalitätenprobleme und Minderheitenkonflikte in Osteuropa.* Gütersloh: Verlag Bertelsmann Stiftung.

Brückner, Wolfgang. (1968). Kerze. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c.*2, *s*. 508), Freiburg: Herder Verlag.

Bryer, A., Winfield, D. (2002). *The Post-Byzantine Monuments of the Pontos.* Published by Variorium.

Butler, Ablan. (1864). St. Philip, Apostle. *The Lives of the Fathers, Martyrs, and Other Principal Saints*, D. & J. Sadlier & Company.

Clark, Bruce. (2008). *İki Kere Yabancı.* İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Clogg, Richard. (1972). Two accounts of the Academy of Ayvalik (Kydonies) in 1818-1819. *Revue des études Sud-Est européennes*, (*v*. 10, *p.* 633–667).

Clogg, Richard. (1997). *Geschichte Griechenlands im 19. und 20. Jahrhundert Ein Abriss.* Köln: Romiosini Verlag.

Coşkuner, Buket. (2009). *11. Yüzyılda Kapadokya Bölgesinde İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilmesi Sahneleri*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Coşkuner, Buket. (2010). Bizans Sanatında Duvar Resmi Teknikleri: Kapadokya'dan Örnekler. *1. Uluslararası Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyumu - On İkinci ve On Üçüncü Yüzyıllarda Bizans Dünyasında Değişim*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.

Couch, Mal. (2003). *A Bible Handbook to the Acts of the Apostles.*

Cömert, Bedrettin. (2010). *Mitoloji ve İkonografi.* Ankara: De-Ki Basım Yayım.

Didron, Adolphe. (1845). *Manuel d'Iconographie Chrétiene Grecque et Latine.* Paris: Imprimerie Royal.

Diemer, Peter. (1968). Gärtner. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c.* 2, *s*. 81-82), Freiburg: Herder Verlag.

Dinkler, Erich u. Erika. (1968). Kreuz. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 2, *s*. 562-590), Freiburg: Herder Verlag.

Drakopoulou (Δράκοπουλου, Ευγενία). (2008). *Αναλυτικοί πίνακες των ελλήνων ζωγράφων και των έργων τους (1450 – 1850).* Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (Ε.Ι.Ε.). Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών.

Eliot, Charles. (1900). *Turkey in Europe.* London: Edward Arnold Publisher.

Emmingshaus, Johannes. (1968). Verkündigung An Maria. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c.*4, *s.* 422-437), Freiburg: Herder Verlag.

Ercan, Yavuz. (2001). *Osmanlı Yönetiminde Gayrimüslimler: Kuruluştan Tanzimat'a Kadar Sosyal, Ekonomik ve Hukuki Durumları.* Ankara: Turhan Kitabevi.

Erdal, İbrahim. (2012). *Mübadele (Uluslaşma Sürecinde Türkiye ve Yunanistan 1923-1925.,*İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık

Erim, Hıfzı. (1948). *Ayvalık Tarihi.* Ankara: Güney Matbaacılık ve Gazetecilik.

Erim, Nihat. (1953). *Devletlerarası Hukuku ve Siyasi Tarih Metinleri*, (*c*. 1), Ankara: Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları.

Erol, Arman Özgür. (2003). *Ege Bölgesi Rum Ortodoks Kiliseleri,* Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi.

Farmer, David (Ed.). (1978). *Oxford Dictionary of Saints.* NY: Oxford University Press.

Faroqhi, Suraiya. (2000). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam - Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Faroqhi, Suraiya. (2006). *Geschichte des Osmanischen Reiches.* München: Verlag Beck.

Fernau, F.W. (1967). *Patriarchen am Goldenen Horn - Gegenwart und Tradition des Orthodoxen Orients.* Opladen: C.W. Leske Verlag.

Fındıkoğlu, Fahri. (1940). Tanzimat'ta İçtimai Hayat. *Tanzimat I*, İstanbul.

Foudoulis (Φουντουλης, Ιωαννης Μ.). (2007). Ναοι και Μοναστηρια των Κυδωνιων. *Ε'Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας - Μυτιλήνη και Αϊβαλί (Κυδωνίες), Μία αμφίδρομη σχέση στο Βορειοανατολικό Αιγαίο (Vth International History Congress - Mytilene and Ayvalik, A Bilateral Historical relationship in the North-eastern Aegean),* Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, 27-37.

Garos, N. - Makrides, V.N. (2008). Die Aktuelle Debatte um den Moscheebau in Athen. *Christen und Muslime: Interethnische Koexistenz in südosteuropäischen Peripheriegebieten,* Wien; Münster: Lit Verlag.

Gerlach, Stephan. (1674). *Stephan Gerlachs Tagebuch.* Frankfurt.

Godfrey, F.M. (1950). *Christ and Mary Magdalene on Easter Morning – An Iconographical Study of the "noli me tangere*".

Gouma-Peterson, Thalia. (1971). The Survival of Byzantinism in 18th Century Greek Painting. *Allen Memorial Art Museum Bulletin,* 29, 11-61.

Gravgaard, Anne-Mette. (1987). Change and Continuity in the Post-Byzantine Church Painting. *Jørgen Rasted 60 years,* Papers of the Institute of Medieval Latin and Greek, Denmark:University of Copenhagen Press.

Grulich, Rudolf. (2008). *Christen unterm Halbmond: vom Osmanischen Reich bis in die moderne Türke.,* Augsburg: Sankt Ulrich Verlag.

Gündoğmaz-İpek, Gülay. (2003). *Ayvalık Tarihi Kent Merkezi'ndeki Kiliselerin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Güney, Y. İ., Uçar, H. (2010). XIX. Yüzyıl Ayvalık Kiliselerinde Ahşap Konstrüksiyon Teknikleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü e-Dergisi*, 24.

Hasol, Doğan. (2010). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü.* İstanbul: Yem Yayınları.

Hasluck, Frederick. (1973). *Christianity and Islam under the sultans.* New York: Octagon Books.

Hatzidakis (Χατζηδάκης, Μανόλης). (1987). *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης (1450 - 1830).* Αθήνα: Κέντρο Νεοα ελληνικών Ερευνών, E.I.E.

Hatzidakis (Χατζηδάκης, Μανόλης). (1993). *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης,* Ηράκλειον.

Haversath, Johann-Bernhard (2008). Osmanisches Erbe, griechische Geschichte, aktuelle Probleme. Ethnische und Religiöse Vielfalt in Nordgriechenland. *Christen und Muslime: Interethnische Koexistenz in südosteuropäischen Peripheriegebieten,* Wien; Münster: Lit Verlag.

Hirschon, Renee. (2005a). *Ege'yi Geçerken 1923 Türk – Yunan Zorunlu Nüfus Mübadelesi.* İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Hirschon, Renee. (2005b). *Mübadele Çocukları.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Holl, Oskar. (1968a). Kosmos. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 2, *s.* 557), Freiburg: Herder Verlag.

Holl, Oskar. (1968b). Stern, Sterne. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 4, *s.*214-216), Freiburg: Herder Verlag.

Holl, Oskar (Ed.). (1968c). Hand Gottes. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 2, *s*. 211-214), Freiburg: Herder Verlag.

Holl, Oskar (Ed.). (1968d). Myrrhe, Myrrhenbaum. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c.* 3, *s*. 301-302), Freiburg: Herder Verlag.

Holl, Oskar (Ed.). (1968e). Noli Me Tangere. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c.*3, *s*. 332-336), Freiburg: Herder Verlag.

Holl, Oskar (Ed.). (1968f). Pelikan. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 3, *s*. 390-392), Freiburg: Herder Verlag.

Holl, Oskar (Ed.). (1968g). Taufe Jesu. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 4, *s*. 247-255), Freiburg: Herder Verlag.

Holl, Oskar (Ed.). (1968h). Thomaszweifel. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 4, *s.* 301-304), Freiburg: Herder Verlag.

Holländer, Hans. (1968). Weltall, Weltbild. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (c. 4, s. 498-509), Freiburg: Herder Verlag.

Hurewitz, J.C. (1956). *Diplomacy in the Near and Middle East,* (*v*. 1), New York.

İlter, Fügen. (1994). *Bazı Örneklerle Osmanlı Dönemi Mimarlığı'nda 19. Yüzyıl Ege Bölgesi Kiliseleri.* İstanbul.

İnalcık, H., Seyitdanlıoğlu, M. (2011). *Tanzimat - Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.

Kahl, T., Bara, M., Katsaros, G., Lienau, C. (2008). Christen und Muslime in Südosteuropa: Ein Projekt zur Erforschung interreligiöser Koexistenz. *Christen und Muslime: Interethnische Koexistenz in südosteuropäischen Peripheriegebieten,* Wien; Münster: Lit Verlag.

Kalamatas (Καλαμάτας, Αθανάσιος). (2007). Οι Μητροπολείσ Κυδωνίων Και Μοσχονήσιων. *Ε' Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας - Μυτιλήνη και Αϊβαλί (Κυδωνίες), Μία αμφρίδρομη σχέση στο Βορειοανατολικό Αιγαίο (Vth International History Congress - Mytilene and Ayvalik, A Bilateral Historical relationship in the North-eastern Aegean),* Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, 39-50.

Kaloussis, Demetre. (1935). *Der griechisch-türkische Bevölkerungsaustausch in den Jahren 1922/23.* Dissertation zur Erlangung der Würde eines Doktors der Handelswissenschaften der Hochschule für Welthandel, Wien: Im Eigenverlag.

Karaca, Zafer. (2001). *İstanbul'da Osmanlı Dönemi Rum Kiliseleri.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karaca, Zafer. (2008). *İstanbul'da Tanzimat Öncesi Rum Ortodoks Kiliseleri.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karal, E. Ziya. (1983). *Osmanlı Tarihi V*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Karambalis, I. (1949). *Cydoniae Tarihi.* Atina.

Karpat, Kemal. (1978). Ottoman Population Records and the Census of 1881/82-1893. *International Journal of Middle East Studies*, (*v*. 9, *nr*. 3), Cambridge University Press.

Kattan, Assaad E. (2008). Trennende Differenz vs. versöhnende Synthese? Überlegungen zu einer weniger abgrenzenden religiösen Identitätsbestimmung. *Christen und Muslime: Interethnische Koexistenz in südosteuropäischen Peripheriegebieten,* Wien; Münster: Lit Verlag.

Kayra, Cahit (çev.) (2001). *Dr. Şerafeddin Mağmumi, Bir Osmanlı Doktorunun Anıları — Yüzyıl Önce Anadolu ve Suriye.* İstanbul: Büke Yayınları.

Kitzinger, E. (1988). Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art. *Cahiers Archeologique 36,* 51-73.

Kleomvrotou (Κλεόμβροτου, Ιάκωβου). (1976). *Mytilena Sacra.* Θεσσαλονικίη.

Knüppel, Michael. (1996). *Materialia Turcica: Die Türkisch-Orthodoxe Kirche Ein Beitrag zur türkischen Religionspolitik.* Göttingen: Pontus Verlag.

Κοντής (Kontis), Ιω. Δ., (1978). *Η Λέσβος και η Μικρασιατική της περιοχή.* Αθήνα.

Koufopoulou, Sophia. (2007). Türkiye'de Müslüman Giritliler-Bir Ege Topluluğunda Etnik Kimliğin Yeniden Belirlenmesi. *Ege'yi Geçerken 1923 Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi*, İstanbul.

Koukounaras (Κουκουναράς, Βασίλης). (1972). Κυδωνίαι, Πρωτεύουσα της Αιολίδος (*Eolya'nın Başkenti Ayvalık*), Atina.

Koyuncu, Nuran. (2014). *Osmanlı Devlet'inde Gayrimüslimlerin Din ve Vicdan Hürriyetleri Bağlamında Mabedlerinin Hukuki Statüsü.* Ankara: Adalet Kitabevi.

Köksal, Kaan. (2014). Ioannes Demetrakelis-Oikonomos'un Yaşamı. *Ayvalık Tarihi Araştırmaları I,* Ayvalık.

Köksal, Kaan. (2015). Ayvalık Akademisi/Ακαδημία Κυδωνιών. *Ayvalık Tarihi Araştırmaları II,* Ayvalık.

Kramer, Joachim. (1968a). Pfau. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 3, *s*. 409-411), Freiburg: Herder Verlag.

Kramer, Joachim. (1968b). Phönix. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 3, *s*. 430-432), Freiburg: Herder Verlag.

Ksingopoulos (Ξυγγόπουλος, Α.). (1936). *Μουσείο Μπενάκη - Κατάλογος των εικόνων*, Αθήνα.

Kurz, Marlene. (2008). Christen unter islamischer Herrschaft: die zimmî-Verwaltung im Osmanischen Reich. *Christen und Muslime: Interethnische Koexistenz in Südosteuropäischen Peripheriegebieten,* Wien; Münster: Lit Verlag.

Küçük, Cevdet. (1985). Osmanlılarda 'Millet Sistemi' ve Tanzimat. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, (*c*. 4), İstanbul: İletişim Yayınları.

Larentzakis, Grigorios. (2000). *Die Orthodoxe Kirche ihr Leben und ihr Glaube.* Graz; Wien; Köln: Verlag Styria.

Legner, Anton. (1968). Hirt, Guter Hirt. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 2, *s*. 289-299), Freiburg: Herder Verlag.

Lucchesi-Palli, Elisabeth. (1968a). Abendmahl. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (c. 1, s. 10-18), Freiburg: Herder Verlag.

Lucchesi-Palli, Elisabeth. (1968b). Christus-Sondertypen. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c.* 1, *s*. 390-399), Freiburg: Herder Verlag.

Lucchesi-Palli, Elisabeth. (1968c). Drache. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*.1, *s*. 516-524), Freiburg: Herder Verlag.

Lucchesi-Palli, Elisabeth. (1968d). Erzengel. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 1, *s*. 674-681), Freiburg: Herder Verlag.

Lüdicke-Kaute, Lore. (1968). Lauretanische Litanei. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*.3, *s*. 27-31), Freiburg: Herder Verlag.

Macar, Elçin. (2004). *Cumhuriyet Döneminde İstanbul Rum Patrikhanesi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Mağmumi, Şerafettin. (2001). *Bir Osmanlı Doktorunun Anıları.* İstanbul: Büke Yayınevi.

Mumcu, Ahmet. (2005). *Tarih İçindeki Genel Gelişimiyle Birlikte Osmanlı Devleti'nde Rüşvet – Özellikle Yargıda Rüşvet.* İstanbul: İnkılâp Yayınevi

Manafis, K. A. (1990). *Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherin.* Athens.

Manav, Nursel. (2009). *Devlet-Banker İlişkileri Çerçevesinde Baltazzi Ailesi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Mcdonald, William. (1989). *Kutsal Kitap Yorumu – Yeni Antlaşma Serisi.* İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.

Messerer, Wilhelm. (1968). Säule. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 4, *s*. 54-56), Freiburg: Herder Verlag.

Meurer, Heribert. (1968). Lazarus von Bethanien. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*.3, *s*. 33-38), Freiburg: Herder Verlag.

Millet, Gabriel. (1916). *Recherches Sur L'iconographie de l'Evangile Aux XIVe, X et XVIe Siecles D'Apres Les Monuments de Mistra de la Macedonie et du Mont Athos.* Paris.

Milona (Μυλωνά). (1998). *Τα πάθη τα σεπτά ωσ φώτα σωστικά, το θείο πάθοσ σε ικονεσ τησ Ζακύνθου.* Atina.

Mitsakou (Μητσάκου), E. (2002). Αϊβαλί, Ναός Ταξιαρχών. *Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού Μ. Ασία,* Αθήνα.

Myslivec, Josef. (1968). Apostel. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 1, *s*. 150-173), Freiburg: Herder Verlag.

Nitz, Michael. (1968). Marienleben. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 3, *s*. 212-233), Freiburg: Herder Verlag.

Okuyucu Yılmaz, Demet. (2013). *Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi Rum Kiliseleri*, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Os, H. W. van. (1968). Krönung Mariens. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 2, *s*. 671-676), Freiburg: Herder Verlag.

Ortaylı, İlber. (2009). *Osmanlı'da Milletler ve Diplomasi.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Ortaylı, İlber. (2010). *Son İmparatorluk Osmanlı / Osmanlı'yı Yeniden Keşfetmek 2.* İstanbul: Timaş Yayınları.

Paşalis (Πασχάλης, Μ. Κιτρομηλιδης), Panagiotis (Παναγιώτης, Δ. Μιχαηλαρης) (Ed). (2007). *Ε' Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας - Μυτιλήνη και Αϊβαλί (Κυδωνίες), Μία αμφρίδρομη σχέση στο Βορειοανατολικό Αιγαίο (Vth International History Congress - Mytilene and Ayvalik, A Bilateral Historical relationship in the North-eastern Aegean),* Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, Αθήνα.

Paulus, Herbert. (1968). Diakon. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (c.1, s. 505-506), Freiburg: Herder Verlag.

Pekak, M. Sacit. (1993). Güzelyurt'ta (Gelveri) Bulunan Bizans/Post-Bizans Dönemi Kiliseleri 1. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (c.10, s. 123-160), Ankara.

Pekak, Sacit. (1997). 18–19. Yüzyıllarda Anadolu'da Yaşayan Gayrimüslimlerin İmar Faaliyetleri ve Foça'daki Post-Bizans Kiliseleri. *Geçmişten Günümüze Foça Uluslararası Sempozyumu,* 23-25 Ağustos 1996, 75-90.

Pekak, M. Sacit – Aydın, Suavi. (1998). Selçuk ve Çevresinde Osmanlı İdaresindeki Gayrimüslim Tebaanın İmar Faaliyetleri. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (c.15, s. 125-155), Ankara.

Pekak, M. Sacit. (2009). Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Gayrimüslim İmar Faaliyetleri ve Mustafapaşa (Sinasos). *Bilig*, 51, 171-204.

Pfister-Burkhalter, Margarete. (1968). Lilie. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 3, *s*. 100-102), Freiburg: Herder Verlag.

Poeschke, Joachim. (1968a). Leuchter. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 3, *s.* 90-92), Freiburg: Herder Verlag.

Poeschke, Joachim. (1968b). Paradies. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 3, *s.* 382), Freiburg: Herder Verlag.

Poeschke, Joachim. (1968c). Taube. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c.*4, *s.* 241-244), Freiburg: Herder Verlag.

Psarros (Ψαρρός, Δημήτριος). (1949). *Ιστορία των Κυδωνιών (Ayvalık Tarihi)*. Αθήνα.

Psarros (Ψαρρός, Δημήτριος). (1972). *Αϊβαλί-ένα μήνυμα*.

Psarros (Ψαρρός, Δημήτριος). (1977). Κυδωνίες–Ayvalik. Η επιβεβαίωση της ενότητας του αιολικού χώρου. *Τεχνικά Χρονικά*, 3-4.

Psarros (Ψαρρός, Δημήτριος). (2004). Ayvalık/ Kydonies'ın Kentsel Tarihi. *Ege'nin İki Yakası I: Ayvalık Kent Tarihi Çalışmaları Konferansı, Bildiriler Kitabı,* 28-30 Ekim 2004, Ayvalık.

Psarros (Ψαρρός, Δημήτριος). (2007). Η Οικιστική Ιστορία των Κυδωνιών. *Ε' Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας - Μυτιλήνη και Αϊβαλί (Κυδωνίες), Μία αμφρίδρομη σχέση στο Βορειοανατολικό,* Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, 497-513.

Restle, Marcel. (2007). Byzantinische Wandmalereitechniken ein Überblick über den augenblicklichen Forschungsstand. *Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ 1*, Ankara: Anadolu Kültür Varlıkları Araştırma Derneği (Akvad).

Roksani (Ρωξάνη)*,* Δ. Α., Paşalis (Πασχάλης Μ. Κ.). (2007). Ο Διαφωτισμός στον χώρο της Αιολίδας. *Ε' Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας - Μυτιλήνη και Αϊβαλί (Κυδωνίες), Μία αμφρίδρομη σχέση στο Βορειοανατολικό Αιγαίο,* Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, 59-75.

Runciman, Steven. (1993). Rum Milleti: The Orthodox Communities under the Ottoman Sultans. *The Byzantine Tradition after the Fall of Constantinople*, University Press of Virginia.

Sakkaris (Σακκάρης, Γεώργιος). (1920). *Ιστορία των Κυδωνιών* (Ayvalık Tarihi). Αθήνα: Τύποις Αλ. Βιτσικουνάκη.

Sarıkçıoğlu, Ekrem. (2009). *Diğer İnciller - Apokrif İnciller (Yeni Bulunan Belgeler İlave Edilerek Güncellenmiş Metinler ve Tarihi Bilgiler).* Isparta: Fakülte Kitabevi.

Schade, Herbert. (1968). Abgar. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c.* 41, *s*. 41-70), Freiburg: Herder Verlag.

Schlosser, Hanspeter. (1968). Moses. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*.3, *s*. 282-297), Freiburg: Herder Verlag.

Schmid, Alfred. (1968). Himmelfahrt Christi. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*.2, *s.* 268-276), Freiburg: Herder Verlag.

Schneemelcher, Wilhelm. (1987). *Neutestamentliche Apokryohen.* Verlag Mohr Siebeck.

Schubert, Gabriella. (2008). Verbindende und Trenende Elemente im Volksglauben. *Christen und Muslime: Interethnische Koexistenz in südosteuropäischen Peripheriegebieten,* Wien; Münster: Lit Verlag.

Schweicher, Curt. (1968). Grablegung Christi. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*.2, *s*. 192-196), Freiburg: Herder Verlag.

Seibert, Jutta. (1968). Abgar. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*.1, *s*.18-19), Freiburg: Herder Verlag.

Serdar-Dinçer, Pınar. (2016). Viyana Genesis El Yazmasında Adem ile Havva Sahneleri. *ASOS Journal - The Journal of Academic Science*, 4, 526-542.

Sevim, Sezai. (1993). *16. Yüzyılda Karesi Sancağı,* Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

Sevinç, Necdet. (2009). *Osmanlı'dan Günümüze Misyoner Faaliyetleri – Okullar, Kiliseler, Yardım Kuruluşları.* İstanbul: Bilgeoğuz Yayınları.

Shaw, Stanford. (1985). Osmanlı İmparatorluğu'nda Azınlıklar Sorunu. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, (*c*. 4, *s*. 1002-1006), İstanbul: İletişim Yayınları.

Six-Hohenbalken, Maria. (2008). Verzerrte Grenzen. Zur Geschichte der Muslime auf Kreta. *Christen und Muslime: Interethnische Koexistenz in südosteuropäischen Peripheriegebieten,* Wien; Münster: Lit Verlag.

Skrobucha, Heinz. (1968a). Christus, Christusbild. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c.* 1, *s*. 355-454), Freiburg: Herder Verlag.

Skrobucha, Heinz. (1968b). Jesus Hohepriester. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c.* 2, *s*. 399-400), Freiburg: Herder Verlag.

Spitzing, Günter. (1989). *Lexikon Byzantinisch-Christlicher Symbole.* Diderichs Verlag.

Spitzing, Günter. (1990). *Athos – Der Heilige Berg des östlichen Christentums.* Köln: DuMont Buchverlag.

Stavrakis, C. (1861). *1821 Öncesi Cydoniae.* İzmir.

Strati (Στρατή, Δ.). (2002). *Αγιορεί'τικα μετόχια*, *στις Κυδωνιές* (*Αϊβαλί*). Έκδοσης Τέρτιοσ.

Strati (Στρατή, Δ.). (2007). Σχεσεις Αγιου Ορους και Κυδωνιων. *Ε' Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας - Μυτιλήνη και Αϊβαλί (Κυδωνίες), Μία αμφρίδρομη σχέση στο Βορειοανατολικό Αιγαίο,* Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, 51-56.

Streit, Georgios. (1929). Der Lausanner Vertrag und der griechisch-türkische Bevölkerungsaustausch. *Seeds of Conflict: The Problem in General*, Lichtenstein: KTO Press.

Stupperich, Robert. (2003). *Die Griechisch-Orthodoxe Kirche und ihr Verhältnis zu den Kirchen in Rußland und Mitteleuropa: Ausgewählte Aufsätze I,* Mannheim und Möhnesee: Bibliopolis.

Şahin-Güçhan, Neriman. (2008). Tracing the Memoir of Şerafeddin Mağmumi for the Urban Memory of Ayvalık. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Ankara, 25, 53–*80*.

Şahin, N., Papasotiriou, D., Harmanşah, Ö. (1997). A Preliminary Research on the Building Materials and the Decay Forms of the Taxiarchis Church in Ayvalık (Kydonies). *Proceedings of 4th International Symposium on the Conservation of Monuments in the Mediterranean*, Ministry for the Environment (v.4), Athens.

Şahin, Nilgün. (2013). *Muğla İli Sınırları İçindeki Osmanlı Dönemi Kiliseleri*, Yüksek Lisans Tezi, Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla.

Şakiroğlu, M.H. (1983). Fatih Sultan Mehmed'in Galatalılara Verdiği Fermanın Türkçe Metinleri. *Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Tarih Araştırmaları Dergisi XIV*, 211–224.

Şarlak, Evangelia. (2001). *Post-Bizans Dönemi İstanbul Kiliselerinde Duvardan Bağımsız İkonalar,* Doktora Tezi, İTÜ, İstanbul.

Şarlak, E., Özer, F. (2002), *Post-Bizans Döneminde İstanbul'da İkona Üreten Ressamlar ve Üslup Özellikleri*, *İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 1,.1-4.

Şenyurt, Oya. (2012). *İstanbul Rum Cemaatinin Osmanlı Mimarisindeki Temsiliyeti.* İstanbul: Doğu Kitabevi.

Tekin, Şinasi. (2002). Cunda Adası'nın Adları. *Tarih ve Toplum Dergisi*, 217, 43-50, İstanbul.

Timmers, J. J. M. (1968). Dreieck. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*.2, *s*. 562-590), Freiburg: Herder Verlag.

Toynbee, Arnold J. (1922). *The Western Question in Greece and Turkey.* London.

Tradigo, Alfredo. (2006). *Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church.* Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

Triantaphyllopulos, Dimitrios. (1985). *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln.* Institut für Byzantinistik, Neugriechische Philologie und Byzantinische Kunstgeschichte der Universität München.

Tsakonas, Demetrios. (1965). *Geist und Gesellschaft in Griechenland.* Bonn: Verlag Bouvier.

Tsitimaki (Τσιτιμάκη, Μαρία). (2006). *Παραδοσιακή Ναοδομία στη Λέσβό (18ος - 19ος αί).* Αθήνα: Εθνίκο Μετσοβίο Πολυτεχνείο-Σχολη Αρχιτεκτόνων Μηχανικόν.

Tsitimaki (Τσιτιμάκη, Μαρία). (2007). Η Διασπορά της Τρίκλιτης Βασιλικής κατά την Όψιμη Τουρκοκρατία στο Βορειοανατολικό. *Ε' Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας - Μυτιλήνη και Αϊβαλί (Κυδωνίες), Μία αμφρίδρομη σχέση στο Βορειοανατολικό Αιγαίο.* Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, 481-496.

Tükel, U., Yüzgüller, S. (2014). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Tzermias, Pavlos. (1999). *Neugriechische Geschichte.* Tübingen: Francke Verlag.

Ünver, Metin. (2006). *Tanzimatın Midilli Adası'ndaki Tatbiki,* Yüksek Lisans Tezi İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Veremis, Thanos. (2007). 1922: Yunan Devleti'nde Siyasi Süreklilikler ve Yeniden Düzenlemeler. *Ege'yi Geçerken 1923 Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi*, İstanbul.

Vizkelety, Andreas. (1968). Gral. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c.*2, *s.*196-198), Freiburg: Herder Verlag.

Voragine, Jacobus. (1994). *The Golden Legend.* New Hampshire: Ayer Company Publishers.

Wehrhahn-Stauch, Liselotte. (1968). Adler. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c.* 1, *s*. 70-76), Freiburg: Herder Verlag.

Weidlé, Wladimir. (1968). Nimbus. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c.*3, *s*. 323-332), Freiburg: Herder Verlag.

Wilhelm, Pia. (1968a). Geburt Christi. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*. 2, *s*. 86-120), Freiburg: Herder Verlag.

Wilhelm, Pia. (1968b). Auferstehung Christi. *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) – Allgemeine Ikonographie*, (*c*.2, *s*. 210-218), Freiburg: Herder Verlag.

Yandım, Sercan. (2004). *Ikonographische, Stilistische und Kunstsoziologische Studien zu den Post-Byzantinischen Ikonen in den Städten Antalya und Tokat,* Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde des Fachbereichs Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg.

Yandım, Sercan. (2005). Einführung in die griechisch-orthodoxen Ikonen der spät-Osmanischen Zeit; mit Beispielen in den Städten Antalya und Tokat. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 22, 231-244.

Yandım, Sercan. (2008). *İ*talo-Cretan Religious Painting and Byzantine-Palaeologan Legacy. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 25.

Yılmaz, Nilay. (1993). *Ayasofya Müzesi'ndeki İkonalar Kataloğu*, (c.I), Ankara.

Yorulmaz, Ahmet (1983). *Ayvalık'ı Gezerken* (*2*. bs.). Ayvalık: Geylan Kitabevi.

Yorulmaz, Ahmet. (2000). *Ayvalık'ı Gezerken* (6. bs.). Ayvalık: Geylan Kitabevi.

Yorulmaz, Ahmet. (2007). *Ayvalık'tan Cunda'dan.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yücel, E. (1993). İkonalar Maddesi. *İstanbul Ansiklopedisi*, (c.4), İstanbul.

Yücel, Erdem - İğdır, Gökhan. (2009). Antik Aioli'nin Şehirlerinden Kıdonia (Ayvalık). *Yapı Dergisi*, 334l, 52–57.

# EKLER

**EK - I**

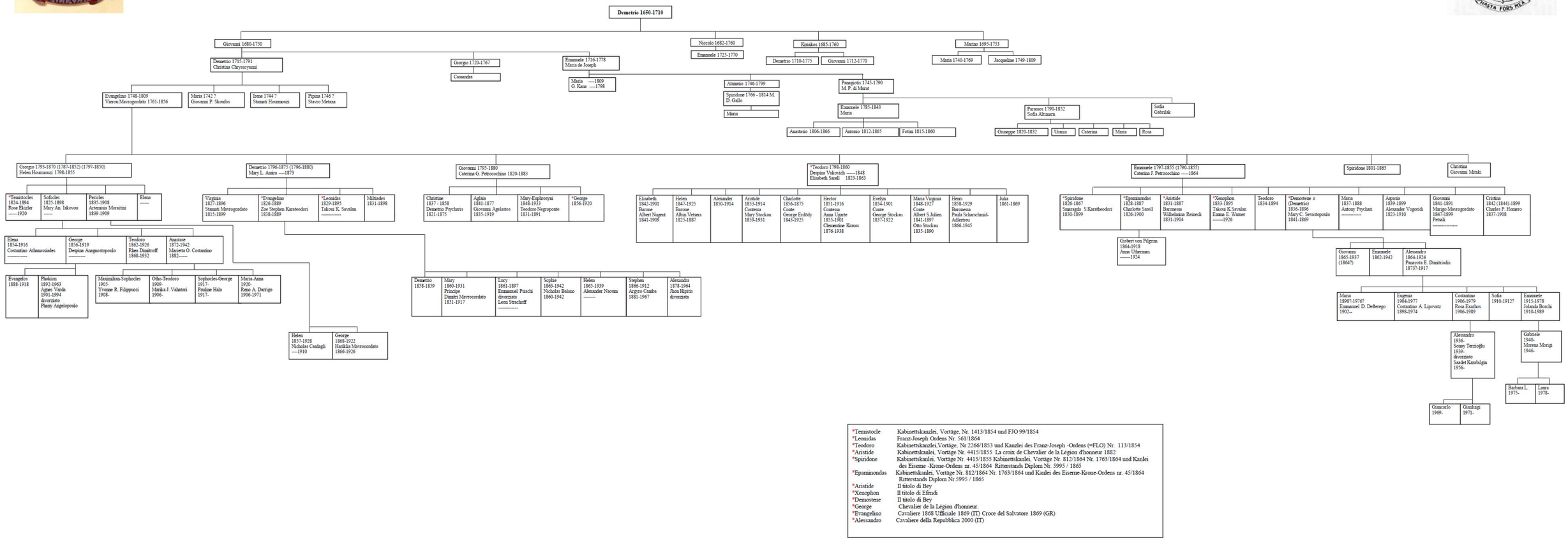
# BALTAZZİ AİLESİNE YÖNELİK BİLGİLER




## I BALTAZZI

Pilgrim - Baltazzi




| | |
|---|---|
| *Temistocle | Kabinettskanzlei, Vortäge, Nr. 1413/1854 und FJO 99/1854 |
| *Leonidas | Franz-Joseph Ordens Nr. 561/1864 |
| *Teodoro | Kabinettskanzlei,Vortäge, Nr 2266/1853 und Kanzlei des Franz-Joseph -Ordens (=FLO) Nr. 113/1854 |
| *Aristide | Kabinettskanlei, Vortäge Nr. 4415/1855 La croix de Chevalier de la Légion d'honneur 1882 |
| *Spuridone | Kabinettskanlei, Vortäge Nr. 4415/1855 Kabinettskanlei, Vortäge Nr. 812/1864 Nr. 1763/1864 und Kanlei des Eiserne -Krone-Ordens nr. 45/1864 Ritterstands Diplom Nr. 5995 / 1865 |
| *Epaminondas | Kabinettskanlei, Vortäge Nr. 812/1864 Nr. 1763/1864 und Kanlei des Eiserne-Krone-Ordens nr. 45/1864 Ritterstands Diplom Nr.5995 / 1865 |
| *Aristide | Il titolo di Bey |
| *Xenophon | Il titolo di Efendi |
| *Demostene | Il titolo di Bey |
| *George | Chevalier de la Légion d'honneur |
| *Evangelino | Cavaliere 1868 Ufficiale 1869 (IT) Croce del Salvatore 1869 (GR) |
| *Alessandro | Cavaliere della Repubblica 2000 (IT) |

**Şekil 1:** Baltazzi Ailesi'ne ait soy ağacı (sağ ve sol üstte aileye ait armalar)
(Emmanuel Baltazzi'nin dördüncü kuşak torunu olan Alex Baltazzi tarafından iletilmiştir. Ayrıca bkz. Manav 2009:248)




**Şekil 2:** Baltazzi Ailesi'nin Ayvalık'taki bir kilise için döktürdüğü ve günümüzde Bergama Müzesi'nin bahçesinde bulunan çan (2009)
(Solda "*E. A. Baltazzi 1863*"; sağda Almanya'daki döküm fabrikasının adı ve yeri "*Gegossen vom Verein für Bergbau und Gußstahlfabrikation in Bochum*" yazmaktadır).

## EK - II

## AYVALIK'TAKİ DİĞER 19. YÜZYIL KİLİSELERİ

Ayvalık Taksiyarhis Kilisesi dışındaki 19. yüzyıl Ayvalık kiliselerinin de çizimleri arazi çalışmaları kapsamında tarafımızca yapıldığından ilgili yapıların kısa tarihçesi ve plan çizimlerinin Ekler bölümüne koyulması uygun görülmüştür. Toplam altı kiliseyi içeren bu bölümde kronolojik olarak sıralanan kiliselerin yeri, adı, tarihlendirmesi, mimarı, günümüzdeki durumu ve kullanımı hakkında kısaca bilgi verilmiş, yapı ile ilgili yayınlar da aktarıldıktan sonra kısa bir mimari tanıtım yapılmıştır.

### 1. Ayos Athanasios Kilisesi (Küçükköy Merkez Camisi)



**Şekil 3:** Batı Cephe (22.04.2013).

#### Yeri

Ayos Athanasios Kilisesi, Ayvalık'ın 7 km güneyinde bulunan Küçükköy adlı beldenin meydanında yer almaktadır.

#### Adı

Kilise, 4. yüzyılda yaşamış İskenderiyeli Aziz Athanasisos'a adanmıştır[679].

[679] Aziz hakkında bilgi için bkz. Löffler, K. (1912). "St. Athanasius the Apostle", *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company.

**Tarihlendirme**

Yapıda bir inşa kitabesi bulunmamaktadır. Yapım tarihi hakkında bilgi veren ilk kişi Psarros'tur. Buna göre kilise 1840-1850 yılları arasında inşa edilmiştir. Psarros Ayos Athanasios Kilisesi'nin, 1821 isyanında harap olan kentin 1840'lı yıllarda yeniden yapılanmaya başlanması sonrasında yapıldığını ve Eolya tipinde inşa edildiğini bildirir[680].

**Yapının Mimarı**

Mimarı hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.

**Günümüzdeki Durumu ve Kullanımı**

Günümüzde Küçükköy Merkez Camisi olarak kullanılan kilise, Mübadele, yani 1923 sonrasında dönüştürülmüştür.

**Yapı ile ilgili Yayınlar**

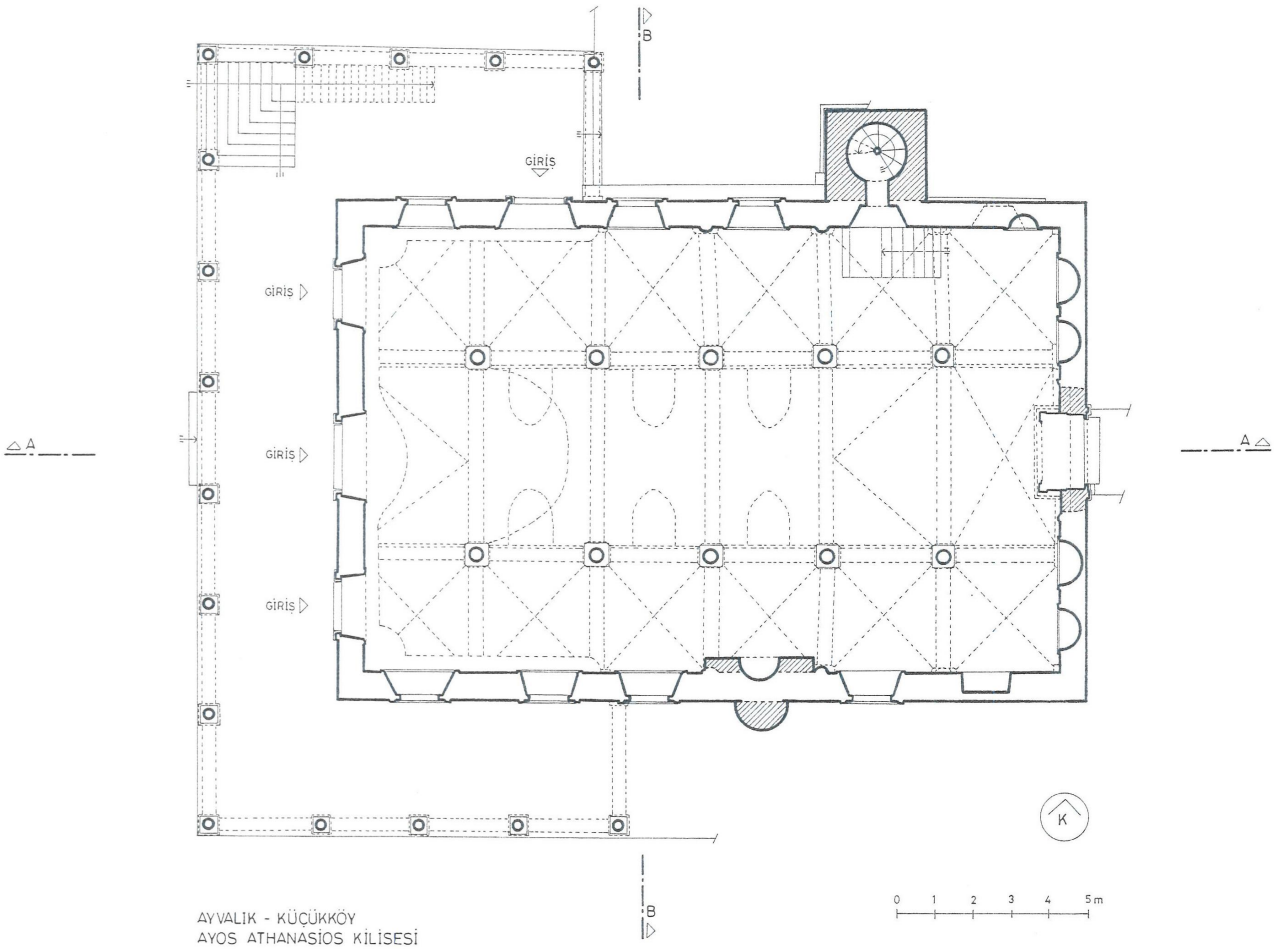
Akın. 2001:40-42.
Psarros. 1949, 1972, 1977, 2004, 2007:499, 501, 503-504.
Tsitimaki. 2007:483.

**Yapının Tanıtımı**

Yunanca yayınlarda *Eolya Tipi* olarak sınıflandırılan kiliseler arasına dâhil edilmiştir. Kilise, doğu – batı doğrultusunda dikdörtgen ve tek apsislidir[681]. İki sıra halindeki beşer sütun ile üç nefe ayrılan naos, U şeklinde bir narteks ile çevrelenmiştir. Narteks güneyde ve kuzeyde dört, batıda yedi kemerli bir revak düzenlemesiyle oluşturulmuştur. Narteksin üst katı galeri olarak düzenlenmiştir. Galeri katına çıkış yalnızca narteksin kuzey bölümünde bulunan merdiven ile sağlanmaktadır. Bağdadi tekniğinde inşa edilen kilisenin sadece beden duvarları sarımsak taşından meydana getirilmiştir. Kırma çatıyla örtülü kilisenin orta nef örtüsü ise diğer Eolya tipi yapılarında olduğu gibi yan neflere göre daha yüksektir.

---

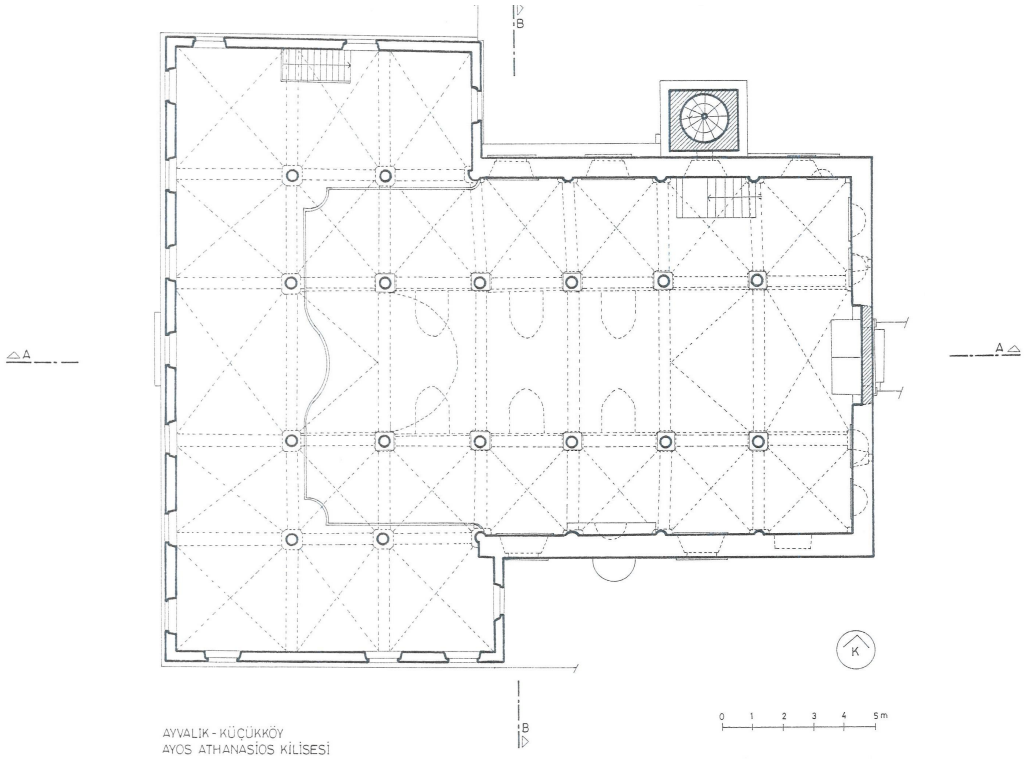
[680] Psarros. 2007: 499, 501, 503-504.
[681] Kilise camiye dönüştürüldükten sonra apsisi yıkılıp yerine kapı açıldığı için apsis günümüze ulaşamamıştır. Dolayısıyla şekli hakkında bilgi verilememektedir.




AYVALIK - KÜÇÜKKÖY
AYOS ATHANASİOS KİLİSESİ

ZEMİN KAT PLANI
RÖLÖVE: A. FENERCİ, D. SABAN
ÇİZEN: A. FENERCİ
24.04.2013

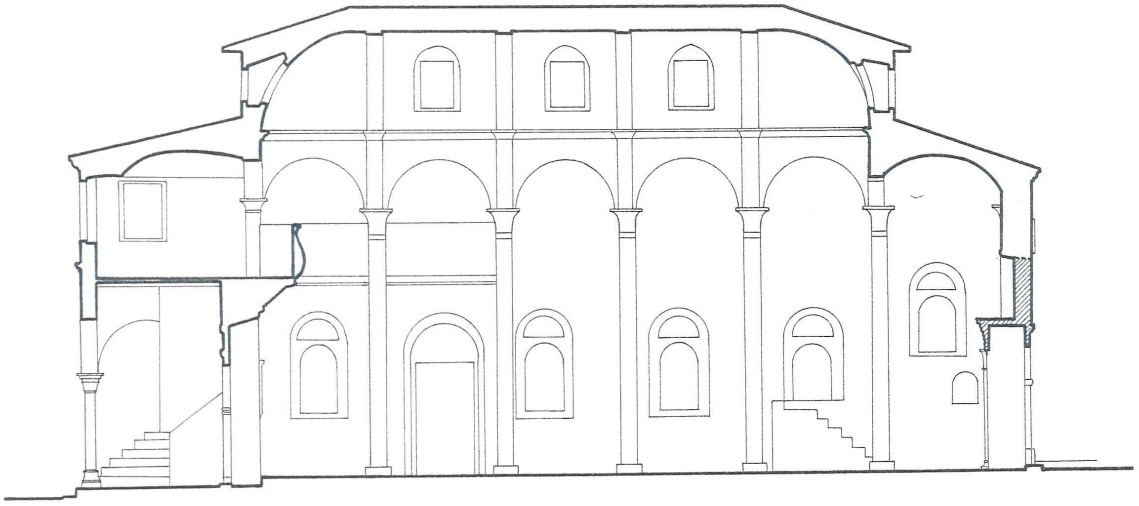
SONRAKİ DÖNEMLER




AYVALIK - KÜÇÜKKÖY
AYOS ATHANASİOS KİLİSESİ

ÜST KAT PLANI
RÖLÖVE: A. FENERCİ, D.SABAN
ÇİZEN: A. FENERCİ
24.04.2013

SONRAKİ DÖNEMLER



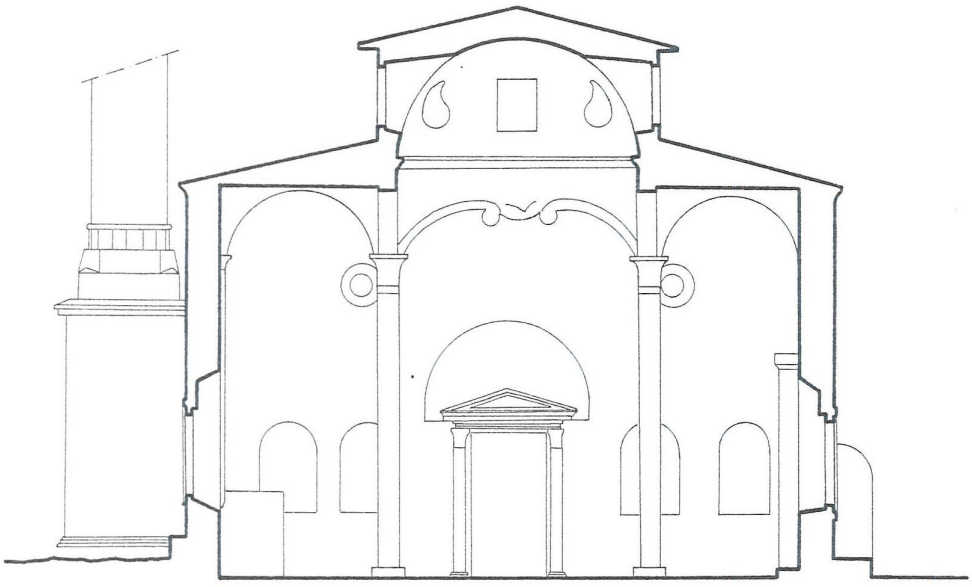
A - A K E S İ T İ

0 1 2 3 4 5m

AYVALIK - KÜÇÜKKÖY
AYOS ATHANASİOS KİLİSESİ

RÖLÖVE: A. FENERCİ, D. SABAN
ÇİZEN: A. FENERCİ
24.04.2013

SONRAKİ DÖNEMLER



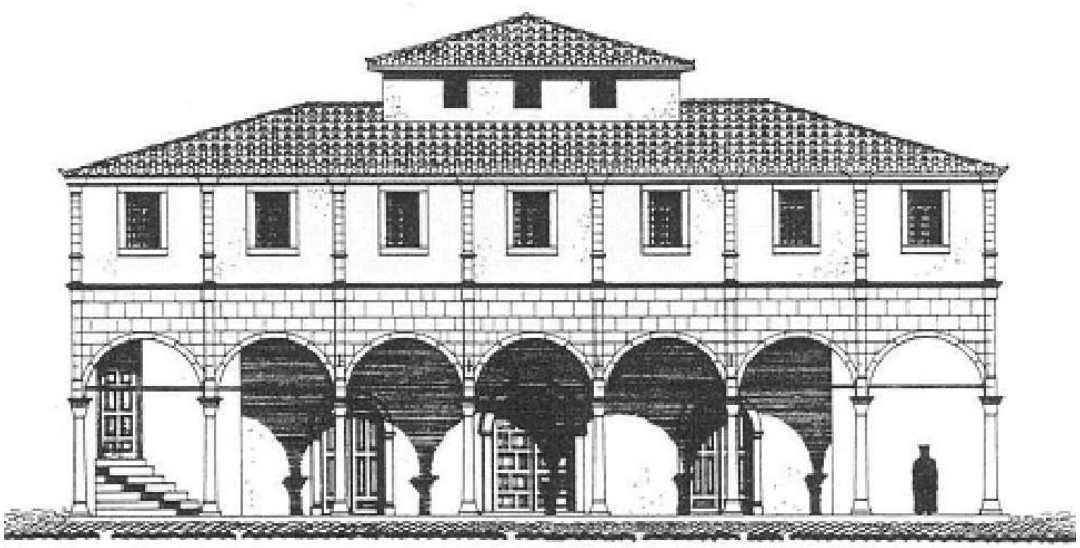
B - B K E S İ T İ

0 1 2 3 4 5m

AYVALIK - KÜÇÜKKÖY
AYOS ATHANASİOS KİLİSESİ

RÖLÖVE: A. FENERCİ, D. SABAN
ÇİZEN: A. FENERCİ
24.04.2013

## Cepheler



**Şekil 4:** 1/50 ölçekli batı cephe (Psarros. 2007:509)




**Şekil 5:** Kuzeybatıya bakış (22.04.2013)




**Şekil 6:** Kuzey cephe (22.04.2013)




**Şekil 7:** Doğu cephe (22.04.2013)



**Şekil 8:** Apsis hücresine yerleştirilen kapı (22.04.2013)



**Şekil 9:** Galeri katına çıkan basamaklar, narteksin güneybatı bölümü (22.04.2013)

## İç Mekân



**Şekil 10:** Naos, doğuya bakış (22.04.2013)



**Şekil 11:** Naos, batıya bakış (22.04.2013)



**Şekil 12:** Naos, orta nef örtüsü (22.04.2013)



**Şekil 13:** Doğu duvarındaki pencereler (22.04.2013).

## 2. Aya Triada Kilisesi



**Şekil 14:** Batı cephe (21.04.2013)

### Yeri

Aya Triada Kilisesi, Kazımpaşa Mah.13 Nisan Cad. 11. Sokak'ta yer almaktadır.

### Adı

Kilise, Hıristiyanlıkta kutsal üçlü olarak adlandırılan *baba, oğlu ve kutsal ruh* anlamında, Aya Triada olarak adlandırılmıştır.

### Tarihlendirme

Yapıda bir inşa kitabesi bulunmamaktadır. Kilisenin yapım yılına ilişkin bilgi veren ilk kişi 1949 yılında Psarros'tur. Buna göre kilise 1846 yılında ve Eolya tipinde inşa edilmiştir[682]. Kleomvrotou'nun 1976 tarihli çalışmasında da Aya Triada Kilisesi 1846 yılına tarihlendirilmektedir[683].

---

[682] Psarros. 1949, 2007: 499, 502-508.
[683] Kleomvrotou. 1976:249-262.

**Yapının Mimarı**

Mimarı hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.

**Günümüzdeki Durumu ve Kullanımı**

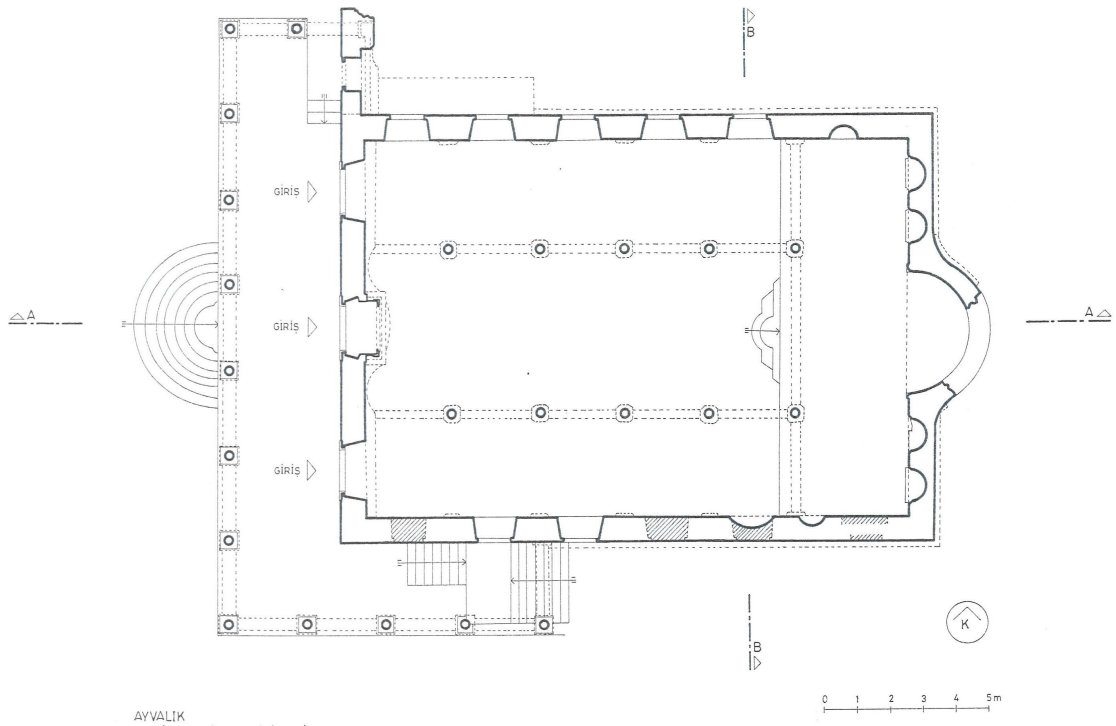
Günümüzde neredeyse yıkılmış durumda olan Aya Triada Kilisesi'nin Mübadele sonrasında herhangi bir yapıya dönüştürülüp dönüştürülmediğine dair ya da başka işlevler için kullanılıp kullanılmadığına dair bilgi bulunmamaktadır.

**Yapı ile ilgili Yayınlar**

Akın. 2001:31-32
Kleomvrotou (Κλεόμβροτου).1976:249- 262
Pagida. 1956:1
Psarros. 1949, 1972, 1977, 2004, 2007:499, 502-508
Foudoulis. 2007:26-37.
Tsitimaki. 2007:483-485.

**Yapının Tanıtımı**

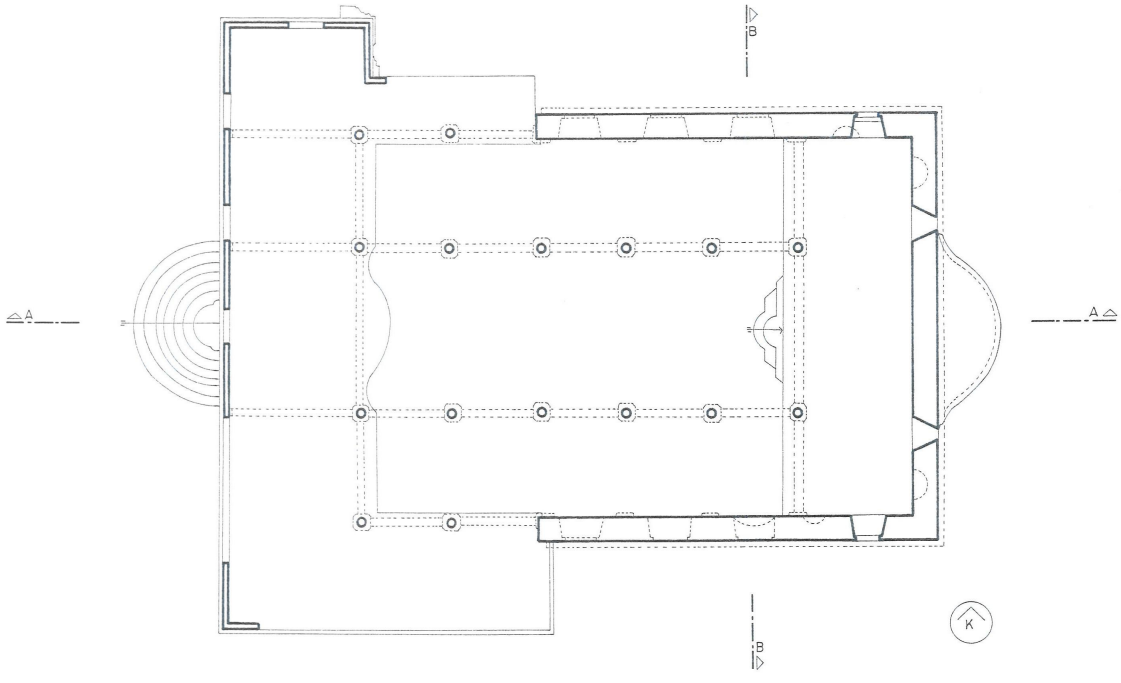
Yunanca yayınlarda *Eolya Tipi* olarak sınıflandırılan kiliseler arasına dâhil edilmiştir. Kilise, doğu – batı doğrultusunda dikdörtgen ve tek apsislidir. İki sıra halindeki beşer sütun ile üç nefe ayrılan naos, L şeklinde bir narteks ile çevrelenmiştir. Narteks güneyde dört, kuzeyde iki, batıda yedi kemerli bir revak düzenlemesiyle oluşturulmuştur. Narteksin üst katı galeri olarak düzenlenmiştir. Galeri katına çıkış yalnızca narteksin güney bölümünde bulunan merdiven ile sağlanmaktadır. Bağdadi tekniğinde inşa edilen kilisenin sadece beden duvarları sarımsak taşından meydana getirilmiştir. Kırma çatıyla örtülü kilisenin orta nef örtüsü ise diğer Eolya tipi yapılarında olduğu gibi yan neflere göre daha yüksektir.




AYVALIK
HAGİOS TRİADA KİLİSESİ

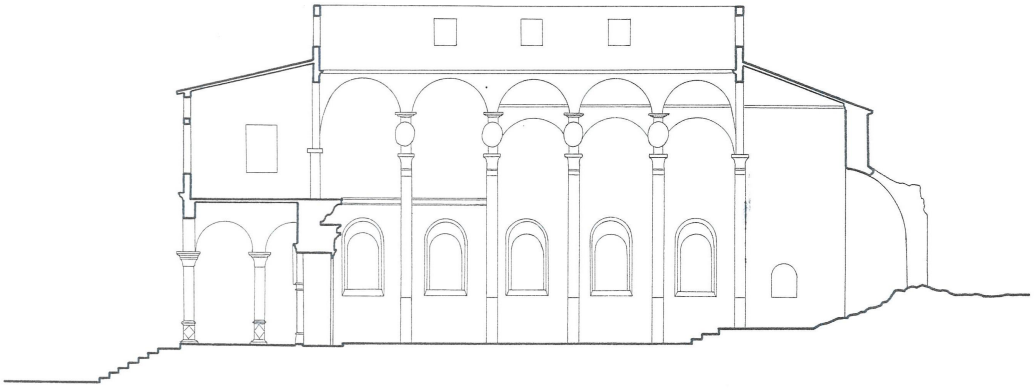
ZEMİN KAT PLANI
RÖLÖVE: A.FENERCİ, D.SABAN
ÇİZEN: A.FENERCİ
21.04.2013

SONRAKİ DÖNEMLER




AYVALIK
HAGİOS TRİADA KİLİSESİ

ÜST KAT PLANI
RÖLÖVE: A.FENERCİ, D. SABAN
ÇİZEN: A.FENERCİ
21.04.2013

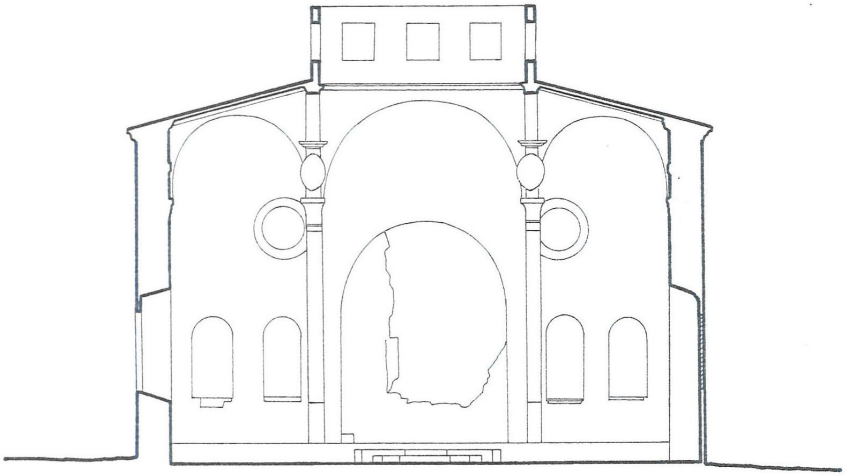


A - A K E S İ T İ

0 1 2 3 4 5m

AYVALIK
HAGİOS TRİADA KİLİSESİ

RÖLÖVE: A. FENERCİ, D.SABAN
ÇİZEN: A. FENERCİ
21. 04. 2013



B - B K E S İ T İ

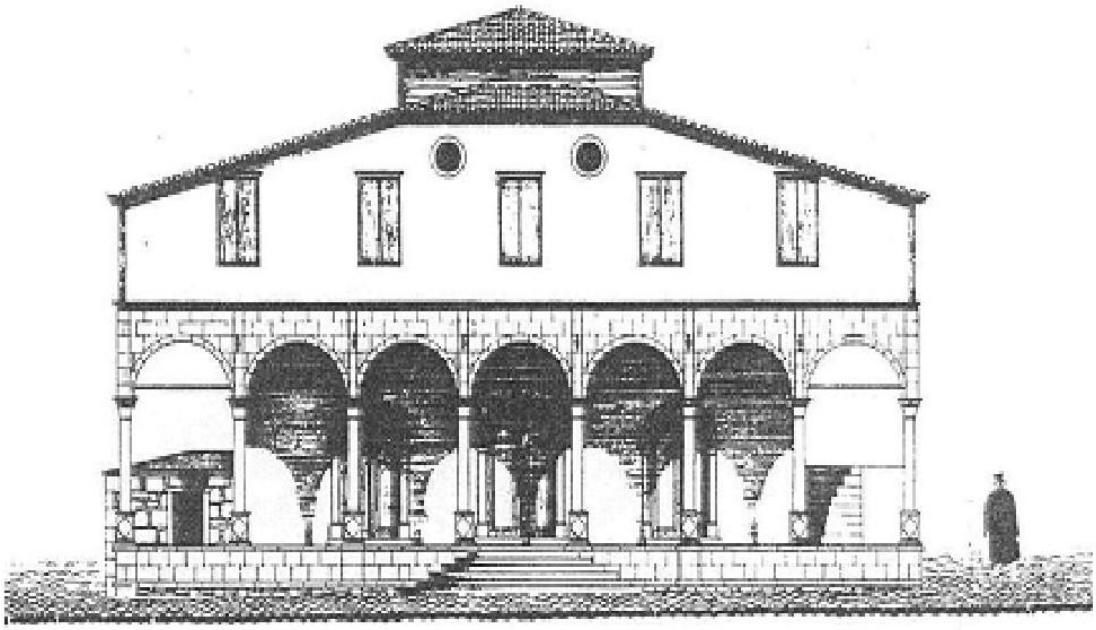
0 1 2 3 4 5m

AYVALIK
HAGİOS TRİADA KİLİSESİ

RÖLÖVE: A.FENERCİ, D.SABAN
ÇİZEN: A .FENERCİ
21.04.2013

SONRAKİ DÖNEMLER

## Cepheler



**Şekil 15:** 1/50 ölçekli batı cephe (Psarros. 2007:509)



**Şekil 16:** Güneybatıya bakış (21.04.2013)



**Şekil 17:** Kilisenin güney cephesi (21.04.2013)



**Şekil 18:** Kilisenin doğu cephesi (21.04.2013)



**Şekil 19:** Güneydoğuya bakış (21.04.2013)



**Şekil 20:** Kuzeybatıya bakış (21.04.2013)

## İç Mekân



**Resim 21:** Naos, batıya bakış (21.04.2013)



**Resim 22:** Naos, kuzey duvarı (21.04.2013)



**Resim 23:** Naos, güney duvarı (21.04.2013)



**Resim 24:** Naos, doğuya bakış (21.04.2013)

### 3. Kato Panagia Kilisesi (Hayrettin Paşa Camisi)



**Şekil 25:** Güneydoğuya bakış (20.04.2013)

#### Yeri

Kato Panagia Kilisesi, 13 Nisan Cad. 20. Sokak'ta, Gazi İlköğretim Okulu'nun bahçesinde yer almaktadır.

#### Adı

Kilise, "kutsalların en kutsalı" anlamında, Meryem Ana'nın Yunanca isimlerinden biri olan, "Παναγία" (Panagia) olarak adlandırılmıştır[684]. Kato (Κάτω) kelimesi ise "aşağı" anlamına gelmektedir. Aşağı kelimesi burada "Aşağı Mahalle" anlamında kullanılmaktadır.

[684] Meryem'in adları ve anlamları için bkz. Spitzing. 1989:227.

**Tarihlendirme**

Yapıda bir inşa kitabesi bulunmamaktadır. Psarros, bu yapının ilk 1780 yılında inşa edildiğini ve 1821 isyanında yıkılıp 1850-1860 yılları arasında yeniden inşa edildiğini yazmaktadır[685].

**Yapının Mimarı**

Mimarı hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.

**Günümüzdeki Durumu ve Kullanımı**

Günümüzde Hayrettin Paşa Camisi olarak kullanılan kilise, Mübadele, yani 1923 sonrasında dönüştürülmüştür.

**Yapı ile ilgili Yayınlar**

Akın. 2001:30-31
Pagida.1956:1, 4.
Psarros. 1949, 1972, 1977, 2004, 2007:502-503,508
Sakkaris. 1920:56.
Yorulmaz. 2000:147
Foudoulis. 2007:27-37
Tsitimaki. 2007:483.

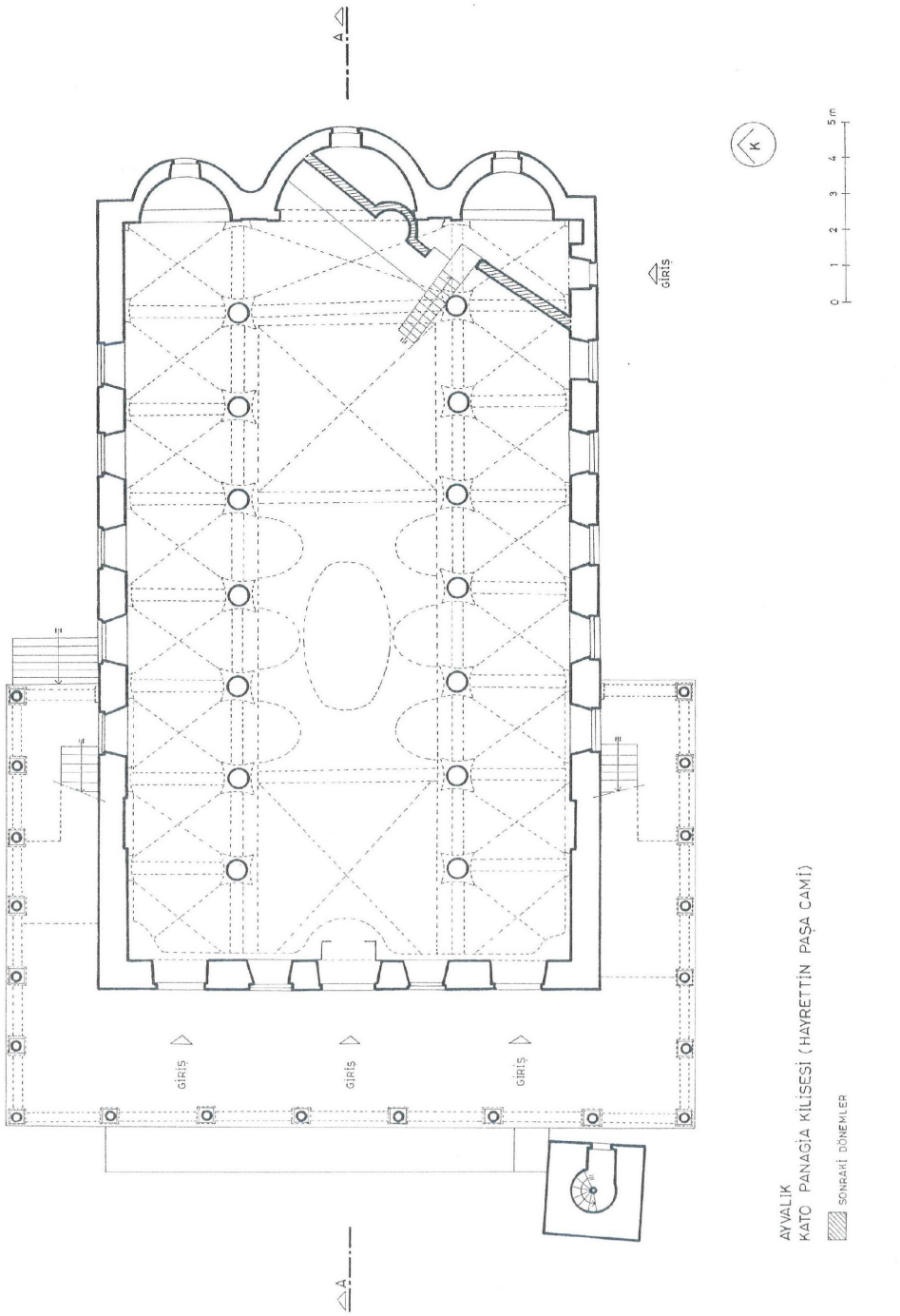
**Yapının Tanıtımı**

Yunanca yayınlarda *Eolya Tipi* olarak sınıflandırılan kiliseler arasına dâhil edilmiştir. Kilise, doğu – batı doğrultusunda dikdörtgen ve üç apsislidir. İki sıra halindeki yedişer sütun ile üç nefe ayrılan naos, U şeklinde bir narteks ile çevrelenmiştir. Narteks güneyde ve kuzeyde altı, batıda yedi kemerli bir revak düzenlemesiyle oluşturulmuştur.

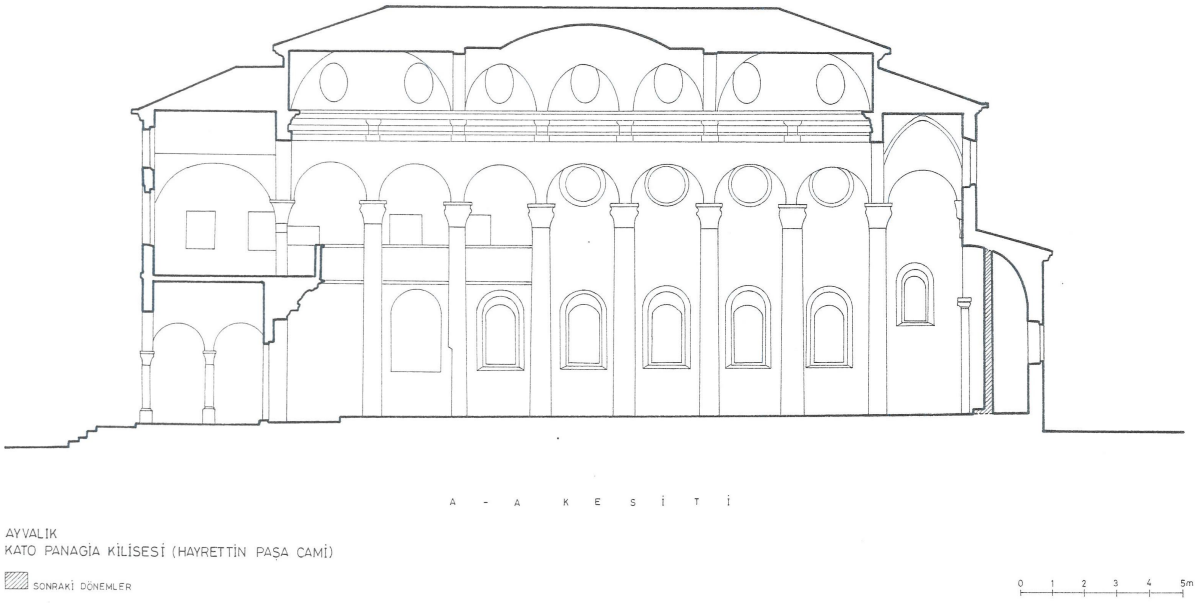
[685] Foudoulis. 2007:27-37; Psarros. 2007:502-503, 508.

Narteksin üst katı galeri olarak düzenlenmiştir. Galeri katına çıkış narteksin hem güney hem de kuzey bölümünde bulunan merdiven ile sağlanmaktadır. Bağdadi tekniğinde inşa edilen kilisenin sadece beden duvarları sarımsak taşından meydana getirilmiştir. Kırma çatıyla örtülü kilisenin orta nef örtüsünde içte gizli bir kubbe vardır; dıştan ise örtü, diğer Eolya tipi yapılarında olduğu gibi dikdörtgen ve yan neflere göre daha yüksektir.

.

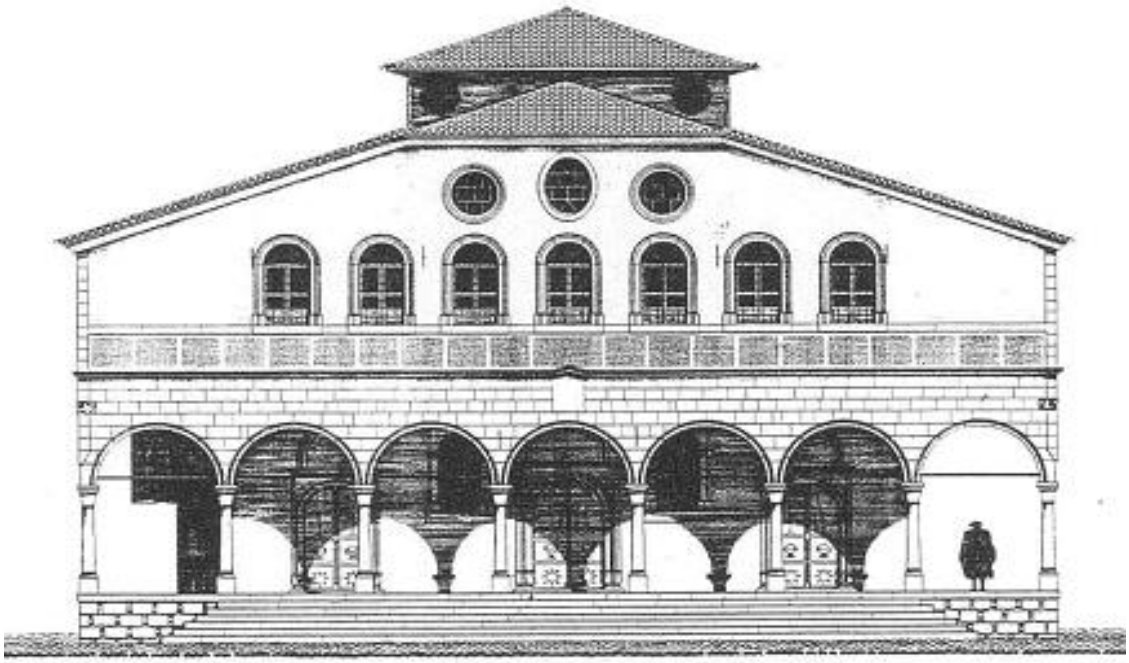



**Şekil 26:** Zemin kat planı (Çizen: A.Fenerci, 31.10.2013)




**Şekil 27:** Doğu-Batı doğrultusunda kesit, (Çizen: A.Fenerci, 31.10.2013)

Cepheler



**Şekil 28:** 1/50 ölçekli batı cephe (Psarros. 2007:509)



**Şekil 29:** Kuzeybatıya bakış (20.04.2013)




**Şekil 30:** Güney cephe (20.04.2013)



**Şekil 31:** Kuzeydoğuya bakış (20.04.2013)



**Şekil 32:** Orta nef örtüsünden ayrıntı (20.04.2013)




**Şekil 33:** Galeriye çıkan basamaklar, narteksin güney bölümü, batıdan görünüş (solda) ve doğudan görünüş (sağda) (20.04.2013)

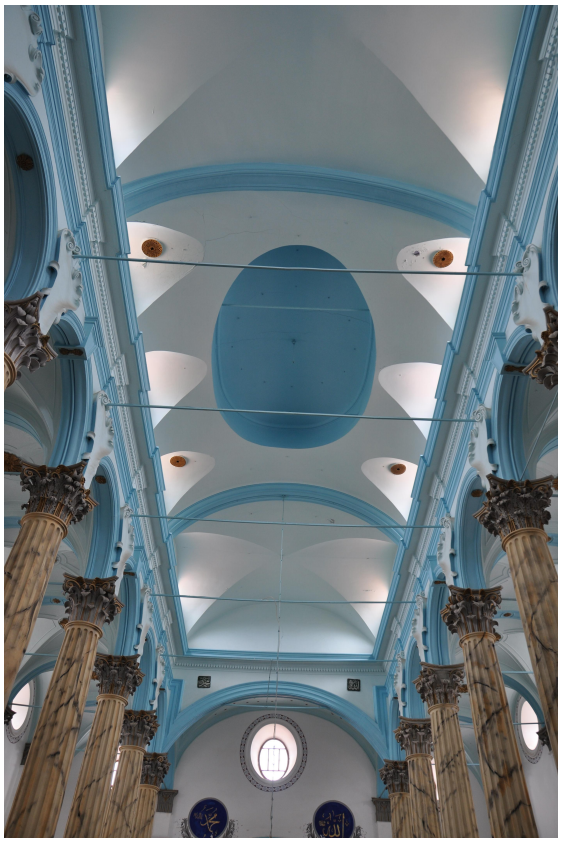
## İç Mekân



**Şekil 34:** Naos, doğuya bakış (20.04.2013)



**Şekil 35:** Naos, batıya bakış (20.04.2013)



**Şekil 36:** Orta nef örtüsü, (20.04.2013)



**Şekil 37:** Güneybatıya bakış, galeri (20.04.2013)




**Şekil 38:** Batı cephedeki kapılar (20.04.2013)






**Şekil 39:** Orta (solda) ve yan (sağda) kapıdaki süslemeler (20.04.2013)
- üstten ikinci sırada yer alan haç süslemeleri günümüzde bozulmuştur-



**Şekil 40:** Orta kapıdaki tokmağın üzerinde bulunan bozulmuş süsleme (20.04.2013).
— Olasılıkla kartal?



**Şekil 41:** Batı cephe, orta nef ile kuzey nefe açılan kapılar arasında yer alan pencerenin üzerindeki bozulmuş süsleme (20.04.2013).



**Şekil 42:** Batı cephedeki pencerenin üzerinde yer alan bozulmuş süslemeden ayrıntı (20.04.2013).
— Olasılıkla Kerubim/Serafim?

## 4. Ayos Yannis (Prodromos) Kilisesi (Saatli Cami)



**Şekil 43:** Kilisenin batı cephesi (18.04.2013)

### Yeri

Ayos Yannis Kilisesi, Ayvalık şehir merkezinde, Fevzi Paşa Mah. Cami Sokak'ta yer almaktadır.

### Adı

Kilise, Vaftizci Yahya'ya adanarak "Άγιος Ιωάννης Προδρόμου" (Ayos Yannis) olarak adlandırılmıştır[686].

[686] Foudoulis. 2007:28.

**Tarihlendirme**

Kilisenin inşa kitabesi bulunmamaktadır. Ancak Yunanca yayınlar yapının inşa tarihini 1869-1870 olarak vermektedir[687].

**Yapının Mimarı**

Ayos Yannis Kilisesi'nin Ayvalıklı mimar *Emmanuel Kouna* (Εμμανουήλ Κουνά) tarafından inşa edildiği çeşitli kaynaklardan anlaşılmaktadır[688]. Ancak mimarın Ayvalıklı olduğunun belirtilmesi dışında hakkında başka bilgiye ulaşılamamıştır.

**Günümüzdeki Durumu ve Kullanımı**

Ayos Yannis Kilisesi günümüzde Saatli Cami olarak kullanılmaktadır. Yapı, Mübadele sonrasında dönüştürülmüştür.

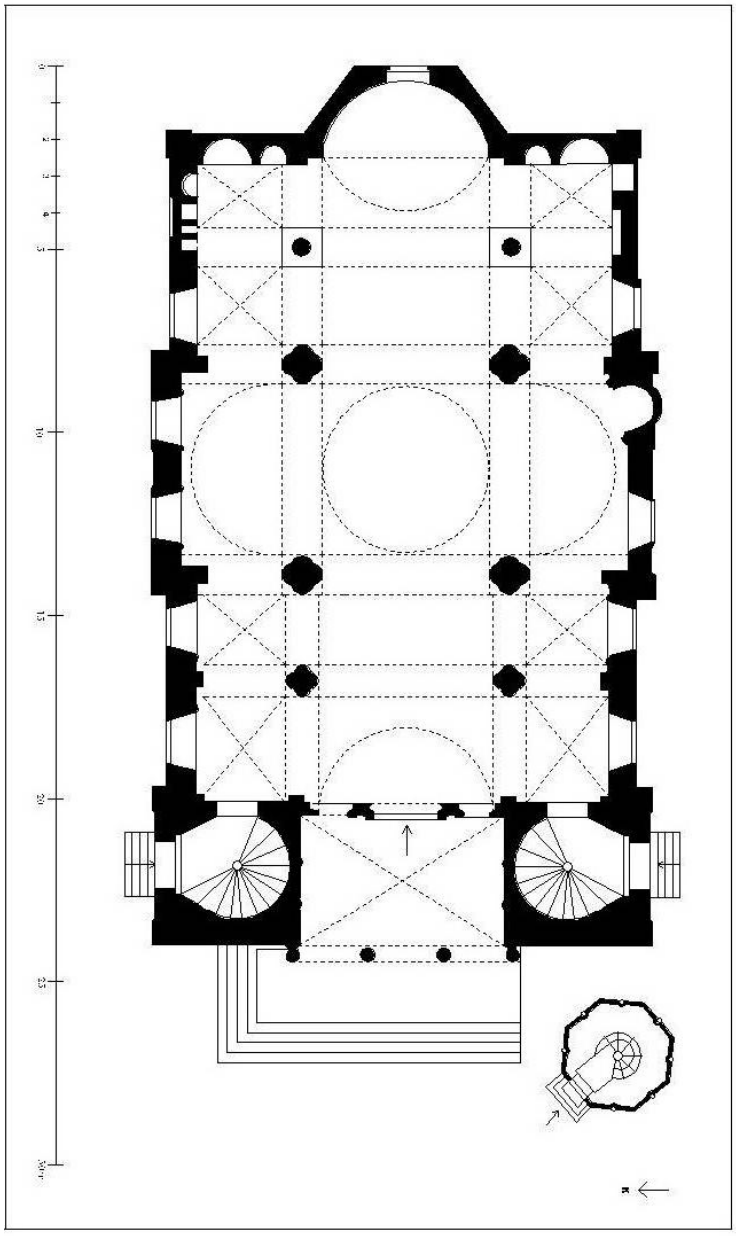
**Yapı ile ilgili Yayınlar**

Akın. 2001:20-23.
Anonim. 1954:1,4.
Koukounaras. 1972:35
Psarros. 1949, 1972, 1977, 2004, 2007:500, 503.
Yorulmaz. 2000:146.
Foudoulis. 2007:27-37
Tsitimaki. 2007:484-485.

[687] Anonim. 1954:1,4; Foudoulis. 2007:28; Koukounaras. 1972:35; Psarros. 1949:45, 2007:503.
[688] Anonim. 1954:1,4; Koukounaras. 1972:35; Psarros. 1949:45, 2007:503.

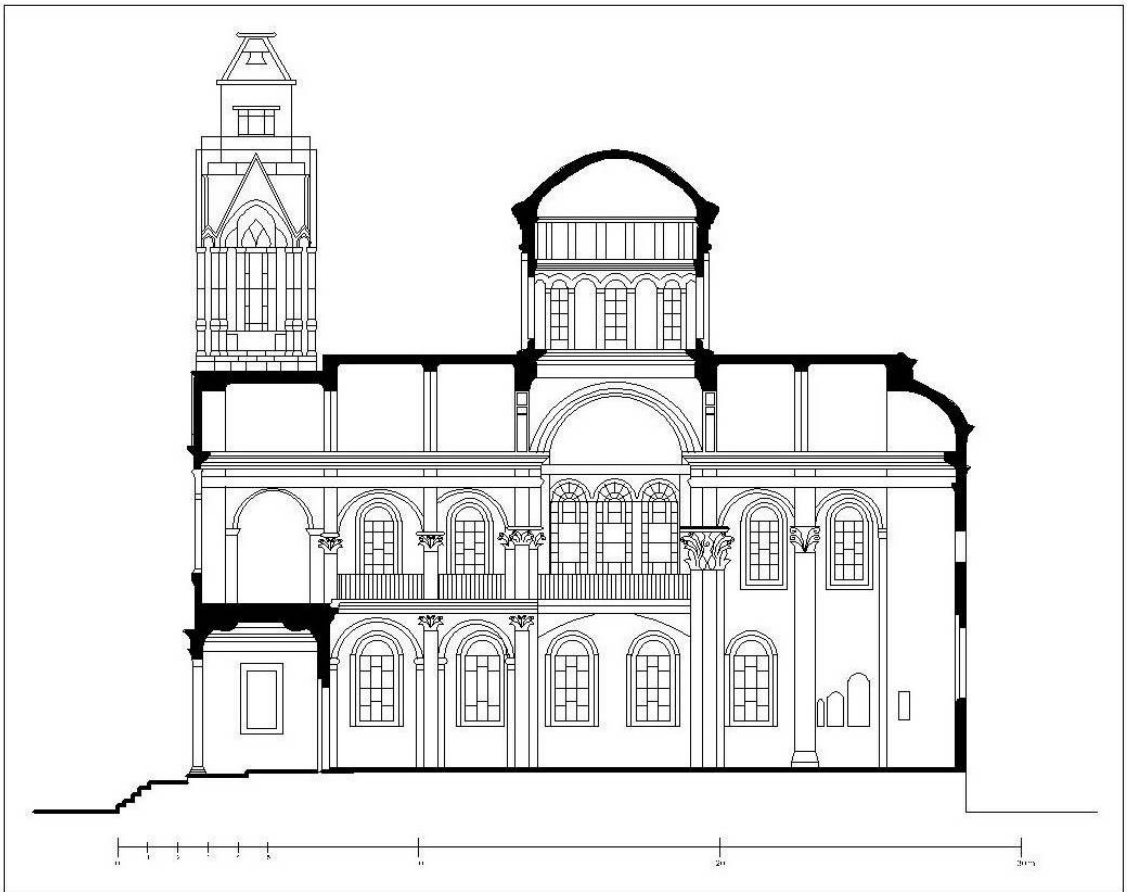
## Yapının Tanıtımı

Doğu - batı doğrultusunda dikdörtgen planlı Ayos Yannis Kilisesi Mistra tipi bir kilisedir[689]. Bu nedenle kilise zemin katında bazilikal, üst kat ve örtü sistemi bakımından da kapalı Yunan haçı planlı bir kilisedir. Kilisenin apsisi içten yarım daire, dıştan üç cephelidir.



**Şekil 44:** Zemin kat planı (Gündoğmaz-İpek.2003:133)

[689] Mistra tipi yapılar aslında bazilikal planlı yapılar olmasına karşın, örtü sistemi bakımından Yunan haçı planlı kiliselerdir. Dolayısıyla burada iki ayrı plan tipinin bir arada kullanılmasıyla tek bir plan şeması oluşturulmuştur. Bizans kilise mimarisinin iki ana tipinin kaynaşması neticesinde meydana getirilen bu tip yapılar doğrudan doğruya Bizans'ta değil, fakat uzak bir Bizans eyaleti olan Mistra (Mora Yarımadası) Despotluğu sanatında kullanılmış bir plan tipidir. Bkz. Eyice, Semavi. (1969). *Trakya'daki Bizans Devrine Ait Eserler,* Türk Tarih Kurumu Yayınlar: Ankara, sf. 330.



**Şekil 45:** Doğu-Batı doğrultusunda kesit (Gündoğmaz-İpek.2003:136)



**Şekil 46:** Batı cephe (solda), kuzey cephe (sağda) (Gündoğmaz-İpek.2003:138, 140)

## Cepheler





**Şekil 47:** Batı cephe (solda) ve kilisenin çan kulesi (sağda) (18.04.2013)



**Şekil 48:** Kuzey cephe (18.04.2013)



**Şekil 49:** Kuzeydoğuya bakış, dıştan üç cepheli apsis resmin solunda görülmektedir (18.04.2013)



**Şekil 50:** Apsisin üst bölümü, doğu cephe (18.04.2013)



**Şekil 51:** Kilisenin kubbesi, kuzeyden bakış (18.04.2013)

## İç Mekân



**Şekil 52:** Doğuya bakış, apsis (18.04.2013)



**Şekil 53:** Güneye bakış (18.04.2013)



**Şekil 54:** Kilise örtüsü (18.04.2013)



**Şekil 55:** Naos, batıya bakış (18.04.2013)

## 5. Ayos Yorgos Kilisesi (Çınarlı Cami)



**Şekil 56:** Güneybatıya bakış (2009)

### Yeri

Kilise, Ayvalık şehir merkezinde, Hamdibey Mahallesi, Alibey Caddesi, 1. Sokak'ta yer almaktadır

### Adı

Kilise Aziz Yorgos'a adanmıştır. Yorgos, efsaneye göre Diocletian döneminde yaşamış Yunan asıllı bir Roma askeriydi. Ancak onu Hıristiyan olduğu için imparator tarafından öldürüldüğüne inanılmaktadır. Bu nedenle Hıristiyan şehidi olarak kabul edilir ve Hıristiyanlıkta en çok hürmet edilen azizler arasında yer almaktadır[690].

[690] Ayrıntılı bilgi için bkz. Foakes-Jackson, FJ (2005). *A History of the Christian Church*, Cosimo Press, p. 461; Ball, Ann (2003). *Encyclopedia of Catholic Devotions and Practices*, p. 568.

**Tarihlendirme**

Kilisenin inşa kitabesi bulunmamaktadır. Ancak Yunanca yayınlar yapının inşa tarihini 1880-1881 olarak vermektedir[691].

**Yapının Mimarı**

Taksiyarhis Kilisesi'nin Ayvalıklı mimar *Emmanuel Kouna* (Εμμανουήλ Κουνά) tarafından inşa edildiği çeşitli kaynaklardan anlaşılmıştır[692]. Mimar hakkında pek bilgi elde edilemese de, 09 Eylül 1956 tarihli Pazar günkü *Αιολικός Κήρυξ* (Ayolikos Kiriks), yani *Eolya Haberleri* isimli gazeteye göre Emmanuel Kouna, ölümünün ardından kilisenin bahçesine gömülmüştür[693].

**Günümüzdeki Durumu ve Kullanımı**

Ayos Yorgos Kilisesi günümüzde Çınarlı Cami olarak kullanılmaktadır. Yapı, Mübadele sonrasında dönüştürülmüştür.

**Yapı ile ilgili Yayınlar**

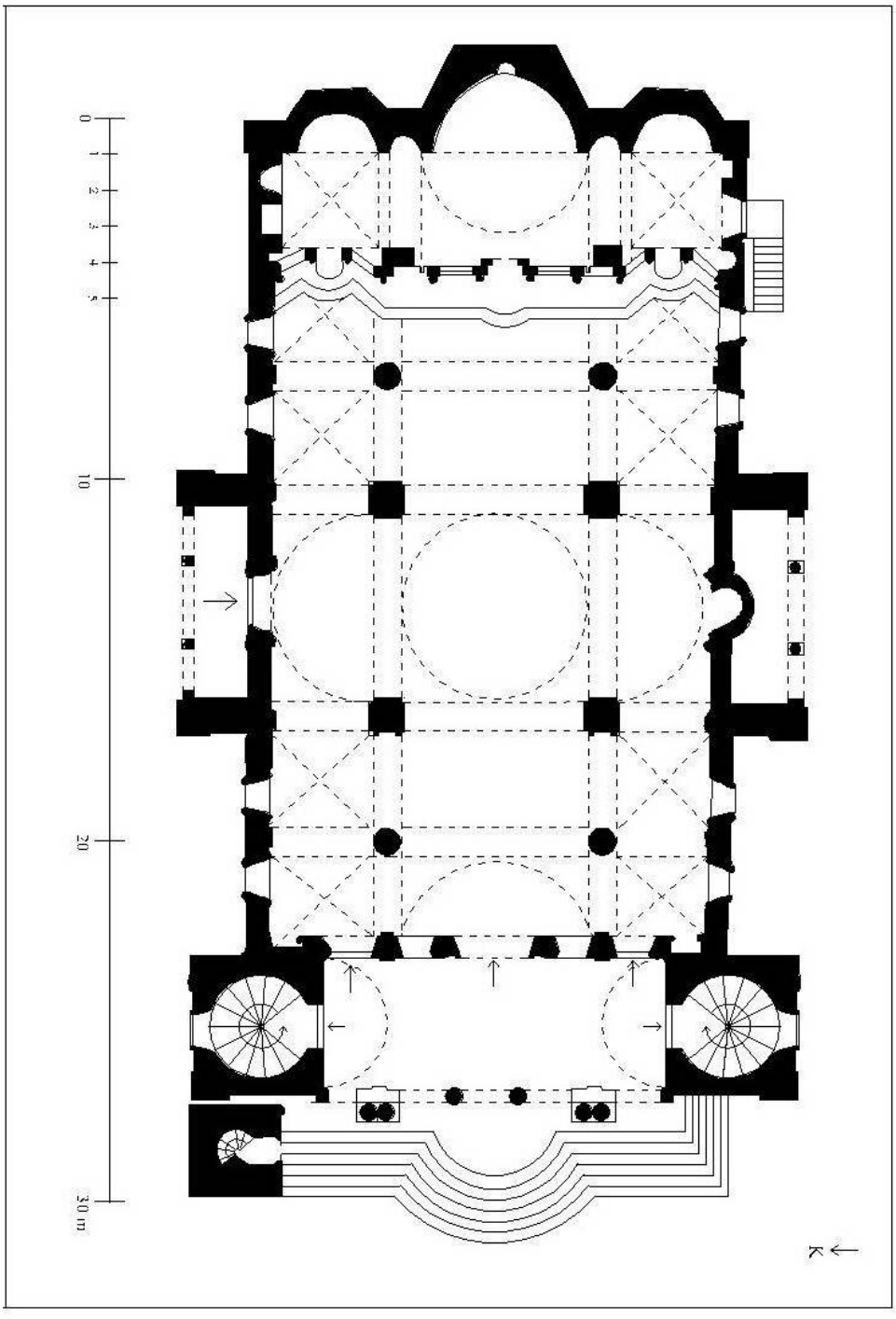
Akın. 2001:23-27.
Koukounaras. 1972:35
Pagida. 1956:1,4.
Psarros. 1949, 1972, 1977, 2004, 2007:501, 503.
Yorulmaz. 2000:147.
Foudoulis. 2007:27-37
Tsitimaki. 2007:485-486.

---

[691] Anonim. 1954:1,4; Foudoulis. 2007:27-37; Koukounaras. 1972:35; Psarros. 1949:45, 2007:503.
[692] Koukounaras. 1972:35; Psarros. 1949:45, 2007:503.
[693] Παγίδας, Δημήτρης Ιωάννης. (09 Eylül 1956). Τέσσερες μέρες στο Αϊβαλί, *Αιολικός Κήρυξ,* s.1, 4. (Pagidas, Dimitris Yannis. (09 Eylül 1956). Ayvalık'ta Dört Gün. *Eolya Haberleri*, s.1,4.)

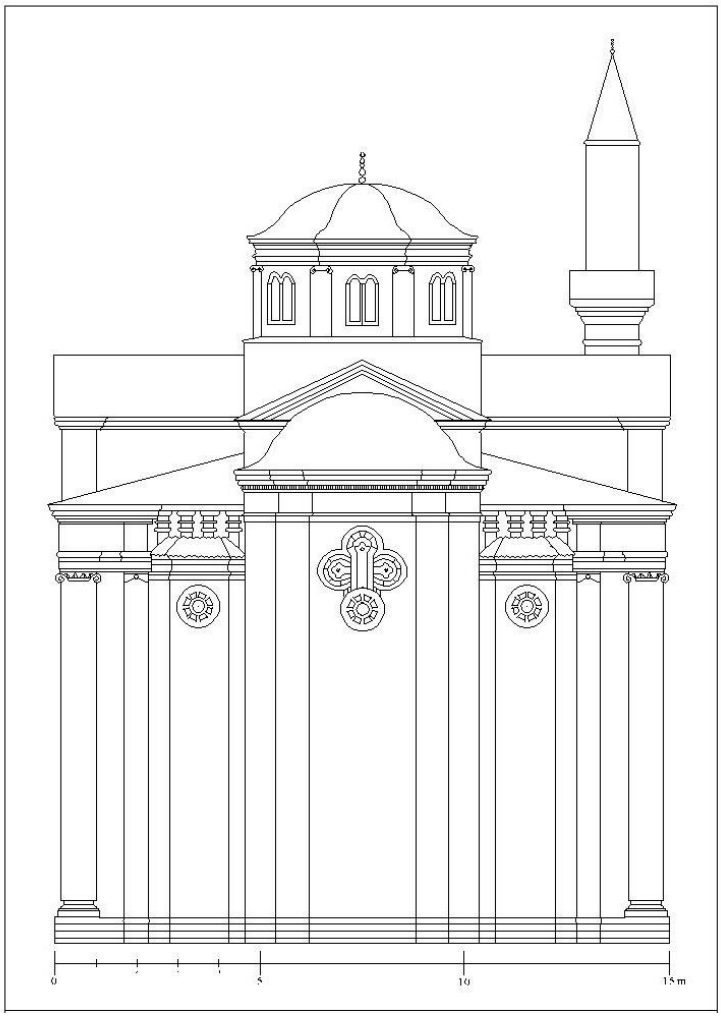
**Yapının Tanıtımı**

Doğu - batı doğrultusunda dikdörtgen planlı Ayos Yorgos Kilisesi Mistra tipi bir kilisedir. Bu nedenle kilise zemin katında bazilikal, üst kat ve örtü sistemi bakımından da kapalı Yunan haçı planlı bir kilisedir. Üç apsisli kilisenin tüm apsisleri içte yarım daire, dıştan üç cephelidir.

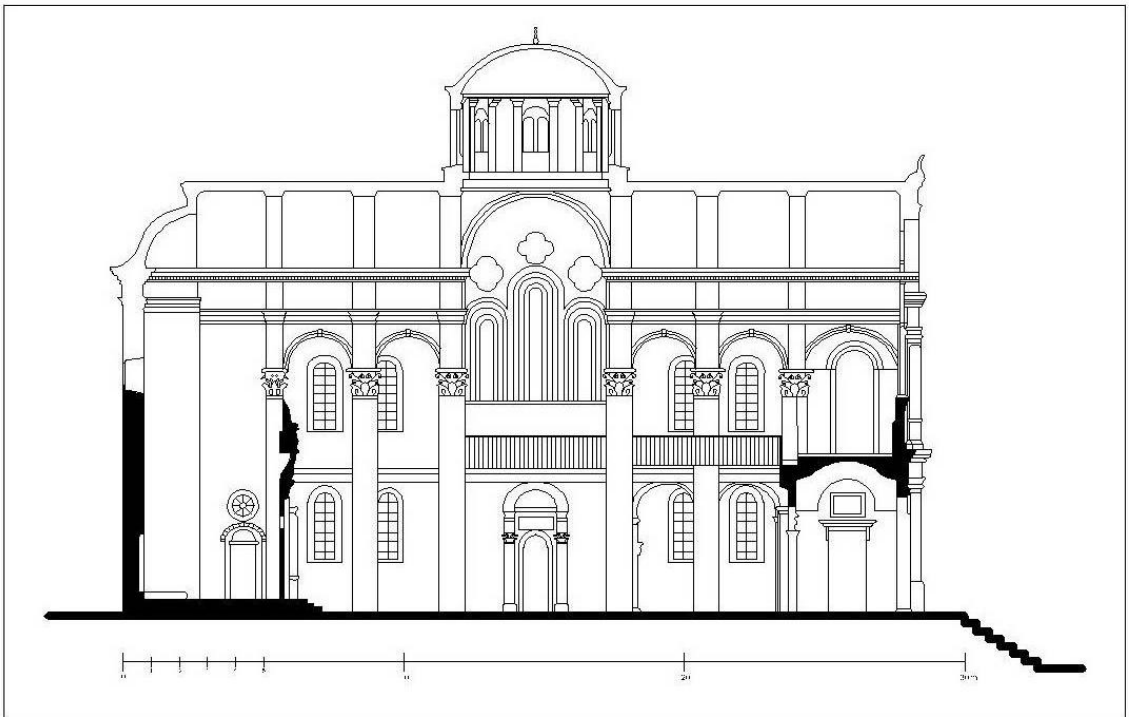



**Şekil 57:** Zemin kat planı (Gündoğmaz–İpek.2003:87)




**Şekil 58:** Kuzey cephe (üstte), doğu cephe (altta) (Gündoğmaz–İpek.2003:93, 94)



**Şekil 59:** Doğu-Batı doğrultusunda kesit (Gündoğmaz–İpek.2003:90)



**Şekil 60:** Kuzey cephe (20.04.2013)



**Şekil 61:** Doğu cephe (20.04.2013)



**Şekil 62:** Güney cephenin alt bölümü ve dışa taşkın mihrap (20.04.2013)



**Şekil 63:** Batı cephe (20.04.2013)



**Şekil 64:** Naos, doğuya bakış (20.04.2013)



**Şekil 65:** Naos, batıya bakış (20.04.2013)



**Şekil 66:** Naos örtüsü (20.04.2013)



**Şekil 67:** Günümüzde minber olarak kullanılan Ambon.

## 6. Portaitissa Kilisesi (Özel Mülkiyette)



**Şekil 68:** Doğu cephenin üst bölümü (2009)

### Yeri

Portaitissa Kilisesi, Ayvalık şehir merkezinin dışında, Sakarya Mah. Fethiye Cad. 28. Sok.'ta, özel bir mülkün bahçesinde yer almaktadır.

### Adı

Tam adı *Panagia tis Portaitissas* (Παναγίας της Πορταϊτισσας) olan bu kilise Meryem'e adanmış bir diğer kilisedir. Anlamı, *"geçitler koruyucusu Meryem"*dir[694].

### Tarihlendirme

Yapıda bir inşa kitabesi bulunmamaktadır. Yapı hakkında az bilgiye sahip olunmakla beraber yapı hakkında bilgi veren tek yayına ulaşılmıştır o da *Dimitriou Strati* tarafından derlenen ve Türkçe karşılığı "*Athos Keşişleri ile Ayvalık Üzerine*" adlı

[694] Meryem'in adları ve anlamları için bkz. Spitzing. 1989:227.

yayındır[695]. Ancak tercüme sıkıntısı nedeniyle kısmen tercüme edilebilmiştir. Heybeliada Ruhban Okulu Kütüphanesi'nde bulunan yayına göre Portaitissa Kilisesi 1899 yılında Athos'un İviron Manastırı'ndan gelen keşişler tarafından inşa edilmiştir[696]. Bunu destekleyen bir diğer arşiv ise Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki üç dosyadır. Bunlardan ilki 03 Haziran 1908 tarihlidir ve Athos Dağı'nda bulunan İviron Manastırı'ndan gelip Ayvalık'ta izinsiz olarak inşa edilen bir kilise olduğunu bildirmektedir[697]. İkinci dosya 25 Mayıs 1909 tarihlidir ve Athos'ta bulunan İviron Manastırı'na bağlı olup ruhsat alınmaksızın inşa edilmiş bulunan Ayvalık'taki kiliseye ruhsat verilmesinde mahzur olmadığı bildirilmektedir[698]. Üçüncü dosya ise, Athos'ta İviron Manastırı'na bağlı ve ruhsatsız inşa edilen Ayvalık'taki kiliseye ruhsat verildiğini aktarmaktadır[699].

**Yapının Mimarı**

Mimarı hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.

**Günümüzdeki Durumu ve Kullanımı**

Günümüzde özel mülkiyette bulunan kilise, yalnızca ev sahibinin izniyle gezilebilmektedir. Çalışma süresince ev sahibi tarafından yalnızca birkaç fotoğraf çekilmesine izin verildiği ve ölçü alımına izin verilmediği için kilisenin planı çizilememiştir. Ancak kilisenin ev sahibi tarafından bir çeşit depo olarak tespit edildiği görülmüştür.

**Yapı ile ilgili Yayınlar**

Strati, Dimitrio (Στρατή, Δημητρίου). 2002:196-204
Foudoulis. 2007:27-37

---

[695] Στρατή, Δημητρίου (2002). Αγιορεί'τικα *μετόχια*, στις *Κυδωνιές* (*Αϊβαλί*), Έκδοσης Τέρτιοσ.
[696] Strati (Στρατή). 2002:196-204.
[697] **Tarih:** 03/Ca/1326 (Hicrî) **Dosya No:** 1601 **Gömlek No:**29 **Fon Kodu:** ŞD.
[698] **Tarih:** 11/C/1327 (Hicrî) **Dosya No:** 2861 **Gömlek No:**95 **Fon Kodu:** DH.MKT.
[699] **Tarih:** 05/Ca/1327 (Hicrî) **Dosya No:** 85 **Gömlek No:**1327 **Fon Kodu:** İ..AZN.

**Yapının Tanıtımı**

Kilise, doğu - batı doğrultusunda dikdörtgen ve bazilikal planlıdır. Tek katlı bu kilise doğu cephede tek apsislidir ve kırma çatıyla örtülüdür.



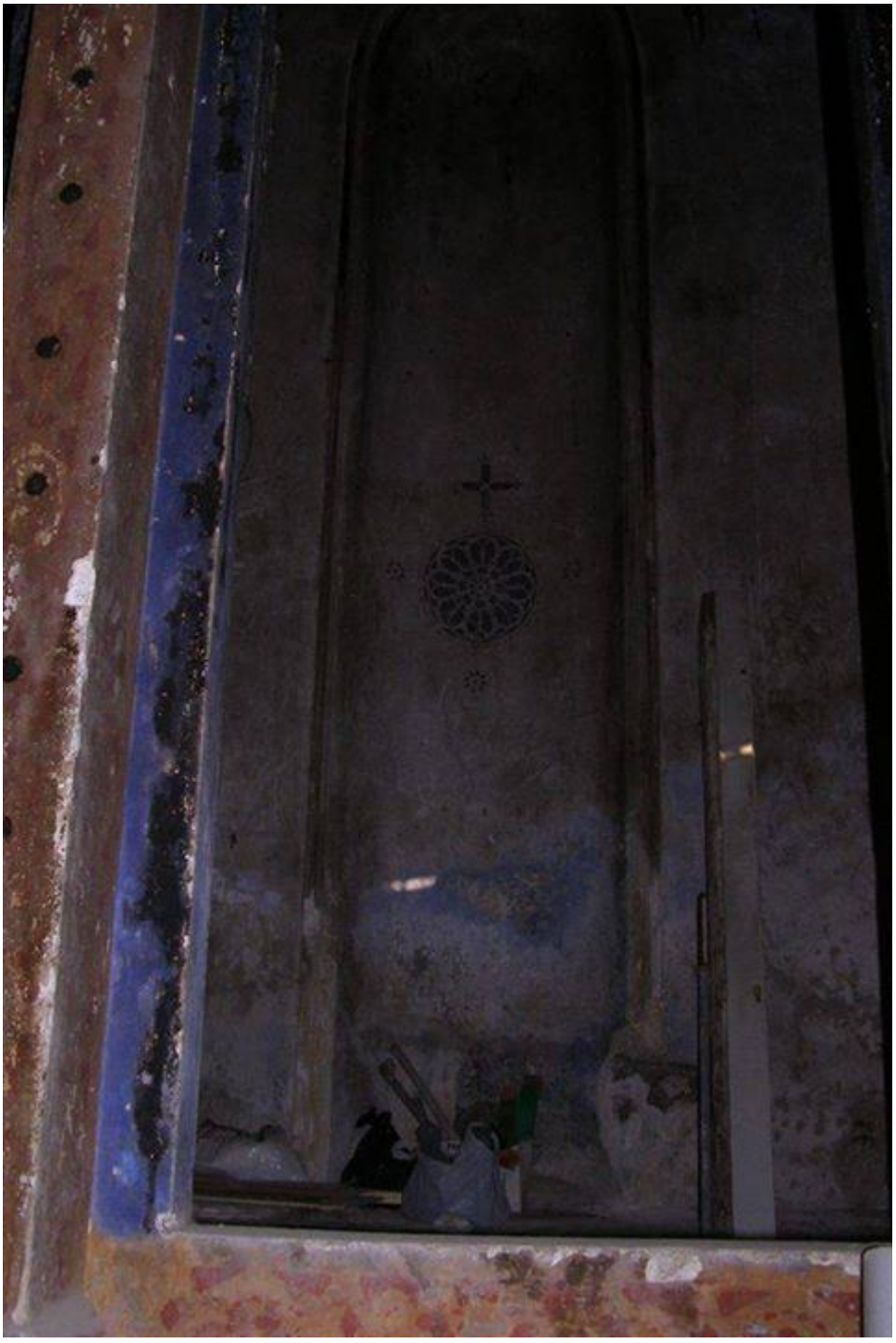
**Şekil 69:** Doğu Cephenin üst bölümü (2009)



**Şekil 70:** Kuzey cepheye bakış (2009)



**Şekil 71:** Doğuya bakış, ikonostasis (2009)



**Şekil 72:** Apsiste görülen süsleme (2009)



**Şekil 73:** Kuzey duvardaki sivri kemerli pencereler (2009)



**Şekil 74:** Sivri kemerli pencerelerde görülen süsleme (2009).

**EK - III**

## AYVALIK AYAZMASI



**Şekil 75:** Ayazma'nın güneydoğu ve güneybatı yönünden görünüşü (2016)

### Yeri

Kemalpaşa Mahallesinde Merkez Hastanesi Caddesi 7. Sokak ile 4. Sokak'ın kesiştiği yerdedir. Yapı, Ayvalık Marina'ya yaklaşık 500 metre mesafededir.

### Adı

Faneromeni Ayazması, 28 Haziran 1852'de küçük bir kızın Meryem'i rüyasında görmesiyle günümüzde Ayazma'nın bulunduğu alanda bir Meryem ikonasını keşfetmesi sonucu kurulur. İkonan bulunduğu yerin altından su çıktığının fark edilmesiyle, kutsal kabul edilen bu kaynak hastalar için şifa, hastane ve kilise için de gelir kaynağı haline gelmiştir. Ayazma burada bulunan ikonadan dolayı Meryem'e adanır ve *Faneromeni*,

yani *ilham veren / vahiy gönderen* adını alır. İkonanın günümüzde korunamadığı fakat kopyalarının bulunduğu belirtilmektedir[700].

**Tarihlendirme**

Ayazmanın alınlığında 1890 tarihi yazmaktadır (Şekil 78). Yapı buna göre 1890 yılına tarihlendirilmektedir.

**Yapının Mimarı**

Mimarı hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.

**Günümüzdeki Durumu ve Kullanımı**

Yapı mübadeleden sonra boş kalmıştır. 1950 yılında zeytincilik işletmesi olarak kullanılmış, 1976 yılında el değiştirmiş ve zeytinyağı imalathanesi olarak kullanılmış ve özgün mimarisi özellikle iç kısımlarında bozulmuştur. 28.02.1989 gününde Bursa Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun kararıyla kültür varlığı olarak tescil edilmiş, 02.05.2001 yılında ise Kültür Bakanlığı tarafından kamulaştırılmıştır. 2016 yılında alınan karar ile Ayvalık Ayazması, Ayvalık Belediyesi tarafından ve Coca Cola Yönetim Kurulu Başkanı *Muhtar Kent* ve üst düzey yönetici yerleştirme şirketi Korn Ferry'nin Yönetim Kurulu Başkanı *Şerif Kaynar*'ın desteğiyle restorasyonuna başlanmıştır.

Ayvalık Ayazması'nın kullanımına yönelik günümüzde bir karışıklık vardır. Buna göre çoğu yayın ve Ayvalık halkı da yapıyı *Ayazma Kilisesi* olarak adlandırılmaktadır. Aslında bu yapı bir kilise değil, zamanında şehrin kuzeyinde bulunan Ayos Haralambos Kilisesi ve hastanesine bağlı bir kutsal su kaynağıdır. Kaynak kutsal kabul edildiği için de bu alanı çevrelemek ve onu korumak için de ilgili bina inşa edilmiştir. Her ne kadar bazı yayınlarda yapının bir apsisi olduğu belirtilse de yapının apsisi bulunmadığı gibi yapı ayrıca, kuzeydoğu-güneybatı doğrultusunda inşa edilmiştir.

---

[700] Foudoulis 2007:33.

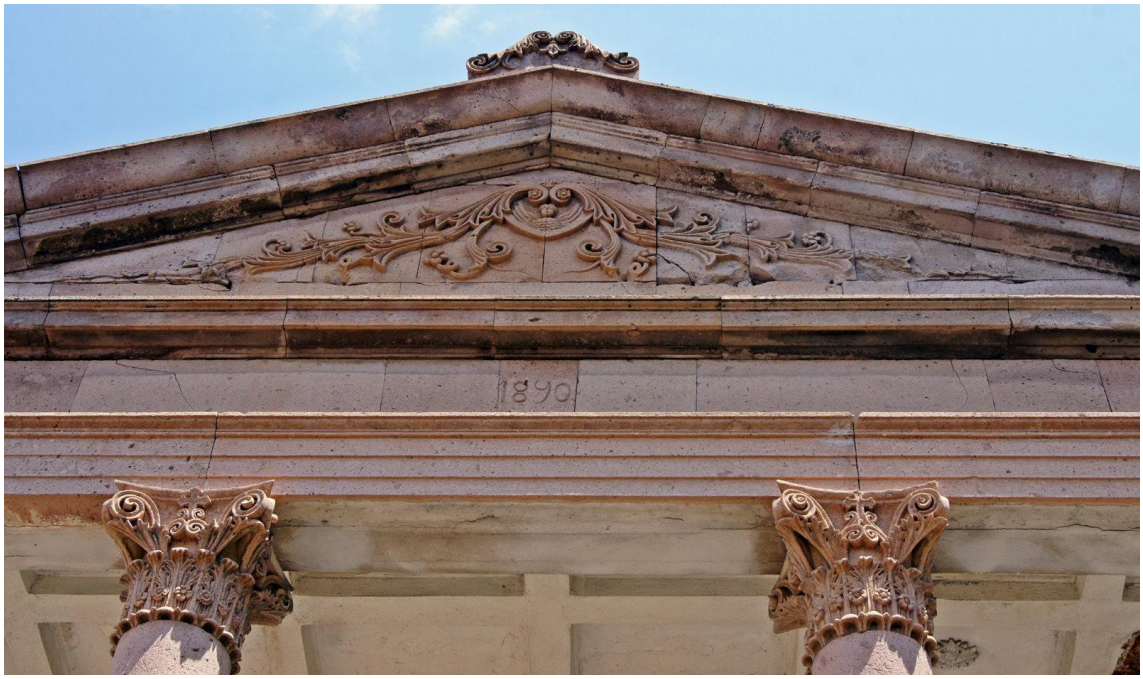
**Yapının Tanıtımı**

Kuzeydoğu-güneybatı yönünde inşa edilen Ayazma, dikdörtgen planlıdır ve kırma çatıyla örtülüdür.

Neo-klasik üslupta inşa edilen yapının güneybatı cephedeki giriş kısmı, alınlıkla sonlanan korint düzenindeki dört sütuna sahiptir (Şekil 78). Sütun başlıklarında haç figürleri de hala görülebilmektedir ve bozulmamıştır (Şekil 79). Alınlığın merkezinde bir melek figürü (olasılıkla Kerubim/Serafim) bulunmaktadır (Şekil 80). Melek figürü akantus yapraklarıyla çevrelenmiştir. Alınlığın üç köşesinde de akantus şeklindeki akroterler bulunmaktadır. Alınlık kuzeydoğu ve güneybatı cephede de aynı düzendedir. Yalnızca sütün dizileri güneydoğu cephede bulunmaz. Kuzeybatı ve güneydoğu cephelerde ise eksene yerleştirilmiş dikdörtgen beş pencere bulunmaktadır. Pencereler korint tipindeki plasterler ile birbirinden ayrılmıştır.

Yapının iç mekândaki zemini günümüzde bozulmuş olmasına rağmen Ayazma'nın içerisindeki dört su kuyusundan hala su gelmektedir (Şekil 81). Yapının örtüsünde ise kaset kullanımı söz konusudur ve her bir kasetin merkezine bir rozet yerleştirilmiştir (Şekil 82).

Ayvalık Ayazması, bir çeşit volkanik tüf taşı olan sarımsak taşıyla inşa edilmiştir. Cepheler sıvalı olduğundan buradaki malzeme kullanımı anlaşılamasa da sütunlar, alınlık, plasterler sarımsak taşındandır ve pencereler de düzgün kesme taş biçimdeki sarımsak taşlarıyla çevrelenmiştir.




**Şekil 76:** Ayazma'nın alınlığı, güneybatı cephe



**Şekil 77:** Güneydoğu ve kuzeybatı cephelerde bulunan plasterden ayrıntı



**Şekil 78:** Alınlıktaki melek figürü



**Şekil 79:** Ayazma'nın örtüsü (2014)



**Şekil 80:** Ayazma'nın günümüzde bozuk olan zemini (2016)

**EK-IV**

## SÖZLÜK

**Apokrif:** Gözlerden gizlenen ya da reddedilen kitap. İçerik olarak Tevrat ve İncil'e benzeyen ancak, kilise tarafından kabul edilmeyen kitaplardır. Kilise'nin de genelde saldırılarına hedef olan Apokrif İnciller, Kanonik İncilin açıklık getirmemiş olduğu bazı konuları ve teolojik sorunları seçerek, dinsel merakı tatmin etmeye çalışmıştır. Özellikle Meryem'in hayatı ve çocukluğu yalnızca Apokrif İnciller'de anlatılmaktadır (Irmsher, 'Apocrypha', Oxford Dictionary of Byzantium, 1991).

**Ayazma:** Kutsal kabul edilen su kaynağı. Genellikle bir rüya sonucu keşfedilmiştir. Ya bir kilise içerisinde özel bir alanda ya da ayrı bir yapı içinde bulunur (Spitzing 1990:203).

**Berat:** Bazı hizmet ve görevlere tayin edilenlere, özellikle tüccarlara, vazifelerini icra etmek üzere padişah tuğrası ile verilen tayin emirleridir. Ferman'dan farkı, kişinin görev ve yetkilerini belirtiyor olmasıdır (Bağış 1998:19).

**Despot:** Ortodoks Hıristiyanların din başkanlarına verilen isimdir (Anonim, TDK Sözlüğü, 'Despot').

**Diakon:** Kilise ayini sırasında, ayini yöneten başrahibe yardımcı olan dini görevliye denir. Diakonlar ayin bakımından başrahipten sonraki yetkili kişidir. Vaaz verebilir, vaftiz edebilir ve cenaze defnedebilirler (Paulos 1968:505, c.1).

**Ferman:** Hükümdarın tuğrasını taşıyan ve Farsça *buyurmak* annlamına gelen, yazılı emir (Anonim, TDK Sözlüğü, 'Ferman').

**Gayrimüslim:** Müslüman olmayan kimselere denir. Genellikle Türk topraklarında yaşayan Hıristiyan, Ermeni ve Yahudiler kastedilir (Anonim, TDK Sözlüğü, 'Gayrimüslim').

**Himation:** Roma döneminde 'pallium' denilen bir çeşit uzun pelerin, üst giysi. Yün ya da ketenden yapılıp, khiton üzerine giyilir, sol omuza atılıp, sağ kol açıkta kalacak şekilde kullanılan dış giysisidir (Sevcenko, 'Himation' The Oxford Dictionary of Byzantium, 1991).

**Kanonik:** Yunanca *kanun / kural* kökünden türemiş bir sıfattır ve '*otoritelerce kabul edilmiş olan*' anlamına gelir. Roma Katolik Kilisesi, Ortodoks Kilisesi ve Anglikan Kilisesi tarafından kabul edilen kurallardan bahsedilirken kullanılır. *Matta, Markos, Lukas* ve *Yuhanna*, Kanonik kabul edilen İnciller'dir (Anonim, 'Canon', Oxford Dictionary of English 2e, 2003).

**Khiton**: Bizans'ta sivil, askeri ya da dini kişilerin giydiği tuniklere verilen isimdir. Kadınlar ve erkeklerin kullandığı bu giysilerin boyları kısa ya da uzun olabileceği gibi kumaşları genellikle yün ve ketendir (Sevcenko, 'Khiton' The Oxford Dictionary of Byzantium, 1991).

**Liturji:** Yeni Ahit temel alınarak oluşturulan kilise anmaları, ayin ve ibadetleri için kullanılır. 'Ökarist' ( kutsal liturji) törenlerde kullanılan her biri sembolik anlam taşıyan hareketler, işaretler, eşya ve nesneler liturjiyi oluşturur. Ortodoks ayinlerini içeren tüm uygulama ve ritüellere verilen addır (Taft, 'Liturgy', The Oxford Dictionary of Byzantium II, 1991).

**Papaz:** Hıristiyan cemaati aydınlatan, ibadeti yaptıran ruhban kişi, diğer adıyla rahiptir. Bu kimseler Ortodoks Kilisesi'ne mensup ise evlenebilirler (Webster's New World Dictionary of the American Language, "priest").

**Patrik:** Piskoposlardan birinin idareci, koordinatör olmasıdır; ilahi bir makam değildir (Lidell&Scott, 'πατριάρχης', Greek-English Lexicon).

**Patrikhane:** Ortodoks Hıristiyan Alemi'nin yönetim merkezidir (Herbermann, 'Patriarchate', Catholic Encyclopedia, 1913).

**Piskopos:** Ruhani bir vasfı olan, papazların üstünde bir yönetici ve fetva verme yetkisine sahip üst kademede din adamı. Ortodoks Kilisesi piskoposları bekar olmak zorundadır ('Bishop' Oxford Dictionary of English 2e, 2003).

**Ruhban:** Başta Hıristiyanlık olmak üzere, belirli bir din bünyesinde, din adamlığını meslek olarak icra eden tüm kişiler (Anonim, TDK Sözlüğü, ‘Ruhban’).

**Rum:** Doğu Roma İmparatorluğu sınırları içinde yaşamış ve Roma yurttaşı haklarına sahip olmuş halk veya kişidir. Bu kimselerin çeşitli etnisiteye sahip bireylerden oluşan bir topluluk olmalarına karşın ilerleyen zamanda bu kimselerin konuştukları Latinceyi bırakarak Yunanca’yı benimsemeleri ve çoğunluğun Müslümanlardan oluştuğu yerlerde yaşamaları nedeniyle sonradan bu kelime, Yunanistan dışında, yani Müslüman ülkelerde oturan Yunan asıllı kimseleri ifade etmek için kullanılmıştır (Anonim, Büyük Türkçe Sözlük, ‘Rum’).

**Siklus:** Kutsal kitaplarda adı geçen dini kişilerin, İsa, Meryem, Azizlerin, imparator ve kralların yaşamlarındaki önemli olayların belirli bir akış izlenerek tasvir edilmesidir. 9. yüzyıldan sonra İsa’nın çocukluk, yetişkinlik ve çektikleri dönemlerini içeren siklus, Meryem ve önemli azizlerin siklusları, liturjik bayram siklusları belirli bir düzene göre yapılır (Cutler, ‘Cycle’, Oxford Dictionary of Byzantium, 1991).

**Zımmî:** Osmanlı İmparattorluğu’nda, devletin sahip çıktığı ve koruduğu, kendi vatandaşlığına geçirdiği Müslüman olmayan kimseler (Bozkurt 1996:8).

**EK - V**

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU**

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih: 06/06/2017

Tez Başlığı : OSMANLI DÖNEMİ HIRİSTİYAN DİNİ MİMARİSİNDE AYVALIK (KİDONİES) TAKSİYARHİS KİLİSESİ

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 323 sayfalık kısmına ilişkin, 02 / 06 / 2017 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 6 'dır.

Uygulanan filtrelemeler:

1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
2- Kaynakça hariç
3- Alıntılar ~~hariç~~/dâhil
4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orjinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

06.06.2017

**Adı Soyadı:** Deniz Saban-Ergi
**Öğrenci No:** N10248924
**Anabilim Dalı:** Sanat Tarihi
**Programı:** Sanat Tarihi - Doktora
**Statüsü:** ☐Y.Lisans ■ Doktora ☐Bütünleşik Dr.

**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.

Prof. Dr. M. Sacit Pekak

**HACETTEPE UNIVERSITY**
**GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES**
**THESIS/DISSERTATION ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY**
**GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES**
**TO THE DEPARTMENT OF HISTORY OF ART**

Date: 06/06/2017

Thesis Title : AYVALIK (KIDONIES) TAKSİYARHIS CHURCH WITHIN THE CHRISTIAN ARCHITECTURE DURING THE OTTOMAN PERIOD

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options stated below on 02 / 06 / 2017 for the total of 323 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 6 %.

Filtering options applied:

1. Approval and Decleration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes excluded
4. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

06.06.2017

**Name Surname:** Deniz Saban-Ergi
**Student No:** N10248924
**Department:** History of Art
**Program:** History of Art - Ph.D.
**Status:** ☐ Masters ■ Ph.D. ☐ Integrated Ph.D.

**ADVISOR APPROVAL**

APPROVED.

Prof. Dr. M. Sacit Pekak

**EK - VI**

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU**

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih: 06 /06 /2017

Tez Başlığı : OSMANLI DÖNEMİ HIRİSTİYAN DİNİ MİMARİSİNDE AYVALIK (KİDONİES) TAKSİYARHİS KİLİSESİ

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

***Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın*** **yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek** her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

06.06.2017

**Adı Soyadı:** Deniz Saban-Ergi
**Öğrenci No:** N10248924
**Anabilim Dalı:** Sanat Tarihi
**Programı:** Sanat Tarihi - Doktora
**Statüsü:** ☐ Y.Lisans ■ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.

**DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI**

Prof. Dr. M. Sacit Pekak

**Detaylı Bilgi:** http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr
**Telefon:** 0-312-2976860 **Faks:** 0-3122992147 **E-posta:** sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr

**HACETTEPE UNIVERSITY**
**GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES**
**ETHICS BOARD WAIVER FORM FOR THESIS WORK**

**HACETTEPE UNIVERSITY**
**GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES**
**HISTORY OF ART TO THE DEPARTMENT PRESIDENCY**

Date: 06 /06 / 2017

Thesis Title : AYVALIK (KIDONIES) TAKSIYARHIS CHURCH WITHIN THE CHRISTIAN ARCHITECTURE DURING THE OTTOMAN PERIOD

My thesis work related to the title/topic above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

06.06.2017

**Name Surname:** Deniz Saban-Ergi
**Student No:** N10248924
**Department:** History of Art
**Program:** History of Art - Ph.D.
**Status:** ☐ Masters ■ Ph.D. ☐ Integrated Ph.D.

**ADVISER COMMENTS AND APPROVAL**

Prof. Dr. M. Sacit Pekak

# ÖZGEÇMİŞ

**Kişisel Bilgiler**

| | |
|---|---|
| Adı Soyadı | : Deniz Saban-Ergi |
| Doğum Yeri ve Tarihi | : Köln/Almanya, 14.04.1986 |

**Eğitim Durumu**

| | |
|---|---|
| Lisans Öğrenimi 2004 - 2008 | :Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü. ( *Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman* ile birlikte *Müzecilikte Modern / Post-Modern Yaklaşımlar*: Louvre Müzesi ve George Pompidou Ulusal Kültür ve Sanat Merkezi üzerine bitirme tezi ). |
| Yüksek Lisans Öğrenimi 2008 - 2010 | : Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı. ( Doç. Dr. Mustafa Akpolat danışmanlığında "*Ayvalık'ta Camiye Dönüştürülmüş Üç XIX. Yüzyıl Kilisesi*" adlı yüksek lisans tezi ). |
| Bildiği Yabancı Diller | : Almanca (C2), İngilizce (B2), Yunanca (A1) |
| Kazandığı Burslar | :DAAD Bursu.<br>Rheinische Friedrich Wilhelms Üniversitesi Bonn / Almanya'da 6 aylık (15.06.2011-15.04.2012) doktora araştırma bursu.<br><br>ONASSIS Bursu.<br>Onassis Vakfı tarafından sağlanan destekle Yunanistan'da 10 aylık (04.11.2012-01.09.2014) doktora araştırma bursu |
| Bilimsel Faaliyetleri | :Midilli Adası Ege Üniversitesi'nde (University of the Aegean/Πανεπιστήμιο Αιγαίου) *"The Orthodox Churches of the Otoman Era in Cunda Island (Moshonisia) and Ayvalik (Kidonies) – Cunda Adası ve Ayvalık'taki Osmanlı Dönemi Rum Ortodoks Kiliseleri"* konulu, İngilizce seminer vermiştir<br><br>*Uluslararası XIX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*'nda "Osmanlı Dönemi'nde Ayvalık'ta İnşa Edilen Rum Ortodoks Kiliseleri", adlı bir bildiri sunmuştur, Manisa (21.10.2015). |

"Etkileşim, Mübadele ve Dönüşüm: 19. Yüzyıldan Günümüze Ayvalık'taki Dini İmar Etkinlikleri", *Arkeoloji ve Sanat Yayınları*, İstanbul (2016), S.150, sf. 119-133.

**İş Deneyimi**

Stajlar/Projeler :Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü önderliğinde Prof. Dr. Günsel Renda onuruna düzenlenen "*Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat*" uluslararası sempozyumunda sekreterlik (16–18 Kasım 2005).

Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman'ın önderliğinde yürütülen "*Çağdaş Türk Sanatında Anıt Uygulamaları ve Heykel Projesi*"nde proje asistanlığı (2006-2009).

Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu önderliğinde yürütülen "*Topkapı Sarayı Duvar Çinileri Dijital Veri Tabanı Projesi"*nde stajyerlik (2007)

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü önderliğinde düzenlenen "*İslam ve Hıristiyan Sanatında Melekler, Peygamberler ve Azizler*" konulu sanat tarihi ve atölye çalışmasında sekreterlik (6–7 Kasım 2008).

Görev Aldığı Sempozyumlar :Atatürk Kültür ve Araştırma Merkezi önderliğinde düzenlenen "*Türk ve Dünya Kültüründe İstanbul"* konulu uluslararası sempozyum - kongre sekretaryası (5-10 Ekim 2009).

Yaptığı Çeviriler :2009 Viyana Üniversitesi için yazılmış "*Mara Brankovic – Leben und Wirken einer Frau an der Kulturellen Schnittstelle Zwischen Serben Byzantinern und Osmanen -Mara Brankoviç - Bir Kadının Sırplar, Bizanslılar ve Osmanlılar Arası Kültürel Arabirimdeki Yaşamı ve Etkileri"* adlı doktora tezinin Türkçe tercümesi.

Çalıştığı Kurumlar
2009 - … :Gazi Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Araştırma Görevlisi

İdari/Akademik Görevler
2016 - … :Erasmus+ Bölüm Koordinatörü (Gazi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü)

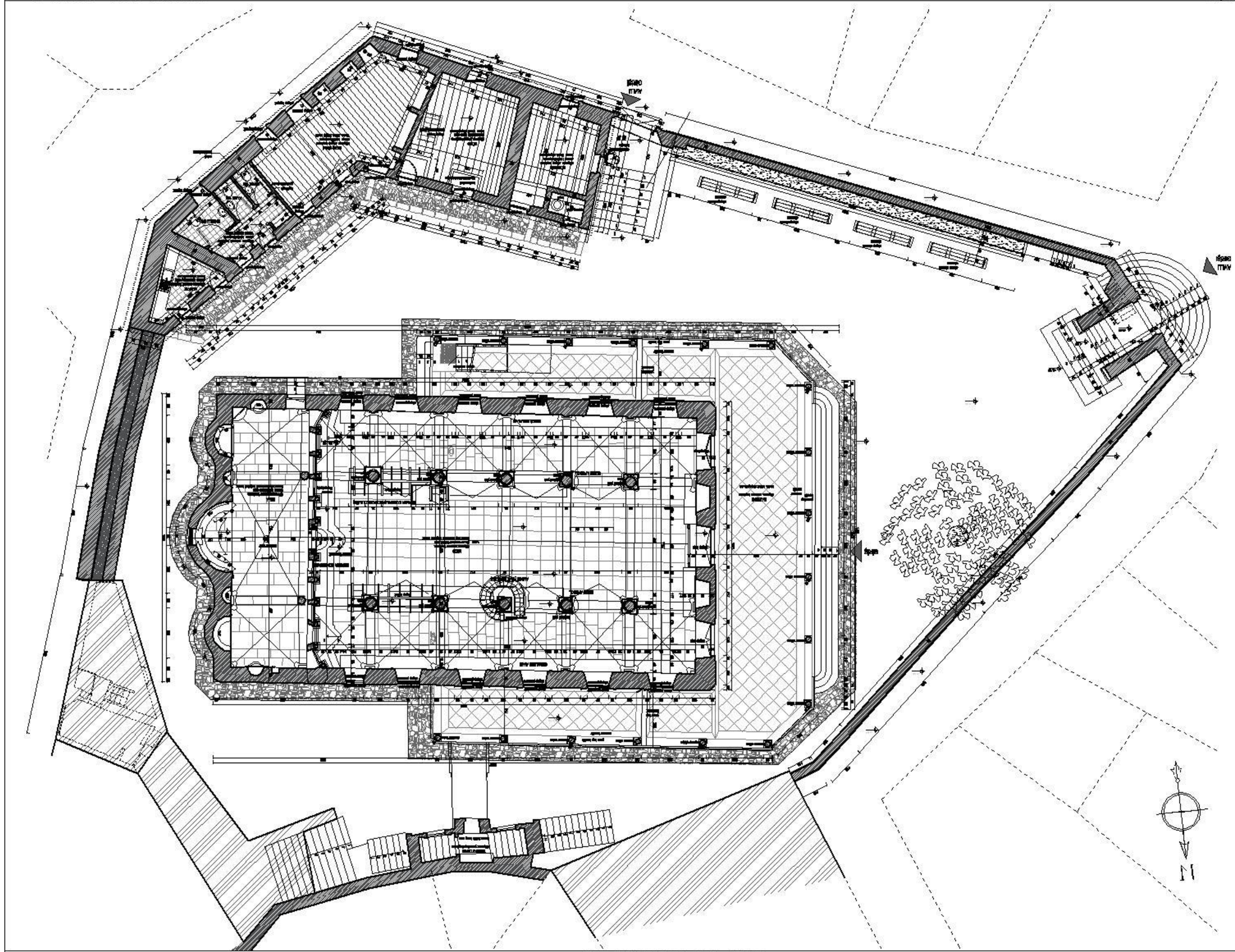
**İletişim**

E-Posta Adresi : dennis.saban@gmail.com

Tarih : 15 Mayıs 2017

ASMİRA MİMARLIK RESTORASYON

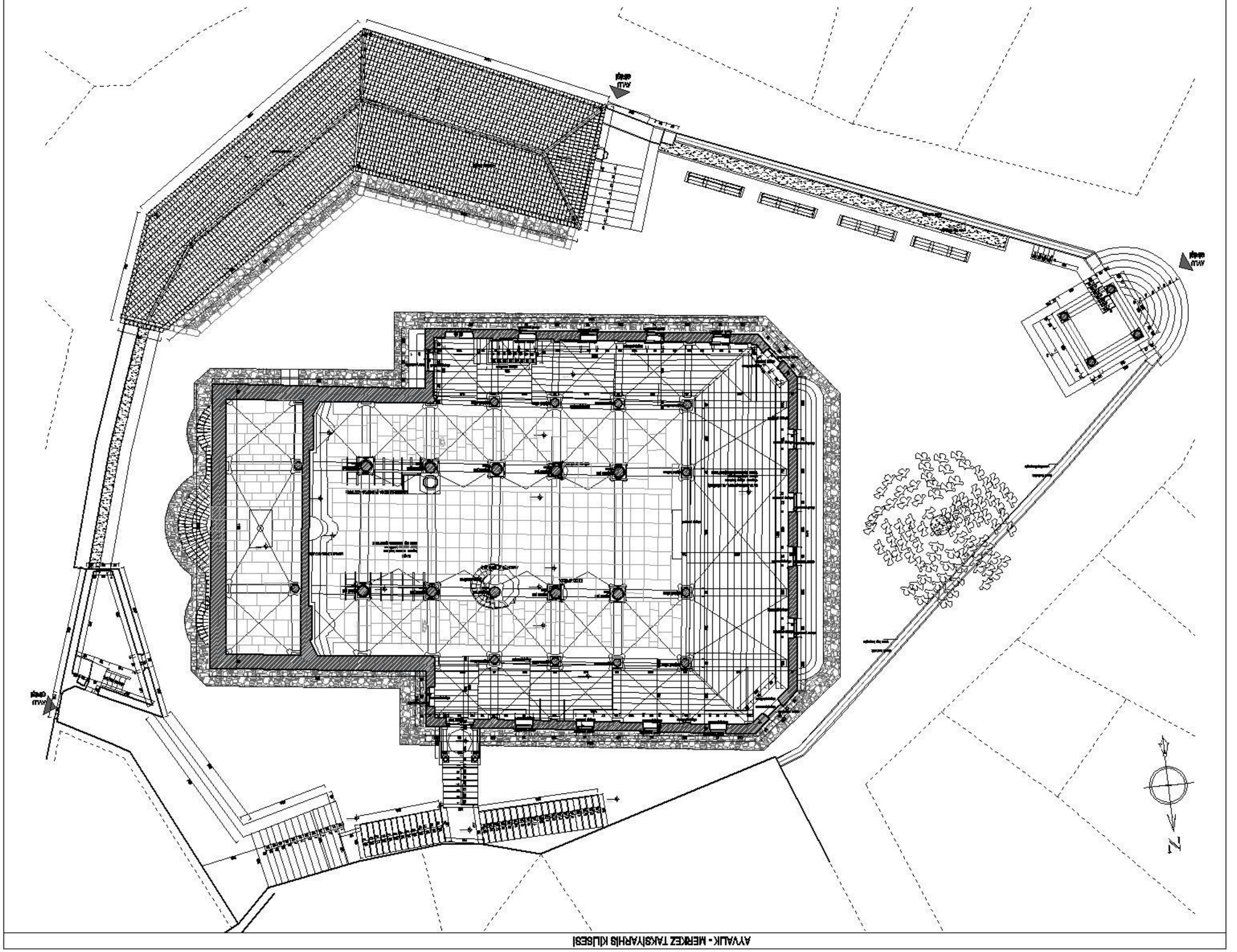
GİRİŞ KATI PLANI ÖLÇEK:1/50




AYVALIK - MERKEZ TAKSİYARHİS KİLİSESİ

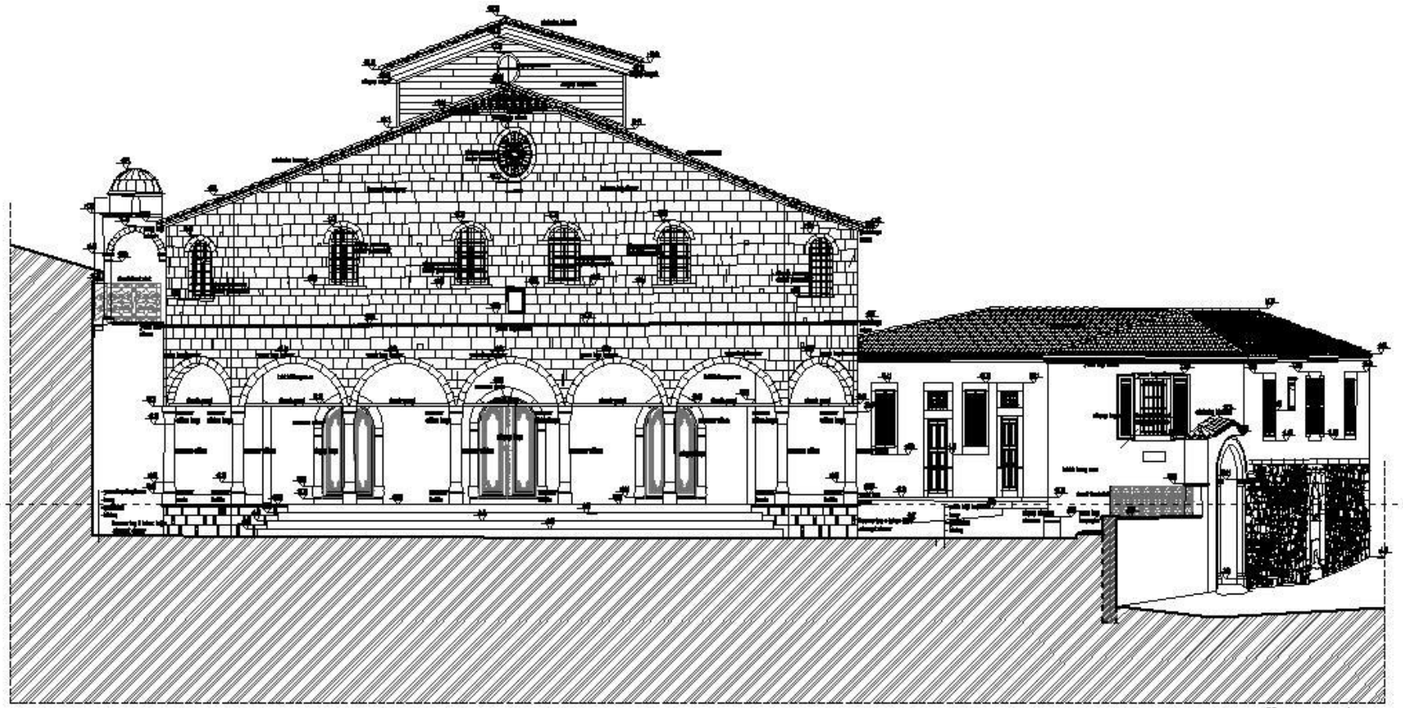
ASMİRA MİMARLIK RESTORASYON

BİRİNCİ (GALERİ) KAT PLANI ÖLÇEK:1/50

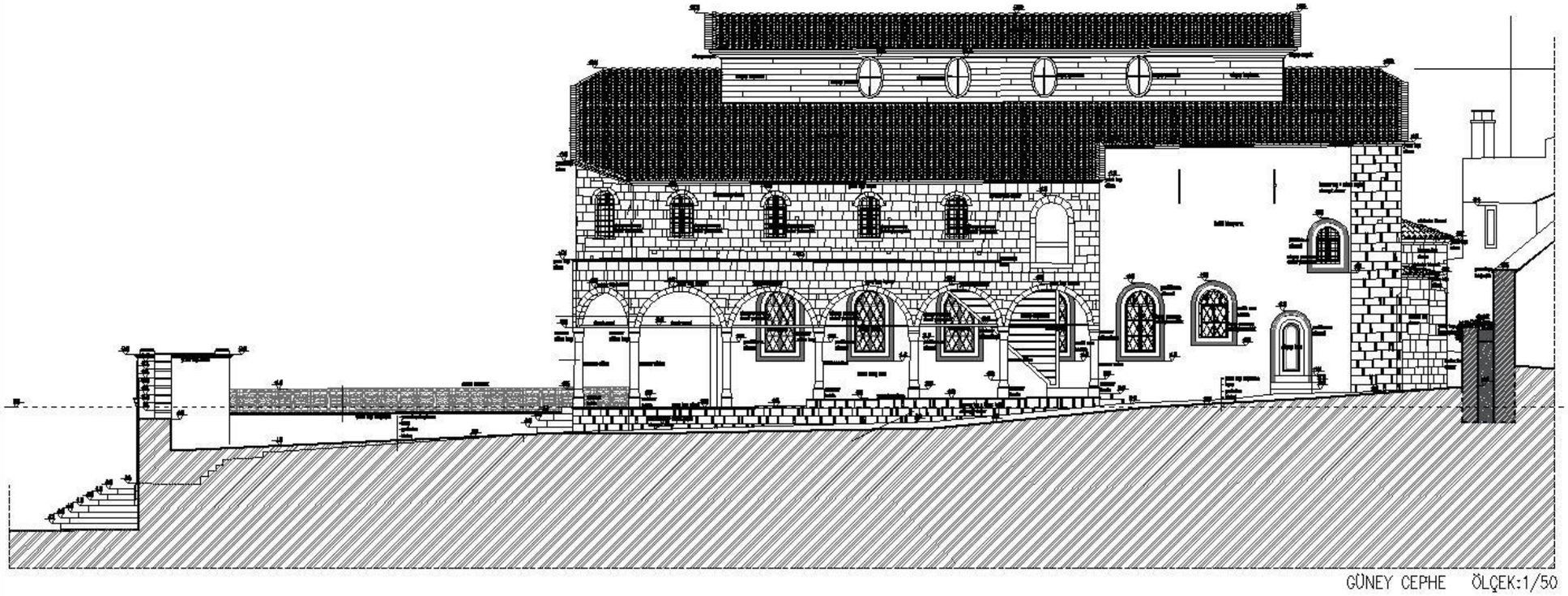



AYVALIK - MERKEZ TARİHİ VARHİŞ KÜLÜSESİ

AYVALIK - MERKEZ TAKSİYARHİS KİLİSESİ



BATI CEPHE ÖLÇEK:1/50

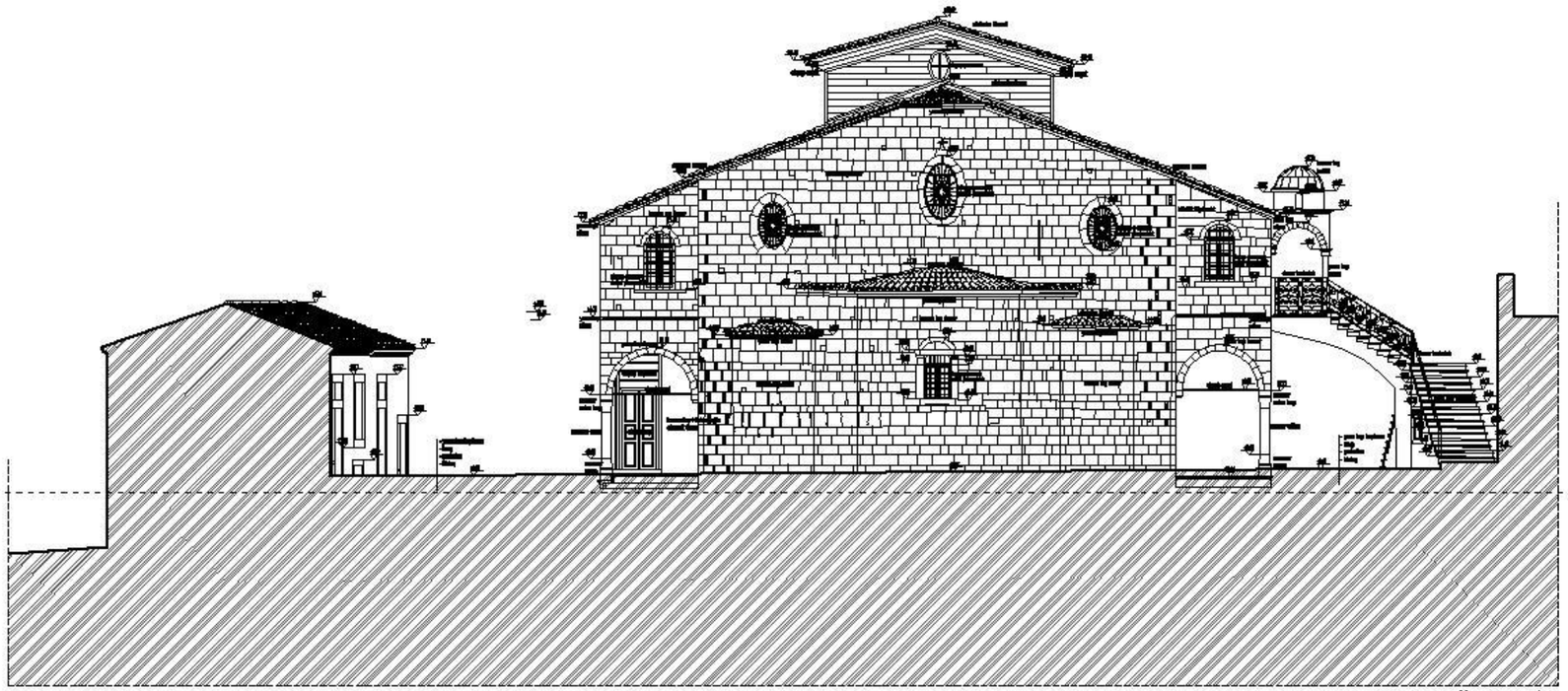


GÜNEY CEPHE ÖLÇEK:1/50

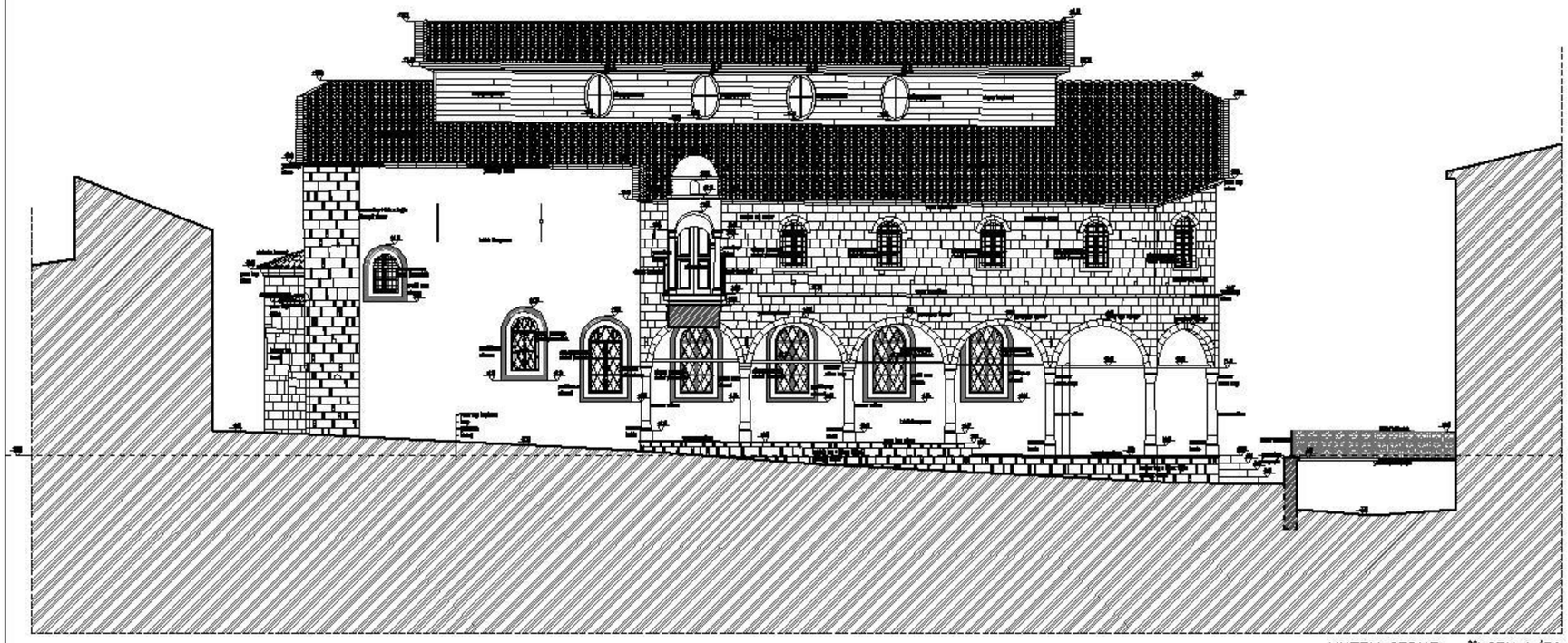
ASMİRA MİMARLIK RESTORASYON

CEPHELER ÖLÇEK:1/50

AYVALIK - MERKEZ TAKSİYARHİS KİLİSESİ



DOGU CEPHE ÖLÇEK:1/50



KUZEY CEPHE ÖLÇEK:1/50

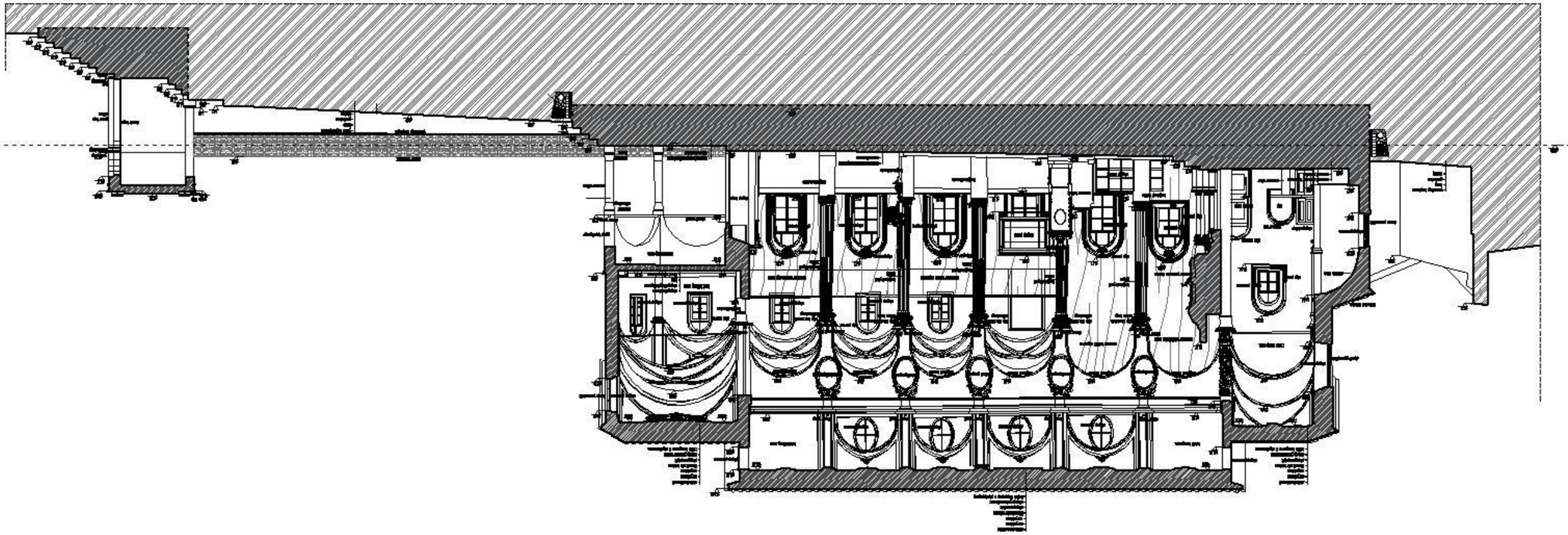
ASMİRA MİMARLIK RESTORASYON

CEPHELER ÖLÇEK:1/50

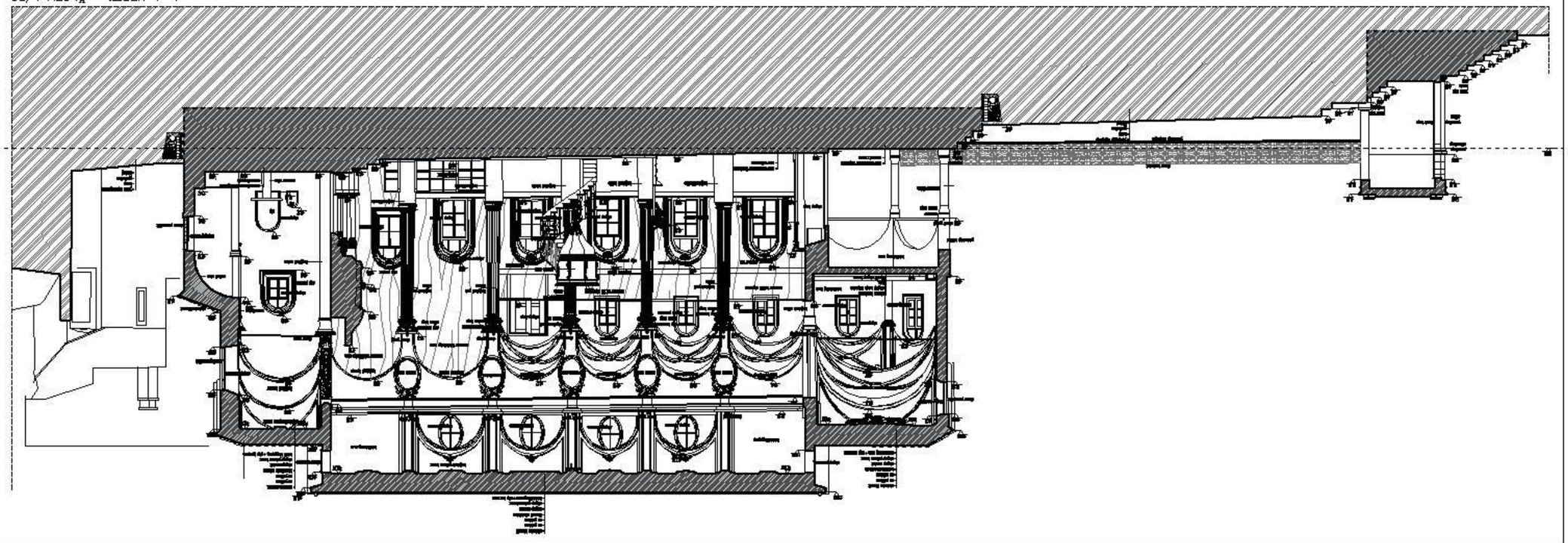
ASMIRA Müzesi RESTORASYON

KESİTLER ÖLÇEK:1/50

B-B KESİTİ ÖLÇEK:1/50

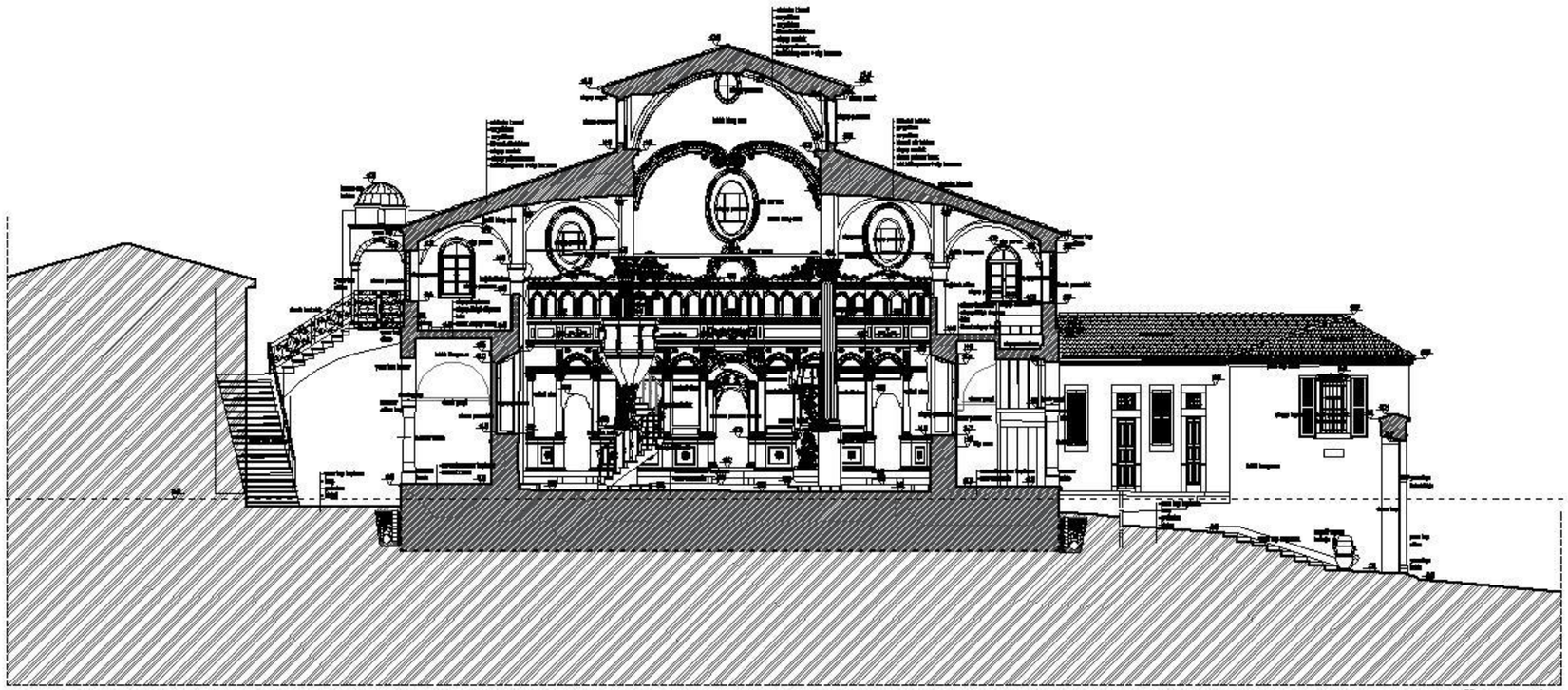


A-A KESİTİ ÖLÇEK:1/50

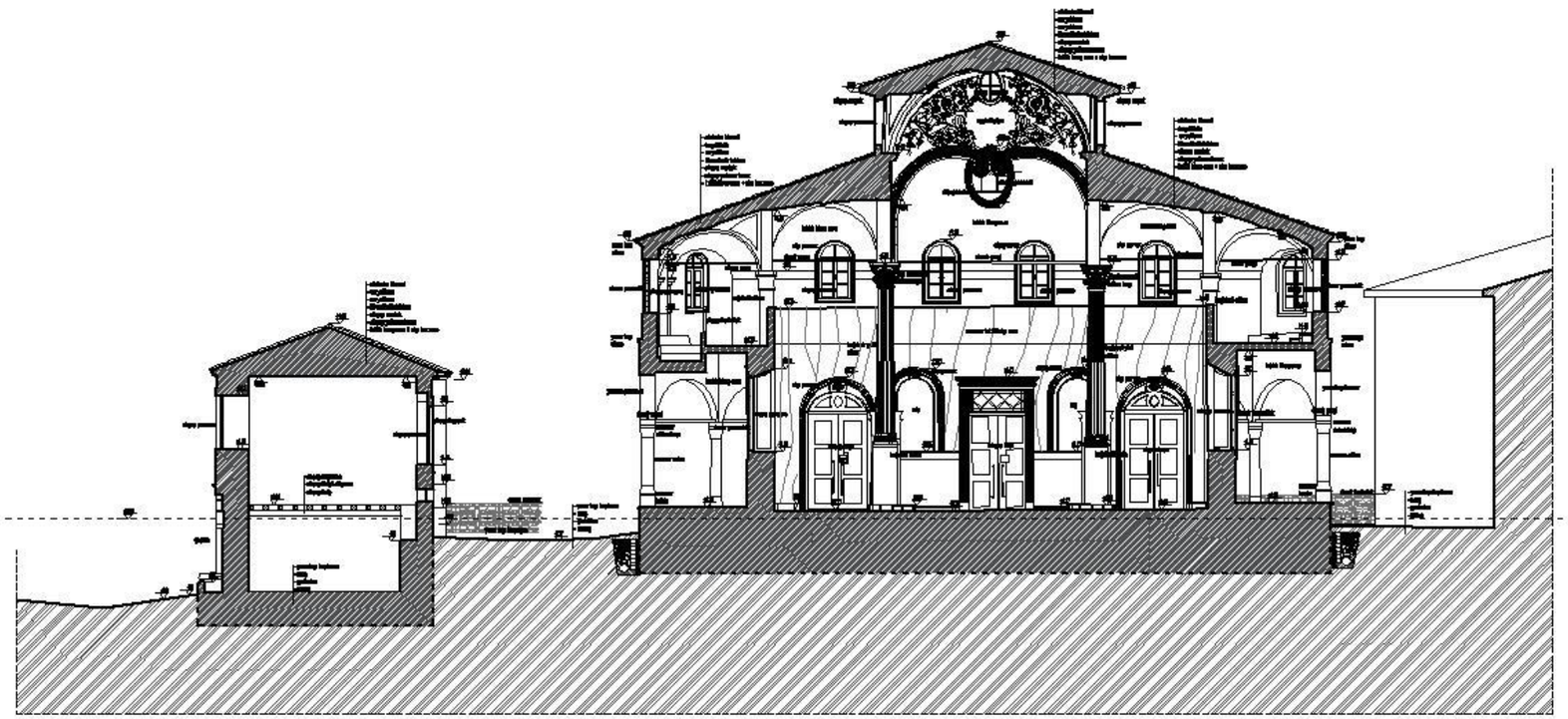


AYVALIK - MERKEZ TAKSİYARHİS KİLİSESİ

AYVALIK - MERKEZ TAKSİYARHİS KİLİSESİ



C-C KESİTİ ÖLÇEK:1/50



D-D KESİTİ ÖLÇEK:1/50

ASMİRA MİMARLIK RESTORASYON

KESİTLER ÖLÇEK:1/50