



BURSA ULUDAĞ UNIVERSITY JOURNAL OF MOSAIC RESEARCH

AIEMA - TÜRKİYE

SCIENTIFIC COMMITTEE / BİLİMSEL KOMİTE

MARIA DE FÁTIMA ABRAÇOS (APECMA- PORTEKİZ/PORTUGAL), ORHAN BİNGÖL (ANKARA ÜNİVERSİTESİ/ KARABÜK ÜNİVERSİTESİ- TÜRKİYE), BİROL CAN (UŞAK ÜNİVERSİTESİ - TÜRKİYE), JEAN-PIERRE DARMON (CNRS PARIS-FRANSA/FRANCE), MARIA DE JESUS DURAN KREMER (UNIVERSITY NOVA OF LISBON - PORTEKİZ/PORTUGAL), MICHEL FUCHS (LAUSANNE UNIVERSITY - İSVİÇRE/SWISS), KUTALMIŞ GÖRKAY (ANKARA ÜNİVERSİTESİ - TÜRKİYE), ANNE-MARIE GUIMIER-SORBETS (AIEMA - FRANSA/FRANCE), WERNER JOBST (AUSTRIAN ACADEMY OF SCIENCES - AVUSTURYA/AUSTRIA), AMINA-AİCHA MALEK (CNRS PARIS -FRANSA/FRANCE), İBRAHİM HAKAN MERT (BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ -TÜRKİYE), MARIA LUZ NEIRA JIMÉNEZ (UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID -İSPANYA/SPAIN), ASHER OVADIAH (TEL AVIV UNIVERSITY - İSRAİL/ISRAEL), MEHMET ÖNAL (HARRAN ÜNİVERSİTESİ - TÜRKİYE), DAVID PARRISH (PURDUE UNIVERSITY - A.B.D./U.S.A), GÜRCAN POLAT (EGE ÜNİVERSİTESİ - TÜRKİYE), MARIE-PATRICIA RAYNAUD (CNRS PARIS - FRANSA/FRANCE), DERYA ŞAHİN (BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ -TÜRKİYE), MUSTAFA ŞAHİN (BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ -TÜRKİYE), Y. SELÇUK ŞENER (ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ - TÜRKİYE), EMİNE TOK (EGE ÜNİVERSİTESİ - TÜRKİYE), AYÇA TİRYAKİ TÜRKMEENOĞLU (İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ -TÜRKİYE), PATRICIA WITTS (AIEMA- BİRLEŞİK KRALLIK/UNITED KINGDOM), LİCİNIA N.C. WRENCH (NEW UNIVERSITY OF LISBON - PORTEKİZ/PORTUGAL)

JMR

Volume 17

2024

Bursa Uludağ University Press
Bursa Uludağ University Mosaic Research Center
Series - 3
JMR - 17

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
Prof. Dr. Ferudun YILMAZ

AIEMA TÜRKİYE

Derya ŞAHİN

Mustafa ŞAHİN

Hazal ÇITAKOĞLU

JMR PERIODICAL

Mustafa ŞAHİN

Derya ŞAHİN

Hazal ÇITAKOĞLU EKMEKÇİ / N. Deniz ÜNSAL / Serap ALA ÇELİK

Bursa Uludağ Üniversitesi Yayınları
Bursa Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi
Serisi - 3

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
University Rector / Rektör

AIEMA TÜRKİYE

Director / Direktör

Associated Director / Yardımcı Direktör

Yönetim Kurulu Üyesi/ Board Member

JMR SÜRELİ YAYINI

Editor / Editör

Assistant Editor - Redaction / Yardımcı Editör - Redaksiyon

Journal Secretaries / Dergi Sekreterleri

BOARD OF REFEREES OF THIS VOLUME

Fátima ABRAÇOS, Emanuela BORGIA, Birol CAN, Ermanno CARBONARA, Murat CURA, Berna ÇAĞLAR ERYURT, Hazal ÇITAKOĞLU EKMEKÇİ, Elçin DOĞAN GÜRBÜZER, Maria de Jesus DURAN KREMER, Ahmet GÜLEÇ, Hacer KARA, Gözde KIRLI ÖZER, Ruth KOLARIK, İnci KUYULU-ERSOY, Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ, Maria Luz NEIRA JIMENEZ, Mehmet ÖNAL, David PARRISH, Yasemin POLAT, Vania POPOVA, Mustafa Hamdi SAYAR, Derya ŞAHİN, Yaşar Selçuk ŞENER, Mehmet TEKOC AK, Ivo TOPALİLOV, Sebastián VARGAS VÁZQUEZ, Patricia WITTS, Doğan YAVAŞ

BU DERGİNİN HAKEM KURULU

AIEMA - Türkiye is a research center that aims to study, introduce and constitute a data bank of the mosaics from the prehistoric times till today. The best presentation of the mosaics of Turkey is the ultimate goal of this center functioning depending on AIEMA. A data bank of Turkey mosaics and a corpus including Turkey mosaics are some of the practices of the center. Additionally, this center also equips a periodical including the art of ancient mosaics and original studies namely JMR (Journal of Mosaic Research).

JMR (Journal of Mosaic Research) is an international journal on mosaics, annually published by the Bursa Uludağ University Mosaic Research Centre. The aim of this journal is to serve as a forum for scientific studies with critical analysis, interpretation and synthesis of mosaics and related subjects. The main matter of the journal covers mosaics of Turkey and other mosaics related to Turkey mosaics. Besides, the journal also accommodates creative and original mosaic researches in general. Furthermore, together with articles about mosaics, the journal also includes book presentations and news about mosaics.

JMR is a refereed journal. The articles sent to our journal are scanned with the "Ithenticate" plagiarism program, and the referee evaluation process is initiated according to the report result received from the program.

The manuscripts can be written in English, German, French or Turkish. All authors are responsible for the content of their articles.

JMR is indexed as a full text by EBSCO since 2009; by TÜBİTAK - ULAKBİM Social Sciences Databases since 2014; by Clarivate Analytics (Thomson Reuters) - Emerging Sources Citation Index (ESCI) since 2016 and by SCOPUS and DOAJ since 2021. Articles are published with DOI number taken by Crossref.

JMR is published each year in November.

It is not allowed to copy any section of JMR without the permit of Mosaic Research Center. Each author whose article is published in JMR shall be considered to have accepted the article to be published in print and electronic version and thus have transferred the copyrights to the Journal of Mosaic Research.

The abbreviations in this journal are based on German Archaeological Institute publication criteria, Bulletin de l'Association internationale pour l'Etude de la Mosaïque antique, AIEMA - AOrOc 25.2019, La Mosaïque Gréco-Romaine IX and Der Kleine Pauly.

AIEMA - Türkiye, prehistorik dönemden günümüze kadar uzanan zaman süreci içerisindeki mozaikler hakkında bilimsel çalışmalar yapmayı, bu mozaikleri tanıtmayı ve söz konusu mozaikler hakkında bir mozaik veri bankası oluşturmayı amaçlayan bir araştırma merkezidir. AIEMA'ya bağlı olarak, Türkiye mozaiklerinin en iyi şekilde sunumu, bu merkezin işleyişinin nihai hedefidir. Türkiye mozaik veri bankası ve Türkiye mozaiklerini de içeren bir korpus hazırlanması çalışmaları, merkezin faaliyetlerinden bazılarıdır. Ayrıca, merkezin, antik mozaikler hakkında özgün çalışmaları içeren JMR (Journal of Mosaic Research) adında bir süreli yayını vardır.

JMR (Journal of Mosaic Research) Dergisi, her yıl Bursa Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi tarafından, mozaikler konusunda yayınlanan uluslararası bir dergidir. Bu derginin amacı, mozaikler hakkında eleştirel bir analiz, yorumlama, mozaik ve onunla ilgili konuların sentezi ile bilimsel çalışmalar için bir platform oluşturmaktır. Derginin temel konusu, Türkiye mozaikleri ve Türkiye mozaikleriyle ilişkili mozaiklerdir. Bunun yanında, dergi yaratıcı ve özgün mozaik araştırmaları içeren diğer mozaiklerle ilgili makaleleri de kabul etmektedir. Ayrıca dergide, mozaikler hakkındaki makalelerle birlikte, kitap tanıtımları ve haberler de bulunmaktadır.

JMR hakemli bir dergidir. Dergimize gönderilen makaleler, "Ithenticate" intihal programı ile taranmakta olup, programdan alınan rapor sonucuna göre hakem değerlendirme süreci başlatılmaktadır.

Makaleler İngilizce, Almanca, Fransızca ve Türkçe dillerinde yazılabilir. Dergide yayınlanan makalelerin sorumluluğu makale sahiplerine aittir.

JMR, 2009 yılından itibaren EBSCO tarafından tam metin olarak, 2014 yılından itibaren TÜBİTAK - ULAKBİM Sosyal Bilimler veri tabanları tarafından ve 2016 yılından itibaren Clarivate Analytics (Thomson Reuters) - Emerging Sources Citation Index (ESCI) tarafından 2021 yılından itibaren ise SCOPUS ve DOAJ tarafından taranmaktadır. Makaleler, Crossref'ten alınan DOI numaraları ile yayınlanmaktadır.

JMR, her yıl Kasım ayında yayınlanmaktadır.

Mozaik Araştırmaları Merkezinin izni olmaksızın JMR'nin herhangi bir bölümünün kopya edilmesine izin verilmez. JMR'de makalesi yayınlanan her yazar makalesinin elektronik ve basılı halinin yayınlanmasını kabul etmiş, böylelikle telif haklarını JMR'ye aktarmış sayılır.

Bu dergideki makalelerde kullanılacak olan kısaltmalar Alman Arkeoloji Enstitüsü yayın kuralları, Bulletin de l'Association internationale pour l'Etude de la Mosaïque antique, AIEMA - AOrOc 25.2019, La Mosaïque Gréco Romaine IX ve Der Kleine Pauly dikkate alınarak yapılmalıdır.

Journal of Mosaic Research

ISSN 1309-047X

E-ISSN 2619-9165

Printed by / Baskı

Bursa Uludağ Üniversitesi Basımevi Müdürlüğü

Bursa - 2024

Tel: + 90 224 2940532

Fax: +90 224 2940531

E-mail: basimevi@uludag.edu.tr

For detailed information please visit website / Detaylı bilgi için lütfen web sitesini ziyaret ediniz:

<http://arkeoloji.uludag.edu.tr/JMRe/index.html>

Address / Adres:

Bursa Uludağ University / Bursa Uludağ Üniversitesi

Faculty of Art and Sciences / Fen Edebiyat Fakültesi

Department of Archaeology / Arkeoloji Bölümü

16059 - Nilüfer / BURSA - TÜRKİYE

Tel: + 90 224 2941892

Fax: +90 224 2941677

E-mail: mosaicsjournal@gmail.com / aiematurkey@uludag.edu.tr

Facebook: @journalofmosaicresearch

Instagram: @journalofmosaicresearch Twitter:@mosaicresearch



CONTENTS

JOURNAL OF MOSAIC RESEARCH

RESEARCH ARTICLES / ARAŞTIRMA MAKALELERİ

Archaeology / Arkeoloji

1 Güzin BİLİR

Düzce Konuralp Müzesi'nden Aphrodite Mozaïği

Aphrodite Mosaic from Düzce Konuralp Museum

13 Arabella CORTESE

The Peaceful Kingdom of Isaiah in Late Antique Mosaic Pavements of Cilician and Isaurian Church Buildings

Kilikya ve İsaurya Kilise Yapılarının Geç Antik Dönem Mozaik Döşemelerinde Yeşaya'nın Barışçıl Krallığı

45 Seçil ÇOKOĞULLU

Edessa Mozaiklerindeki Mitolojik Unsurlar Üzerine Değerlendirme

Evaluation on Mythological Elements in Edessa Mosaics

65 Maria de Jesus DURAN KREMER

Inventory of Roman Mosaics in Portugal. Cataloguing and Analysis of Geometric Motifs: 2. The Pelta

Portekiz'deki Roma Mozaiklerinin Envanteri. Geometrik Motiflerin Kataloqlanması ve Analizi: 2. Pelta

83 Ayben KAYIN

Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde Bulunan Fildişi Mozaik Süslemeli Ahşap Rahle ve Kur'an Mahfazası

Wooden Lectern and Qur'an Case with Ivory Mosaic Decoration from Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Museum

- 103 Sevgi ÖTÜNÇ
Anadolu Duvar Resmi Geleneğinde Günümüze Ulaşmamış Bursa Örnekleri
Examples of Anatolian Wall Painting Tradition from Bursa that have not Survived to the Present Day
- 119 Banu ÖZDİLEK – H. Onur TIBIKOĞLU
New Observations on the Dionysian Scene Mosaic Panels in the House of the Triumph of Dionysus in Daphne-Antiocheia: Iconographic Description of the Periaktos System in the Decorative Architecture of the Theatre Stage Building
Antiocheia Dionysos Zaferi Evi'ndeki Dionysos Sahneli Mozaik Panoları Üzerine Yeni Gözlemler: Tiyatro Sahne Binasının Dekor Mimarisinde Periaktos Sisteminin İkonografik Betimlemesi
- 133 David PARRISH
Representations of Music and the Dance in Late Roman Art
Geç Roma Sanatında Müzik ve Dans Temsilleri
- 145 Marina PERSENG
The Sacred Scripture and the Symbolic Representations in the Early Christian Figurative Mosaics from the Balkans
Balkanlar'daki Erken Hristiyan Figüratif Mozaiklerinde Kutsal Yazılar ve Sembolik Temsiller
- 163 Sezin SEZER
Claudiopolis Örneği Işığında Bir Kedigile Binmiş Dionysos Mozaiklerine Genel Bir Bakış
An Overview of Dionysos on a Feline Mosaics in the Light of the Claudiopolis Sample
- 201 Derya ŞAHİN - Gülgün KÖROĞLU - Mustafa ŞAHİN
Sinop Balatlar Excavation Pebble Mosaic Pavement
Sinop Balatlar Kazısı Çakıl Taşı Mozaik Döşeme
- 219 Remon Samuel WASSEF - Burin PLENGDEESAKUL - Pat KOTCHAPAKDEE
Exploring the Diverse Mosaic Patterns and Materials of the Phra Si Rattana Chedi: A Classification and Analysis
Phra Si Rattana Chedi'nin Çeşitli Mozaik Desenlerini ve Malzemelerini Keşfetmek: Bir Sınıflandırma ve Analiz

Conservation / Konservasyon**239** Murat CURA

Ayasofya Kubbe Mozaiklerinin Onarım Çalışmalarındaki Enjeksiyon Harçları Üzerine Bir Tespit

A Determination on Injection Mortars in the Studies on the Repair of the Dome Mosaics of Hagia Sophia

251 Serkan GEDÜK - Sina NOEI

Çukurbağ (İzmit-Nikomedia) Arkeolojik Sit Alanındaki Opus Sectile Taban Döşemesinde Yapılan Koruma ve Onarım Çalışmaları (2022)

In-situ Conservation and Restoration of Opus Sectile Pavement of Çukurbağ (İzmit-Nikomedia) Archaeological Site (2022)

263 H. Onur TIBIKOĞLU - Banu ÖZDİLEK

Re-evaluation of the Mosaics of the Artemis Bath of Issos-Epiphaneia, Conservation and Exhibition Project

İssos-Epiphaneia Artemis Hamamı Mozaiklerinin Yeniden Değerlendirilmesi, Koruma ve Sergileme Projesi

Book Review / Kitap İncelemesi**301** Henry MAGUIRE

From Wilderness to Paradise: a Sixth-Century Mosaic Pavement at Qasr el Lebia in Cyrenaica, Libya by Jane Chick

Düzce Konuralp Müzesi'nden Aphrodite Mozaïği

Aphrodite Mosaic from Düzce Konuralp Museum

Güzin BİLİR*

(Received 04 July 2024, accepted after revision 12 September 2024)

Öz

Çalışmanın konusunu, Düzce Konuralp Müzesi'nde 1913 nolu envanter numarası ile müzenin ana deposunda bulunan Aphrodite'nin betimlendiği mozaik pano oluşturmaktadır. Bahsi geçen mozaik panonun tarihi eser kaçakçıları tarafından Suriye'den farklı bir ülkeye kaçırılması planlanmış, Türkiye sınırları içerisinde yakalanmıştır. 2015 yılında müsadere yoluyla Konuralp Müzesi'ne alınmıştır. Mozaik panodaki betimde ayakta yarı çıplak olarak verilmiş Aphrodite ve arkasında giyimli vaziyette, Aphrodite'nin yardımcılarından Kharis'le birlikte Eros figürü yer almaktadır.

Çalışmada, öncelikle literatürdeki Aphrodite betimli mozaikler incelenmiş ve genellikle "Doğuşu", "Güzellik Yarışması" ve "Adonis/Ares Aphrodite İlişkisi" gibi tanrıçanın mitlerinin yer aldığı sahneler olduğu gözlemlenmiştir. Aphrodite ve Kharitler'in bir arada yer aldığı nadir mozaik betimlemelerinden olan ve günümüzde Shahba Müzesi'nde sergilenen Aphrodite-Ares Mozaïği dikkat çekmektedir. Konuralp Aphrodite Mozaïği ile Shahba Aphrodite-Ares Mozaïği ikonografik ve ikonolojik açıdan karşılaştırılmış, benzerlikler olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda çalışmada incelenen mozaïğin 4. yüzyıla tarihlenen Suriye (As-Suwayda-Shahba) kökenli olduğu ortaya konulmuştur.


Anahtar Kelimeler: Mozaik, Aphrodite, Kharit, Konuralp, Shahba.

Abstract

The subject of the study is the mosaic panel depicting Aphrodite, which is in the main warehouse of the museum with inventory number 1913 in Düzce Konuralp Museum. The mosaic panel in question was planned to be smuggled from Syria to a different country by historical artifact smugglers, and was caught within the borders of Türkiye. It was taken to Konuralp Museum by confiscation in 2015. In the depiction on the mosaic panel, there is Aphrodite standing half-naked, and behind her is a clothed figure of Eros with Charis, one of Aphrodite's assistants.

In the study, firstly, the mosaics depicting Aphrodite in the literature were examined and it was observed that they were generally scenes depicting myths of the goddess such as "Her Birth", "Beauty Contest" and "Adonis/Ares Aphrodite Relationship". The Aphrodite-Ares Mosaic, which is one of the rare mosaic depictions featuring Aphrodite and the Charites together and is exhibited in the Shahba Museum today, attracts attention. Konuralp Aphrodite Mosaic and Shahba Aphrodite-Ares Mosaic were compared in terms of iconography and iconology, and similarities were determined. In this context, it has been revealed that the mosaic examined in the study is of Syrian (As-Suwayda-Shahba) origin, dating back to the 4th century.

Keywords: Mosaic, Aphrodite, Charit, Konuralp, Shahba

* Güzin Bilir, Düzce Üniversitesi, Konuralp Yerleşkesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Düzce, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0002-8061-2386>. E-posta: guzinbilir.dgh@duzce.edu.tr

Gerekli çalışma iznini veren Konuralp Müze Müdürlüğü'ne teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmanın konusunu, Konuralp Müzesi deposunda bulunan Aphrodite betimli mozaik panonun detaylı tanımı, ikonografik ve ikonolojik değerlendirmesi oluşturmaktadır.

Konuralp Müzesi ana deposunda bulunan mozaik pano, 1.28 m yüksekliğinde, 1.02 m genişliğindedir. Yaklaşık 8 mm kireç taşından yapılmış tesseralar, kahverengi, saman sarısı, kirli beyaz, açık gri ve siyah renktedir.

Bahsi geçen mozaik pano üzerinde yarı çıplak vaziyette ayakta duran bir kadın ve onun arkasında yine ayakta duran genç kadınla birlikte kanatlı küçük bir figür betimlenmiştir (Res. 1, Çiz. 1-2). Sahnenin ana figürü olan kadın figür, mozaik panonun orta kısmında görülmektedir. $\frac{3}{4}$ pozisyonda ve arkasında bulunan kuru dal parçası ile birlikte verilmiş taş bir sütuna yaslı ve sütunun kaidesine kolunu dayamış olarak ayakta durmaktadır. Sol elinde, üst kısmı başının arkasından çıkan ve sol omzuna yaslanan bir skeptron tutmaktadır. Sevgi ve tutku dolu gözlere sahip olan figür, sol elini tam karşısına doğru, sevgisi ve hislerini paylaşmak istercesine davetkar bir şekilde uzatmıştır. Sol bacağına sağ bacağının üstüne koyması nedeniyle beli sağ tarafına doğru eğim yapmış şekilde gösterilmiştir. Vücudunun üst kısmı çıplak, alt kısmı ise sağ uyluğunu örten, leğen kemiğinin etrafında toplamış ve sol elini altına koyduğu bir himationla sarılıdır.



Resim 1
Aphrodite Mozaik Panosu, Konuralp Müzesi
(Fotoğraf: G. Bilir).



Çizim 1-2
Aphrodite Mozaik Panosunun Çizimi,
Konuralp Müzesi (Çizim: M. Çınar).

Başının etrafında yuvarlak bir hale ile çevrelenmiş olan figürün başı taçlandırılmıştır. Saçları, açık renk olarak verilmiştir. Alnının ortasında iki bölüme ayrılan saç, arkaya örgüler şeklinde inmektedir ancak sadece iki örgü sağ omuzunda görülmektedir. Siyah gözleri, küçük ve dolgun ağız, dolgunca yüz hattı ve kalın kaşları ile çok güzel ve kadınlık vasıfları vurgulanacak şekilde betimlenmiştir. Ayrıca, uçları süslü uzantıları olan bir kolye ile kolları ve el bileklerinde bilezikler takmaktadır. Üst kısmı çıplak olarak verilmiş figürün, göğüsleri küçük daire şeklinde betimlenmiştir. Belden aşağı sarılı vaziyette ve bel kısmından katlanmış olan himation, yumuşak dokuda olup, dış kısmı altın sarısı renklerde, iç kısmı ise şeffaf renkte yapılmıştır.

Yarı çıplak vaziyette verilmiş kadın figürünün arkasındaki figür ise önündeki kadın figürüne doğru bakmaktadır. Genç bir kadın olarak verilen bu figür, koyu sarı, kahverengi ve gri renklerde kollu, uzun bir khiton giymektedir ve sadece sol üst kısmı görülmektedir. Saçları, ortadan ayrılmış tarzda, toplanmış ve toka ile sarılmıştır. Önündeki yarı çıplak figüre doğru bakmakta ve sağ elinde tuttuğu çelenk ile taçlandırarak gibi görünmektedir. Bu iki kadın figürünün üst kısmında kanatlı, uçar pozisyonda, sağa doğru yönelmiş, elinde çelenk tutan, dolgun yüz hatları ve vücut yapısına sahip, tamamen çıplak bir çocuk betimlenmiştir.

Sanatçı, figürlerin tenlerini ve nesneleri gerçekçi renklerle betimleyerek kompozisyonların renklerini de ustalıklı seçmeyi başarmıştır. İki kadın ve kanatlı çocuk figürünün yüzlerini ise açık renklerle yapmıştır. Ayrıca, yarı çıplak olarak verilen figürün, belden üstünü ve kanatlı figürün tüm vücudunu çevreleyen gölgeler kullanarak, kesişme noktalarını göstermeye katkıda bulunmuş ve üzerlerinde yaşam belirtirinin görülmesini sağlamıştır.

Açık renkli zemin üzerinde işlenen figürlerin, ışığın geliş açısına göre oluşmuş gölge detayları verilmiştir. Işık ile gölgeler, vücudun hareketliliği ile canlılığı aynı zamanda derinlik, perspektif gibi teknik detayları daha net görme imkânı sağlamıştır. Mozaik panosunda herhangi bir yazıt yer almamaktadır.

Mozaik panosundaki yarı çıplak olarak ve vücudunun alt kısmı oldukça dolgun olarak verilmiş kadın figür, başına taktığı tacıyla, elinde tuttuğu skeptron ile tanrıça özellikleri göstermektedir. Ayrıca yarı çıplak olarak betimlenmesi Antik betim sanatlarında genellikle çıplak ya da yarı çıplak olarak verilen tanrıça, aşk, tutku, şehvet tanrıçası Aphrodite olmalıdır.

Antik betim sanatında Aphrodite bazen yalnız, bazen aşk tanrısı olan Eros'la birlikte, bazen de mitolojik konulu sahnelerde başka karakterlerle birlikte tasvir edilmiştir (Delivorrias 1984: 2-176). Eros her zaman çıplak olmasına rağmen Aphrodite bazen tamamen çıplak, bazen üzerinde vücut hatlarını belli eden ince kumaşlı bir elbiseyle bazen de sadece belden aşağısını saran kumaşla betimlenmiştir.

Tanrıçayı mozaikler üzerinde genellikle Doğuşu, Güzellik Yarışması, Hepaistosla olan evliliği, Ares ile yaşadığı yasak aşkı ve Aphrodite Adonis birlikteliği gibi mitlerinin betimlemeleriyle görürüz.

Bugün Zeugma Müzesi'ndeki 2-3. yüzyıla tarihlenen "Aphrodite Doğuş Mozaığı'nde", Aphrodite, anne kavramı arasında metaforik bağ kurulan istiridyeye ve deniz kabuklarıyla birlikte verilmiştir. Büyük istiridyeye kabuğunun üstünde tamamen çıplak vaziyette oturmuş pozisyonda tanrıçaya tritonlar, deniz canlıları ve Eros eşlik etmektedir (Önal 2009: 32-33; Blázquez 2011: 145 fig. 12; Özusul 2016: 232). Tanrıçanın doğuş mitosunun betimlendiği bir başka örnekte, Shahba Antik Kenti'ndeki hamam binasının yakınında bulunan özel evlerden birinde yapılan kazılarda bulunmuş, günümüzde Al-Suwayda Müzesi'nde sergilenen mozaiktir (Joudallah 1999: 541; Al-Miqdâd 2008: 84). 2. yüzyıla tarihlenen mozaığın ana sahnesinde, Aphrodite büyük bir istiridyeye kabuğu içinde mavi ve sarı renkli kumaşlarla süslenmiş kalın bir ipek minderin üzerinde oturmaktadır. Tanrıçanın içinde bulunduğu istiridyeye kabuğu denizin derinliklerinden yükselten iki Kentaur betimlenmiştir (Res. 2). Tam oryantal bir figür olarak tasvir edilen Aphrodite, çok çeşitli süs eşyaları ve mücevherlerle süslenmiştir. Başın üstündeki taç, boynunda altın bir kolye, kollarında pazubentler ve bilezikler ve ayaklarında halhaller ile süslenmiştir. Ayrıca göğsünde bandocu tarzında "Bandolier Kette" göğüs süsü bulunmaktadır. Tanrıçanın başının etrafı yuvarlak mavi hale ile çevrilmektedir (Joudallah 1999: 542).

Günümüzde Paris Louvre Müzesi'nde sergilenmekte olan 2. yüzyıla tarihlenmiş "Paris'in Seçimi (Iudicium Paridis)" adlı mozaikte, Aphrodite, Hera ve Athena ile birlikte görülür. Ortadaki Hera'nın solunda betimlenen Aphrodite, diğer tanrıçalarla birlikte yüksek bir kayanın üzerindedir. Oturur pozisyonda, giyimli, dolgun vücut hatlarına sahip olan tanrıça, arkasındaki sütuna yaslanmış, sol elinin avucunu kayaya dayamış vaziyettedir ve asası önde sol omzuna doğru yaslı bir şekilde durmaktadır. Kahverengi saçları geriye doğru sarkmakta ve başını bir taç süslemektedir (Balty 1997: 55; Önal 2009: 29; Dunbabin 2012: 163 fig. 166).

Aşk, güzellik, sevme, sevişme, bereket ve sadece yasak aşkı değil aynı zamanda yasal olan evliliklerdeki aşkı da koruyan Aphrodite, ölümlü ya da ölümsüz birçok ilişkisi olmasına rağmen sadece topal, çelimsiz tanrı Hepaistos'la evlenmiştir (Erhat 1996: 125). Hepaistosla olan evliliğinde onu birçok kez yaşadığı aşklar ile aldatmıştır. Aphrodite'nin yasak aşk mitlerinden Aphrodite ve Adonis'in arasındaki aşk miti, mozaikler üzerinde çok kez kullanılan bir konudur.

Resim 2

Aphrodite Doğuş Mozaïği, Al-Suwayda Müzesi (Boulad 2023: res.5).



Suriye kökenli olan bu mitle, Anadolu'da Antiocheia mozaiklerinde, Doğu'da Yunanistan ve Kuzey Afrika mozaiklerinde, batı da ise Lixus, Mauretania Tingitana ve Hispanya'da bulunan mozaiklerde karşılaşıyoruz (Blázquez 2015: 1). Bunlardan bir tanesi Antakya Müzesi'nde sergilenen Adonis'in vedasının anlatıldığı mozaiktir. Adonis ayakta, belden yukarısı açık bırakılacak vaziyette bedenine himation sarılmış şekildedir ve sol koluna yaslanmış iki adet av mızrağı bulunur. Aphrodite ise ayakta, chiton giymiştir. Sağ kolu bileziklerle süslenmiş Aphrodite'nin elinde ise asası bulunmaktadır. İki aşığın ortasında pelerinli bir Eros tasvir edilmiştir (Levi 1947: 338 fig. 136; Blázquez - Cabrero 2012: 44 fig. 1; Dunbabin 2012: 181 fig. 194; Blázquez 2015: 6 fig. 6).

Aphrodite'nin yasak aşkları silsilesine savaş tanrısı Ares ile olan birlikteliğini de ekleyebiliriz. Antik Çağ görsel sanatlarında çokça bu birlikteliğin betimlemeleriyle karşılaşıyoruz. Pompei'de bulunan bir fresko üzerinde başındaki tacı ve boynuna, kulaklarına, kollarına taktığı ziynet eşyalarıyla yarı çıplak olarak betimlenmiş Aphrodite, ona arkadan arkadan sarılır pozisyonundaki Ares'e yaslanır vaziyette betimlenmiştir. Ayrıca freskoda Erosla birlikte Aphrodite ve Ares'in çocuklarından Phobos'ta yer almaktadır¹. Yine Pompei'deki bir fresko örneğinde de oturur vaziyetteki taçlı Aphrodite'nin arkadan göğsünü okşar vaziyette verilmiş, gösterişli miğfer takmış Ares ve çıplak Eros betimlenmiştir².

1 <https://www.theoi.com/Olympios/AphroditeLoves.html>

2 <https://www.theoi.com/Gallery/F9.1.html>

Aphrodite'nin mitlerinin işlendiği mozaik tasvirlerinde tanrıçayı çoğu kez yardımcılarıyla birlikte görürüz. Makalenin konusunu oluşturan mozaik panosunda Aphrodite'nin arkasından dolanan, giyimli ve sadece sağ kısmı görünen genç kadın figürü sağ elinde tuttuğu çelenk ile Aphrodite'yi taçlandırarak ona hizmet eder gibi görünmektedir. Bu figür Aphrodite'nin kişisel yardımcıları olan "Üç Güzeller'den (Kharit)" biri olmalıdır.

Okeanos'un kızı Eurynome ile Zeus'un kızları olan Kharitler³, insanları ve tanrıları mutlu eden tanrıçalardır. Tanrıçaların tüm tanrılarla ilişkisi vardır ancak en çok Aphrodite ile ilişkilidir ve ona hizmet ederler (Harrison 1986: 191; Karaosmanoğlu 2005: 95; Gündoğdu 2016: 3). Aphrodite ile olan yakın ilişkilerini Pausanias'ta dile getirmiştir (Stewart 1990: 224). Aynı zamanda Hesiodos'ta Kharitler'in en genci Aglai, Hepaistos ile evli gösterir (Erhat 1996: 429). İlayda'da ise tanrı, Kharitlerden Kharis ile evli olarak geçer (Hom.II. XVIII, 382).

Mersin'deki Poiminos Hamamı'nın zeminde bulunan Narlı Kuyu Mozaığı'nde Kharitler betimlenmiştir. 4. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen mozaikte Kharitler'in üçü de verilmiştir (Al-Miqdâd 2008: 207). Ayrıca Shahba antik kentinin güneydoğu tarafında yer alan evlerden birinde 1960'larda bulunmuş ve Shahba Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmekte olan 3. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen mozaikte Kharitler üçü bir arada betimlenmiştir (Will 1953: 28; Balty 1981: 410). Her iki mozaikte Kharitler, birbirlerinin ellerini tutan ve dans eden pozisyonda, strophion⁴ giyen ortadaki kız dışında, çıplak olarak tasvir edilmişlerdir.

Aphrodite'nin Kharitler'in bir tanesiyle beraber görüldüğü mozaik örneği ise 1963 yılında Shahba antik kentindeki hamamların güneydoğusunda bulunmuş olan Odysseus'da geçen Aphrodite ve Ares efsanesinin anlatıldığı mozaiktir (Nofel 2010: 71). Muhtemelen Philippus Arap'ın Villası'nda tricliniumun zemini süsleyen bu mozaik, günümüzde, Shahba Müzesi'nde sergilenmektedir (Al-Miqdâd 2008: 182) (Res. 3). 4. yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlenen mozaığın alt ve üst kısımlarında eksik vardır, ancak geri kalan kısmı ile ana konu tanımlanabilmektedir (Balty 1977: 60). Sahnenin ana figürleri olan Aphrodite, mozaığın sol tarafında, sevgilisi Ares ise sağ tarafında betimlenmiştir. Bir kaide üzerindeki sütuna dayanan Aphrodite'nin adı sağ elinin altında, ΑΦΡΟΔΕΙ-TH şeklinde iki sıraya bölünmüş olarak yazmaktadır. Yazıtın varlığından dolayı figürler rahatça tanınabilmektedir (Zayed 2012: 277).

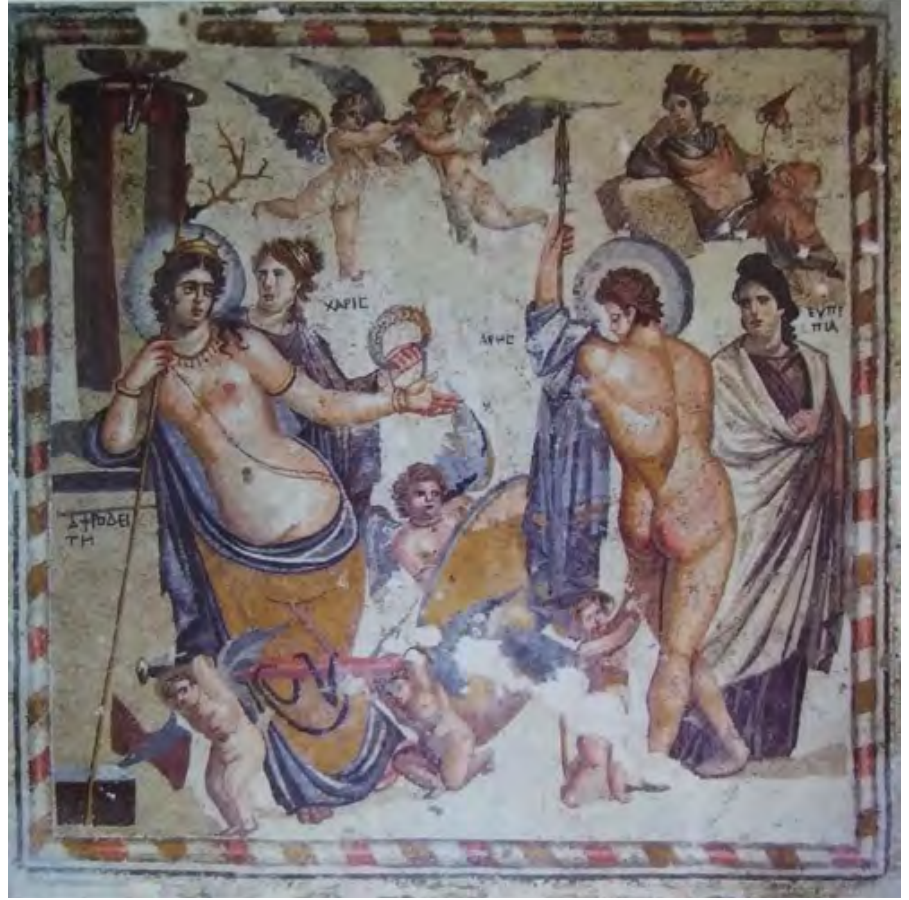
3/4 pozisyonda betimlenen Aphrodite, sağ kolunu bir sütuna yaslanmış olarak durmaktadır. Sağ elinde, üst kısmı başının arkasından çıkan ve sağ omzuna yaslanan bir skeptron tutmaktadır. Sevgi ve tutku dolu gözlere sahip olan tanrıça, sol elini ise Ares'e doğru uzatmıştır. Sağ bacağına sol bacağının üstünde koyması nedeniyle beli Ares'e doğru eğim yapmış şekildedir (Balty 1977: 60). Tanrıçanın başının etrafında yuvarlak bir hale ile çevrelenmiştir (Balty 1977: 144 pl. X.1). Aphrodite, vücudunun üst kısmı çıplak, alt kısmı ise sol uyluğunu örten, leğen kemiğinin etrafında toplamış ve sağ elini altına koyduğu bir himation giymektedir. Himation, şeffaf ve yumuşak olup, dış kısmı altın ve sarı renklerde, iç kısmı ise şeffaf mavi renkte yapılmıştır (Al-Miqdâd 2008: 183). Tanrıçanın boynu uçları renkli taşlarla süslü altın uzantıları olan bir kolye ile kolları ve el

3 Karaosmanoğlu 2005: 95; "Kharit, "Xáρις" sözcüğünün çoğulu olan "Xáριτες"ten gelmektedir" Liddell - Scott 1966: 778; Grimal 1997: 380; Akşit 2003: 99 vd.; Latince Gratia diye anılan üç güzellerin kelime anlamı zarafet, çekicilik, şefkat ve lütuftur. Harrison 1986: 191; Kabağaç - Alova 1995: 262.

4 Göğüs bandı (Karataş 2020: 445-488).

Resim 3

Aphrodite-Ares Mozaïği, Shahba Müzesi
(Boulad 2023: res.69).



bilekleri ise bilezikler ile süslenmiştir. Ayrıca boynun sağ tarafından uyluğun sol tarafına kadar uzanan, bandolier kette, çapraz altın bir kolye takmaktadır. Başında taç bulunmaktadır. Sarı renkli ve alnının ortasında iki bölüme ayrılan saç, arkaya örgüler şeklinde sol omzuna inmektedir. Gözlerinin arasında dövme benzeri bir süsleme bulunmaktadır. Ayrıca, mavi gözleri, küçük ağız, dolgun yüzü ve kalın kaşları ile Aphrodite güzel ve kadınlık vasıfları vurgulanacak şekilde betimlenmiştir. Göğüsleri iki küçük daire şeklinde betimlenmiş ve vücudunun alt kısmının oldukça dolu ve şişman verilmiştir.

Sahnenin ikinci ana figürü olan Ares'in adı sol omzunun yanına APHC yazmaktadır (Zayed 2012: 278). Tanrının, Aphrodite'nin başını çevreleyen haleye benzer şekilde, başının etrafında yuvarlak bir hale betimlenmiştir. 3/4 pozisyonda dimdik, tamamen çıplak, arkası sahneye dönük, sağında bulunan Aphrodite'ye doğru bakmakta olan tanrı, sol bacağına sağ bacağına üzerine sararak yani ayakları çaprazlamasına koymuş vaziyette durmaktadır. Sarı, kısa ve kalın saçlı olan Ares, Aphrodite'nin mızrağından daha uzun olan mızrağına yaslanmaktadır. Vücudundan çıkardığı mavi renkteki himationu sol koluna sarılıdır ve aşağıya düşmektedir (Al-Miqdâd 2008: 184; Zayed 2012: 279). Aphrodite'nin arkasında Üç Güzeller'den biri olan genç bir kadın olarak Kharis betimlenmiştir. Kharis'in başının yanında XAPIC yazmaktadır. Mavi ve mor renklere kollu uzun bir chiton giyen figürün, sadece sol üst kısmı görülmektedir (Zayed 2012: 277). Kharis'in saçları, piramidal üçgen biçimli toplanmış ve üç halkalı bir toka ile sarılmıştır. Aphrodite'ye doğru bakmakta, sol elinde tuttuğu çiçek çelengi ile Aphrodite'yi taçlandırarak gibi görünmektedir. Sahnenin dördüncü figürü Euphoria⁵, Ares'in sağ tarafında olup, Ares'e dikkatlice bakar

5 Euphoria'nın aşıklara edep ve ahlak öğretmek gibi bir rolü vardır.

vaziyette betimlenmiştir. Şan, ihtişam ve erdem anlamına gelen Euphoria adı, sol omzun yakınlarında, EYIP-III A yazıtı bulunmaktadır. Mozağin sağ üst köşesinde beşinci figür olarak Skope⁶ tasvir edilmiştir. Başının yanına CKOIIH yazıtı bulunmaktadır. Bir kayanın üzerinde sağ tarafına yaslanmış yerde otururken tasvir edilmiş, tüm bedenini kapatan, geniş kollu uzun kahverengi bir chiton giyen Skope'nin başında taç bulunmaktadır. Kulakları altın küpelerle süslenmiştir. Sol elinde küçük bir yelpaze olarak kullanılmış olabilecek ve kalp şeklinde bir çiçekle biten bir dal tutmaktadır (Balty 1977: 58). Mozaikte son olarak, Ares'in silahlarıyla oynayan çıplak ve kanatlı altı tane Eros görülmektedir (Al-Miqdâd 2008: 186). İkisi Aphrodite'in önündedir ve biri Aphrodite'in solundaki, mavi çerçeveli büyük yuvarlak sarı bir kalkanı, uzun bir iple kırmızı bir direğe bağlarken onunla büyük zorluklarla oynamaya çalışırken betimlenmişlerdir. Dördüncüsü, Ares'i sol uyluğunun üzerinden iki eliyle iterek durmaktadır. Son iki Eros ise, üst tarafta, mozağin ortasında uçarken, Ares'in miğferini tutmaktadır. Aphrodite'nin arkasında kuru dallarla ağaç gövdesi betimlenmiştir. Bu olasılıkla olayın kış mevsiminde olduğuna bir vurgudur (Zayed 2012: 280).

Karşılaştırma

Literatürde Aphrodite ve Kharitlerin beraber yer aldığı mozaikler oldukça sınırlı sayıdadır. Tanrıçayı, mozaik betimlemeleri üzerinde çoğunlukla doğuş mitosuyla veya Adonis ile beraber görebiliriz. Kharitler ise Antik Çağ görsel sanatlarda genellikle, dans eden pozisyonda, üçünün bir arada olduğu alışıla gelmiş betimleriyle karşımıza çıkar.

Aphrodite ve Kharitler'in bir arada bulunduğu nadir örnek Shahba'da bulunan Aphrodite Ares mozağıdır. Çalışma konumuzu oluşturan mozaik panosunda Aphrodite ve Kharitler'den olan Kharis'in betimlemesine benzer örnek olması açısından karşılaştırabileceğimiz en uygun mozaik örneği Suriye kökenli Shahba Aphrodite-Ares mozağıdır.

Shahba Aphrodite-Ares mozağı, 3.04 x 3.04 m ölçülerinde olup, üzerinde toplam altı figür betimlenmektedir. Mozağın sol tarafında Aphrodite betimi bulunmaktadır. Konuralp Müzesi'ndeki Aphrodite mozağı ise 1.28 x 1.02m ölçülerindedir ve toplam üç figür betimlenmiştir. Aphrodite mozaik panosunun sağ tarafında verilmiştir. Her iki mozaikte tanrıça, 3/4 duruşta. Shahba mozağında sağ kolunu, Konuralp mozaik panosunda ise sol kolunu taş bir sütuna yaslanmış vaziyettedir. Her iki mozaik betiminde tanrıça elinde tuttuğu, tuttuğu el yönünde, üst kısmı baş arkasından çıkıp, omuzlarına yaslanan skeptron tutmaktadır.

Shahba mozağindeki Aphrodite'nin, vücudunun üst kısmı çıplak, alt kısmı ise sol uyluğunu örten, leğen kemiğinin etrafında toplamış ve sağ elini altına koyduğu bir himation giymektedir. Konuralp mozaik panosunda ise tanrıça tam tersi yönde yine vücudunun üst kısmı çıplak bir şekilde, alt kısmı ise sağ uyluğunu örten, leğen kemiğinin etrafında toplamış ve sol elini altına koyduğu bir himation giymektedir. Her iki mozaikte tanrıçanın başının etrafı yuvarlak bir hale ile çevrelenmiştir. Yine her iki mozaikte tanrıçanın başında taç bulunmaktadır. Tanrıçanın saçları, iki örnekte de alınının ortasında iki bölüme ayrılmış, arkaya örgü şeklinde inmektedir. Sadece örgüler, Shahba mozağında sol omzuna inerken, Konuralp'teki örnekte sağ omzuna düşmektedir.

6 Yüksek yer veya dağ başı anlamına gelmektedir.

İki örnekte de benzer şekilde tanrıçanın boynunda uzantıların uç kısımları top şeklinde olan bir kolye bulunmaktadır. Fakat, Shahba örneğinde bu kolyenin uç kısımları renkli taşlarla süslüdür. Ayrıca tanrıçanın taktığı, bandolier kette, Konuralp Müzesi'ndeki örnekte yoktur. Her iki örnekte tanrıçanın, kolları ve el bilekleri ise bilezikler ile süslenmiştir.

Bahsi geçen iki mozaikte, küçük ağzı, dolgun yüzü ve kalın kaşları ile Aphrodite'nin benzer ifadeye olduğu görülür. Güzel ve kadınlık vasıfları vurgulanacak şekilde betimlenmiş olan tanrıçanın her iki mozaikte göğüsleri küçük ve vücudunun alt kısmı oldukça dolu ve şişman verilmiştir.

Aphrodite betimindeki büyük benzerliklere, her iki mozaikte de betimi bulunan Kharis tasvirinde de karşılaşıyoruz. Her iki mozaikteki Kharis, kollu uzun bir khiton giymiş, Aphrodite'nin arkasından dolanıp, elinde tuttuğu çelenkle tanrıçayı taçlandırma hamlesinde görülür. Shahba mozaïğinde Kharis'in sol tarafında yazıt bulunurken, Konuralp örneğinde herhangi bir yazıt bulunmamaktadır. Konuralp Aphrodite mozaik panosunda Aphrodite ve Kharis'in üst kısmında uçar pozisyonda, elinde çelenk tutan bir tane Eros betimi bulunurken, Shahba'daki Aphrodite ve Kharis'in yine üst kısmında bulunan eroslar iki tanedir ve Ares'e ait olan miğferi karşılıklı durarak uçlarından tutmaktadır. İki örnekteki benzer figürlerin arka fonunda bir sütun ve yaprakları dökülmüş kuru dallar betimlenmiştir. Dış mekâna vurgu yapan bu pastoral fondan mevsimin kış olduğunu göstermek istenmiş olmalıdır. Yüzlerin kesişme noktalarını göstermeye katkı sağlaması ve üzerlerinde yaşam belirtilerinin görülmesini sağlaması için figürlerin vücutlarını çevreleyen gölgeler kullanılması diğer ortak bir özelliktir. Pastoral bir mekânda betimlenen Aphrodite ve Kharis tasvirlerinin her iki mozaikteki benzerliğine karşın, Shahba mozaïği, Konuralp Müzesi'ndeki mozaik panosundan daha büyüktür. Buna ek olarak Shahba mozaïğinde Aphrodite ve Kharis'le birlikte Ares, Skope, Euphoria'da betimlenmiştir.

Değerlendirme ve Sonuç

Suriye, bulunduğu coğrafi konum ve stratejik önemi itibarıyla birçok uygarlığa ev sahipliği yapmıştır. Roma İmparatorluğu'nun doğudaki en geniş topraklara sahip olan Suriye eyaleti, imparatorluğun zengin ve gösterişli, önemli eyaletlerinden biridir. Bölgenin sahip olduğu eski çağ medeniyetlere ait zengin mirası, Roma İmparatorluğu'nun ayrıcalık tanıdığı önemli eyaletleri arasında olmasına sebep olmuştur.

Yüzyıllar boyunca birçok istilaya maruz kalan bu topraklarda 2013 yılında tarih bir kez daha tekerrür etmiştir. Bahsi geçen yıldan itibaren hızlı bir şekilde güç kazanan silahlı örgüt İŞİD operasyonlar düzenlemiş, bölgede kaosa neden olmuştur. Tüm bu iç savaşla birlikte, bölgenin zengin kültürel mirası zarar görmüştür. Bölge, arkeolojik eserlerin yağma ve kaçakçılığında da gün geçtikçe kötüye giden bir manzaranın merkezine oturmuştur. İŞİD'in ülkede yaptığı yasa dışı eski eser ticaretinin durak noktası Türkiye olmuştur. İncelediğimiz Aphrodite Mozaik panosunun da müzeye geliş nedeni bu duruma örnek teşkil etmektedir. Konuralp Müzesi'nden alınan bilgiler doğrultusunda, Suriye'den Avrupa'ya götürülmek üzereyken, Düzce sınırlarında yakalanıp, müsadere yoluyla müzeye alınan Aphrodite mozaik panosunun kökeninin neresi olduğu bilgisini vermektedir.

Bir Antik Çağ sanatı olan Helenistik Sanat, imparatorluğun egemen unsuru olarak fethedilen toprakların kültürü ile harmanlanarak var olmaya devam etmiş, bir karma kültür olarak gelişim göstermiştir. Bölgenin mozaik sanatında yerel karakterleri ile birlikte Helenistik sanat geleneğinin etkileri de mevcuttur.

Çalışmada, konumuzu oluşturan hizmetkarı Kharis ile birlikte betimlenmiş Aphrodite mozaik panosu, çok benzeri olan Shahba Aphrodite-Ares mozaığı ile karşılaştırma yapılmıştır. Her iki mozaikteki Aphrodite ve Kharis betimlemelerinin aynı özellikler gösterdiği gözlemlenmiştir. İmparatorluğun Syria eyaletinde bulunmuş mozaikler incelendiğinde, günlük yaşamdan kesitler, deniz canlıları tasvirilerinin yanı sıra mitolojik konuların tasvirlerine çok yer verildiği gözlemlenmiştir. Özellikle aşkın, güzelliğin, ideal kadın tipinin temsilcisi olan Aphrodite betimlemeleri bölgenin mozaik sanatının çok sevilen konularından olduğu aşikardır. Özellikle Shahba mozaiklerinde şimdiye kadar bulunmuş olan Aphrodite-Ares, Aphrodite'nin Doğuşu ve Üç Güzeller gibi Aphrodite ile ilgili konular tasvir edilmiştir.

Kaynaklar – Bibliography

- Akşit 2003 İ. Akşit, Mitoloji Ege'nin İki Yakasının Öyküsü, İstanbul.
- Al-Miqdád 2008 H. Al-Miqdád, Al Füseyfisa'a Al Suriya ve Al mu'tekidât Al diniyye Al Kadime, Şam.
- Balty 1977 J. Ch. Balty, Mosaïques Antiques de Syrie, Brussels, Soledi.
- Balty 1981 J. Ch. Balty "La Mosaïque Antique au Proche-Orient I. Des origines à la Tétrarchie", Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt 12.2, 347-429.
- Balty 1995 J. Ch. Balty, Mosaïques Du Proche-Orient, Paris.
- Balty 1997 J. Ch. Balty, "Les Mosaïque De Shahba – Philippopolis: Chronologie, Ateliers, Commanditaires", AAS X, 49-61.
- Blázquez 2011 J. M. Blázquez, "Mythology in Mosaics of Zeugma and Hispania. Similarities and Differences", M. Şahin (ed.), XI. Uluslararası Antik Mozaik Sempozyumu, Bursa, 137-162.
- Blázquez 2015 J. M. Blázquez, "The Myth of Aphrodite and Adonis in Roman Mosaics of Jordan, Arabia, Antioch, Mauretania Tingitana and Hispania", JMR 8, 1-16.
- Blázquez - Cabrero 2012 J. M. Blázquez - J. Cabrero, "Antioch Mosaics and their Mythological and Artistic Relations with Spanish Mosaics", JMR 5, 43-57.
- Boulad 2023 S. Boulad, Roma İmparatorluk Dönemi Philippopolis (Shahba) Mozaiklerinin İkonografisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Delivorrias 1984 A. Delivorrias "Aphrodite", LIMC II.1, 2-176.
- Dunbabin 2012 K. M. D. Dunbabin, Mosaics of the Greek and Roman World, Cambridge.
- Erhat 1996 A. Erhat, Mitoloji Sözlüğü, İstanbul.
- Harrison 1986 E. B. Harrison "Charis, Charites", LIMC III.1, 191-210.
- Grimal 1997 P. Grimal, Mitoloji Sözlüğü - Yunan ve Roma, S. Tamgüç (çev.), İstanbul.
- Gündoğdu 2016 S. Gündoğdu, Bandırma Arkeoloji Müzesi'ndeki Üç Güzeller (Kharitler) Adak Kabartması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Joudallah 1999 F. Joudallah, Suriya Neb'u Al Hazârât Tarih ve Coğrafiye Ehemm AlMevaki'i Al eseriyye, Şam.
- Kabağaç - Alova 1995 S. Kabağaç - E. Alova, Latince Türkçe Sözlük, İstanbul.
- Karaosmanoğlu 2005 M. Karaosmanoğlu, Mitoloji ve Ege'nin Tanrıları, Erzurum.
- Karataş 2020 S. Karataş, "Greek Cults And Their Dress-Codes: The Regulations Of Greek Sanctuaries For Clothing, Colour, And Penalties Against Misbehaviour", REA, T. 122, 445-488.
- Levi 1947 D. Levi, Antioch Mosaic Pavements, Princeton.
- Liddell - Scott 1966 H. G. Liddel - R. Scott, A Greek-English, Oxford.
- Nofel 2010 U. Nofel, Al Muşahid Al Usturiyye Fi Alfuseyfisa'a Al Suriye Khilal Al asr-ı Al Romanii, Şam.
- Önal 2009 M. Önal, A Corpus Zeugma Mosaics, İstanbul.
- Özslu 2016 E. Özslu, Aphrodite'nin Doğuşu Moziği. Şehr-i-Ayntab-i-Cihan Gaziantep, Ankara.
- Stewart 1990 A. Stewart, Greek Sculpture I-Text, New Hafen.
- Zayed 2012 M. Zayed, "Diraset Lil Mevzûat Al Usturiyye Al Musavvira Alâ Füseyfisa'a Mıntakati Shahba BiSuriya", Arap Arkeologlar Genel Birliğı Dergisi 13, 260-320.

The Peaceful Kingdom of Isaiah in Late Antique Mosaic Pavements of Cilician and Isaurian Church Buildings

Kilikya ve İsaurya Kilise Yapılarının Geç Antik Dönem Mozaik Döşemelerinde Yeşaya'nın Barışçıl Krallığı

Arabella CORTESE*

(Received 10 February 2024, accepted after revision 12 September 2024)

Abstract

This article examines a topic that has been only partially investigated to date, namely that of the iconic depiction of the so-called "Peaceful Kingdom of Isaiah" on mosaics located in late antique church buildings in the region of Cilicia (southeastern modern Turkey). These mosaics are sometimes accompanied by the verse of Isaiah 11:6 or 65:25. Many of these Cilician mosaics lie in a state of neglect or have suffered great damage in recent years. Referring, therefore, to the excavation reports and to personal observations, I attempt a reconstruction of the iconography and of the mosaics' locations within their respective Christian buildings, where possible.

Starting with a short introduction on the meaning of the "Peaceful Kingdom" as described in Isaiah 11:6 and 65:25, the article presents a detailed analysis of the Cilician/Isaurian case studies. Similar examples from neighbouring regions in the East and the only identifiable case study in the West (Corsica) are also briefly discussed. Next, possible archetypes from which the representation of animals might have originated and influenced the origin of the "Peaceful Kingdom" motif are considered. In conclusion, after briefly outlining the different interpretations given by scholars on the meaning of the "Peaceful Kingdom" mosaics, an attempt will be made to interpret the Cilician case studies in light of a combined analysis both of positioning within the building and liturgical use.

Keywords: Mosaic, Late Antiquity, paradisiac, Peaceful Kingdom of Isaiah, Cilicia.

Öz

Bu makale, bugüne kadar sadece kısmen araştırılmış bir konuyu, yani Kilikya bölgesindeki (modern Türkiye'nin güneydoğusu) geç antik kilise yapılarında bulunan mozaiklerdeki "Yeşaya'nın Barışçıl Krallığı" olarak adlandırılan ikonik (görüntüsel) tasviri incelemektedir. Bu mozaiklere bazen Yeşaya 11:6 veya 65:25 ayetlerinden alıntılar eşlik etmektedir. Bu Kilikya mozaiklerinin birçoğu bakımsız durumdadır ya da son yıllarda büyük zarar görmüştür. Bu nedenle, kazı raporlarına ve kişisel gözlemlere atıfta bulunarak, ikonografinin ve mozaiklerin ilgili Hıristiyan yapıları içindeki konumlarının mümkün olduğunca yeniden yapılandırılmasına çalışıyorum.

Yeşaya 11:6 ve 65:25'te tarif edilen "Barışçıl Krallık"ın anlamı üzerine kısa bir girişle başlayan makale, Kilikya/İsaurya örnek olaylarının detaylı bir analizini sunmaktadır. Doğu'daki komşu bölgelerden benzer örnekler ve Batı'da tanımlanabilen tek örnek çalışması (Korsika) da kısaca ele alınmaktadır. Daha sonra, hayvanların temsilinin kaynaklanmış olabileceği ve "Barışçıl Krallık" motifinin kökenini etkilemiş olan olası modeller ele alınmaktadır. Sonuç olarak, araştırmacılar tarafından "Barışçıl Krallık" mozaiklerinin anlamı üzerine yapılan farklı yorumlar kısaca özetlendikten sonra, Kilikya örnek çalışmaları hem yapı içindeki konumlandırma hem de litürjik kullanımın birleşik bir analizi ışığında yorumlanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mozaik, Geç Antik Çağ, cennet ile ilgili, Yeşaya'nın Barışçıl Krallık, Kilikya.

Biblical themes often were represented on late antique church mosaic pavements and among these, the so-called “Peaceful Kingdom of Isaiah” mosaics seem to have been very popular in the late antique churches of the East. These mosaics, accompanied by the inscribed verses from Isaiah 11:6-7 and 65:25, depict peaceful scenes where pairs of animals acknowledged as natural enemies either serenely face each other or appear to coexist harmoniously in a rural setting surrounded by trees, bushes, and flowers. Numerous contributions mention the existence of such mosaics;¹ however, these contributions fail to describe in detail the scenes depicted in the mosaics, as well as the buildings in which they were placed. Furthermore, the existing literature does not offer comparisons with similar and coeval models from neighbouring regions. Therefore, this article seeks to answer the following questions: how were the mosaics depicting the “Peaceful Kingdom of Isaiah” staged inside different religious buildings? What animals were represented? Finally, what concepts did such depictions intend to express to the viewer?

Before focusing explicitly on the specific depictions of each mosaic, let us first consider the verses of Isaiah 11:1-9 and 65:25 as they appear in the Greek Septuagint. Although the mosaics only quote portions of verses 6-7 of Isaiah chapter 11, I quote here the entire paragraph for a better understanding of the text:

- 1 And a rod shall come out of the root of Iessai,
and a blossom shall come up out of his root.
- 2 And the spirit of God shall rest on him,
the spirit of wisdom and understanding,
the spirit of counsel and might,
the spirit of knowledge and godliness.
- 3 The spirit of the fear of God will fill him.
He shall not judge on the basis of repute
or convict on the basis of report,
- 4 but he shall administer justice to a humble one
and convict the humble ones of the earth,
and he shall strike the earth with the word
of his mouth,
and with breath through his lips he shall
do away with the impious.
- 5 He shall be girded with righteousness
around the waist
and bound with truth around the sides.
- 6 *And the wolf shall graze with the lamb,
and the leopard shall rest with the kid,
and the calf and the bull and the lion shall
graze together,
and a little child shall lead them.*
- 7 *And the ox and the bear shall graze together;*

¹ A useful summary of the paradisiac mosaics in Cilicia and Isauria can be found in the *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst IV* (Hild et al. 1990: 336-344). Some more contributions mention these mosaics (Gough 1974: 411-419; Campbell 1995: 125-134; Hachlili 2009: 89-90; Watta 2018: 89).

*and their young shall be together,
and together shall the lion and the ox eat husks.*

8 And the young child shall put its hand over
the hole of asps

and on the lair of the offspring of asps.

9 And they will not hurt or be able to destroy

anyone on my holy mountain,

because the whole earth has been filled to

know the Lord

like much water to cover seas.²

This text describes a heavenly image where harmony reigns among animals and between animals and humans. The presence of the infant seems to tame even the beasts, ushering in a festive atmosphere where life was previously difficult and impossible. However, as previously mentioned, verses 6-7 are the only verses from the larger text which recur partially or totally in the mosaics alongside the depictions.

Although the text differs slightly, the same topic is addressed again in the book of Isaiah in chapter 65:25: “Then wolves and lambs shall feed together, and a lion shall eat straw like an ox, but a snake shall eat earth as bread! They shall not do wrong or destroy on my holy mountain, says the Lord” (Pietersma - Wright 2007: 874). As we shall see below, these verses occasionally accompany the mosaic when two beasts-usually a fierce and a tame one-are depicted in the act of peacefully eating together.

Both of these Isaiah references, which were often used by Christian authors such as Irenaeus (*Demon.* 61, SC 406:172) in the 2nd century AD to express the expectation that people of unequal descent may live in harmony, describe a paradisiacal world where animals of different kinds coexist peacefully (Breytenbach 2014: 759-774). Wild animals (wolf, leopard, lion, bear, cobra) lie down with tame animals (goat, calf, horse, and ox) and they relate quietly even with humans, represented in the text by the little child who guides them and plays with the most dangerous ones (Janowski 2014: 55-70). Moreover, Theodoret of Cyrrhus, theologian and Christian bishop of Cyrrhus (423-457/466³), in his commentary on Isaiah’s book, interprets this passage as a vision of the messianic reign of peace, where predatory and docile animals will live peacefully together (Theodoret *Comm. Isa.* 11, 6-7; Guinot 1982: 46-49).

Although their content is similar, these two Isaiah texts were read at different points in the liturgical calendar, depending on the geographical area. In the Constantinopolitan liturgy, Isaiah 11:6-7 was read on Christmas Eve. In the Antiochene liturgy, Isaiah 11:6-7 could be heard during the evening Epiphany Vigil, while Isaiah 65:25 was read on the day of the Commemoration of the Righteous and of the Fathers.⁴ In any case, it is interesting to emphasise that the verses of Isaiah depicted in the mosaics had a very specific function, namely to emphasise what was already evident when looking at the images depicted: earthly peace between different creatures.

² Electronic edition of the second printing of A New English Translation of the Septuagint, as published by Pietersma - Wright 2007: 833-834; <http://ccat.sas.upenn.edu/nets/edition/33-esaiaas-nets.pdf>.

³ The year of the death of Theodoret of Cyrrhus is debated (Azéma 1984: 137-155).

⁴ Data checked on the Online *Thesaurus Antiquorum Lectionariorum Ecclesiae Synagogaeque*.

Mosaic Pavements of the “Peaceful Kingdom” and of Peaceful Assembly of Animals in Late Antique Cilicia and Isauria ⁵

Paradisiac scenes portraying the “Peaceful Kingdom of Isaiah” seem to have been very popular in southern Asia Minor in Late Antiquity. In the regions of Cilicia and Isauria (Fig. 1), three late antique church buildings (Karlık in the Cilician Plains, Korykos, and Anemourion in Isauria) with an inscription quoting a passage from Isaiah next to the figurative depiction, feature this motif. A mosaic discovered within the so called temple-church at Elaiussa Sebaste also matches the pacific animal relationships associated with the “Peaceful Kingdom” iconography, but the inscription of Isaiah is unfortunately missing to date (perhaps lost due to the illegal excavations of the building) and the iconographic rendering shows some differences from previous models. Is it therefore possible to include this mosaic within the list of the “Peaceful Kingdom” iconography?



Figure 1
Map of sites mentioned in the article (by the author).

In the present article, I will also shortly mention two additional case studies—the mosaics of Mopsouestia and Dağ Pazarı— with peaceful animal depictions. Although these two case studies cannot be included within those depicting the motif of the “Peaceful Kingdom of Isaiah”, both the choice of animals and how they are portrayed shows paradisiac scenes and appears very similar to the four mosaics of Karlık, Korykos, Anemourion, and Elaiussa Sebaste.

Karlık

This mosaic, now preserved at the Archaeological Museum of Adana, was discovered in 1958 by villagers in the small town of Karlık. The mosaic was located in a three-aisled basilica, which was partially excavated by Michael Gough in the subsequent year in cooperation with the Director of the Museum of Ankara.⁶

⁵ I would like to thank especially Prof. Mustafa Şahin for the great support and Prof. Hugh Elton and Dr. Sebastian Watta for the discussion and for the many useful suggestions on the topic.

⁶ Gough was able to excavate only the apse and the stylobate of the church for a total extension of 24.1 m x 17.5 m, since its western part had been covered by modern houses. A short description of the building and of the mosaic can be found in Gough (Gough 1974: 411-419). In 2015, some news reports announced the discovery of a “new” mosaic at Karlık, where an inscription also appears on the west side of the western mosaic. No further information can be found on this mosaic, which still appears to be under study. The similarity with the one found by Gough suggests that it is the same mosaic that was previously completely excavated and can now be seen at the Museum of Adana. I am very

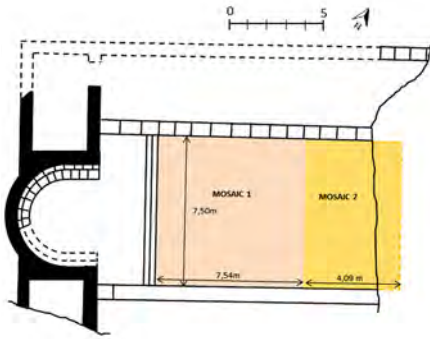


Figure 2
Plan of the basilica at Karlık indicating the position of the panels (by the author).

The basilica (Fig. 2) was a medium-sized building with a hypothesised measurement of 35 x 17.5 m, very close in size to other known Cilician churches such as Çatıören, the west church of Alahan, and Hasanaliler. Looking at Gough’s plan and description, it appears that the building was a three-aisled basilica ending to the east with an apse slightly projected out of the eastern wall that encloses the church to the east.⁷ It was flanked by two rectangular rooms, the so-called *pastophoria*, which could only be reached through the aisles. This architectural feature was very unusual, as *pastophoria* usually directly connected to the apse in order to facilitate the movement of the clergy. The area of the apse and *sanctuarium* (or *bema*) were slightly higher than the nave and were covered, as were the aisles, by flagstones. The nave, on the other hand, was completely covered by mosaics (Fig. 3), divided in two panels oriented towards the apse. Both panels were framed by a simple geometric pattern made of red, white, and yellow rhombuses against a background of black squares and triangles (Fig. 4).



Figure 3
“Peaceful Kingdom” mosaic at Karlık (by the author, with the kind permit of the Museum of Adana - Number: E-95351462-155.01[155.01]-4853717, on 06.03.2024).



Figure 4
Detail of the “Peaceful Kingdom” mosaic at Karlık (Foto of the Museum of Adana, with the kind permit of the Museum of Adana – Number: E-95351462-155.01[155.01]-4853717, on 06.03.2024).

grateful to the Museum of Adana for the opportunity to publish the photo of the Karlık mosaic taken by the author in 2019.

Furthermore, I would like to mention that a volume dedicated to the mosaics of the Hatay area will soon be released as a result of the workshop that took place between June 13 and 19, 2022 at Hatay Mustafa Kemal University of Antakya. In particular, with reference to the Karlık mosaic examined in this article, see the article of Ovacık et al. (in press) on the mosaics of the Adana Museum.

7 As the two churches in Bodrum and the one in Kadırlı (Ala Camii).

Upon entering the church, one would have encountered the paradise-themed panel first. Gough was able to reconstruct an approximate measurement of the entire scene, approximately 7.5 m wide and 4.09 m long. Its border motif consisted of double calyces in grey, black, and white colours, similar to those present in the so-called “Barracks House” in Antioch (Campbell 1988: 88 pl. 228). Around the main field is a thinner band of white, red, and grey guilloche on a black background.

The western area of the panel was blocked by a modern dwelling and was not visible at the time of Gough’s excavation; however, now the mosaic can be seen in its entirety in its present location at the Museum of Adana. The western section includes a rectangular box with a geometrically-patterned lower band (black rhombuses on a white background with inscribed white squares and a circular decoration in the centre), above which a *tabula ansata*, flanked by a geometric pattern of small black and white squares on the left and white floral motifs on a black background on the right, is situated. The *tabula ansata* reports the following inscription:

Ἰωάννης πιστικὸς χωρίου Κανδαάαραμον⁸
 ὑπὲρ σωτηρίας ἑαυτοῦ
 καὶ παντὸς τοῦ οἴκου αὐτοῦ
 ἔκαρποφόρησεν ὑφ’ ἰν[δικ]τι[ῶνο]ς βασιλικῆς
 μηνὶ Ἀρτεμισίου ἔτους ἰνδ[ικτιῶνος] ιγ’

John, the shepherd of the district of Kandaaramon for his own salvation and that of his whole house brought forth this fruit under imperial indiction in the month of Artemision in the indiction year 13.

This dedicatory inscription can be combined with the one located on the second panel to the east (see further on). Both inscriptions were laid in the early spring (late March/early April), as the “month of Artemision” suggests. The year of the indiction 13, is enigmatic, unless it is provided a rough guess of the time when the mosaic might have been commissioned. Moreover, it is interesting to note the toponym “Kandaaramon.” As the ancient nomenclature of Karlık is still unknown, it is possible that this “Kandaaramon” might refer to the village of Karlık, from where the shepherd John hailed.

Above the *tabula ansata* is a rectangular field (4.09 m x 7.5 m), decorated with three rows of animals, both tame and wild, living peacefully together. Starting from the first line at the bottom, one encounters on the left a stag intent on nibbling shrubs sprouting from the ground, its gaze turned toward the edge of guilloche. The stag is followed by an elephant and a tiger looking at each other, and by a group of three animals—a peacock in the foreground and two quadrupeds in the background—who frame the scene to the right. The second line above shows four animals divided into pairs: starting from the left, a lion and an ox feed from the same feeder, and to the right a bear looks towards a bull. Finally, the top line can be divided into two scenes by the presence of a flower. On the left, a pair of animals (a lamb eating grass in the meadow and a wolf looking up) face each other. The scene on the right contains two separate pairs of animals who stare intensely at each other: in the foreground a lizard and a viper, and in the background a goat (or a kid) and a leopard. The entire panel, on a white

8 To be read as Kandalaramon or as Kouvraron as an error of the mosaicist? In the *Life of Saint Symeon the Younger* is mentioned a village called Kouvraron in the territory of Seleukeia of Isauria (van den Ven 1962: 194 n. 192).

background, is embellished by shrubs which serve as food for the animals and add an element of decoration to the scene. Two flowers also appear in the last upper row, to the left of the lamb and after the wolf, to divide the scenes.

In each line above the beasts, the verse of Isaiah 11:6 appears, although with slight variation from the Septuagint text. The inscription reads:

Καὶ συνβοσχετήσετε⁹ λύκος μετὰ ἀμνοῦ κὲ πάρδαλις συνναπαύσεται¹⁰
ἐρίφω καὶ λέων¹¹ ὡς¹² βοῦς φάγητε ἄχυρα καὶ βοῦς καὶ ἄρκος ἅμα
βοσκηθήσονται¹³ καὶ ἅμα τὰ πηδία¹⁴ αὐτὸν¹⁵ ἔσονται¹⁶.

And the wolf shall be fed together with the lamb and the leopard shall lie down with the kid: and the lion shall eat straw like the ox, and the cow and the bear shall feed together, and their young ones shall be together.¹⁷

As we can see, the text of the inscription seems to contain minor grammatical errors and the animals are different from those mentioned in the Septuagint version of Isaiah 11:6, but the meaning and the reference to the text is quite clear.

The mosaic is not an exact replication of the cast of animals mentioned in the inscription or in Isaiah 11:6, but this was probably not the mosaicist's main purpose. Anyone seeing the mosaic accompanied by the inscription would have probably associated the image with the idea that God's kingdom, here spatially represented by the church, brings peace. In this kingdom, animals demonstrate how living beings with opposite characteristics may coexist harmoniously.

The second panel to the east, only preserved in the western part, is framed by a border decorated with roundels on a white background. Each roundel enclosed an object: geometric figures, palm trees, baskets of fruit, birds, and lizards. A second, thinner border with a wave-crest pattern encircled the western panel, made of a tabula ansata with a dedicatory inscription. It had an overall design of rhomboid figures made of small grey squares and inside a decoration, which recalls the outer border: birds, baskets of fruits, branches of grapes, and goblets. The inscription reports the following words (Gough 1974: 416):

Ἐπὶ Σαββατίου τοῦ θεοσεβ[εστάτου]
πρεσβ[υτέρου] ἡγουμένου καὶ Κουριακοῦ
ἀρχιδιακόνου ἐγένετο ψήφωσις αὕτη
μήνη Ἀρτεμισίου ἰνδ[ικτιῶνος] ιγ¹⁸

This mosaic was laid in the month of Artemision in the thirteenth year

9 It should be transcribed as: συμβοσκηθήσεται. At the time of Gough article was the first part of the line still unexcavated, but now it is clearly visible.

10 To read as συνναπαύσεται.

11 Λέων.

12 ὡς.

13 Βοσκηθήσονται.

14 Παιδία.

15 Αὐτῶν.

16 Τε.

17 Translation of the author. The Greek Septuagint version of Isaiah 11:6 reads slightly differently: Καὶ συμβοσκηθήσεται λύκος μετὰ ἀρνός, καὶ πάρδαλις συνναπαύσεται ἐρίφω, καὶ μισχάριον καὶ ταῦρος καὶ λέων ἅμα βοσκηθήσονται, καὶ παιδίον μικρὸν ἄξει αὐτούς (and the wolf shall be fed together with the lamb and the leopard shall be refreshed together with the kid; and a young calf and a lion and a bull shall graze together, and a small child shall lead them).

18 Transcription slightly modified from Gough 1974: 416.

of the indiction, during the time of the very respectable priest senior Sabbatios and Cyriacus the Archdeacon.¹⁹

This inscription, like the previous one, gives the exact period of the year in which the mosaic was made (spring period, March/April) and also provides us with additional information. It was made at the time of the presbyter Sabbatios²⁰, probably a Jewish name or a local form that unfortunately does not appear in the existing lists of clergy (Le Quien 1958), and of the archdeacon Kyriakos, a name quite common in the region in Late Antiquity.²¹ A precise dating for this mosaic is not possible, but it might be set between the late 5th century and the early 6th century based on a comparison with the style of neighbouring mosaics, especially the baptistery in the church of Mount Nebo (Piccirillo 1976: 55) and the mosaics in Antioch (Campbell 1988).

Korykos

Korykos, a port-city located in the ecclesiastical province of Cilicia (administratively Cilicia I), was situated along the main coastal road that was leading from Tarsus to Seleukeia on the Kalykadnos. Despite its Roman origins, the city flourished during Late Antiquity, when a great number of religious buildings were built (Cortese 2022: 127-157). Unfortunately, modern constructions cover much of the surface of the ancient city and private orchards, which grow upon the already-excavated structures, make it difficult to examine the buildings in detail today. However, in the 1930s Herzfeld and Guyer partially excavated the so-called “Cathedral Church,” which contained a mosaic with paradisiac imagery and an inscription from Isaiah (Herzfeld - Guyer 1930: 94-110). Today this building is almost completely destroyed, except for the north side of the apse and part of the north wall.

The “Cathedral Church” was a three-aisled basilica (Fig. 5). It was entered through a *tribelon* by a narthex ending with an apse in its northern side, probably used as a stoup feed by the nearby cistern located to the north of the structure. Rows of Proconnesian marble columns divided the interior of the church into a nave and two side aisles. The north side of the church was carved into the rock;

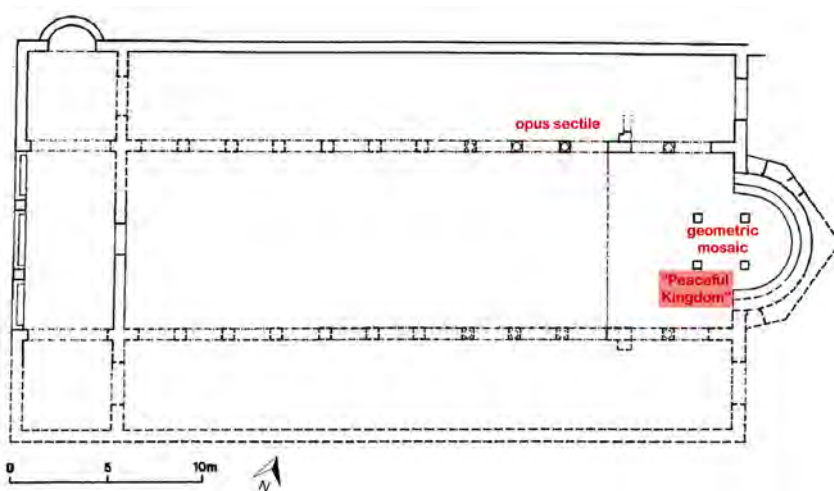


Figure 5
Plan of the “Cathedral Church” at Korykos
(modified after RBK 4, 211, fig. 12).

¹⁹ Translation of the author.

²⁰ The form Σαββάτιος is locally attested in an inscription found on a sarcophagus of a ceramist in Korykos (Keil - Wilhelm 1931: 678; Hagel - Tomaschitz 1998: 207). However, some local variants such as Σανβάτιος (Hagel - Tomaschitz 1998: 453) can also be found in inscriptions of Korasion (Keil - Wilhelm 1931: 114 n. 166; 115 n. 177) and in Korykos (Keil - Wilhelm 1931: 199 n. 686; 206 n. 737; 172 n. 493b).

²¹ Keryakos or Kerykos (Cortese 2022: 198-200).

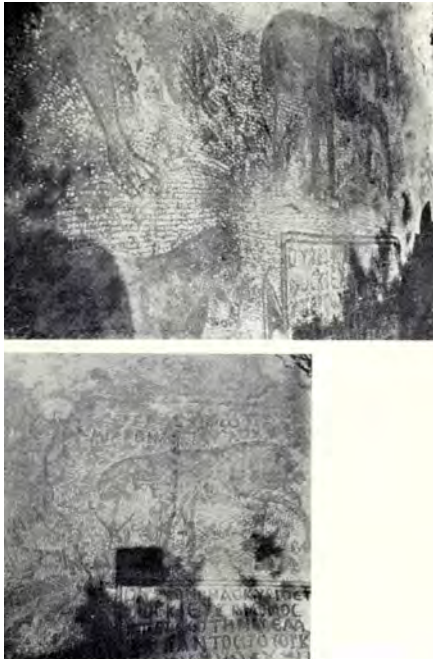


Figure 6
“Peaceful Kingdom” mosaic at Korykos
(Budde 1972: 218 figs. 273-274).

two free-standing piers to the east located at the end of the columns’ stylobates suggest that the church was a transept basilica.²² An opening on the northeastern side of the eastern wall (to be reconstructed also on the southeastern side) suggests that the church had an eastern passage that connected, behind the apse, the two side aisles of the church. Moreover, two doorways on the north and south sides of the apse also led to the eastern passage.

The floor in the north aisle was decorated with *opus sectile*, as were the intercolumns of the aisles, but floors of the apse and the bema (here the centre of the transept) were instead covered in mosaics. Unfortunately, our knowledge of the mosaic is related only to what was stated (very little) or graphically reported by Herzfeld and Guyer, as shrubs and vegetation have now grown over the entire surface of the church, covering and partially destroying the late antique floor. However, a somewhat more detailed description can be attempted.

Only one part of the mosaic appears to have been excavated, allowing us to notice two different types of decoration. The area below the ciborium (represented in fig. 5 within the bases of four squared columns) had geometric motifs (rhombuses, lines, and leaf motifs) enclosed within interlocking looped strips. The mosaic depiction of the “Peaceful Kingdom of Isaiah” surrounded this area and also appeared in the apse. Of it only a lioness, a leopard, and a ram amidst floral decorations were visible at the time when the excavations were carried out (Fig. 6). Above them, a fragment of an inscription has been preserved, which was wrongly reported by Herzfeld and Guyer as “καὶ πάρδαλις συναναπαύσεται κηρίῳ καὶ” (Herzfeld - Guyer 1930: 107).²³ It should be instead read, as underlined also by Russell (Russell 1987: 73), as a two-line inscription partially reporting the verse of Isaiah 11:6 with the following words:

καὶ πάρδαλις συναναπαύσεται ἐρίφῳ
παιδίον μικρὸν ἄξει αὐτούς.

The leopard shall be refreshed together with the kid, and a small child shall lead them.

Amidst the beasts is a *tabula ansata* with a dedicatory inscription (Foss 1977: 282-288; Herzfeld - Guyer 1930: 106-107):

οὗ τὸ ὄνομα ὁ Κύριος γι-
νώσκει εὐξάμενος
ὑπὲρ σωτηρίας ἑαυτοῦ
καὶ παντὸς τοῦ οἴκου
αὐτοῦ τὴν εὐχὴν
ἀπέδωκεν.
ψμα(?)

He, whose name God knows, having prayed for his own salvation and of that of his whole house, his prayer was rendered²⁴.

It is interesting to note the unusual arrangement of the mosaic. It does not face, as one would expect, toward the east but rather toward the north, as if designed

22 Not reported in Herzfeld’s plan but in that of Hill (see Hill 1996: 116-120). The fact that the transept is not projected outside the width of the church is not an unusual feature for Cilician churches (see for example the so-called “Transept Church *extra muros*” in Korykos).

23 The same mistake was made by Gough in two articles (Gough 1954: 61, footnote 1 and Gough 1972: 211).

24 Translation by the author.

to be seen by those who came into the transept from the south aisle. Having ascended the bema, the visitor then followed the development of the scenes by proceeding around the apse.

Representations of animals were not only present in the mosaics but also in the limestone capitals of the triumphal arch of the basilica. The northern capital still stands; however, the southern capital was found collapsed. The capitals' decoration is identical. In the lower part, both capitals have acanthus leaves of different sizes (alternating between higher and lower leaves), while in the upper part, above the higher leaves, three animals appear: at the sides two ram heads and in the centre a peacock with an open-wheeled tail. On a stylistic basis, the capitals can be dated in the late 5th century, as comparative cases from Constantinople and Syria suggest (Kautzsch 1936: 93 n. 269; Hild et al. 1990: 211, 337-338; Zollt 1994: 216-218; Peschlow 2004: 76). The visitor was therefore welcomed into the entire sanctuary area by animal depictions that introduced the paradisiac theme, rendered both in stone and mosaic.

Scholars have made numerous conjectures regarding the dating of the mosaic. Herzfeld thought that the church was built at the beginning of the 5th century AD, basing his theory on the dedicatory inscription that concludes with the letters “ψμα.” He proposed that a certain Theognost (interpreted from the translation of the first line) made the dedication of the mosaic in the year 741 of the Seleucid era, that is 429/430 AD.²⁵ However, as underlined later by Foss, there are three objections to these considerations. First, the formula “οὗ τὸ ὄνομα ὁ Κύριος γινώσκει” is very widespread in Late Antiquity and expresses the hope to become one of the elects in paradise. Moreover, Cilicia showed a great variety of chronological systems and the Seleucid era might be only one of the possibilities (Foss 1977: 283). Furthermore, the first of the three letters at the end of the inscription must be read as a sampi rather than a psi, as suggested by Glanville Downley, and, therefore, if we would consider the three letters a temporal indication, the year would be 941 of the Seleucid era, or 629/630 AD (Forsyth 1961: 137).

But how to get out of this complicated question about the dating? An interesting suggestion has been given by Foss, who considered the three letters “ψμα” not a temporal indication, but an isopsephism of the name of the donor or, less probably, as the equivalent of a blessing or prayer (Foss 1977: 284-285). Following this hypothesis, therefore, the only possible dating would be that provided by the above-mentioned capital with animal *protomes* to the end of the 5th century AD, which would place our mosaic perfectly in the period when the other “Peaceful Kingdom” mosaics were produced in the regions of Cilicia and Isauria.

Elaiussa Sebaste

The city of Elaiussa Sebaste was located few kilometres to the north of Korykos, along the coastal road which connected Tarsos to Seleukeia on the Kalykadnos. It reached its greatest expansion between the second and third centuries AD and then in Late Antiquity, when numerous churches were built both on the land strips between the theatre and on the so-called “peninsula.”²⁶

²⁵ Herzfeld interpreted indeed the first letter as a psi (Herzfeld - Guyer 1930: 108).

²⁶ Three volumes and many articles have been written on the archaeological site of Elaiussa Sebaste by the excavation group “Roma La Sapienza” between 1999 and 2019 (Equini Schneider 1999; 2003; 2010).

In the 1st century AD, a peripteral temple of a composite Corinthian order was erected on top of a promontory overlooking the southern side of the urban area (Fig. 7)²⁷. Its prominent location guaranteed its visibility from both land and sea. The temple was dedicated to a deity whose identity has not yet been established. During the early 5th century AD²⁸ a Christian complex,²⁹ was constructed within the already dilapidated temple, reusing most of the material from the earlier pagan structure (Borgia 2019: 366). It consisted of a small chapel built at the centre of the old building, adjacent to an open-air courtyard that was located in the southern area of the podium. A series of rooms was most likely arranged around the courtyard in the northern sector of the cella and of the peristalsis (Elton et al. 2007: 25-29; Borgia 2008: 249-276). The southern side of the cella was fully occupied by the chapel, whose apse wall was formed by filling in the spaces between the reused columns of the temple with *opus quadratum* and also by adding new limestone blocks. Stairs from the lower ground to the new structure were built next to the apse, probably in Late Antiquity.

Figure 7
Temple-Church at Elaiussa Sebaste as seen from above (© Archivio Missione Archeologica Italiana, Università la Sapienza).



Figure 8
Plan of the Temple-Church at Elaiussa Sebaste (© Archivio Missione Archeologica Italiana, Università la Sapienza).



This very small chapel (11.35 m x 7.3 m)³⁰ was made of a central nave and no aisles (Fig. 8) and accessed through entrances on the north and west walls. A wall enclosed the eastern side of the church. Two side chambers were located on the north and southeastern sides of the structure. The north side chamber was a baptistery, attested by the presence of a small baptismal font. The font, made of four large white limestone blocks, was positioned in the southeastern corner of the room. The baptistery floor was covered in polychrome marble and *opus sectile* with geometric motifs (white squares and rhombuses inscribed in grey squares of limestone).

27 All the photos from Elaiussa Sebaste have been published with the kind permit of Prof. Annalisa Polosa (Università Roma “La Sapienza”) 18.01.2024.

28 The chronology is based on several archaeological elements, which demonstrate an effective revival of the city in this period, both at the stratigraphic level and by comparisons of the mosaic.

29 The complex has not been fully excavated and too little is currently known of the rooms to the north and south, but it would be an interesting case study to deepen.

30 Two very interesting contributions on the temple-church of Elaiussa Sebaste have been recently published by Emanuela Borgia (Università Roma “La Sapienza”), where also a chronological development of the main phases of the building from the early 1st century AD to the post 13th century AD (final destruction due to an earthquake) has been provided: Borgia 2019: 365-384; 2020: 423-432.

The floor of the nave was paved with limestone slabs, while the bema and the apse were decorated with a polychrome mosaic of a paradisiac scene depicting different types of animals. This mosaic, excavated by M. Gough in 1952-1953, has been damaged; only a few fragments remain (Gough 1954: 49-64). Fortunately, Gough's drawing (reported here after the reworking of the Missione italiana "Roma La Sapienza") allows us to partially reconstruct it (Fig. 9).

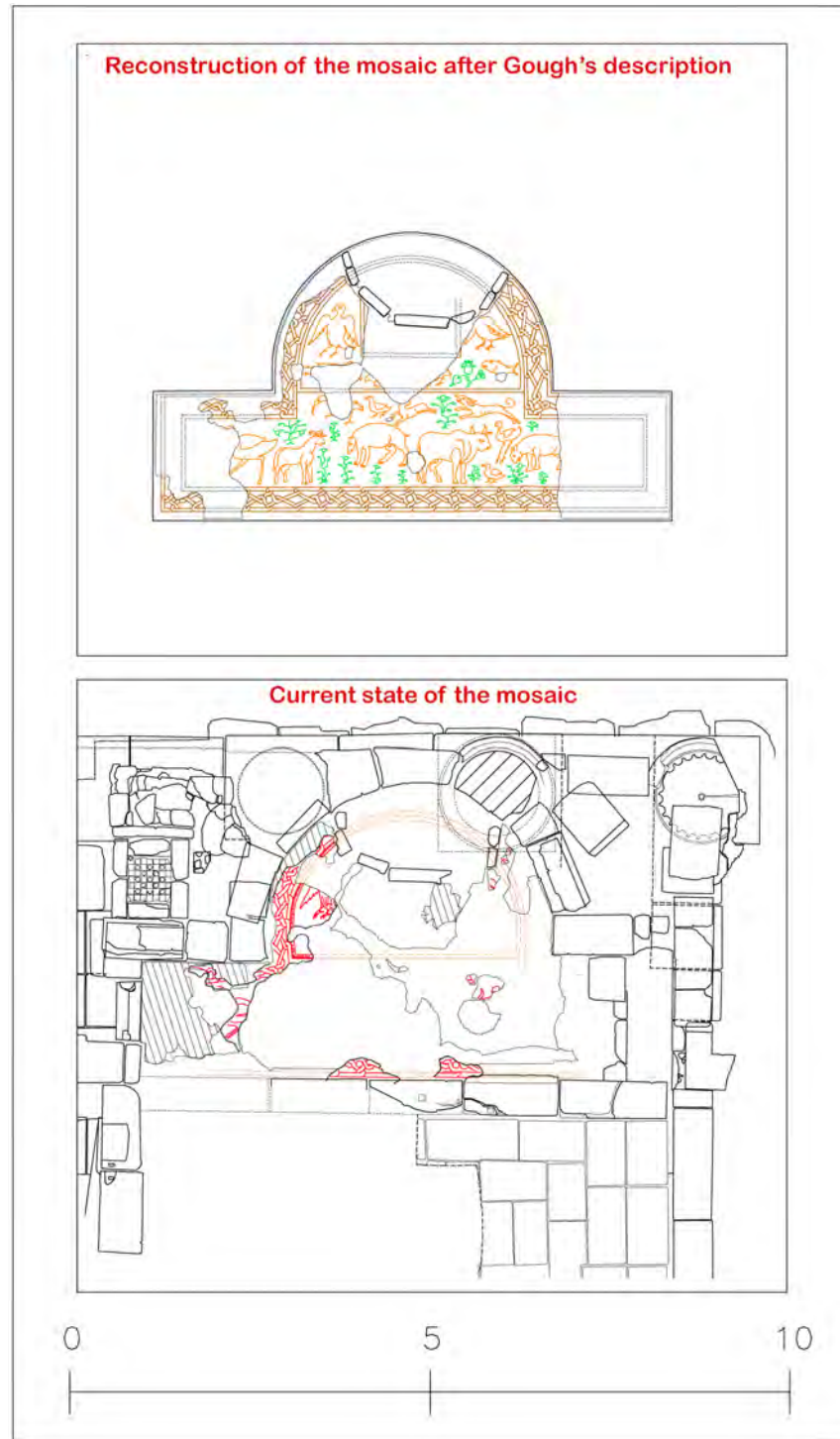


Figure 9
 Reconstruction of the mosaic at Elaiussa Sebaste after Gough's description (© Archivio Missione Archeologica Italiana, Università la Sapienza).

The whole mosaic is framed by a border made of a two-strand twist in grey, white, red, and pink that forms small decorative circles and rhombuses (Fig. 10). The interior of the mosaic is divided into two fields by a simple strand that

Figure 10
Detail of the two-strand twist of the “Peaceful Kingdom” mosaic at Elaiussa Sebaste (© Archivio Missione Archeologica Italiana, Università la Sapienza).



encloses the upper part, or rather the apse. In this upper field are five birds and a fish. The bird located in the top left is the only one preserved to date (Fig. 11) and can be recognized as an eagle, its wings outstretched and its eyes peering outward from the mosaic. Another bird with elongated wings appears on the

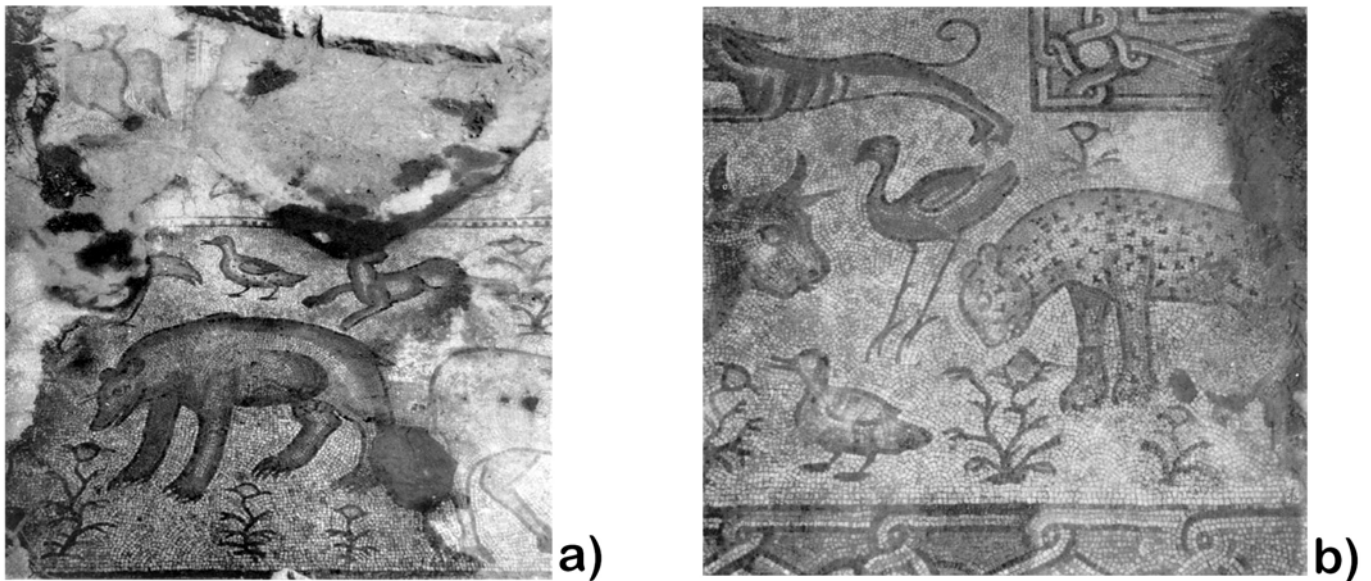
Figure 11
Detail of the eagle in the “Peaceful Kingdom” mosaic at Elaiussa Sebaste (by the author).



opposite side, its eyes looking toward the inside of the mosaic as if to guide the viewer to a central panel surrounded by a border. Even in Gough's time this central panel of the mosaic was not preserved, but it can be reconstructed as the location of an inscription bearing the verses of Isaiah 11:6-7. Looking from left to right in the lower part of this eastern panel, one can see a bird pecking in the ground. Its tail and beak are like that of a crow. This bird faces two others who are placed in the centre of the scene, gazing at each other. On the left side a mushroom, a leaf, and a flower separate the scene from a fish facing the two birds.

The lower panel can be divided in two imaginary lines, not separated by any physical border. In the upper section, looking from left to right a hunting dog chases a curlew (easily recognizable thanks to its long beak), a duck, and a hare. A floral motif separates the hare from the dog. The lower line of the lower panel is lost in its right and left border and only the central animals are preserved. Here, a flamingo walks in the direction of the outer edge of the mosaic, perhaps towards another animal that is no longer visible today, and a goat faces the central field. A bear is surrounded by vegetation (Fig. 12, a) and a bull looks peacefully toward a group of three animals placed on the right side of the mosaic: a duck, an ostrich, and a leopard (Fig. 12, b). The mosaic's decorative elements suggest a date to the late 5th century, such as in the church of Oum Harteyn (Balty 1977: n. 60-61; Hild et al. 1990: 339).

Figure 12
Portions of the mosaic at Elaiussa Sebaste no longer surviving (Gough 1954: pl. V.2, VI.2).



Is it possible to consider this mosaic as being part of the Peaceful Kingdom themed mosaics?

This mosaic at Elaiussa differs partially from the previous ones found in Karlık and Korykos and some considerations must be underlined. First, the spatial organization of the two panels is less defined. Except for the subdivision between an upper panel with flying animals (and a fish!) and a lower panel with land or courtyard animals, there are no linear elements dividing the beasts. They seem rather to coexist all together, separated only by flowers or plant ornaments of various sizes. As for the choice of animals, one finds expected species-leopard, bear, goat, and bull-but there are also new entries: an eagle, a fish, a large

number of birds (unfortunately partly lost), and especially a hunting dog. The latter, in particular, seems to clash with the otherwise peaceful depiction the mosaicist creates. The dog chases a hare that, even as it courses away, turns its gaze worriedly back at its pursuer. Again, however, a plant (larger than the others) separates the two animals, as if to reassure the observer that the hare is safe. And finally, this paradise-themed mosaic had a unique location. It occupied the easternmost area of the nave in its entire width and also the bema and apse of the small chapel. For these reasons, this mosaic cannot be included properly within the list of the mosaics with a “Peaceful Kingdom” theme, rather it would be more correct to include it among the mosaics depicting a *paradeisos* scene, recalled by the peaceful representation of different animals and stylised flowers.³¹

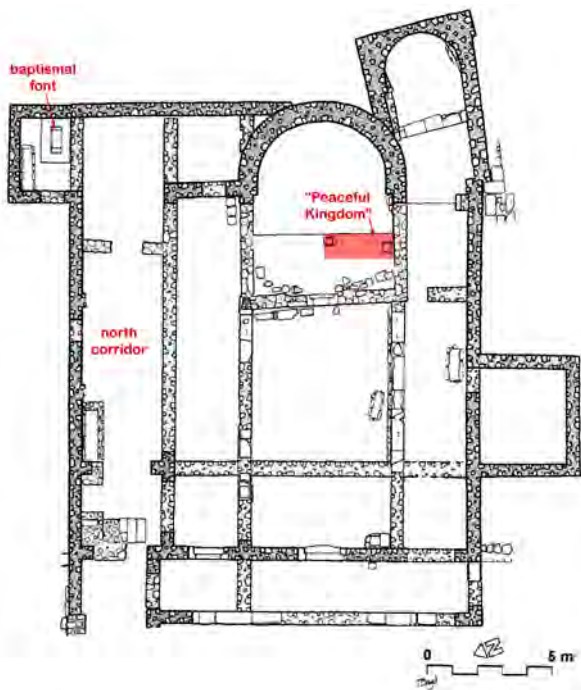
Anemourion³²

Anemourion was a harbour city located at the western end of Isauria. It enjoyed an enviable position; it was on the sea route connecting Isauria to Cyprus, an island to which it was also sacredly and visually linked (Cortese 2022: 41–53). The city probably already existed in the 4th century BC, expanding and growing from its high acropolis in the late Antonine-Severan period. It suffered a setback in the late 3rd century AD, when it was captured by Shapur I in 260 AD. In Late Antiquity, the city flourished anew, evidenced by numerous church buildings in the lower part of the city.

A late antique, three-aisled basilica (25.3 m x 23.5 m, figs. 13-14) was built in the necropolis, located to the northeast of the city. It underwent numerous changes over the centuries. It was first built at the beginning of the 5th century as a simple three-aisled basilica, with a rectangular annex of unknown function to

Figure 13
Plan of the Necropolis Church at Anemourion and location of the “Peaceful Kingdom” mosaic (modified after Russell 2021: 4 fig. 1.3).

Figure 14
Photo of the eastern part of the Necropolis Church at Anemourion with the standing apse (by the author).



31 As underlined by Gough, it might be an interesting derivation of the myth of Orpheus charming the beasts (Gough 1954: 59).

32 The city has been well excavated from 1966 until the mid-1980s by the Canadians. James Russell published numerous reports of excavations in *Anatolian Studies* and a monography (Russell 1989: 1621-1637; Russell 2021).

the south of the south aisle (phase 1). It was then expanded to the north around the first half of the 5th century (phase 2) with the addition of both a northeastern side chamber and a north corridor with mosaics and no direct access to the church. In a third phase, dated around the middle of the 5th century due to the discovery of a coin between the two levels of mosaics dated to the reign of Theodosius II (408-450), the church was monumentalized. In this period a narthex was built to the west, a small chapel was erected in the southeast (behind the apse), and a baptistery was added to the end of the north corridor. Most of the church was abandoned and served as a graveyard in a subsequent phase (phase 4), dated between the end of the sixth and the seventh centuries, after having been destroyed by an earthquake in 580. In this period only the chapel and the eastern half of the south aisle were used for worship. Finally, in a fifth phase (dated in last years of the 12th and the beginning of the 13th century), a modest chapel was built on the *sanctuarium* of the late antique church, reusing the apse of the previous church (Russell 1977: 3-5; Russell 2021: 34-39).

The most interesting part of this church that concerns us is the bema, which occupied the eastern part of the nave and was separated by the rest of the nave by a chancel screen (Fig. 13). The stone base of the screen was located directly on a lower mosaic pavement with inscriptions belonging to the first phase of the church and it formed the west edge of the new mosaic, set above the previous one.³³ This mosaic (Fig. 15), probably dating from the mid-5th century, extended up to the apse. Unfortunately, the only remaining fragments visible to date are on the south side. A border decorated with two-strand guilloche in grey/white and pink/white colours encloses a scene depicting the “Peaceful Kingdom.” A dark blue leopard and a kid (made of dark green, brown, and pink *tesserae*), separated by a stylized tree growing on a raised ground, face each other; their muzzles point toward the ground.



Figure 15
Detail of the “Peaceful Kingdom” mosaic
of the Necropolis Church at Anemourion
(Campbell 1998: pl. XV).

Above the tree from north to south runs an inscription with the following words:

[καὶ παιδίον] μικρὸν ἄξει αὐτοὺς καὶ
πάρδ[α]λι[ς] συν[αναπ]αύσει[αι ἐρίφω]

(and a) little (child) will lead them and a leopard will lie down (with the kid)

³³ For a description of the lower mosaic, see Campbell (Campbell 1998: 46, 49).

In this case, we see that the mosaicist chose an abbreviated version of Isaiah 11:6-7, reversing the order of the verses as found in the Septuagint. In fact, the child here is mentioned before the leopard. However, the primary intent of the designer was not a strict adherence to the text, as the previous mosaics have already shown. The image is unfortunately incomplete on the north side, but based on comparison with similar mosaics, it is possible to imagine that another pair of animals—a lion with an ox, or a wolf with a lamb—was depicted here, separated by vegetation.

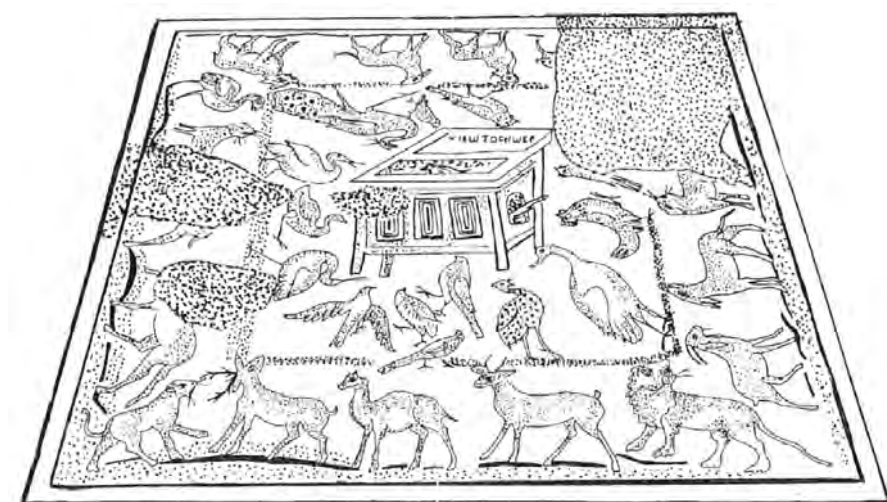
The mosaic was located facing the apse, making it clearly visible to those who looked toward the altar from the nave. In fact, it was meant to cover the entire width of the sanctuary and was placed between the altar and the end of the bema.

Mopsouestia

In 1955, Ludwig Budde and Helmuth Bossert discovered a floor completely paved with mosaics within an *extra muros* structure (37 m x 25 m)³⁴ built outside the city walls of Mopsouestia (Budde 1969). The mosaics were distributed throughout the main hall in the nave and aisles.³⁵

At the centre of the nave, a band of animals was depicted, framed by a simple strand. They move peacefully around the most relevant topic of the mosaic (Fig. 16): a chest bearing the inscription “Κιβωτὸς Νῶεϋ” (Noe’s ark) on the inside of the lid. A dove slips into the chest through an opening in the right side of the chest; a second dove is visible inside the chest. Around this representation of Noah’s ark, animals are lined up in two concentric zones that seem to have the same subdivision as in Elaiussa Sebaste. Various types of flying animals occupy an inner zone closer to the chest. These birds, among which can be identified a duck, a peacock, a chicken, and a goose, are in different poses: some fly, while others walk. Land animals—such as a panther, a deer, a lion, a dromedary, an elk, an ox, a leopard, and an ibex—appear in the outer zone. No plant elements are present to internally divide the two fields, and the land animals are depicted walking over terrain that is alternately flat and hilly.

Figure 16
Noah’s Ark surrounded by animals on the nave mosaic at Misis-Mopsouestia (Hachlili 2009: 67 fig. IV-8).



³⁴ The interpretation of the building is very debated. The scholars are divided between those who retain that it was a Christian Basilica (Budde; Hild, Hellenkemper, Hellenkemper-Salies; Hill) and those, who support the hypothesis that it was a synagogue (Kitzinger, Avi-Yonah, Buschhausen). For a short summary on the problematic, see Cortese (Cortese 2022: 241-243).

³⁵ Also these mosaic floors have recently been brought to the Museum of Adana.

This mosaic does not portray the “Peaceful Kingdom” scene from Isaiah 11:6-7, but rather seems rather to be a reference to the story of Noah in Gen. 8: 10-20. At the end of forty days aboard the ark he made, Noah opens a window to send out a dove, who returns to him without finding a resting place. After seven more days, Noah sends the dove out from the ark again; this time she returns, bringing an olive leaf in her mouth. Noah removes the covering of the ark and sees that the surface of the ground is dry. At God’s command, he then brings down his family and every animal from the ark: “And all the wild animals and all the domestic animals and every bird and every creeping thing that moves on the earth went out of the ark according to their kind (Gen. 8:19; Pietersma - Wright 2007: 11)”.

Although the above verse is not quoted on the mosaic with an inscription, anyone observing the Mopsouestia mosaic would have called to mind this scene from Genesis in which Noah carries his family and all kinds of animals to safety. The mosaicist pays great attention to depicting the most diverse types of birds and land animals, both wild and tame. All seem to move harmoniously around their ark of salvation. This mosaic, thus, does not depict the peaceful image of paradise as described in Isaiah 11:6-7, yet it still portrays a tranquil and almost heavenly image of docile and wild animals moving in a unified manner. The ark at the centre of the mosaic may be intended as a representation of the church, which guarantees salvation on personal and communal levels.³⁶

The dating of the mosaic is a controversial topic. L. Budde initially proposed an early dating to the first half of the 5th century AD (Budde 1960: 116), later corrected to the 4th century in his two monographs on the mosaics of Cilicia (Budde 1969: 32-33; Budde 1972: 27). This dating does not find consensus among scholars, who instead support a date to the late 5th or middle of the 6th century.³⁷ In particular, they rely on the similarity of this mosaic to two others: a mosaic with three rows of animals-birds, larger beasts, and smaller animals-discovered in the synagogue of Jerash in Jordan (Clements 2010), and a mosaic found during the 2016 excavation campaign in the fifth synagogue of Huqoq in the lower Galilee (Magnez et al. 2017, 1-7; Magnez 2019: 24-38). In the Huqoq mosaic, two large panels depict Noah’s Ark (2.15 m x 2.86 m) with male and female pairs of animals including a lion and a lioness, snakes, donkeys, camels, ships, elephants, bears, ostriches, foxes, and leopards; the ark appears as a wooden box supported on legs. The location in the nave and the wooden material and pattern of the ark are strikingly similar to that of Mopsouestia, although in Huqoq the scene turns out to be much richer and more densely populated with animals.

Dağ Pazarı

The name of the ancient town that today bears the name Dağ Pazarı has not yet been discovered with certainty;³⁸ we do know, however, that it was an important settlement from the 4th or 5th century BC until at least the 7th century AD. Despite its marginal location in relation to the region’s main arterial roads, due to its proximity to the Pre-Taurus Mountains, it must have had at least three churches in Late Antiquity. In one of these churches-a basilica *intra muros* excavated by

³⁶ The topic “Noah and the Ark in early Christian art” has been treated by Pillinger and Avellis (Pillinger 1978: 97-102; Avellis 2008: 19-45).

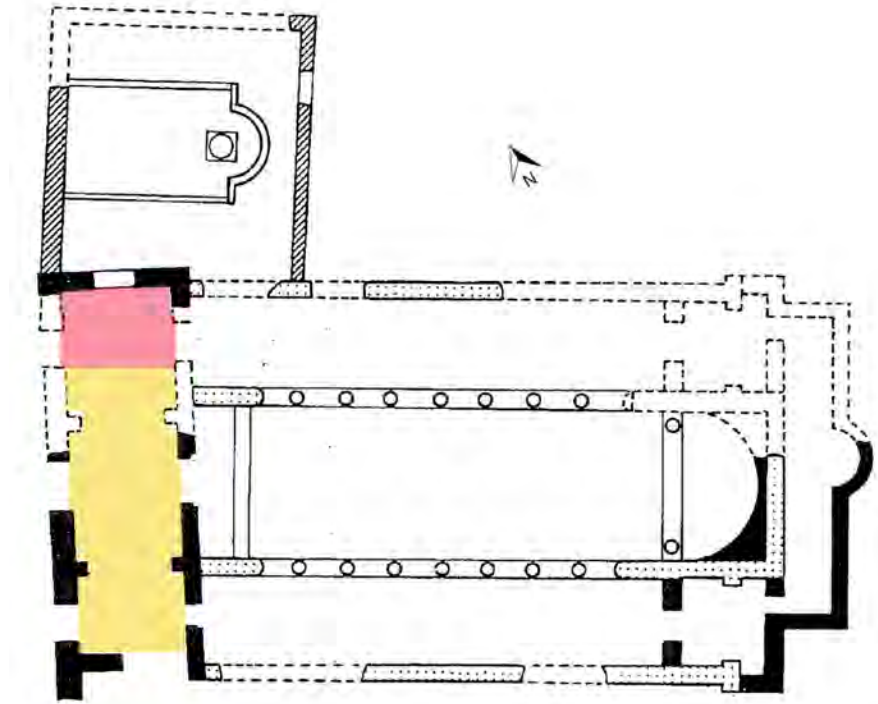
³⁷ For a short summary on the different approaches, see the *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst IV* (Hild et al. 1990: 332-334).

³⁸ Several proposals have been made about it (Koropissos, Dalisandos) but none can be proved with certainty.

Gough between 1957 and 1958³⁹-a mosaic in the narthex depicting animals and vegetation deserves mention. This mosaic, like the previous one in Mopsouestia, cannot be considered as a direct representation of the “Peaceful Kingdom of Isaiah.” As we shall see, its scene differs greatly from the motif characterising this genre, being rather included in the so-called “inhabited scrolls” mosaics (Hachlili 2009: 111-147). However, the peaceful depiction of animals, designed as a symmetrical and geometrical pattern within vine branches and trellises issuing from an amphora, makes this mosaic worth considering alongside other Cilician examples, as it is a harmonious depiction of the natural world.

The mosaic was housed within a three-aisled basilica (26 m x 18.5 m), which was separated by colonnades (Fig. 17). To the east, it has an inscribed apse flanked by two side chambers; behind the apse is an eastern corridor with a central subsidiary apse. To the south a narthex,⁴⁰ not aligned with the rest of the basilica, was donated in the time of Bishop John Elpidius and restored by a Bishop Longinus, as reported by two inscriptions (Gough 1965: 409). A coin of Arcadius (395-408) was found below the paving to the east of Longinus’ restoration and for this reason the building was dated to the early 5th century AD. In a later phase, a baptistery with a monolithic octagonal limestone font was built to the northwest of the narthex.

Figure 17
Plan of the basilica *intra muros* at Dağ Pazarı
(Hill 1996: fig. 27).



The main feature of the *intra muros* basilica is the above-mentioned mosaic floor, which covered the entire narthex (16.5 m x 4.94 m). It consisted of two parts; the southern one is a later repair. A rather broad border made of looped circles and ovals containing rhombuses and circles framed the mosaics. The

39 A lengthy report on this building is missing, but some short excavation reports can be found in different contributions of Gough (Gough 1958: 644-646; Gough 1959a: 8; Gough 1959b: 3-4; Gough 1965: 410-411).

40 Gough argues that it is an element added in a second phase, but its obliquity rather suggests, as pointed also by Hill, that it was built together with the church but perhaps on previous structures already present in situ (Hill 1996: 152-153; Hill 1998: 326-330).

northern section (Fig. 17, light red and Fig. 18) has a design of three very regular lines made of interlinked roundels containing different types of birds flanked by vegetation, sacks of fruit (pomegranates, pears, and apples), and chalices from which vegetable tendrils come out. Rhombuses decorate the spaces between the roundels. In the centre of the whole scene is an inscription recording the construction of the narthex and the laying of the mosaic by the Bishop John Elpidius. The mosaic was richly coloured with white, yellow, red, brown, and grey glass *tesserae*. Another inscription is visible near the border with the words: “Lord, aid Anastasius the priest and Abba” (Gough 1958: 645).



Figure 18
Detail of the northern section of the mosaic at
Dağ Pazarı (Hill 1998: 328 fig. 25.10).

The southern part of the mosaic, however, shows a completely different motif (Fig. 17, light yellow, Fig. 19). In the centre is an amphora from which an elaborate vine scroll issues, its branches ending in grape slices. A fat sheep is represented to the right of the amphora. In all likelihood, this sheep must have had its counterpart on the left side of the amphora, yet this section is now lost. Within the scroll are great varieties of birds (turkey, swan, crane, goose, rooster, heron, pelican, duck, flamingo, small sparrows, pheasant, etc.). They rest on the vine scroll branches and are surrounded by decorations made of grape leaves.⁴¹ A hare, easily recognizable thanks to its long ears, feeds on a leaf of the grapevine. This hare is the only animal appearing in the remaining parts of the scene that does not fly. Above the amphora and surrounded by the two central branches is the inscription which records the restoration of the mosaic by Bishop Longinus. This inscription is contained within a red roundel flanked by two doves.

⁴¹ A similar mosaic can be seen in the museum of Bet Ed-Din in Lebanon. There are depicted two amphorae, each with a vine growing from it. Its tendrils form medallions enclosing animals: on one side a gazelle, on the other a sheep, a hare, a wild boar, and a lion (Metzger 2010: 143–170).

Figure 19
Detail of the southern section of the mosaic
at Dağ Pazarı (Budde 1972: 214 fig. 262).



The two bishops mentioned in the inscriptions cannot be identified, but the dating proposed for the two mosaics is the first part of the 5th century for the older one, when the structure was converted into a Christian basilica, and the end of the 5th century for the restored mosaic, suggested by the style of the mosaic itself and the coin of Arcadius found underneath Longinus' repair. A mosaic similar to the repaired one was found in a structure whose function cannot be identified and which was located on the northwest side of the city of Seleukeia on the Kalykadnos (just below the acropolis).⁴² In this case, the mosaic, also dated to the 5th century, reproduces circles made of vine scrolls that enclose figures of animals. Unlike the mosaic at Dağ Pazarı, however, the animals depicted are mainly land animals: a jumping dog with fluttering dog leash, a running goose, a jumping goat, a jumping panther, an elephant, and a horse.

As we have seen, the mosaic of Dağ Pazarı differs greatly from the previously described mosaics of the "Peaceful Kingdom." In this example the animals do not happily graze in the same environment; rather, they are separated from each other by vine racemes. In addition, this mosaic does not depict both wild and docile animals, as usually happens when accompanied by the inscription of Isaiah 11:6-7, but only birds, with the addition of a hare. Furthermore, there is no biblical reference. For these reasons, despite the great similarity of the animals here represented with those of Anemourion, Korykos, Elaiussa Sebaste and Karlık, the Dağ Pazarı mosaic cannot be counted among depictions with a "Peaceful Kingdom of Isaiah" motif. Rather, it belongs to a broader category of peaceful animal depictions and combines the motif of the fountain of life or fountain of paradise with the 'populated' vine, which grows out of a crater in the middle of the mosaic field. Finally, a last note regarding the location of the mosaic: it was in the narthex of the church and not in the bema or apse, as we have been able to observe for the "Peaceful Kingdom" mosaics. This fact, as we shall see in the conclusion, is a significant clue to understanding the function of the paradisiacal mosaics.

⁴² Budde calls this mosaic, found in Cami Kebir Mahallesi of Seleukeia in 1969, "Tier-Rankenmosaik Aşarkaya" (Budde 1972: 162-163).

Similar Mosaic Depictions of the “Peaceful Kingdom” from East and West

Mosaics representing peaceful scenes with animals and plants are very widespread in the East and can be attested in numerous structures that have different functions.⁴³ Nevertheless, in this section only those found that reference the verses from Isaiah 11:6-7 or Isaiah 65:25 will be considered, namely the mosaics of Mâ'in, the Meroth synagogue (Fig. 1) and the Mariana church.

In the Church of the Acropolis at Mâ'in (in Jordan, at about 8 km southwest of Mâdabâ), which can be dated between 719 and 720, a mosaic pavement of flanking animals was found in the north annex of the building, accompanied by an inscription from Isaiah 11:7 or by the slightly varied parallel Isaiah 65:25 (de Vaux 1938: 227-258; Piccirillo 1993: 58-59). The mosaic, which is now almost completely destroyed, probably covered the whole annex. It originally featured three fields; however, only part of two adjacent rectangles is left. Both rectangles are framed by two borders: a wide three-strand guilloche border on the outside and a thinner border made of small brown pyramids on the inside, closest to the two panels. The “Peaceful Kingdom” scene is only partially preserved and occupies the eastern rectangle of the mosaic (Fig. 20). The verse “and the lion will eat straw like the ox”⁴⁴ provides an interpretation of the image, today lost due to iconoclastic interventions in the Umayyad or Abbasid period (de Vaux 1938: 256), which modified the scene on the left side of the field (Watta 2018: 88). This lost image consisted of an ox in front of a fruit-bearing tree-later greatly modified with the depiction of a tree trunk covering the ox's body (only two paws, a tail, a bush, a hump, a hoof, and the points of two horns of the animal remained visible)-and flanked on the right by a *kantharos* from which vine scrolls emerge. The entire right half of the field, once probably depicting a lion, has been destroyed.

43 Between the mosaics that depicted paradisiac scenes and that show similarities with the Cilician and Isaurian case studies, I mention here two examples from Asia Minor: the mosaic pavements of the two churches of Akdeğirmen Hüyük and Hülümen (Candemir - Wagner 1978: 205-210 and 218-226). In the first building, a central structure with exedras and a mosaic with a Paradise representation, dated to the first half of the 5th century AD, occupy the central space of the building completely. Tame animals are arranged in rows one above the other; between them are numerous trees and plants. In contrast, the central nave of the basilica of Hülümen, contains larger fragments of two mosaic fields, in which a wide border strip frames a geometrically structured central part (with octagons and meander knots) with animals lined up next to each other. Here, unlike the previous mosaic, there are not only tame but also fierce animals alternating with peaceful beasts, as in the “Peaceful Kingdom” mosaics. However, the inscription of Isaiah 11:6-7 is missing. Another mosaic without inscription but inspired by Isaiah 11:6-7 and depicting a pair of animals facing each other next to a fruit tree was discovered in 2007, in a funerary chamber at Frykia village in northern Syria (Abdallah 2016: 1-9). Here, the paradisiac iconography evokes the notion of eternal life. Moreover, two more examples from Mount Nebo (Jordan) reproduce peaceful scenes. In the western panel of the nave of the Church of the Holy Martyrs Lot and Procopius at Mukhayyat there is a mosaic depicting two bulls flanking an altar, accompanied by the biblical verse from Psalms 51:21: “Then they shall lay calves upon thy altar” (Piccirillo 1993: 164-165 fig. 213). In the threshold area of the western entrance to the “South Baptistery” of the Moses Basilica on Mount Nebo (dated 597 AD), an inscription passage reports the words: “Peace for all [...]” Below the baptismal font in the bema is a heavenly scene with animals of different kinds flanked by trees, peacefully coexisting. Absent from the scene is any inscription of Isaiah 11:6-7, and the only visible animals to date are two gazelles (Watta 2018: 69-70). One more example must be cited. At Khilda, in the western suburbs of Amman, a church dedicated to St. Varus and dated to the end of the 7th century AD, has been excavated in 1994. In the north hall was found a mosaic with a palm tree flanked by a lion and a zebu with no inscription but recalling the “Peaceful Kingdom” theme (Najjar - Sa'id 1994: 547-560). An interesting case study worth mentioning is also the mosaic in the north church of the Huarte complex (located at 15 kilometres to the north of Apamea). In the nave, opposite the bema, is the depiction of peaceful animals in static pose surrounding the figure of Adam (Wisskirchen 2002: 137-156).

44 In Greek the inscription reports the following words: “καὶ λέων ὡς βοῦς φάγ(ονται ἄχουρα)”. The transcription of the inscription comes from de Vaux (de Vaux 1938: 233).

Figure 20
Remains of the “Peaceful Kingdom” mosaic in the Church of the Acropolis at Mâ’in (Hachlili 2009: fig. IV.8.b).



This mosaic has similarities with several examples mentioned previously. With its original pre-Iconoclastic forms, the Mâ'in mosaic must have closely resembled the mosaics of Anemourion, where a tree separates a leopard and a kid, and Korykos, where images of a leopard, a ram, and a lioness are shown below the inscription. The quote from Isaiah differs, but the combination of figurative representation and biblical citation thematises and stages the hope of a life in the kingdom of peace instituted by Christ. Moreover, the Mâ'in mosaic bears a certain likeness to the scene reproduced in the middle row of the Karlık mosaic, where a lion eats together with an ox and a trough separates the two figures.

However, the location of the mosaic within the church complex of Mâ'in differs from the examples we have seen from the churches of Cilicia. This particular mosaic is located in a northern annex, and it may have covered only the eastern part of that room.⁴⁵ The churches of Cilicia, as we have seen, often contain pavement mosaics in the main body of the basilica, often in the bema or nave.

In a similar example, a floor mosaic in the hall of the beth midrash of the early 7th century AD synagogue at Meroth (in the eastern part of Upper Galilee) depicts Isaiah's vision of the End of Days as perfect peace over all nature. The

⁴⁵ De Vaux argues that the north annex was used as a baptistery because the verse from Isaiah 11 was used as a reading during baptism (de Vaux 1938: 234). Nevertheless, there is no archaeological evidence to support the function of the annex as a baptistery.

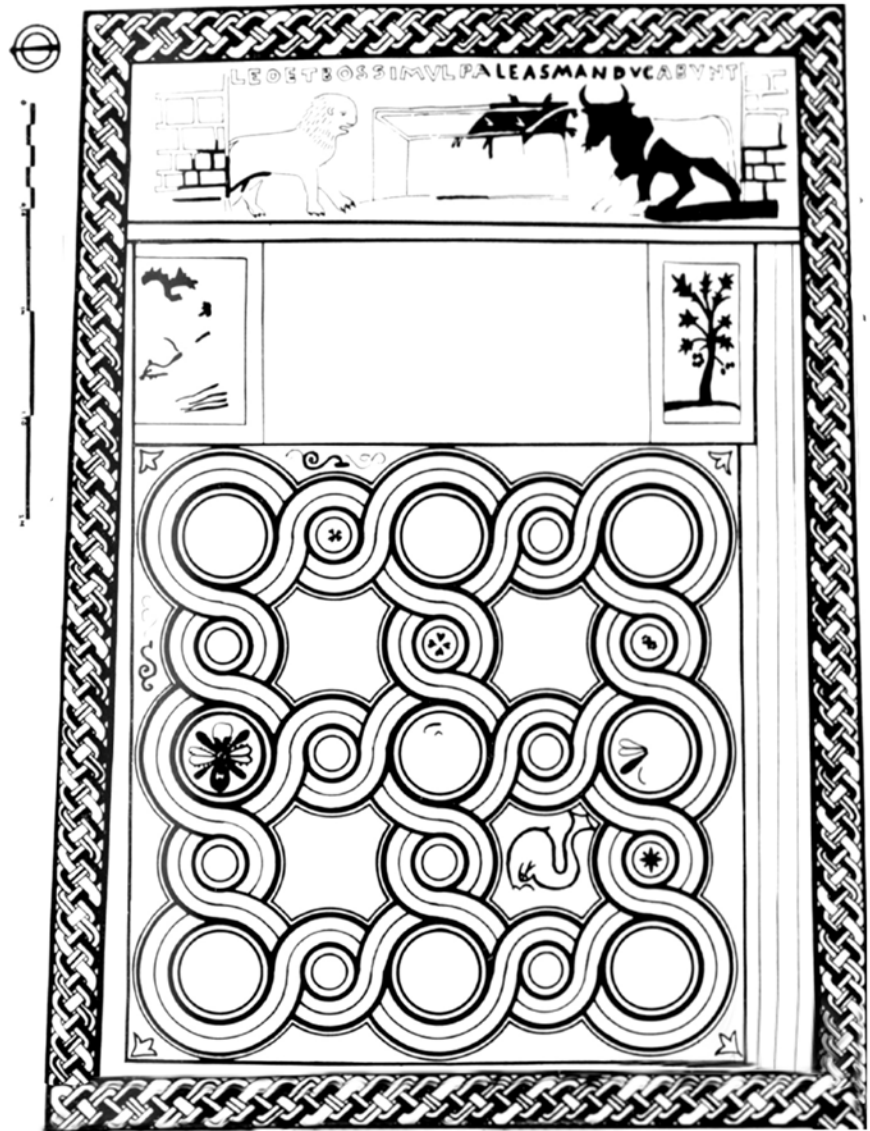
mosaic, which is unfortunately poorly preserved, originally consisted of three panels to the south of the hall. The main panel in the centre shows a scene with the remains of a lamb to the right of an amphora and a wolf to the left, framed by a thin border with rectangles. The building, excavated between 1984 and 1986, was built at the end of the 4th and the beginning of the 5th century (Ilan - Damati 1987: 87-96). The longitudinal axis of the building runs from north to south and the entrance is on the south side. In front of the facade was a portico, which opened into a courtyard that occupied the entire south width and that had a wing flanking the building to the east. An opening in the northeastern wall of the synagogue allowed one to enter from the courtyard into the hall without using the openings in the front. This arrangement enabled one to enter and leave from the side during prayer with minimal disturbance. The prayer hall was divided in three aisles by columns, and on the southwestern side was a squared, vaulted storeroom.

In the first half of the 5th century, the synagogue changed orientation. The facade was transferred to the north side of the building with three doorways. The earlier entrances on the southern wall were sealed and on the west side staircases were built, probably to lead to an upper floor. The courtyard to the south became a study hall (Beth Midrash) completely separated from the synagogue, with no point of access connecting the two areas. In this room, a mosaic was laid in the early 7th century. It is now partly destroyed. It depicts a vessel, with a lamb to the right and a wolf to the left. The scene is framed by two borders: a wider one with double calyces in grey, black, and white colours, similar to those of the basilica in Karlık, and a thinner one with brown dentils. In the centre of the image, above the chalice and the two animals, is an inscription in Hebrew with the following words from Isaiah 65:25: “The wolf and the lamb will graze together” (translation by Hachlili 2009: 227). This mosaic, a century earlier than the mosaic of Mâ'in, thus shows the presence of the paradisiac theme accompanied by the biblical quotation of Isaiah, even in Jewish contexts. However, in this case, the depiction is located not in the main hall of the synagogue, but in the study hall separated from it.

Finally, a last case study very similar to the Cilician and Isaurian ones comes from the West: the mosaic of the late antique basilica of Mariana (Corsica). The basilica was excavated between 1959 and 1961 by Geneviève Moracchini-Mazel, who found a three-aisled building with a cruciform baptistery located southeast of the apse (Moracchini-Mazel 1965: 51-59). The building was accessed through a narthex with two openings located on the north and south sides. A single central entrance led to the main nave, which was separated from the side aisles by columns. On the east side of the basilica was a raised bema with a slightly trapezoidal shape, above which an altar was placed, and a very well-preserved mosaic was located.

The mosaic can be divided into three panels, all included within a guilloche border. The westernmost panel features looped circles, distributed according to a square scheme (five circles each side, alternately small and large, Fig. 21). The core of the panel is made of four octagonal spaces between the branches of a cross, the lines of which curve according to the circle from which they arise. Only one of these octagonal shapes, which contains the design of a dolphin, has survived. The circles are decorated with flowers or stars of various types standing out on a white background. The second panel in the middle housed the altar, of which only a base remains. On either side of the middle panel were floral depictions. A tree replete with leaves and fruit is clearly recognizable on the right; however, the figure on the left is difficult to reconstruct.

Figure 21
Reconstruction of the mosaic covering the bema of the basilica at Mariana (Moracchini-Mazel 1965: 139 fig. 2).



The “Peaceful Kingdom” motif can be found in the mosaic’s easternmost panel. Its central location behind the altar and just in front of the apse is similar to the mosaics from Anemourion, Korykos, and Elaiussa Sebaste. It occupies a rectangular space measuring 3.2 m x 0.9 m. It is in a poor state of preservation, as its left half has almost completely disappeared. The left and right edges of the scene depict masonry, beside which two animals stand opposite one another. Of the left animal, only part of the rear leg is recognizable; of the right animal, an ox the horns, body, and three of its legs can be seen. Separating the two animals is a partially preserved image of a manger filled with hay. The Latin inscription placed between and above the two masonry figures reads:

[Leo et bos simul p]aleas manduc[abunt]

The lion and the ox will eat straw together

Thanks to this inscription, which refers to Isaiah 11:7 and Isaiah 65:25, we can assume that the animal depicted on the left must have been a lion. The quotation in the inscription differs slightly from what is reported in the Latin version of the New Vulgate: “et leo quasi bos comedet paleas” (Isaiah 11:7) and “leo et bos comedent paleas” (Isaiah 65:25). Nevertheless, in the Old Version and in the

Hexaemeron Libri Sex of Ambrose (Ambr. *Hexaem.* 5.2.6) the same words of the inscription appear: “leo et bos paleam manducabunt.” In the West, the mosaic of Mariana is unique since it pairs an inscription from Isaiah 11:7 or Isaiah 65:25 with the depiction of the “Peaceful Kingdom” motif.

Archetypes and Similar Thematic Motifs from Secular Contexts

This section will briefly consider secular instances of animal representation in mosaics, paying special attention to how such representations may inform our understanding of the “Peaceful Kingdom” mosaics. What, if any, might have been the background or the prototype for mosaics with “Peaceful Kingdom” representations?

Mosaics illustrating rural life often include depictions of animals. These pastoral depictions vary, but frequent topics include hunting or chase scenes, the *philia* (friendship) among animals, and scenes occurring in vineyards or farmlands. Hunting scenes were particularly popular motifs on mosaic floors in the Greek and Roman world, and frequently appeared in inhabited scrolls (Lavin 1963: 179-286). The scenes vary in their presentations, but the theme is always the same: a hunter, enclosed in a medallion, appears on foot or mounted on a horse, holding a spear or lance in efforts to strike a wild animal, who is surrounded by a different medallion. However, more relevant to our current examination are two other types of animal depictions: mosaics which represent the *philia* between animals, and mosaics featuring Orpheus or a shepherd, surrounded by or enchanting beasts. Both pastoral depictions bear certain similarities to our “Peaceful Kingdom” mosaics and together, they constitute an archetype.

A 5th century AD mosaic in the “Hall of Philia” at Daphne (modern Harbiye, Turkey, located near Antioch) provides an example of *φιλία των ζώων* (“animal friendship”).⁴⁶ The mosaic, now preserved at the Baltimore Museum of Art, depicts fierce and tame animals facing each other (lion and ox; tigress and boar; leopard and goat; lioness, stag, and bear). Trees separate the animals, and between the lion and the ox, “*φιλία*” is inscribed. The way the animals are arranged in this mosaic (placed facing each other interspersed with trees and plant elements) and the fact that a ferocious animal is flanked by a docile one are all overtly reminiscent of the animal depiction of the “Peaceful Kingdom” mosaics described earlier.

The iconography of Orpheus,⁴⁷ playing his lute to calm animals gathered around him, may serve as an archetype of the messianic vision of peace on earth found in the “Peaceful Kingdom” mosaics. In representations of Orpheus, he is usually located in the centre of the scene, seated on a rock, sometimes in a landscape surrounded by animals (Hachlili 2009: 72-79). He wears a Phrygian cap and is dressed in a short Phrygian tunic or a chiton, as in the 2th century AD mosaic of Edessa or in the 3th century AD mosaics of Tarsus and Adana (Budde 1972: 20-24; Hild - Hellenkemper - Hellenkemper-Salies 1990: 320). This Orphean theme, widespread throughout the Mediterranean basin in mosaic pavements, catacomb frescos, vessels, and sarcophagi, is sometimes interpreted according to the Christian version of the Good Shepherd (Vieillefon 2003). An interesting

46 Another example of mosaic portraying the *philia* between animals is that preserved at the Archaeological Museum of Madaba, formerly part of the Farid el-Masri house. In a central medallion is enclosed a head of male figure surrounded by four fruit trees placed diagonally, which separates four pairs of animals: a lion and a zebu, two geese, two rams and two hares. A further contribution on the topic of the *φιλία των ζώων* is that of Kadar 1968: 257-270.

47 Numerous are the contributions on the iconography of Orpheus (Stern 1974: 1-16; Jesnick 1997; Possekkel 2009: 1-35; Jourdan 2010; Jourdan 2011; Jourdan 2015: 576-613).

case study is the mosaic, dated by Chéhab at the end of the 5th century, found in a villa at Jenah in Lebanon and now preserved at the Maurice Chehab gallery in the National Museum of Beirut (Chéhab 1958: 64-73). In the two lower rows, peaceful and wild animals graze together amidst a rich decoration of trees and shrubs. In the central part of the mosaic, the animals are arranged instead around the figure of a young man (a shepherd). Dressed in a short tunic and cloak, he stands, holding a staff with his right arm and resting his right foot on a rock. He makes special eye contact with a dog placed at his feet. Here, among others, a sheep, a goat, a bear, a duck, birds of different kinds, a bull, and a pheasant stand peacefully side-by-side. The idea of peace is thus thematized with several animals peacefully coexisting and surrounding a human figure who brings concord through the music played by his musical instrument.

As we have seen, beasts were commonly depicted in secular mosaics. They appeared in idyllic landscapes, peacefully coexisting together despite their diversity; they also interacted with humans, who hunted or enchanted them. The mosaics portraying the “Peaceful Kingdom of Isaiah” are heir to these very widespread animal scenes, from the hunting scenes still present in Late Antiquity in many profane contexts⁴⁸ to the iconography of Orpheus playing the lyre surrounded by animals. These animal scenes eventually became a favourite topic depicted in late antique religious buildings. The inclusion of verses from Isaiah added a layer of verbal expression to what the visual image already communicated.

Conclusive Remarks: A Unique Interpretation for the “Peaceful Kingdom” Mosaics?

Scholars who address Isaiah’s “Peaceful Kingdom” mosaics base their interpretations either on the spatial arrangement of the mosaic panels within the different church buildings, or rely on the use of the verses of Isaiah in contemporary liturgical contexts. A. Grabar and R. Wisskirchen saw in the depictions, spatially located in proximity to the altar, a reference to the Eucharist, from which the future kingdom of peace would arise (Grabar 1960: 68-71; Wisskirchen 2009: 163). M. Gough attempted to explain the use of the verse from Isaiah 11:6-7 or 65:25 accompanied by peaceful images of animals as a call for peace in times of crisis (Gough 1974: 419). He connected these mosaics to the *Henotikon*, published by the Emperor Zeno in 482 in order to reconcile pro- and anti-Chalcedonians. Sceptical of this interpretation, S. Campbell and K. J. Vriezen sought instead to establish different concrete liturgical reference points for the Isaiah quotations. Vriezen emphasized that both quotations, which were spoken and sung in the liturgy on December 24 from the 5th century onward, were concerned with creating a vision of life in the church; their themes relate both to hoping for a future kingdom of peace and the general unity of Christians in the church (Vriezen 2003: 132). Campbell saw a connection between the scene and the use of these same verses in the Epiphany service, when the baptism was bestowed to the new Christians. In her opinion, the mosaics had a catechetical function: after the candidates have received the baptism, they may follow the attainment of the Peaceful Kingdom, as prophesied by Isaiah (Campbell 1995: 129-132).

But what can be hypothesized by looking closely at the Cilician case studies, paying special attention to the dating and locations of the mosaics within their

48 For example, in the Imperial Palace at Constantinople (Brett 1942: 34-43) or in the private residence complex of Madaba known as “Burnt Palace” (Piccirillo 1986: 333-339; Piccirillo 2007: 151-167).

respective church buildings? The paradise-themed mosaics found at Anemourion, Korykos, and Elaiussa Sebaste show more or less a similar dating, between the late 5th century (the oldest mosaic seems to be that of Anemourion around the mid-5th century) and the early 6th century. Their locations were similar: all these mosaics were concentrated on the bema of the church and were divided from the rest of the building by a balustrade that marked the space dedicated to the clergy from the area that was accessible to the faithful. An exception is the chapel at Elaiussa Sebaste, where the division between the bema and the nave must have consisted, given its small size, not of a physical element such as a balustrade but of an imaginary line that marked the end of the mosaic of the bema and the beginning of the limestone slab pavement. Only at Karlık the “Peaceful Kingdom” mosaic occupies the whole western and central part of the nave continuing, in the eastern part, with a second panel where the depiction of animals is limited to birds inscribed within rhombuses. The cases of Mopsouestia and Dağ Pazarı, partially different from the previous ones as their scenes have no references to the “Peaceful Kingdom of Isaiah” but show animals peacefully living together, were located in the centre of the nave and along the entire narthex, respectively. In fact, in Mopsouestia the animals surrounding the ark are meant to recall the theme of salvation, a central motif of the building. In Dağ Pazarı, on the other hand, the mosaic slowly introduces the visitor to an idyllic world, one where animals are enveloped by plant elements originating from a central *kantharos*.

Therefore, for the examined case studies from Cilicia and Isauria the relationship to baptism should be excluded. Their favoured position indeed is not in a baptistery, which would be accessed on the side of the nave at only certain times of the year. In Elaiussa Sebaste and Anemourion, for example, the eastern side rooms housing baptismal fonts do not feature scenic mosaics; they are covered in limestone slabs, as in Elaiussa, or mosaics with geometric patterns and inscriptions, as in Anemourion.

Instead, these paradisiacal mosaics were placed in prominent positions within the church: in the bema, in the apse, or in the nave. They welcome the faithful with a motif recalling earthly peace and the hope for a future, paradisiac peace. In the case studies of Karlık, Korykos (most probably in Elaiussa) and Anemourion, visitor who approached the bema of the church would have associated the visual image of the animals in Paradise, coexisting harmoniously or moving peacefully in an idyllic landscape, with the corresponding biblical texts about eschatological peace read in the liturgy. The combination of text and image, thus, reinforced the association both with an earthly peace, guaranteed by the faith, and with a heavenly paradisiacal peace. This topic of paradisiacal peace was already familiar to the late antique visitor, who would have been accustomed to seeing such portrayals of animals peacefully living together or grouped around a figure (Orpheus or a shepherd). In the church, these images take on a new, Christian, meaning. Therefore, the “Peaceful Kingdom of Isaiah” depictions—centrally located in the nave or near the altar—were images of peace that were meant not just for specific liturgical occasions, but rather to be contemplated by the faithful at all times of the year.

Bibliography – Kaynaklar

- Abdallah 2016 K. Abdallah, “Funerary Mosaic Found in Northern Syria”, *JMR* 9, 1-9.
- Avellis 2008 L. Avellis, “Note sull’iconografia di Noè nell’arca (III-VI sec.)”, *VeteraChr* 45, 19-45.
- Azéma 1984 Y. Azéma, “Sur la date de la mort de Theodoret de Cyr”, *Pallas* 31, 137-155.
- Balty 1977 J. Balty, *Mosaïques de Syrie*, Bruxelles.
- Borgia 2008 E. Borgia, “First Notes on the Architecture of the Roman Temple at Elaioussa Sebaste”, *OLBA* 16, 249-276.
- Borgia 2019 E. Borgia, “La chiesa bizantina nel tempio di Elaioussa-Sebaste e un’iscrizione funeraria inedita”, A. Polosa - H. A. Kızırlarslanoglu - M. Oral (eds.), *ΣΕΒΑΣΤΗ Studies in honour of Eugenia Equini Schneider*, İstanbul, 365-384.
- Borgia 2020 E. Borgia, “A building site from a ruin. The Early Byzantine Ecclesiastical Complex within the Roman Temple of Elaioussa Sebaste (Cilicia)”, K. Piesker - U. Wulf-Rheidt (eds.), *Umgebaut: Umbau-, Umnutzungs- und Umwertungsprozesse in der antiken Architektur: internationales Kolloquium in Berlin vom 21.-24. Februar 2018 veranstaltet vom Architekturreferat des DAI*, 423-432.
- Brett 1942 G. Brett, “The Mosaic of the Great Palace in Constantinople”, *JWCI* 5, 34-43.
- Breytenbach 2014 C. Breytenbach, “The Early Christians and Their Greek Bible. Quotations from the Psalms and Isaiah in Inscriptions from Asia Minor”, W. Kraus - S. Kreuzer (eds.), *Die Septuaginta. Text, Wirkung, Rezeption*, 4. Internationale Fachtagung Veranstalter von Septuaginta Deutsch (LXX.D), Tübingen, 759-774.
- Budde 1960 L. Budde, “Die frühchristlichen Mosaiken von Misis-Mopsuestia in Kilikien”, *Pantheon* 18, 116-126.
- Budde 1969 L. Budde, *Antike Mosaiken in Kilikien I, Frühchristliche Mosaiken in Misis–Mopsuestia*, Recklinghausen.
- Budde 1972 L. Budde, *Antike Mosaiken in Kilikien, Die heidnischen Mosaiken 2*, Recklinghausen.
- Campbell 1988 S. Campbell, *The Mosaics of Antioch*, *Subsidia Mediaevalia* 15, Toronto.
- Campbell 1995 S. Campbell, “The Peaceful Kingdom: A Liturgical Interpretation”, R. Ling - J. Peter (eds.), *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics, Supplementary Series 9.2*, Ann Arbor, 125-134.
- Campbell 1998 S. Campbell, *The Mosaics of Anemurium*, Toronto.
- Candemir - Wagner 1978 H. Candemir - J. Wagner, “Christliche Mosaiken in der nördlichen Euphratesia”, S. Şahin - F. K. Dörner (eds.), *Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens: Festschrift für Friedrich Karl Dörner zum 65. Geburtstag am 28 Februar 1976 /1*, Leiden, 192-231.
- Chéhab 1958 M. Chéhab, *Mosaïques du Liban*, Paris.
- Clements 2010 R. Clements, “A Shelter amid the Flood: Noah’s Ark in Early Jewish and Christian Art”, M. E. Stone - A. Amihay - V. Hillel (eds.), *Noah and his Book(s)*, Atlanta, 277-299.
- Cortese 2022 A. Cortese, *Cilicia as Sacred Landscape in Late Antiquity, A Journey on the Trail of Apostles, Martyrs and Local Saints*, Wiesbaden.
- de Vaux 1938 R. de Vaux, “Une mosaïque byzantine a Ma’in (Transjordanie)”, *RB* 47.2, 227-258.
- Elton et al. 2007 H. Elton - E. Equini Schneider - D. Wannagat, *Temple to Church - The Transformation of Religious Sites from Paganism to Christianity in Cilicia*, İstanbul.
- Equini Schneider 1999 E. Equini Schneider, *Elaioussa Sebaste: Campagne di scavo 1995–1997 I*, Rome.
- Equini Schneider 2003 E. Equini Schneider, *Elaioussa Sebaste: Un porto tra Oriente e Occidente II*, Rome.
- Equini Schneider 2010 E. Equini Schneider, *Elaioussa Sebaste: L’Agora Romana III*, İstanbul.
- Forsyth 1961 G. H. Forsyth, “An early Byzantine church at Kanlı Divane in Cilicia”, M. Meiss (ed.), *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, 127-137.
- Foss 1977 C. Foss, “Two Inscriptions Attributed to the Seventh Century A.D.”, *ZPE* 25, 282-288.
- Gough 1954 M. Gough, “A Temple and Church at Ayaş (Cilicia)”, *AnSt* 4, 49-64.
- Gough 1958 M. Gough, “The “Paradise of Dağ Pazarı”: A Newly Discovered Early Christian Mosaic in Southern Asia Minor”, *ILN* 233, 644-646.
- Gough 1959a M. Gough, “Report on Work Carried out During Summer 1958”, *AnSt* 9, 7-8.
- Gough 1959b M. Gough, “Karlık and Dağ Pazarı”, *TAD* 9, 5-6.
- Gough 1965 M. Gough, “Christian Archaeology in Turkey”, *Atti del VI Congresso di Archeologia Cristiana*, Ravenna, 405-412.

- Gough 1972 M. Gough, "The Emperor Zeno and Some Cilician Churches", *AnSt* 22, 199-212.
- Gough 1974 M. Gough, "The Peaceful Kingdom: An Early Christian Mosaic Pavement in Cilicia Campestris", *Mélanges Mansel I*, 411-419.
- Grabar 1960 A. Grabar, "Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien", *CArch, Fin de l'antiquité et moyen-âge* 11, 41-71.
- Guinot 1982 J.-N. Guinot, *Théodoret de Cyr – Commentaire sur Isaïe, Vol. II*, Paris.
- Hachlili 2009 R. Hachlili, *Ancient Mosaic Pavements: Themes, Issues, and Trends; Selected Studies*, Leiden-Boston.
- Hagel - Tomaschitz 1998 S. Hagel - K. Tomaschitz, *Repertorium der Westkilikischen Inschriften*, Vienna.
- Herzfeld - Guyer 1930 E. Herzfeld - S. Guyer, *Meriamlik und Korykos: christliche Ruinenstätten des rauhen Kilikiens, Vol. 2*, Manchester.
- Hild et al. 1990 F. Hild - H. Hellenkemper - G. Hellenkemper-Salies, "Kilikien", M. Restle (ed.), *Kathedra - Kreta. Reallexikon zur byzantinischen Kunst* 4 Stuttgart, 182-356.
- Hill 1996 S. Hill, *The Early Byzantine Churches of Cilicia and Isauria*, Aldershot.
- Hill 1998 S. Hill, "Alahan and Dağ Pazari", R. Matthews (ed.), *Ancient Anatolia: Fifty Years' Work by the British Institute of Archaeology at Ankara*, London, 315-337.
- Ilan - Damati 1987 Z. Ilan - E. Damati, "The Synagogue and Beth-Midrash at Ancient Meroth", *Qadmoniot: A Journal for the Antiquities of Eretz-Israel and Bible Lands* 20, 87-96.
- Janowski 2014 B. Janowski, "Der Wolf und das Lamm: Zum eschatologischen Tierfrieden in Jes. 11,6-9.", B. Janowski (ed.), *Der nahe und der ferne Gott. Beiträge zur Theologie des Alten Testaments* 5, Neukirchen-Vluyn, 55-70.
- Jesnck 1997 I. Jesnick, *The Image of Orpheus in Roman Mosaic*, BAR International Serie 671, Oxford.
- Jourdan 2010 F. Jourdan, *Orphée et les chrétiens. La réception du mythe d'Orphée dans la littérature grecque des cinq premiers siècles, I: Orphée, du repoussoir au préfigurateur du Christ*, Paris.
- Jourdan 2011 F. Jourdan, *Orphée et les chrétiens: la réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles / 2: Pourquoi Orphée ?*, Paris.
- Jourdan 2015 F. Jourdan, "Orpheus (Orphik)", *LRAC* 26, 576-613.
- Kadar 1968 Z. Kadar, "Philia ton zoon", *Acta Antiqua* 16, 257-270.
- Kautzsch 1936 R. Kautzsch, *Kapitelstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert*, Berlin.
- Keil - Wilhelm 1931 J. Keil - A. Wilhelm, *Denkmäler aus dem Rauhen Kilikien, MAMA, Vol. 3*, Manchester.
- Lavin 1963 I. Lavin, "The Hunting Mosaics of Antioch and Their Sources. A Study of Compositional Principles in the Development of Early Mediaeval Style", *DOP* 17, 179-286.
- Le Quien 1958 M. Le Quien, *Oriens Christianus II, Unchanged Publication of Paris 1740*, Graz.
- Magness et al. 2017 J. Magness - S. Kisilevitz - M. Grey - D. Mizzi - K. Britt, "Huqoq - 2016: Preliminary Report", *Hadashot Arkheologiyot: ExcIsr* 129, 1-7.
- Magness 2019 J. Magness, "Inside the Huqoq Synagogue", *Biblical Archaeology Review* 45.3, 24-38.
- Metzger 2010 M. Metzger, "Weinstock und Tierfriede: Erwägungen zu einem Mosaik aus dem Libanon", H. Ch. Goßmann (ed.), *Hebräische Sprache und Altes Testament*, Nordhausen, 143-170.
- Moracchini-Mazel 1965 G. Moracchini-Mazel, "Le pavement en mosaïque de la basilique et du baptistère de Mariana", *Archeologia* 5, 51-59.
- Najjar - Sa'id 1994 M. Najjar - F. Sa'id, "A new Umayyad church at Khilda - Amman", *StBiFranc* 44, 547-560.
- Ovacık et al. (in press) A. Ovacık - I. Keskin - H. Ekinci - B. Karasolak, "Adana Mozaikleri", H. Pamir - I. Işıklıkaya-Laubscher (eds.), *Homage to Antioch Mosaics: Current Stand and Perspectives International Conference and Workshop*, Antakya, Hatay.
- Peschlow 2004 U. Peschlow, "Kapitell", *RAC* 20, 57-123.
- Piccirillo 1976 M. Piccirillo, "New Discoveries on Mount Nebo", *AAJ* 21, 55-59.
- Piccirillo 1986 M. Piccirillo, "The Burnt Palace of Madaba", *ADAJ* 30, 333-339.
- Piccirillo 1993 M. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan*, Amman.

- Piccirillo 2007 M. Piccirillo, "Civic Edifices in the Madaba Region", K. Galor - T. Waliszewski (eds.), *From Antioch to Alexandria: Recent Studies in Domestic Architecture*, Warsaw, 151-167.
- Pietersma - Wright 2007 A. Pietersma - B. G. Wright, *A New English Translation of the Septuagint*, Oxford (online edition).
- Pillinger 1978 R. Pillinger, "Noe zwischen zwei Tauben", *RivAC* 54, 97-102.
- Possekel 2009 U. Possekel, "Orpheus among the Animals. A New Dated Mosaic from Osrhoene", *OrChr* 92, 1-35.
- Russell 1977 J. Russell, "Excavations at Anemurium (1987)", *EchosCl* 23.1, 1-7.
- Russell 1987 J. Russell, *The Mosaic Inscriptions of Anemurium*, *Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse* 13, Vienna.
- Russell 1989 J. Russell, "Christianity at Anemurium (Cilicia)", N. Duval (ed.), *Actes du XI^e Congrès International d'archéologie Chrétienne*, Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, Paris, 1621-1637.
- Russell 2021 J. Russell, *The Canadian Excavations at Anemurium in Cilicia*, Drémil Lafage.
- Stern 1974 H. Stern, "Orphée dans l'art paléochrétien", *CArch* 23, 1-16.
- van den Ven 1962 P. van den Ven, *La Vie ancienne de S. Syméon Stylite le Jeune (521-592)*, *Subsidia Hagiographica* 31, Société des Bollandistes, Vol. 2, Brussels.
- Vieillefon 2003 L. Vieillefon, *La figure d'Orphée dans l'antiquité tardive. Les mutations d'un mythe du héros païen au chantre chrétien*, Paris.
- Vriezen 2003 K. Vriezen, "De leeuw zal stro eten als het rund. De wolf en het lam zullen teaken weiden. 'Een oudoosters paradijsthemata in mozaïeken in Byzantijns Palaestina/Arabia", *Nederlands Theologisch Tijdschrift* 57, 126-134.
- Watta 2018 S. Watta, *Sakrale Zonen im frühen Kirchenbau des Nahen Ostens: zum Kommunikationspotenzial von Bodenmosaiken für die Schaffung heiliger Räume*, Wiesbaden.
- Wisskirchen 2002 R. Wisskirchen, "Der bekleidete Adam thront inmitten der Tiere. Zum Bodenmosaik des Mittelschiffs der Nordkirche von Huarte/Syrien", *JbAC* 45, 137-156.
- Wisskirchen 2009 R. Wisskirchen, "Zum „Tierfrieden“ in spätantiken Denkmälern (nach Gen. 1,29f, Jes. 11,6/8 und 65,25)", *JbAC* 52, 142-163.
- Zollt 1994 T. Zollt, *Kapitellplastik Konstantinopels vom 4. bis 6. Jahrhundert n. Chr. Mit einem Beitrag zur Untersuchung des ionischen Kämpferkapitells*, AMS 14, Bonn.

Edessa Mozaiklerindeki Mitolojik Unsurlar Üzerine Değerlendirme

Evaluation on Mythological Elements in Edessa Mosaics

Seçil ÇOKOĞULLU*

(Received 10 July 2024, accepted after revision 29 September 2024)

Öz

Edessa (Şanlıurfa, Türkiye) Seleukoslar tarafından kurulmuş bir kenttir. Seleukosların zayıfladığı dönemde İÖ 132 - İS 242 yılları arasında Oshroene bölgesinde hüküm süren Edessa Krallığı'nın başkentidir. Kent bir taraftan yerel kültürel özelliklerini korurken bir taraftan da konumu sebebiyle doğusundaki ve batısındaki kültürlerin etkisinde kalmıştır.

Bugüne kadar ele geçen mozaikler, Edessa ve çevresinde İS 2. - 7. yüzyıllar arasında bir mozaik geleneğinin olduğunu açıkça gösterir. Mozaiklerin çoğunluğu figüratif olmakla birlikte geniş bir konu çeşitliliğine sahiptir. Bu mozaiklerde bölgeye özgü gelenekler ve inanç sistemlerinin yanı sıra aslında kuruluşuyla başlayan Roma hakimiyetiyle ve Hristiyanlığın yayılmasıyla devam eden batı mitolojisinin yansımaları dikkat çekmektedir.

Bu çalışmada Edessa'nın Hristiyanlık öncesi yerel inanç ve dil özellikleri ile Hellen ve Hellen kökenli Roma mitolojisinin Edessa'nın yayınlanmış mozaiklerinde kendini gösteren özellikleri ikonografik açıdan ortaya konmuştur. Bu unsurların tarihsel süreç içindeki ele alınış biçimleri ve farklılıkları ile Edessa'nın inanç sistemindeki değişimin mozaiklerdeki yansımaları üzerine genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Edessa, Roma Dönemi, figüratif mozaik, mitoloji, ikonografi.


Abstract

Edessa (Sanliurfa, Turkey) is a city founded by the Seleucids. It was the capital of the Kingdom of Edessa, which ruled in the Oshroene region between 132 BC and 242 AD, when the Seleucids weakened. While preserving its local cultural characteristics, the city was influenced by the cultures to the east and west due to its location.

The mosaics recovered to date clearly show that there was a mosaic tradition in and around Edessa between the 2nd and 7th centuries AD. Although the majority of the mosaics are figurative, they have a wide variety of subjects. In these mosaics, in addition to the traditions and belief systems specific to the region, the reflections of western mythology, which actually began with the foundation of the city and continued with the Roman domination and the spread of Christianity, draw attention.

In this study, the pre-Christian local beliefs and language features of Edessa and the Hellenic and Hellenic-origin Roman mythology manifested in the published mosaics of Edessa are presented iconographically. A general evaluation was made on how these elements were handled and their differences in the historical process and the reflections of the changes in the belief system of Edessa on the mosaics.

Keywords: Edessa, Roman Period, figural mosaic, mythology, iconography.

* Seçil Çokoğullu (Üney), Harran Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Haliliye, Şanlıurfa, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0002-6245-621X>. E-posta: secil.uney@harran.edu.tr

Edessa günümüzde Şanlıurfa merkezinde, coğrafi koşulları ve yakınlarındaki önemli yol güzergahları sayesinde kesintisiz birçok kültüre ev sahipliği yapmış bir bölgede yer alır. Kentin ilk kuruluşuna dair bilgiler ve arkeolojik veriler oldukça yetersiz olmasına rağmen Arapça ve Süryanice yazılı kaynaklardan anlaşıldığı kadarıyla, kent, Orhay ya da Urhay adıyla kurulmuştur (Harrak 1992: 211-213). Kesin olmayan efsaneler de kentin kuruluşunun oldukça eskiye gittiğini düşündürür (Segal 2002: 20-34). Kentin Edessa adıyla yeniden kuruluşu ve bu adı alması ise Seleukoslar dönemine denk gelir (Harrak 1992: 209-210; Segal 2002: 35-36) ve İÖ 304 yılına dayandırılır. J. B. Segal, Seleukoslar'ın erken dönemlerinde Mezopotamya'da kentler dışında çok sayıda koloni kurduklarını ve bu kolonilerden bir kısmının Edessa'da bulunduğunu belirtir (Segal 2002: 39; Gündüz 2005: 88- 89). Bu da Arami kökenli Edessa halkının yanı sıra göçle gelmiş Hellen kökenli bir grubun varlığını gösterir.

Seleukosların Mezopotamya'daki etkisinin zayıflamaya başlamasıyla Edessa'daki yerel güçler, bölgede güçlenen Part Krallığının da desteğini alarak İÖ 132 yılında, bölgenin en önemli gücü haline gelen Edessa Krallığı'nı kurarlar (Drijvers 1980: 10; Segal 2002: 47). İleriki yıllarda Diocletianus döneminde (İS 285-302) Oshroene olarak adlandırılacak bölgede¹ kurulan Edessa Krallığı, hem kurucu hanedan hem de sonrasında hüküm süren krallar açısından yerel özelliklerini korumuştur. Partlar ve Romalılar arasındaki konumu sebebiyle zaman zaman askeri ve siyasi müdahalelerine maruz kalsa da, B. Salman'ın da belirttiği gibi, "kültürel doku" çok uzun süre korunabilmiştir (Salman 2007: 29). İS 165'te fiili olarak Roma hakimiyetine giren Edessa, İS 242'de ise Roma kolonisi haline gelmiştir.

Edessa kenti ve çevresindeki yerleşimlerden bugüne kadar çok sayıda mozaik ele geçmiştir. Bu mozaiklerin bir kısmı kurtarma kazılarında ortaya çıkartılmış olup ait olduğu mimariye dair veri neredeyse yoktur. İS 2.-3. yüzyıl kaya mezarlarına ait aile mozaikleri olarak tanımlanan grup dışında ele geçen mozaikler İS 6.-7. yüzyıla kadar giden Hellen kültürünün de izlerini taşıyan örneklerin yanında Hristiyanlık ikonografisi barındıran tasvirlerle sahiptir. Bu geniş yelpaze, kent ve çevresindeki mozaik geleneğinin varlığını gösterdiği gibi stil özellikleri de kentteki en azından İS 2. yüzyıldan İS 3. yüzyıl sonuna kadar mozaik üretimini kanıtlar niteliktedir (Salman 2007: 243-244).

Edessa Kentinin Dinsel Yapısı

Edessa kentinde, Hristiyanlığın resmi din olmasına kadarki süreçte daha çok Asur-Babil temelli paganizmden söz etmek mümkündür. Edessa ve çevresinde yıldız ve gezegen kültlerinin İS 3. yüzyıla kadar varlığını ve önemini koruduğu anlaşılır (Gündüz 2005: 95). Ancak Hristiyanlık öncesinden kabartma ve yazıtlar (Gündüz 1992: 150-154) dışında günümüze kadar korunmuş çok fazla buluntu ele geçmemiştir.

Edessa'nın da içinde bulunduğu Oshroene bölgesi dinsel yapısını hem Edessa hem de kentin yakınlarındaki Harran ve Soğmatar'dan ele geçen kabartma ve yazıt gibi buluntulardan anlamak mümkündür. Kısaca değinmek gerekirse bu buluntular çerçevesinde Edessa panteonun ilk sıralarında Jüpiteri sembolize eden ve "hakim tanrı" Bel (Ba'al) ile Merkür'ü sembolize eden -aynı zamanda Bel'in oğlu- katip ve bilge tanrı Nebo (Nabu) yer alırdı (Gündüz 1992: 149). Ayrıca Atargatis (İhtar-Venus) verimlilikle ilişkilendirilmiş (Gündüz 1992: 149-150) bir

¹ Oshroene bölgesi genel olarak Euphrates ve Habur Nehirleri arasında kalan bölgedir. Salman 2007: 27-28.

tanrıçaydı. Bunun yanında özellikle Harran ve Soğmatar olmak üzere bölgede en fazla tapım gören ve Sümer uygarlığından itibaren Mezopotamya'nın en önemli tanrılarından biri olan Sin'in (Mutlu – Albayrak 2018: 134-140) de kentte kabul görmediğini düşünmek mümkün değildir. Ancak Tanrı'nın Edessa'da Nabu, Bel ve Atargatis (Tar'ata) kültlerinin gerisinde kaldığı belirtilir (Gündüz 2005: 97).

Diğer taraftan Edessa'nın Hellenistik dönemde kurulması sebebiyle o dönemde çok sayıda Hellen kökenli insanın burada yaşadığı bilinmektedir. Aynı zamanda Roma İmparatorluğu'nun bu bölgedeki İS 165 tarihlerinde artan etkisini de göz ardı etmemek gerekir. Bu bağlamda Roma'nın "Hellenistik kralların mirasçısı" olması (Dunbabin 1999: 160) sebebiyle Edessa halkının Hellenlerle iç içe olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Ancak Hellen tanrı ve tanrıçalarının tasvirlerine dair veriler olsa da kültürlerinin varlığını kanıtlayabilecek arkeolojik bir buluntu bugüne kadar ele geçmemiştir. Bu buluntulara Şanlıurfa Müzesi'nde korunmakta olan ve tamamen yerel bir üslupla yapılmış olan Nike heykeli ile Eros ve Psykhe kabartması örnek verilebilir. Bunun yanında mozaiklerde de Artemis, Amazonlar, Akhileus tasvirleri gibi örnekler karşımıza çıkmaktadır.

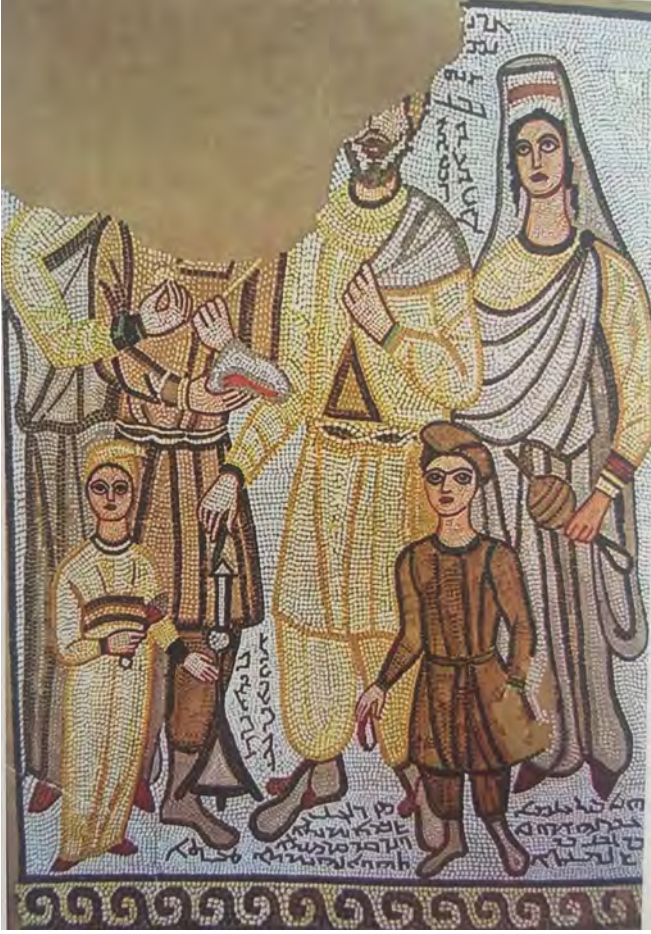
Edessa'da Yahudi topluluğundan da söz edilir. Hatta İS 1. yüzyılda Edessa kralı V. Abgar Ukkama (Kara Abgar) ve Hz. İsa arasında geçen mektuplaşma sonrası, kralın Hristiyan olmasından sonra bu dini ilk kabul edenler ve yayılmasını sağlayanlar oldukları ifade edilir (Salman 2007: 57).

Bu çalışmada Edessa üretimi olan/olduğu düşünülen yerel inanç unsurları ve Hellen ve Roma mitolojisi etkili tasvirlerle sahip, daha önce yayınlanmış olan mozaikler yeniden ele alınmış ve ikonografik olarak değerlendirilmiştir.

Atargatis

Atargatis (Tar'ata ya da Süryanice 'Ata) bereket tanrıçasıdır (Segal 1967: 297). Ş. Gündüz Atargatis'i İştâr ve Venüs ile ilişkilendirir (Gündüz 1992: 149-150). Atargatis, bitkilerin, hayvanların ve insanların yeniden doğuşunu sembolize eden bir özelliğe sahiptir. Atargatis kültü ve ritüellerine ilişkin bilgileri Edessa Krallığı'nın önemli yazarı Bardaysan ve Addai doktrininde görmek mümkündür (Drijvers 1980: 76-78). Hierapolis'in (Mabbug) tanrıçası olan Atargatis'in daha sonra Edessa'da da tapım görmeye başladığı (Segal 1967: 297; Drijvers 1980: 76), hem Hierapolis hem de Edessa'da kutsal balıklarla dolu havuzlarla anıldığı belirtilir (Segal 1967: 297; Gündüz 2005: 104-108). Şanlıurfa'da günümüzde de kutsallığını koruyan Balıklıgöl, belki de Atargatis kültürünün günümüze ulaşmış kanıtıdır. Segal, Atargatis'in sembollerinden bir diğerinin yaprak olduğunu belirtir. Hatra'da bulunmuş Atargatis'in bir kabartması ve heykellerinde tanrıça biri sağ elinde diğeri sol elinde olmak üzere iki yaprak tutmaktadır (Segal 1967: 297).

Edessa'daki İS 2. 3. yüzyıla ait kaya mezarlarından ele geçmiş iki mozaik, bu noktada Atargatis kültü içeren bu sembolü barındırmaktadır. Bunlardan biri Tripod Mozaigi olarak adlandırılır (Res.1) (Segal 1967: 293-297). Aslında Edessa'nın mezar mozaikleri repertuarına uygun bir konuya sahip olan bu mozaikte, ayakta duran aile bireyleri ve önlerinde üzerinde bir kap bulunan uzun ayaklı tripod tasvir edilmiştir. Segal, bu kabın bir ritüelle ilişkili olması gerektiğini, kutsal su ya da tütsü için kullanıldığını düşünür (Segal 1967: 296). Bu mozaikte ölen kişinin sağ elindeki yeşil yaprağı Atargatis'le ilişkilendirir. Aile Portresi Mozaigi (Salman 2007: 197-199) ya da Mukimi Mozaigi (Önal 2017: 46-47) olarak bilinen mozaikte de benzer bir uygulama ile karşılaşmak mümkündür (Res. 2). Ailenin büyüğü ve ölen kişi olduğu düşünülen erkek figürün elinde yapraklı bir dal bulunur.



Resim 1 (sol)
Tripod Mozaïği (Önal 2017: res. 6).

Resim 2 (sağ)
Aile Portresi Mozaïği (Mukimi Mozaïği)
(Önal 2017: res. 63).

Maralahe

Bu noktada Soğmatar'da ele geçmiş Süryanice yazıtlarda da adına rastladığımız hatta kutsal sayılan tepeye adına anıtlar dikildiği anlaşılan Maralahe'den söz etmek gerekir (Segal 1953: 102; Drijvers 1973: 4-5, 125-126; Gündüz 1992: 151-152;). Şanlıurfa'nın merkezindeki Kırkmağara'da bulunmuş olan bir yazıt Maralahe'nin adının geçtiği bir mezar yazıtıdır (Segal 1953: 115-116; Segal 1963: 217-218; Drijvers 1980: 75). Kaldı ki Maralahe'nin Süryanice "Tanrıların lideri" anlamına geldiği bilirse de kimliği, kökeni ve ritüelleri üzerine bilgi yoktur. Araştırmacılar bu durumu ancak yorumlayarak açıklamaya çalışmışlardır. J. B. Segal'in, Palmyra bölgesinin en büyük tanrısı Ba'al Shamin ile özdeş olduğu (Gündüz 1992: 153) ve Maralahe'nin Ortaçağ'da Harran pantheonundaki Şamal'ın bir ismi olabileceğine dair görüşleri bulunur (Gündüz 1992: 154-155). Aynı zamanda Hatra'dan ele geçen sikkeler üzerindeki "Sin Marilaha" ibaresi ile Sin'in sembolü olan sivri uçları yukarı bakan hilal tasvirini örnek gösteririr ve bu noktada Sin'in, "Marilaha" ifadesiyle yüceltiildiği ya da Sin'in Ba'al Shamin² ile eş tutulduğu konusunu tartışır. Elbette bu Sin ile Maralahe'nin de aslında aynı kimliğe sahip tanrılar oldukları fikrini de beraberinde getirmektedir. Ş. Gündüz, Harran ve Soğmatar'dan ele geçen yazıtlardaki Sin için kullanılan "tanrıların lideri, tanrıların kralı" gibi ifadeler ile Asurca ve Arapça şahıs isimlerinin Sin'i yücelten ifadelerden oluşmasından yola çıkarak, Süryanice "Tanrıların lideri" anlamına gelen Maralahe'nin, "Tanrı Sin"i hatırlattığına

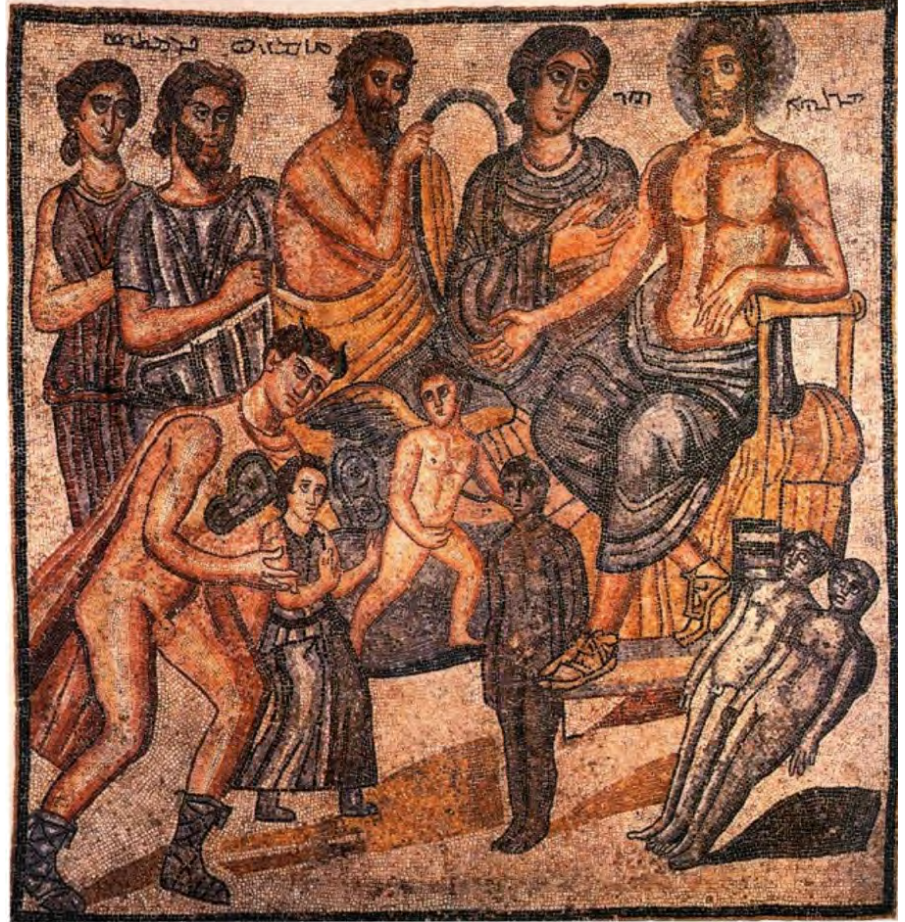
2 B. Salman, Ba'al Shamin'in, Zeus'un Kuzey Suriye'deki özdeşi olabileceğini belirtir: Salman 2007: 44.

dikkat çeker. Maralahe isminin Sin için kullanılan Asurca “bel ilani” ve Arapça “rabb Al-alihah” isimlerinin Süryanca karşılığı olduğunu belirtir (Gündüz 1992: 155). Dolayısıyla Tanrı Sin ile Maralahe bu noktada birleşmektedirler.

Soğmatar ve Harran buluntularından yola çıkılarak yapılan bu yorum elbette Edessa kenti için de geçerli olabilir. Ancak New York'ta özel bir koleksiyonda olduğu düşünülen ve Edessa üretimi olduğu kabul edilen bir mozaik üzerindeki tasvir, Tanrı Sin ve Maralahe'nin özdeş olduğu konusunda soru işaretlerini gündeme getirir.³ İS 3. yüzyıla tarihlenen Maralahe Mozaïği ya da Prometheus Mozaïği olmak üzere iki farklı adlandırmaya sahip bu mozaik üzerinde Hellen ve Roma mitolojilerinde yer bulmuş insanın yaratılış mitosu tasvir edildiği anlaşılır.

Mozaik panoda bir kline üzerinde üç figür yan yana oturmakta, onlarla aynı hizada biri kadın diğeri erkek figür ise ayakta durmaktadır (Res. 3). Tanrısal özellikte tasvir edilmiş olan bu figürlerin dördünün başlarının yanlarında isimleri Süryanice harflerle yazılıdır. İsimler sahnenin solundan sağına doğru Maralahe, Hera, Kronos ve Prometheus'dur (Önal 2017: 33-34; Albayrak 2022: 133). Klinenin en başında (sahnenin solunda) oturan erkek figürün adı Maralahe'dir.

Resim 3
Prometheus Mozaïği (Maralahe Mozaïği)
(Önal 2017: res. 44).



Pozisyonu ve himationu sarış biçimi Hellen sanatındaki Zeus tasvirlerini andırır. Diğer figürlerden daha ön planda gösterilmesi, figürün kimliğinin önemini vurgular. Başının çevresindeki hale, Zeus'un İS 2. yüzyıl ve sonrasında Tanrı Ba'al ve Mithra etkisiyle ortaya çıkan Helios kimliği ile ilişkilendirilmektedir

³ Söz konusu mozaïğin bulunduğu yer belli olmamakla birlikte, B. Salman'ın da belirttiği gibi, mozaïğin yazıtların sahip olduğu karakter ile mozaik tasvirinin stil özelliklerinin Edessa mozaïği olduğu düşünülür: Salman 2007: 217.

(Şahin 2001: 56; Salman 2007: 45). Yanında oturan kadın figürün Hera olması da, bu kimliğin Hellen/Roma temelli olduğu fikrini güçlendirir. Bu durum aslında Sin ile Maralaha'nın özdeş olup olmadıkları tartışmasına katkı sunar (Salman 2007: 44). Tanrı Sin'in sembolünün her zaman bir hilal olduğu düşünüldüğünde, buradaki Hellen ve Roma pantheonlarının baş tanrısı Zeus/Jüpiter edasıyla oturan tanrının Sin olmadığı anlaşılabilir. Bu durumda başının üzerinde de yazdığı gibi, Maralaha adındaki tanrının, Sin'den farklı olması gerektiği şüphe götürmez. Bu konuyu B. Salman, tarihsel süreçle birlikte değerlendirmiştir. Buna göre İS 117-123 yılları arasında Edessa Krallığı'ndaki siyasi bir karmaşa ve Part garnizonu hakimiyeti sonrası İS 165 yılında Roma komutanı Avidius Cassius tarafından kuşatılan Edessa, kendi isteğiyle teslim olur. B.Salman bu tarihi Roma'nın kültürel anlamda Edessa'da varlığını güçlü bir şekilde göstermeye başladığı tarih olarak ele alır. Bu noktada Soğmatar'dan ele geçmiş İS 165 yılına tarihlenen Maralaha yazıtlarda geçen ve yüceltilen "kral"ın Roma destekli Edessa kralı olması gerektiğini belirtir. Söz konusu mozaikteki Maralaha'nın Roma etkisiyle oluşturulmuş ve Edessa pantheonunda yeni ortaya çıkan bir tanrı olabileceğini öne sürer (Salman 2007: 46).

Hera'nın yanında oturan yaşlı figür Kronos'dur.⁴ Zamanla ilişkili aslında zamanın döngüsellikinin sembolü olan tanrı Aion'un zodyak çemberini tutmaktadır (Önal 2017: 33). Hellen mitolojisinde Zeus ve babası Kronos'un arasında dostça bir ilişki olmamasına rağmen bu mozaikte birlikte oturuyor olmaları, Roma Döneminde yaygın olan Orphik gelenekte barış içinde kabul edilmeleri ile ilişkilendirilebilir (Grimal 1990: 110).

Bu figürlerin önünde ise, sahnenin sağ alt kısmına denk gelir şekilde kanatlı bir kadın figürü tutan ve hafif öne doğru eğilerek hamle yapmış bir başka erkek figür bulunur. Bu çıplak ve pelerinli figürün tanrısallık bir kimliğe sahip olduğu açıktır. İsmi yazmamasına rağmen ayağına giymiş olduğu bot benzeri sandaletten Hermes olduğunu düşünmek mümkündür. Hermes'in yanında, sahnenin ortasında uçar durumda kanatlı çocuk Eros tasviri bulunur. Diğer üç erkek figürün ise cansız oldukları anlaşılmaktadır.

Aslında sahnenin alt bölümündeki konu açıktır. Prometheus'un çamurdan ya da kilden yaptığı insan figürlerine ruh vermesiyle insanın yaratılışı konu edilmiştir. Aesop'a verilen ve klasik döneme ait bir fabluda Prometheus'un kili su kullanmadan gözyaşları ile ıslattığı ve çamur haline getirdiği anlatılmaktadır. (Dougherty 2006: 17). Arkaik ve klasik dönemde Prometheus insan yaratıcısı olarak bilinirken, dönemin önemli edebi eserlerinde pek de yer bulmaz. Bunun yanında Prometheus'un anlatıldığı en erken yazılı eserler Hesiodos'a ait "Theogonia" ve "İşler ve Günler"dir. *Theogonia*'da, Prometheus'un, Zeus'u oyuna getirip ateş çalması ve insanlara geri vermesi, *İşler ve Günler*'de ise Zeus'un insanlardan intikam almak için ilk kadını, Pandora'yı yaratması ağırlıklı olarak konu edilmiştir.⁵ İÖ 4. yüzyılın Menander ve Philemon gibi komedi şairlerince işlenirken İÖ 3.-2. yüzyıl Etrüsk ve Latin gemmalarında tasvir edilir (Dougherty 2006: 17). Augustus döneminde Ovidius *Metamorphoses* eserinde Prometheus'tan söz etmeden insanın yaratılışını bu tip bir hikâyeye dayandırır (Ov.met. 1.82-88). C. Dougherty Romalı lirik şairlerden Catullus, Horace ve Propertius'un da Prometheus'un insan yaratma hikayesini konu edindiklerini, bunun yanında özellikle mezarla ilişkili eserlerde tasvir edildiğini belirtir (Dougherty 2006: 17).

4 B. Salman elinde çember tutan figürü Prometheus olarak tanımlamıştır: Salman 2012: 196.

5 Bu çalışmada Prometheus'un tüm mitosları ele alınmayacaktır. Detaylar için: Dougherty 2006: 3-146; World Mythology: 854-858.

Ancak mozaik pano tasvirinde bilinen hikâyeden farklı bir durum söz konusudur. Prometheus, üst bölümde tanrılarla birlikteyken, çamurdan insanlara ruh vermek üzere olan Hermes'tir. Hermes, Psyche'yi yani ruhu çamurdan insanlara doğru götürür şekilde tasvir edilmiştir. Burada Hermes'in varlığı, hatta önemli bir rolde tasvir edilmiş olması Prometheus'u ilk anlatan yazar Hesiodos'un eserlerinde görmediğimiz bir unsurdur. Bu durumu belki de Aeschylus'la açıklamak mümkün olabilir. Aeschylus'un "Zincire Vurulmuş Prometheus" adlı tragedyasında, Prometheus dağda zincirlenmişken, yanına tanrılar gelir ve bunlar arasında Hermes de yer almaktadır (Aeschyl.Prom. 1180-1340). Dolayısıyla, yukarıda da söz edildiği gibi, hem Prometheus'un Romalılar tarafından kabul edilmesi ve tasvirlerinde kullanılması hem de Hellen edebi eserlerinin Roma kültüründe bilinmesi ve sevilmesi sebebiyle Aeschylus'un söz konusu eserinin de o dönemde bilindiği ve tasvir sanatına yansıdığı düşünmek mümkündür. Bununla birlikte Aeschylus'un Hermes ile birlikte hikâyeye kattığı diğer isimler Okeanos ve Io'dur.

Sahnenin üst bölümünde oturan Maralaha, Hera, Kronos ve Prometheus'un yanındaki kadın figürün adı yazmamaktadır. Peplos giyimli figürün kimliği tespit edilmemiş olmamakla birlikte G.W. Boversock, ondan Athena olarak söz eder (Boversock 2006: 36-37).

Azizos ve Monimos

Azizos ve Monimos, Kuzey Suriyede'ki "ikiz tanrı" olgusunun bir parçasıdır.⁶ Roma İmparatoru Julian'ın Hitabesinde "iki tanrısal varlık" Azizos ve Monimos'un güneş tanrısı Helios'la birlikte Edessa'da tapınım gördükleri anlatılmaktadır (Drijvers 1980: 146; Green 1992: 61-62; Salman 2007: 46). Bu bağlamda Azizos, Ares/Mars ile Monimos Hermes/Merkür ile eş tutulmaktadır (Drijvers 1972: 356). Green, Azizos'un sabah yıldızı, Monimos'un akşam yıldızı olarak tapınım gördüklerini belirtir ki genel görüş de bu yöndedir (Green 1992: 61-62). L. R. Bailey çölde ilerleyen kervanlara yol gösteren tanrılar olarak kabul edildiğine değinir (Bailey 1968: 344). Bu da hem sabah hem akşam görünen yıldız olan Venüs'ü işaret eder. Tek bir gezegenin farklı zamanlarda görünen hallerini sembolize ettikleri için de yukarıda söz edildiği gibi bölgedeki geleneğe uygun olarak, "ikiz tanrılar" olarak ortaya çıkmışlardır. Semitik kültürlerde Venüs'ün hem dişi hem erkek olabildiği görülür. Azizos ve Monimos'un erkek olarak tasvir edilmesi, Kuzey Arabistan'da kabul edildiği haliyle Venüs'ün "savaşçı ve koruyucu" erkek kimliği ile ilişkilendirilir (Drijvers 1980: 150; Salman 2007: 48). Bu noktada T. Green Venüs'ün bölgede orijinalinin erkek olduğunu, daha sonra çift cinsiyetli olmak üzere dönüştüğü belirtir (Green 1992: 62).

Julian'ın hitabesinden başka bu kültün Edessa'daki varlığını destekleyen tek örnek Edessa'dan ele geçmiş ve şu an Sadberk Hanım Müzesi'nde bulunan bir mozaik panodur (Salman 2007: 183-184) (Res. 4). Yan yana ayakta duran, mızraklı ve tanrısal kimliklerini gösteren şua taçlı⁷ bu iki figür neredeyse birbirilerinin aynısıdır. Asker görüntülerinin kültün merkezi olduğu düşünülen Palmyra'daki Azizu ve Mu'nim kabartmaları ile uyum içinde oldukları belirtilir (Drijvers 1980: 161-162). Semitik kökenli olan bu külte ait figürlerin Romalı askerler şeklinde giyimli olmaları da dikkat çeken bir özelliktir.

6 Bölgede Sin ve Nergal, İhtar ve Nuşku gibi ikiz kardeş kültleri bulunur: Bailey 1968: 344; Green 1992: 30.

7 Şua tacı hem Ontario Kraliyet Müzesi'nde korunan hem de Serrin'den ele geçmiş Artemis figürlü mozaiklerde görülür. İS 5.-6. yüzyılda Kuzey Suriye'de tanrısal bir simge olduğunu düşünmek mümkündür. Örnekler için: Balty 1990: res.II,1; Şahin – Ünsal 2018: 247-248.



Resim 4
Azizos ve Monimos Mozaïği (Önal 2017:
res. 60).

Artemis

Hellen mitolojisinde Artemis, Roma mitolojisinde Diana, her zaman genç bir kız olarak tasvir edilir. Avcı kimliği ön plana çıkarken okçuluk, vahşi hayvanlar, doğum yapan kadınlar, küçük çocuklar, hasat ve ayla ilişkili farklı epitetlere sahiptir (Grimal 1990: 60-61; World Mythology 2009: 111-114).

Edessa üretimi olduğu anlaşılan bir mozaik panoda Tanrıça, avcı kimliği ile tasvir edilmiştir.⁸ Parça halindeki bu panoda Artemis ayakta dururken cepheden tasvir edilmiştir (Res. 5). Avcı kimliğine uygun olarak kısa khiton giymekte olup sol elinde yay tutmakta sağ elini de ok atmak üzere sırtındaki sadağa doğru uzatmış durumdadır. Duruşu saç ve yüz özellikleri, ayaklarının tasviri, başlarındaki şua biçimli taç gibi özellikleri açısından Azizos ve Monimos mozaïği ile oldukça benzerlik gösterir.

⁸ Ontario Kraliyet Müzesi'nde sergilenmekte olan mozaïğin bulunduğu yer Doğu Akdeniz olarak geçmektedir. Bir mozaik panonun parçası olduğu, kesilerek ayrıldığı ve götürüldüğü anlaşılır. D. Şahin ve N. D. Ünsal yapmış oldukları stilistik karşılaştırma sonucuna göre mozaïğin Edessa üretimi olduğu şüphesizdir. Şahin – Ünsal 2018: 240, 247-251.

Resim 5
Artemis tasvirli mozaik pano (Şahin – Ünsal
2018: 9).



Bunun yanında Edessa'nın güneybatısında yer alan Serrin'den ele geçmiş ve İS 6. yüzyıla verilen Artemis mozaği de stilistik ve ikonografik olarak oldukça yakın bir örnektir (Balty 1990: 3-5, 74-75 pl.II,1). Bu iki Artemis mozaği Erken Bizans Dönemi'nde Hellen- Roma mitolojik kimliklerinin bu bölgedeki varlığını göstermesi açısından da dikkate değerdir.

Amazonlar

Efsanevi kadın toplumu olan Amazonlar savaşçı kimlikleriyle Hellen mitolojisinde ve sanatında çok yer tutmuştur. Ata binme, savaş ve savaş aletlerini kullanma becerilerinin yanında, Hellen toplumunda erkeklere özgü olarak görülen yönetim, çiftçilik gibi birçok işi yapıyor olabilmeleri, dolayısıyla güçlü ve cesur yapıları Hellen kültürü içinde her zaman dikkat çekmiştir (Blundell 1995: 59). Amazonlar Hellen mitolojisinde genellikle savaş olgusu içinde yer almakta, Troia Savaşı yanında önemli mitolojik kahramanlar, özellikle Herakles

ve Akhileus ile anılmaktadırlar. Adlarının geçtiği tüm söylencelerde her zaman erkek üstünlüğü vurgulanmıştır (Grimal 1990: 37-38; Üney 2015: 115-116). Bunun yanında belki de gizli hayranlığın ifadesi olarak, kadın kimliklerinin belirginleştirilmesi ve güzel kadınlar olarak tasvir edildikleri de dikkat çekmektedir (Üney 2015: 115).

Edessa'daki Haleplibahçe Amazonlar Villası'nın bir mekanında (2 nolu mekan) ortaya çıkartılan mozaik üzerinde dört Amazon av köpekleri ile birlikte avlanırken tasvir edilmiştir (Res. 6) (Aydemir vd. 2008: 1-7). İS 5.-6. yüzyıla tarihlenen mozaikte sahneye simetrik olarak yerleştirilmiş ikisi at üzerinde, ikisi

Resim 6
Avlanan Amazonlar Mozaïği Çizimi,
Haleplibahçe, Amazonlar Villası (Üney
2015: çiz. 1), Çizim: Özcan Atalay.



yaya olarak, mızrak, ok, kılıç olmak üzere her biri bir aleti vahşi hayvan avlayan süslü giysileri ve gösterişli takılarıyla dört Amazondan üçünün Grekçe yazılmış adları okunabilmektedir: Hippolyte, Melanipe ve Thermedosa (yarısı korunmuş) (Res. 7-8).⁹ Mozaik sanatında bu örnek dışında avlanan Amazon tasvirinin en erken örneği İS 4. yüzyıla tarihlenmiş olup Antiokhia'dandır (Levi 1947: 337 pl. LXIV,b). Diğer ise Apamea'dan İS 5. yüzyıla verilen mozaiktir (Dulière 1968: 11).

Amazonlarla ilgili anlatımlar ve tasvirlerinde her zaman savaşçı özellikleri ön plana çıkartılmıştır. Bunun yanında Diodorus Siculus'un aktardığı, Hippolyte'nin hizmetkarlarına savaş sırasındaki becerilerinin güçlenmesi için yabani hayvan avı yaptırdığı bilgisi de şüphesiz kabul edilebilir (Diod. II.46.1-4). Ayrıca anaerkil bir topluluk olup bütün işlerini kendileri yapan Amazonların beslenme gibi ihtiyaçlarını karşılamak için günlük yaşamları içinde avlanmanın olmaması düşünülemez.

Bununla birlikte Roma toplumunun av sahnelerine düşkünlüğü, ele geçen eserlerde sıkça kullanılmış olmasından anlaşılabilir. Roma'nın hem doğu hem de batı topraklarında Roma ikonografisinin de kullanıldığı av sahneleri kökenini Hellen sanatından alır (Parrish 2017: 269). Vahşi hayvan

⁹ Sahnenin detaylı tanımlanması ve sahnedeki dört Amazon'un isimleri ile ilgili detaylı bilgi için: Üney 2015: 116-117.

Resim 7

Avlanan Amazonlar Mozaïği, detay, Haleplibahçe, Amazonlar Villası, Fotoğraf: Seçil Çokoğullu.



Resim 8

Avlanan Amazonlar Mozaïği, Melanipe ve Hyppolite, Haleplibahçe, Amazonlar Villası, Fotoğraf: Seçil Çokoğullu.



avı aristokratlar için keyifli zaman geçirme yöntemlerinden biri olup İS 4. yüzyılla birlikte oldukça yaygın olarak işlenmeye başlanır. Aynı zamanda Roma toplumunda bir erkeği niteleyen kahramanlık, azim ve sabır gibi özellikler anlamına gelen *virtus* kavramının (OLD: 2073-207) pratikteki göstergesidir (Parrish 2017: 269). Bu kavramın İmparatorluk Döneminde kadın için de cesareti ifade ettiği belirtilmektedir (McDonnell 2006: 161-165). Bu bağlamda Dulière'nin de Apamea'daki Amazonların av sahnesinin bulunduğu mozaik için belirttiği gibi (Dulière 1968: 12), oldukça rahat yüz ifadeleri ve duruş içinde vahşi doğadaki güçleri ve yırtıcılıkları ile bilinen hayvanlarla karşı karşıya gösterilmiş olmalarının, bir av sahnesindeki *virtus* anlamını arttırdığı şeklinde değerlendirmek mümkündür. Ayrıca İS 4. yüzyıl sonrasına ait olan mozaikler incelendiğinde Amazonmakhia'nın yerini avlanan Amazonların almaya başladığı anlaşılır (Weis – Talgam 2002: 75; Eraslan 2014: 72). Lavin, Antiokhia mozaiklerindeki ve Sasanilerin plastik eserlerindeki av sahnelerini karşılaştırmış, Sasani eserlerindeki “krali av” olgusunun doğallığının aksine aynı formal seviyedeki Antiokhia örneklerindeki “mytho-metaphorical” yaklaşımı ortaya koymuştur (Lavin 1963: 202). Aynı zıtlığın Haleplibahçe örneği için de

geçerli olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Bunun yanında Haleplibahçe Amazonlarının gösterişli, taşlı aksesuarları da dikkat çekicidir. Değerli taşlardan oluşan aksesuarlarının kraliyet hanedanına özgü olması, burada Amazonlara krali bir özellik atfedildiğini de düşündürür (Campbell 1994: 57).

Akhileus

Akhilleus, Hellen mitolojisinin en önemli ve en bilinen kahramanlarından biridir. İÖ 8. yüzyıldan itibaren, İlyada başta olmak üzere birçok edebî esere konu olmuştur. Özellikle Troia Savaşı ile ilgili anlatıları¹⁰ Hellen sanatı içinde vazo ressamları, mozaik ustaları ve heykeltıraşların da çoğu zaman ilgisini çekmiştir. Çocukluğuna ilişkin konular Bizans sanatında dahi kendini göstermiştir (Weitzmann 1951: 165-167).

Doğudaki mozaik sanatında ise Karadeniz kıyısından Akdeniz ve Suriye'ye kadar geniş bir coğrafyada Akhileus ve onun hayatında adı geçen karakterlerin tasvir edildiği çok sayıda mozaik, o dönemdeki popülerliğini gösterir.¹¹ Her ne kadar az sayıda ve Akhileus'un yaşamından birden fazla olayın tasvir edildiği örnekler (Dunbabin 2018: 358 dn.5) arasında Edessa'dan ele geçmiş İS 5.-6. yüzyıla ait bir mozaik, figürlerin isimlerinin Grekçe yazılması ve Akhileus'un hayatına dair doğumundan itibaren çok sayıda olayın tasvir edilmiş olması açısından bugüne kadar bilinen tek mozaik örneğidir.

Akhileus Mozaığı, Haleplibahçe'de Amazonlar Villası olarak adlandırılan yapının girişinde yer alan 33 m uzunluğundaki koridorun tabanını süsler.¹² Oldukça tahrip olmuş olan bu mozaığın korunmuş kısımlarından iki friz halinde tasarlandığı, her olayın birer meyve ağacı ile birbirinden ayrıldığı anlaşılır. Mozaığın konusunu net olarak anlayabildiğimiz, daha iyi korunmuş olan kısım üst frizdir. Genel olarak Hellen mitolojisinden farklı konuların işlenmiş olduğu görülür.

Romalı Şair Statius'un *Achilleis* adlı eserinin etkisiyle daha önce mitolojide yer almayan olayların veya birtakım değişikliklerin olduğu yeni bir ikonografi ortaya çıkmıştır. Buna göre Edessa örneğindeki bebek Akhileus'un bakıcının kucağında olduğu sahneyi¹³, "ilk banyo" sahneleri ile karşılaştırmak mümkündür (Snyder 1923: 61; Üney 2015: 146-147; Dunbabin 2018: 376) (Res. 9). Kökeni Hellenistik Dönem'e dayandırılan ve Dionysos ile ortaya çıktığı belirtilen "ilk banyo" tasvirleri, Akhileus ve Büyük İskender'le devam etmiş, Roma Dönemi'nde de "İsa'nın ilk banyosu" şeklinde Hristiyan ikonografisinde yer bulmuştur (Kitzinger 1963: 100-102). Bu sahnede korunmuş olan perdeli kısım ve benzer örnekler değerlendirildiğinde Thetis'in de klinede uzanıyor olması gerektiğini tahmin edilir (Daszewski – Michaëlidēs 1988: 72-76 fig. 36; Burgess 1995: fig. 1).

Sonraki bölümün Akhikeus'un ölümsüzleştirilmesi sahnesi olduğu açıktır. Thetis, bebek Akhileus'u topuğundan tutmuş, su dolu bir banyo teknesine daldırmaktadır (Res. 10). Hemen yanında kaya üzerinde oturmakta olan çıplak

10 Akhileus söylencelerinin karşılaştırılmalı incelemesi için: Üney 2015: 136-144.

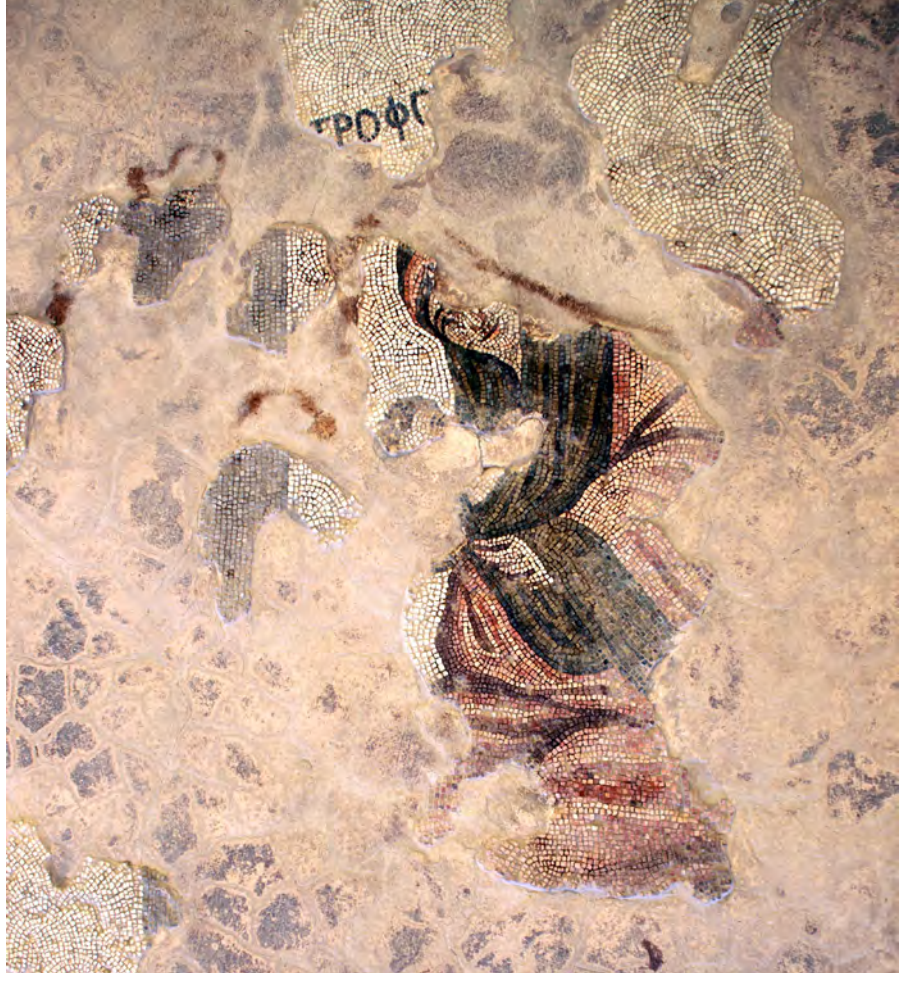
11 Amisos için: Şahin 2004: 6-16; Şahin 2005: 413-415 res. 2-3; Dunbabin 2018: 379-381. Kıbrıs için: Daszewski – Michaëlidēs 1988: 72-76 res. 36; Dunbabin 2018: 376-377; Üney 2015: 146-148. Zeugma için: Eraslan 2013: 39-41; Önal 2013: res. 20-24.

12 Akhileus Mozaığı'nın detaylı tanımı için: Üney 2015: 37-64.

13 Figürün bakıcı yani *Trophos* olarak adlandırılması ile ilgili detaylı açıklama için: Üney 2015: 146-147. Bakıcı olarak sözünü ettiğimiz figürün başının üzerinde "ΤΡΟΦ" harfleri ile "O" harfinin de bir kısmı korunmuş durumdadır. Bir benzeri Zeugma Pasiphae ve Daedalus mozaığında yer alır: Önal 2013: 33-34 figs. 30-32.

Resim 9

Bebek Akhileus ve *Trophos*, Akhileus Mozaiği, Haleplibahçe, Amazonlar Villası, Fotoğraf: Seçil Çokoğullu.



Resim 10

Akhileus'un ölümsüzleştirilmesi, Akhileus Mozaiği, Haleplibahçe, Amazonlar Villası, Fotoğraf: Seçil Çokoğullu.



kadın figürü Styks Nehri'nin kişileştirilmesi olarak yorumlanır (Burgess 1995: fig.1). Bu durumda erken dönemlerde ölümsüzleştirme için ateşin kullanıldığı bilgisinden farklı bir durum ortaya çıkar. Bu konuya ilişkin olarak J. Burgess, Akhilleus'un Styks Nehri'ne daldırılmasıyla ilgili kaynakların İÖ geç 1. yüzyılda Statius ile başladığını belirtirken diğer yandan hikâyenin Hellenistik Dönem'de de bilindiği ve Statius'un o döneme ait yazılı kaynaklardan esinlenmiş olduğu önerilerden de söz eder (Burgess 1995: 222 dn. 20).

Devamındaki sahnede ise, sonrasında Khiron'un eğitimlerinin tasvir edilmiş olması sebebiyle Thetis'in üzgün duruşu ve Akhileus'un sağ elinin havada veda eder pozisyonu, Akhileus'un Khiron'a uğurlandığına işaret eder. (Üney 2015: 150) (Res. 11-12). Hellen mitolojisinde genel olarak Thetis'in bebek Akhileus'u ateşe tutarak ya da kaynar suyun içine sokarak ölümsüzlük kazandırma girişimini babası Peleus'un engellediği, oğlunu annesinin elinden alarak bilge Kenthauros Khiron'a emanet ettiği bilinir (Erhat 2000: 25). Ancak bu mozaikte farklı olan iki unsur vardır. Biri Akhileus'un bebek değil yetişkin bir erkek biçimindeki tasviri, diğeri ise korunmuş olan sahnelerinin hiçbirinde, özellikle Khiron sahnesi öncesinde beklenenin aksine, hiç Peleus tasvirinin bulunmayışıdır. Bu noktada "anne" figürünün ön plana çıktığı söylenebilir. Bunu da yayılmaya başlayan Hristiyanlığın etkisiyle kutsal anne ve oğul olgusunun karşılığı Meryem – İsa ile ilişkilendirmek mümkün olabilir (Üney 2015: 150-151).



Resim 11
Akhileus'un Khiron'a uğurlanması, Akhileus Mozaïği, Haleplibahçe, Amazonlar Villası, Fotoğraf: Seçil Çokoğullu.



Resim 12
Khiron ve Akhileus'un aslan avı, Akhileus Mozaïği, Haleplibahçe, Amazonlar Villası, Fotoğraf: Seçil Çokoğullu.

Mozaïğin alt frizinde korunmuş olan miğferli baş ve üzerindeki "ΟΔΥΣΕΥΣ" yazısı, bu mozaikte, Odysseus'un, Akhileus'u Skyros Adası'nda bulması ile ilgili bir sahnenin yer aldığını kanıtlar (Res. 13). "Akhileus Skyros'da" sahnesi Roma imparatorluğunun yayıldığı her bölgede İS 2. yüzyıl ve sonrasında mimari

süsleme unsuru olarak mozaiklerde karşımıza çıkmaktadır (Şahin 2005: 413-415 fig. 2-3; Delbarre et al. 2008: 35-42; Eraslan 2013: 34-41).

Resim 13
Odysseus, Akhileus Mozaiği, Haleplibahçe,
Amazonlar Villası, Fotoğraf: Seçil Çokoğullu.



Alt frizde bir başka sahne ip eğiren iki kadın figürün olduğu sahnedir. Bu figürlerin *Moirai* olduğu belirtilir (Res. 14). Mitolojide insanların kaderiyle ilişkilendirilen bu üç figürden Lakhesis ve Klotho'nun korunmuş olduğu ifade edilmektedir (Önal 2017: 64). Akhileus'un hayatına ilişkin eserlerde de tasvir edilmiş örnekleri bulunur (Dunbabin 2018: 386-387).

Resim 14
Moirai, Akhileus Mozaiği, Haleplibahçe,
Amazonlar Villası, Fotoğraf: Seçil Çokoğullu.



Genel olarak Haleplibahçe Akhileus mozağinin üst frizinde çocukluğunun altı frizde de Troia Savaşı'na ilişkin konuların tasvir edildiğini söylemek mümkündür. Bu noktada üst frizde tahrip olmuş olan alanda Khiron'un verdiği eğitimlere dair sahnelerin olduğu anlaşılabilir. Alt friz ise, *Ilyada* ve Statius'a dayanan örneklerden yola çıkarak, Akhileus ve Hektor arasındaki mücadele ile Hektor'u öldürerek Patroklos'un öcünü alan Akhileus'un, Hektor'un cesedini arabasına bağlayarak Troia surları çevresinde sürüklemesi tasvir edilmiş olduğu düşünülebilir (Dunbabin 2018: 358 dn.5). Capitoline Müzesi'nde korunmakta

olan *puteal* parçası olarak tanımlanmış bir dairesel formdaki kabartmalı mermer eser, Haleplibahçe Akhileus Mozaïği'nin eksik kısımlarını tanımlamamıza yardımcı olmaktadır (Snyder 1923: 56-68 pl.1).

Edessa kökenli olduğu düşünölen Akhileus ve Toria Savaşı karakterlerinin tasvir edildiği başka mozaikler de ele geçmiştir (Dunbabin 2018: 382-384 res. 18-21). İS 3. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen bu mozaiklerde figürlerinin isimleri Süryanice yazılmıştır. Bu mozaikler için seçilmiş konuların henüz yerel inancın ve mozaik geleneklerinin devam ettiği bir süreçte olması, diğer taraftan yerel yazı dilinin kullanılması, Edessa'nın yer aldığı bölgedeki kültürel eklektizmin bir örneğidir.

Sonuç

Oshroene bölgesindeki eski Mezopotamya kültürlerine dayanan kültürler devam ederken diğer taraftan İÖ 4. yüzyıl ve sonrasında kurulan kentler ve garnizonlar sayesinde Hellen kültürünün de etkilerinin olduğu yadsınamaz. İS 1. yüzyılda Hristiyanlıkla tanıştığı kabul edilen Edessa'da, İS 165 yılında Roma hakimiyetinin geri dönölmez bir şekilde baskın hale gelmesiyle, kökeni Hellen kültürüne dayanan Roma etkisinin arttığı söylenebilir. Bu aynı zamanda Roma ile özdeşleştirilmiş Hristiyanlığın da paganizmin yanı sıra yayıldığı anlamına gelmektedir (Gündüz 2005: 89). Bu siyasal ve kültürel değişimi arkeolojik ve epigrafik verilerle de ortaya koymak mümkündür.

Kuşkusuz Edessa mozaiklerinde seçilen konular, konuların işlenme biçimleri ve yazıtlar kültürel değişimdeki farklılaşmayla paralellik göstermektedir. Bereketle ilişkilendirilmiş Atargatis sembolü olan yaprak, kaya mezarlarının tabanlarını süsleyen konu ve stil olarak Edessa üretimi aile mozaikleri arasında karşımıza çıkar. Mozaiklerin yapıldığı düşünölen İS 2.-3. yüzyıl, mezar geleneğinin değişmeden devam ettiğine ve bölgeye ait Atargatis kültürünün varlığına işaret eder.

Mezopotamya ve Kuzey Suriye'de yaygın "ikiz tanrılar" olgusunun bir örneği olan Azizos ve Monimos da bir mozaik üzerinde, yaygın görüşe istinaden, Venüs'ün gece ve gündüz görünömleri olarak kabul gördükleri için kervanların koruyucusu kimlikleri sebebiyle Romalı asker giysileri içinde tasvir edilmiş olmaları dikkat çekicidir. Bunula birlikte Harran, Soğmatar ve Edessa'dan ele geçen epigrafik verilerden adını bildiğimiz Maralaha'nin de Zeus'la paralel duruş ve giysi özellikleri içinde tasvir edildiği Prometheus mozaïği, konu, figürler ve figürlerin giysileri açısından Hellen ve Roma özellikleri gösterirken mozaik üzerinde figürlerin isimleri Süryanice yazılmıştır. İS 2.-3. yüzyıla ait bu iki mozaik Roma'nın İS 165 yılı itibarıyla etkisinin arttığını, aynı zamanda yerel inancın da devam ettiğini gösteren, yani hem doğu hem batı ikonografisi içeren mozaiklerdir. Bunun diğer örnekleri ise biri kayıp, diğerisi ise Dallas Müzesi'nden getirilmiş ve şu anda Haleplibahçe Mozaik Müzesi'nde sergilenmekte olan Orpheus Mozaikleridir (Salman 2007: 50-52, 187-190). Hellen mitolojisinde yer alan Orpheus, Roma'da önem kazanmış ve İS 2. yüzyıla birlikte de, "öte dünya" inancının bir sembolü olarak Edessa mozaiklerinde yer bulmuştur. Mezar tipleri, mezarlardan ele geçen epigrafik veriler ve mezar mozaiklerinden paganist Edessalıların "ahiret inancı" ile Orpheus'un örtüştüğünü söylemek mümkündür (Yaşar 2003: 114-117). İS 3. yüzyıla verilen Edessa kökenli olduğu düşünölen Akhileus ve Troia Savaşı konulu mozaiklerde Süryanice yazıt kullanılması doğu-batı özelliklerinin iç içe geçmiş diğer örnekleridir.

Hristiyanlık unsurları ile devam eden geç Roma erken Bizans döneminde Helen unsurlarının da ortaya çıktığı, bugüne kadar ele geçen mozaik buluntulardan

izlenebilmektedir. Özellikle İS 5.-6. yüzyıllarda batının mitolojik kimliklerinin ve hikayelerinin işlendiği mozaik sayısının arttığı görülür. Edessa üretimi olduğu düşünülen Ontario Kraliyet Müzesi'ndeki Artemis tasvirli mozaik pano, Edessa gibi Osrhoene bölgesinde yer alan Sarrin'den ele geçmiş mozaikteki Artemis ile tipoloji açısından da yakındır. Haleplibahçe'deki Amazonlar Villası'ndaki avlanan Amazonların tasvir edildiği ve Akhileus'un hayatının anlatıldığı iki mozaik, hem konu, hem stil olarak, o tarihe kadar ele geçmiş Edessa mozaiklerinden ayrılır. Yukarıda da belirtildiği gibi geç Antik dönemde doğu sanatında Troia savaşına dair konular ve av sahnelerinin çok yaygın olması (Weiss 2008: 13) bölgeye özgü dönemsel bir özellik olup Roma'nın bölgedeki yayılımının bir etkisi olarak görülür. Bunun yanı sıra Grekçe yazıtın kullanılması ve her mekanı mozaik tabanlı olan bu gösterişli yapıda batı mitolojisinin tercih edilmesi de yerel kültürel unsurların, siyasi değişimin de etkisiyle, farklılaştığını gösterir. Edessa'nın Hristiyanlıkla İS. 1. yüzyılda tanışmasına ve İS 2. yüzyılda hatırı sayılır bir Hristiyan cemaatin var olmasına rağmen, arkeolojik ve epigrafik veriler İS 5. yüzyıl sonuna kadar paganizmin varlığını ortaya koyar.¹⁴ Bunu mozaik tasvirlerinde de izlemek mümkündür.

¹⁴ Addai, İsa'nın gönderdiği bir havari ve Edessa'nın ilk psikoposu olarak kabul edilir. Bu noktada tartışmalar vardır. Edessa'nın Hristiyanlaşması ve Addai ile ilgili: Segal 2002: 101 vd.. Addai'nin yazdığı metinlerin İS 5. yüzyıl başlarında derlendiği düşünülür ve Addai Doktrini Öğretileri olarak bilinir: Gündüz 2005: 94.

Kaynaklar – Bibliography

- Albayrak 2022 Y. Albayrak, “Paganizm İnancının Edessa Mozaiklerine Yansıması”, *Arkeoloji ve Sanat* 169, 131-140.
- Aydemir vd. 2008 N. Aydemir – S. Çokoğullu – N. Dervişoğlu, “Halepli Bahçe 2007 Yılı Mozaik Kurtarma Kazısı”, M. Şahin (ed.), *IV. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyum Bildirileri, Geçmişten Günümüze Mozaik Köprüsü*, Bursa, 1-7.
- Bailey 1968 L. R. Bailey, “The Cults of Twins at Edessa”, *JAOS* 88/2, 342-344.
- Balty 1990 J. Balty, *La Mosaïque de Sarrîn (Osrhoène)*, Paris.
- Boversock 2006 G. W. Boversock, *Mosaic History: The Near East from Late Antiquity to Islam*, London.
- Blundell 1995 S. Blundell, *Women in Ancient Greece*, China.
- Burgess 1995 J. Burgess, “Achilles’ Heel: The Death of Achilles in Ancient Myth”, *CIAnt* 14/2, 217-244.
- Campbell 1994 S. D. Campbell, “Enhanced Images: The Power of Gems in Abstract Personification”, *CMGR* IV, 55-59.
- Daszewski – Michaëlidēs 1988 W. A. Daszewski – D. Michaëlidēs, *Mosaic Floors in Cyprus, Ravenna*.
- Delbarre et al. 2008 S. Delbarre – M. Fuchs – C. A. Paratte, “Achilles on Skyros: Crossing over Architecture, Mosaic and Wall Painting”, M. Şahin (ed.), *IV. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyum Bildirileri, Geçmişten Günümüze Mozaik Köprüsü*, Bursa, 35-42.
- Dougherty 2006 C. Dougherty, *Prometheus*, London&New York.
- Drijvers 1972 H. J. Drijvers, “The Cult of Azizos ve Monimos at Edessa”, *Ex Orbe Religionum, Featschrift G. Widengren*, I, Leiden, 355-371.
- Drijvers 1973 H. J. Drijvers, “Some New Inscriptions and Archaeological Finds from Edessa and Sumatar Harabesi”, *BSOAS*, 1-14.
- Drijvers 1980 H. J. W. Drijvers, *Cults and Beliefs at Edessa*, Leiden.
- Dulière 1968 C. Dulière, *La mosaïque des amazones*, Bruxelles: Centre belge de recherches archéologiques à Apamée de Syrie, Bruxelles.
- Dunbabin 1999 K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.
- Dunbabin 2018 K. M. D. Dunbabin, “The Transformations of Achilles on Late Roman Mosaics in the East”, L. Audley-Miller - B. Dignas (eds.), *Wandering Myths, Transcultural Uses of Myth in the Ancient World*, Berlin/Boston, 357-395.
- Eraslan 2013 Ş. Eraslan, “Roma Dönemi Duvar Resmi ve Mozaiklerde Akhilleus Skyros’ta Sahnesi: Efes, Pompeii ve Zeugma Örneği”, *MSGÜ Sosyal Bilimler* 7, 34-42.
- Eraslan 2014 Ş. Eraslan, “Antik Dönem Sanatında Amazon Kraliçeleri”, *Arkeoloji ve Sanat* 147, 67-78.
- Erhat 2000 A. Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul.
- Grimal 1990 P. Grimal, *A Concise Dictionary of Greek Mythology*, A. R. Max Well-Hyslop (trsl.), Great Britain.
- Green 1992 T. M. Green, *The City of the Moon God: Religious Traditions of Harran*, R. Van Den Broeck - H.J.W. Drijvers - H.S. Versnel (eds.), *Religions in the Graeco-Roman World*, Vol.114, Leiden.
- Gündüz 1992 Ş. Gündüz, “Arkeolojik Bulgular Işığında 2. Yüzyıl Mar Alahe Kültü”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 6, 149-159.
- Gündüz 2005 Ş. Gündüz, *Anadolu’da Paganizm, Antik Dönemde Harran ve Urfa*, Ankara.
- Harrak 1992 A. Harrak, “The Ancient Name of Edessa”, *JNES* 51, 3, 209-214.
- Kitzinger 1963 E. Kitzinger, “The Hellenistic Heritage in Byzantine Art”, *DOP* 17, 95-115.
- Lavin 1963 I. Lavin, “The Hunting Mosaics of Antioch and Their Sources. A Study of Compositional Principles in the Development of Early Mediaeval Style”, *DOP* 17, 179-286.
- Levi 1947 D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton.
- McDonnell 2006 M. A. McDonnell, *Roman Manliness: Virtus and the Roman Republic*, Cambridge.
- Mutlu – Albayrak 2018 S. İ. Mutlu – Y. Albayrak, “Harran ve Soğmatar’da Sin Kültünün Varlığı”, *Karadeniz* 36, 133-144.
- OLD Oxford Latin Dictionary, Oxford, 1968.
- Önal 2013 M. Önal, *Poseidon – Euphrates Evleri, Belkıs/Zeugma*, İstanbul.
- Önal 2017 M. Önal, *Edessa Mozaikleri, Şanlıurfa*.

- Parrish 2017 D. Parrish, "East versus West in the Iconography of Roman Mosaics: Selected Examples of Shared Themes", *JMR* 10, 259-283.
- Salman 2007 B. Salman, Orta Euphrates Mozaikleri Işığında Edessa ve Samosata Mozaikleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Salman 2012 B. Salman, "Kommegene ve Suriye Bölgesi Mozaiklerinde Yerel Özellikler ve Yabancı Etkiler: Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme", *JMR* 5, 187-200.
- Segal 1953 J. B. Segal, "Pagan Syriac Monuments in the Vilayet of Urfa", *AnSt* 3, 97-119.
- Segal 1963 J. B. Segal, "The Sabian Mysteries: The Planet Cult of Harran", E. Bacon (ed.), *Vanished Civilizations*, New York, 202-220.
- Segal 1967 J. B. Segal, "Four Syriac Inscriptions", *BSOAS* 30, 2, 293-304.
- Segal 2002 J. B. Segal, *Edessa (Urfa) Kutsal Şehir*, A. Aslan (çev.), İstanbul.
- Şahin 2001 N. Şahin, *Zeus'un Anadolu Kültürleri*, İstanbul.
- Şahin 2004 D. Şahin, *Amisos Mozaığı*, Ankara.
- Şahin 2005 D. Şahin, "The Amisos Mosaic of Achilles. Achilles Cult in the Black Sea Region", *CMGR* IX, 413-426.
- Şahin – Ünsal 2018 D. Şahin – N. D. Ünsal, "Ontario Kraliyet Müzesi'nde Sergilenen Edessa Kökenli Bir Grup Mozaik", *JMR* 11, 239-256.
- Snyder 1923 G. A. S. Snyder, "The So-Called Puteal in the Capitoline Museum at Rome", *JRS* 13, 56-68.
- Üney 2015 S. Çokoğullu Üney, *Haleplibahçe Mozaikleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- Weiss – Talgam 2002 Z. Weiss – R. Talgam, "The Nile Festival Building and its Mosaics: mythological representations in early Byzantine Sepphoris", J. H. Humphrey (ed.), *The Roman and Byzantine Near East III*, *JRA*, Supp. 49, Portsmouth, 55-90.
- Weiss 2008 Z. Weiss, "The Mosaic of the Nile Festival Building at Sepphoris and Legacy of the Antiochene Tradition", K. Kogman-Appel – M. Meyer (eds.), *Between Judaism and Christianity*, Leiden-Boston, 9-24.
- Weitzmann 1951 K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton.
- World Mythology 2009 U. X. L. *Encyclopedia of World Mythology*, U.S.A.
- Yaşar 2003 Ş. Yaşar, "Edessa Mezar Kitabı ve Mozaiklerine Göre Urfa Paganlarında Ahiret İnancı", *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 1/1, 111-122.

Inventory of Roman Mosaics in Portugal. Cataloguing and Analysis of Geometric Motifs: 2. The Pelta

Portekiz'deki Roma Mozaiklerinin Envanteri. Geometrik Motiflerin Kataloglanması ve Analizi: 2. Pelta

Maria de Jesus DURAN KREMER*

(Received 31 March 2024, accepted after revision 11 September 2024)

Abstract


As part of the RoGeMoPorTur international cooperation project and in parallel with the Inventory of Roman Mosaics in Portugal, a catalogue of the different geometric motifs present on these pavements is being drawn up. In the present work - the second in a series that began with the study of the meander (Duran Kremer 2016) and is dedicated to analysing the meaning and iconography of the motifs chosen for the decoration of Roman mosaics in the current territory of Portugal - we focus on one of the oldest motifs present in the decoration of the pavement - the pelta.

Keywords: Roman mosaics, pattern, pelta, inventory, Roman villa, role of pattern in spatial planning.

Öz

RoGeMoPorTur uluslararası işbirliği projesinin bir parçası olarak ve Portekiz'deki Roma Mozaikleri Envanteri'ne paralel olarak, mozaik döşemelerde bulunan farklı geometrik motiflerin bir kataloğu hazırlanmaktadır. Meander çalışmasıyla başlayan ve Portekiz'in mevcut topraklarındaki Roma mozaiklerinin dekorasyonu için seçilen motiflerin anlamlarını ve ikonografisini analiz etmeye adanmış bir serinin ikincisi olan bu çalışmada, döşeme dekorasyonunda kullanılan en eski motiflerden birisi olan pelta motifi ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Roma mozaikleri, desen, pelta, envanter, Roma villası, mekansal planlamada desenin rolü.

* Maria de Jesus S. Duran Kremer, Integrated Researcher at the Institute of Art History, School of Social Sciences and Humanities, Universidade NOVA de Lisboa, Colégio Almada Negreiros, Campus de Campolide 1070-312 Lisboa, Portugal. PI and coordinator of the international project RoGeMoPorTur.  <https://orcid.org/0000-0003-4276-9988>. E-mail: mjesuskremer@hotmail.com

Introduction

Following on from the work to collect as many Roman mosaics as possible in what is now Portuguese territory, it has proved necessary to draw up a parallel catalogue of the geometric motifs present on them. This work is constantly being updated, as it is being completed as new mosaics come to our attention.

For this purpose, it was established from the beginning that basic „archaeological sites“ would be established, through which the survey of compositions and patterns would begin (Duran Kremer 2016: 135).

During the survey of the different patterns, the pelta became increasingly individualised as one of the most frequent in the territory, integrated into numerous mosaic compositions. In fact, this is a phenomenon that can be seen throughout *Hispania*: as a pattern that can be easily adapted to the chosen decorative grammar, we find it present in almost all its variants: in linear or surface compositions and as a decorative element for other geometric figures¹.

One of the most interesting aspects linked to the use of pelta in mosaic flooring is undoubtedly the fact that we can find different variants of this pattern on the same floor, integrated into the composition according to well-defined decorative canons when drawing up the iconographic programme to be implemented.

For the final catalogue, we use all the examples of floors with peltas that we are aware of and have access to, and which we will include in the final publication as far as possible². For the present study, we have chosen from among them examples that are representative of most of the different variants of the use of pelta as a decorative element and of its geographical distribution, in order to outline a possible identification of the regionalisation of the motif or even possibly of identifiable regional workshops in time and space, without, however, proceeding to a stylistic analysis of the mosaic in which they appear - a study that would go beyond the limits of the present work and which will be an integral part of the respective Inventory sheets under preparation³.

The Pattern *Pelta*

Identifying the origin of patterns used to decorate mosaic floors often leads us back to a repertoire of motifs commonly used in textile production, which would have served as a source for the creation of a pictorial or mosaic repertoire. This assumption is certainly correct when it comes to many geometric motifs, such as we can easily identify in archaic and classical Greek ceramics.

1 The presence of the pelta as element of roman mosaics compositions in *Hispania* was studied in detail by Vargas Vázquez, whose work on geometric patterns in *Baetica* is today an obligatory stylistic and chronological reference point (Vargas Vázquez 2013-2014, 2014, 2016, 2017).

2 For the Inventory of Roman Mosaics in Portugal, we have not only been covering the most recently published mosaics in specialised books and magazines, but we have also, as far as possible, carried out a bibliographical survey of the news about the appearance of mosaic pavements. The number of mosaics depicting peltas is far greater than the examples chosen for the present study. However, many of them are not published, nor do we have access to photographs of them, so we will not include them in the Catalogue of this paper. For a description and interpretation of many of them from a floral perspective, see Wrench 2005.

3 It should be emphasised that for the study of this motif, as we have been doing for the study of geometric mosaics, we have taken as a benchmark Salies 1974 (outline diagrams), Décor I (ornamental decoration) and Blanchard et al. 1973 (graphic repertoire). Likewise, in order to use as much as possible a uniform linguistic register, we will use the definitions of motifs and compositions in Décor 1985. We should also emphasise the fact that whenever possible we refer to photographs that have already been published in different articles and books, especially if they were taken with the quality required for a good publication.

Used as an ornament on mosaic floors from a very early date, this pattern took its name from *πέλιτη* - a light, flat, round or leaf-shaped shield made of wickerwork or wood with light leather fittings, which served the Thracian light-armed (*πελτασταί*) as a protective weapon (Neumann 1979: 4, 610).

In fact, classical authors cite the half-shaped pelta (*pelta lunata*) as a weapon used by the Amazons⁴: and it is precisely in archaic and classical Greek ceramics that we find the first representations of the pelta/shield as a weapon used above all in scenes from the Amazonomachy (Boardmann 1981: figs. 31, 127; Boardmann 1991: figs. 132, 159.1). However, when it comes to identifying the motif on the mosaic pavements with the *pelta lunata* from the Amazonomachy, the scientific community is not unanimous: while for some authors the identification of this pattern with the pelta/shield is given⁵ (Parzysz - Pessoa 2019: 40), for others there is no clear relationship between the two⁶ (Kankeleit 1994: 4). In our opinion, however, the first possibility cannot be dismissed out of hand: in the Hydria of the painter Polychorus, the representation of shields is certainly very close to the pelta as a pattern (Trendall 1991: fig. 27). Even closer is the representation of the Ganymede's shield in the mosaic "The rape of Ganymede by Zeus", from the House of Dionysos, in Paphos (Cyprus) (Fig. 1). This mosaic, dating from

Figure 1
The rape of Ganymede, House of Dionysos
(Paphos, Cyprus) © Duran Kremer.



the end of the 2nd century, beginning of the 3rd century AD, shows the abduction of Ganymede by Zeus disguised as an eagle: wearing only a Phrygian cap as his only item of clothing, his weapons are a spear in his right hand, the shield attached to the eagle's right wing by a strap. The shape of the shield is very close to the shape later taken by the pelta with volutes and the central point ending in a triangle. A mosaic from Conimbriga (Sales - Abraços 2019: fig. 22) that was till recently exhibited on the floor of the Conimbriga Monographic Museum (the

4 Verg. Aen. 1, 490: "ducit Amazonidum lunatis agmina peltis Penthesilea furens mediisque in milibus ardet".

5 "The pelta was the small crescent-shaped shield worn by the Amazons" (translation by the author).

6 "Despite the name "pelta" and the apparent similarity with real Amazon shields there is no clear connection between the ornament and the weapon. Depictions of pelta shields on Roman mosaics in turn show no relation to the geometric pelta ornament (see, for example, pelta shields on mosaics in Pompeii)" (translation by the author).

so called *cantharus* and *simpulum* mosaic) shows an upright pelta decorating one of the squares of the composition, occupying more than half of the square, behind which is a two-bladed axe similar to the one found in the *stamnos* by the painter Kleophrades (Boardman 1981: 102-105 fig. 137), allowing the pelta to be identified as a shield.

The use of pelta as a decorative pattern on mosaic floors began with the appearance of linear compositions in the Augustan era. The first known example appears in Pompeii, where it is defined as an individual pattern used mainly to decorate the thresholds of compartments, in number and distribution depending on their size (Donderer 1986: 120, 2). As a motif to fill surface compositions, it only appeared in Northern Italy in the last quarter of the same century (Donderer 1986: 141), from where it spread throughout the Roman Empire.

From then on, the pelta took on different roles in the spatial planning of the floor: chosen as a sober ornament in the composition, with or without stylised decoration, it was initially used above all in passageways and communication areas, in porticos that opened up to uncovered areas (Musso 2016: 93) or even as a frame pattern, for filling corridors or front carpets (Hoffmann et al. 1999: 60). In the territory of present-day Portugal we find the pelta very frequently, framed in an extremely rich and varied descriptive syntax, which is also part of the evolution of this motif recorded in the mosaic pavements of *Hispania* in general⁷.

For a more structured analysis of the different variants, both in terms of form and composition, we follow the definition of Blanchard et al. 1973: pelta as an element, pelta in linear composition, pelta in surface composition (Blanchard et al. 1973: 6-8). Thresholds are included here in surface compositions, as they correspond to a surface delimited in space, without repetition.

In this paper we will focus mainly on the representations of peltae in linear and surface composition: there are so many examples of peltae as a mere decorative element to fill small spaces both in number and variation, the mere enumeration of all would be beyond the scope of this article. It will be dealt with each one in the inventory sheet for the floor in which they appear. However, we have included a short list of few examples that we think are representative, even if some of them have not been paralleled on Roman pavements in the territory under consideration.

Pelta as a Decoration Motive in Roman Mosaics in Today's Portugal

The use of pelta in linear compositions, defining spaces or compositions based on a mostly geometric decorative grammar, although sometimes filled with plant elements, appears for the first time in the roman mosaics in the considered territory of today's Portugal probably in the last quarter of the 2nd century of our era⁸: this is the case of mosaic H from the Roman *villa* of Torres Novas (*villa* Cardílio) (A3).

From a stylistic point of view, this mosaic belongs to a phase in which polychromy, plant and figurative motifs are integrated into the geometric structure

7 "From Italy, the motif is passed on to the provinces, although the willingness to accept it varies from region to region. The North African Mosaicists included it in their repertoire, as did those on the Iberian Peninsula". Hoffman et al. 1999: 60, 74-77 (translation by the author).

8 In *Baetica*, it is visible in a mosaic that dates to the end of the first - beginning of the second century and decorates one of the *balneum* areas at the Fuente Álamo archaeological site (Puente Genil, Córdoba) (Vargas Vázquez 2016: 275).

of mosaic compositions, and when the tendency towards colour and repetitive composition as a structuring feature is evident, but the simplification of forms and the reduction of motifs not yet tangible. The fine drawing of the motifs, the richness of colour, the variety of plant ornaments together with the introduction of figurative motifs on the central carpet, assign this mosaic to the artistic trend that made itself felt in the empire between the second half of the 2nd century and the first half of the 3rd century. The stylistic proximity to the mosaic of Room 9 of the Casa dos Repuxos (A2), set in a stylistically comparable environment and dated by Barrão Oleiro to the end of the 2nd century or the first quarter of the 3rd century (Barrão Oleiro 1992: vol. I, 109) allows - with reference to this dating - an initial chronological classification of the mosaic H. The identification of the motif of half pelts inscribed in some of the squares of the composition of the entrance carpet in the room with the motif of half pelts present in the side carpets of mosaic H (C8, C10) (Barrão Oleiro 1992: vol. I, 107), as well as the analysis of the motifs present in both carpets, allows us to identify a workshop of mosaicists who would have worked in the region precisely during this period.

On the other hand, from a stylistic point of view, the mosaic from the *villa* Cardílio shows greater perfection in its execution, a greater variety of shapes and the use of tesserae of different sizes to create more perfect forms and nuances. It is precisely this richness of form and colour, combined with a sophisticated laying technique, that indicates that this mosaic predates those of Casa dos Repuxos (Duran Kremer 1999: 122-124). It is also interesting to note that in Villa Cardilio, the pelta is no longer found as a linear or surface compositional motif in the pavements known to date: the only representation of pelta is in a single square with rounded corners and concave sides, as a decorative element, in Panel B of the peristyle (C9), in a composition for which we have found no parallels to date in Roman mosaics of the territory considered⁹ (Fig. 16).

The other mosaics analysed are generally chronologically attributed to the end of the 3rd and 4th centuries¹⁰.

Based on the representative choice in the Catalogue, an initial analysis of the known mosaics leads us to conclude that the use of pelta as the external delimitation of the central composition is mainly present in the *conventus pacensis*, while in the three examples chosen from the *conventus scallabitanus* (A1, A2, A3) it takes the form of simple, traditional pelta, of Italian influence. On the other hand, the majority of the examples considered in this convent testify to a clearly decorative attribution to this element of the composition, with the introduction of polychromy and plant elements that more or less determine it (e.g. A9, A11, A12).

A similar observation can be applied to the introduction of pelta as a theme in surface compositions: the use of polychromy and the plant element introduce a note of light and movement into a decorative grammar that was initially sober and structured. The importance of continuity in the composition is clear in the mosaic B11), where part of the destroyed original flooring is recovered with the same motif, albeit monochrome (probably carried out by another mosaic workshop that reduced the original motif to the pelta drawn in black with a triangle or small flower in the centre). The importance of the pelta as a motif is

9 This mosaic was deeply damaged when we first worked in the villa. Over the years the deterioration process has continued, and today this fragment of mosaic no longer exists as far as we know. For illustration purposes, we bring here a drawing made at the time.

10 The aim of this work does not include a chronological analysis of the pavements, so we respect the chronologies advanced in the respective publications.

even more emphasised also in Pisões: the restoration of the pavement in room 3 (Duran Kremer - Serra 2022: fig. 9), which was badly destroyed and restored in antiquity, shows attempts to recover the original motif (a red flower in the central point and stems extending from the vertices).

In the mosaics considered, the pelta obeys above all to a “linear” semantics, without the introduction of perspective in the decoration of the floor, even when polychrome or on contrasting backgrounds. When used as a decorative element for geometric figures created by the organisation of the surface to be decorated, as is the case with the different variants of the *Rautensternsystem* (Salies 1974: 5-8), the pelta, alone or in composition, often introduces light and colour in an often two-coloured composition. The territory of present-day Portugal is no exception: whether as a *Rautensternsystem* or as *Bandkreuzgeflecht* III, from which the former derives (Salies 1974: 3-5), we find numerous pavements whose decoration was arranged according to one of these schemes. However, it is in the south of the *conventus pacensis* - the present-day Algarve - where we find the greatest concentration of pavements whose decoration followed this geometric scheme¹¹.

One of the most interesting features of the representation of the pelta in the territories of present-day Portugal is the parallelism between the form chosen by the Mosaics of North Africa and Hispania (Hoffman et al. 1999: 60)¹², and which then develops into a vegetal line, replacing the triangle of the central point with tassels, leaves or flowers in bud or open, mono- or polychromatic, with or without volutes, with or without stems in the extensions of the vertices. On the other hand, we find in this *conventus* a multiplicity of representations of this motif that are strictly decorative.

The analysis of this catalogue undoubtedly reinforces the identification of a workshop of mosaicists working in the territory to the south of the *conventus pacensis*, which we had already identified when studying the mosaics of Abicada and the role they played in the context of the Roman mosaics of the Algarve (Duran Kremer 2011). The cataloguing and analysis of the other motifs present in the mosaics of present-day Portugal and their comparative-analytical study in the context of the Inventory of Roman Mosaics in Portugal will undoubtedly provide us with more information about the period in which this workshop operated and its geographical field of action.

11 For a more global analysis of the organisation of the surface to be decorated in the south of the *conventus pacensis*, see Teichner 2008: vol. 1-2.

12 “The north-african mosaists include it in their repertoire, as do those on the Iberian Peninsula, by adding small triangles at the tips” (translation by the author).

Catalogue (Selection)¹³

A -Linear Composition

1. Conimbriga: (variation of Blanchard et al. 1973: 85 fig. 454) Casa dos Repuxos, east wing of the peristyle, a line of black peltae on white ground, facing outwards, two-coloured interspersed with two-coloured lozenges on the tip, to delimit the composition. (Bairrão Oleiro 1992: vol. I, 52-54, vol. II pl.13).

2. Conimbriga: Casa dos Repuxos, south wing of the peristyle, a line of black peltae facing outwards, of different sizes according to the space they fill created by the geometric scheme of the central composition. (Bairrão Oleiro 1992: vol. I, vol. II pl.4).

3. Torres Novas: *villa* Cardilio, room H: a line of black peltae on a white ground, facing outwards, interspersed with black losanges recumbent black lozenges on a white ground, to delimit the geometric composition on both sides of the central composition. (Duran Kremer 2008a: 71-72 fig.11).

4. Milreu (Décor I: 108, 58a): undulating row of alternately inverted peltae framing the central composition, the shape outlined in black, on a white background, with a serrated triangle on the central point. (Lancha - Oliveira 2013: nr. 30 pl. XC).

5. Milreu (Décor I: 108, 58b): undulating row of alternately inverted peltae framing the central composition, in black on a white background, with a pair of tassels on the central point. (Oliveira 2010: nr. 28 b, vol. II pl. XLVII).

6. Milreu (Blanchard et al. 1973: 49 fig. 234): undulating row of alternately inverted peltae framing the central composition, on a white background, in counterchanged colours. (Lancha - Oliveira 2013: nr. 30 pl. XLII).

7. Monte de S. Salvador (Campo Maior) (Décor I: 108, 58a): undulating row of alternately inverted peltae framing the centre composition, two-coloured, on a white background, with a serrated triangle on the central point¹⁴.

8. Milreu (Décor I: 107, 57f): row of quasi-tangent pairs of backed two-coloured peltae, alternately upright and recumbent, in counterchanged colours, here the peltae with a pair of tassels on the central point and on the interspaces between the vertices (Oliveira 2010: nr. 33A pl. LXVI 1, 2, LLXVII 1).

9. Boca do Rio (Décor I: 108, pl. 58b): undulating row of alternately inverted peltae framing the central composition, two coloured, on a dark background, with a pair of tassels on the central point (Fig. 2).

10. Boca do Rio (Décor I: 109, pl. 59a): enclosure framing the central composition, row of upright peltae facing each other in pairs across a poised square, of two alternating colours (Duran Kremer 2011: 359 fig.14) (Fig. 3).

11. Cerro da Vila (Décor I: 108 pl. 58, b): enclosure framing the centre composition, two-coloured, on a white background, with a pair of tassels on the central point (Lancha - Oliveira 2013: nr. 75 PICLXX b).

¹³ See footnote 3.

¹⁴ The mosaics from the Roman *villa* of S. Salvador have not yet been published: the photographs we have for the Inventory sheets were kindly provided by DRC Alentejo, who also gave us access to the excavation reports, and whom we thank very much for the support they have given to the "Inventory of Roman Mosaics in Portugal" project from the first moment on. Unfortunately, the technical quality of the photos does not always allow them to be published: so we will only include one or two examples necessary to document a variant of the pelta.



Figure 2
Roman *villa* of Boca do Rio, in Museum
Dr. José Formosinho (Lagos)
© Duran Kremer.

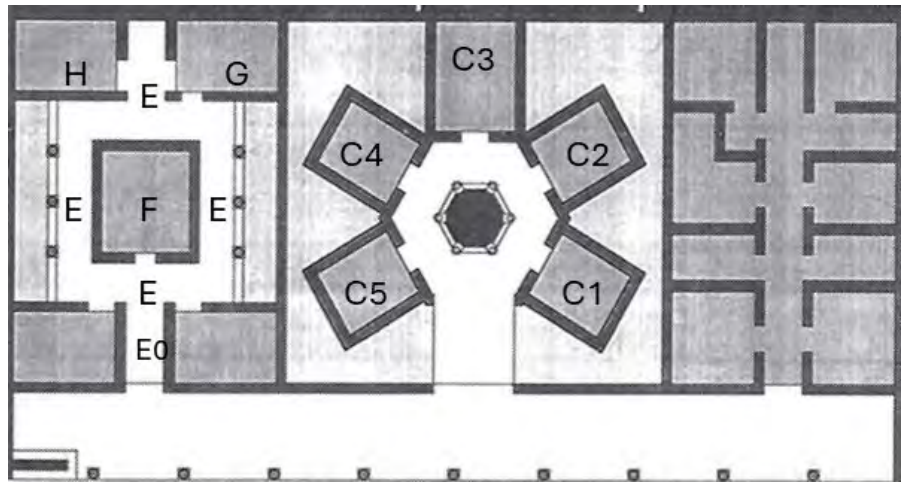


Figure 3
Roman *villa* of Boca do Rio, in Museum
Dr. José Formosinho (Lagos)
© Duran Kremer

12. Cerro da Vila, Nr. 73, undulating row of alternately inverted peltae framing the central composition, two coloured, with scrolls on the central point in counterchanging colours, on two counterchanging coloured background (Lancha - Oliveira 2013: nr. 80 pl. CLXXIX a-b).

13. Abicada, room C2¹⁵, (Décor I: pl. 59, a) enclosure inside the composition, variant of 59 a, the peltae with scrolls and the central point developed into a lily, the flower in yellow tone (Décor I: pl. 58, d). Alternates with a circle filled with a square in the corners (Duran Kremer 2008b: 221 fig. 9).

Figure 4
Revised plan of the roman *villa* of Abicada
© Duran Kremer.



14. Abicada, room C1, much destroyed, the mosaic fragments that still exist point to an enclosure probably like A 13 (C2) (Fig. 5).

Figure 5
Roman *villa* of Abicada, room C1
© Duran Kremer.



15. Abicada, room F, two coloured, with scrolls (Blanchard et al.1973: 34 fig. 329) and a poised square on the extending of the central point: they delimit a subfield with two coloured scallops flanking a field filled with superposed

¹⁵ The updating of the villa's floor plan has led to a reordering of the identification of the rooms: in the bibliography cited, room C2 appears as C4) (Fig. 4).

scales, forming half-scales, the colours counterchanged (variation of Décor I: 106, pl. 56e) (Fig. 6).



Figure 6
Roman *villa* of Abicada, room F
© Duran Kremer.

16. Braga, casa da roda (Décor I: 108, 58e), undulating row of alternately inverted peltae, with a coloured hederia leaf in the central point (Wrench 2019: 114 fig.61).

17. Santa Vitória do Ameixial, Ulisses mosaic, (Décor I: 107 57g, variation) polychrome row of swastika-peltae with a central knot, alternatively reversed (fig. MNA Ulisses mosaic, detail) (Fig. 7).



Figure 7
Ulisses mosaic (detail), Roman *villa* of
Santa Vitória do Ameixial © MNA, Lisbon.

18. Faro, mosaico do Oceano, a broken line of spindles with a line of juxtaposed tangent peltae, in two colours (Lancha - Oliveira 2013: 205 nr. 27b pl. XIII).

19. Monte de S. Salvador (Campo Maior), a line of three coloured peltae with scrolls facing outwards, joined by the extension of the outer vertices, a triangle, or a flower in the prolongation of the central point. Juxtaposed with a line of two coloured hearts, the tip of which touch the prolongation of the lines of the vertices¹⁶ (Fig. 8).

¹⁶ The photographs we show for the roman *villa* of Monte de S. Salvador were kindly provided by DGPCAL. This archaeological site has not yet been published.

Figure 8
Roman *villa* of Monte de S. Salvador
© DGC Alentejo.



B - Allover Pattern

1. Conimbriga, Casa dos Repuxos, landing of the latrine stairs: overlapping lines of black peltae on white ground (Bairrão Oleiro 1992: nr. 14 vol. I, 138, vol. II pl. 50).

2. Santiago da Guarda (Blanchard et al. 1973: 85 fig. 455), corridor: orthogonal pattern of quasi-tangent polychrome swastika-peltae on a white ground, a serrated triangle on the central point (Marques Pereira 2017: nr. 7 289-290 fig. 6).

3. Santiago da Guarda (Blanchard et al. 1973: 85 fig. 455), corridor: orthogonal pattern of quasi-tangent polychrome swastika-peltae on a white ground, a serrated triangle on the central point (Marques Pereira 2017: nr. 8, 290 fig. 7).

4. Santiago da Guarda, northwest corner of the peristyle: composition in upright peltae facing each other in pairs across a recumbent lozenge, filling the spaces outlined by a meander, alternately upright and recumbent (Marques Pereira 2017: nr. 18, 294-295 fig. 13 fig. 14).

5. Rabaçal: pairs of backed tangent peltae, which alternate horizontally and vertically (Ravara Mendes et al. 2019: room (a), 161, figs. 11, 13).

6. Póvoa de Cós, (Blanchard et al. 1973: 85 fig. 455), panel: orthogonal pattern of quasi-tangent black swastika-peltae on a white ground (Duran Kremer 2022: 3 fig. 3).

7. Casa da Medusa (Alter do Chão) (Blanchard et al. 1973: 85 fig. 455): orthogonal pattern of quasi-tangent swastika-peltae on a white ground, in three colours, a pair of tassels on the central point (António 2017: room 32, 58 figs. 30-31).

8. Casa da Medusa (Alter-do-Chão) (variant of Blanchard et al. 1973: 85 fig. 456): orthogonal pattern of swastika peltae joined together to form concave squares, which alternate horizontally and vertically (António 2019: nr. 59, 210, 2.2.1 figs. 6, 28).

9. Fonte dos Frades, (Baleizão) (Blanchard et al. 1973: 85 fig. 455), room C: orthogonal pattern of quasi-tangent two coloured swastika-peltae on a white ground (Duran Kremer 2017: 167 fig. 8).

10. Pisões (Beja) (Blanchard et al. 1973: 85 fig. 455), room 46 - panel: orthogonal pattern of pairs of black outlined peltae on white ground alternately recumbent and upright (Duran Kremer - Serra 2022: 212-214 fig. 27).

11. Pisões (Beja) (Blanchard et al. 1973: 85 fig. 455); panel 45 c. The composition has two different pelt motifs, due to an old pavement repair: 1) the original pavement, with orthogonal pattern of pairs of black peltae alternately recumbent and upright, on a white ground, the central point developed into a flower in red alternately in red or yellow; 2) the ancient repairs, with just in black outlined peltae on white ground, with a serrated triangle on the central point (Duran Kremer - Serra 2022: 216-217 fig. 30).

12. Pisões (Beja) (Blanchard et al. 1973: 85 fig.456); (Décor I: 348 pl. 223a), room 9: orthogonal pattern of quasi-tangent black outlined swastika-peltae with a central polychrome knot (Duran Kremer - Serra 2022: 202-203 fig. 15).

13. Pisões (Beja) (Décor I: 109 pl. 59b), room 9 - panel 9 A (threshold): upright black outlined peltae on white ground, facing each other across a recumbent lozenge, the peltae with scrolls (Duran Kremer - Serra 2022: 202-203 fig. 16).

14. Abicada (Blanchard et al. 1973: 85 fig.458), room E: grid of spindle lines (two shades of red and yellow) with pelta quatrefoil at intersections (blue, two shades of grey), with inscribed circle in the intervals (two shades of grey, with a small grey and red circle and a white button in the centre) (Duran Kremer 2011: 355 fig. 3) (Fig. 9).

15. Abicada (Décor I: 107 pl. 57 f), room C 4, threshold: composition of quasi-tangent pairs of backed two coloured peltae on a white ground, alternately upright and recumbent (Fig. 10).

16. S. Pedro do Pulgão (Blanchard et al. 1973: 85 fig. 457) (variation of Décor I: 359 pl 230d): polychrome pattern of quasi tangent circles and quadrilobes of peltae on white ground tangent to an inscribed square (Duran Kremer 2011: 360 fig. 19).

17. Monte de S. Salvador (Campo Maior) (Blanchard et al. 1973: 85 fig. 457) (Décor I: 359 pl 230d): polychrome pattern of quasi tangent circles and quadrilobes of peltae on white ground tangent to an inscribed square with knot, the interspaces bearing a spindle inscribed transversely (Fig. 11).

Figure 9
Roman *villa* of Abicada, room E
© Duran Kremer.



Figure 10
Roman *villa* of Abicada, room C4
© Duran Kremer.



Figure 11
Roman *villa* of Monte de S. Salvador
© DGC Alentejo.



C – As Decorative Element

1. Abicada, room H, decorating a square: polychrome pelta with volutes and extensions of the vertices into a stem on a white ground, the centre point extended into a closed flower bud (Fig. 12).



Figure 12
Roman *villa* of Abicada, room H
© Duran Kremer.

2. Abicada, room H, decorating a rectangle: tangent pair of upright grey peltae facing each other across a pair of yellow recumbents peltae, the vertices tangent (Fig. 13).



Figure 13
Roman *villa* of Abicada, room H
© Duran Kremer.

3. Abicada (or Boca do Rio?), Lagos Museum, polychrome pattern of quadrilobes of peltae on white ground tangent to an inscribed square with a swastika cross, the interspaces bearing a spindle (Duran Kremer 2011: 358 fig. 16).

4. Milreu, mosaic 52 b, pl. XCII (Lancha-Oliveira 2013) decorating a trapeze: pairs of polychromes backed upright peltae the vertices tangent and a pair of tassels at the centre points.

5. Pisões, room 9, decorating a square at the top, with concave sides: composition of pairs of upright and recumbent peltae in opposite colours, the central point extended to form a cross, the tangent vertices forming a flower on the outside, with a lanceolate leaf on the inside. On the outside of the peltaes, opposite to each centre point, a flower (Fig. 14).

Figure 14
Roman *villa* of Pisões, room 9
© Duran Kremer.



6. Pisões, peristyle, decorating a square, black outlined backed recumbent peltae (Duran Kremer - Serra 2022: fig. 11), which is repeated several times in the composition.

7. Monte de S. Salvador (Campo Maior): composition of two upright polychrome peltae, facing each other and tangent at the vertices, a flower in the circles thus drawn (Fig. 15).

Figure 15
Roman *villa* of Monte de S. Salvador
© DGC Alentejo.



8. Torres Novas, villa Cardilio, room H: decoration of square in the composition that borders the central carpet, half black peltae in the corners of the square, in the centre a quatrifolium (Duran Kremer 1999: fig. 8).

9. Torres Novas, villa Cardilio, peristyle, Panel B: decoration of a square with rounded corners and concave sides, two pairs of backed peltae facing outwards, in opposite colours on a white ground, the outer vertices tangent to the sides of the square, at the prolongation of the centre points a crosslet of 5 poised tesserae. Inserted in a mosaic that was initially badly destroyed but has deteriorated over the years: this figure has since disappeared completely, so that and we reproduce here only a drawing (Fig. 16).



Figure 16
Roman villa of Torres Novas (*villa Cardilio*),
Panel B © Duran Kremer.

10. Conimbriga, Casa dos Repuxos, Room of the deer hunting: decoration of squares decorating squares on the carpet at the entrance to the room, 4 half-peltae placed inside one on each side of the square, a small circle in the centre of it. In red or yellow on a white ground, alternating from square to square (Bairrão Oleiro 1992: 104, 107 pl. 37).

11. Conimbriga, mosaic of the scuta crosses: decoration of a square two pair of backed black peltae on a white ground facing outwards, a red four-petalled flower in the centre (Sales - Abraços 2019: 147-148 fig. 13).

Bibliography – Kaynaklar

- António 2017 J. António, “Abelterium: Geometric Mosaics from the Villae of Casa da Medusa and Quinta do Pião”, JMR 10, 45-70.
- António 2019 J. António, “Pavimentos musivos do atrium da Casa da Medusa”, Encontro Portugal-Argélia, Mosaicos Romanos: Fragmentos de um Passado Comum, Condeixa-a-Nova, 201-224.
- Bairrão Oleiro 1992 J. M. Bairrão Oleiro, Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal, Conventus Scalabitanus I, Conimbriga, Casa dos Repuxos, Conimbriga.
- Blanchard et al. 1973 M. Blanchard - J. Christophe - J. P. Darmon - H. Lavagne - R. Prudhomme - H. Stern, Répertoire Graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique, Bulletin de l'AIEMA, 4^o fascicule, Paris.
- Boardmann 1981 J. Boardmann, Rotfigurige Vasen aus Athen, Die archaische Zeit, Kulturgeschichte der Antiken Welt, Bd.4, Mainz.
- Boardmann 1991 J. Boardmann, Rotfigurige Vasen aus Athen, Die klassische Zeit, Kulturgeschichte der Welt, Bd. 48, Mainz.
- Décor I C. Balmelle - M. Blanchard Lemée - J. Christophe - J.-P. Darmon - A.-M. Guimier Sorbets - H. Lavagne - R. Prudhomme - H. Stern, Le Décor géométrique de la mosaïque romaine I, Paris, 1985.
- Donderer 1986 M. Donderer, Die Chronologie der römischen Mosaiken in Venetien und Istrien bis zur Zeit der Antonine, DAI Berlin: Mann.
- Duran Kremer 1999 M. J. Duran Kremer, Die Mosaiken der villa Cardilio (Torres Novas, Portugal), Ihre Einordnung in die musivische Landschaft der Hispania im allgemeinen und der Lusitania im besonderen, Inaugural Dissertation for the award of the Doctoral degree, FB III, Universität Trier, Trier.
- Duran Kremer 2008a M. J. Duran Kremer, “Mosaicos Geométricos de villa Cardílio. Algumas Considerações in O Mosaico na Antiguidade Tardia”, Revista de História da Arte 6, 60-77.
- Duran Kremer 2008b M. J. Duran Kremer, “A villa romana da Abicada. Uma introdução ao estudo da arquitectura e mosaicos”. XELB 8, Reviosta de Arqueologia, Arte, Etnologia e História, Actas do 5^o Encontro de Arqueologia do Algarve, Vol. I, 213-222.
- Duran Kremer 2011 M. J. Duran Kremer, “Les mosaïques géométriques de la villa romaine de Abicada: leur rôle dans le contexte des mosaïques romaines de l'Algarve”, M. Şahin (ed.), 11th International Colloquium on Ancient Mosaics, Bursa, 353-361.
- Duran Kremer 2016 M. J. Duran Kremer, “Inventário dos Mosaicos Romanos de Portugal: Cataloguização e análise de motivos geométricos”, L. N. Jiménez (ed.), Estudios sobre mosaicos antiguos y medievales, Roma, 135-143.
- Duran Kremer 2017 M. J. Duran Kremer, “Geometric Themes of the Conventus Pacensis”, JMR 10, 161-174.
- Duran Kremer 2022 M. J. Duran Kremer, “The Mosaic of Póvoa de Cós revisited”, D. Michaelides (ed.), Proceedings of the 14th Conference of the Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique, Sema Ekdotike Athens-Nicosia, vol. I, 314-327.
- Duran Kremer - Serra 2022 M. J. Duran Kremer – M. Serra , “The Mosaics from the Roman Villa of Pisões (Beja, Portugal)”, JMR 15, 185-223.
- Hoffmann et al. 1999 P. Hoffmann - J. Hupe - K. Goethert, Katalog der römischen Mosaiken aus Trier und dem Umland, Rheinisches Landesmuseum Trier.
- Kankeleit 1994 A. Kankeleit, Die Pelta, Ein geometrisches Motiv auf Mosaiken in Griechenland, Dissertation an der Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. https://www.kankeleit.de/pelta/pdfs/pelta_interaktiv.pdf
- Lancha - Oliveira 2013 J. Lancha - C. Oliveira, Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal, Algarve Este, Faro.
- Marques Pereira 2017 R. Marques Pereira, “The Roman Mosaics of the Roman Villa in the Monumental Complex of Santiago da Guarda, Municipality of Ansião (Portugal)”, JMR 10, 285-298.
- Musso 2016 L. Musso, “I mosaici della villa maritima de Silin (Leptis Magna): contesto e cronologia. Estudios sobre mosaicos antiguos y medievales”, L. N. Jiménez (ed.), Actas del XIII Congreso AIEMA, Roma, 481-490.
- Neumann 1979 A. R. Neumann, Pelte, -astai, Der Kleine Pauly, Lexikon der Antike, Band 4, Stuttgart.
- Oliveira 2010 C. F. Oliveira, Mosaicos Romanos de Portugal, O Algarve Oriental, Dissertação de Doutoramento em História, Especialidade de Arqueologia Clássica, Faculdade de Letras de Coimbra, Vol. I-II, Coimbra.
- Parzys - Pessoa 2019 B. Parzys - M. Pessoa, Os mosaicos da villa romana do Rabacal. Formas e cores: percurso geométrico, Penela.

- Ravara Mendes et al. 2019 A. Ravara Mendes - B. Pradillon-Marques - F. Reschly - L. Bellion, “Conservação de Mosaicos in situ na Villa Romana do Rabaçal: uma experiência de voluntariado e entajuda internacional”, M. Pessoa (coord.), Actas do Encontro Portugal - Argélia. Mosaicos Romanos - Fragmentos de um passado comum. Condeixa-a-Nova, APECMA, 157-171.
- Sales - Abraços 2019 P. Sales - F. Abraços, “Caso de estudo de um mosaico de Conimbriga da Coleção do Museu do Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa in Encontro Portugal-Argélia”, M. Pessoa (coord.), Actas do Encontro Portugal - Argélia. Mosaicos Romanos - Fragmentos de um passado comum. Condeixa-a-Nova, APECMA 143-156.
- Salies 1974 G. Salies, Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken, BJB 174, Köln.
- Teichner 2008 F. Teichner, Entre tierra y mar. Zwischen Land und Meer, Architektur und Wirtschaftsweise ländlicher Siedlungsplätze im Süden der römischen Provinz Lusitanien (Portugal), Studia Lusitana 3, Vol. I, Vol. II, Mérida.
- Trendall 1991 A. D. Trendall, Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien, Ein Handbuch, Kulturgeschichte der Welt, Bd. 47, Mainz.
- Vargas-Vázquez 2013-2014 S. Vargas-Vázquez, “Pavimentos musivos del Yacimiento Romano de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba): Los mosaicos del Balneum”, ROMULA 12-13, 349-378 (99+).
- Vargas-Vázquez 2014 S. Vargas-Vázquez, Diseños geométricos en los mosaicos de Écija (Sevilla), BAR International Series 2654, Oxford.
- Vargas-Vázquez 2016 S. Vargas-Vázquez, Diseños geométricos en los mosaicos del Conventus Astigitanus, Archaeopress13, Oxford.
- Vargas-Vázquez 2017 S. Vargas-Vázquez, “Geometric Mosaics of Baetica”, JMR 10, 347-364.
- Wrench 2005 L. N. C. Wrench, Decoração Vegetalista nos mosaicos Portugueses, Edições Colibri, Lisboa.
- Wrench 2019 L. N. C. Wrench, “Casa da Roda”, F. Abraços (coord.), O Corpus dos Mosaicos Romanos do Conventus Bracaraugustanos, Lisboa, 112-123.

Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde Bulunan Fildişi Mozaik Süslemeli Ahşap Rahle ve Kur'an Mahfazası

Wooden Lectern and Qur'an Case with Ivory Mosaic Decoration from Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Museum

Ayben KAYIN*

(Received 26 May 2024, accepted after revision 17 September 2024)

Öz

Çalışmanın konusunu Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde bulunan ahşap eserlerden bir rahle ile bir Kur'an mahfazası oluşturmaktadır. Çalışmanın amacı, teknik ve süsleme özellikleri bakımından birbirine oldukça benzeyen ve aynı zamanda işlevleri yönünden de ilişkili olan bu iki eserin ayrıntılı incelemelerini yaparak eserleri tanıtır benzer örnekler ile karşılaştırarak tarihlendirme önerisinde bulunmaktadır.

Eserler, ahşap üzerine tarsi ve boyama teknikleriyle süslenmiştir. Kur'an mahfazası ve rahlenin teknik, renk, süsleme ve işçilik yönünden benzer özellikler göstermesi, eserlerin aynı dönem ve hatta aynı usta ya da atölye üretimi olabileceği konusunu düşündürmekte ve bu konuda öneri yapmamıza imkân vermektedir. Eserler hakkında tarihlendirme yapabilmek için yapılan müze araştırmaları ve yayınlarda benzer bir Kur'an mahfazası, bir çekmece ve üç rahle tespit edilmiştir. Tespit edilebilen benzer örneklere dayanarak eserlerin 17. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmesi mümkün görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Ahşap sanatı, Osmanlı sanatı, tarsi tekniği, Kur'an mahfazası, rahle.

Abstract

The subject of the study is a lectern and a Qur'an case from wooden artworks in the Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Museum. The aim of the study is to make detailed examinations of these two works, which are very similar in terms of technical and ornamental features and are also related in terms of their functions, to introduce the works and to make a dating suggestion by comparing them with similar examples.

The works are decorated with tarsi and painting on wood. The fact that the Qur'an case and the lectern show similar characteristics in terms of technique, color, decoration and workmanship makes us think that the works may be produced in the same period or even by the same master or workshop, and allows us to make suggestions on this subject. A similar Qur'an case, a drawer and three lecterns were identified in various museums and publications conducted in order to make a dating suggestion about the works. Based on similar examples that could be identified, it was deemed possible to date the works to the second half of the 17th century.

Keywords: Wooden art, Ottoman art, marquetry, Qur'an case, lectern.

* Ayben Kayın, Konya Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Selçuklu, Konya, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0001-7410-0109>. E-posta: ayben.erol@selcuk.edu.tr

Giriş

Ahşap, sağlıklı olması, sıcak görüntüsü ve kolay işlenebilirliği nedeniyle malzeme olarak sanat eserlerinde ve mimaride çok sevilerek kullanılmıştır. Osmanlı Dönemi sanatı içerisinde ahşabın yeri ve önemi büyüktür. Gerek mimaride gerekse küçük el sanatlarında pek çok alanda yer bulmuş bir malzeme olarak ahşabın kolay şekillendirilmesi de bu malzemeyle yapılan zengin süslemelere katkı sağlamıştır.

Çalışmaya konu olan Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde¹ bulunan ahşap Kur'an mahfazası ve rahle, boyalı fildişi tarsi tekniğiyle süslenmiştir. Ayrıca eserlere uygulanan fildişi tarsi tekniğinde mozaik parçaların aralarına ince teller gerilmiştir. İlave olarak rahle ve mahfaza az da olsa ahşap üzerine boyama tekniğiyle de süslenmiştir.

Osmanlı Dönemi ahşap sanatında kullanılan süsleme teknikleri arasında önemli bir yere sahip olan tarsi, ahşabın yüzeyinin oyularak alçak, düz bir zemin oluşturulması ve buraya önceden belirlenen bir kompozisyonu oluşturacak şekilde hazırlanmış sedef, fildişi, kemik, bağa ya da başka cins ve renkten ahşap malzemelerin geometrik bir kompozisyon halinde mozaik biçiminde yan yana getirilerek yapılandırılmasıyla oluşturulan bir tekniktir. Bu malzemeler önceden hazırlanan zemine bir mozaik görüntüsü oluşturarak yerleştirilirler. Teknik, bu açıdan kakma tekniği ile ayrılır (Kerametli 1961: 10-11; Bozer 2006: 540).

Ahşap üzerine kalem işi tekniği ise hem el sanatları hem de mimaride geniş bir yer edinmiştir. Rüstem Bozer, bu teknikte ahşabın sadece zemini oluşturması nedeniyle tekniği, ahşap süsleme teknikleri arasında ele almamaktadır (Bozer 2006: 533 dipnot 3). Gönül Öney, tekniği Ahşap üzerine boyama tekniği adı altında incelemiştir (Öney 1970: 147-149). Selçuklu Dönemi'ndeki varlığından söz ederek geç devirde natüralist bitkisel süsleme tarzıyla gelişerek Anadolu'da kullanılmaya devam ettiğini belirtmektedir (Öney 1970: 149). Teknikte, ağırlıklı olarak kırmızı, koyu mavi, sarı, beyaz, altın yaldız renkleri kullanılmıştır.

Osmanlı Dönemi el sanatlarından ahşap eserler, kullanım yerlerine göre de çeşitlilik göstermektedir. Bunlar arasında rahleler ve Kur'an mahfazaları önemli bir grubu oluşturmaktadır. Rahle, "Genelde diz çökerek veya bağdaş kurarak önüne oturulup üzerinde kitap okunan açılır kapanır yahut üzerinde yazı da yazılabilen düz tablalı, sabit ayaklı (ders rahlesi) şekillerde yapılan küçük bir kürsü, masa türüdür." (Bozkurt 2007: 413) biçiminde tanımlanmaktadır. Osmanlı Dönemi rahlelerinde genellikle oyma, delik işi, kakma ve tarsi teknikleri uygulanmıştır (Bozkurt 2007: 414).

Kur'an cüzlerini saklamak için kullanılan Kur'an mahfazaları, dikdörtgen, düz kapaklı bir kutu formunda olabildikleri gibi ayaklı ya da ayaksız kare, çokgen prizma formunda da olabilmektedirler. Çokgen prizma gövdeli olan örneklerde genellikle altıgen prizma gövde formu tercih edilmiştir. Kare ya da çokgen prizma gövdeli olanlarda üst kapak bazen düz iken bazen kubbeli olarak tasarlanmıştır. Bazı eserlerin içleri bölümlere ayrılmıştır. Kur'an mahfazaları, oyma, delik işi, kakma, tarsi ve ahşap üzerine boyama teknikleriyle süslenmiştir². Kakma tekniğinde sedef, bağa, fildişi gibi malzemelerin yanında bazı örneklerde

1 Bu çalışma için tarafıma izin veren sayın müze müdürü Coşkun Bilgi ve müzeyi eser incelemek ve fotoğraf çekmek için her ziyaret ettiğimde eserleri depodan çıkarıp ve her türlü desteği sağlayan uzman Muhammet Yaşar Çuhadar'a çok teşekkür ederim. Ayrıca müzedeki çalışmalar sırasında fotoğraf çekimine yardımcı olan Sanat Tarihçi Mert Karaman'a teşekkür ederim.

2 Osmanlı Dönemi'ne ait çeşitli form ve süsleme tekniklerine sahip Kur'an mahfazası örnekleri için bk. Akınay 2019: 58-93.

değerli taşlar ve mücevherler (Yücel 1977: 67) de kullanılmıştır. Rahleler ve Kur'an mahfazaları, Osmanlı Dönemi'nde üretildikleri yüzyılın getirdiği üslup özellikleriyle süslenmişlerdir (Yücel 1977: 64-67; Bozkurt 2007: 414-415; Katıldı 2019: 129-134).

Çalışmaya konu olan Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde bulunan tarsi tekniği ile süslemeli rahle ve Kur'an mahfazası ile ilgili daha önce hiçbir çalışma yapılmamıştır. Bu çalışma ile eserleri literatüre kazandırmak ve eserler üzerine tarihlendirme önerisinde bulunmak amaçlanmıştır. Rahleler üzerine yapılmış birkaç lisansüstü tez ve yayın (Çulpan 1968; Şenyurt 1993; Bozkurt 2007: 413-415; Katıldı 2019) bulunmakla beraber; Kur'an mahfazaları, rahlelere kıyasla daha az yayında (Çığ 1962: 101-119; Bilirgen 2004: 76-84; Akınay 2019) ve sayıca daha az örnekle yer almaktadır.

Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde Bulunan Tarsi Tekniği ile Süslemeli Ahşap Rahle ve Kur'an Mahfazası

Rahle

Çalışmaya konu olan ahşap rahle (Res. 1) Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde 8662/1488 envanter numarasıyla kayıtlıdır. Eser, müze deposunda muhafaza edilmektedir. Eserin boyu, 43.5 cm, genişliği 18.5 cm'dir. Malzemesi müze envanter kayıtlarında maun tahta olarak geçmektedir. Benzer örneklerine bakıldığında bir örnekte malzeme belirtilmezken diğer iki örneğin araştırmacı tarafından ceviz ağacından yapıldığı belirtilmiştir (Katıldı 2019: 95). Ancak eserlerin uzun süre hava ve nemin etkisiyle özgün renklerini kaybederek karardıklarını da göz önünde bulundurarak bu konuda kesin bir bilgi vermek doğru olmayacaktır.

Resim 1
Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde yer alan rahlenin genel görünümü.



Rahle açılır kapanır türde olup yekpare ahşaptan geçme tekniğinde yapılmıştır. Yedi dişli olan rahlenin Kur'an okuma amaçlı yapıldığı anlaşılmaktadır. Kitaplık ve ayak bölümü olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Kitaplık bölümü kare, ayak bölümü dikdörtgen formda düzenlenmiştir. Eser, tarsi tekniği ile boyalı fildişi mozaik şeklinde süslenmiştir. Fildişi mozaikle yapılan kompozisyonda

mozaik süslemeyi oluşturan parçaların aralarına altın renginde ince teller gerilmiştir. Eserin kitaplık bölümünün içi ve dışı, menteşe dişleri ile ayak bölümünün dışı, tamamen fildişi mozaik tekniği ile süslüdür. Ayak bölümünün iç yüzeyinde süsleme yer almamaktadır. Rahlenin yan yüzleri de aynı şekilde fildişi ile tarsi tekniğinde süslenmiştir. Rahlenin süslemelerinde yeşil, altın yıldız, kiremit kırmızısı, kahverengi ve fildişinin kendi rengi olan krem beyaz renkler kullanılmıştır. Fildişi hem kendi renginde hem de boyanarak diğer renklerde kullanılmış ve tüm bu renkli parçaların bir araya getirilerek mozaik şeklinde yerleştirilmesi ile kompozisyonlar oluşturulmuştur.



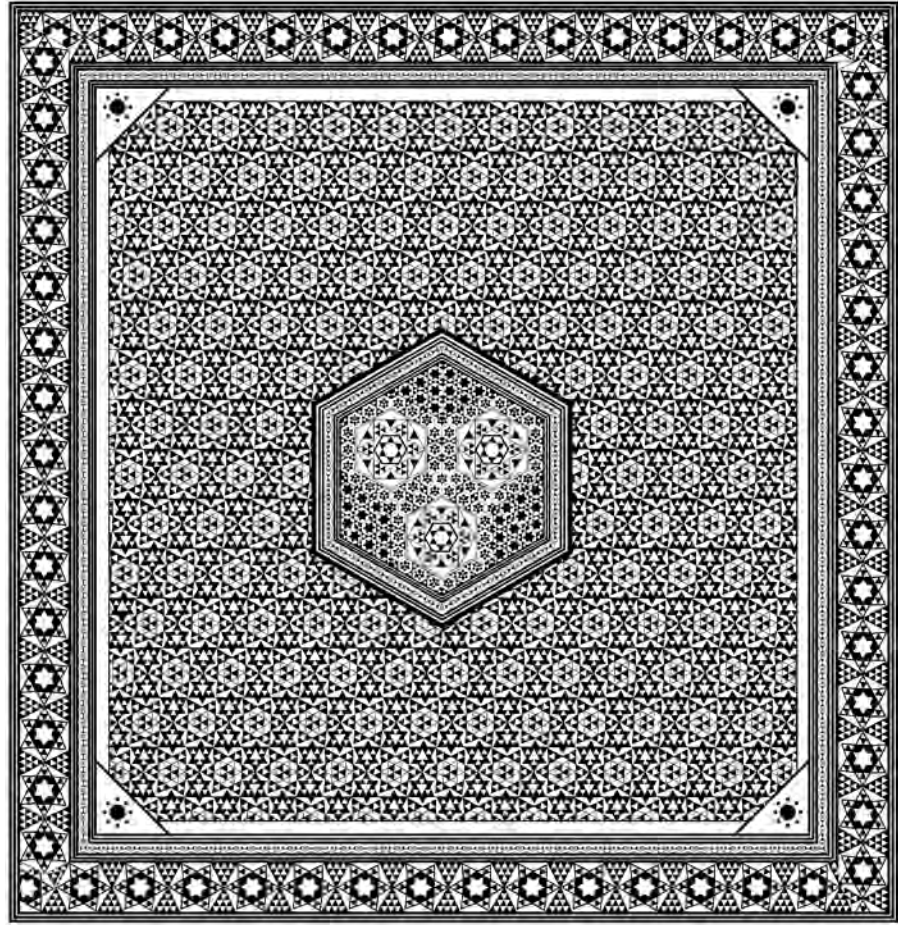
Resim 2

Rahlenin kitaplık bölümünün iç yüzeyi.

Rahlenin kitaplık bölümünün iç yüzeyinde (Res. 2-3) kare pano dıştan içe doğru farklı genişlikte çerçevelerle sınırlandırılmıştır. En dışta sade fildişinden ince bir şerit, ardından kırmızı boyalı ince şerit ve devamında bu iki şeridin aynı sırayla tekrarı görülmektedir. İçeriye doğru ilerlerken sonraki sırada geniş bir bordür içerisinde tarsi tekniği ile yapılmış geometrik bir kompozisyona yer verilmiştir. Kompozisyonun merkezinde sade fildişinden altı kollu bir yıldız yer almaktadır. Altı kollu yıldızın kollarının araları, kahverengi eşkenar dörtgenlerle doldurulmuştur. Bu süslemeyi dışarıdan, kollarının her biri üç tane sade fildişinden üçgenin arasına yerleştirilen kahverengi birer üçgenin oluştuğu daha büyük bir altı kollu yıldız kapsamaktadır. Bu büyük yıldızın kollarının arasına yeşil boyalı fildişinden geniş açılı birer üçgen yerleştirilerek yıldız, altıgene dönüştürülmüştür. Kompozisyon yan yana yerleştirilip kenarları birbirine bitişen altıgenlerden oluşmaktadır. Altıgenlerin aralarında, birbirlerine değdikleri noktanın alt ve üst kısmında geometrik formun gereği üçgenler oluşmaktadır. Bu üçgen alanlar da yine sade fildişi ve kahverenginden oluşan üçgenlerin tersdüz yerleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Geometrik süslemeli bu geniş bordürün ardından en dıştaki gibi kırmızı boyalı ve sade fildişinden oluşan ince şeritler art arda yerleştirilmiştir. Sırasıyla, kırmızı, sade fildişi, yine kırmızı, kahverengi ve kırmızı renkteki ince şeritlerin ardından bu kez geometrik süslemeli dar bir bordür gelmektedir. Bu bordürü süsleyen kompozisyonun ana motifi eşkenar dörtgenlerdir. Yatay olarak yan yana dizilmiş eşkenar dörtgenler kahverengi ve yeşil renkteki üçgenlerden ve küçük eşkenar dörtgenlerden oluşmaktadır. Merkezinde birbirine temas eden iki kahverengi üçgen ve onların etrafına yerleştirilmiş yeşil renkte üçgen ve eşkenar dörtgenlerden oluşan eşkenar dörtgenler yatay bordür halinde yan yana sıralanmışlardır. Aralarında kalan kısımlara ise yine yeşil ve kahverengi farklı açılarda üçgenler yerleştirilmiştir.

Resim 3

Rahlenin kitaplık bölümünün iç yüzünün çizimi (Çizim: Sanat Tarihi Mehmet Doğan).



Bu bordürden içeriye doğru önce bir kırmızı ardından da bir kahverengi olmak üzere iki ince şerit devam etmektedir. Bu şeritlerden sonra kare formundaki kitaplık bölümünün iç yüzeyinin merkezini oluşturan asıl kompozisyonun çerçevesi gelmektedir. Bu çerçeve sade fildişinden kalın bir şerit halinde kare alanı sınırlandırmaktadır. Şeritlerin dört köşesinde yine sade fildişinden geniş açılı birer üçgen bulunmaktadır (Res. 3-4). Bu üçgenlerin ortalarına altın yaldızla merkezinde büyük bir dairenin yer aldığı ve etrafını çevreleyen çeşitli sayıdaki beneklerden oluşan stilize güneş ya da çiçek sembolü boyanmıştır. Bu kare alanın merkezinde sade renkte fildişinden oluşan kalın bir şeritle sınırlandırılan altıgen yer almaktadır. Altıgenin etrafı, altı kollu yıldızlardan gelişen altıgenlerin sürekli olarak yan yana tekrarıyla meydana gelen yatay kuşaklar halinde doldurulmuştur. Yatay kuşaklardaki altıgenlerden oluşan kompozisyonlar, altta ve üstte her sırada biraz kaydırılarak yerleştirilmiştir. Böylece renk ahengi ve motiflerin vurgulanmasına dikkat edilerek altıgenlerin alt ve üst sıralarda aynı renkten altıgenlerle değil, altıgenlerin aralarındaki farklı renkte yapılmış üçgenlerle yan yana gelmeleri sağlanmıştır. Bu en alt ve üst seviyelerde başarılı olsa da merkezde yer alan büyük altıgen alanının başladığı seviyede kompozisyonun bu düzeninde yer yer hafif kaymalar olduğu gözlemlenmektedir. Bu kompozisyonu oluşturan altıgenlerin merkezinde kırmızı ve sade fildişinden üçgenlerin yan yana dizilerek önce küçük bir altıgen, sonra kırmızılardan dışına tersten tekrar birer kırmızı üçgen eklenmesiyle altı kollu yıldız oluşturulmuştur. Altı kollu yıldızların kollarının aralarına sade fildişinden eşkenar dörtgenler eklenerek bir altıgene dönüşen motif, altıgenin her bir kenarına eklenen yeşil ve kahverengi



Resim 4
Rahlenin kitaplık bölümünün iç yüzünün köşesinden detay.

üçgenlerle tekrar büyük bir altı kollu yıldızla dönüştürülmüştür. Altı kollu yıldızların kollarının aralarına da kırmızı ve sade fildişi ile üçgenler eklenerek bu kompozisyonun ana motifini oluşturan altıgenler yapılmıştır. Altıgenlerin yan yana dizilip yanlardan birbirine değdikleri noktanın alt ve üst kısımlarında kahverengi ve yeşil renkteki üçgenlerin birleşiminden oluşan büyük birer üçgen bulunmaktadır. Bu kare alanın merkezinde dıştan kalın bir fildişi şeritle çevrili altıgen içerisinde yine kare alanı dıştan çevreleyen ince şeritler ve bordürler tekrar edilmiştir. Buradaki altıgen alanın içerisinde kahverengi ile çerçevelenmiş üç tane büyük altıgen bulunmaktadır (Res. 5). Bu altıgenler merkezde altın yaldızlı bir altıgenden gelişerek kahverengi üçgenler eklenmesiyle yıldız, ardından sade fildişi ve kırmızı renkte eşkenar dörtgenler eklenerek yeniden altıgene dönüştürülmüştür. İçteki bu altıgenlerin kenarları kahverengi ve altın yaldızlı üçgenlerle yıldız ve sade fildişi, kahverengi ve yeşil renkler kullanılarak tekrar altıgene dönüştürülmüştür. Bu üç büyük altıgenin etrafını ise yine sade fildişi, altın yaldız, kırmızı, kahverengi tonlarında yapılmış minik altıgenler doldurmaktadır. Bu alan kahverengi şeridin içinden altın yaldızla ince bir şerit halinde boyanmış; ancak zamanla bu renk bazı bölgelerden silinerek yok olmuştur. Rahlenin kitaplık bölümünün iç yüzünü oluşturan bu süslemeler iki iç yüzde de aynıdır.

Rahlenin kitaplık bölümünün dış yüzündeki (Res. 6) kare pano yine iç yüzünü çerçeveyen sade fildişi, kahverengi, kırmızı şeritlerle sınırlandırılmış ve bu şeritlerin aralarına iç yüzde görülen eşkenar dörtgenlerden oluşan dar bordürün aynısı işlenmiştir. İç yüzeydeki kare alanın merkezini bir altıgen oluştururken burada merkeze altı kollu büyük bir yıldız yerleştirilmiştir (Res. 7-8). Yıldızın merkezinde kırmızı, kahverengi ve yeşil renkteki küçük üçgenlerle yapılmış bir altıgen yer almaktadır (Res. 9). Altıgenin altı kenarına, merkezinde yıldızlardan gelişen altıgenlerin olduğu ve her altıgenin kenarlarına üçer minik altıgen yapılmış olan farklı renkteki altıgenler yerleştirilmiştir. Kullanılan süslemeler tamamen altıgenler ve altı kollu yıldızların küçüklü büyüklü ve farklı renklerde oluşumlarıyla tasarlanmıştır. Bu kompozisyon düzenleri yapılırken renkler

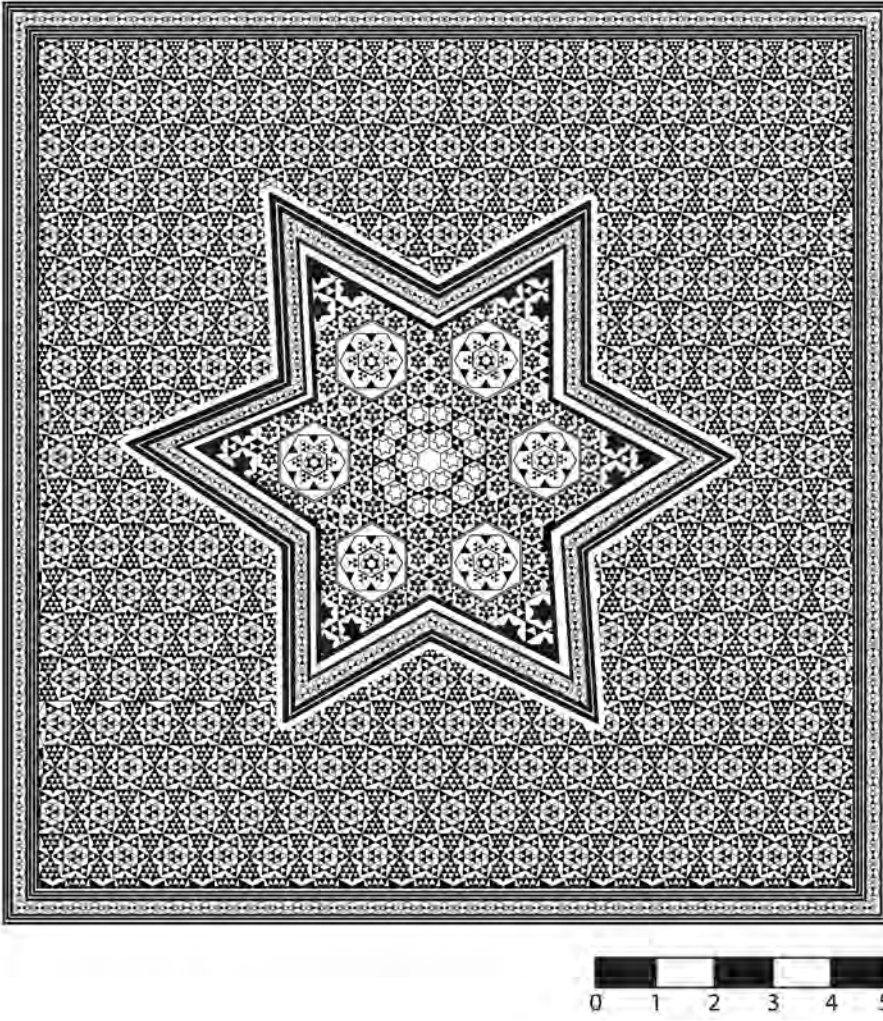
Resim 5
Rahlenin kitaplık bölümünün iç yüzündeki merkez kompozisyon.



Resim 6
Rahlenin kitaplık bölümünün dış yüzeyi.



arasındaki kontrasttan faydalanılarak bir motiften başka bir motife geçiş vurgulanmıştır. Altıgenlerden oluşan bu kompozisyonun etrafına kare alanı dıştan çerçeveleyen ince şeritler ve aralarına yerleştirilen ince bordürün tekrarı yapılmıştır. Merkezdeki büyük yıldızın etrafını yine yıldız merkezli kırmızı, kahverengi ve sade fildişinden oluşan ve köşelerinden birbirine bitirilen yıldızlardan oluşan bir kompozisyon doldurmaktadır. Kitaplık bölümünün diğer dış yüzü de aynı kompozisyonla süslenmiştir.



Resim 7
Rahlenin kitaplık bölümünün dış yüzünün çizimi (Çizim: Sanat Tarihçi Mehmet Doğan).



Rahlenin dikdörtgen formdaki ayak bölümünü dıştan, kitaplık bölümünde de görülen, sade fildişi, kırmızı ince şeritler ve eşkenar dörtgenlerden oluşan ince bordür çevrelemektedir. Çerçevenin içinde ayakların üst kısmına yatay dikdörtgen bir tepelik kısmı yapılmıştır (Res. 10). Bu tepelik dıştan sade fildişi ile çerçeveslendirilmiştir. Altta ve üstte ince birer şerit halinde olan çerçeve, yanlarda cilt sanatındaki şemse ve köşebentleri andıran tarzda verilmiştir. Fildişi çerçevenin içerisindeki kompozisyon yanlarda ortadakiler daha büyük olmak üzere üç dilimli olarak sonlandırılmıştır. Kompozisyon ise kitaplık bölümünün

Resim 8 (sol)
Rahlenin kitaplık bölümünün dış yüzeyindeki yıldız kompozisyonu.

Resim 9 (sağ)
Rahlenin kitaplık bölümünün dış yüzeyindeki yıldızın iç süslemeleri.

Resim 10
Rahlenin ayak bölümünün tepeliğinden
detay.



iç yüzeyindeki altıgenin etrafını çevreleyen ve geniş bir alanı kaplayan kompozisyonun aynısıdır. Renkler ve motifler bu iki alanda birebir aynı şekilde kullanılmıştır. Üst tarafa yapılan bu yatay dikdörtgen tepelik kısmının altında kareye yakın bir alan oluşmuştur (Res. 11). Burası da düşey halde ortadaki daha geniş olmak üzere üç panoya bölünmüştür. Yanlardaki iki dar dikdörtgen panoda kırmızı ve sade fildişi renkleri ile yer yer yeşil renk kullanılarak küçük üçgenlerden altı kollu yıldızlar ve onların dışında da altıgenler oluşturulmuştur. Altıgenlerin aralarında ise yine aynı renklerle yapılmış üçgenler yer almaktadır. Rahlenin ayak bölümü açık olarak yapılmamıştır. Ortadaki geniş panonun üst ortasına ters duran bir palmet (Res.12) ve devamında alt tarafta iki yana uzanan birer rumi motifi yapılmıştır. Bu palmet ve rumilerin iki yanı delik işi tekniği ile oyularak boşaltılmıştır. Rumilerin alt tarafı da delik işi tekniğiyle boşaltılmıştır. Buradaki delik işi kısım, rumilerin olduğu süslemeyi, balık kuyruğuna benzer bir forma sokmuştur. Ortadaki panoyu çevreleyen bordür, palmet ve rumilerin tam ortasından düşey bir hat halinde inerek bu bitkisel süslemeleri ortadan ikiye bölmektedir. Bu alandaki geri kalan tüm yüzey yine altı kollu yıldızdan gelişen sade fildişi, kırmızı, yeşil ve kahverengi altıgenlerle doldurulmuştur.

Resim 11 (sol)
Rahlenin ayak bölümünün dış yüzeyi.

Resim 12 (sağ)
Rahlenin ayak bölümünün dış yüzeyinden
detay.



Rahlenin menteşe dişleri, yanlardan sade fildişi birer şerit ile sınırlanmış olup dişlerin hem alta hem üste bakan tüm yüzeyleri sade fildişi, kırmızı altın yıldız ve yeşil renkteki yıldızlardan gelişen altıgenlerle kaplanmıştır (Res. 13). Rahlenin yan yüzleri, boydan boya kalın sade fildişi birer şerit ile iki yandan sınırlanmış ve bu şeritlerin iç kısmına da kitaplık bölümünün iç yüzeyinde dış çerçevede görülen ince şeritlerden ve ince bordürden oluşan kenar süsünün tekrarı yapılmıştır (Res. 14).

Rahlenin üzerinde herhangi bir tarih ve usta bilgisi yer almamaktadır.

Resim 13
Rahlenin menteşe dişleri.



Resim 14
Rahlenin yan yüzleri.

Kur'an Mahfazası

Çalışma kapsamında incelenen diğer eser olan Kur'an mahfazası (Res. 15), Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde 8661/310 envanter numarası ile kayıtlıdır. Eser müze deposunda muhafaza edilmektedir. Eserin boyu 34 cm, eni, 25 cm ve yüksekliği 13.5 santimetredir. Eserin malzemesi, müze envanter



Resim 15
Kur'an mahfazası ön yüzü.

kayıtlarında maun tahta olarak belirtilmiştir. Yine rahle ile ilgili ifade edildiği gibi bu eserde de ahşabın rengi zamanla koyulaşmıştır. Bu nedenle ahşabın cinsi ile ilgili kesin bir bilgi vermek doğru olmayacaktır. Ancak eserin mevcut rengi, ceviz ağacından yapılmış olma ihtimalini de düşündürmektedir.

Eser, dikdörtgen prizma formunda, kapaklı bir kutu şeklindedir. Kapağının ön yüzünde bir kilit bulunmakta olup özgün anahtarı da üzerindedir. Eserin kapağının üst ve yan yüzleri ile kutunun ön, arka ve yan yüzleri tamamen boyalı fildişi mozaik (tarsi) tekniği ile süslenmiştir. Fildişi mozaik teknikli kompozisyonda üçgenler ve altıgenlerin aralarına ince teller gerilmiştir. Gözle görülür durumdaki altın rengindeki teller, el ile de hafifçe hissedilebilmektedir.

Kur'an mahfazasının kapağının üst yüzeyi tıpkı kitap kapaklarındaki gibi kenarları bordürlü, ortası şemse, salbek ve köşebentlerden oluşan bir düzenlemeye sahiptir (Res. 16-17). Kapak dıştan sade fildişi ince bir şeritle çerçeveslendirilmiş

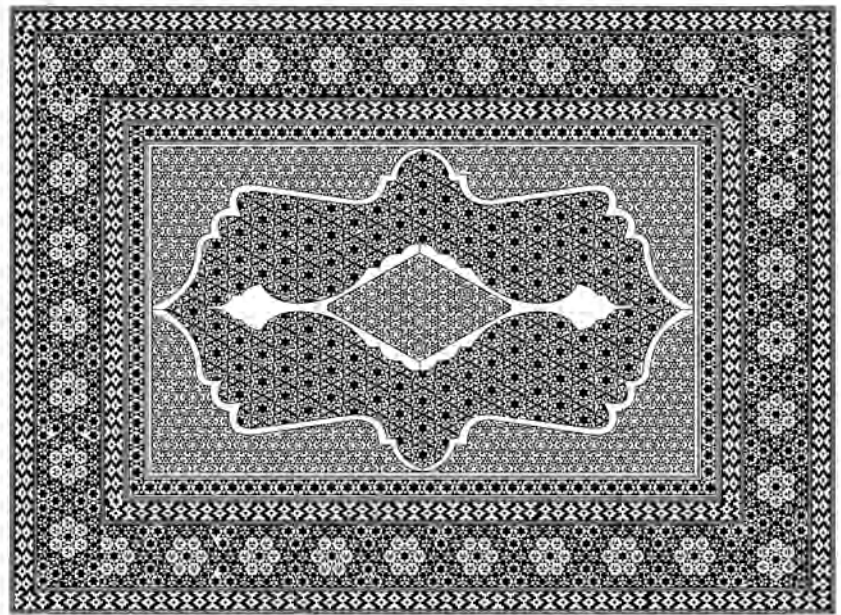
Resim 16

Kur'an mahfazasının kapağı.



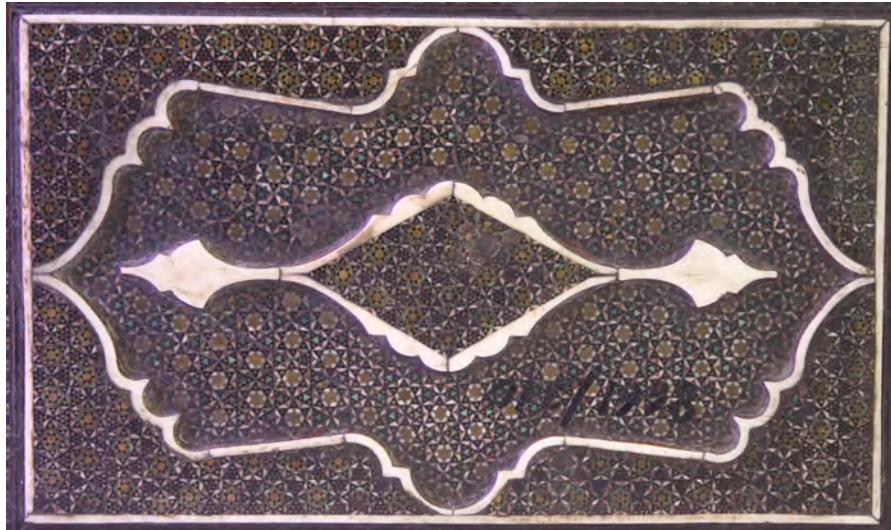
Resim 17

Kur'an mahfazasının kapağının çizimi
(Çizim: Sanat Tarihçi Mehmet Doğan).



ardından karşılıklı yerleştirilmiş kahverengi ve kırmızı şeritlerin arasına sade fildişi küçük dikdörtgen parçaların düşey eksende yan yana kaydırmalı olarak dizilmesiyle eşkenar dörtgenler oluşturulmuştur. Bu eşkenar dörtgenlerin merkezine kahverengi bir dikdörtgen parça yerleştirilerek, zemin rengi ile bir uyum sağlanmış ve dörtgenlerin ortası delikmiş gibi bir görüntü oluşturulmuştur. Bu bordürden sonra içeriye doğru kahverengi ve kırmızı şeritler arasında bu kez geniş bir bordüre yer verilmiştir. Bu geniş bordürün içinde merkezini altın yaldızlı bir altı kollu yıldızın oluşturduğu ardından yeşil renkle bir altıgene, sonra kırmızı ve altın yaldız rengindeki üçgenlerle tekrar yıldız ve devamında beyaz, altın yaldız ve kahverengi üçgenlerle tekrar oluşan altıgenler yan yana dizili olarak verilmiştir. Bu dışta beyaz renkle vurgulanmış altıgenlerin dışı da kahverengi ve altın yaldızlı üçgenlerden oluşturulan altıgenlerle çevrelenmiştir. Böylece altta ve üstte yer alan kırmızı şeritlere kadar olan geniş yüzey büyük altıgenlerin yan yana birbirlerine uçlarından degecek şekilde dizilimiyle doldurulmuştur. Altıgenlerin aralarında kalan üçgen köşe kısımlara da altın yaldız, yeşil ve kahverengi kullanılarak yapılan yıldız merkezli altıgenlerden üçer tane yerleştirilmiştir. Bu renkli ve geniş bordürün ardından dıştaki eşkenar dörtgenlerden oluşan kahverengi ve sade fildişi rengindeki bordür tekrar etmektedir. Sırasıyla kırmızı, kahverengi ve kırmızı ince şeritlerden sonra merkezini altın yaldızlı altı kollu yıldızların oluşturduğu ve etrafını yer yer sade fildişi yer yer de altın yaldızlı eşkenar dörtgenlerin çevrelediği ve bu sayede altıgenlere dönüşen motiflerin yan yana dizilimiyle oluşturulmuş bir kompozisyona sahip bordür gelmektedir. Bu bordür kapağın üst yüzeyini süsleyen ana kompozisyonun hemen dışında yer almaktadır.

Ana kompozisyon, dıştan kalın bir sade fildişi şeritle dikdörtgen bir çerçeve içine alınmıştır (Res. 18). Bu kompozisyonu, sade fildişinden, içte eşkenar dörtgen, dışta dilimli bir şemse, şemsenin uç kısımlarında palmet görünümünde dilimli



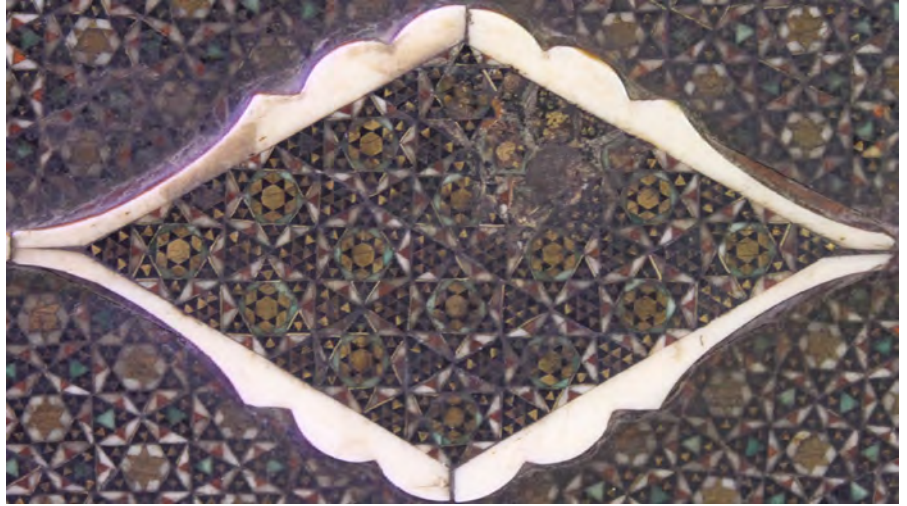
Resim 18

Kur'an mahfazasının kapağında detay.

birer salbek ve bu salbekli şemseyi dıştan çerçevlendiren dilimli köşebentler oluşturmaktadır. $\frac{1}{4}$ oranında simetrik olarak uygulanan kompozisyonda şemsenin iç yüzeyi, şemse ve köşebentlerin arasında kalan alan ve köşebentlerin dış köşeleri, tamamen tarsi tekniği ile yıldız ve altıgen motifleriyle doldurulmuştur. Şemsenin içindeki (Res. 19) ve köşebentlerin dışındaki kompozisyonlar, kullanılan renkler ve motifler bakımından aynıdır. Şemse ile köşebentler arasında kalan kısımda renk ve küçük detaylar bakımından farklılıklar görülmekle birlikte kompozisyonun teması aynıdır. Köşebentlerin dışında kalan köşe alanlarda altın yaldızlı bir altıgene kahverengi üçgenler eklenmesiyle oluşturulan altı kollu

Resim 19

Kur'an mahfazasının kapağındaki şemsenin içerisinde yer alan kompozisyon detayı.



yıldızlar ve onlara eklenen altın yaldızlı eşkenar dörtgenlerle tekrar altıgene, ardından sırasıyla yeşil üçgenler eklenerek altıgene, altın yaldızlı ve kahverengi üçgenler eklenerek altı kollu yıldız ve sade fildişi ve kırmızı üçgenler eklenerek altıgene dönüştürülen motiflerden oluşan bir kompozisyon yer almaktadır. Bu altıgenlerin aralarında kalan üçgen alanlarda kahverengi ve altın yaldızlı üçgenlerin ters düz dizilimiyle oluşturulmuş üçgenler yer almaktadır. Bu kompozisyonun aynısı şemsenin içerisinde tekrarlanmıştır. Şemse ve köşebentler arasında kalan alanda merkezini altın yaldızlı altı kollu yıldızların oluşturduğu ve yine altıgen ve altı kollu yıldızların art arda dizilen farklı renklerle meydana getirilmesinden oluşan bir kompozisyon yer almaktadır. Burada merkezdeki beyaz renkle çevrili altın yaldızlı altı kollu yıldızların oluşu, bu motifi diğer iki kompozisyonun merkez motifine göre daha sade yapmıştır bu da diğer iki bölümdeki kompozisyonlara göre vurgulu görünmesini sağlamıştır.

Kapağın kenarlarında ön, arka ve yan yüzleri boyunca aynı bordürler devam etmektedir. Kapağın üst kısmında dıştan çevreleyen sade fildişi şerit, kapağın kenarlarında en üst sırada da görülmektedir. Üstten alta doğru kırmızı, kahverengi ve kırmızı ince şeritlerin ardından altın yaldız, yeşil ve kahverengi ile yapılmış eşkenar dörtgenlerin yan yana dizilmesinden oluşan bir bordür yer almaktadır. Bu şeritler ve bordürün aynısı kenarların alt seviyesinde de görülmektedir. Bu bordürlerin arasında ise daha geniş bir bordür içerisinde merkezini altı kollu yıldızların oluşturduğu, dışında yeşil renkle altıgene geçilen ve kahverengi ile altın yaldızlı üçgenlerle altı kollu yıldızlara dönüşen motifler yer almaktadır. Bu yıldızların etrafı da yine diğer kompozisyonlardaki gibi kırmızı ve sade fildişi üçgenlerle çevrelenerek altıgene dönüştürülmüştür. Altıgenlerin aralarında kalan üçgen alanlara ise kahverengi ve altın yaldızlı üçgenlerin ters düz dizilimiyle oluşturulmuş büyük üçgenler yerleştirilmiştir. Kapağın kenarının ön kısmında, kutunun anahtar deliğinin hemen üstüne denk gelen hizada bronz dilimli bir rozete tutturulan bronz bir halka biçiminde tutamak yer almaktadır. Kapağı kolayca açıp kapatmaya yarayan bu tutamağa, günümüzde mahfazanın anahtarının kaybolmaması için bir iple bağlandığı görülmektedir.

Kutunun ön yüzünde etrafı dıştan çevreleyen bordür, kapağın kenarlarını çevreleyen ortadaki geniş bordürün aynısıdır (Res. 20). Kutunun ön yüzünde bu bordürün etrafı dıştan içe doğru sırasıyla kırmızı, sade fildişi ve kahverengi ince şeritlerle sınırlandırılmıştır. Ardından kapağın üst kısmını dıştan çevreleyen eşkenar dörtgenlerden oluşan bordürün aynısı, yine aynı renkler kullanılarak burada tekrar uygulanmıştır. Devamında gelen kırmızı, kahverengi ve sade



Resim 20
Kur'an mahfazasının kapağının ön yüzünden detay.

fildişinden çerçevelerin ardından oluşan dar enine dikdörtgen alana beyaz renkte boya ile salbekli şemse görünümünde bir kartuş yapılmıştır (Res. 21).



Resim 21 (sol)
Kur'an mahfazasının kutusunun ön yüzü.

Resim 22 (sağ)
Kur'an mahfazasının kutusunun ve kapağının ön yüzünden detay.



Kartuş, enine dikdörtgen alana uygun bir şekilde alttan ve üstten hiç boşluk bırakılmadan çerçevelere yaslanarak devam etmiş, uçlara doğru hafif bir eğimle uzanmıştır. Kartuşun içerisi ön yüzün kenarını çerçevlendiren geniş bordürde görülen yıldızlı ve altıgenli kompozisyonun aynısı ile doldurulmuştur. Kartuş ve onun yer aldığı merkez alanı çevreleyen bordür üzerine denk gelecek şekilde fildişinden kesilen bir parça ile kilit bölümü yapılmıştır (Res. 22). Kartuşun köşelerinde kalan kahverengi ahşap zemin üzerine mevcut hali çok silik olduğu için tam olarak anlaşılamayan bir bitkisel kompozisyon, boyanarak işlenmiştir (Res. 23-24). Kullanılan boyanın açık renkli görünümü, kahverengi üzerine



Resim 23 (sol)
Kur'an mahfazasının yan yüzünden detay.

Resim 24 (sağ)
Kur'an mahfazasının kutusunun yan yüzünden detay.

altın yaldızlı ya da krem tonlarında olabileceğini düşündürmektedir. Köşelerden merkeze doğru uzanan ince dallar ve yapraklar görülebilmektedir.

Kutunun yan yüzeylerinde ön yüzdeki süslemelerin aynısı aynı renklerle ve aynı düzende işlenmiştir. Yalnızca yan yüzlerin ön yüze göre dar oluşundan kaynaklı olarak kartuş yanlarda daha kısa yapılmıştır (Res. 25).

Resim 25
Kur'an mahfazasının yan yüzü.



Arka yüzde ise aynı kompozisyonlar yine tekrar etmektedir (Res. 26). Merkezdeki alanda kompozisyon ön ve yanlardaki ile aynı da olsa kullanılan renklerde farklılıklar olmuş, bu da görüntüyü az da etkilemiştir.

Kur'an mahfazası üzerinde herhangi bir tarih ve usta bilgisi yer almamaktadır.

Resim 26
Kur'an mahfazasının arka yüzü.



Değerlendirme

Çalışmada Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde bulunan ahşap bir rahle ve Kur'an mahfazası incelenmiştir. Eserler, teknik, malzeme ve süsleme özellikleri ile detaylıca ele alınarak anlatılmıştır. Eserlerin ikisi de ahşap üzerine fildişi mozaik tekniği ile süslenmiş ve mozaik parçaların aralarına ince teller gerilmiştir. Fildişi parçalar, bazı alanlarda beyaz renkte sade olarak bırakılırken; kompozisyonu renklendirmek için çoğu alanda boyanarak kullanılmışlardır. Boyalı parçalarda, yeşil, kırmızı, altın yaldız ve kiremit kırmızısı tonları görülmektedir. Bu özellikler iki eserde de aynı şekilde uygulanmıştır.

Eserler üzerinde işlenen kompozisyonlar, geometrik olup yalnızca Kur'an mahfazasının kutu bölümünün ön, arka ve yan yüzlerindeki köşebentlerde boya ile yapılmış bitkisel süslemelere yer verilmiştir. Geometrik süslemenin hakim

olduğu eserlerde merkezinde kimi zaman yıldızın kimi zaman da bir çokgenin yer aldığı, merkezden gelişen kompozisyonlar görülmektedir. Eserlerde kullanılan ahşap malzemenin benzerliği ile süslemesinde tercih edilen teknik ve kompozisyonların, hatta işçiliğin de aynı oluşu dikkati çekmektedir. Bu iki eserin üretim yeri ve tarihi konusunda fikir sahibi olabilmek adına tarafımızca benzer örnekler incelenmeye çalışılmış ve bu amaçla çeşitli müze koleksiyonları ve yayınlar taranmıştır.

Çalışma kapsamında ele alınan Osmanlı Dönemi'ne ait iki ahşap eserin, döneminin oldukça ince işçilikli, kaliteli örnekleri olduğu açıktır. Eserler hakkında tarihlendirme önerisinde bulunabilmek için Türkiye müzelerindeki benzer örnekler aranmış ve konu ile ilgili yayınlar incelenmiştir. Müze araştırmaları ve yayınlarda çalışma kapsamındaki eslere benzer bir Kur'an mahfazası, bir çekmece ve üç rahle tespit edilmiştir.

Çalışmada ele alınan rahlenin teknik ve süsleme açısından benzer iki örneği, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesinde³ bulunmakta olup (İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Envanter numarası: 75, 76) Katıldı tarafından hazırlanmış olan yüksek lisans tezinde 19.yüzyıla tarihlendirilmektedir (Katıldı 2019: 95, 105). Bu rahleler ceviz ağacından açılır kapanır tarzda yapılmış ve fildişi mozaik tekniği ile süslenmiştir (Katıldı 2019: 95, 105). 76 envanter numaralı rahlenin kitaplık bölümünün dış yüzünde kompozisyonun merkezini düşey yönde uzanan bir eşkenar dörtgen oluşturmaktadır. 75 numaralı rahlenin kitaplık bölümünün dış yüzünde ise kompozisyonun merkezinde altı kollu bir yıldız bulunmaktadır. Bu iki rahle arasından 75 envanter numaralı eser, kompozisyonun düzenlenişi ve kullanılan ana motifler açısından çalışmamızda incelenen rahleye daha yakındır. Üçüncü benzer rahle ise İstanbul'da Bay Hüseyin Kocabaş özel koleksiyonunda olup Cevdet Çulpan tarafından 19. yüzyıla tarihlendirilmiştir (Çulpan 1968: 48). Bu rahlenin de kitaplık bölümünün dış yüzündeki kompozisyonun merkezinde düşey yönde uzanan bir eşkenar dörtgen vardır. Katıldı, tezinde incelediği, 76 Envanter numaralı, Türk ve İslam Eserleri Müzesinde yer alan rahleyi, Cevdet Çulpan tarafından 19. yüzyıla tarihlendirilen rahle ile form, teknik ve süsleme özellikleri yönünden benzer olmaları sebebi ile aynı döneme tarihlendirmiştir (Katıldı 2019: 95).

Kur'an mahfazasına benzer çekmece örneği (Res. 27), Topkapı Sarayı Müzesinde 2/4719 envanter numarasıyla yer almaktadır. Bilirgen tarafından incelenen Çekmece'nin Veziri Azam Mustafa Paşa⁴'ya ait olduğu, eserin kapağına fildişi ile yazılmış isimden anlaşılacakla beraber eser, 17. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmiştir (Bilirgen 2004: 80). Dikdörtgen sandık formunda olan eserin bütün yüzeyi beyaz ve boyalı fildişi parçalardan mozaik tekniğiyle geometrik düzende işlenmiştir. Profilli dört ayak üzerine oturmaktadır. Eserin kapağı üstünde tıpkı çalışmamıza konu olan mahfazanın kapağındaki gibi fildişinden salbekli bir şemse ve etrafında yine fildişinden köşebentler ile dikdörtgen çerçeveler yer almaktadır (Res. 28) (Bilirgen 2004: 80). Eserin kompozisyonunda görülen geometrik detaylar, mahfazadakiler ile ortak özellikler göstermektedir. Burada da merkezden gelişen yıldız ya da çokgen merkezli geometrik kompozisyonlar, küçük fildişi parçaların mozaik tekniğinde yan yana getirilmesiyle oluşturulmuştur. Ayrıca iki eserin kompozisyonlarında

3 Türk ve İslam Eserleri Müzesinde yer alan bu iki rahle, Şenyurt tarafından hazırlanmış olan yüksek lisans tezinde bulunmamaktadır (Şenyurt 1993).

4 Merzifonlu Vezir-i Azam Mustafa Paşa (1634-1683), Köprülü Mehmed Paşa'nın yanında yetişmiş, görevi sırasında önemli başarılar göstermiş bir devlet adamıdır. Viyana seferinde başarısız olması nedeniyle Sultan IV. Mehmed'in emriyle Belgrat'ta idam edilmiştir (Bilirgen 2004: 80).

Resim 27

Vezir-i Azam Mustafa Paşa'nın çekmecesini, Topkapı Sarayı Müzesi (Bilirgen 2004: 84).



Resim 28

Vezir-i Azam Mustafa Paşa'nın çekmecesinin kapağı, Topkapı Sarayı Müzesi (Bilirgen 2004: 84).



kullanılan boyalı fildişi parçalardaki renkler de aynıdır. Bazı alanlarda aynı renkler farklı şekillerde yan yana getirilmişken bazı alanlarda iki eserde de aynı renklerle birebir aynı kompozisyonun işlendiği dikkati çekmektedir. Örneğin çekmecenin ön yüzündeki geniş bordürde ve kapağındaki şemse ile köşebentler arasında kalan kısımda yer alan yıldızlı kompozisyonun düzeni ve kullanılan renkler birebir aynı şekilde mahfazanın kapağının şemsesinin içerisinde de işlenmiştir. Aynı kompozisyonun aynı renk ve şekildeki parçalarla bu denli iyi işçilikli bir şekilde işlenmiş olması, eserlerin ikisinin de usta ellerden çıktığını ve muhtemelen de aynı atölye ve sanatçı tarafından üretilmiş olabileceğini destekler niteliktedir. Ayrıca Bilirgen, Türk ve İslam Eserleri Müzesinde bulunan ve Çoban Mustafa Paşa'ya (?- 1529) ait Kur'an mahfazasını da tarsi tekniğinin kompozisyon şemaları bakımından Veziri Azam Mustafa Paşa'nın çekmecesine benzetmektedir (Bilirgen 2004: 80).

Eserleri üreten sanatçı konusunda herhangi bir bilgi tespit edilememiştir. Bu konuda en kapsamlı araştırmayı yapan Kemal Çığ, yazmış olduğu makalesinde 16. yüzyılın başından 20. yüzyılın başına kadar 15 ahşap sanatçısını ve

tespit edilebilen eserlerini kısaca tanıtmıştır (Çığ 1962: 104-119). Ancak bu çalışmada adı geçen sanatçıların eser ürettikleri dönemler, tarafımızca ele alınan ve Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan Vezir-i Azam Mustafa Paşa'nın çekmececi ile aynı döneme tarihlendirilmesini uygun gördüğümüz eserlere yaptığımız tarihlendirme önerisi ile uyuşmamaktadır. Kemal Çığ'ın yapmış olduğu çalışmada Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan bu çekmece de yer almamaktadır. Küçük el sanatlarında eserler üzerinde yazılı olmadığı sürece eseri yapan sanatçıyı belirlemek ve dolayısı ile eseri tarihlendirmek oldukça zor hatta çoğunlukla imkânsızdır. Çalışmamız kapsamında incelenen ahşap rahle ve Kur'an mahfazası, süsleme özellikleri yönünden incelendiğinde kısmen bir dönem özelliği göstermekle birlikte tarafımıza eserleri tarihlendirmede asıl yol gösterici olan unsur, tarihi bilinen benzer örnek tespit etmek olmuştur. Teknik, motifler ve kompozisyonlar yönünden neredeyse aynı özellikte olan Vezir-i Azam Mustafa Paşa'nın çekmececi, çalışmamızda incelediğimiz ahşap Kur'an mahfazasına tarihlendirme önerisinde bulunmamızı sağlamıştır. Kur'an mahfazasının ilgili çekmece ile neredeyse birebir örtüşmesi, tarihlendirme konusunda yalnızca mahfaza için yardımcı olmamış aynı teknik ve süsleme özelliklerini gösteren rahlenin de üretim dönemi konusunda doğrudan fikir vermiştir. Çalışmamız kapsamında incelenen rahle, hem kompozisyon hem de teknik bakımından mahfaza ile aynı özellikleri gösterdiği için mahfaza üzerine yaptığımız tarihlendirme önerisi, rahle için de geçerlidir.

Bu iki eseri tarihlendirme konusunda önemli ölçüde katkı sağlayan Vezir-i Azam Mustafa Paşa'nın çekmececi dışındaki örneklerde görüldüğü üzere herhangi bir tarih ya da yazı yer almamaktadır. Bu örnekler, araştırmacılar tarafından süsleme özelliklerine bakılarak ve daha önce yapılmış çalışmalarda tarihlendirme önerileri örnek alınarak tarihlendirilmiştir. Bu gibi durumlarda eserlerin süsleme ve teknik özelliklerine bakmak dönem hakkında fikir verebilmekle birlikte, ahşap sanatında kullanılan bazı teknik ve motifler de dönem sınırlandırmada ayırt edici olabilmektedir.

Osmanlı Dönemi ahşap sanatında klasik dönemin bitiminden itibaren başlayan üslup farkı hem eserler üzerindeki motif ve kompozisyonlar incelendiğinde anlaşılabilen hem de araştırmacılar tarafından vurgulanmaktadır. Kerametli, çalışmasında 17. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen Vezir-i Azam Mustafa Paşa'nın çekmececi ile 19. yüzyıla ait iki ahşap beşik arasındaki üslup farkını örnek göstererek Osmanlı Klasik Dönemi'nin bitiminden itibaren beliren üslup farkını vurgulamaktadır (Kerametli 1961: 13). Yücel, 16 ve 17. yüzyıllarda Topkapı Sarayı'nda ahşap işçiliğini öğreten atölyelerin kurulduğunu ve bu atölyelerde çok sayıda sanatçının yetiştiğini belirtmektedir (Yücel 1977: 64). 17. yüzyılda özellikle sedef ve fildişi mozaik (tarsi) tekniği ile geometrik düzende ahşap eserlerin yüzeylerinin kaplanarak renkli bir görünüme kavuştukları da bilinmektedir (Kerametli 1961: 12-13; Yücel 1977: 64). 19. yy ahşap işçiliğinde ise Avrupa'nın Barok ve Rokoko üsluplarının etkileri görülmektedir (Kerametli 1961: 13; Yücel 1977: 67). Kara'nın çalışmalarında ele aldığı Konya Mevlana Müzesinde bulunan çekmece kapağında (Kara 2022: 114-115) ve Ankara Etnografya Müzesinde bulunan hattat sandığı kapağında (Kara 2021: 52-53) boya ile yapılmış salbekli şemselere örnekler bulunmaktadır. Kapakta şemse olması yönünden çalışmamızdaki Kur'an mahfazası ile ortak özellik gösterse de yine dönem farkından kaynaklı bir üslup özelliği devreye girerek boya ile yapılmış ve bitkisel süsleme ile doldurulmuş şemselere bulunan eserleri, çalışmamıza konu olan mahfazadan ayırtmaktadır. Bahsi geçen çekmece Kara tarafından kompozisyon özelliği itibari ile 18-19. yüzyıllara, hattat sandığı ise 19. yüzyıla tarihlendirilmiştir (Kara 2022: 114-115). Osmanlı Dönemi 17. ve 19.

yüzyıllardaki ahşap işçiliğinin üslup özellikleri göz önünde bulundurulduğunda yine çalışma kapsamında ele alınan iki eserin Vezir-i Azam Mustafa Paşa'nın çekmecesini ile aynı döneme tarihlendirilmeleri akla yatkın gelmektedir. Yalnızca teknik ve süsleme üsluplarına dayanarak bir tarihlendirme önerisinde bulunmak yerine üzerinde isim yazan bu çekmece, çalışmamız kapsamında incelenen eserleri tarihlendirme konusunda somut bir destek oluşturmaktadır.

Çalışma kapsamında ele alınan ahşap rahle ve Kur'an mahfazası üzerine yukarıda tarihlendirme önerisinde bulunulmuştur. Bu iki eser, süsleme ve teknik özellikleri itibari ile benzer örneklerle ilişkilendirilerek tarihlendirilmiştir. Ancak bu iki eserin süslemelerinde aynı malzeme, teknik ve kompozisyonların görülmesi ve eserlerin kullanım amaçları açısından da ilişkili olmaları sebebi ile yalnızca aynı dönemin eseri değil muhtemelen aynı atölyenin üretimi hatta belki de aynı sanatçının eserleri olma ihtimalini de düşündürmektedir. 17. yüzyılda Topkapı Sarayı'nda ahşap işçiliğini öğreten atölyelerin kurulduğu ve pek çok usta sanatçının bu atölyelerde yetiştiği (Yücel 1977: 64) ve eser ürettiği bilindiğine göre bu iki eserin ve Vezir-i Azam Mustafa Paşa Çekmecesini'nin bu atölyelerde üretilmiş olmaları da ihtimal dâhilindedir. Çalışmada ele alınan iki eser de fildişi mozaik tekniğinin iyi işçiliğe sahip çok başarılı örnekleridir. Bütün yüzeylerini kaplayan geometrik kompozisyonların çok küçük fildişi parçalardan mozaik oluşturacak biçimde yan yana getirilerek ve aralarına ince teller gerilerek oluşturulması eserlerin iyi bir geometri bilgisi ve başarılı bir işçilik gerektirdiğini göstermektedir.

Eserler günümüze iyi korunarak gelebilmişlerdir. Özellikle mahfazada kullanılan boyalı fildişi parçaların renkleri rahleye göre daha canlı ve belirgindir. Rahlenin belki de açılır kapanır olmasından ve üzerine kitap koyularak kullanılan bir eser olmasından kaynaklı, yüzeylerindeki boyalı fildişi parçaların renklerinin daha soluk olduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca mahfazanın özellikle kenar ve köşe kısımlarına denk gelen alanlarda oldukça küçük parçalar halinde de olsa mozaik parçaların döküldüğü görülmüştür. Bazı kenarlarda ise çatlamlar mevcuttur. Dökülen mozaik parçaların ve çatlamların olduğu alanların bazılarında onarımlar yapıldığı görülmektedir.

Sonuç

Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Müzesinde bulunan ahşap bir rahle ve Kur'an mahfazası, çalışma kapsamında ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Eserler, Osmanlı Dönemi ahşap sanatının detaycı ve yüksek kalitede işçiliğe sahip iki örneğidir. Bu eserlerin üretim yeri ve dönemi hakkında fikir sahibi olunabilmesi için öncelikle müzede yapılan yerinde incelemeler sırasında eserlerin süsleme teknikleri ve süslemelerinde kullanılan malzemeler tespit edilmiş, süsleme kompozisyonları iyi bir şekilde çözümlenmiştir. Bu iki eserin de aynı teknik ve malzemelerin kullanılması ile aynı kompozisyonlarla süslenmiş olmaları eserlerin bir takım olabileceğini ya da aynı atölyede belki de aynı sanatçının elinden çıkmış olabileceğini düşündürmektedir.

Bu iki eserin benzerliği, bize iki eserin ortak bir üretim yeri ve tarihine sahip olabileceği hakkında fikir vermekle beraber, kaliteli işçilikleri de Saray atölyelerinden çıkmış olabileceği ihtimalini de akla getirmektedir. Eserlerin tarihlendirilmesi konusunda yapılan araştırmalar sırasında benzer malzeme, süsleme tekniği ve kompozisyonlara sahip bir Kur'an mahfazası, bir çekmece ve üç rahle tespit edilmiştir. Bunlar, çeşitli çalışmalarda bahsi geçen ve ilgili kişilerce tarihlendirilen eserlerdir. Bu çalışmalar ve eserler incelendiğinde özellikle Vezir-i Azam Mustafa Paşa'ya ait çekmecenin çalışmamızda ele alınan

eserler ile doğrudan bir benzerliği olduğu tespit edilmiştir. Çekmecenin, teknik, renk ve süsleme kompozisyonları, ele aldığımız iki eserler yüksek oranda benzerlik göstermektedir. Özellikle mahfaza ile çekmecenin form itibari ile de benzer örnekler oluşu, üstlerine işlenen süsleme kompozisyonlarının düzenlenişi açısından da benzerliği açıkça göstermektedir. Kapak tasarımlarında yer alan fildişi salbekli şemseler fildişi köşebentler, fildişi çerçeveler, boyalı fildişinden mozaik tekniğinde kaplanmış olan yüzeyler aynı görüntüleri sunmaktadır. Yalnızca çekmecenin kapağı üzerindeki şemsenin ortasında yer alan Vezir-i Azam Mustafa Paşa'nın adının geçtiği fildişinden yazı, kapak tasarımındaki farklılığı oluşturmaktadır. Bu da çalışmadaki eserleri tarihlendirme önerisinde bulunmamıza yardımcı olan bir unsur olmuştur.

Eserlere, çeşitli müzelerdeki benzer örnekler ve ahşap sanatı hakkında yapılan çalışmalar incelenerek bir tarihlendirme önerisinde bulunulmuştur. Vezir-i Azam Mustafa Paşa'nın çekmecesini ile aynı döneme tarihlendirilmesi uygun görülen eserlerin muhtemelen aynı atölyeden çıkmış olma ihtimali de belirtilmiştir.

Bu çalışmada Osmanlı Dönemi ahşap sanat eserleri arasında döneminin başarılı işçiliğe sahip kaliteli örneklerinden olan ve Konya A.R. İzzet Koyunoğlu Müzesinin deposunda korunan ahşap rahle ve Kur'an mahfazasının tanıtılması ve literatüre kazandırılması amaçlanmıştır.

Kaynaklar – Bibliography

- | | |
|----------------|--|
| Akınay 2019 | A. Akınay, Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde Bulunan Bir Grup Ahşap Eser, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van. |
| Bilirgen 2004 | E. Bilirgen, "Saray Koleksiyonundan Çekmece ve Kutular", Antik Dekor 85, 76-84. |
| Bozer 2006 | R. Bozer, "Ahşap Sanatı", A. U. Peker - K. Bilici (eds.), Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı 2, Ankara. |
| Bozkurt 2007 | N. Bozkurt, "Rahle", TDV İslam Ansiklopedisi 34, İstanbul, 413-415. |
| Çığ 1962 | K. Çığ, "İmzalı Eski Çekmece, Güz ve Lihye-İ Saadet Mahfazaları ve Sanatkârları", Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Ankara, 101-119. |
| Çulpan 1968 | C. Çulpan, Rahleler, İstanbul. |
| Kara 2021 | H. Kara, "Hat Sanatı Araç Gereçlerinin Korunduğu Hattat Sandıkları: Ankara Etnografya Müzesinden Örnekler", SUSBED 46, 42-57. |
| Kara 2022 | H. Kara, Konya Mevlana Müzesindeki Ahşap Eserler, İstanbul. |
| Katıldı 2019 | N. Katıldı, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde Yer Alan Rahleler, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van. |
| Kerametli 1961 | C. Kerametli, "Osmanlı Devri Ağaç İşleri, Tahta Oyma, Sedef, Bağ ve Fildişi Kakmalar", Türk Etnografya Dergisi 55, 5-13. |
| Öney 1970 | G. Öney, "Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", Sanat Tarihi Yıllığı 3, 135-149. |
| Şenyurt 1993 | T. Z. Şenyurt, Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Kakmalı Rahleler, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul. |
| Yücel 1977 | E. Yücel, "Osmanlı Ağaç İşçiliği", Kültür ve Sanat 5, 58-71. |

Anadolu Duvar Resmi Geleneğinde Günümüze Ulaşamamış Bursa Örnekleri

Examples of Anatolian Wall Painting Tradition from Bursa that have not Survived to the Present Day

Sevgi ÖTÜNÇ*

(Received 16 October 2023, accepted after revision 18 September 2024)

Öz

Batılılaşma süreciyle birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nun değişen mimari silüetine, Batı'dan alınan öğelerin kaynaklık ettiği yeni bir mimari süsleme dili de dâhil olur. Geleneksel kalem işi sanatından nitelik ve içerik olarak farklılaşan bu duvar resimleri, başkent üzerinden şekillenen yeni bir üslup başlatırken eş zamanlı olarak Anadolu'da da kendini gösterir. Anadolu ekolünün en erken tarihli örneğine ev sahipliği yapan şehir ise Bursa olur. Kendi iç dinamikleriyle kendine has şekillenen bu yeni süslemeyi konutlarına ekleyen şehir, gerek günümüze gelmeyen gerek ise günümüze gelebilen yapılarıyla bu geleneğin önemli bir parçasını oluşturur.

Bu çalışmada, söz konusu yeni resimleme programının Anadolu geleneğine bağlı olan ve günümüze gelmeyen Bursa yapılarında yer alan duvar resmi örneklerinden bahsedilerek şehrin Osmanlı duvar resmi geleneğindeki yeri değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Anadolu duvar resmi geleneği, Bursa, sivil mimari, boyalı nakış, duvar resmi.

Abstract

With the process of Westernization, a new architectural decorative language, influenced by elements borrowed from the West, becomes part of the changing architectural silhouette of the Ottoman Empire. Differentiating themselves from the traditional art of calligraphy in terms of quality and content, initiate a new style shaped through the capital while simultaneously making their presence felt in Anatolia. The city that hosts the earliest example of the Anatolian school would be Bursa. The city, which has added this new decoration, which is uniquely shaped with its own internal dynamics, to its residences, forms an important part of this tradition with its structures that have not survived to the present day or that have survived to the present day.

In this study, the place of this new painting program in the Ottoman mural tradition of the city will be evaluated by mentioning the examples of wall paintings in Bursa buildings that are connected to the Anatolian tradition and have not survived to the present day.

Keywords: Anatolian mural painting tradition, Bursa, civil architecture, painted embroidery, mural painting.

* Sevgi Ötünç, Bursa Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Ana Bilim Dalı, Bursa, Türkiye. <https://orcid.org/0000-0002-0274-0489>. E-posta: sevgiotunc@uludag.edu.tr

Bu makale, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Ertuğrul danışmanlığında tamamlanan "17.-20. Yüzyıl Bursa Sivil Mimarisinde Boyalı Nakışlar ve Duvar Resimleri" başlıklı doktora tezinin içeriğine bağlı olarak geliştirilmiştir.

Giriş

18. yüzyıla kadar, geleneksel kodlara sahip kültür ve sanatını tüm dış faktörlerden koruyabilen Osmanlı sanat ortamında, bu yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla mimarlık, resim sanatı, el sanatları, müzik ve edebiyatta batılı biçimler kendine yer edinmeye başlar. Bu Batılılaşma olgusu da Osmanlı'da yeni bir sanat ortamı olarak karşılık bulur. Tüm bu çeşitlilik dağılımına rağmen büyük resme baktığımızda Osmanlı batılılaşmasının ne rasyonalist ne de pozitivist bir şekilde gerçekleştiği söylenebilir (Berkes 2003).

Batılılaşma paradigmasının da temeli olarak nitelendirilen bu sürecin başlangıcı Sultan III. Ahmed'in saltanat yıllarıdır (1703-1730). Lale Devri olarak da tanımlanan bu dönemin önünü açan gelişmeler ise Avrupa'ya elçi gönderilmesi ve matbaanın Osmanlı'ya gelişidir. Batı ile kurulan ilk diplomatik temas olarak kabul edilen Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Paris'e elçi olarak gönderilmesi (1720-1721), aynı zamanda Batılılaşma fikirlerinin uygulanması noktasında atılan en önemli adım olarak gösterilebilir. XV. Louis Dönemi'nde Marsilya'dan Paris'e kadar yaptığı bu seyahatte gördüklerini tüm ayrıntılarıyla kaleme alan Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, elinde mimari çizimler, yapı planları ve bilim kitaplarıyla yurda dönmüştür (Rado 2018; Veinstein 2002). Hazırladığı sefaretnamede; opera, rasathane, hastane, hayvanat bahçesi, konak ve saray gibi birçok yapının yanı sıra Fransa'nın sosyo-kültürel yaşamına dair aktardıklarıyla da, Osmanlı başkentinde batıya olan ilginin artması ve batı modasının yayılmasına da aracılık etmiştir¹.

Batı ile kurulan yeni ilişki biçimi, 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı sanatına yeni bir beğeni getirmekle kalmamış, Avrupa unsurlarının geleneksel üslupla ilginç bir şekilde harmanlanmasına da neden olmuştur. Osmanlı'nın sosyal yaşamına doğrudan yansıyan bir yenileşme programına dönüşen bu etkinin bu denli yayılmasında kuşkusuz en önemli etken saray tarafından desteklenerek himaye edilmesidir. Osmanlı mimarisinin ön plana çıkan özelliklerinden birinin bir imparatorluk ve saray sanatı olduğu (Yenişehirlioğlu 1999: 19) gerçekliğinden yola çıkarak sarayın öncülüğü ve himayesinde varlığını ortaya koyan söz konusu yeni hareketin, sürecin doğal bir yönelimi olduğu da söylenebilir.

Bu dönemde İstanbul'a davet edilen birçok yabancı sanatçı ve mimar esas değişimin sanat, mimarlık ve şehircilik alanlarında yaşanacağını sinyali verirken, geleneksel sanatlar ve mimari de kendi değişim sürecini yaşar. Sivil mimari örnekler kadar su yapılarının da ön plana çıktığı bu dönemde Kâğıthane, Haliç ve Boğaziçi çevresinde yeni mimari biçimlerin ilk denemeleri görülmeye başlanır. Yoğun imar faaliyetlerine ev sahipliği yapan bölgede, bu faaliyetlerin altyapısı kentin tamamını kapsayan bir imar hareketi olarak değil, padişahın lüks, batı kaynaklı yenilik isteklerini karşılamaya yönelik bir anlayış olarak karşımıza çıkar. Öyle ki Lale Devri'ni tanımlayan eğlence ve zevk düşkünlüğüne uygun bir dekor hazırlamaya yönelik bir faaliyet olarak kaldığı dahi söylenebilir (Arel 1975: 35).

Batı kaynaklı mimari yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirildiğinde bu yeni biçimlerin Osmanlı'da sistematik bir biçimde uygulanması ancak 1740 yılı sonrasında mümkün olur (Okçuoğlu 2020: 13). Burada da tercih edilen Barok ve Rokoko formların birebir aktarılması değil devşirilerek uygulanmasıdır. Batı

¹ Yirmisekiz Çelebi Mehmed' in heyetinde, aynı zamanda kethüdası olan oğlu Mehmet Said Efendi de yer almıştır. Daha sonraki yıllarda Said Efendi, İbrahim Müteferrika ile birlikte matbaanın Osmanlı'ya getirilmesinde önemli rol oynayan figürlerden biri olmuştur. Çelebi Mehmed' in Fransa'dan gelirken yanında getirdiği kitaplar, Avrupa tarzı kıyafetler, tablolar, mobilyalar başkentte batı modasının başlamasında etkilidir (Afyoncu 2003: 524-526).

temelli üsluplar olarak Osmanlı sanatına eklenen bu üsluplar, Osmanlı sanatı içerisinde kendi mirasıyla yeniden yorumlandığı için “Türk Rokokosu” ve “Türk Baroğu” olarak ifade edilir (Eyice 1981:165). Bu süreçte, Arel’in (1975: 11-12) de bahsettiği gibi geleneksel sanatın ifade biçimlerinden olan “mukarnasların volütlere, silmelerin Barok profillere, rumilerin arabesklerle dönüştüğü; Rokoko ayna çerçeve süslerinin” de mimari cephelerde yer bulduğu bir dönüşüm gerçekleşir. Her iki üslubun başkentteki yansımalarının karşılık bulduğu yer ise iç mimaridir (Tekinalp 2002: 442). “Hatta Rokoko üslubu 1760’lardan itibaren Osmanlı bezeme sözlüğünü öyle etkisi altına alır ki 19. yüzyılın başlarına kadar neredeyse başka bir bezeme üslubuna” rastlanmaz (Okçuoğlu 2020: 13). Bu da bu yeni üslup ve biçimlerin geleneksel Osmanlı sanatlarına süsleme yoluyla girdiğinin bir göstergesi olarak açıklanabilir.

Bu yüzyılla birlikte, geleneksel kalem işi desenlerinin başrolü olan kâseleri dolduran meyveler ve vazo içindeki çiçekler hacim kazanırken manzaralı panolar da bu süslemelerle birlikte duvar yüzeylerinde yerini almaya başlar. Bu, aynı zamanda 18. yüzyılının ikinci yarısından itibaren yaygınlık kazanan yeni bir resimleme programının da başlangıcıdır: Duvar Resmi. İstisnasız her yapı türünde karşılık bulan bu yeni tezyinat biçimi önce yönetim merkezi olan saray ve dolayısıyla İstanbul başta olmak üzere, Rumeli ve Anadolu’da da süsleme programlarına dâhil olurken², İmparatorluğun sınırları içinde kalan hemen her bölgede zamanla kendine yer edinir³.

Duvar Resimli Bursa Evleri

İlk uygulamalarının başkentte görülmeye başlamasından kısa bir süre sonra Rumeli’de ve Anadolu’da da, manzaralı panolara dönüşen duvar resimleriyle karşılaşılır. Coğrafi dağılımı öyle çeşitlidir ki Anadolu’nun hemen her bölgesinde, konu ve yapı türü ayırt etmeksizin boyalı nakışlarla birlikte duvar resimleri örneklerine rastlamak mümkündür. Bu süslemelerin birbirinden farklı bölge ve şehirlerde görülüyor oluşu, bu resimleme dilinin Anadolu’da ne kadar kabul gördüğünün de bir göstergesidir. Bunlar her ne kadar mimari tasarımın parçası olarak ön plana çıksalar da, bir toplumun sosyal ve kültürel yapısını yansıtan, toplumsal değişimlerin ve sanatsal üslupların farklı evrelerini de ortaya koyan unsurlardır (Renda 1998: 103).

İstanbul’la başlayıp Anadolu’ya uzanan bu yeni bezeme programı, sürecin olağan ilerleyişiyle birlikte duvar resmi tezyinatlarının Başkent ve Anadolu üslubu olarak ikiye ayrılmasıyla sonuçlanır. Anadolu ekolünde Başkent örneklerinde olduğu gibi ortak bir resimleme dili ve programıyla karşılaşılmaz. Aksine bunlar her bölgede birbirinden farklı üslup ve anlayışların takip edilebildiği, kendine has boyalı nakış ve duvar resimleridir. Bu örnekler arasında sayıca sınırlı da olsa başkent üslubuna benzeyen bezemelere rastlanmaktadır. Görünen o ki ilk uygulaması ve gelişimi başkent üzerinden tanımlanan duvar resimleri, kendinden sonraki uygulamalara da bir esin kaynağıdır.

Başkentteki saray etkisine karşılık, Anadolu’daki geleneğin ortaya çıkmasında ve devamlılığının sağlanmasında âyanlar ve eşraf önemli bir rol oynar. Bu nüfuz ve kudret sahibi insanların başta kendi yaşam mekânları olmak üzere, şehir ve kasabalarda yaptırdıkları büyük ve gösterişli evler ve konakları bezemek için çoğu kez başkentten sanatçı getirttikleri, sonraları ise giderek yerel ustaların da

² Anadolu’daki örneklere dair ayrıntılı bilgi için bk. Renda 1998; Arık 1999; Kuyulu 2000; Okçuoğlu 2000; Tekinalp 2007; Özbek 2011.

³ Orta Doğu örneklerine dair bk. Labeyrie 1991; Daskalakis Mathews 1997; Gürçağlar 2002; Weber 2002; Soufan 2014.

bu bezeme programını benimsedikleri bilinmektedir (Arık 1976; Renda 1977; Renda 1998; Weber 2002).

Birleştirici bir odak noktası olan âyanlar ve eşraf etkisi ile birlikte, farklılıklarıyla da bu geleneğin parçası olan Anadolu kentlerinden biri de imparatorluğun ilk başkenti Bursa'dır. Duvar resmi geleneğinin Bursa yapıları üzerinden gelişimine bakmadan evvel, bu yapıların üslup analizinde kullanılan kaynağı belirlemek gerekir. Gerek günümüze gelemeyen gerek ise mevcut durumda olan tüm Bursa yapıları, ilk kez Rüçhan Arık (1976: 136) tarafından ortaya koyulan sınıflandırma üzerinden değerlendirilebilir (Ötünç 2021: 299-304). Arık çalışmalarının sonucunda tüm ayrıntılarıyla ele aldığı Anadolu duvar resmi geleneğini üç farklı gruplamayla çözümler; "minyatür özellikleri (veya geleneksel anlayış) ağır basan resimler, hem geleneksel hem de batılı özellikler gösteren resimler ve doğrudan doğruya Batılı nitelikte resimler" (Arık 1976: 136).

Anadolu'da tarihlenebilen en eski duvar resmi örneklerine (Renda 1977:124) Bursa'nın ev sahipliği yapması, kenti bu yönüyle diğer Anadolu kentlerinden ayırır. Abdal Mahallesi'ndeki 1768/1769 tarihli⁴ ev, ilk payitahtın yeni resimleme geleneğindeki konumuna işaret etmesi bakımından önemli bir yere sahiptir. Bu örnek günümüze gelebilen örneklerden çok daha fazlasının kentteki yapılarda uygulama alanı bulduğunu düşündürür ki bunların zamana yenik düşmesindeki en önemli sebep, kent tarihi boyunca yaşanan depremler ve yangınlar olarak gösterilebilir. 1978 yılına kadar ayakta kalabilen yapı, bazı kaynaklara göre yanarak (Şener 2011: 267), Erhan'a göre (2016: 32) ise yıkılarak yok olmuştur. Bu nedenle sadece arşiv fotoğrafları⁵ üzerinden değerlendirebileceğimiz yapıda, duvar resmi ve boyalı nakışların tamamının başodada olduğu görülmektedir. Oldukça zengin bezemelere sahip olan yapıda, süslemelerin tamamı aynı odada uygulanmıştır.

Dolap kapaklarından başlayıp dolap kapaklarının alınlıklarında, ocak nişinde ve bu nişin dış çerçevesinde devam eden; niş ile tavan eteğinin birleşme yerinin her iki yanında, duvarların üst kısmında tavan eteğinin tamamını dolaşan şeritte boyalı nakışlarla birlikte manzaralı duvar resimleri de yer almaktadır (Res. 1-2). Dikkatli bakıldığında bu manzaraların uygulanan renklerdeki yoğunluktan



Resim 1
Abdal Mahallesi'ndeki Ev, başoda.

4 Burada bulunan dolaplarının birinin üzerindeki 1182 (1768/1769) tarihi yapının inşa tarihiyle birlikte nakışlı bezeme ve duvar resimlerinin de işlenme tarihini vermektedir.

5 Bahsi geçen arşiv M. Safiyüddin Erhan'ın kişisel fotoğraf arşividir.

Resim 2
Abdal Mahallesi'ndeki Ev, yüklük.



kaynaklı olarak, ilk bakışta genel süslemeler arasında fark edilmeyecek şekilde kaybolmuş ya da gizlenmiş olduğu görülür (Res. 3). Her ne kadar kitap resminin çizgici yaklaşımından uzaklaşmaya çalışan ifade dili dikkat çekse de, kompozisyonların arka planlarındaki doğa betimlemelerine bakıldığında alışılmışın dışında bir üslup denemesi olarak renk tonlamaları kendini gösterir. Renda (1977: 124), olgun bir üslup olarak değerlendirdiği bu duvar resimlerinin aynı zamanda Sultan I. Abdülhamid Dönemi'nden önce saray dışında yaygın olduğunun da bir kanıtı olduğunu belirtir.

Resim 3
Abdal Mahallesi'ndeki Ev, tavan eteğindeki ayrıntı.



Şerit halinde tavan eteğini dolanan manzaralarda yapının genele hakim olan Barok etki ağırlıkta olsa da manzarayı tamamlayan unsurların geleneksel kalıpların dışına çıkmadığı görülür. Barok kartuşlar ve bunların içindeki meyve natüromortlarında sürdürülen bu etki, çeşme ve köprüler söz konusu olduğunda başarılı olduğu kadar çekingen bir perspektifle karşımıza çıkmaktadır.

İstanbul'dan hemen sonra ilk kez bir taşra kentinde yeni anlayışa sahip resimleme türüne rastlanması, diğer yandan bunların başkent üsluplu örneklerle olan benzerliği şaşırtıcıdır. İmparatorlukta taşra eşrafının ve âyanların güçlendiği

bu dönemde, aynı zamanda birer prestij alanlarına dönüşen konaklarda, 18. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla yaşam alanlarının duvarlarına, tavanlarına, yüklük dolap kapaklarına taşınan resimler dönemin şartlarına uygun etkili birer prestij nesnesi haline gelir. Buna bağlı olarak buradaki yapıların ve süslemelerin İstanbul'a öykünme hatta onunla bir yarışta olduğu söylenebilir. Bu nedenle başkent üslubunu yakından tanıyan nakkaş ya da ressamın tercih edilmiş olması olasıdır ki Renda'nın da (1977:124) bahsettiği üzere, yapılarda Başkent üsluplu süslemelere rastlanması sanatçısının İstanbul'dan gelme ihtimalini kuvvetlendirir.

Geleneksel anlayışın ağır bastığı Alaaddin Mahallesi'ndeki Ev'de beş ayrı kompozisyon olarak panoya yerleştirilen çiçek bezemelerine yer verilmiştir (Res. 4). Kemer biçimi verilen panolarda, büyük saksılar içinde birbirinden farklı çiçek demetleri görülmektedir. Yapıya dair tek belge ise Bursa Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü arşivinde yer alan tescil fişi ve bu fişte kullanılan fotoğraflardır. Bu nedenle yapıya dair değerlendirmeler ancak bu veriler üzerinden yapılabilmektedir. Fotoğraflardan, yapıda oluşan muhtemel yıpranmalardan kaynaklı olarak tezyinatları koruyabilmek adına duvar yüzeyine suntualar yerleştirildiği nakışlı bezemelerin de bu suntu üzerindeki levhalara sabitlenmiş olduğu anlaşılmaktadır.



Resim 4
Alaaddin Mahallesi'ndeki Ev.

Arık'ın sınıflandırmasındaki ikinci yönelim; temel esin kaynağı olan minyatür geleneğinden uzaklaşmadan batı kaynaklı tekniklerin denendiği, bir nevi geçiş dönemini de temsil eden geleneksel-batılı anlayıştır. İlk bakışta batılı etkilerin gözlemlendiği bu kategoride asıl üslubu ele veren, ayrıntıların gösterilme biçiminde yatan gelenekselliklerdir. Bunlar ne geçmişle olan bağı koparabilmiş ne de batılı olana tamamıyla uyum sağlayabilmişlerdir (Ötünç 2021: 82). Söz konusu bu yaklaşımı Hamzabey Mahallesi'ndeki Ev ve Veli Şemseddin Mahallesi'ndeki Ev örneklerinde görmek mümkündür.

Hamzabey Mahallesi'ndeki Ev hakkında kaynaklarda herhangi bir bilgiye ulaşılamamış olup, eldeki tek veri yine yapının arşiv fotoğraflarıdır⁶. Abdal Mahallesi'ndeki Ev ile aynı tarihlerde inşa ve tezyin edildiğini düşündürülen yapıda süslemeler başodadadır. Nişin olduğu duvarda, tavan eteği ile duvar

6 Bahsi geçen arşiv M. Safiyüddin Erhan'ın kişisel fotoğraf arşividir.

yüzeyinin birleşiminde iki farklı kent tasviri görülür. Bunlar, duvar yüzeyinin yaklaşık olarak 1/3'ünü kaplayan alanda, nişin sağında ve solunda yer almaktadır (Res. 5-6). Ayrıca duvar resimlerine boyalı nakışlar da eşlik etmektedir. Bu kompozisyonların bulunduğu duvar haricinde, diğer iki yüzeyde de süslemelerin devam ettiği görülmektedir fakat fotoğrafın düşük kalitesinden dolayı bu detayların ne olduğu tam olarak anlaşılmamaktadır.

Resim 5
Hamzabey Mahallesi'ndeki Ev.



Resim 6
Hamzabey Mahallesi'ndeki Ev.



Burada yer alan her iki tasvirde de ön plana çıkan özellik; sanatçıların minyatürün naif karakterinden kopmadan, yeni tanıştıkları batılı teknikleri uygulamaya çalışmış olmalarıdır. Batılı tekniklerin de kendini gösteriyor oluşu, bu yapıda da İstanbul'dan gelen sanatçıların çalışmış olma ihtimalini düşündürmektedir. Gerek kompozisyonun kuruluşunda gerekse kompozisyonu tamamlayan unsurlarının yerleştirilmesinde uygulanan başarılı perspektife karşın, detaylardaki bütün ve onun parçaları arasındaki perspektif açısından uyumsuzluğu da gözden kaçmaz.

Aynı grupta değerlendirilebileceğimiz bir diğer yapı Veli Şemseddin Mahallesi'ndeki Ev'dir. Başodada yükük üzerindeki alanda, üst köşelerinde

S-C kıvrımlı dalların sardığı zarif bir çerçeve içine yerleştirilen kompozisyon dikkat çeker (Res. 7). Bitkisel düzenlemeler tavan sınırındaki şerit boyunca yer alırken bunların yedi farklı pano olarak düzenlenmiş olduğu görülür. Başlangıç ve bitiş panoları olan 1 ve 7 numaralı panolarda⁷ madalyon içine birer çiçek buketi; 2, 4 ve 6 numaralı panolarda, kaide üzerine oturan yayvan ağızlı bir kâsede envai çeşit çiçekler (Resim 7a) , 3. ve 5. panolarda ise oval bir madalyona işlenmiş manzaralar uygulanmıştır (Res. 7b-7c). Genel yerleştirme ve perspektif açısından değerlendirildiğinde başarılı bir deneme olarak kabul edilebilecek bu bezemelerde uyumu ilk kompozisyonda görülen köprünün verilışı bozarken; ikinci kompozisyonda tepelere istiflenmiş olarak yerleştirilen evler perspektifle yaratılmaya çalışılan etkiyi bozmuştur.



Resim 7
Veli Şemseddin Mahallesi'ndeki Ev.

Resim 7a-b-c
Veli Şemseddin Mahallesi'ndeki Ev, ayrıntı.



7 Burada bahsedilen numara sıralaması, orijinal fotoğraf üzerine daha önce işaretlenmiş rakamlardır.

Natüralist bir üslup sergileyen üçüncü grupta; desenden, renk kullanımına, gölgelemeden doğa görünümüne kadar kendinden emin ve geleneksel kalıpların dışına çıkan bir yaklaşım dikkat çeker. Batılı özellikler gösteren bu yaklaşımın Setbaşı Mahallesi'ndeki Ev ve Murad Emrî Evi'nde uygulandığı görülmektedir. Setbaşı Mahallesi'ndeki Ev (Res. 8) yalın bir peyzajla karşımıza çıkar. Aynı duvar yüzeyinde aralıklı olarak yerleştirilen iki alçı çerçeve içine yerleştirilen peyzaj örnekleridir bunlar. Odanın bezeme düzeninde uygulanan alçı süslemelerin, tavandan tavan eteklerinde devam eden bir parçası gibidir. Sadece tescil fişi üzerinden değerlendirme yapılabilen yapıdaki bezemelerden soldaki ilk resimde, kompozisyon iki yandan birer ağaçla sınırlanmış ve aradaki alan deniz/nehir vs. ile ½ lik geniş bir alanı kaplayacak şekilde planlanmıştır. Bu kompozisyonun sağında yer alan ikinci çerçevede ise solda tek bir ağaçtan sağ yöne doğru açılan 2/3 lük manzara ile kompozisyon düzeni tamamlanmıştır (Res. 8). Her iki kompozisyonun da alçı bir çerçeve içine yerleştirildiği görülmektedir. Bu çerçeveleme tekniği şimdiye kadar Bursa'da tespit edilen ve başka hiçbir yapıda rastlanmayan bir uygulama olma özelliğini de gösterir. Yapıda yer alan bir süsleme ögesi olmanın ötesinde adeta bir tablo gibi yerleştirilen kompozisyon, üslupsal olarak daha batılı bir anlayışın ürünü olarak karşımıza çıkar.

Resim 8
Setbaşı Mahallesi'ndeki Ev.



Günümüze gelemeyen örnekler arasında değerlendireceğimiz bir diğer yapı, Bursalı gazeteci ve divan şairi olan Murad Emrî Efendi' nin Yeşil semtindeki evidir. Yakın bir geçmişte çıkan yangın nedeniyle yapı bugün mevcut değildir. Boyalı nakışları yangından evvel restorasyon için yapıdan çıkarılarak restorasyonu yapacak olan mimarlık ofisinin denetiminde bir depoda muhafaza edilmiştir.

Eldeki bilgiler yapının inşa yılını 1882 ile 1885 arası olarak işaret etmektedir⁸. Yapının tüm iç dekorasyonuna hâkim olan boyalı nakışlar, birbirinden farklı desenler olup yaklaşık altı farklı biçimde karşımıza çıkar. Duvar yüzeylerinden başlayarak tavan etekleri, pencere araları ve ahşap tavanlara kadar uzanan

8 Öztahtalı' nın aktardığına göre (2009: 30), Murad Emrî Efendi'nin 18 Kânunuevvel 1332/1335 (31 Aralık 1916)'da bu evde öldüğü haberi Hüdavendigâr ve Ertuğrul gazetelerinde yer alırken, Emrî' nin yakın dostu olan Şemsi-i Mısrî Efendi (Mehmed Şemseddin Efendi) ise yazdığı iki dizede bu tarihi 1335 olarak ifade eder. 1882 yılında Bursa'ya göç ettiği bilinen ismin, 1885'te kendi matbaasını kurması gibi argümanlar onun bu tarihlerde yerleşik hayatı olduğu sonucunu doğururken yapının inşa tarihini de 1882-1885 arası olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

süslemeler, Bursa yapıları içinde kendine has bir düzen ve biçeme sahiptir. Şablon baskı tekniğinin de kullanıldığı süslemeler farklı birçok motif ve çok renkli bir uygulamayla yapıda kendini gösterirler.

Duvar yüzeylerinde oluşturulan bitkisel formlu çerçevelerle boyalı nakışlar, tabak içinde çoklu ya da tek olarak verilen meyveler ve çiçek demetleri formunda uygulanmıştır (Res. 9- 10). Tavan göbeğinde ise rengârenk çiçeklerden oluşan bir çember ve bunun tam merkezinde ahşap çıtalarda oluşturulmuş kare form içinde aynı renk ve biçimlerde çiçekler görülür (Res. 11). Burada dikkat çeken önemli bir farklılık çemberin dört yönüne yerleştirilen stilize kuş figürleridir. Manzara ve natürmort ağırlıklı bir desen diline sahip olan Bursa yapılarındaki tavan resimlerinde, bu az rastlanılan bir örnektir.



Resim 9
Murad Emri Evi, ayrıntı.



Resim 10
Murad Emri Evi, ayrıntı.

Resim 11
Murad Emrî Evi, tavan süslemeleri.



Üslup ve Sanatçı Sorunu Üzerine Değerlendirme

Anadolu'nun şu ana kadar bilinen en erken tarihli duvar resmi örneğine ev sahipliği yapması nedeniyle Anadolu geleneği; şehrin başkent İstanbul'la olan fiziki yakınlığı sebebiyle de Başkent geleneği üzerinden değerlendirilme eğilimi gösteren Bursa duvar resimlerinin her iki ekolle de doğrudan üslupsal bir bağı olmadığı anlaşılmaktadır. Daha olgun bir üslup sergileyen Abdal Mahallesindeki Ev ile Hamzabey Mahallesindeki Ev'de Başkent ekolünü tanıyan nakkaş ya da ressamın çalışmış olma ihtimali ön plana çıkarken, bu sanatçıların Başkent'ten gelen isimler olma ihtimalini de güçlendirir. Günümüze ulaşamayan bu örnekler ile söz konusu gruptan kalan ve bugün mevcut durumda olan yapılarıdaki bezemeler birlikte değerlendirildiğinde, duvar resimleme geleneğinde Bursa'nın tamamen kendine özgü bir süsleme karakterine sahip olduğu görülmektedir (Ötünç 2021: 333-345). Bu gerçekliği temellendiren en önemli sebep ise yerel ustaların naif üslubunda aranmalıdır. Yapılardaki bezemelerde herhangi bir sanatçı imzasının bulunmamasının yanı sıra, yapılara veya sanatçılara dair herhangi bir belge bulunmaması da yerel ustaların kimliği konusundaki soru işaretlerini arttırmaktadır.

Kentteki tekke yapılarında da boyalı nakış ve duvar resimlerine rastlanıyor oluşu diğer yandan dervişlerin içinde sanatkarların olduğunu akla getirmektedir. Kara'nın (2019: 35) "*Şiir ve musiki başta olmak üzere güzel sanat dallarının hemen hepsi tekke atmosferinde gelişip güçlenmektedir*" ifadesi tüm Anadolu coğrafyasına mâl edilebilecek bir tespit olup, tarikatlarda yetişen derviş, mürşit ve müritlerin iyi birer hattat, müzehhip olduğu konusunu, kuşkusuz hem kitap hem de resim sanatıyla ilgili olduklarını ortaya koymaktadır. Bu da tekke kültürüyle arasında güçlü bağları olan Bursa'da da yerel ustalar arasında dervişlerin olduğunu ve yapıların duvarlarını süslemiş olabilecekleri ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Tarikatlarda yetişen sanatkarların, mensup oldukları tarikatın değerlerini eserlerine yansıtma amacıyla çalıştıkları ve "*isimlerini eserlerine kaydetmedikleri için hangi sanatkarın neyi yaptığını tespit etmek son derece güç olmakta, çoğu kere de faraziye yürütmekten ileriye gidilememektedir*" (Karamağaralı 1976: 248). İbadet yapılarının yanı sıra konutlarda da sanatkar dervişlerin çalışmış olduğu ihtimali üzerinden baktığımızda duvar bezemelerinde

neden sanatçı imzasının olmadığı anlam kazanır. Tarikat kültüründeki gelenek ve saygıya uygun olarak bu yapılarda da aynı üsluplarını korudukları ortadadır.

Sonuç

18. yüzyılın sonundan itibaren mimari dekorasyonun bir parçası olarak Osmanlı yapılarına yansıyan boyalı nakış ve duvar resimleri, başkentteki uygulamalarının hemen ardından Anadolu ve Rumeli’de de kendine yer bulur. 1699’a tarihlendirilen Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı⁹ (Birol 2005: 451-462; Yıldız 2011: 404-433) ve 1705 yılına ait süslemeleriyle III. Ahmed’ in Yemiş Odası (Salbacak 2019: 512-518), başkentte uygulanan bu yeni resimleme programının habercisi olarak değerlendirilebilir. Bu ilk İstanbul örneklerin ardından Anadolu’daki en erken tarihli örnek olarak karşımıza Bursa’da 1768 tarihli Abdal Mahallesi’ndeki Ev çıkar. Kentin Anadolu duvar resmi geleneğindeki yerini okuyabilmek adına önemli bir nüve olan söz konusu duvar resimleri, erken tarihli bir örnek olmasına rağmen üslupsal açıdan olgun olarak değerlendirilir. Diğer yandan Abdal Mahallesi’ndeki bu ev Bursa örnekleri içerisinde tarihi belli olan tek örnek olma özelliğine de sahiptir. Sultan I. Abdülhamid Dönemi’nden daha evvel saray dışında bu tarz süslemelerin ne denli yaygın olduğunun, bir “taşra” kentinde bunların yapılmış olduğunun da önemli kanıtıdır. Bahsi geçen yapıda ve yakın tarihlerde inşa ve tezyin edilmiş olduğu düşünülen Hamzabey Mahallesi’ndeki Ev’de başkentten gelen ustaların çalışmış olma ihtimali gündeme gelirken, aynı ihtimalin diğer yapılar söz konusu olduğunda geçerli olmadığı görülür. Bu kez ortaya sanatkar dervişler faktörü çıkar ki bu da süslemelerde neden bir sanatçı imzasının bulunmayışını açıklar.

Üslupsal çözümlene bakımından diğer tüm Anadolu örneklerinde olduğu gibi Bursa yapılarında da üç tip sınıflandırma ön plana çıkar. Bunlar minyatür anlayışının devam ettiği Alaaddin Mahallesi’ndeki Ev; bir geçiş dönemi temsili olarak da tanımlanan, minyatür geleneğinin naif yaklaşımından vazgeçmeden batıya ait tekniklerinin de denendiği geleneksel ve batılı üslubu yansıtan Hamzabey Mahallesi’ndeki Ev ve Veli Şemseddin Mahallesi’ndeki Ev; tamamıyla batılı teknikler üzerine kurgulanan Setbaşı Mahallesi’ndeki Ev ve Murad Emri Evi’dir.

Abdal Mahallesi’ndeki Ev’de yer alan bezemelere dair ilk değerlendirmeyi yapan Renda, Anadolu’da tarihlenebilen bu en eski duvar resimlerini üslup açısından Başkent örnekleriyle olan benzerliğinden yola çıkarak olgun örnekler olarak nitelendirir. Buna karşın- yapım tarihleri tam olarak bilinmiyor olsa da- Abdal Mahallesi’ndeki Ev ile yakın tarihlerde inşa edildiği düşünülen Hamzabey Mahallesi’ndeki Ev ve Alaaddin Mahallesi’ndeki Ev’de görülen üslup, bu olgun üslubun uzağındadır. Bu sebeple Abdal Mahallesi’ndeki Ev her ne kadar tarihlendirme olarak bu iki yapıyla aynı dönem içerisinde yer alsa da, bu çalışmaya konu olan tüm örneklerle karşılaştırıldığında kendine has bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Kentin Osmanlı duvar resmi geleneği içerisinde bahsi geçen bu üç üsluba da dâhil olan bezemelere ev sahipliği yapması, kentin zengin bir yapı tezyinat geleneği olduğuna işaret etmesi bakımından önemli olmakla birlikte, tüm Anadolu ve

9 İnşa tarihinin tam olarak tespit edilemediği yapıda, aynı belirsizlik bahsi geçen süslemelerin tarihi konusunda da geçerlidir. Yıllar içinde farklı sebeplere bağlı olarak hasar gören yapı, 1765’ten başlayarak 1766-1768, 1769, 1810, 1855, 1885, 1890, 1947, 1953-1954, 1971-1972, 1977-1978 ve 2004 yıllarında çeşitli onarımlardan geçer (Yıldız, 2011:412-423). Bu yoğun tadilat uygulamaları tezyinatların tarihini belirleme noktasında üslupsal açıdan değerlendirme yapmayı güçleştirirken; Birol (2005: 455) Catennaci’nin gravürlerinden yola çıkarak, yapılan tamirler sırasında bazı bezemelerin bozularak yenilendiğini dile getirir.

Başkent ekolü ile karşılaştırıldığında yapılardaki süslemelerde üslupsal bir dil birliği olmadığı aşikârdır. Bu noktada hem Anadolu geleneği hem de Başkent geleneğinden aldığı argümanlarla kendine özgü bir resimleme dili oluşturan Bursa'dan bahsedilebilir. Uygulanma alanı olarak kuru sıva üzerine işlenmesi ve konu bakımından bitkisel desenler başta olmak üzere, manzara tasvirleri ve natürmort tercihi, ortak paydada söz edilebilecek benzerlikler olarak karşımıza çıkar.

Mimarinin bir parçası olan boyalı nakış ve duvar resimlerinin Bursa'daki karakterinde konu, teknik ve hatta sanatçısının, kentin manevi kimliğinin çizdiği çerçevede biçimlendiği ve bu kalıpların dışına çıkma konusunda çok da cesur davranılmadığı gözlemlenmektedir. İnancın temellendirdiği kültürel kodlarda tasvir algısının değişmemesi, manevi kimliği üzerine durulan Bursa'nın duvar resimleme programında figürsüz manzara resimleri ve boyalı nakışlara dönüşür. Bu değerlendirme, günümüze ulaşamayan yapılarda yer alan kompozisyonlar bakımından olduğu kadar mevcut durumdaki örnekler için de geçerlidir (Ötünç 2021: 326).

Tamamen kendine has bir çizgi ve karaktere sahip olan bu boyalı nakış ve duvar resimleri, muhafazakâr kimliğiyle ön plana çıkan kentin bu kimliğinin bir yansıması olarak yapılarda kendine yer bulur. Bu kimlik de bizi, yapıları sahip-mekân ilişkisi üzerinden okumaya yönlendirir ki bu noktada da nüfuz sahibi ve ekonomik açıdan güçlü olan âyanlar, ümera, ulema sınıfı, müderrislerle karşılaşırız. Kentin yönetiminde etkin rol oynayan bu aktörlerin yaşam alanlarını süsleme gibi bir estetik amaçtan ziyade, bu mekanları aynı zamanda birer prestij nesnesi olarak kullanmış olmaları ihtimalini kuvvetlendirir¹⁰.

18. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla minyatür sayfalarından evlerin duvarlarına, tavanlarına, yüklük dolap kapaklarına taşan bu resimler dönemin şartlarına uygun etkili birer prestij nesnesine dönüşürken, kente ait kültürel kodların ve toplumsal değerlerin çizdiği sınırlar içerisinde bir özgürlükle işlendiği görülmektedir. Kültürel kodları Osmanlı'nın ilk paytahtı ve tasavvuf kültürünün önemli merkezi esasında temellenen şehrin, duvara işlenen bezemeleri de bu temel üzerinden okunmaktadır. Anadolu duvar resmi geleneğinde bu denli kendine has özelliklere sahip olmasının altında yatan sebep de budur.

Günümüzde mevcut durumda olmayan bu yapılar, bir yandan kentin bu resimle geleneğindeki varlığını ve potansiyelini ortaya koyarken diğer yarıyla da kendisinden sonra yapılan bezemeler üzerindeki etkilerini belirlemek adına önemli verilerdir. Bu veriler yoluyla sadece geleneğin parçası olan bezemelerin üslupsal çözümlemesine değil, kent belleği ve kimliğine yönelik bir alt metin oluşturmak da mümkündür.

¹⁰ Günümüze kadar gelemeyen duvar resimleri ile birlikte mevcut durumda olan Bursa örneklerine dair ayrıntılı değerlendirme için bk. Ötünç 2021.

Kaynaklar – Bibliography

- Afyoncu 2003 E. Afyoncu, “Mehmet Said Paşa, 28 Çelebizade”, İslam Ansiklopedisi, C.28, 524-526.
- Arel 1975 A. Arel, 18. Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci, İstanbul.
- Arık 1976 R. Arık, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, Ankara.
- Arık 1999 R. Arık, “Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri”, Osmanlı Ansiklopedisi, C.11, 423-436.
- Berkes 2003 N. Berkes, Türkiye’de Çağdaşlaşma, İstanbul.
- Biro1 2005 İ. A. Birol, “Sivil Mimarimizin İncilerinden Amcazade Hüseyin Paşa Yalısının Bezemeleri”, Vakıflar Dergisi, 29, 451-462.
- Daskalakis Mathews 1997 A. C. Daskalakis Mathews, “A Room of „Splendor and Generosity“ from Ottoman Damascus”, MetrMusJ 32, 111-139.
- Erhan 2016 M. S. Erhan, Bir Zamanlar Bursa’yı Bir Pâyitahtın Pâyimâli, İstanbul.
- Eyice 1981 S. Eyice, “XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu”, Sanat Tarihi Yıllığı 9-10, 163-190.
- Gürçağlar 2002 A. Gürçağlar, “Kahire Mevlevihanesi Semahanesi’nde Yer Alan Hayali Kent Tasvirleri”, Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney’e Armağan, İzmir, 343-350.
- Kara 2019 M. Kara, “Buhara Bakü Bursa: Halvetiyye ve Mısıriyye”, M. Efe - O. Kocatürk (eds.), Niyazi-i Mısıri Dönemi ve Tesirleri, Bursa, 33-44.
- Karamağaralı 1976 B. Karamağaralı, “Anadolu’da XII-XVI. Asırlardaki Tarikat ve Tekke Sanatı Hakkında”, A.Ü İlahiyat Fakültesi Dergisi XXI, 247-276.
- Kuyulu 2000 İ. Kuyulu, “Anatolian Wall Paintings and Cultural Traditions”, EJOS (Electronical Journal of Oriental Studies) III, 1-27.
- Labeyrie 1991 I. Labeyrie, “Quelques réflexions à propos de la maison Nizam à Damas”, L’Habitat Traditionnel dans les pays musulmans author de la Méditerranée III. IFAO, Cairo, 828-846.
- Okçuoğlu 2000 T. Okçuoğlu, 18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Okçuoğlu 2020 T. Okçuoğlu, Hayal ve Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi - 18. ve 19. Yüzyıllar, İstanbul.
- Ötünç 2021 S. Ötünç, 17.-20. Yüzyıl Bursa Sivil Mimarisinde Boyalı Nakışlar ve Duvar Resimleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Özbek 2011 Y. Özbek, “Kayseri Evlerinde Duvar Resimleri”, Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat, Prof. Dr. Günsel Renda Onuruna Uluslararası Sempozyum, Ankara, 209-219.
- Öztahtalı 2009 İ.İ. Öztahtalı, Bursalı Emrî Murad Efendi ve Divanı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Renda 1977 G. Renda Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı (1700-1850), Ankara.
- Renda 1998 G. Renda, “Westernisms in Ottoman Art: Wall Paintings in 19th Century Houses”, W. Bechhoefer (ed.), The Ottoman House: Proceedings of the Amasya Conference, Ireland, 103-109.
- Rado 2018 Ş. Rado, Paris’te Bir Osmanlı Sefiri, İstanbul.
- Salbacak 2019 S. Salbacak, “Lale Devrinin Dekorü III. Ahmed Yemiş Odası”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi 12, 67, 512-518.
- Soufan 2014 A. Soufan, “İstanbul – Damascus: Transcultural Memory And Architecture of Modernity Prototyping”, F. Emecen - A. Akyıldız - E. S. Gürkan (eds.), II. Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu Bildirileri, İstanbul, 757-784.
- Şener 2011 D. Şener, 18.ve 19. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Tekinalp 2002 P. Ş. Tekinalp, “Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi”, Türkler Ansiklopedisi, C.15, 440-448.
- Tekinalp 2007 P. Ş. Tekinalp, “Geleneksel Antakya Evlerinde Yer Alan Boyalı Nakışlar Üzerine Bir Değerlendirme; Başkent’ten Akdeniz’e Ulaşan Bezeme Programı”, Adalya X, 369-386.
- Veinstein 2002 G. Veinstein, İlk Osmanlı Sefiri 28 Mehmet Çelebi’nin Fransa Anıları, Kâfirlerin Cenneti, M. A. Erginöz (çev.), İstanbul.

- Weber 2002 S. Weber, "Images of Imagined Worlds: Self-image and Worldview in Late Ottoman Wall Paintings of Damascus", J. Hanssen - T. Philipp - S. Weber (ed.), *The Empire in the City, Arab Provincial Capitals in the Late Ottoman Empire*, Beirut, 145-171.
- Yıldız 2011 M. Ş. Yıldız, "Türk Sivil Mimarisinin En Eski Yapılarından Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'nın Tarihi Serüveni", *Türkiyat Mecmuası* 21, 395-433.
- Yenişehirlioğlu 1999 F. Ç. Yenişehirlioğlu, "Saltanat İdeolojisi ve Osmanlı Sanatı, *Osmanlı Ansiklopedisi*, C.9, 17-22.

New Observations on the Dionysian Scene Mosaic Panels in the House of the Triumph of Dionysus in Daphne-Antiocheia: Iconographic Description of the *Periaktos* System in the Decorative Architecture of the Theatre Stage Building

Antiocheia Dionysos Zaferi Evi'ndeki Dionysos Sahneli Mozaik Panoları Üzerine Yeni Gözlemler: Tiyatro Sahne Binasının Dekor Mimarisinde *Periaktos* Sisteminin İkonografik Betimlemesi

Banu ÖZDİLEK – H. Onur TIBIKOĞLU*

(Received 28 March 2024, accepted after revision 02 October 2024)

Abstract


In the ancient settlement of Daphne in the Harbiye district of Antakya, excavations carried out by American and French teams between 1932 and 1940 uncovered Roman ruins such as a theatre, church and villa. In the publications on the mosaic, the objects on either side of the actors and masks in the L-shaped panels of the Dionysian centre panel in the Dionysian Victory House have been interpreted as boxes and drawers. With this study, it has been seen that the mosaic panel of the Roman villa called “The House of the Triumph of Dionysus”, where a theatrical theme related to the god Dionysos is processed, is the first known iconographic expression of the wooden, prismatic rotating decor system periaktos found in the theatre stage building. We know about the periaktos from the accounts of Vitruvius. Since this decor system was made of wood, it was not possible to find archaeological remains of it. The only archaeological data on the periaktos system is the stone platform on which the periaktos system sits in the stage building of the Kaunos theatre discovered by Prof. Varkıvaç. With this study, the pictorial expression of the stage decor system on mosaics, which we know from Vitruvius' reports, has also been identified.

Keywords: Antioch-Daphne mosaics, Ancient Greco-Roman theatre, stage building architecture, periaktos, stage decor.

Öz

Antakya'nın Harbiye ilçesinde bulunan Daphne antik yerleşiminde, 1932-1940 yılları arasında Amerikan ve Fransız ekipleri tarafından yapılan kazılarda tiyatro, kilise ve villa gibi Roma kalıntıları ortaya çıkarılmıştır. Mozaik üzerine yapılan yayınlarda, Dionysos Zafer Evi'ndeki Dionysos merkez panelinin L biçimli panellerinde oyuncuların ve maskelerin her iki yanındaki objeler kutu ve çekmece olarak yorumlanmıştır. Bu çalışmayla, tanrı Dionysos ile ilgili bir tiyatro temasının işlendiği “Dionysos'un Zafer Evi” adlı Roma villasının mozaik panelinin, tiyatro sahne binasında bulunan ahşap, prizmatik dönen dekor sistemi periaktosunun bilinen ilk ikonografik ifadesi olduğu görülmüştür. Periaktosu Vitruvius'un anlatımlarından biliyoruz. Bu dekor sistemi ahşaptan yapıldığı için arkeolojik kalıntısına rastlamak mümkün olmamıştır. Periaktos sistemine ilişkin tek arkeolojik veri, Prof. Varkıvaç tarafından keşfedilen Kaunos tiyatrosunun sahne binasında periaktos sisteminin oturduğu taş platformdur. Bu çalışmayla Vitruvius'un raporlarından bildiğimiz sahne dekor sisteminin mozaikler üzerindeki resimsel anlatımı da tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Antakya-Daphne mozaikleri, Antik Yunan-Roma tiyatrosu, sahne binası mimarisi, periaktos, sahne dekoru.

* Banu Özdilek, Hatay Mustafa Kemal University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Archaeology, Hatay, Türkiye; Koç University ANAMED 2023-2024 Fellow.  <https://orcid.org/0000-0001-5803-5386>. E-mail: ozdilek.banu@gmail.com

H. Onur Tıbikoğlu, Independent Researcher, Archaeologist, Ankara.  <https://orcid.org/0000-0001-7046-0094>. E-mail: tibikoglu@gmail.com

Daphne lies 6 kilometres from Antiocheia (Poccardi 2020: 13-26), in a region rich in water resources in the south-west (Wilber 1938a: 49-56, city map II and VIII). Malalas mentions that the city of Daphne was founded outside the sacred grove and the temple of Athena, and that the temple of Apollo was at the centre of the sacred grove (Libanius, Or. 11.96, 11.236), and that this place was called Daphnaean. (Malalas <http://www.calameo.com/books/000675905f2f4bf509d49>, access date: 31.05.2014).

The excavations at Daphne, near Antiocheia Ad Orontes, were carried out by a commission set up by American and French excavation teams in the years 1932-1940 (Kenfield 2014: 41; Meyer 2020: 35-70; Özdilek 2014: 219-250). During the excavations carried out in areas close to water springs at Harbiye between 1932 and 1940, structures belonging to theatre (Wilber 1938b: 57-95) and Roman villas were uncovered. The Daphne theatre, church (Downey 1934: 107-113; Kenfield 2014: 43;) and Roman villas were also excavated.

Libanius of Antioch speaks of Daphne's sacrifices to Apollo, the Olympic games and theatre festivals. According to Libanius, Daphne was the centre of festivals and theatrical performances entertainment (Libanius, Or. 11.266). The growing interest in the city in Roman times led to the region being urbanised according to a regular plan. Already, Antioch, which enjoyed a high level of prosperity, was one of the three great cities of the Empire - Rome and Alexandria - and was of a high intellectual level at the time. One of the very few examples of amphitheatres in Asia Minor, a propaganda tool for the Roman Empire, was built in Antioch in Caesar's time (Golvin 1988: 42). The presence of numerous Roman theatres in Antioch and Daphne (Wilber 1938b: 57-95) indicates the existence of a dynamic cultural life. Other structures that show its high intellectual level and wealth are its villas adorned with mosaics that rival those of Rome (Michon 1934: 255-256). Daphne is a seaside resort where the wealthy families of Antioch would retire during the festivities. The information about life and buildings in the city described on the border of the Yaktō Megalopsychia mosaic is important for showing the splendor of Roman life in Daphne (Levi 1947: 279-283). The mosaics of Daphne provide us with information about everyday life. They also provide information about the art and music of theatre in mythological stories, particularly the Dionysian mosaics.

In this study, the mosaic found in the Roman villa "House of the Triumph of Dionysus" near Daphne (Fig. 1), studied by Doro Levi, will be examined in terms of *periaktos* arrangements in ancient theatre stage buildings. Two of the figurative panels decorating the triclinium-plan reception room of the House of the Triumph of Dionysus, contain Dionysian masks placed between two triangular prisms, previously identified as drawers, boxes and half-open doors. We propose to interpret these panels as *periaktoi*, a system of prismatic decoration that changes according to the play.

Periaktoi Iconography in the Mosaics of the Dionysiac Scene¹:

The pavimental decoration in the *triclinium* has a classic U + T configuration. The central panel is badly damaged and surrounded by seven figured panels. The bar of the T is a rectangular panel depicting a Dionysian procession (Levi

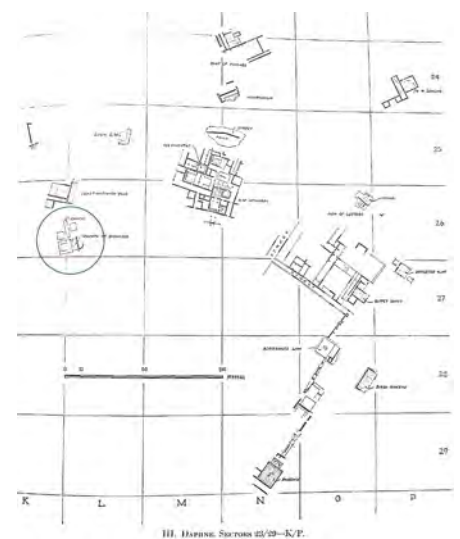


Figure 1
Plan of Daphne (Levi 1947: pl. III).

¹ "Le system Periaktos dans la mosaïque du Triomphe de Dionysos" was presented by the authors as a poster at XV^e Colloque de l'Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique (AIEMA) in Lyon 2022. In this article, the mechanical decorations in the theatre stage buildings are examined and comparisons are made with examples of theatre stage buildings and theatre plays on vase paintings and mosaics in visual arts.

Figure 2a
The mosaic of the House of the Triumph of Dionysus in Daphne (© Hatay Archaeology Museum).

Figure 2b
The House of the Triumph of Dionysus in Daphne (Levi 1947: pl. III modified).

1947: 91-94; Cimok 2000: 90-93) (Figs. 2a, 2b, 3a, 3b and 4). It is dated second century AD.

The *triclinium* had the figured panels arranged in a T-shape with the perpendicular line of the T surrounded on three sides by geometric decoration (Figs. 2a, 2b). The entire T-profile is framed by two rows of dentils enclosing a guilloché, a frame that also forms the partitions between the panels.



Figure 2c
Pan and Silenus (Illustrated by N. Sönmez).

Four of the seven panels surrounding the central panel survive. These are two corner squares depicting female busts and two rectangular panels depicting masks and heads framed on either side by prismatic elements described as “doors, drawers, or boxes in which the theatre masks were stored” (Figs. 3a, 3b).



The thick, short vertical line of the T is divided into a figured central panel and seven decorative panels around it, three rectangular panels and four small square corner panels (Fig. 2a). The figures on the perpendicular central panel and those on the horizontal bar of the T show heads and masks, each facing its opposite wall, while the individual heads on the four corner panels are placed obliquely facing the corners (Fig. 2a).

The side panel facing the bottom of the room has four heads (Fig. 4); facing the sides of the room, the other two, only one of which is preserved, three theatre masks (Figs. 3a, 3b).

“Half-open door panels on the side of each indicate the caskets” by Doro Levi (Levi 1947: 92) and “caskets” by Fatih Cimok (Cimok 2000: 91) are described as drawers and boxes in which masks can be placed, whereas the objects in the corners are thought to be *periaktoi*.

The only preserved head in the corner panels, the one to the right of the largest rectangular panel, is a veiled female head, with dishevelled tufts of hair protruding from her veil (Fig. 2a). The head is tilted slightly towards one shoulder and looks to one side with a pathetic expression. The four neighbouring heads are cut off at

Figure 3a
Masks and *periaktoi* (after Özdilek 2014: 230 fig. 10).

Figure 3b
Illustration of masks and *periaktoi* (A. Bereket and N. Sönmez).



Figure 4
Actors and *periaktoi* (Özdilek 2014: 230
fig. 11).

the neck, as if to represent masks (Fig. 4). One is a bearded head crowned with tendrils, and the other three are women or teenage girls, one a darker colour than the others as if to indicate a Negro servant (Fig. 4). The preserved panel on the right shows three tragic masks, one representing a bearded man between two female masks (Figs. 3a, 3b).

Only part of the left side has survived of the wide, low composition that formed the horizontal bar of the T (Levi 1947: 91-94; Rüstemoğlu 1997: 31; Cimok 2000: 90-93) (Figs. 2a, 2b). It includes the central group of Dionysos on his chariot pulled by tigers, but has not preserved the corner of the scene on the left (Fig. 2a). Here, at least one figure is entirely lost, in addition to the one whose hands can be seen and parts of the drapery near the edge of the break. The chariot of tigers, as well as Dionysos himself inside, is depicted from the front, which gives the whole its character as a highly centralised composition, in which movement starts from the centre and gradually increases towards the sides. The tigers are motionless. Only a chariot wheel is visible on the left, behind the paws of a tiger. Dionysos, holding a rein with his bare right arm, is crowned with a splendid crown of flowers and leaves, made from glass tesserae in many shades of blue, green, red and orange (Fig. 2a). The god stares into space with fixed, slightly melancholy eyes.

The woman may be a *maenad* standing next to the chariot and Dionysos. Her head, facing Dionysos, is also adorned with a rich crown of flowers. Her left foot is barely forward and at rest. Her bare right arm, emerging from the folds of her cloak, holds a sceptre made of gilded metal. Her body is very damaged. The woman wears a garment that reaches to her feet.

On the ground between the woman and the *Silenus*?, there is a *cista* and a cylindrical box for storing sacred objects (Fig. 2a).

We think the figure next to it is *Silenus*. However, it was first interpreted as a *maenad* by Doro Levi and then by Fatih Cimok (Levi 1947: 93; Cimok 2000: 92). The upper part of the head, of which a small part is preserved, is bald and part of his mustache and he is wearing *satyric* pant under his tunic. It is thought that this figure cannot be a female *maenad* due to its bald and bearded appearance and the physical characteristics of its clothing arrangement and legs. *Silenus* is depicted

playing the *tympanum*, which he carries in his left hand, with his left foot crossed and moving as if walking. In the figure's right hand was a thyrs, or torch, the tip of which was hidden behind an animal skin from Pan's shoulders (Fig. 2c).

The next figure is the bearded Pan, his goat-hoofed legs spread in a bold stance, probably because he is carrying a full and therefore heavy metal crater (Fig. 2c). A crown of large leaves adorns his head around his high horns. His body is shown leaning forwards, but his head is turned backwards and his gaze suggests that he is drunk. He is shown wearing an animal skin around his neck, which looks like a wing flapping behind him.

On the far left, near where the mosaic was smashed, a fragment of a dancing *maenad*, holding a crater upwards with both hands - only the part described here has been preserved. The shadows of the *maenad* and Pan beside him fall obliquely backwards (Fig. 2a).

Analogy of Mosaic Examples with Expressions Related to Theatre and Dionysos:

- In the "House of the Mysteries of Isis- from Daphne" masks in double and single metopes are depicted on the sides of the panel preserved in the centre of the second room, as in our example. However, there is no depiction of theatre scenery (Levi 1947: XXXIII).

- In the House of the Masks-from Daphne" the emblema has series of squares and rectangles with filling ornaments in accentuated rainbow style. Within the six squares are a *Silenus*, female tragedy masks and a female bust. There is no depiction of theatre architecture on the mosaic panel (Rüstemoğlu 1997: 25; Cimok 2000: 239).

- In the "Drinking Contest mosaic-Atrium House from Daphne" Dionysos, lying on a bed on the floor, and Herakles, opposite him, are engaged in a wine drinking contest. The narrative takes place in nature and there is no description of the theatre architecture (Cimok 2000: 26).

- In the "Drinking Contest mosaic-House of Drinking Contest" This mosaic from Antioch is in the collection of the Princeton Museum. This mosaic also depicts the drinking contest between Dionysos and Herakles. The contest is depicted in the *scaenae frons* of the theatre, in front of the *thyromata*, in the *logeion*. In the architectural arrangement in *Aedicula* style, it is seen that the curtain on the stage was gathered up (Levi 1947: XXX; Cimok 2000: 135).

- In the "Dionysos and Ariadne- House of Dionysos and Ariadne from Seleukia Pieria" The tragedy "Ariadne the Forsaken" is depicted in the *logeion* in front of three *thyromata* in the *skenefrons* within the architecture of the theatre stage building (Cimok 2000: 124).

- In the "Menander and Glykera-House of Menander" Menander's Comedy of Glykera is described without the architectural details of the theatre stage building. The "new comedy writer" Menander and Glykera are lying on the kline behind a trestle table in the *symposium scene*. Standing next to them is Komodia holding a mask in her hand, and in front of her feet is a box called *Scrinium*, in which the rolls with the theatre plays are kept. A mask and a roll are depicted on the box (Cimok 2000: 180).

- In the panel from "The Villa of Zosimos from Zeugma", with a description of the play The Woman at Breakfast by the comedy writer Menander, there is a description of a single- storey three-door stage building behind the stage with three seated women and two standing maids next to them (Önal et al. 2007: 191).

Mechanical Decor Systems in Theatre Stage Buildings-*Periaktoi*

This paper proposes that the objects in the corners of the proposed theatre *proscena* are *periaktoi*. Therefore, let us talk about the mechanical decor systems used in the theatre *proscenium* and their working principles (Fig. 5).

Figure 5

The *periaktoi* system, <https://www.facebook.com/TPMTEATROPOPULAR/photos/a.518197671896623/1207132599669790/?type=3> (04.07.2023).



According to information from ancient literature, mobile and changeable sets were used in theatrical stage buildings to create changing images.

Before explaining the stage decor systems, it is necessary to look at the typological development of the stage building and the function of its architectural parts. With the content of theatre plays, stage building architecture has developed and decor systems have emerged. Since the decors were made of wood, they were not preserved. We learn the working principle of the decor systems from written sources, literary play narratives, vase paintings from visual arts, mosaics and detailed traces on the stone blocks that the decor system works with.

The three basic elements of theatre architecture are *cavea*, *orchestra* and stage building. Stage buildings are destructive with their complex, detailed, variable, multi-storey and mobile architecture and have many questions to be asked

(Özdilek 2012: 301). Each subsequent phase in stage buildings causes the structural details of the previous phase to be changed and removed (Varkıvanç 2016: 917).

Early examples of the stage building are wooden. In fact, the first theatres were travelling stages, and the first known travelling actor who entered into dialogue with the choir and went on tour during the Dionysian festivals in the 6th century BC belongs to Thespis and his stage. In the development of theatre architecture, first of all, while the plays were being played in the orchestra, benches called *ikria* were made of wood in the cavea section. When the wooden benches were demolished, the stone cavea section, which was statically strong and permanent, was built instead. While the plays were played in the orchestra during the classical period, gradually the *scaena* was included in the wooden plays in the form of tents and over time it became the most vital architectural part of the theatre architecture. We have information about the reconstruction of the wooden stage building in theatre architecture, its function and the content of the plays, the way they were played and the decor mechanisms in the stage building from the surviving theatre texts and vase paintings.

The visual depictions of travelling wooden *scaenae* are generally known from the red figure technique of vase painting in Southern Italy. On a crater from Apulia, Italy, there is a two-storey *scaenae* frons depicting the birth of Helen, and it is seen that a decor was created with a curtain in the *proscena*. The *logeion* on the 1st floor depicts the birth of Helen, and there is a door opening to the the back (<https://www.bridgemanimages.com/> access date: 14.3.2024).

Another example is a comedy stage from Southern Italy. In the narrative of a two-storey wooden stage building, the ascent to the *logeion* on the 1st floor is depicted with a wooden staircase (<https://www.cambridge.org/core/books/abs/theater-outside-athens/comic-vases-in-south-italy/> access date: 14.3.2024).

Especially on the ceramics of the Apulia Region, we obtain information about the theatre stage buildings of the Classical period. In the analyses conducted, there is no expression related to the *ekkyklema* or *periaktoi* system.

Another example from South Italy depicts *Aischylos'* tragedy *Europa* and the Carians, with a depiction of the Doric proscenium façade in the background (<https://www.metmuseum.org/art/> access date: 14.3.2024).

The conversion of the stage building into stone coincides with the Nikias Peace Treaty, *Lycurgus* period 421-415 BC (Towsend 1986: 421-438). Fiechter called it the Skenotheke (Fiechter 1914: 29), Dörpfeld the colonnaded corridor (Dörpfeld-Reisch 1896: 6-96), Pickard-Cambridge the "Hall" (Pickard-Cambridge 1946: 149-150), Dinsmoor the "Stoa" (Dinsmoor 1950: 248).

Demosthenes mentions for the first time the side sections of the stage building, which are used as dressing rooms by the choir and actors and called *paraskenion* in the terminology. The phrase "lower *paraskenion*" is mentioned in Delos inscriptions.

In the Early Classical period the stage building was one-storeyed, and in the Late Classical period it was designed by Dörpfeld in a two-storeyed reconstruction.

Archaeologically, we know that the development of the stage building continued in the Hellenistic Period and was fully completed in the Roman Period (Dörpfeld - Reisch 1896: 379 et seq.).

The theatre architecture of the Hellenistic Period consists of literary plays that

constitute the theatre culture. Decorations are also used according to the types of tragedy and comedy. The subject of the plays directly affected the decor mechanism used in the stage building. Until the Roman Period, the cavea and the stage building were designed as two separate units. The cavea and the stage building were open, and since the stage building was low-rise, the natural landscape visible from behind the scaena was a complement to the stage building decor. There are not many architectural plastic decoration elements in the stage building. Especially with the decorations, the subject of the play is explained. In the Roman Period, the cavea and the stage building merge and the theatre is covered. The stage building has 3 floors. It is decorated with architectural decoration and sculptures and relief friezes.

According to information from ancient literature, mobile and changeable sets were used in theatrical stage buildings to create changing images.

The most detailed information about stage decorations is given by Vitruvius.

Although the stage buildings were built of stone in the Middle and Late Hellenistic Periods, the theatres were overhauled during the Roman Empire period, modified in accordance with the traditions and needs of the period, and sometimes completely dismantled and rebuilt.

One of the earliest and best preserved examples of the Hellenistic Period in Anatolia is the Priene theatre. There are different opinions about the reconstruction of the stage building of the Priene theatre. According to Dörpfeld, in its first phase, the stage building was used as a backdrop and the plays were performed in the orchestra. In the 2nd phase, dated to 300 BC, he proposes a reconstruction of the stage building with 3 doors, the exit of which is from the thyromata in the centre (Dörpfeld - Reisch 1896: 379 et seq.).

Gerkan thinks that the first phase of the stage building was built in 300 BC, but the plays were not performed here in this period, and that the plays were performed in the stage building in the 2nd century BC (Gerkan 1959: 49-50).

According to Ferraro, the Hellenistic stage building has two storeys, the plays were performed in the *logeion* and there are wooden pinakes in the proscenium between the Doric columns (Ferraro 1988. 959).

Bulle (Bulle 1928: 250-253) and Fiechter (Fiechter 1914: 23) state that *Scaenae Frons* developed from the *thyromata* of the Late Hellenistic period. Hellenistic stage buildings are low. The proscenion is narrow, about 3 metres deep, and its façade is decorated with decorations and painted pinakes.

Archaeologically, the moving mechanism from the stage buildings are the door wings other than the revolving curtain *periaktos* in Kaunos (Varkıvanç 2016: 918). However, in ancient sources we learn from Plato, Polybios (XI:5), Vitruvius (V, 6, 8) and Pollux about technical and mechanical arrangements in theatres such as *deus ex machina*, *ekkyklema*, *eiskylema*, *exostra* and *periaktos* (Varkıvanç 2015: 184).

These systems were mostly made of wood and metal, and since they were mobile and portable, they have not survived to the present day. The stone blocks on which these mechanisms were mounted were replaced and removed in the later phases of the stage buildings (Varkıvanç 2016: 184). In the visual arts, the only *periaktos* depiction identified so far is the depiction in the Dionysian Victory House.

Ekkylema is a wheeled platform used to carry heavy loads such as actors and

sculptures between the orchestra and the stage building. There are two proposals for the reconstruction of the *ekkyklema*'s wood, the first is conceived as a rectangular prism or cylindrical platform that can move in all directions. The other proposal is a semi- or fully circular platform fixed to the opening in front of the stage building, rotating around a shaft like a door leaf. The working principle of the *periaktos* system is rotated on a vertical shaft placed in the upper and lower slots like a door leaf. There is no clue about the shaft, it is not known whether it was placed in the centre of the *periaktos* system or only at the top and bottom (Varkıvanç 2015: 185).

Like the *ekkyklema*, the *periaktos* was also made of wood, and the suggestions about its construction are controversial due to the lack of sufficient descriptions and remains. Our knowledge about the *periaktos* increased thanks to the narration of ancient sources and Varkıvanç's discovery of the stone blocks in situ in the *proscenium* of the stage building of the Kaunos theatre. Varkıvanç carried out experimental archaeology to understand how the *periaktos* worked. In line with *Vitruvius*' description, Roman frescoes with three different themes satirical, tragic and comic were printed on the wooden skeleton (Varkıvanç 2015: 201 fig. 14, 202 fig. 16).

It was observed that the only known pictorial depiction of the *periaktos* system found in this study has similar characteristics to the *periaktos* created by the experimental archaeological study with its pyramidal, wooden, retractable, rotating architecture located on both sides of the *proscenium*.

Made of wood, this equipment could be easily transported and adapted, offering the flexibility to create a stage atmosphere appropriate to the different subjects of the plays. What's more, by turning the other sides of the set towards the audience as the play unfolded, new backgrounds could be created (Fig. 6).



Figure 6
Theatre sets (Smith 2003: 168).

From *Vitruvius*' description below, it is thought that it was in the form of a vertical prismatic screen that would not be fixed to an opening in the stage building, and that it was in the form of a rotating screen in which three different subjects and landscapes were narrated on each of its three sides. The narration on each of the three sides of the prism was decorated with a single base *katablemata*-curtain on a wooden skeleton. This system allowed the images to be changed quickly and simply during the performance of the play.

Vitruvius describes *periaktos* as follows (Vitr. V-6):

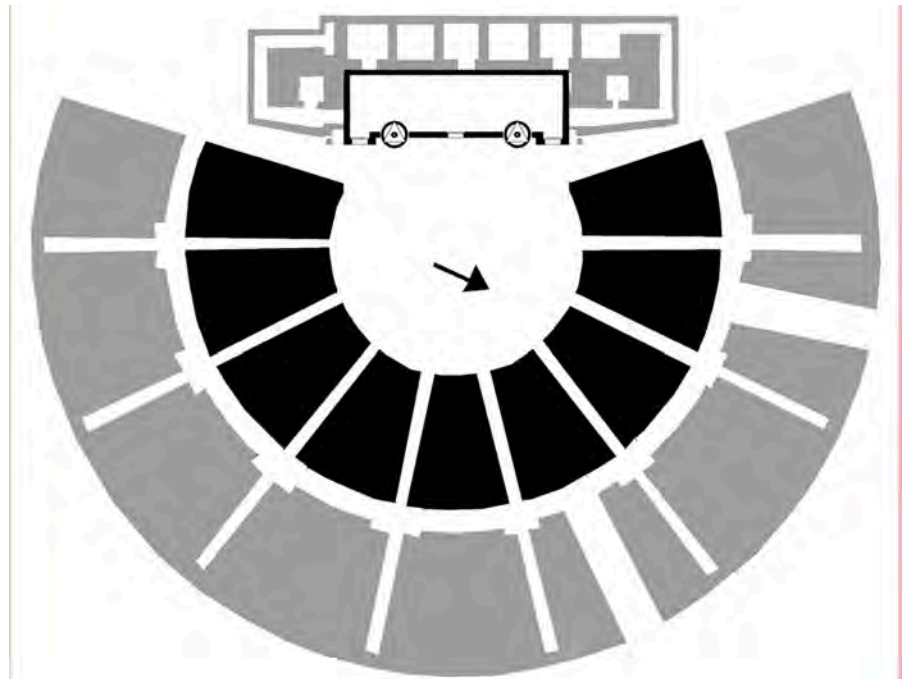
“The *scaena* itself follows the pattern below. In the middle are ornate double doors, like those of the royal palace. To the right and left are the doors to the guest rooms. At the back are the places reserved for decorating the stage, which

the Greeks called *periaktoi*, because they had three ornate faces and triangular rotating machine parts. When this changes, or when the gods appear on the stage accompanied by the sounds of sudden lightning, they are turned and a face with a different decoration is shown” (Vitr. V-6).

“There are three kinds of scenes, the first tragic, the second comic and the third satirical. The motifs of these scenes, which differ in their ornamentation, are not alike either. The tragic scenes are determined by columns, pediments, statues and other royal objects. The objects show windows of dwellings, while the satirical scenes are decorated with various rural images such as the style of trees, caves, mountains and landscapes” (Vitr. V-6; Smith 2003: 167-168) (Fig. 6).

Archaeological identification of the revolving curtain system (*periaktos*), one of the scenic devices that has been studied for almost 200 years in the light of ancient sources, is currently unique to the Kaunos theatre (Varkıvanç 2015: 181-202; Varkıvanç 2017: 267-289) (Fig. 7).

Figure 7
Kaunos theatre (Varkıvanç 2015: 197 fig. 2).



The reason why we have not found traces of *periaktos* in the stage buildings of theatres other than the Kaunos example so far is that the rotating curtain system was used in the early stages of the stage buildings in the Classical and Early Hellenistic Periods. The other important element, which we have not seen on any other examples since there are changes in the development of stage building architecture that destroy the previous phases, has been discovered to be the substructure blocks associated with the *periaktos* system as a result of Varkıvanç’s very meticulous and careful examination and interpretation.

Conclusion

Apart from the architectural arrangement on the floor stones in the Kaunos example (Varkıvanç 2015: 181) (Fig. 8) and the descriptions of *Vitruvius*, the only iconographic expression of *periaktos* in ancient painting, or mosaics, is that of the House of the Triumph of Dionysos that we have presented.

Thus, the structures previously referred to as “doors, drawers or boxes” must, according to our study, be *periaktos*.



Figure 8
The *Periaktos* at Kaunos (Varkıvanç 2015:
200-202 figs. 9, 15, 17).

The *periaktos* system was described by the famous architect and engineer *Vitruvius*. The *periaktos* system has no known expressions in ancient art or iconography. With the exception of the presence of stone floor blocks showing the *periaktos* mechanism in operation in the stage building of the Kaunos theatre in western Anatolia, no archaeological data is known about the system

mentioned. It is known that the stone and wooden architectural details used in the theatre's stage buildings are located on rotating triangular prisms, both in favour of understanding the architecture and content of plays, satirical, tragic and comic subjects. The operating principle of *periaktos* is similar to that of a door leaf. Although the *periaktos* in wood, an organic material, has not been discovered archaeologically, the presence of a pictorial description on this mosaic as the only example known to date provides important information for understanding this mechanism (Fig. 9).

Figure 9
Representation of *periaktos* on the mosaic
(Levi 1947; Özdilek 2014: 230 fig. 11
modified).

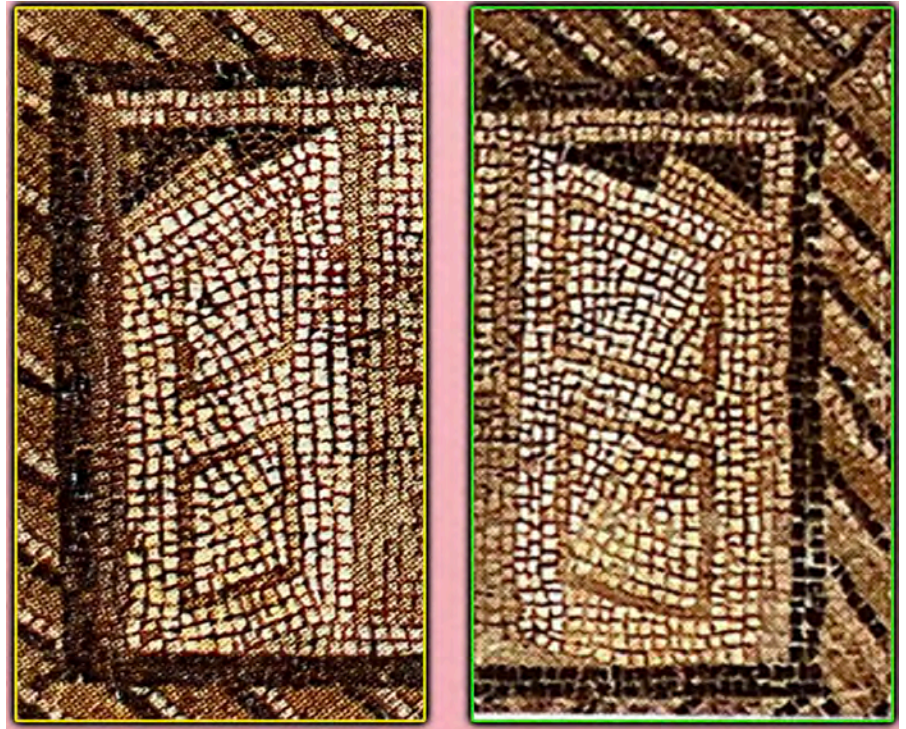


Figure 10
Information panels on *periaktos* from
Lugdunum Museum -Lyon
(photo: B. Özdilek 2022).

Since the Hellenistic Period, the *periaktos* system is still preferred as a practical mechanism for effective visual expressions on information and advertisement boards (Fig. 10). The most important reason for its preference is that it is mobile, has an easy mechanism, has three planar surfaces, and can quickly change the desired subject and provide effective information.

It is known that the *periaktos* system was used in the Hellenistic Period with the architectural development of the stage building. So far, apart from the accounts of ancient authors, the stone platform associated with the *periaktos* system identified by Varkıvanç in the Kaunos Theatre offers suggestions that reinforce the working principle of the *periaktos* through experimental archaeology. The only known pictorial depiction of the *periaktos* system is the panels recovered from the Dionysos Victory House. It is important in terms of increasing our limited archaeological knowledge about the *periaktos*.

Bibliography – Kaynaklar

- Bulle 1928 H. Bulle, Untersuchungen an griechischen Theatern, Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse 33, München.
- Cimok 2000 F. Cimok, A Corpus of Antioch Mosaics, İstanbul.
- Dinsmoor 1950 W. B. Dinsmoor, The Architecture of Ancient Greece, London.
- Downey 1934 Downey, "The church at Daphne", G.W. Elderkin (ed.), Antioch on the Orontes and Its Vicinity, I, The Excavations of 1932, Princeton-Londres-La Haye, 107-113.
- Dörpfeld - Reisch 1896 W. Dörpfeld - E. Reisch, Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos Theaters in Athen und anderer griechischer Theater, Athens.
- Ferraro 1988 D. B. Ferraro, Batı Anadolu'nun Eskiçağ Tiyatroları, Ankara.
- Fiechter 1914 E. R. Fiechter, Die baugeschichtliche Entwicklung des griechischen Theaters, München.
- Gerkan 1959 A. V. Gerkan, Von Antiker Architektur und Topographie, Stuttgart.
- Golvin 1988 J. C. Golvin, L'amphithéâtre Romain, Paris.
- Kenfield 2014 S. Kenfield, "History of the Antioch Excavations", S. Redford (ed.), Antioch on the Orontes, Early Explorations in the City of Mosaics, İstanbul, 36-77.
- Levi 1947 D. Levi, Antioch Mosaic Pavements, Princeton.
- Libanius, Or. Libanius, "Selected Orations: Oration 11 Antikhos", A. F. Norman (trans.), Antioch as a Center of Hellenic Culture as Observed by Libanius, Liverpool, 2000.
- Malalas Johannes Malalas, The Chronicle of John Malalas, E. Jeffreys - M. Jeffreys - R. Scott (trans.), Melbourne 1986, (<http://www.calameo.com/books/000675905f2f4bf509d49>) (Access date: 31.05.2014).
- Meyer 2020 G. Meyer, "Les voyageurs à Daphné du xviii^e siècle jusqu'à la fouille franco- américaine", Syria 97, 35-70.
- Michon 1934 E. Michon, "Nouvelles mosaïques découvertes à Daphné (Syrie)", CRAI 78, 255-256.
- Önal et al. 2007 M. Önal - H. Güllüce - F. Bulgan - A. Beyazlar - B. Balcıoğlu - T. Atalay, Belkis/Zeugma and Its Mosaics, İstanbul.
- Özdilek 2012 B. Özdilek, "Rhodiapolis Örneğinde Tiyatro Sahne Binalarında Anlama-Tanımlama-Değerlendirme Sorunları ve Çözümleri ile Ulaşılan Sonuçlardaki Doğruluk Riskleri Üzerine Kuramsal-Yöntemsel Bir Çalışma", K. Dörtlük - T. Kahya - R. Boyraz Seyhan - T. Ertekin (eds.), Uluslararası Genç Bilimciler Buluşması I: Anadolu Akdenizi Sempozyumu, Antalya, 301-312.
- Özdilek 2014 B. Özdilek, "Daphne Kazısı", A. Özfirat - Ç. Uygun (eds.), Hatay Arkeolojik Kazı ve Araştırmaları, Antakya, 219-249.
- Pickard-Cambridge 1946 A. W. Pickard-Cambridge, The Theater of Dionysos in Athens, Oxford.
- Poccardi 2020 G. Poccardi, "La topographie archéologique du faubourg de Daphné", Syria 97, 35-70.
- Rüstemoğlu 1997 J. Rüstemoğlu, Antioch Mosaic Pavements, Hatay.
- Smith 2003 T. G. Smith, Vitruvius on Architecture, New York.
- Townsend 1986 R. F. Townsend, "The Fourth-Century Skene of The Theater of Dionysos at Athens", Hesperia 55, 4, 421-438.
- Varkıvaç 2015 B. Varkıvaç, Periaktoi at the Theatre of Kaunos, Adalya 18, 181-202.
- Varkıvaç 2016 B. Varkıvaç, "Kaunos Tiyatrosu'nun Klasik Dönem Sahne Binası", B. Takmer - E. N. Akdoğu-Arca - N. G. Özdil (eds.), Vir Doctus Anatolicus Studies in Memory of Sencer Şahin, İstanbul, 917-925.
- Varkıvaç 2017 B. Varkıvaç, The Stone Architecture of the Proskene of the Theater in Kaunos, Adalya 20, 267-289.
- Vitr. Vitruvius, Mimarlık Üzerine On Kitap, F. Yegül (ed.), S. Güven (çev.), İstanbul, 2015.
- Wilber 1938a D. N. Wilber, "The Plateau of Daphne: The Springs and the Water System Leading to Antioch", R. Stillwell (ed.), Antioch on the Orontes II, The Excavations 1933-1936, Princeton, 49-56.
- Wilber 1938b D. N. Wilber, "The Theater at Daphne", R. Stillwell (ed.), Antioch on the Orontes II, The Excavations 1933-1936, Princeton, 57-94. (<https://www.bridgemanimages.com/> Access date: 14.3.2024).

Representations of Music and the Dance in Late Roman Art

Geç Roma Sanatında Müzik ve Dans Temsilleri

David PARRISH*

(Received 6 February 2023, accepted after revision 03 October 2024)

Abstract

Music and the dance are an important theme represented in various artistic media of the Late Roman and Early Byzantine periods, including mosaic pavements and decorative arts such as silver metalwork, woven textiles, and carved ivories. A popular aspect of this theme is imagery of the Dionysiac thiasos, with members of the wine god's entourage making merry by dancing and sounding crotala or cymbal tongs, as we see in a fragmentary mosaic from the House of the Dionysiac Thiasos at Augusta Traiana – Beroe. A similar effect occurs in either an expanded or a somewhat reduced format in pavements from Argos and Madaba. Besides mosaics, this subject also appears on Late Antique silver plate made for display, such as objects in the Mildenhall Treasure from Roman Britain and related works. Coptic textiles used to ornament private houses as colorful wall hangings feature lively dancers and musicians, and these figures may or may not have a mythological identity.

Other non-mythological representations of music and the dance appeared in domestic and public settings. An outstanding example is the well-preserved Mosaic of Female Musicians that decorated a house in Mariamin, Syria, and that assembles an impressive group of instrumentalists and a dancer. One observes a pipe organ (hydraulis) along with a cithara, an aulos, and an acetabulum, consisting of a series of metal bowls struck with a baton. Elsewhere there are depicted a pantomime performance with an organ accompaniment, visible in a mosaic from Noheda, Spain, as well as music-making and dancing in the context of the circus. The latter subject appears on a consular diptych, and on the base of the Obelisk of Theodosius in Constantinople. We finally note that the pipe organ was later adopted for use in the church liturgy, reflected in an illustration in the Utrecht Psalter of 9th-century date. If the latter work of art is a copy of a Late Antique manuscript, as some scholars believe, then the pipe organ's adoption for Christian ceremonial practice should be dated earlier than originally thought.

Keywords: Music, dance, Dionysiac thiasos, Coptic textiles, silver plate, cymbals, pipe organ, acetabulum, Mosaic of Mariamin, Obelisk of Theodosius (its base), Utrecht Psalter.

Öz

Müzik ve dans, mozaik döşemeler ve gümüş metal işleri, dokuma kumaşlar ve oymalı fildişi gibi dekoratif sanatlar da dahil olmak üzere Geç Roma ve Erken Bizans dönemlerine ait çeşitli sanatsal ortamlarda temsil edilen önemli bir temadır. Bu temanın popüler bir yönü, Augusta Traiana – Beroe'deki Dionysos Thiasos Evi'nden parçalı bir mozaikte olduğu gibi, şarap tanrısının maiyetinin üyelerinin dans ederek ve crotala veya zil maşası çalarak neşelendiği Dionysos thiasos'unun görüntüleridir. Argos ve Madaba döşemelerinde de benzer bir etki genişletilmiş ya da biraz küçültülmüş formatta ortaya çıkmaktadır. Bu konu, mozaiklerin yanı sıra, Roma Britanyasından Mildenhall Hazinesi'ndeki nesnelere ve ilgili eserlere gibi sergilenmek üzere yapılmış Geç Antik gümüş tabaklarda da karşımıza çıkmaktadır. Renkli duvar süsleri gibi özel evleri süslemek için kullanılan Kıpti kumaşlarda canlı dansçılar ve müzisyenler yer alır ve bu figürler mitolojik bir kimliğe sahip olabilir veya olmayabilir.

Müzik ve dansın mitolojik olmayan diğer temsilleri ev içi ve kamusal ortamlarda ortaya çıkmıştır. Göze çarpan bir örnek, Suriye'nin Mariamin kentinde bir evi süsleyen ve etkileyici bir enstrümantalist ve dansçı grubunu bir araya getiren, iyi korunmuş Kadın Müzisyenler Mozağı'dır. Bir borulu org (hydraulis) ile birlikte bir cithara, bir

* David Parrish, School of Design, Art, and Performance, Purdue University, West Lafayette, Indiana, USA.  <https://orcid.org/0000-0003-4076-362X>. E-mail: dparrish@purdue.edu

aulos ve bir baton ile vurulan bir dizi metal kaseden oluşan bir asetabulum görülmektedir. Başka bir yerde, İspanya'nın Noheda kentindeki bir mozaiikte görülen org eşliğinde bir pantomim gösterisinin yanı sıra sirk bağlamında müzik icrası ve dans tasvir edilmektedir. İkinci konu bir konsül diptiğinde ve Konstantinopolis'teki Theodosius Dikilitaşı'nın kaidesinde görülmektedir. Son olarak, borulu orgun daha sonra kilise ayinlerinde kullanılmak üzere benimsendiğini ve bunun, 9. yüzyıl tarihli Utrecht Mezmurları'ndaki bir illüstrasyonda yansıtıldığına değinilmektedir. Eğer ikinci sanat eseri, bazı bilim adamlarının inandığı gibi, Geç Antik Dönem elyazmasının bir kopyasıysa, o zaman borulu orgun Hristiyan tören uygulamalarına uyarlanması, ilk başta düşünülen daha eski bir tarihe ait olmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, dans, Dionysos thiasos, Kıpti kumaşlar, siler levha, ziller, borulu org, asetabulum, Mariamin Mozaïği, Theodosius Dikilitaşı (kaidesi), Utrecht Mezmurları

I wish to discuss a particular aspect of everyday life in Late Antiquity, namely, performances of music and the dance, as we see them reflected in visual arts of this period. Music-making and dancing were very popular forms of entertainment in both public and private settings in the eastern and western empire. This topic has been discussed extensively in a publication of 2021 by L. Neira (Neira 2021), which spans a much longer period of time than the present article. I shall examine selected examples in various artistic media, and in the process, several kinds of musical instruments will be illustrated.

Educated Late Roman patrons, whether pagan or Christian, had a fondness for imagery of Dionysiac content, that depicted the joy of merrymaking and decorated their private homes (on this subject's popularity in Late Roman art (see Parrish 1995). That is especially true of the *thiasos*, representing boisterous maenads, satyrs, and other, related figures in the company of the wine god. The subject is often depicted in the mosaic pavements of social spaces, such as in a fragmentary panel of 4th-centry date from what is thought to be a *triclinium* of the House of the Dionysiac Thiasos at Augusta Traiana – Beroe (Pillinger et al. 2016: I, 252-259; II, pl. 107 figs. 293-294), modern Stara Zagora (Fig. 1). Two maenads and a satyr, the former equipped with finger cymbals and *crotala* or cymbal tongs (as defined by A. Cottet 2022a, 2022b) dance with abandon, punctuating their movements with the percussive instruments. The scene may reflect performances by actual figures in the same space. Similar dancers, with



Figure 1
Augusta Traiana – Beroe, Mosaic of
Dionysiac *Thiasos* (Pillinger – Lirsch -
Popova 2016: pl. 107 fig. 294).

flute-playing accompaniment, appear in the fragmentary mosaic frieze that ornamented the entrance to the *triclinium* of the Villa of the Falconer in Argos (Åkerström-Hougen 1974: 36 pl. 7.1 in text fig. 68 pl. VIII in folder), dated to the beginning of the 6th century (Figs. 2-3). The half-nude Dionysos stood in their midst, leaning on a pillar with his legs crossed. In another, now incomplete pavement, that decorated a 6th-century mansion in Madaba, Jordan (Piccirillo 1993: 69 col. pl. 7 in text, 76 fig. 40; Talgam 2005: 113 figs. 3-4), we see a maenad (labeled *Banche*) next to a satyr (so identified by an inscription). She holds cymbals in her hands with others attached to her ankles, and strikes both pairs of instruments in an acrobatic gesture (Fig. 4).

Figure 2
Argos, Mosaic of Dionysiac *Thiasos*
(Åkerström-Hougen 1974: pl. VIII in folder).



Figure 3
Argos, Mosaic of Dionysiac *Thiasos*, Detail
of Central Section (Åkerström-Hougen 1974:
col. pl. 7.1 in text).



Figure 4
Madaba, Mosaic of Dancing Maenad and
Satyr (Piccirillo 1993: fig. 33).

Dionysiac references to music and the dance also appear in other art forms besides mosaics that embellished convivial spaces in private residences. These objects were frequently used for display to impress guests. The works of art cited here include silver vessels and textiles, either in the form of wall hangings or costumes worn on festive occasions. A striking example in metal is the Great Dish (Strong 1966: 197-198 pl. 60; Painter 1977: 26 no. 1 35-40 pls. 1-6; Kent - Painter eds. 1977: 33 no. 54 col. pl. on 65; Hobbs 2016: 18-62 no. 1 pls. 21-45; also called the Bacchic Plate) or *lanx* belonging to the Mildenhall Treasure from

Roman Britain, dated to the 4th century and now kept in the British Museum (Figs. 5-6). A frieze of exuberant revelers encircles the plate and includes a satyr playing the double flute or *aulos* and two maenads sounding a *tympanon* or tambourine. They are joined by Pan, the drunken Hercules, a respectful Silenos, and the nude, standing Dionysos, seen at the top. A small head of Oceanus, surrounded by sea creatures, occupies the vessel's center, implying happiness and prosperity in the marine world as well as on land. The craftsmanship of the dish is elegant and refined. The same treasure also contains two small silver plates (Kent - Painter 1977: 33 no. 55, 34 no. 56 col pl. on 67, top; Painter 1977: 26 nos. 2-3 pls. 7-8; Kitzinger 1980: 30, 108 fig. 53; Hobbs 2016: 63-71 nos. 2-3 pls. 90-106) with pairs of dancers, and one pair rises gracefully on their toes as the maenad shakes a *tympanon* and holds a *thyrsos* (Fig. 7). The second pair represents Pan blowing his syrinx and a maenad playing the flutes (Fig. 8). Other musical instruments in the Dionysiac repertory include a bell struck with a stick or *februum*, as we observe on a silver plate from Constantinople (Kitzinger 1980: 107-108 fig. 192; Hobbs 2016: 75 pl. 109), dated to the 7th century (Fig. 9); it is now kept in the Hermitage Museum. This maenad's partner is a nimble Silenos supporting a full wineskin on his back.

Figure 5
Mildenhall Treasure, Great Dish or Bacchic Platter (Painter 1977: pl. 1).

Figure 6
Mildenhall Treasure, Great Dish, Detail of Central Part of Dish (Painter 1977: pl. 3).

Figure 7
Mildenhall Treasure, Silver Plate with Dancing Satyr and Maenad (Hobbs 2016: pl. 9).



Figure 8
Mildenhall Treasure, Silver Plate with Pan and Maenad (Hobbs 2016: pl. 90).

Figure 9
Constantinople, Silver Plate with Dancing Maenad and Silenus (Kitzinger 1980: fig. 192).



Our inventory of domestic adornments with the theme of the dance would be incomplete without mentioning wall hangings or tapestries, often referred to as Coptic textiles. The dancers depicted on these objects may or may not have a mythological identity. One slender female in a tapestry (Rutsschowscaya 1990: 110-111 fig. on 111, right side) of 7th-century date displays a swaying motion,



Figure 10
Coptic Textile with Dancer (Rutschowscaya 1990: fig. on p. 111, right side).



Figure 11
Fragmentary Textile with Upper Part of Dancer (Rutschowscaya 1990: fig. on p. 70).

Figure 12
Mariamin, Mosaic of Female Musicians, Overall View with Border (Dick Osseman, https://pbase.com/dosseman_syria/image/117822240, Hama Museum 443. jpg).

as she raises one arm with cymbal tongs over her head and holds other *crotala* in her lowered hand (Fig. 10); this work belongs to the Fondation Abegg at Riggisberg. A different textile fragment assigned to the 4th-5th centuries, now in the Louvre (Rutschowscaya 1990: 66, 70 fig. on 70) has only the upper part of a young woman preserved, and she snaps her fingers in time to the rhythm of the dance (Fig. 11).

Other types of music and dancing besides the *thiasos* are represented in domestic contexts. A related festive event is a concert of a down-to-earth sort, employing a wider variety of musical instruments beyond those seen previously. These include the pipe organ (also called a *hydraulis*), the *cithara*, and an unusual instrument referred to as an *acetabulum* (Böhm 1998: 47-66). It shows metal bowls arranged in a couple of rows that were struck with a pair of sticks or short batons, producing soft tones, perhaps comparable to those of the modern marimba. These and other instruments such as the *aulos*, *crotala*, and finger cymbals are visible in the magnificent Mosaic of Female Musicians from Mariamin (Zaqzuq - Duchesne-Guillemain 1970: 93-125 figs. 2, 17, 19; Perrrot 1973: 95-105; Balty 1977: 94-99 nos. 42-44 figs. on these pp.; Balty 2011: 647-656; Kiilerich 2009: 87-107 fig. 1-8, 10; Neira 2022: 237-240 fig. 23) in Syria, dated to around the year 400 AD (Fig. 12). It occurs at present in the museum at Hama, ancient Emesa (see Fig. 13) The mosaic decorated a *triclinium* (see Zaqzuq - Duchesne-Guillemain 1970: 93 fig. 1) with apse in a private house. Diners reclining in the apse gazed upon the floor in the main part of the room. In the *emblema* appears an entire orchestra and a dancer, framed by a border depicting acanthus scrolls that are inhabited by Erotes hunting wild animals (Fig. 12); single masks, male and female, punctuate the middle of the border on each side. The orchestra begins with a woman, perhaps the group's leader, playing *crotala* on the left end of the *emblema*, Next to her is a female standing at the keyboard (hidden from view) of a large pipe organ, resting on a support or pedestal covered by an embroidered cloth. Two small Erotes in the lower left corner (Cottet 2022a: 33 identified these figures as real children with wings attached to their back by cords) pump air into the instrument with pedals. The ensemble continues with a flutist pausing momentarily in her playing of the *aulos*. She is followed by a female sounding an *acetabulum* with eight golden bowls. The one other musician in this company plucks a large *cithara* that has cusped metal sides and rests on a covered table.



The troupe of performers, whom we can label a *symphonia*, ends with a dancer on the far right who steps forward holding finger cymbals in her lowered hands, as she is about to begin her performance. A. Cottet (2022a) offers an illuminating discussion of the two types of cymbals visible in this mosaic, drawing numerous comparisons with works of art in a variety of media including sarcophagi.

The entire ensemble of instruments seen in the Mariamin floor apparently was not uncommon as a musical accompaniment to dining in Late Roman times, as indicated in a text of Sidonius Apollinaris (Sid. Apoll. *Epist.* 1.2.6 trans. W. B. Anderson, Cambridge, MA; London, 1936). We further note that each of the women in the mosaic is richly draped in an embroidered *dalmatica*, a favorite type of garment in Late Antiquity, and all have a similar coiffure with the hair rolled up behind. This is a professional ensemble, possibly hired from an urban center in the province of Syria (see Fig. 13), and the women perhaps helped celebrate a local event such as a wedding. Alternatively, they may allude to a performance in a theater (Neira 2022: 238). The pavement gives us a precious insight into musical life in Late Roman times.

The other kind of private performance of music and dancing that I wish to mention is that of mime and pantomime, which enjoyed great popularity in both the East and West. A fine mosaic representation of this subject is a pavement adorning the triconch of the villa at Noheda (Valero Tevar 2013: 316, 320, 325-327 figs. 15-16, 20; Dunbabin 2016: 13-15, 95 figs. 1.6, 4.8) in Spain, dated to circa 400 AD (Fig. 14). In the left half of Panel B of this mosaic, a pantomimist wearing an elaborate costume and mask dances to the accompaniment of an organ player with two small assistants (who work the bellows), as well as a man in a white tunic sounding a foot clapper or *scabellum* (Greek *kroupeza*), as other figures look on. Such a performance actually may have occurred in the room where the mosaic was found. In the right half of the same panel appears an episode of mime acting, identified by a Latin inscription as “The Mine of the Jealous Husband”, and it too has a musical accompaniment (Fig. 15). In this case, the performance is supplemented by a *cithara* and an *aulos*, a combination of instruments echoed in the mosaic from Mariamin, but forming part of a narrative presentation at Noheda.

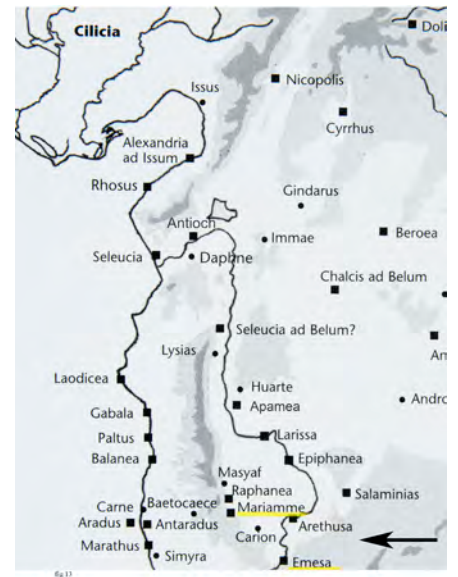
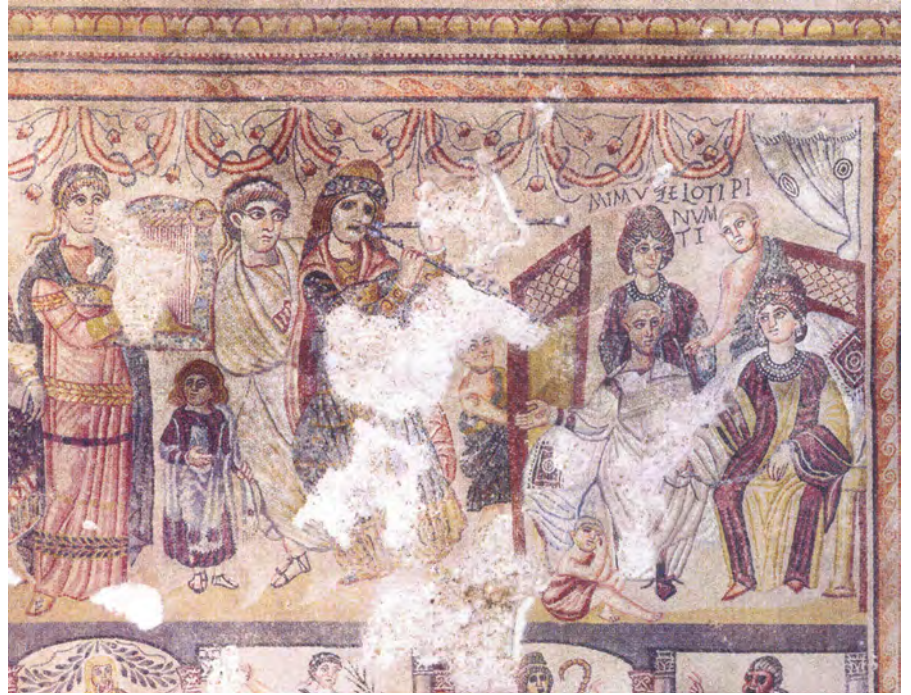


Figure 13
Map Locating Mariamin within Ancient Syria (Butcher 2003: fig. 31).

Figure 14
Noheda, Mosaic of Pantomime and Mime Performances (Panel B), Left Half (Dunbabin 2016: fig. 4.8).

Figure 15
 Noheda, Mosaic of Pantomime and Mime
 Performances (Panel B), Right Half
 (Dunbabin 2016: fig. 4.8).



Up to this point, we have described and illustrated music and dance performances in private settings, while noting that pantomime elsewhere also was presented in public theaters (on public performance of pantomime, see Webb 2008: 58-65). I now wish to consider other types of public entertainment featuring music and dance, most notably, performances that occurred in the spectacle of circus racing at the Hippodrome and at other locations. A very informative monument is one section of the sculpted reliefs on the base of the Obelisk of Theodosius (Bruns 1935: 12-14, 33, 65-68 figs. 77-85; Kähler 1975: 44-55; Kitzinger 1980: 32-33 fig. 61; Kiilerich 1998: 56-60 figs. 9-13; Markovits 2003: 226-230 pls. 27-28 figs. 19-20; Işın - Pitarikis 2011: 162-163; Neira 2021: 120 fig. 333), dated 391-393 AD, specifically, the lowest part of the relief imagery on the base's southeast side (Fig. 16). Below the imperial box and two rows of spectators appears a frieze of musicians and dancers, smaller in scale than the spectators immediately

Figure 16
 Constantinople, Base of the Obelisk of
 Theodosius, Southeast Side, General View
 (Bruns 1935: fig. 77).



above. At either end of the frieze is a musician playing a pipe organ assisted by two smaller figures working the bellows (Figs. 17-19). The two organs provide musical accompaniment for the blue and green circus factions, and between them is a row of dancers and other musicians. We see a *syrinx* player, a man sounding the double flute, and someone playing a long *monaulos* with a curved tip. The dancers link hands in groups of three and four, with a dancer at each end bending inward gracefully, and having one arm bent over her head and striking finger cymbals with both hands. The performance not only entertained the crowd but also glorified the emperor above. According to Kiilerich, the ceremonial dance depicted celebrates imperial victory merged with the notion of cosmic Christian triumph (Kiilerich 1998: 59, 165).



Figure 17
Constantinople, Base of the Obelisk of Theodosius, Southeast Side, Detail of Frieze with Musicians and Dancers, Left Half (Bruns 1935: fig. 84).



Figure 18
Constantinople, Base of the Obelisk of Theodosius, Southeast Side, Frieze with Musicians and Dancers, Right Half (Bruns 1935: fig. 85).

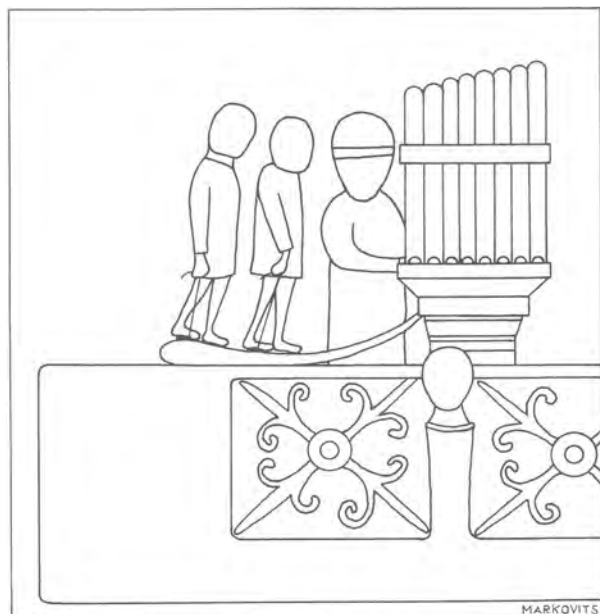


Figure 19
Constantinople, Base of the Obelisk of Theodosius, Frieze with Musicians and Dancers, Drawing of Organ Player and Assistants on Left End (Markovits 2003: fig. 19).



Figure 20
Ivory Diptych of Consul Anastasius, Overall View (Delbrueck 1929: no. 19, pl.).



Figure 21
Ivory Diptych of Consul Anastasius, Detail of Lowest Register (Delbrueck 1929: no. 19, pl., detail).

Another intriguing work of Late Roman to Early Byzantine date that broadens the theme of public entertainment at the circus is an ivory diptych of the Consul Anastasius (Delbrueck 1929: 120-121 no. 19 pl.; Markovits 2003: 337-338 pl. 40; this object is currently located in the Bibliotheca Capitolare in Verona), dated to the year 517 AD (Figs. 20-21). The enthroned, elaborately draped consul in the upper part of the panel dominates the image, facing forward and holding a *mappa* and a scepter in a formal manner. Below him in smaller scale are tethered horses of the two main factions, and in the lowest register appears a scene of music-making with four boys, presumably choristers, seen on the left. The choral master, wearing a *dalmatica*, stands in their midst, and a *syrinx* player is seen behind on the left. On the register's right side appears a pipe organ played by a figure in a long tunic, who is assisted by a youth pumping the organ bellows. The largest figure in the entire scene is a juggler, viewed in profile and throwing balls in the air in a dance-like movement. The two groups of figures, left and right, may represent separate activities to entertain the public, while also honoring the presiding magistrate. This ivory diptych is the latest known artistic example of music and the dance in the setting of the circus.

Some types of musical instruments we have mentioned for the Late Antique period subsequently fell into disuse, whereas others remained popular and reappeared in new settings. The pipe organ, for example, gradually was accepted into the church liturgy to accompany choral music, and by the Carolingian era it was well established in that role. A clear reflection of this change is a miniature image in the Utrecht Psalter (Hinks 1971: 115 pl. X; Van der Horst - Engelbert 1984; Van der Horst et al. 1996: 6 fig. 6, 73 n. 134; Markovits 1993: 260-262 no. 2 pl. 33a), specifically, the illustration for Psalm 150, which speaks of praising the Lord with numerous musical instruments (Fig. 22). Most prominent among them is the pipe organ, shown with two musicians at the keyboard, and other figures working the bellows (Fig. 23). Of lesser importance in the drawing are elongated flutes, portable harps or psalteries, and small *tympana*. The miniature confirms contemporary appreciation of the pipe organ in a Christian context. Some scholars consider the Utrecht Psalter to be a copy of a Late Antique manuscript, thereby confirming that organ playing already was important in Christian worship before Early Medieval times. Further musicological research hopefully will clarify this question. A very useful discussion of the role of music in Late Antique society was made by K. Levy (s.v. Music in the Alphabetical Guide of Bowersock et al. 2000: especially 598-599). Other valuable insights on musical practice in the Christian liturgy are found in a publication by C. H. Cosgrove (Cosgrove 2011: passim).



Figure 22
Utrecht Psalter, Illustration for Psalm 150,
Overall View (Hinks 1971: pl. X).

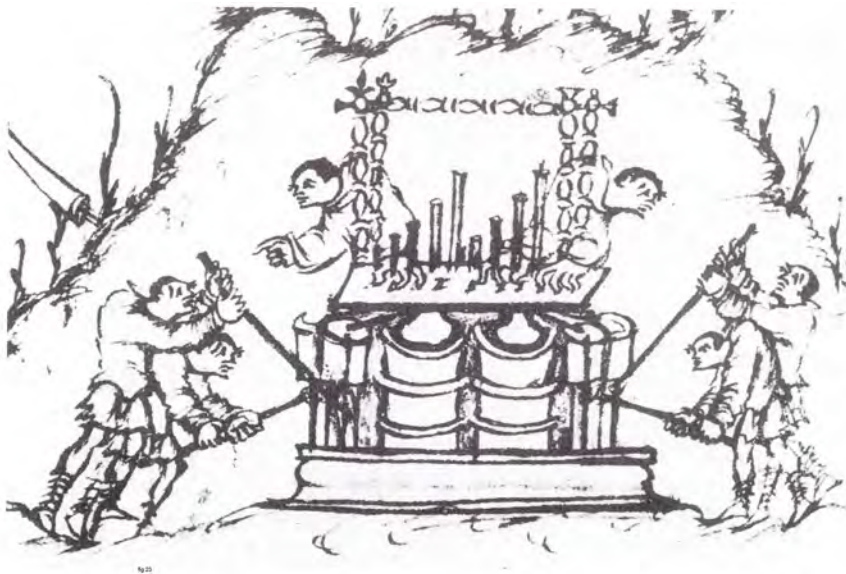


Figure 23
Utrecht Psalter, Illustration for Psalm 150,
Detail of Organ, Musicians, and Assistants
(Markovits 2003: pl. 33a).

In the preceding discussion, I have demonstrated how popular and diverse imagery of music and the dance was in Late Roman art. It reflected the *joie de vivre* and the aesthetic pleasure of antique listeners and spectators, who enjoyed these performing arts, in public and in private settings, and who celebrated them through mythological references or through true-to-life representations. It is a subject I intend to explore more fully in the future.

Bibliography – Kaynaklar

- Åkerström-Hougen 1974 G. Åkerström-Hougen, *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos: A Study in Early Byzantine Iconography* (Skrifter av Svenska Institutet i Athen 4^o, 23), Stockholm.
- Balty 1977 J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, Brussels.
- Balty 2011 J. Balty, “Une chronologie discutée: la mosaïque de Mariamin”, V. Correia - C. Oliveira (eds), *O mosaico romano nos centros e periferias: Originalidades, influências e identidades*, Actas do X Coloquio AIEMA, Conimbriga, 647-656.
- Böhm 1998 G. Böhm, “Quid acetabulorum tinnitum? Bemerkungen zur Musikantinnen Mosaik in Hama und zu einer Miniatur der sogennanten Wiener Genesis”, *MSpätAByz* 1, 47-66.
- Bowersock et al. 2000 G. Bowersock - P. Brown - O. Grabar (eds.), *Late Antiquity: A Guide to the Postclassical World*, Cambridge, MA; London.
- Bruns 1935 G. Bruns, with a contribution by F. Krauss, *Der Obelisk und seine Basis aus dem Hippodrom zu Konstantinopel als Denkmal der Spätantike*, *IF* 7, Istanbul.
- Butcher 2003 K. Butcher, *Roman Syria and the Near East*, Los Angeles.
- Cosgrove 2011 C. H. Cosgrove, *An Ancient Christian Hymn and Musical Notation. Papyrus Oxyrynchus 1786: Text and Commentary*, Tübingen.
- Cottet 2022a A. Cottet, “Cymbals Playing in the Roman Mosaic from Mariamin in Syria”, *CLARA* 9, 1-43.
- Cottet 2022b A. Cottet, “Playing Finger Cymbals in the Roman Empire: An Iconographic Study”, *Early Music* 1, no. 1, 1-18.
- Delbrueck 1929 R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, 2 vols., Berlin.
- Dunbabin 2016 K. M. D. Dunbabin, *Theater and Spectacle in the Art of the Roman Empire*, Ithaca, NY; London.
- Hinks 1971 R. Hinks, *Carolingian Art: A Study of Early Medieval Painting and Sculpture in the Western Europe*, Ann Arbor.
- Hobbs 2016 R. Hobbs, *The Mildenhall Treasure: Late Roman Silver Plate from East Anglia*, London.
- Işın - Pitarikis 2011 E. Işın - B. Pitarikis, *Hippodrome/Atmeydanı: A Stage for Istanbul's History I*, Pera Museum Publications 39, İstanbul.
- Kähler 1975 H. Kähler, *Der Sockel des Theodosius Obelisk in Konstantinopel als Denkmal der Spätantike*, Rome.
- Kent - Painter 1977 J. P. C. Kent - K. S. Painter (eds.), *Wealth of the Roman World: Gold and Silver A.D. 300-700*, London.
- Kiilerich 1998 B. Kiilerich, *The Obelisk Base in Constantinople: Court Art and Imperial Ideology*, *ActaAArHist*, Ser. Altera, Rome.
- Kiilerich 2009 B. Kiilerich, “The Mosaic of the Female Musicians from Mariamin, Syria”, *ActaAArHist* XXII (n.s. 8), 87-107.
- Kitzinger 1980 E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd to 7th Century*, Cambridge.
- Markovits 2003 M. Markovits, *Die Orgel im Altertum*, London; Ithaca, NY.
- Neira 2021 L. Neira, *Musica y danza “a escena” en el mundo romano (I a.C.-VI d.C.)*. *Convivia y Espectáculos*, Madrid.
- Neira 2022 L. Neira, “Revisiting the Leda Mosaic Found at Kornmarkt, Trier (Augusta Treverorum)”, *JMR* 15, 225-250.
- Painter 1977 K. S. Painter, *The Mildenhall Treasure: Roman Silver from East Anglia*, London.
- Parrish 1995 D. Parrish, “A Mythological Theme in the Decoration of Late Roman Dining Rooms: Dionysos and his Circle”, *RA*, Nouvelle Série, Fasc. 2, 307-332.
- Perrrot 1973 J. Perrot, “L’orgue de la mosaïque syrienne de Mariamîn”, *Revue de Musicologie* 59.1, 95-105.
- Piccirillo 1993 M. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan (ACOR)*, Amman.
- Pillinger et al. 2016 R. J. Pillinger - A. Lirsch - V. Popova (eds.), *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Mosaiken Bulgariens*, Vienna.
- Rutschowskaya 1990 M.-H. Rutschowskaya, *Tissus Coptes*, Paris.
- Strong 1966 D. Strong, *Greek and Roman Gold and Silver Plate*, Ithaca, NY.
- Talgam 2005 R. Talgam, “Secular Mosaics in Palestina and Arabia in the Early Byzantine Period”, H. Morlier (ed.), *CMGR* IX.2, Rome, 1131-1141.

- Valero Tevar 2013 M. Á. Valero Tévar, "The Late-Antique Villa at Noheda (Villa de Domingo García) near Cuenca and Its Mosaics", *JRA* 26, 307-330.
- Van der Horst - Engelbert 1984 K. Van der Horst - J. H. A. Engelbregt, *Utrecht Psalter: Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift 32 Bibliothek der Rijksuniversiteit te Utrecht*, 2 vols., Graz.
- Van der Horst et al.1996 K. Van der Horst - W. Noel - W. C. M. Wüstefeld (eds.), *The Utrecht Psalter in Medieval Art: Picturing the Psalms of David*, Westrenen.
- Webb 2008 R. Webb, *Dancers and Demons: Performance in Late Antiquity*, Cambridge, MA; London.
- Zaazuq - Duchesne-Guillemin 1970 A. R. Zaazuq - M. Duchesne-Guillemin, "La mosaïque de Mariamin conservée au musée de Hama", *Annales Archéologiques de Syrie* 20, 93-125.

The Sacred Scripture and the Symbolic Representations in the Early Christian Figurative Mosaics from the Balkans

Balkanlar'daki Erken Hristiyan Figüratif Mozaiklerinde Kutsal Yazılar ve Sembolik Temsiller

Marina PERSENG*

(Received 20 February 2024, accepted after revision 21 September 2024)

Abstract

It is a well-known fact that the figurative images in the Early Christian art are generally in conformity with the basic Sacraments, specific texts in the Old and the New Testament and the liturgy and rituals, which were performed in the churches. In the recent 40 years many new publications have been devoted to the pavement mosaics from the Balkans but they deal mainly with limited number of monuments from a separate contemporary state. As in Late Antiquity the borders between the provinces and both empires (Western and Eastern) were quite different from the contemporary ones, therefore the picture shown when tracing this aspect of research is not adequate and not complete if the we do not concern the ancient boundaries of the provinces, and do not consider the Balkans as one artistic area, but with many different traditions and influences. For this purpose, the mosaics not only from the well-known artistic centres of Greece have been gathered together; but also from Albania, Bulgaria, Macedonia and the European parts of Turkey. This provides new opportunities for a multifaceted study of the topic of the Early Byzantine liturgical practice from a formal, symbolic and theological point of view and emphasizes the importance of the figurative mosaic images and the inscriptions associated with them, which directly or symbolically reflects the Holy Scripture as well as it reveals the mysterious nature and the specific features of the rituals of the Early Christianity.

Keywords: Early Christian art, Early Christian mosaics, Holy Scripture, Eucharistic symbols, Balkans.

Öz

Erken Hristiyanlık sanatındaki figüratif imgelerin genel olarak temel ayinler, Eski ve Yeni Ahit'teki belirli metinler ve kiliselerde gerçekleştirilen liturji ve ritüellerle uyum içinde olduğu bilinen bir gerçektir. Son 40 yılda Balkanlar'daki mozaik döşemeleri hakkında pek çok yeni yayın yapılmış, ancak bunlar esas olarak ayrı bir çağdaş devletin sınırlı sayıdaki anıtlarıyla ilgilenmiştir. Geç Antik Çağ'da eyaletler ve her iki imparatorluk (Batı ve Doğu) arasındaki sınırlar çağdaş olanlardan oldukça farklı olduğundan, araştırmanın bu yönünün izini sürerken gösterilen resim antik sınırları ilgilendirmiyorsa ve Balkanlar'ı tek bir sanatsal alan olarak değil, birçok farklı gelenek ve etkiye sahip olarak değerlendirmiyorsa yeterli ve tam değildir. Bu amaçla bu çalışmada sadece Yunanistan'ın tanınmış sanat merkezlerinden değil, Arnavutluk, Bulgaristan, Makedonya ve Türkiye'nin Avrupa bölgelerinden de mozaikler bir araya getirilmiştir. Bu, Erken Bizans ayin uygulamaları konusunun resmi, sembolik ve teolojik bir bakış açısıyla çok yönlü incelenmesi için yeni fırsatlar sağlamaktadır ve Kutsal Vasiyeti doğrudan veya sembolik olarak yansıtan figüratif mozaiklerin ve bunlarla ilişkili yazıtların önemini vurgulamaktadır. Kutsal Yazılar, Erken Hristiyanlık ritüellerinin gizemli doğasını ve kendine özgü özelliklerini de ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Erken Hristiyan sanatı, Erken Hristiyan mozaikleri, Kutsal Yazılar, Efkariyaya sembolleri, Balkanlar.

Introduction

It is a well-known fact that the figurative images in the Early Christian art are in generally in conformity with the basic Sacraments, definite texts in the Old and the New Testament and the Liturgy and rituals performed in the churches. In the recent 40 years many new publications have been devoted to the pavement mosaics from the Balkans, but they deal mainly with limited number of monuments from a separate contemporary state. In this way, if the Balkans are not taken as a whole, the picture shown is not adequate and not complete since in Late Antiquity the borders among the provinces and the Western and Eastern empires were quite different from the contemporary ones (Fig. 1). For getting the real picture it is necessary to gather the mosaics from Albania, Bulgaria, Macedonia and the European parts of Turkey. This provides new opportunities for a multifaceted study of the topic of the Early Byzantine liturgical practice from a formal, symbolic and theological point of view and emphasizes the importance of the figurative mosaic images and the inscriptions associated with them, which directly or symbolically reflect the Holy Scripture as well as to reveal the mysterious nature and the specific features of the rituals of the Early Christianity (Mathews 1982: 134).



Figure 1
Map of the Late Antique provinces on the Balkans. Map by V. Dinchev.

However, before entering the Early Christian image system, we should have in mind that these images and scenes have their origins and early developments in the pre-Christian epochs of Classical and Hellenistic Greece, Judaism and Rome (Kitzinger 1977: 67), which determines the syncretic infusion of its iconographies developing new semantics (Figs. 2-3).

Figure 2
El-Khirbe, Samaria, synagogue, mosaic, ritual vessels. Photo by Y. Magen.

Figure 3
Tivoli, Hadrian's Villa, mosaic, drinking doves of Sosos. Photo by Musei Capitolini.



The first official iconographic programs related to the Christian faith were created during the Constantinian period reinforced by the legendary figure of Constantine the Great, becoming the sacred prototypes of the Late Antique Christian visual system and influenced its development in later periods (Popova 2016a: 171-172). The best-preserved images are in several baptisteries, churches and Early Christian tombs and chapels (Kitzinger 1951: 86, 91-92). However, numerous fragments show that such a repertoire was used not only in religious buildings (Fig. 4) and facilities but also in public buildings (baths, praetoria, residences of the emperor, etc.) and private houses from the Early Christian period (Elsner 2003: 119). There is a growing duality, as behind the ancient illusory lies the Christian understanding of the world which intensifies the transformed semantics of a conditional image that will become typical for the Middle Ages. The Pagan elements in the plots reduced at the end of the 4th century and especially in the 5th century AD, when the scenes acquired stylistic and compositional characteristics, completely adapted to the Christian theological thought. All the images, symbols and scenes that participate in the decoration of the Early Christian religious buildings participate directly in the liturgical rite, which is why they carry messages related to Biblical and Gospel texts. Some of these messages are strictly specific and are read during the liturgical rite, passing or standing next to the images or the scene itself, while others are figurative references to a particular event described in the Bible. For this reason, the scenes, symbols and individual images of the floor mosaic decoration are highly sacred and have a holy character. Such scenes and images are: *The Source of Life*, *The vessel or the glass of Wine*, *The Vine*, *The Eucharistic Bread*, *The Good Shepherd* and others.

Figure 4
Naples, Baptistery of San Giovanni in Fonte, mosaic, deer drink from the rivers of Paradise. Photo by G. Abatino.



The Source of Life/ The Fountain of Life/ Vons vitae

The Source of Life has a complex symbolic character, which makes it the most used fundamental scene related to the Christian sacraments - the Eucharist and Baptism (Fig. 5). We must emphasize that Jesus in the Early Christianity was considered as the true Source of Life. It is symbolically present in the scene in the various semantic associative chains built around Christ: Jesus – Source – Salvation – Eternal Life – Paradise; Jesus – Source – Resurrection – Immortality; and others.

The iconographic program of scene *The Source of Life* is a figurative projection of Psalm 42 of the Old Testament (Jensen 2011: 57), including several main figural motifs: in the middle of the composition there is a fountain, pool with fountain or late antique vessel, on both sides of which are usually depicted



Figure 5
Stobi, episcopal basilica, mosaic, the source
flanked by hinds. Photo by B. Aleksova.

two flanking zoomorphic figures, birds and plants. The vessel is presented in variations - crater, chalice, kantharos, luterion or as a pool with a fountain and more. Jets of water gush out of it or a vine with bunches, lotus twigs, ivy or other vegetation emerges. The main zoomorphic images flanking the vessel are in different combinations: two deer, deer and hind, two hinds, two bulls, two lions, two peacocks, two lambs, two pigeons, two pheasants and others. The choice of species of animals and birds flanking the vessel, apart from inherited traditions and current influences, mainly corresponds to and depends on the Old Testament and New Testament texts, in addition to the visual and religious traditions of the province. It should be emphasized that despite the various combinations of figural motifs that may be involved in the scene, the symbolic content is preserved and is invariably associated with the Biblical Psalm 42 (Fig. 6).

In the Early Christian image system, the iconography of the scene *Source of Life* was finally accepted after AD 313, with other iconographies appearing that included individual elements adopted from the ancient repertoire. During this period the scene has a poly semantic character, as in addition to Psalm 42, it is also connected with the initiation, ritual of ablution, Baptism, Resurrection and Salvation – in the baptisteries; with the pure Orthodox faith, the sacrifice of Jesus, the righteous in Paradise, etc. – in the basilicas; with the victory over Arianism – in some Episcopal residences and in the mosaic decoration of monuments created during the Theodosian period; with the idea of the Christian Cosmos, fertility and well-being – in private homes; with the Salvation and a happy afterlife - in the martyrium (Popova 2016: 155-156) and the murals of Early Christian tombs.

Figure 6
Heraclea Lyncestis, episcopal basilica,
mosaic, The Source of Life. Photo by E.
Dimitrova.



Psalm 42¹ is one of the main texts from the Bible, around which the liturgical image system is built: *As the deer pants for streams of water, so my soul pants for you, O God!* (Psalter 42:1²). This text must be read obligatory by the bishop before he enters the altar space and begins the main part of the service. For this reason, as previously established, it is also the most used scene of a Eucharistic character in the floor mosaic decoration, although it does not formally depict bread and wine as the main participants in the sacrament. As mentioned, in *The Source of Life* scene, not only a hind, a deer or both zoomorphic figures can be depicted, but also other animals and birds semantically related to the Psalm and the Eucharist - a lamb, a bull, a lion, peacocks, doves, etc. As in the pre-Christian periods, so in the Early Christianity, there is no need for patterning in the selection of certain animals and vessels, and each region has its own preferences in this regard (depending on previous traditions and current influences) (Jensen 2011: 89-90).

In two monuments this is established by a mosaic inscription with a quote from the same Psalm. Such are the monuments from the basilicas in Storgozia and Salona (Fig. 7). In Salona, *The Source of Life* scene is presented in the catechumenum (or consignatorium) adjacent to the double basilica. In the center there is a kantharos filled with water, from which two stags are drinking, and above and between the animals and the vessel there is an inscription in Latin, which is a quotation from Psalm 42: *Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum / ita desiderat anima mea ad Te Deus* (Dyggve 1951: 33-34).

In Storgozia, *The Source* is not depicted, instead a tabula ansata with a Latin inscription is placed in the presbytery (Beševliev 1964: 34). The mosaic inscription is again a quotation of Psalm 42 and shows the following text: *[Intr] oibo ad altarem Dei [Ad Deum] qu [i lae] t [ifica] t [iuventutem meam*, such as V. Beshevliev and later V. Gerasimova-Tomova connect it with a quotation of Psalm 42:4 and fill in the missing letters (Gerasimova-Tomova 1989: 90-93). In front of the inscription, a mosaic composition is placed, in which there is an

1 In some translations of the Bible, it is Psalm 41 or 43, but the text itself does not change.

2 All quoted texts from the Bible and the Gospels are from the edition of Bible 1998, Sofia.



Figure 7
Salona, Early Christian basilica, catechumenon, mosaic (reconstruction), The Source of Life with Psalm 42. Photo by M. Buzov.

image of *Christogram* repeated several times. Although one of the main symbols of the Eucharist, as well as of the Christianity in general, *The Cross* and/or *The Christogram*, is usually avoided to be placed on the floor, with few exceptions, such as the one mentioned here. It is the placement of *The Christogram* next to the mosaic inscription of Psalm 42 that replaces *The Source of Life* scene, since both are a figurative projection of the Savior. In addition, in this way the sacred space of the chancel is emphasized, which is extremely important from a liturgical point of view.

Two of the studied mosaic compositions stand out, which, in addition to Psalm 42, are connected with other Psalms. *The Source of Life* is also presented in the diaconicon of the Episcopal Basilica in Lychnidos: two lambs around a kantharos, and in the lower part, at their feet, a lion and a snake are depicted (Fig. 8). Between them an inscription in Greek is placed: ΚΑΙΚΑ / ΤΑΠΑΘΗΣΙΣ / ΛΕΟΝΤΑΚΑΙ / ΔΡΑΚΟΝΤΑ (Tutkovski 2014: 132) and the text is a quote from the Old Testament, Psalm 90: *the lion and the dragon shalt thou trample under feet* (Psalter 90: 13). In a Eucharistic context, the scene is one of the most saturated with Early Christian symbolism, as it combines the projections of Psalm 42 and Psalm 90. The image of a serpent and its derivatives in the decorative mosaic program during the Early Christianity changed its connotation. In the earlier period, the serpent image was smaller and mainly part of a pastoral,



Figure 8
Lychnidos, episcopal basilica, diaconicon, apse, mosaic, The Source of Life with Psalm 90. Photo by M. Perseng.

bucolic scene. In the later periods, it becomes one of the main elements present in the composition and is transformed into the image of evil, the devil, negation. This is one of the new themes that make up a new visual program that can be traced to the end of Late Antiquity, with significance also in the following period of the Middle Ages.

Unparalleled mosaic composition with more complex iconographic program is presented in Scampa (Fig. 9), including in addition to *The Source of Life*, male and female figure, waterfowl, rabbit that eats grapes and more (Muçaj 2009: 89-91). Thus, the scene carries additional messages related to Psalm 104, called *Praise of God the Creator: You made springs flow in wadies that wind among the mountains. They give drink to every beast of the field; here wild asses quench their thirst. Beside them the birds of heaven nest; among the branches they sing. You water the mountains from your chambers; from the fruit of your labor the earth abounds. You make the grass grow for the cattle and plants for people's work to bring forth food from the earth, wine to gladden their hearts, oil to make their faces shine, and bread to sustain the human heart* (Psalter 104:13-18) In this way, the Eucharistic messages of Salvation and Eternal Life are united with the gratitude to God, the Creator of all earthly goods and joys. It is important to note that these are the only plots combining both psalms discovered so far in the Balkans, and in the Eucharistic context the Early Christian symbolism is most prevalent in these scenes.

Figure 9
Scampa, Early Christian basilica, central nave, mosaic, *The Source of Life*. Photo by E. Omari.



Numerous examples with the scene *The Source of Life* from Thrace, Macedonia, Inner Dacia and all other provinces on the Balkans confirm the idea that the transition from Pagan to Early Christian period was smooth and the theme was syncretically transformed and woven into the Early Christian symbolism. The most significant difference is manifested in the completely new spiritual understanding of the image of *The Source* as the Savior himself, of the Paradise and of the soul of the Christian believer dwelling it etc.

The Vessel or the Glass of Wine or Water, The Vine and The Vine Tendrils

In the Gospel of Luke, the apostle quotes the words of Christ, which are fundamental in the Eucharist, to its ritual, to the liturgical objects and elements actually used (Luke 22:19-20). These Gospel messages establish the wine and bread as the basic elements necessary for the affirmation and fulfillment of St. Communion. It should be noted that water and wine carry close, sometimes similar messages addressed to the Eucharist, Baptism and many Early Christian notions. Thus, water and wine as a semantic oppositional couple are together in the Early Christian rituals and respectively in their figurative representations. The New Testament texts also give grounds for this (an example is the description of *The Wedding at Cana*, when Jesus turned water into wine). In the Eucharistic scenes, in order to distinguish the liquid in the vessel, the wine and the water are shown in different colors - blue or gray for the water, respectively, and red, reddish-brown or their nuances for the wine (Fig. 10).

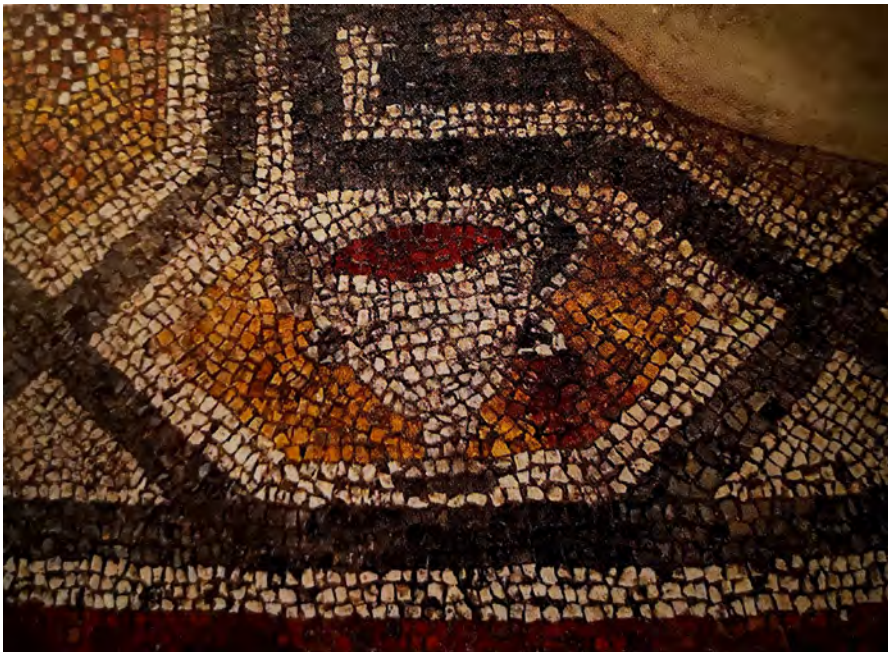


Figure 10
Augusta Traiana, private house, tablinum,
mosaic (fragment), ancient vessel with wine.
Photo by A. Mihaylov.

The presented vessels have a long history of use in the pagan and eastern cult rituals. In this way, they are repeatedly depicted in mosaics, murals and reliefs from all the preceding and during the Late Antique periods (Grabar 1963: 76-81). It should be emphasized that symbolically the ancient vessels are in fact a reduced image of *The Source of Life* and as such are mainly related to Psalm 42, but they also carry the messages of Psalm 75: *But God is the judge: he putteth down one, and setteth up another. For in the hand of the Lord there is a cup, and the wine is red; it is full of mixture; and he poureth out of the same: but the dregs thereof, all the wicked of the earth shall wring them out, and drink them* (Psalter 75:7-8).

The general tendency for the use of various types of vessels such as chalice, skyphos, kantharos, krater, luterion, etc., depicted in the mosaic compositions, is related to the copying, transformation and combination of earlier prototypes used in Roman and Late Antique cult art (Popova 2016: 178). For this reason, these vessels generally resemble real liturgical objects, although they become categorically a symbol sign in the Early Christian image system. On a semantic

level, they are transformed into a universal symbol with a long life in the Christianity: of the sacrifice of Christ, the redemption of the sins of mankind, St. Communion, forgiveness, receiving God's grace and blessing as well as others.

The connection between wine and the vine tendrils is also established by the Gospel texts: *I am the vine; you are the branches. If you remain in me and I in you, you will bear much fruit; apart from me you can do nothing* (John 15:5). Therefore, the wine for St. Communion is symbolized not only by the vessel and the glass, but also by the vine tendrils (separately and together) (Fig. 11). For these reasons, the wine can also be represented by images of vines and/or grapes. In this way, they are present in many figurative scenes from mosaic monuments in the Balkans. These motifs are one of the most syncretic in Christian art, permanently interwoven and invariably used in the Eucharistic decorative programs.

Figure 11
Parthicopolis, episcopal basilica, narthex,
mosaic, the vine. Photo by R. Pillinger.



The Eucharistic Bread

The Eucharistic Bread and the associated discourse *The Bread of Life* are an integral part, the essence of the sacrament of St. Communion. Its importance is emphasized by many biblical texts and the earliest representations found in Christian tombs, on frescoes, reliefs of sarcophagi (Bisconti 2011: 57-60). For example, *The bread* or *The bread baskets* are depicted in the scenes representing *The Last Supper*, *The Breaking of the Bread (Fractio Panis)*, *The Miracle with the Fish and the Five Loaves*, etc. It should be noted that, above all, the presence of bread emphasizes its liturgical function, which derives from the words of Christ recorded in the Gospel of John: *Verily, verily, I say unto you, He that believeth on me hath everlasting life. I am the Bread of Life* (John 6:48-49).

In order to distinguish the bread used as a bloodless sacrifice, it must be emphasized that it has distinctive features such as shape, size, color and a seal that is placed on it (Galavaris 1970: 18-21). The seal on the Prospora - the Eucharistic bread, also has a round shape, and its surface is divided into several fields, with a central cross or the so-called Lamb - the Son of God, with the Greek letters *ΙΧ*, the initial letters of the name of the Messiah - Jesus Christ (Fig. 12). In this way figuratively and symbolically, it is emphasized that this is the true body of the God, offered as a bloodless sacrifice. The establishment of the specific shape and color, and especially the sign of the cross on the loaves, whether in a basket or in an antique vessel, emphasizes its role as Eucharistic bread, and distinguish them from the prevalent motif - a vessel or basket with fruits.

As a universal symbol, the Eucharistic bread contains the message of the Salvation of mankind, a message that also arise from the biblical tests: *For the bread of God is the One coming out of heaven and giving life to the world* (John 6:33). No images of the Eucharistic bread have been found on the pavement mosaics from the Balkans so far, however such images have been discovered in Jerusalem, Aquileia, etc. It should be highlighted that the plots including the breads date mainly from 4th century AD to the time of Theodosius II, when strict rules and prohibitions were established for the use of sacred symbols of faith on the floor (Popova 2018: 140). However, we can assume that the trays without any object on them could symbolized the Eucharistic breads and wine based on the similarity of some forms and elements of the so-called 'silver dishes', although very strongly treated in decorative manner (Fig. 13). These are not real depictions of trays, and the reason is similar to that of the bread. These themes are part of compositions, mainly of geometric-ornamental character, yet the form is recognizable and can be related to a real liturgical object - a tray for Eucharistic bread.



Figure 12
London, British Museum, bread seal. Photo by the British Museum.



Figure 13
Augusta Traiana, residence, representative hall, mosaic (fragment), silver dish. Photo by A. Mihaylov.

Another image associated with bread is that of the fish. Establishing the connection between the fish and St. Eucharist is described in the Gospel texts in which it is presented as a projection of the Resurrection of Christ (Uvarov 2001: 104, 133). It appears when the Savior himself appears to his disciples: *Then*



Figure 14
Stobi, episcopal basilica, mosaic (fragment), IXΘΥΣ. Photo by M. Perseng.

Jesus saith unto them, Children, have ye any meat? They answered him, No. And he said unto them, Cast the net on the right side of the ship, and ye shall find. They cast therefore, and now they were not able to draw it for the multitude of fishes (John 21:5-6).

Images of fish are found in the art of all ancient cultures. In Thrace and Ancient Greece this image represents the water element, trials, transitions and other concepts. In Egypt the fish is important as a protector of the dead and the resurrection after death. In Syria it is associated with the cult of Atargatis in which the initiates accept her flesh as a symbol of the divine in themselves. Thus, in Paganism the fish is a collective image, embodying the water element, trials, transitions, rebirths and resurrection of the dead (Uvarov 2001: 59, 90). Its transition to the Early Christianity took place effortlessly and naturally became one of the earliest and most important Christian symbols. The usage of this image can be traced back as early as the middle of the 2nd century AD. In the following periods of development, it grew and established itself as an invariably present motif in decorations of Christian religious buildings, more specifically in mosaic decorations. This is related to the meaning of the word itself, as in Greek the word “Ιχθύς” (“fish”) is an acrostic of God’s name – *Ιησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ* (Jesus Christ, Son of God, Savior). The first inscriptions with IXΘΥΣ are found in the oldest tombs from the Early Christian period where they are part of epitaphs. There are examples in the Roman catacombs of Priscilla, Peter and Marcellin and others (Bisconti 2018: 55-56). This inscription is also present in mosaic decorations, such as the Episcopal Basilica in Stobi, the Basilica in Storgozia and others (Fig. 14). The representations of one fish or two and more can be frequently used in the mosaic repertory.

It should be accentuated that not all fish are the personification of the Eucharistic bread. They can be part of the scene representing the creations of the Earth and the Ocean, as well as indicate a transitional state - from proselyte to neophyte (Fig. 15). Their definition as substitutes of liturgical objects is established mainly by placing them next to or in the chancel similarly to the example from the Basilica of Bishop Joannes in Parthicopolis, or when they are adjacent to other motifs and scenes with Eucharistic character, such as kantharos, *The Source of Life*, *The Vine* etc.

Figure 15
Klapsi, Early Christian basilica, mosaic scheme, creation of the Ocean. Photo by P. Asimakopoulou-Atzaka.



Related to the fish is the image of the fisherman, which is supported by many Biblical texts, as well as by the theological precepts of the church fathers and the Late Antique thinkers. It is through the New Testament texts that the symbolism

of the fish is connected with the Holy Apostles, whom the Savior himself calls *fishermen of men* (Mark 1:17). Again, in the Bible it is mentioned: *Once again, the kingdom of heaven is like a net that was let down into the lake and caught all kinds of fish* (Matthew 13:47). A composition depicting the image of the fisherman is present in the Basilica in Agia Paraskevi (Fig. 16), another example is the mosaic composition in the southern annex of Basilica A in Amphipolis (Assimakopoulou-Atzaka 1998: 364).



Figure 16
Agia Paraskevi, Early Christian basilica, mosaic (fragment), fisherman. Photo by P. Assimakopoulou-Atzaka.

The connection between the fish, the wine and the bread from one side and Jesus Christ from the other side, in their symbolic projection related to the Eucharistic sacrament is expressed by St. Clement of Alexandria (quoted later by Tertullian, Origen, St. Nola and others) through comparing Jesus with *real bread and freshwater fish* (Schaff 2013: 347). This makes the fish meaningful as a Eucharistic sacrifice and part of the Eucharistic sacrament. The Eucharistic symbolism projected in the image of the fish is irrefutable in this sense, it is part of important biblical scenes such as *The Satiety of the people in the wilderness with five loaves and two fishes* (Mark 6:34-44) and *The Repast of Christ and the Apostles on Lake Tiberias* (John 21:9-22). These stories are often depicted in the catacombs, merging with *The Last Supper* scene and thus acquiring a multi-layered meaning associated with Salvation, Resurrection and Eternal Life.

The Christogram and The Cross

Cross forms are represented in mosaics, wall paintings, reliefs, and drawings throughout the Ancient period, and their meaning is associated with the orientation of different levels - spatial, temporal and spiritual. It is often difficult to distinguish the Early Christian cross from the cruciform forms of the Pagan art. We identify it as a Christian sign when it is of rare iconography, repeated several times in the composition, or emphasized graphically or in color. The cross was adopted as the main Christian liturgical symbol in the 4th century AD. It is mentioned in the New Testament texts, both as a formal presence and as a symbolic projection of the Resurrection, the Sacrifice and the Salvation. In his epistles the Apostle Paul says: *For the message of the cross is foolishness to those who are perishing, but to us who are being saved it is the power of God* (Corinthians 1:18).

The christogram is a monogram of Christ, consisting of three crossed lines, with the Greek letter ρ written on the top of the middle line. Thus, the sign contains the two initial letters X and P of the Greek name of the Saviour - $\chi\rho\iota\sigma\tau\acute{o}\varsigma$ (Christ). It is most often represented in a circle, with both the Greek letters α - alpha and ω - omega present on both sides, in most cases. The christogram should be taken as a symbol, a sign that arises with the advent of Christianity and is related to what is said in Revelation: *I am the Alpha and the Omega, says the Lord God, who is, and who was, and who is to come, the Almighty* (Revelation 1:8), as well as: *And I saw another angel coming up from the east with the seal of the living God* (Revelation 7:2). It gained popularity under Constantine the Great who replaced the Roman eagle with it on his labarum/standard. In addition, the emperor ordered it to be written on the shields of the army before the battle on the Milvian Bridge with Maxentius in 312. In the Early Christianity, the symbol is found in epigraphy, reliefs of sarcophagi, mosaics and murals (Volbach - Himer 1958: 83-86). Later it became a symbol of the Incarnation and the Nativity (Uvarov 2001: 145).

The Cross, respectively *The Christogram* are extremely important symbols in the Christian worldview and therefore their depiction on the floor was usually not acceptable and even officially banned, although there are exceptions. In the mosaic monuments from the Balkans, *The Christogram* is depicted in many basilicas, alone or next to a quotation from the Scripture like in Basilica № 1 in Storgozia with Psalm 42. *The Cross* is rarely presented only in several Christian buildings: basilicas, baptisteries and magistrate and private houses (in a private house in Augusta Traiana, cross patée; in a building of undetermined function in Pautalia³ (Fig. 17), Greek cross; in the Episcopal Basilica in Stobi, Greek cross; in the House of Felix in Serdica⁴, Greek cross). It should be emphasized

Figure 17
Pautalia, building with unidentified function,
mosaic (fragment), cross. Photo by A. Lirsch.



3 The building was designated as a basilica or a christian's private home. See Popova 2018: 150.

4 In the scientific literature it is assumed that Felix's house was most likely the residence of an imperial official or the bishop of Serdica. See Popova 2018: 150.

that in baptisteries the shape of the pool is often planned as a cross of different types, and at the bottom there is also a mosaic cross like in the Basilica No 1 in Mikrevo in Southwestern Bulgaria.

The scenes involving *Christogram / Cross* as part of *The Source of Life* are extremely semantically saturated, as they are located in the most important sacral places in the basilica and baptistery – in the apse, the chancel or in front of the piscina itself (the Basilica No 1 in Mikrevo, Basilica A in Amphipolis, the Baptistery in Butrotum). In this way, the scene, in addition to its universal meaning, also has polysemantics, expressing the apogee of the ritual and obtaining the blessing and the promise of Eternal Life.

The Vessel of the Holy Anointment

The St. Anointing is the next important Sacrament after the Communion and the Baptism, and all three are firmly connected. In the mosaic compositions the vessel for Holy Oils (*Olea Sacra*) is a symbol of the St. Anointing, which takes place after the Baptism and after the Eucharist. In this way, it is associated with Psalm 91, called the *A Song for the Sabbath: As for Your enemies, O Eternal One, their fate is obvious: those who hate You will not survive; those who practice evil will be broken in pieces. But You have made me strong as a wild ox, anointed me with the refreshing oil of Your blessing* (Psalter 91: 9-10).

The composition directly carries the message of this psalm which is the only one discovered so far on the Balkans and presented in the Basilica in Agia Paraskevi (Fig. 18). A bull/buffalo is shown, going to a vase, from which branching plant drags come out (Assimakopoulou-Atzaka 1998: 303). The vase resembles the shape of an ancient lydion, a vessel for fragrances. In all probability in the Late Antiquity the oil and the ointment were kept in similar, conditionally speaking, larger lydions, and in smaller quantities - in small well-closed round boxes (pyxis).



Figure 18
Agia Paraskevi, Early Christian basilica, mosaic, Lydion with plant tendrils. Photo by P. Assimakopoulou-Atzaka.

The shape of the ancient lydion influenced a number of vessels involved in the compositions *Source of Life* and *Vine*. The vessels are depicted wide, flared and open at the bottom and of smaller diameter at the top (the Basilica in Oreokastro). The difference lies in the open and uncovered upper part, since according to the particular iconography in this case, the water should be shown as well as the branch growing from the vessel. The influence of the lydion's shape has not been

noticed so far in the research of the Early Christian mosaics from the Balkans. Hence, we can add these vessels to the repertoire in the cases of rituals using Anointment - the Communion, the Baptism, the Ordination, etc. (Perseng 2021).

In the mosaic pavements in the Balkans we can observe also combined or synthesized several quotations of the Holy Scripture in one scene, which also carry Old Testament and New Testament messages. These are: *The Christian Cosmos* (private home in Augusta Traiana, the Palace of Polycharm in Stobi, the Basilica of Dometios in Nicopolis, the Episcopal Residence in Heraclea Lynkestis); *The Good Shepherd* (Southern basilica in Justinian Prima), *Shepherd and Flock in a Pastoral Landscape* (the Basilica in Arapaj, Basilica B and Basilica C in Byllis); *The Four Rivers of the Paradise* (the Church in Lychnidos, Basilica B in Byllis); *The Lambs - Apostles* (Basilica № 7 in Pautalia); and *The Tree of Life* (Basilica D in Byllis). The complication of the mosaic compositions, as well as the inclusion and combination in them of various symbols and images, is related to the development of art figurative language in the new environment of Christian teaching (Lidov 2014: 54). In Eucharistic context, this is indicative of the change and complication of the liturgical rite.

All these examples clearly show the universality of the Early Christian images and symbols and their direct connection to the Sacred Scripture, expressed through their multi-layered and multifunctional nature. In this way, a unified Christian image system is built, the development of which impacts the individual iconographies, which at a later stage are united and syncretized.

In conclusion, we can derive that with the St. Eucharist is associated the most intimate and important symbols of Early Christianity. This directly reflects on the images that are its projection, which is why they are called “mystical symbolism” or “symbolism of the Divine Mysteries” (Taft - Farrugia 1992: 98-99). Thus, the miracle of the Eucharist is also transferred to the scenes, images and symbols, which are extremely multi-layered in their semantics, and I consider them to be an endless source for scientific discourses and research. The Communion and its liturgical and symbolic objects and the Baptism and Anointment are represented alone mainly in 4th and first half of 5th century AD. But later, from 5th century AD onwards a new dominant phenomenon can be observed: the combination or syncretism of several more psalms or quotations in two or more visual scenes inspired by the Word in the Bible or the Gospel, with a climax in the period of Justinian I.

The development of the Christian image system has a substantial influence on the individual iconographies which at a later stage are united and syncretized. In each of them the Eucharistic messages are leading but supplemented in a symbolic context. This underlines once again the great role of the Eucharistic rite in the Early Christian Church and its fundamental significance in the Early Christian religion and art.

The overall art decoration of the Early Christian temples, the selection of certain scenes and topics, the arrangement of the frescoes, reliefs, wall and pavement mosaics in strictly defined places correspond both artistically and, above all, liturgically. Through this concept, the art program follows the theological idea of the Early Christian church, which connects the artistic image with the Word of God. The general suggestion is reinforced by the consistent reading of certain passages from the Bible when passing by specific figural scenes. In this way, art decoration acts as a symphony, in which at a particular moment an emphasis is placed on a certain motif in order to create a remarkable aesthetic-artistic spectacle based on the Christian theology.

In many Early Christian texts, the space of the Early Christian temple is perceived simultaneously as the Cosmos, the Heavenly Jerusalem, the Paradise, and the body of the God. In this context, the Eucharistic scenes can be interpreted as an extremely important semantic structure in the hierotopia of the Early Christian churches (Lidov 2014: 60). As such, the most important scenes placed in the sacred areas of Christian temples are of fundamental importance for understanding the architectural form, iconography and nature of the sacred space. This symbiosis between architecture, art decoration and liturgy gives meaning to an extremely high semantic level of the whole Christian universe.

The multi-layered nature of the cultural processes during the Early Christian period is clearly evident in the monumental arts and specifically in the mosaics, manifested in the syncretism of the images and the combination of formal principles with the symbolic spiritual messages of the Christianity. The art of the Early Christianity is allegorical and symbolic in nature. The desire for immaterial depiction of the religious-theological sacraments and feelings is often intertwined with the illusionistic borrowings of the classical art, as an element of the Ancient cult of the images, which apparently penetrate in the Early Christian art. The transcendence of the Christian worldview is reflected in the art of the epoch, through the gradual neglect of the material, the sensorial influence and the natural proportions. In this way, the naturalistic, earth-based and sensory-evoked ancient art is replaced by another, accessible to the spirit, timeless and far from the foreseeable impressions. This change is a decisive turn in the history of art. A new art is born in terms of content and form, with different artistic problems, as well as in the means for their solution. It is born of the spiritual substrate of the Christian teaching and is an expression of the new perception of the world.

Bibliography – Kaynaklar

- Asimakopoulou-Atzaka 1998 P. Asimakopoulou-Atzaka, *Constitution of the Early Christian mosaic floors of Greece, T. III. Macedonia-Thrace, Thessaloniki*.
- Beševliev 1964 V. Beševliev, *Spätgriechische und Spätlateinische Inschriften aus Bulgarien*, Berlin.
- Bisconti 2011 F. Bisconti, “The Emergence of Christian Art: Old Themes and New Meanings”, A. Lazaridou (ed.), *Transition to Christianity, Art of Late Antiquity, 3rd-7th Century AD*, New York, 58-60.
- Bisconti 2018 F. Bisconti, “Simboli e Racconti. Cicli, narrazioni, abbreviazioni e sintesi nell'arte cristiana antica”, *Quaderni digitali di archeologia postclassica* 13, 49-70.
- Dyggve 1951 E. Dyggve, *History of Salonitan Christianity*, Cambridge.
- Elsner 2003 J. Elsner, “Archaeologies and Agendas: Reflections on Late Ancient Jewish Art and Early Christian Art”, *JRS* 93, 114-128.
- Galavaris 1970 G. Galavaris, *Bread and the Liturgy: The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps*, Madison.
- Grabar 1963 A. Grabar, *The Art of Byzantine Empire*, New York.
- Gerasimova-Tomova 1989 V. Gerasimova-Tomova, “The master of the Early Christian mosaic from Kailaka near the city of Pleven”, 730 years of the city of Pleven, 90-93.
- Jensen 2011 R. M. Jensen, *Living Water, Images, Symbol, and Settings of Early Christian Baptism*, Brill.
- Kitzinger 1951 E. Kitzinger, “Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics”, *Mosaics at Nikopolis*, DOP 6, 82–122.
- Kitzinger 1977 E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making, Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3-7 Century*, London.
- Lidov 2014 A. Lidov, “The Rivers of Paradise and Hierotopy of the Byzantine Church”, *The Life-Giving Source, Water in the Hierotopy and Iconography of the Christian World*, 53-60.
- Mathews 1982 T. Mathews, “Private“ Liturgy in Byzantine Architecture: Toward a Re-appraisal, *Cahiers archéologiques*”, *Fin de l'antiquité et Moyen Âge* 30, 125-158.
- Muçaj 2009 S. Muçaj, *Monuments of the Christian cult in Albania*, Tirana.
- Perseng 2021 M. Perseng, *Image Symbolism in the Floor Mosaic Decoration of the Early Christian Basilicas from the Balkans*, Unpublished PhD Thesis, New Bulgarian University, Sofia.
- Popova 2016 V. Popova, “Vons vitae in Late Antique monuments from Bulgaria”, *Studia Academica šumenensia* 3, 154-198.
- Popova 2016a V. Popova, “Monuments from the Tetrarchy and the Reign of the Constantinian Dynasty in Bulgaria”, *Niš i Vizantija* XIV, 155-186.
- Popova 2018 V. Popova, “Liturgy and Mosaics: The Case Study of the Late Antique Monuments from Bulgaria”, *Niš i Vizantija* XVI, 135-160.
- Schaff 2013 P. Schaff, *History of the Apostolic Church; with a General Introduction to Gh. H.*, New York.
- Taft - Farrugia 1992 R. Taft - E. Farrugia, *Theology of the Liturgy and Theology of the Symbol*, Sofia.
- Tutkovski 2014 M. Tutkovski, “The Symbolic Messages of the Mosaics in the Southern Basilica at Plaošnik in Ohrid”, *Niš and Byzantium* XII, 129-142.
- Uvarov 2001 A. S. Uvarov, *Christian symbolism, Symbolism of the Ancient Christian Period*, St. Petersburg.
- Volbach - Himer 1958 W. F. Volbach - M. Himer, *Arte paleocristina*, Florence.

Claudiopolis Örneği Işığında Bir Kedigile Binmiş Dionysos Mozaiklerine Genel Bir Bakış

An Overview of Dionysos on a Feline Mosaics in the Light of the Claudiolopolis Sample

Sezin SEZER*

(Received 14 March 2023, accepted after revision 01 October 2024)

Öz

Claudiopolis (Bolu), Antik Dönem'de Bithynia Bölgesi sınırları içerisinde yer alan önemli bir kentti. 2011 yılında kent merkezinde yapılan kurtarma kazısı çalışması esnasında bir Dionysos Mozaiki açığa çıkarılmıştır. Dionysos Mozaiki kentteki bir Roma villasının zemininde yer almış olan bir taban mozaikidir ve dikdörtgen bir biçimde düzenlenmiştir. Mozaik tabanı 590 cm x 620 cm ölçülerindedir.

Bir kedigil üzerine binmiş olan Dionysos kompozisyonu Antik Dönem'de mozaik ustalarının repertuvarlarının sık tercih edilen bir tasviri olmuştur. Bu kompozisyon Geç Klasik Dönem'den, Geç Antik Dönem'e kadar Akdeniz çevresindeki çok sayıdaki atölye tarafından benimsenerek müşterilerinin tercihlerine göre mozaikler üzerine uyarlanmıştır. Bu mozaiklerde Dionysos, bazen küçük bir çocuk bazen de genç bir erişkin olarak tasvir edilmiştir. Kompozisyonun çevresine genellikle dört mevsimi sembolize eden dört ayaklı hayvanlar, kuşlar ve bitkiler yerleştirilmiştir.

Dikdörtgen biçiminde düzenlenmiş olan Claudiolopolis Mozaiki'nde merkezdeki dairesel pano içerisinde bir leopar üzerine oturmuş olan genç Dionysos tasvir edilmiştir. Yarı çıplak durumda olan Dionysos'un başına sarmaşık yapraklarından oluşan bir çelenk yerleştirilmiştir. Sağ elinde bir thyrsos taşımaktadır. Merkezi dairesel panonun dört yanındaki yarım dairesel panolara yerleştirilen dört ayaklı hayvanlar ve içbükey kare panolara yerleştirilen kuşlar, dört mevsimi sembolize etmiştir. Merkezi dairesel panonun dört köşesindeki çeyrek dairesel panolara ise kraterler yerleştirilmiştir. Panoları geometrik ve bitkisel motiflerden oluşan bir bordür çevirmiştir. Claudiolopolis Mozaiki'ndeki sahnenin diğer bölgelerde yer alan versiyonları ile ortak olan özellikleri onların aynı orijinalin kopyaları olduğuna işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Dionysos, mozaik, mevsimler, kedigiller, kuşlar, Claudiolopolis.*

Abstract

Claudiopolis (Bolu) was a prominent city on the border of Bithynia during the Ancient Period. The Dionysos Mosaic was unearthed during a rescue excavation in the city center in 2011. The Dionysos Mosaic is a floor mosaic located on the floor of a Roman villa in the city, and it is arranged as a rectangular shape. The size of the mosaic base is 590 cm x 620 cm.

The composition of Dionysos riding on a feline was a frequently preferred depiction in the repertoire of mosaic masters in the Ancient Period. This composition was adopted by many workshops around the Mediterranean from the Late Classical Period to the Late Antique Period and it was adapted on mosaics according to the preferences of their customers. Dionysos on these mosaics was sometimes depicted either as a little boy or as a young adult. Four-legged animals, birds, and plants symbolizing the four seasons were usually placed around the composition.

* Sezin Sezer, Kafkas Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Kars, Türkiye. <https://orcid.org/0000-0002-2844-0513>.
E-posta: sezinsezer1@hotmail.com

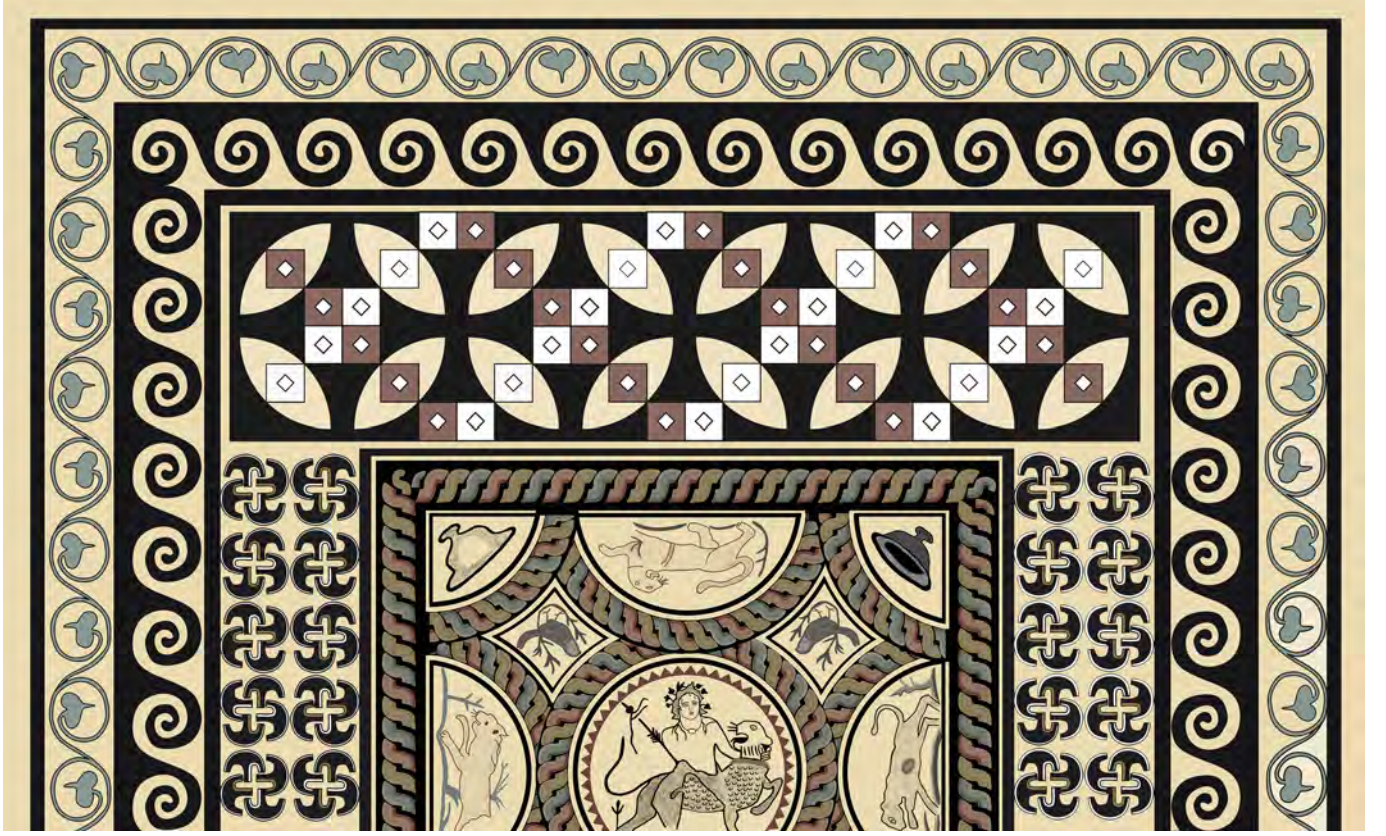
The young Dionysus sitting on a leopard in the circular panel in the center is depicted on Claudiopolis Mosaic arranged in a rectangle shape. A wreath of ivy leaves is placed on the head of the half-naked Dionysus. It holds a thyrsos in its right hand. Four-legged animals placed on the semicircular panels on the four sides of central panel and the birds placed on the concave square panels symbolize four seasons. The craters are placed on the quarter circular panels at the four corners of the central panel. A line around the mosaic consisting of geometric and floral motifs surrounds the panels. When compared with other versions found in other regions, the common characteristics of the scene in the Claudiopolis Mosaic indicate that they are the copies of the same original work.

Keywords: *Dionysos, mosaic, seasons, felines, birds, Claudiopolis.*

Claudiopolis (Bolu), Antik Dönem’de Bithynia Bölgesi sınırları içerisinde yer alan önemli bir kentti (Magie 1950: 307, 546, 590, 596, 614, 622, 1190-1191; Dörner 1952: 32-67; Vermeule 1968: 317-318, 151; Boatwright 2000: 100, 105). 2011 yılında Bolu İli, Merkez İlçesi, Büyükcami Mahallesi, Kentsel Arkeolojik Sit Alanı içerisinde Bolu Müzesi tarafından yapılan kurtarma kazısı çalışmaları sonucunda antik bir yapıya ait doğu-batı ve kuzey-güney doğrultusunda uzanan moloz taştan duvar kalıntıları açığa çıkarılmıştır. Yapı kalıntısında 1 adedi mozaik taban döşemeli 16 adet mekân tespit edilmiştir. Açığa çıkarılan kalıntılar antik yapının plan ve fonksiyonuna ilişkin kesin bir bilgi vermemektedir. Mozaik taban döşemesi 590 cm x 620 cm ölçülerindedir (Res. 1, Çiz. 1). Mozaığın orta bölümüne Bizans Dönemi’nde kuzey-güney doğrultusunda tabanı tuğla, kenarları moloz taşlı bir kanal açılmış bu nedenle mozaığın kanal geçirilen bu bölümü tamamen yok olmuştur. Figürlü pano ve geometrik bordürün yüzeyinde yer yer tessera kayıpları mevcuttur. Mozaığın tüm yüzeyi oldukça kalın bir kireç tabakası ile kaplanmıştır. Dikdörtgen panolar biçiminde kesilen mozaik, plakalar halinde kaldırılarak Bolu Müzesine nakledilmiştir.

Resim 1
Claudiopolis Dionysos Mozaığı (Bolu Müzesi Arşivi).





Çizim 1
Claudiopolis Dionysos Mozaiği.

1.Figürlü Kompozisyon

1.1. Merkezi Dairesel Pano: Leopar Üzerinde Dionysos

Zemini krem rengindeki tesseralardan oluşan merkezi dairesel panoda bir leopar üzerine yan binmiş olan genç Dionysos tasvir edilmiştir (Res. 2). Tanrı, tek başına betimlenmiştir. Vücudunun üst kısmı cepheden, belden aşağısı ise hafifçe sağına dönük vaziyette tasvir edilmiştir. Başını hafifçe kendi soluna doğru çevirmiştir. Bakışları da soluna doğru yönlendirilmiştir. Uzun ve dalgalı olan saçları, boynunun her iki yanından ikişer bukle olarak omuzlarının



Resim 2
Leopara binmiş Dionysos Madalyonu (Bolu Müzesi Arşivi).

üzerine düşürülmüştür. Başına sarmaşık yapraklarından oluşan bir çelenk yerleştirilmiştir. Gözleri badem biçimindedir ve kaşları düşüktür. Etli dudakları hafif aralıktır. Vücudunun üst kısmı çıplaktır ve belden aşağısına bir himation sarılmıştır. Himationun tamamen örttüğü sağ bacak dizden bükülerek geriye doğru çekilmiştir. Dizden aşağısı himation tarafından açıkta bırakılan sol bacak ise dizden bükülerek hafifçe yukarı doğru kaldırılmıştır. Sol dizinin üzerine siyah ve kahve renkteki tesseralardan oluşan thyrsosun gövdesini dayamış iken thyrsos vücudunu çapraz bir biçimde kesmiştir. Sol kolunu yana doğru açmış ve sol eliyle leoparın boynunu kavramıştır. Yana doğru açmış olduğu sağ kolunu dirsekten hafifçe bükerek yukarı doğru kaldırmış ve sağ eliyle thyrsosunu tutmuştur. Dionysos'un teni krem renginde iken saçları ve himationu kahverengindedir.

Leopar (izleyiciye göre) sağa doğru hareket etmiştir. Kahverengi olan leoparın vücudu siyah beneklidir. Leopar, geriye doğru çevirerek yukarı kaldırdığı başı ile Dionysos'a bakmaktadır. Ağzı açık, kaşları çatık, bıyıkları dik ve hırlar şeklindedir. Sol ön pençesini yukarı doğru kaldırmıştır. Önce geriye doğru açtığı kuyruğunu sonra yukarı doğru kaldırmıştır. Sahnenin alt kısmı tahrip olduğu için Dionysos ve leoparın ayakları ile bastıkları zemin görünmemektedir.

Merkezde yer alan dairesel pano: kızıl kahve renkli tesseralardan oluşan piramidal üçgen motifli bordürle çerçevelenmiştir. Daha sonra siyah renkli çift sıra tesseralardan oluşan düz bir çizgi yer alır. Bunun etrafını ise siyah, açık kahve, kızıl kahve, yeşil ve krem renklerdeki tesseralardan oluşan iki kollu giyoş motifi çevirir.

2. Kedigil Üzerine Binmiş Olan Dionysos Kompozisyonunun İkonografisi

Bir kedigil üzerine binmiş olan Dionysos kompozisyonu, MÖ 4.yüzyıl boyunca Attikalı ve Güney İtalyalı vazo ressamı (Res. 3) tarafından yaygın bir şekilde kullanılmıştır (Gasparri 1986a: 461 nos. 430, 433 pl. 349). MÖ 4. yüzyıldaki örneklerin tümünde Dionysos daima bir leopar üzerine binmiş şekilde tasvir edilmiştir. Bazen bacakları iki yana açık olarak bazen de yan binmiş (Gasparri 1986: 461 nos. 430, 433 pl. 349) olarak gösterilmiştir. Etrafı her zaman thiasosun



Resim 3
Pantere binmiş Dionysos, Çan Krater (theoi.com)

üyeleri tarafından çevrilmiştir (Gasparri 1986: 461 nos. 430, 433 pl. 349). Vücudunun üst kısmı çıplaktır, belden aşağısına himation sarmıştır (Gasparri 1986: 461 nos. 430, 433 pl. 349). Elinde thyrsos (Gasparri 1986: 461 no. 430 pl. 349) ve kantharos (Gasparri 1986: 461 no. 433 pl. 349) taşımaktadır. Aynı kompozisyon Roma Dönemi'nde serbest heykellerde (Richter 1954: 107 no. 209 pl. CXLVIII, a-b) ve lahitlerde (Res. 4), (McCann 1978: 94-103 no. 17 figs. 109, 113) kullanılmıştır. Bu örneklerde; Dionysos pantere yan binmiştir, vücudunun üst kısmında nebris yer alırken belden aşağısına himation sarmıştır, elinde thyrsos ve kantharos tutmaktadır (McCann 1978: figs. 109, 113). Başına sarmaşık yapraklarından oluşan bir çelenk yerleştirilmiştir (McCann 1978: figs. 109, 113).

Resim 4

Pantere binmiş Dionysos, Badminton Lahiti
(Jacome 2013: pl.XXXI fig. 29.8).



3. Kedigil Üzerine Binmiş Olan Dionysos Kompozisyonunun Tasvir Edildiği Mozaiklerin Genel İkonografik Özellikleri

Kedigiller, Dionysiak ikonografinin önemli bir elemanıdır. Dionysos ile bir aslan ya da bir leoparın yakın bağlantılı olarak tasvir edilmesi MÖ 6. yüzyılın ortalarına kadar gitmektedir (Welch 1998: 134). Bu gruba Hellenistik Dönem'de üçüncü bir kedigil olarak kaplan katılmıştır. Dionysos'un favori hayvanı ve ana atribütlerinden biri olan leopar, sahibinin yanındaki yavru bir köpek gibi Dionysos'un etrafında gezinirken veya arabasını çekerken ya da onu sırtında taşır iken oldukça sık tasvir edilmiştir. Nadiren de olsa bir kaplanın, leoparın yerine geçmesi sebebiyle "kaplan binici" olarak da isimlendirilen bir kedigil üzerine binmiş Dionysos kompozisyonu Antik Dönem mozaik sanatçılarının repertuvarlarının standart bir tasviri olmuştur. Bu kompozisyon, Klasik Dönem'in sonundan Antik Dönem'in sonuna kadar Akdeniz çevresindeki çok sayıda atölye tarafından benimsenerek müşterilerinin tercihlerine göre uyarlanmıştır.

Kompozisyon ya yalnızca gösterişli bir hayvan ile onun sırtına binmiş aynı ölçüde gösterişli tanrı figürü olarak ya da thiasosun bir veya daha çok üyesinin onlara eşlik ettiği biçimde tasvir edilmiştir (Welch 1998: 134). Bu tasvirlerde, çocuk ya da genç olarak gösterilmiş olan Dionysos'un fiziksel görünüşünün de değişebildiği görülmektedir. Bunlardan özellikle tanrının çocuk olarak tasviri, Dionysos kültürünün ritüel uygulamaları ile bağlantılı olduğu anlaşılan Kuzey Afrika'da tercih edilmiştir (Dunbabin 1978: 174-181).

Grek dünyasında çocuk Dionysos'un tasviri yalnızca bir kere Pergamon'dan Papposilenos ile bağlantılı olan bir mozaik üzerinde görülmüştür (Dunbabin 1999: 223-224 fig. 236). Yunanistan'daki mozaikler üzerinde çocuk Dionysos tasviri yoktur. Onun yerine genç Dionysos, geniş bir kronolojiye yayılmış biçimde dört mozaik üzerinde tasvir edilmiştir. Bunlardan ikisi Hellenistik Dönem'in başlarına tarihlenmiş olan Pella (Res. 5) ve Eretria (Res. 6) mozaikleridir. Diğer ikisi Delos (Res. 11), (MÖ 2. yüzyılın sonu-MÖ 1.yüzyılın başları) ve Chania'da (Res. 20), (MS 3. yüzyılın ortaları) bulunmuştur.

Resim 5
Leopara binmiş Dionysos, Pella Mozaïği
(Welch 1998: fig.62).

Resim 6
Leopara binmiş Dionysos, Eretria Mozaïği
(Welch 1998: fig. 65).



Bu kompozisyon, mozaik sanatçıların repertuarlarında iki farklı tipte yer almıştır.

Birinci tipte; Dionysos'un üzerine binmiş olduğu kedigil (izleyiciye göre) sola doğru hareket etmiştir. Pella (Res. 5), (Robertson 1965: 76 pl. XX,1), Eretria (Res. 6), (Salzmann 1982: 91 no. 39 pl. 49,1), Leadenhall (Res. 7), (Jácome 2013: 533 fig. 29.5), El Djem 1 (Res. 8), (Dunbabin 1978: fig.175), Acholla (Res. 9), (Sevilla-Sadeh 2021: fig.4) ve Saint-Leu mozaikleri (Res. 10), (Dunbabin 1978: pl.14) I. tipe dahildir. Pella mozaïği yalnızca Yunanistan'da değil tüm Akdeniz Bölgesi'nde mozaikler üzerinde bir kedigile binmiş Dionysos kompozisyonunun bilinen en erken örneğidir (Welch 1998: 135).

İkinci tipte; Dionysos'un üzerine binmiş olduğu kedigil (izleyiciye göre) sağa doğru hareket etmiştir. Delos (Res. 11), (Robertson 1965: 88 pl. XX,1), Dougga (Res. 12), (Welch 1998: fig. 85), El Djem 2 (Res. 13), (Welch 1998: fig. 86), Lyon (Res.14), (Jácome 2013: 537 fig. 29.9), Ostia (Res. 15), (Wylar 2009: pl.97,1), El Djem 3 (Res. 16), (Dunbabin 1978: fig.176), El Djem 4 (Res. 17), (Dunbabin 1978: fig.177), Saguntum (Res. 18), (Eckersley 1995: fig.24), Djemila (Res. 19), (Dunbabin 1978: pl.178), Chania (Res. 20), (Welch 1998: figs. 73-74) ve Claudiopolis Mozaikleri (Resim 1-2) II. tipe dahildir.

Resim 7

Kaplana binmiş Dionysos, Leadenhall Mozaïği (Jacome 2013: pl.XXIX fig. 29.5).



Resim 8

Aslana binmiş Dionysos, El Djem 1 Mozaïği (Sevilla-Sadeh 2021: fig. 3).



Örneklerin hepsinde benzer bir şema görülür. Dionysos bir kedigile binmiş şekilde tasvir edilmiştir. Bu kedigiller arasında en çok leopar (Claudiopolis (Resim 1-2), Pella (Res. 5), Eretria (Res. 6), Saint-Leu (Res. 10), Delos (Res. 11), El Djem 2 (Res. 13), El Djem 3 (Res. 16), El Djem 4 (Res. 17), Saguntum (Res. 18), Chania (Res. 20)) olmak üzere kaplan (Leadenhall (Res. 7), Acholla (Res. 9), Dugga (Res. 12), El Djem 3 (Res. 16), Djemila (Res. 19)), panter (Lyon (Res. 14), Ostia (Res. 15) ve aslan (El Djem 1 (Res. 8) yer almaktadır.



Resim 9
Kaplana binmiş Dionysos, Acholla Mozaïği
(Sevilla-Sadeh 2021: fig. 4).



Resim 10
Leopara binmiş Dionysos, Saint-Leu
Mozaïği (Dunbabin 1978: pl. 14).

Çocuk Dionysos tasvirlerinde (El Djem 1 (Res. 8), Acholla (Res. 9), El Djem 3 (Res. 16), El Djem 4 (Res.17), Saguntum (Res. 18), Djemila (Res. 19) tamamen çıplak (El Djem 1 (Res. 8), Acholla (Res. 9), Saint-Leu (Res. 10), Saguntum (Res. 18) ya da nebris (El Djem 3 (Res. 16), Djemila (Res. 19)) veya himation (El Djem 4 (Res. 17) giymiştir, başına bitkisel bir çelenk (El Djem 1 (Res. 8), Saint-Leu (Res. 10), El Djem 3 (Res. 16), El Djem 4 (Res. 17), Saguntum (Res. 18), Djemila (Res. 19)) yerleştirilmiştir. Elinde kantharos (El Djem 1 (Res. 8), El Djem 4 (Res. 17) ve thyrsos (Acholla (Res. 9), Saint-Leu (Res. 10), El Djem 3 (Res. 16), Saguntum (Res. 18), Djemila (Res. 19)) taşımaktadır. Bazen tek başına (Acholla (Res. 9), El Djem 3 (Res. 16), Saguntum (Res. 18) bazen de thiasosun üyeleri (El Djem 1 (Res. 8), Saint-Leu (Res. 10), El Djem 4 (Res. 17), Djemila (Res. 19)) ile birlikte. Kedigile her iki bacağını açarak (El Djem 1 (Res. 8), Acholla (Res. 9), Saint-Leu (Res. 10), El Djem 4 (Res. 17), Saguntum (Res. 18), Djemila (Res. 19) binmiş veya yan (El Djem 3 (Res. 16) binmiştir. Bunun yanı sıra yarım yaslanmış durumda (Pella (Res. 5), Leadenhall (Res. 7) oturmuştur.



Resim 11
Leopara binmiş Dionysos, Delos Mozaïği
(Welch 1998: fig. 69).

Resim 12
Kaplana binmiş Dionysos, Dougga Mozaïği
(Welch 1998: fig. 85).

Resim 13
Leopara binmiş Dionysos, El Djem 2
Mozaïği (Welch 1998: fig. 86).

Resim 14
Pantere binmiş Dionysos, Lyon Mozaïği
(Jacome 2013: fig. 29.9).

Genç Dionysos tasvirlerinde (Claudiopolis (Res. 1-2), Pella (Res. 5), Eretria (Res. 6), Leadenhall (Res. 7), Delos (Res. 11), Dougga (Res. 12), Lyon (Res. 14), El Djem 2 (Res. 13), Ostia (Res. 15), Chania (Res. 20)) tamamen çıplak (Pella (Res. 5) ya yarı-çıplak vücuduna himation sarmış (Leadenhall (Res. 7), Dougga (Res. 12), El Djem 2 (Res. 13), Lyon (Res.14), Ostia (Res. 15)) ya da khiton üzerine himation giymiştir (Delos (Resi. 11)). Uzun saçlıdır ve saçları her iki omuz üzerine düşürülmüştür (Lyon (Res. 14) ve Claudiopolis (Res.1-2)). Başına bitkisel bir çelenk (Claudiopolis (Res. 1-2), Pella (Res. 5), Eretria (Res. 6), Leadenhall (Res. 7), Delos (Res. 11), Dougga (Res. 12), Lyon (Res.14), Ostia (Res.15)) yerleştirilmiştir. Elinde thyrsos (Pella (Res. 5), Eretria (Res. 6), Leadenhall (Res. 7), Delos (Res. 11), Dougga (Res. 12), El Djem 2 (Res. 13), Lyon (Res. 14), Ostia (Res. 15)), kantharos (Dougga (Res. 12) veya tympanon

(Delos (Res. 11)) taşımaktadır. Ayakları çıplaktır (Pella (Res. 5), Ostia (Res.15)) ya da bot (Leadenhall (Res. 7), Lyon (Res.14), El Djem 2 (Res.13) giymiştir. Tek başına (Claudiopolis (Res. 1-2), Pella (Res. 5), Eretria (Res. 6), Leadenhall (Res. 7), Delos (Res. 11), Dougga (Res. 12), El Djem 2 (Res. 13), Lyon (Res. 14), Ostia (Res. 15) veya thiasosun üyeleri ile (Chania (Res. 20)) birlikte. Kedigile ya her iki bacağına açarak (Eretria (Res. 6), Chania (Res. 20) ya da yan (Claudiopolis (Res. 1-2), Pella (Res. 5), Leadenhall (Res. 7), Delos (Res. 11), Dougga (Res. 12), El Djem 2 (Res. 13), Lyon (Res. 14), Ostia (Res.15)) binmiştir. Bunun yanı sıra yarım yaslanmış durumda (Dougga (Res. 12), El Djem 2 (Res.13), Lyon (Res. 14), Ostia (Res. 15)) oturmuştur. Genç Dionysos grubuna Delos'da Dionysos Evi'nde bulunmuş olan ünik ve tartışmalı bir mozaiği (MÖ 2.yüzyılın sonu-MÖ 1.yüzyılın başları), (Welch 1998: 155 no.19 figs.76-80; Dunbabin 1999: 33 fig.33) ekleyebiliriz. Bu mozağin tasvirindeki belirsizlik, onun orijinal gruba dahil edilmesini zorlaştırmaktadır. Buna rağmen orijinal grup ile olan ortak özellikleri onun ayrı tutulmasını imkansız kılmaktadır. Kesinlik derecesi olmaması ve anlam belirsizliğine rağmen eğer binici Dionysos'un kendisi ise bu durumda aynı kompozisyonun bir diğer tasvirinin ele alındığı açıktır. Öncelikli olarak her iki figürün de kanatlı olması sebebiyle Pompei Faun Evi'ndeki "kaplan binici" olarak isimlendirilen mozaik (Welch 1998: 155 fig.81; Dunbabin 1999: 44 fig.43) ile sıklıkla karşılaştırılmasına rağmen bu mozaik ünik bir ikonografiye sahiptir. Bunun yanı sıra onların bu biçimdeki kanatlı tasviri çok yaygın değildir (Welch 1998: 155).



Resim 15
Pantere binmiş Dionysos, Ostia Mozaïği
(Wyler 2009: pl. 91,7).



Resim 16
Kaplana binmiş Dionysos, El Djem 3
Mozaïği (Carr-Howard 2017: fig. 6).

Resim 17

Leopara binmiş Dionysos, El Djem 4 Mozaïği (Dunbabin 1978: fig. 177).



Resim 18

Leopara binmiş Dionysos, Saguntum Mozaïği (Eckersley 1995: fig. 24).



Resim 19

Kaplana binmiş Dionysos, Djemila Mozaïği (Dunbabin 1978: fig. 178).





Resim 20
Leopara binmiş Dionysos, Chania Mozaïği
(Welch 1998: fig. 74).

Kedigil üzerine binmiş olan Dionysos kompozisyonu, mozaikler üzerinde genellikle yuvarlak (Claudiopolis (Res. 1-2), Eretria (Salzmann 1982: 91 no. 39 pl. 49,1), Leadenhall (Jácome 2013: 533 fig. 29.5), Acholla (Sevilla-Sadeh 2021: fig.4), Dougga (Welch 1998: fig. 85), El Djem 3 (Dunbabin 1978: fig.176)) ya da dikdörtgen merkezi bir pano (Pella (Robertson 1965: 76 pl. XX,1), El Djem 1 (Dunbabin 1978: fig.175), Delos (Robertson 1965: 88 pl. XX,1), El Djem 2 (Welch 1998: fig. 86), Lyon (Jácome 2013: 537 fig. 29.9), Ostia (Wylar 2009: pl.97,1), El Djem 4 (Dunbabin 1978: fig.177), Saguntum (Eckersley 1995: fig.24)) içerisine yerleştirilmiştir. Dionysos genellikle tek başına (Pella (Robertson 1965: 76 pl. XX,1), Eretria (Salzmann 1982: 91 no. 39 pl. 49,1), Delos (Robertson 1965: 88 pl. XX,1), El Djem 3 (Dunbabin 1978: fig.176), El Djem 4 (Dunbabin 1978: fig.177), El Djem 2 (Welch 1998: fig. 86), Lyon (Jácome 2013: 537 fig. 29.9), Leadenhall (Jácome 2013: 533 fig. 29.5), Saguntum (Eckersley 1995: fig.24)) tasvir edilmiş iken bazen de yanına thiasosunun üyeleri (Bacchante, Satyr ve Priapos bkz. El Djem 4 (Dunbabin 1978: fig.177); Bacchante, Satyr, Silenus bkz. El Djem 1 (Dunbabin 1978: fig.175)) eklenmiştir. Kompozisyonun etrafına kantharos (El Djem 3 (Dunbabin 1978: fig.176), Saguntum (Eckersley 1995: fig.24), Leadenhall (Jácome 2013: 533 fig. 29.5)), krater (Claudiopolis (Res.1-2)) ve asma yaprakları (El Djem 3 (Dunbabin 1978: fig.176)) gibi Dionysos'a ait olan simgelerin yanı sıra mevsimleri simgeleyen kadın ve erkek personifikasyonlar (Lyon mozaïği-kadın büstü olarak, Jácome 2013: 537 fig. 29.9); (El Djem 1 mozaïği-kadın büstü olarak, Dunbabin 1978: fig.175), dört ayaklı hayvanlar (El Djem 4 (Adounvo 1991: fig.41), Claudiolis (Res.1-2)), kuşlar (Eretria (Salzmann 1982: 91 no. 39 pl. 49,1), Claudiolis (Res. 1-2)) ve bitkiler (El Djem 3 (Dunbabin 1978: fig.176)) yerleştirilmiştir. Ayrıca etrafında bağ bozumu (Saguntum (Eckersley 1995: fig.24)) ve deniz thiasosu (El Djem 3 (Dunbabin 1978: fig.176)) gibi sahneler de yer almıştır.

4. Mevsimleri Simgeleyen Figürler

4.1. Dört Ayaklı Hayvanlar

Mozaïğin merkezi dairesel panosunun etrafında bulunan dört adet yarım dairesel panonun içerisine dört ayaklı hayvan yerleştirilmiştir. Yarım dairesel panoların yalnızca üç tanesi günümüze gelmiştir. İlkbahar mevsimini simgeleyen dört ayaklı hayvanın yer aldığı pano yok olmuştur. Bunlardan merkezi panonun sol tarafındaki yarım dairesel panonun içerisinde bir aslan (yaz mevsimi), üst

tarafındaki yarım dairesel panonun içerisinde bir panter (sonbahar mevsimi) ve sağ tarafındaki yarım dairesel panonun içerisinde bir kaplan (kış mevsimi) bulunmaktadır.

4.1.a. Panter (Sonbahar mevsimi)

Merkezi dairesel panonun üst tarafında yer alan yarım dairesel panonun içerisine bir panter (Res. 21) yerleştirilmiştir. Ön ayaklarının bir kısmı eksik olan panter ayakta durmaktadır ve gövdesi sağ profilden işlenmiştir. Hareketli bir biçimde tasvir edilmiştir. Sol ön ayağını yukarı doğru kaldırmıştır ve sağ ön ayağı zemin üzerindedir. Sol arka ayağı önde iken sağ arka ayağı daha geridedir. Yukarı doğru kaldırmış olduğu kuyruğunun ucunu gövdesinin üzerine yönlendirmiştir. Başını arkaya doğru çevirmiş ve kuyruğuna doğru bakar iken tasvir edilmiştir. Ağzı açık ve hırlar biçimindedir. Panterin ayaklarının arkasında küçük, gövdesinin arkasında ise daha büyük bir yapraksız bitki bulunmaktadır. Panterin vücut konturları, gözleri, ağzı koyu kahverengi iken gövdesi açık kahve ve açık sarı renklerle gölgelendirilmiştir. Zemin çizgisi açık yeşil iken yapraksız bitkilerin konturları koyu yeşil, gövdesi ise açık yeşildir. Zemin krem rengi tesseralar ile oluşturulmuştur. Panter, duruş biçimi itibariyle merkezi dairesel panoda yer alan leopar figüründen kopyalanmış gibidir.

Resim 21

Panter, Sonbahar mevsimi, Claudiopolis Mozaïği (Bolu Müzesi Arşivi).



Panter figürü, mozaikler üzerindeki tasvirlerde (Herakleidon Dionysos Mozaïği (Res. 33), (Raftopoulou 1998: 131 fig.12.8)), Koroni Dionysos Mozaïği (Res. 34), (Waywell 1979: 299 pl. 49 fig. 27)) sonbahar mevsimini simgelemiştir.

4.1.b. Kaplan (Kış Mevsimi)

Merkezi dairesel panonun sağ tarafında yer alan yarım dairesel panonun içerisine bir kaplan (Res. 22) yerleştirilmiştir. Yarım dairesel panonun sol tarafı eksiktir ve kaplanın burnu zarar görmüştür. Kaplan ayakta durmaktadır ve sol profilden işlenmiştir. Hareketli bir biçimde tasvir edilmiştir. Sağ ön ayağını yukarı doğru kaldırmışken sol ön ayağı zemin üzerindedir. Her iki arka ayağı ile zemine basmaktadır. Sol arka ayağı, sağ arka ayağına göre biraz daha geridedir. Başını hafifçe öne doğru eğmiştir. Yukarı doğru kaldırmış olduğu kuyruğunun ucunu gövdesinin üzerine sola doğru yönlendirmiştir. Kaplan'ın önünde ve arkasında küçük, gövdesinin arkasında ise daha büyük bir yapraksız bitki bulunmaktadır.



Resim 22
Kaplan, Kış mevsimi, Claudiopolis Mozaïği
(Bolu Müzesi Arşivi).

Vücudunda açık pembe, açık kahve ve sarı renkte tesseralar kullanılmıştır. Göz çevresinde ve vücudunda krem rengi ile ışık-gölge etkisi sağlanmıştır. Derisinin üzerindeki çizgiler koyu kahve rengindedir. Zemin çizgisi açık yeşil iken yapraksız bitkilerin konturları koyu yeşil, gövdesi ise açık yeşildir. Zemin krem rengi tesseralarla oluşturulmuştur. Kaplan, hareket biçimi itibariyle aslan figürü ile benzerdir.

Kaplan figürü, mozaikler üzerindeki tasvirlerde (Herakleidon Dionysos Mozaïği (Res. 33), (Raftopoulou 1998: 131 fig.12.8), Koroni Dionysos Mozaïği (Res. 34), (Waywell 1979: 299 pl. 49 fig. 27)) kış mevsimini simgelemiştir.

4.1.c. Aslan (Yaz Mevsimi)

Merkezi dairesel panonun sol tarafında yer alan yarım dairesel panonun içerisine bir aslan (Res. 23) yerleştirilmiştir. Aslanın arka bacaklarından sonrası eksiktir.



Resim 23
Aslan, Yaz mevsimi, Claudiopolis Mozaïği
(Bolu Müzesi Arşivi).

Sol profilden işlenmiş olan aslan sola doğru koşar iken tasvir edilmiştir. Sağ ön bacağı önde biraz daha yukarıda, sol ön bacağı zeminde ve biraz daha geridedir. Başı hafifçe öne doğru eğilmiştir. Aslanın önünde küçük yapraksız bir bitki, gövdesinin arkasında ise daha büyük yapraksız bir bitki bulunmaktadır. Vücut konturları, gözleri, ağzı ve yeşilleri koyu kahverengi iken gövdesi açık kahve ve açık sarı renklerle gölgelendirilmiştir. Zemin çizgisi açık yeşil iken yapraksız bitkilerin konturları koyu yeşil, gövdesi ise açık yeşildir. Zemin krem rengi tesseralarla oluşturulmuştur.

Aslan figürü, mozaikler üzerindeki tasvirlerde (El Djem 4 mozaïği (Res. 28), (Dunbabin 1978: 176, 177 pl. LXIX)), Herakleidon Dionysos Mozaïği (Res. 33), (Raftopoulou 1998: 131 fig.12.8)), Koroni Dionysos Mozaïği (Res. 34), (Waywell 1979: 299 pl. 49 fig. 27)), La Chebba Neptün Mozaïği (Dunbabin 1978: 254 pl. XXXVI, 98) yaz mevsimini simgelemiştir.

4.2. Kuşlar

Mozaïğin merkezi dairesel panosunun dört köşesinde yer alan içbükey kare panoların içerisine dört farklı kuş yerleştirilmiştir. İçbükey kare panoların yalnızca iki tanesi günümüze gelmiştir. İlkbahar ve yaz mevsimini simgeleyen kuşların yer aldığı panolar yok olmuştur. Bunlardan merkezi dairesel panonun sağ üst tarafındaki içbükey kare pano içerisine bir dağ tavuğu (kış mevsimi) ve sol üst tarafındaki içbükey kare pano içerisine ise bir dağ horozu (sonbahar mevsimi) yerleştirilmiştir. İki kuş merkeze doğru karşılıklı olarak birbirlerine bakar şekilde tasvir edilmiştir.

4.2.a. Dağ Horozu (Sonbahar Mevsimi)

Merkezi dairesel panonun sol üst tarafında yer alan içbükey kare pano içerisine bir dağ horozu (Res. 24) yerleştirilmiştir. Dağ horozu, sol profilden işlenmiştir ve ayakta durmaktadır. Yapraklı ve iki dallı bir bitki üzerine konmuş durumda tasvir edilmiştir. Sağ ayağı önde iken sol ayağı geridedir. Hafifçe yukarı doğru kaldırdığı başı ile ileri doğru bakmaktadır. Uzun kuyruğunu önce yukarı doğru kaldırmış sonra kuyruğunun ucunu gövdesinin üzerine gelecek biçimde geriye doğru çevirmiştir. Zemin, krem rengi tesseralarla oluşturulmuştur. Kuşun vücut konturları koyu yeşil, gövdesi ve başı yeşil iken kanadı, boyun kısmı, gözleri,

Resim 24
Dağ horozu, Sonbahar mevsimi, Claudiopolis
Mozaïği (Bolu Müzesi Arşivi).



gagası, ayakları ve bacakları kızıl kahve rengindedir. Bitkinin dalları koyu yeşil, yaprakları ise açık yeşildir.

Dağ horozu, sonbahar mevsimini simgelemektedir.

4.2.b. Dağ Tavuğu (Kış Mevsimi)

Merkezi dairesel panonun sağ üst tarafında yer alan içbükey kare pano içerisine bir dağ tavuğu (Resi. 25) yerleştirilmiştir. Dağ tavuğu sol profilden işlenmiştir ve ayakta durmaktadır. Yapraklı ve iki dallı bir bitki üzerine konmuş durumda tasvir edilmiştir. Sol ayağı önde iken sağ ayağı geridedir. Başını yukarı doğru kaldırmıştır. Uzun kuyruğunu önce yukarı doğru kaldırmış sonra hafifçe geriye doğru çekmiştir. Zemin krem rengi tesseralarla oluşturulmuştur. Kuşun vücut konturları koyu yeşil, gövdesi ve başı yeşil iken kanadı, boyun kısmı, gözleri, gagası, ayakları ve bacakları kızıl kahve rengindedir. Bitkinin dalları koyu yeşil, yaprakları ise açık yeşildir.

Dağ tavuğu, kış mevsimini simgelemektedir.



Resim 25
Dağ tavuğu, Kış mevsimi, Claudiopolis
Mozaïği (Bolu Müzesi Arşivi).

5. Kraterler

Mozaïğin merkezi dairesel panosunun dört köşesinde yer alan dört adet çeyrek dairesel pano içerisine krater yerleştirilmiştir. Çeyrek dairesel panoların yalnızca iki tanesi günümüze gelmiştir. Zemin krem rengi tesseralar ile oluşturulmuştur. Kraterin konturları koyu mavi iken gövdesi açık mavidir. Gövdede krem rengi ile ışık-gölge etkisi sağlanmıştır.

Dionysos mozaiklerinin etrafındaki sahnelerde genellikle kantharoslara Saint-Leu Mozaïği (Dunbabin 1978: 267 pl.VII,14), Korint Roma villası Mozaïği (Waywell 1979: 297 no.17 pl.47 fig.18), Koroni Dionysos Mozaïği (Waywell 1979: 299 no.30 pl.49 fig.27), El Djem 3 Mozaïği (Andounvo 1991: 135 fig.35), El Djem Dionysos ve Mevsimler Mozaïği (Andounvo 1991: 145 fig.43), Saguntum Mozaïği (Eckersley 1995: fig.24), Herakleidon Dionysos Mozaïği (Raftopoulou 1998: 129 fig.12.8) ve Cologne Dionysos Mozaïği'nde (Dunbabin 1999: 83 fig. 83) yer verilmiştir. Bunun yanı sıra Claudiopolis Mozaïği'nde olduğu gibi Dionysos'un etrafındaki sahnelerde kraterlerin yer aldığı örnekler de (Olynthos Mozaïği (Welch 1998 fig.52) bulunmaktadır.

6. Mozaikler Üzerindeki Mevsim Tasvirlerinin İkonografisi

Mevsimler, antik ikonografide en popüler tasvirlerden biridir. Üç Hora, Arkaik Dönem'den itibaren vazo ressamaları ve kabartma heykeltıraşlarının repertuvarlarının standart bir tasviridir (Welch 1998: 208). Hellenistik Dönem'de mevsimlerin sayıları dörde çıkmış ve giderek atribüleri de artmıştır. MS 2. yüzyıldan itibaren Roma İmparatorluğu'nun tamamında dört mevsimin personifikasyonu özellikle lahitlerin ve mozaiklerin dekorasyonunda en yaygın tasvir olmuştur (Genel olarak mevsim tasvirleri için bkz. Hanfmann 1951: I-II tamamı; Ling 1983: 13-22; Casal 1990 a: 510-538; Casal 1990 b: 891-920). Bunun yanı sıra İmparatorluğun sonundan Bizans dönemi başlarına kadar bu tasvirin popülaritesi devam etmiştir (Welch 1998: 209). Arkaik Dönem'den İmparatorluk Dönemi'nin başlarına kadar mevsim tasvirlerinin biçimi aynıdır. Genç kız olarak gösterilmişler, uzun bol giysiler içerisinde birbirlerine yakın hareket ederek el ele tutuşarak çiçek ya da meyve taşıyor şekilde tasvir edilmişlerdir. Bu tasvirler düzenli olarak Apollon, Zeus ve Hera gibi büyük tanrılar eşlik etmiştir, fakat en yaygın biçimde Pan ya da Dionysos'u takip eden alayda bulunmuşlardır (Casal 1990 a: 511 no.1). Yüksek ve Geç İmparatorluk Dönemi'nde mevsim tasvirlerinin çeşitlerine yer verilmiştir. MS 5. yüzyılın sonuna kadar tüm figür biçimindeki kadın tasviri İmparatorluk sikkeleri, lahitleri ve mozaikleri üzerinde nadiren de olsa görülür (Hanfmann 1951: I, 136, 211). Bunun yanı sıra sıklıkla Eros olarak isimlendirilmiş olan tüm figür biçimindeki erkek tasvirleri de bulunmaktadır. MS 2. yüzyıldan itibaren mozaikler üzerinde kadın, erkek ve nadiren ikisinin karışımı olan büst formu en yaygın tasvirdir. Bu figürler çıplak ya da tunik giyimlidir, arkalarında kanat olabilir, yalnızlardır ya da en yaygın biçimde Dionysos (Bacchus) olmak üzere Neptün, Saturn, Aion gibi diğer tanrısal varlıklar onlara eşlik etmiştir (Welch 1998: 210 figs.157-158). Ayrıca bu dönemde mevsimlerin atribüleri geniş bir çeşitliliğe sahiptir. İlkbahar mevsiminin atribüleri gül, keçi, av köpeği, tavuskuşu ya da bir sülündür (Welch 1998: figs.153b, 157-158). Yaz mevsiminin atribüleri aslan, orak, haşhaş, buğdaydan çelenk, keklik ve papağan'dır (Welch 1998: figs.150, 153 a, 157-158, 159 c, 161). Sonbahar mevsimi yani bağbozumu zamanı sıklıkla Dionysos ile özdeşleştirilmiştir ve bir Dionysiak figür ya da leopar, üzüm salkımı, üzümlerden bir çelenk, asma yaprakları, thyrsos nadiren de bir lagobolon ve nebris gibi çeşitli Dionysiak atribüleri ile gösterilmiştir (Welch 1998: figs.153 c, 157-158, 159b, 162, 164). Kış mevsiminin en ayırt edici özelliği, ince giysi giyen ya da çıplak olan diğer mevsimlerin aksine kalın bir himation giymesi ve bununla başını örtmüş olmasıdır (Welch 1998: figs.157-159 a, 163). Domuz, ördek, kamyş ve zeytin dalı kış mevsiminin diğer atribüleridir. Bu atribülerin hepsi simgeledikleri mevsimlere özgüdür ve bunlar her figürün tanımlanmasını sağlamaları sebebiyle çok önemlidir (Bunlar mevsimlerin en yaygın atribüleridir, nadiren de olsa birkaç farklı atribü de mevcuttur. Bilinen atribülerin listesi için bkz. Casal 1990 a: 594-535).

Anadolu'daki arkeolojik kanıtlar, Roma İmparatorluk Dönemi'nde mozaik dekorasyonunda diğer Roma eyaletlerindeki mozaiklerdeki gibi yılın dört mevsiminin geleneksel biçimde personifikasyonlar ile sembolize edilmesinin (bkz. Ephesos (Jobst 1978: 658-659 taf.196 abb.9, kadın personifikasyon); Antiocheia (Cimok 2000: 74-75, 81, 84, 140-143 erkek personifikasyon; 178, kadın personifikasyon); Amisos (Şahin 2004: res. 16-19, kadın personifikasyon); Zeugma (Önal 2009: 91, erkek personifikasyon); Prusa ad Olympum (Okçu 2009: 50 res. 91-92, kadın personifikasyon); Metropolis (Öz 2011: 703 fig. 3, kadın personifikasyon); Prusias ad Hypium (Sezer 2015: 127-128 figs. 3-4, kadın personifikasyon)) popüler olduğunu göstermiştir.

Kuzey Afrika mozaiklerinde yılın dört mevsiminin; dört ayaklı hayvanlar ile (La Chebba Neptün Mozaïği (Dunbabin 1978: 110 pl. XXXVII fig. 98) domuz (kış mevsimi), köpek (ilkbahar mevsimi), aslan (yaz mevsimi) leopar (sonbahar mevsimi); El Djem 4 Mozaïği (Witts 2022: 347 fig. 14) domuz (kış mevsimi), aslan (yaz mevsimi), leopar (sonbahar mevsimi), kuşlar ile (Haidra Aion Mozaïği (Parrish 1995: 174 fig.1) ördek (kış mevsimi), tavuskuşu (ilkbahar mevsimi), sülün (yaz mevsimi), saz horozu (sonbahar mevsimi); El Djem Artemis Mozaïği (Casal 1990 b: 911 no. 203 pl. 594) ördek (kış mevsimi), güvercin (ilkbahar mevsimi), keklik (yaz mevsimi), sülün (sonbahar mevsimi) ve bitkiler ile (El Djem 3 Mozaïği (Casal 1990 b: 911 no. 223 pl. 595) zeytin (kış mevsimi), gül (ilkbahar mevsimi), buğday (yaz mevsimi), üzüm salkımı (sonbahar mevsimi); El Djem Apollon ve Marsyas Mozaïği (Casal 1990 a: 532 no. 221 pl. 367) zeytin (kış mevsimi), gül (ilkbahar mevsimi), buğday başağı (yaz mevsimi), üzüm salkımı (sonbahar mevsimi); El Djem Paon Evi Mozaïği (Adounvo 1991: 136 fig. 36) güller (ilkbahar mevsimi), buğday başakları (yaz mevsimi) ile sembolize edilmesi oldukça yaygındır.

Mozaikler üzerindeki mevsim tasvirleri dört tipte incelenebilir.

6.1.Kişileştirmeler

Yılın dört farklı zamanını gösteren geleneksel formdaki personifikasyonlar; kadın ve erkek olmak üzere iki gruba ayrılmıştır. Dört mevsimin her biri sahip olduğu atribüleri sayesinde tanımlanabilmektedir. Kadın personifikasyonlar; tüm figür (Dunbabin 1978: pl. XXXVII, 98; Casal 1990 a: 514: no.29 pl.353; 517 no.56 pl.353; 51 no 9 no.73 pl.354; 522, no.100 pl.358; 522 no.102 pl.358; Cimok 2000: 209, 211) ya da büst (Dunbabin 1978: pl. II,3; LX, 153; LXVI, 166; LXXII, 183; Waywell 1979: 303 no.52 pl. 51 fig. 44; Casal 1990 a: 523 no.108 pl.359; 524 no.119 pl.359; 524 no.126 pl.360; 526 no.153 pl.361; 526 no.154 pl.362; 527 no.158 pl.362; 528 no.167 pl.362; 529 no.179 pl.363; 529 no.181 pl.364; 529 no.187 pl.364; 530 no.191 pl.365; 530 no.192 pl.365; 530 no.193 pl.366; 530 no.197 pl.367; 532 no.221 pl.367; 533 no.222 pl.368; 533 no.223 pl.368; 523 no.226 pl.368; Cimok 2000: 91, 178, 278-280) biçiminde yine aynı şekilde erkek personifikasyonlar; tüm figür (Dunbabin 1978: pl. LXI 155; Casal 1990 b: 896 no.57 pl.580; 897 no.62 pl.581; 901 no.111 pl.586; 902 no.123 pl.587; 914 no.246 pl.596; 914 no.247 596; Cimok 2000: 71, 139) ya da büst (Dunbabin 1978: pl. LXIII, 159; Casal 1990 b: 909 no.179 pl.593; Önal 2009: 91) biçiminde tasvir edilmiştir.

Roma sanatında sıkça tasvir edilen mevsim personifikasyonlarının tiplerini Hanfmann üç başlık altında sınıflandırmıştır. Birincisi Horalar (yani tüm kadın figürleri), ikincisi atribüleri ile birlikte kadın büstleri ve üçüncüsü ise erkek mevsimlerdir (Hanfmann 1951: II, 134-192). Mozaiklerin dekorasyonunda mevsimlerin kadın personifikasyonları popülerdir. Hora tipi MS 2.yüzyıl ve 3.yüzyıl boyunca, büst tipi ise MS 2.yüzyıl ile 4.yüzyıl arasında yaygındır. Mevsimlerin erkek personifikasyonları öncelikli olarak heykeltıraşlıkta, özellikle lahitler üzerinde, olmak üzere MS 2.yüzyıl ve 3.yüzyılda kullanılmıştır (Hanfmann 1951: I, 3-72).

Roma sanatında kış mevsiminin atribüleri ile diğer üç mevsimin atribüleri arasında farklılık bulunmaktadır. Genellikle başı örtülü olan kış mevsiminin personifikasyonu ayakkabı ve kalın giysiler giymiştir. Bunların hepsi mevsimin soğuk ve yağışlı havasına işaret etmektedir. Diğer mevsimlerin giysileri daha ılıman sıcaklıkları ve özellikle o mevsimde gerçekleştirilen tarım ve geçim kaynaklarıyla ilgili festival, tören gibi aktivitelerini ve ritüellerini yansıtır. Onlar çoğunlukla ilkbahar mevsimi için gül, yaz mevsimi için buğday ve sonbahar

mevsimi için üzüm gibi bitkisel atribüleri sayesinde ayırt edilebilmektedir. En az üç Pompei Evi'nin duvar resminde kış mevsimini sembolize eden kadın figürleri kalın giysiler giymiştir (Hanfmann 1951: II figs. 96-98 (House of the Ancient Hunt, House of Cn.Habitus, House of the Tragic Poet). Kış mevsiminin diğer atribüleri arasında yer alan domuz, ördek ve tavşan, avı sembolize etmektedir. Pompei Evi'ndeki bir duvar resminde kış figürü bir tavşan ve bir ördek taşır iken tasvir edilmiştir (Adounvo 1991: 44-45, House of Cn.Habitus). İlkbahar mevsiminin yaygın atribüsü güldür. Bunun Rosalia adındaki ilkbahar festivalinden kaynaklandığı düşünülmüştür. Yılın bu zamanının diğer sembollerinden biri olan keçi de ilkbahara eşlik etmiştir. Roma'daki eşdeğeri 17 Mart'ta kutlanan Liberalia festivali olan ve Elaphebolion (Mart-Nisan) boyunca kutlanan Dionysia festivalindeki kurban için keçi uygun bir semboldür. Pompei Evi'ndeki bir duvar resminde ilkbahar mevsimini sembolize eden genç kadın figürü omuzu üzerinde bir keçi taşır iken tasvir edilmiştir (Hanfmann 1951: II fig. 89, House of Ganymede). Yaz mevsiminin en yaygın atribüsü olan buğday ve orak bu mevsimde yapılan hasada işaret etmektedir. MS 1.yüzyıla tarihlendirilmiş olan Pompei Evi'ndeki bir duvar resminde yaz mevsimini sembolize eden figür, buğday başaklarından oluşan bir demet ve orak taşır iken tasvir edilmiştir (Hanfmann 1951: II fig. 90). Diğer atribülerini çiçeklerden yapılmış bir taç ve haşhaş oluşturmaktadır. Daha ince giysiler giymiştir ve tasvirlerinin çoğunda çıplaktır. Sonbahar mevsiminin personifikasyonu genellikle Eylül ayı boyunca gerçekleşen bağ bozumunun meyvesi olan üzüm salkımı ile tasvir edilmiştir. Pompei Evi'ndeki bir duvar resminde sonbahar mevsimini simgeleyen figür giysisinde ya da sepetinde üzüm meyvesi taşırken betimlenmiştir (Hanfmann 1951: II figs. 94-95).

6.2. Hayvanlar

Hayvanlar; dört ayaklılar ve kuşlar olmak üzere iki grupta incelenebilir.

6.2.a. Dört Ayaklı Hayvanlar

Mozaikler üzerinde ilkbahar mevsimi; köpek (April takımyıldızının sembolü ve sürülerin koruyucusu olarak ilkbahar mevsimi ile ilişkilendirilmiştir. Adounvo 1991: 53), (La Chebba Neptün Mozaïği, Dunbabin 1978: 254 pl. XXXVII, 98), (Caerwent Mevsimler Mozaïği, Witts 2022: 341 fig.5), boğa (Koroni Dionysos Mozaïği, Waywell 1979: 299 pl. 49, fig. 27), (Chania Mozaïği, Sweetman 2013: 241-244 pl. 40), (Saint-Romain-en-Gal Mozaïği, Casal 1990 b: 896 no. 57 pl. 580), (Aquilaia Mevsimler Mozaïği, Witts 2022: 341 fig.4), (Ecija Europa ve Mevsimler Mozaïği, Witts 2022: 346 fig.11), keçi (Dionysiak çağrışımları ifade eder ve ilkbahar festivalleri ile ilişkilidir. Adounvo 1991: 52), (Kartaca Mozaïği, Adounvo 1991: fig. 37a) ve geyik (Trier Mozaïği, Merkelbach 1988: 231 abb. 28) ile sembolize edilmiştir.

Yaz mevsimi; aslan (Leo takımyıldızının yaz mevsiminde en yüksekte görülmesi ile ilişkilendirilmiştir. Burçların da bir işaretidir (Adounvo 1991: 55), (La Chebba Neptün mozaïği, Dunbabin 1978: 254 pl. XXXVII, 98), (Herakleidon Dionysos mozaïği, Raftopoulou 1998: 131 fig. 12.8), (Koroni Dionysos Mozaïği, Waywell 1979: 299 pl. 49 fig. 27), (Chania Mozaïği, Sweetman 2013: 241-244 pl. 40), (Trier Mozaïği, Merkelbach 1988: 231 abb. 28), (El Djem 4 Mozaïği, Dunbabin 1978: 176 pl. LXIX, 177), (Saint-Romain-en-Gal Mozaïği, Casal 1990 b: 896 no. 57 pl. 580), (Ecija Europa ve Mevsimler Mozaïği, Witts 2022: 341 fig.4), (Caerwent Mevsimler Mozaïği, Witts 2022: 341 fig.5), (Aquilaia Mevsimler Mozaïği, Witts 2022: 346 fig.11) ile sembolize edilmiştir.

Sonbahar mevsimi; leopar (Dionysiak repertuvara ait bir hayvandır (Adounvo

1991: 57), (La Chebba Neptün Mozaïği, Dunbabin 1978: 254 pl. XXXVII, 98), (El Djem 4 Mozaïği, Dunbabin 1978: 176 pl. LXIX, 177), (Trier Mozaïği, Merkelbach 1988: 231 Abb. 28) ve panter (Dionysiak repertuvara ait bir hayvandır (Adounvo 1991: 57)), (Herakleidon Dionysos Mozaïği, Raftopoulou 1998: 131 fig. 12.8), (Chania Dionysos Mozaïği, Sweetman 2013: 241-244 pl. 40), (Saint-Romain-en-Gal Mozaïği, Casal 1990 b: 896 no. 57 pl. 580) ile sembolize edilmiştir.

Kış mevsimi; domuz (Kışın yapılan ava işaret eder (Adounvo 1991: 50)), (La Chebba Neptün Mozaïği, Dunbabin 1978: 254, pl. XXXVII, 98), (Trier Mozaïği, Merkelbach 1988: 231 Abb. 28), (El Djem 4 Mozaïği, Dunbabin 1978: 176 pl. LXIX, 177), (Saint-Romain-en-Gal Mozaïği, Casal 1990 b: 896 no. 57 pl. 580), (Eciya Europa ve Mevsimler Mozaïği, Witts 2022: 341 fig.4), (Caerwent Mevsimler Mozaïği, Witts 2022: 341 fig.5), kaplan (Herakleidon Dionysos Mozaïği, Raftopoulou 1998: 131 fig. 12.8), (Koroni Dionysos Mozaïği, Waywell 1979: 299 pl. 49 fig. 27), (Aquileia Mevsimler Mozaïği, Witts 2022: 346 fig.11) ve geyik (Chania Mozaïği, Sweetman 2013: 241-244 pl. 40) ile sembolize edilmiştir.

6.2.b. Kuşlar

Mozaikler üzerinde ilkbahar mevsimi; tavuskuşu (İlkbahar mevsiminin en yaygın kuş sembolüdür. Tavuskuşu çok renkli olması sebebiyle ilkbahar'da doğanın canlanmasını sembolize eder. Talihin kuşu olarak da nitelendirilmiştir (Dunbabin 1978: 169; Parrish 1995: 176), (Haidra Aion Mozaïği, Parrish 1995: 168 fig. 1), (Knossos Dionysos Mozaïği, Sweetman 2013: 162-164 pl. 3), (Chania Mozaïği, Sweetman 2013: 241-244 pl. 40), (Roma Persephone ve Mevsimler Mozaïği, Witts 2022: 343 fig.7), kırlangıç (ilkbaharın habercisi olarak kabul edilmiştir. Adounvo 1991: 53), (Kartaca Mozaïği, Adounvo 1991: fig. 37 a) ve güvercin (El Djem Artemis Mozaïği, Casal 1990 b: 911 no. 203 pl. 594) ile sembolize edilmiştir.

Yaz mevsimi; sülün (yılın bu zamanı için alışılmadık bir kuştur, Parrish 1995: 176), (Haidra Aion mozaïği, Parrish 1995: 168 fig. 1) ve keklik (yaz mevsiminde avlanan bir kuş olduğu için bu mevsimde kuşlarla ilgili olarak tipik bir semboldür, Parrish 1995: 176), (Knossos Dionysos mozaïği, Sweetman 2013: 162-164 pl. 3), (Chania Mozaïği, Sweetman 2013: 241-244 pl. 40), (El Djem Artemis Mozaïği, Casal 1990 b: 911 no. 203 pl. 594) ile sembolize edilmiştir.

Sonbahar mevsimi; saz horozu (Kuzey Afrika'ya özgü bir bataklık kuşudur. Güzel tüyleri, zarif yapısı ve asil davranışları sebebiyle Antik Dönem'de değer görmüştür, Parrish 1995: 176), (Haidra Aion Mozaïği, Parrish 1995: 168 fig. 1), papağan (Knossos Dionysos Mozaïği, Sweetman 2013: 162-164 pl. 3), (Chania Mozaïği, Sweetman 2013: 241-244 pl. 40) ve sülün (El Djem Artemis Mozaïği, Casal 1990 b: 911 no. 203 pl. 594) ile sembolize edilmiştir.

Kış mevsimi; ördek (kışın yapılan ava işaret eder. Adounvo 1991: 49; Parrish 1995: 174), (Haidra Aion Mozaïği, Parrish 1995: 168 fig. 1), (Kartaca Mozaïği, Parrish 1995: 176 fig.8), (El Djem Artemis Mozaïği, Casal 1990 b: 911 no. 203 pl. 594), (Roma Persephone ve Mevsimler Mozaïği, Witts 2022: 34, fig.7) ve su kuşu (Knossos Dionysos Mozaïği, Sweetman 2013: 162-164 pl. 3) ile sembolize edilmiştir.

6.3. Bitkiler

Mozaikler üzerinde ilkbahar mevsimi; gül (El Djem 3 Mozaïği, Dunbabin 1978: 176 pl. LXIX,176), (El Djem Apollon ve Marsyas Mozaïği, Casal 1990 a: 532 no.

221 pl.367), (El Djem Paon Evi Mozaïği, Adounvo 1991: 136 fig.36), (Knossos Dionysos Mozaïği, Sweetman 2013: 162-164 pl. 3) ile sembolize edilmiştir.

Yaz mevsimi; buğday (El Djem 3 Mozaïği, Dunbabin 1978: 176 pl. LXIX,176), (El Djem Apollon ve Marsyas Mozaïği, Casal 1990 a: 532 no. 221 pl.367), (El Djem Paon Evi Mozaïği, Adounvo 1991: 136 fig.36), (Knossos Dionysos Mozaïği, Sweetman 2013: 162-164 pl. 3) ile sembolize edilmiştir.

Sonbahar mevsimi; üzüm asması (El Djem 3 Mozaïği, Dunbabin 1978: 176 pl. LXIX,176), (El Djem Apollon ve Marsyas Mozaïği, Casal 1990 a: 532 no. 221 pl.367), (Knossos Dionysos Mozaïği, Sweetman 2013: 162-164 pl. 3) ile sembolize edilmiştir.

Kış mevsimi; zeytin (El Djem 3 Mozaïği, Dunbabin 1978: 176 pl. LXIX,176), (El Djem Apollon ve Marsyas Mozaïği, Casal 1990 a: 532 no. 221 pl.367) ve kamış (Knossos Dionysos Mozaïği, Sweetman 2013: 162-164 pl. 3) ile sembolize edilmiştir.

6.4. Mevsimsel Aktiviteler

Mozaikler üzerinde mevsimsel aktivitelerin tasvir edilmesi Kuzey Afrikalı mozaik sanatçılarının bir yeniliğidir. La Chebba Neptün Mozaïği'nde (Dunbabin 1978: 254 pl. XXXVII, 98) kış mevsimi zeytin hasadı, ilkbahar mevsimi gül hasadı, yaz mevsimi buğday hasadı ve sonbahar mevsimi bağ bozumu-üzüm hasadı gibi mevsimsel aktiviteler ile sembolize edilmiştir.

7. Kedigil Üzerine Binmiş Olan Dionysos'un Yer Aldığı Mozaikler Üzerindeki Mevsim Tasvirlerinin Genel İkonografik Özellikleri

7.1. Kişileştirmeler

El Djem 1 Dionysos ve Mevsimler Mozaïği'nde (Res. 26), (Adounvo 1991: 124 fig. 25) bir aslana binmiş olan çocuk Dionysos ve etrafındaki alayın yer aldığı sahnenin üst bölümüne dört mevsimin personifikasyonu olan dört kadın büstü yerleştirilmiştir.

Lyon Dionysos ve Mevsimler Mozaïği'nde (Res. 27), (Jácome 2013: 537 fig. 29.9) bir panterin üzerine binmiş olan genç Dionysos'un yer aldığı merkez panonun dört köşesine dört mevsimin personifikasyonu olan dört kadın büstü yerleştirilmiştir. Yalnızca iki mevsimin korunmuş olduğu mozaikte ilkbahar mevsimini sembolize eden kadın figürü khiton giymiştir ve sol omuzuna bir himation atmıştır. Başına çiçeklerden oluşan bir çelenk yerleştirilmiştir. Kış mevsimini sembolize eden kadın figürü khiton üzerine himation giymiştir ve himationu arkadan çekerek başını örtmüştür. Başına kamışlardan oluşan bir çelenk yerleştirilmiştir.

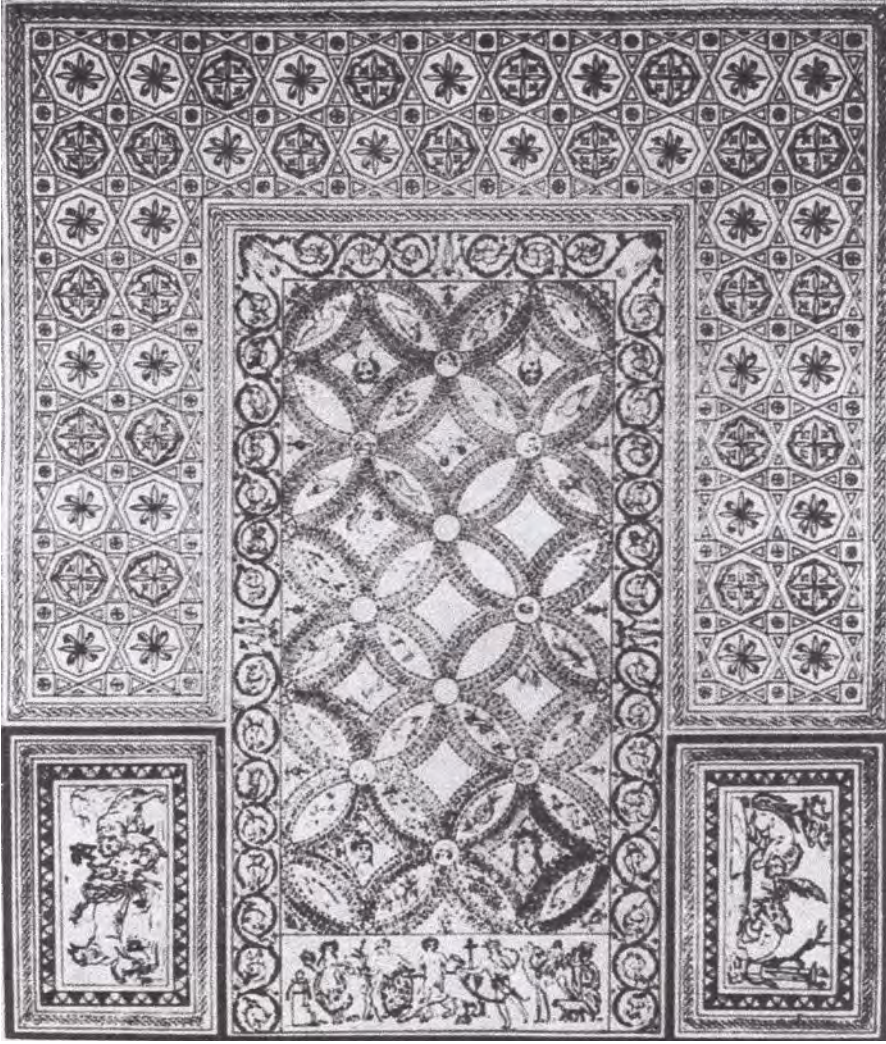
7.2. Hayvanlar

Hayvanlar; dört ayaklılar ve kuşlar olmak üzere iki grupta incelenebilir.

7.2 a. Dört ayaklı hayvanlar

El Djem 4 Dionysos Mozaïği'nde (Res. 28), (Adounvo 1991: 143 fig. 41) dişi bir leopar üzerine binmiş olan çocuk Dionysos'un tasvir edildiği sahnenin dört köşesinde bulunan dairesel panolar içerisine dört mevsimi simgeleyen dört farklı dört ayaklı hayvan yerleştirilmiştir. Burada yaz mevsimi aslan ile sonbahar mevsimi leopar ile kış mevsimi ise domuz ile sembolize edilmiştir.

Claudiopolis Dionysos Mozaïği'nde (Res. 1-2) yaz mevsimi aslan ile sonbahar mevsimi panter ile kış mevsimi kaplan ile sembolize edilmiştir.



Resim 26
Dionysos ve Mevsimler, El Djem 1 Mozağı
(Kondoleon 1995: fig. 200).



Resim 27
Dionysos ve Mevsimler, Lyon Mozağı
(commons.wikimedia.org)

Resim 28

Dionysos ve Mevsimler, El Djem 4 Mozaïği
(Andounvo 1991: fig. 41).



7.2 b. Kuşlar

Claudiopolis Dionysos Mozaïği'nde (Res. 1-2) kış mevsimi dağ tavuğu ile sonbahar mevsimi dağ horozu ile sembolize edilmiştir.

7.3. Bitkiler

El Djem 3 Dionysos Mozaïği'nde (Res. 16), (Adounvo 1991: 135 fig. 35) dışı bir kaplan üzerine binmiş olan çocuk Dionysos'un yer aldığı merkezde bulunan sahnenin dört köşesine dört mevsimi simgeleyen dört farklı bitki yerleştirilmiştir. İlkbahar mevsimi gül ile yaz mevsimi buğday ile, sonbahar mevsimi üzüm ile kış mevsimi ise zeytin ile sembolize edilmiştir.

8. Mevsimleri Sembolize Eden Figürler ile Dionysos'un İlişkisi

Mevsimleri sembolize eden figürler ile Dionysos'un ilişkilendirilmesi konusunda birçok mozaik (Acholla Mozaïği, (Adounvo 1991: 123 fig. 24 a); El Djem 1 Mozaïği, (Adounvo 1991: 124 fig. 25); Volubilis Mozaïği, (Adounvo 1991: 126 fig. 26); Lambese Mozaïği, (Adounvo 1991: 133 fig. 33); El Djem 3 Mozaïği, (Adounvo 1991: 135 fig. 35); El Djem 4 Mozaïği, (Adounvo 1991: 143 fig. 41); El Djem Dionysos ve Mevsimler Mozaïği, (Adounvo 1991: 145 fig. 43) ipucu verebilir. Mevsim figürleri ne Dionysos kültünde bir role sahiptir ne de kült ile bağlantılı anıtlar üzerindeki sahnelerde yer alır (Dunbabin 1978: 186). Dionysos ve üç Hora'nın birlikte tasvir edildiği en erken örnek MÖ 6.yüzyılda (MÖ 580-560) siyah figür tekniğinde yapılmış olan François Vazosu üzerindeki Thetis ve Peleus'un düğün alayındaki sahnedir (Hanfmann 1951: II 135 no.1). Prototipi MÖ 3.yüzyıla ait olan bir neo-Attic kabartma üzerinde ayaktaki Tanrı'nın dans eden mevsim figürlerinin başında yer aldığı tasvir, Dionysos ve dört mevsimin bilinen en erken örneğidir (Hanfmann 1951: II 137 no.23 fig.80; Casal 1990a: 511 no.1). Lahitler üzerinde Severuslar Dönemi'nde ortaya çıkmışlar ve bu dönemde yaygınlaşmışlardır. Bu tasvirlerde yeniden dirilmeyi ve sonsuzluğu sembolize eden mevsimler ile Dionysiak bir inanç olan ölümden sonraki yaşam vurgulanmıştır. Dolayısıyla mevsimlerin mezar sanatındaki bu dini anlamı, mozaikler için uygun değildir. Mozaikler üzerinde Dionysos mevsimleri

sembolize eden figürlere eşlik ettiğinde genel olarak bitkilerin, meyvelerin ve şarabın tanrısı olmasına rağmen ölümün ya da gizemlerin bir tanrısı olarak değil mozaikler üzerindeki mevsimleri sembolize eden figürlerde olduğu gibi ağırlıklı olarak zenginliği ve bereketi ifade etmiştir (Dunbabin 1978: 186). Dionysos ve takipçileri yemek odalarında tasvir edildiklerinde, sadece içkinin verdiği zevke işaret edebilirler ya da mutluluğu ve doğanın zengin hediyelerini çağrıştırabilirler. Dionysiak thiasos evrensel mutluluk düşüncesini içermektedir (Parrish 1995: 180). Aynı zamanda genel repertuvarında keyif veren ve şans getiren motifler arasında Tanrı'nın sarmaşık, krater ve kantharos gibi sembolleri de özellikle MS 4. yüzyılda kullanılmıştır (Dunbabin 1978: 186). Mozaikler üzerinde Mevsimler ve Dionysos'un ilişkisi Kuzey Afrika'da ve Batı Eyaletleri'nde MS 2.yüzyılın başlarına kadar bulunamamıştır. Bu mozaiklerde mevsimler, yalnızca tüm kadın ya da erkek figürü olarak nadiren gösterilmişlerdir. Mozaikler üzerindeki en yaygın tasvir genç kadın ve erkek figürlerinin büst formudur. Yunanistan'daki arkeolojik kanıtlar diğer Roma Eyaletleri'nin mozaiklerinde olduğu gibi İmparatorluk Dönemi'nin mozaiklerinin dekorasyonunda da mevsim figürlerinin popüler olduğunu göstermiştir. Yunanistan'da da diğer eyaletlerde olduğu gibi mevsim figürlerinin en yaygın tipi büst formudur (Welch 1998: 211).

9. Geometrik Dekorasyon

9.1. Kemer Deseni

Kemer deseni; çeyrek dairesel panolar, yarım dairesel panolar ve içbükey kare panolar tarafından çevrilen merkezi dairesel bir panodan oluşmuştur. Tek panele bir alternatif olarak geliştirilen en erken desenler arasında yer alır. (Waywell 1979: 305). Desenin tavan dekorasyonundan türetilmiş birkaç kompozisyondan biri olduğu düşünülmüştür. Casa del Poeta'daki mozaikte olduğu gibi desenin orijinali siyah-beyaz Pompei mozaiklerinde (Blake 1930: 117 pl.22 fig.4, (Pompei, VII, iv, 57) bulunmuştur (Sweetman 2013: 41). Bu desen MS 2.yüzyıl'dan Ostia ve MS 4.yüzyıl'dan Hinton St.Mary (Dunbabin 1999: 95 fig.94) örneklerinde olduğu gibi İtalya'da ve Batı'da Roma Dönemi boyunca popülerliğini devam ettirmiştir. "Dokuz Panel" olarak da isimlendirmiş olan kemer deseni Roma İmparatorluğu genelinde yaygın bir şemadır (Hellenkemper Salies 1986: 270). Desen, doğu eyaletlerinde sık bulunmamıştır. Ne Levi ne de Campbell Antiocheia ya da Daphne'den kemer desenine sahip olan mozaiklerden bahsetmiştir. Bununla birlikte bu desenin örnekleri MS 2.yüzyılda Batı'da ve Kuzey Afrika'da bulunmuştur. (Knossos (Res. 32), (Sweetman 2013: 162-164 pl. 3); Herakleidon (Res. 33), (Raftopoulou 1998: 131 fig. 12.8); Koroni (Res. 34), (Waywell 1979: 299 pl. 49 fig. 27)) örneklerinde olduğu gibi Yunanistan ve Adalar'daki mozaikler üzerinde de bu desene yer verilmiştir.

Claudiopolis Dionysos Mozaği'nde (Res. 29) merkezi dairesel panonun etrafına yerleştirilen dört adet yarım dairesel pano, dört adet içbükey kare pano ve dört adet çeyrek dairesel pano ile kemer deseni oluşturulmuştur. Kemer desenini oluşturan her panonun birbirleriyle olan bağlantıları iki kollu gyoş motifi ile sağlanmıştır. Bir leopar üzerine binmiş olan Dionysos'un yer aldığı merkezi dairesel panonun dört yanındaki yarım dairesel panoların içerisine kaplan (kış mevsimi), aslan (yaz mevsimi), panterden (sonbahar mevsimi) oluşan dört mevsimi simgeleyen dört ayaklı hayvanlar, dört adet içbükey kare pano içerisine dağ tavuğu (kış mevsimi), dağ horozundan (sonbahar mevsimi) oluşan dört mevsimi simgeleyen dört farklı kuş ve dört adet çeyrek dairesel pano içerisine krater yerleştirilmiştir.



Resim 29
Figürlü sahne ve bordür, Claudiolopolis
Mozaığı (Bolu Müzesi Arşivi).



Resim 30-31
Bordür detayı, Claudiolopolis Mozaığı (Bolu
Müzesi Arşivi).



Knossos Dionysos Mozaïği'nde (Resi. 32), (MS 2.yüzyılın ortaları), (Sweetman 2013: 162-164 pl. 3) merkezi dairesel panonun etrafına yerleştirilen dört adet yarım dairesel pano, dört adet içbükey kare pano ve dört adet çeyrek dairesel pano ile kemer deseni oluşturulmuştur. Kemer desenini oluşturan her panonun birbirleriyle olan bağlantıları iki kollu giyoş motifi ile sağlanmıştır. Dionysos'un büstünün yer aldığı merkezi dairesel panonun dört yanındaki yarım dairesel panoların içerisine su kuşu (kış mevsimi), tavuskuşu (ilkbahar mevsimi), keklük (yaz mevsimi), papağandan (?) (sonbahar mevsimi) oluşan dört mevsimi simgeleyen kuşlar; dört içbükey kare pano içerisine kamış (kış mevsimi), gül (ilkbahar mevsimi), buğday (yaz mevsimi), üzüm asmaından (sonbahar mevsimi) oluşan dört mevsimi simgeleyen bitkiler; dört köşesindeki çeyrek dairesel panonun içerisine Dionysos'un dünyasına ait olan masklar yerleştirilmiştir.



Resim 32
Kemer deseni, Knossos Dionysos Mozaïği
(Welch 1998: fig. 16).

Herakleidon Dionysos Mozaïği (Res. 33), (MS 2.yüzyılın ortaları), (Raftopoulou 1998: 131 fig. 12.8) merkezi dairesel panonun etrafına yerleştirilen dört adet yarım dairesel pano, dört adet içbükey kare pano ve dört adet çeyrek dairesel



Resim 33
Kemer deseni, Herakleidon Dionysos
Mozaïği (Raftopoulou 1998: fig. 12.8).

pano ile kemer deseni oluşturulmuştur. Kemer desenini oluşturan her panonun birbirleriyle olan bağlantıları iki kollu giyoş motifi ile sağlanmıştır. Bir Satyr tarafından desteklenen sarhoş Dionysos'un yer aldığı merkezi dairesel panonun dört yanındaki yarım dairesel panoların içerisine kaplan (kış mevsimi), aslan (yaz mevsimi) ve panter'den (sonbahar mevsimi) oluşan dört mevsimi simgeleyen dört ayaklı hayvanlar; dört içbükey kare pano içerisine kantharos; dört köşesindeki çeyrek dairesel panoların içerisine bitkisel bir motif yerleştirilmiştir.

Koroni Dionysos Mozaïği (Res. 34), (MS 2.yüzyılın ortaları), (Waywell 1979: 299 pl. 49 fig. 27) merkezi dairesel panonun etrafına yerleştirilen dört adet yarım dairesel pano, dört adet içbükey kare pano ve dört adet çeyrek dairesel pano ile kemer deseni oluşturulmuştur. Kemer desenini oluşturan her panonun birbirleriyle olan bağlantıları iki kollu giyoş motifi ile sağlanmıştır. Bir Satyr tarafından desteklenen sarhoş Dionysos'un yer aldığı merkezi dairesel panonun etrafındaki dört yarım dairesel pano içerisine kaplan (kış mevsimi), boğa (ilkbahar mevsimi) ve aslandan (yaz mevsimi) oluşan dört mevsimi simgeleyen dört ayaklı hayvanlar; dört içbükey kare pano içerisine masklar; dört köşesindeki çeyrek dairesel panoların ikisinin içerisine kantharos, diğer ikisinin içerisine kedigil yerleştirilmiştir.

Resim 34

Kemer deseni, Koroni Dionysos Mozaïği
(Welch 1998: fig. 189).



9.2. Basamaklı Üçgen Motifi

Leopar üzerine binmiş olan Dionysos'un yer aldığı merkezi dairesel panonun etrafını krem rengi zemin üzerine kahverengi tesseralar ile oluşturulmuş olan tek sıra basamaklı üçgen motifi (Res. 29) çevirmiştir.

Basamaklı üçgen motifi Arsameia Mozaiklerinde (Salzmann 1982: 120 nos.146-147 pl. 86, 3-5) bordürde yer almış iken Claudiopolis Mozaïğinde (Res. 1-2) olduğu gibi Antiocheia (Cimok 2000: figs. 51, 54-55, 65, 67, 86-87, 95,

98-101,105,107,125, 140-143, 162-163, 169, 191-193) ve Zeugma (Önal 2009: figs. 50-51, 60,62, 67-68, 91,98, 108-109, 121) mozaiklerinde figürlü sahnenin çerçevesinde kullanılmıştır.

9.3. Düz çizgi

Kemer desenini oluşturan panoların hepsinin etrafında siyah renkte, basamaklı üçgen motifi ile iki kollu giyoş motifi arasında krem rengi zemin üzerinde iki sıra siyah renkte, iki kollu giyoş motifi ile teğet daireler motifi arasında koyu mavi renkte, iki kollu giyoş motifi ile swastika pelta motifi arasında koyu mavi renkte, swastika pelta motifi ile dalga motifi arasında koyu mavi renkte, teğet daireler motifi ile dalga motifi arasında koyu mavi renkte ve teğet daireler motifi ile sarmaşık sarmalı arasında yeşil renkte düz çizgi (Res. 29-31) yer almıştır.

9.4. İki Kollu Giyoş Motifi

Kemer desenini oluşturan panoların etrafını (Res. 29) çevirmiştir. Siyah bir çerçevenin içerisinde yer alan çok renkli, gölgeli iki kollu giyoş motifini dört farklı renk grubuna sahip olan ilmekler oluşturmuştur. Birinci ilmek: koyu yeşil-açık yeşil-krem, ikinci ilmek: koyu kahverengi-açık kahverengi-krem, üçüncü ilmek: koyu sarı-açık sarı-krem ve dördüncü ilmek: koyu yeşil-açık yeşil-krem renklerinden oluşmuştur ve bu düzenleme dönüşümlü olarak devam ettirilmiştir. Koyu renkten açık renge doğru giden bu sıralama sonucunda ışık-gölge etkisi yaratılmıştır. Her ilmek birbirinden siyah renkli tesseralarla ayrılmıştır ve ilmeklerin aralarındaki orta bölüme krem renkli tek tessera yerleştirilmiştir.

İki kollu giyoş motifi; çakıl mozaiklerde (Elaios Mozaïği (Salzmann 1982: 90 no.34 pl.17,3); Eretria 1 Mozaïği (Salzmann 1982: 90 no.36 pl.27,2); Olbia 2 Mozaïği (Salzmann 1982: 98 no.74 pl.60,1); Pella 5 Mozaïği (Salzmann 1982: 105-106 no.98 pl.31,4); Pella 11 Mozaïği (Salzmann 1982: 108 no.104 pl.32,1-2); Tarsus Mozaïği (Salzmann 1982: 113 no.125 pl.63,3-4) ve Hellenistik Dönem'de tessellatum tekniğindeki mozaiklerin (Delos Mozaïği, (Joyce 1979: 256 pl.34 fig.10); Delos Mozaïği (Dunbabin 1999: 35 fig.36); Pergamon Mozaïği (Dunbabin 1999: 224 fig. 235) özellikle çerçevelerinde yaygındır. Bunun yanı sıra Antiocheia (Cimok 2000: figs. 27, 57, 121, 136, 146, 185, 194), Adana (Budde 1972: 20-24 fig.5), Tarsus (Budde 1972: 121-126 fig.147), Zeugma (Önal 2009: 48, 59, 106), Ephesos (Dunbabin 1999: 226 fig.238), Milet (Tülek 1998: fig.32) ve Prusias ad Hypium (Sezer 2015: 124 fig. 1) Mozaiklerinde kullanılmıştır. Claudiopolis Mozaïğinde (Res. 1-2) olduğu gibi Knossos (Res. 32), (Sweetman 2013: 162-164 pl. 3), Herakleidon (Res. 33) (Raftopoulou 1998: 131 fig. 12.8) ve Koroni (Res. 34), (Waywell 1979: 299 pl. 49 fig. 27) mozaiklerinde kemer desenini oluşturan panoların etrafını çevirmiştir.

9.5. Teğet Daireler Motifi

Kemer deseninin kare biçimindeki çerçevesinin hemen sonrasında tek sıra halinde teğet daireler motifi (Res. 29, 31) yer almaktadır. Dört iğ motifinden oluşan teğet daireler krem renkli tesseralar ile oluşturulmuştur. Her iğ motifinin merkezine kızıl kahve renginde bir kare yerleştirilmiştir. Bu karelerin merkezinde krem renginde eşkenar dörtgenler bulunmaktadır. Dairelerin merkezindeki içbükey kareler koyu mavi rengindedir. Bu içbükey karelerin ortasına dört adet kare yerleştirilmiştir. Merkezine krem renginde eşkenar dörtgenler yerleştirilmiş olan dört karenin çapraz iki karesi krem renginde iken diğer iki çapraz karesi ise kızıl kahve rengindedir.

Teğet daireler motifi; Claudiopolis Mozaïğinde (Res. 1-2) olduğu gibi Antiocheia (Cimok 2000: 42), Korykos (Budde 1972: 101-104 fig. 101), Zeugma (Önal

2009: 40, 45, 55, 70-71, 80), Ephesos (Dunbabin 1999: 226 fig.238) ve Prusias ad Hypium (Sezer 2015: 124 fig. 1) Mozaiklerinin bordüründe kullanılmıştır.

9.6 Swastika Pelta Motifi

Kemer desenini oluşturan kare panonun sağ ve sol yanındaki bordürlere, merkezinde Süleyman düğümü bulunan iki sıra swastika pelta motifi (Res. 30) yerleştirilmiştir. Süleyman düğümü sarı ve krem renklerinden oluşmuştur, sarı zemin üzerindeki pelta motifi siyah renkte iken kolların kenar çerçeveleri beyaz renktedir.

Claudiopolis Mozaığında (Res. 1-2) olduğu gibi swastika pelta motifi; Ephesos (Jobst 1978: 656 Taf. 194 Abb. 5), Zeugma (Önal 2009: fig.117), Atina (Waywell 1979: 295 no. 8 pl. 46 figs. 8-9) ve Melos (Bosanquet 1898: 66-73 pls. I-III) Mozaiklerinde bordürde kullanılmıştır.

9.7. Dalga Motifi

Teğet daireler motifini hemen sonrasında koyu mavi renkteki zemin üzerinde beyaz renkte olan tek sıra dalga motifi (Res. 29-31) çevirmiştir.

Dalga motifi; çakıl mozaiklerinde (Aigeira Mozaığı (Salzmann 1982: 82 no.1 pl.52,53,1-2), Arpi 1 Mozaığı (Salzmann 1982: 84 no.12 pl.67,1), Arpi 2 Mozaığı (Salzmann 1982: 84 no.13 pl.67,2), Arpi 3 Mozaığı (Salzmann 1982: 84 no.14 pl.68,1-3), Assos 2 Mozaığı (Salzmann 1982: 85 no.17 pl.63,2), Eretria 2 Mozaığı (Salzmann 1982: 90-91 no.37 pl.26,1-4, 27,1), Eretria 4 Mozaığı (Salzmann 1982: 91 no.39 pl.49,1), Eretria 7 Mozaığı (Salzmann 1982: 92 no.42 pl.49,3, 50,2), Korint 1 Mozaığı (Salzmann 1982: 95 no.63 pl.9,1-3), Korint 2 Mozaığı (Salzmann 1982: 95 no.64 pl.23,1,2), Olbia 1 Mozaığı (Salzmann 1982: 97-98 no.73 pl.59,1-3), Olbia 2 Mozaığı (Salzmann 1982: 98 no.74 pl.60,1), Olynthos 1 Mozaığı (Salzmann 1982: 98 no.76 pl.16,1), Olynthos 2 Mozaığı (Salzmann 1982: 98-99 no.77 pl.18,1,2), Olynthos 3 Mozaığı (Salzmann 1982: 99 no.78 pl.13), Olynthos 5 Mozaığı (Salzmann 1982: 100 no.80 pl.16,2), Olynthos 6 Mozaığı (Salzmann 1982: 100 no.81 pl.16,3), Olynthos 9 Mozaığı (Salzmann 1982: 101 no.84 pl.12,3), Olynthos 10 Mozaığı (Salzmann 1982: 101 no.85 pl.16,4), Olynthos 11 Mozaığı (Salzmann 1982: 101 no.86 pl.12,2), Olynthos 12 Mozaığı (Salzmann 1982: 102 no.87 pl.14,2, 15,1), Olynthos 13 Mozaığı (Salzmann 1982: 102-103 no.88 pl.14,1), Pella 6 Mozaığı (Salzmann 1982: 106 no.99 pl.37,2), Pella 10 Mozaığı (Salzmann 1982: 107-108 no.103 pl.29), Pella 12 Mozaığı (Salzmann 1982: 108 no.105 pl.38,1-5), Pellene Mozaığı (Salzmann 1982: 108-109 no.106 pl.41,2-3), Rodos 1 Mozaığı (Salzmann 1982: 110 no.112 pl.47), Rodos 2 Mozaığı (Salzmann 1982: 110-111 no.113 pl.46,2), Tarsus Mozaığı (Salzmann 1982: 113 no.125 pl.63,3-4), Vergina 1 Mozaığı (Salzmann 1982: 114 no.130 pl.39,1-3, 40,1-6) ve geçiş tekniğindeki mozaiklerde (Demetrias Mozaığı (Salzmann 1982: 117 no.136 pl.73,1-2), Lebena Mozaığı (Salzmann 1982: 117 no.137 pl.76,77,1-3), Rodos 5 Mozaığı (Salzmann 1982: 118 no.140 pl.75,2), Thasos Mozaığı (Salzmann 1982: 119 no.141 pl.74,1-3) ve tessellatum tekniğindeki mozaiklerde (Abdera Mozaığı (Salzmann 1982: 119 no.142 pl.78,3), Arsameia 1 Mozaığı (Salzmann 1982: 120 no.146 pl.86,3-4), Arsameia 2 Mozaığı (Salzmann 1982: 120 no.147 pl.86,5), Assos 2 Mozaığı (Salzmann 1982: 120-121 no.150 pl.84,3-4), Erythrai 1 Mozaığı (Salzmann 1982: 121-122 no.154 pl.85,1-3), Kaulonia Mozaığı (Salzmann 1982: 122 no.158 pl.92,3), Lykosura Mozaığı (Salzmann 1982: 123 no.162 pl.80,1-2), Mangalia Mozaığı (Salzmann 1982: 123 no.163 pl.83,2), Maroneia Mozaığı (Salzmann 1982: 123-124 no.164 pl.79,1-2), Pergamon Mozaığı (Salzmann 1982: 124 no.166 pl.83,1), Tainaron Mozaığı (Salzmann 1982: 125-126 no.170 pl.81,1-2), Troia Mozaığı

(Salzmann 1982: 126 no.172 pl.84,2) yaygın bir biçimde kullanılmıştır.

Claudiopolis Mozağında olduğu gibi dalga motifi Pompei (Blake 1930: 77 (Pompei VII, vi, 28), pl.17,2; 83, (Pompei VI, ix, 6), pl.22,3; 90, 114, (Pompei VI, xvi, 36), pl. 34, 3), Antiocheia (Cimok 2000: figs. 42, 46, 51, 57, 60, 62, 71, 95, 103, 144-147, 159, 178-179, 229) ve Zeugma (Önal 2009: figs. 17, 25, 28-29, 55, 60, 75, 77, 80, 87, 98) mozaiklerinde bordürde kullanılmıştır.

10. Bitkisel Dekorasyon

10.1. Sarmaşık Sarmalı Motifi

Dalga motifini hemen sonrasında krem rengi zeminin üzerinde dalları ve yaprağı yeşil renkte olan tek sıra sarmaşık sarmalı motifi (Res. 29-31) çevirmiştir.

Sarmaşık sarmalı motifi; çakıl mozaiklerde (Chalkis Mozağı (Salzmann 1982: 88-89 no.28 pl.48,1), Eretria 1 Mozağı (Salzmann 1982: 90 no.36 pl.27,2), Olynthos 12 Mozağı (Salzmann 1982:102 no.87 pl.14,2, 15,1) ve geçiş tekniğindeki mozaiklerde (Alexandria 2 Mozağı (Salzmann 1982: 116 no.134 pl.88,1-3, 89, 1-4, 90,1), Rodos 5 Mozağı (Salzmann 1982: 118 no.140 pl.75,2) kullanılmıştır.

11. Claudiopolis Dionysos Mozağı'nin Diğer Kedigil Üzerine Binmiş Olan Dionysos Mozaikleri ile Karşılaştırılması (Tablo: 1-3)

Claudiopolis Dionysos Mozağı (Res.1-2); Dionysos'un üzerine binmiş olduğu kedigilin (izleyiciye göre) sağa doğru hareket etmesiyle Delos (Res.11), (Dunbabin 1999: fig.38), Dougga (Res. 12), (Welch 1998: fig.85), El Djem 2 (Res. 13), (Welch 1998: fig.86), Lyon (Res. 14), (Jacome 2013: 537 fig.29.9) Ostia (Res. 15), (Wyler 2009: pl.91,7) Chania (Res. 20), (Welch 1998: fig.74) mozaikleriyle; kedigil ve Dionysos'un tek başına olmasıyla Delos (Res. 11), (Dunbabin 1999: fig.38), Dougga (Res. 12), (Welch 1998: fig.85), El Djem 2 (Res. 13), (Welch 1998: fig.86), Lyon (Res. 14), (Jacome 2013: 537 fig.29.9), Ostia (Res. 15) (Wyler 2009: pl.91,7) mozaikleriyle; Dionysos ve kedigil figürünün merkezi dairesel bir pano içerisinde yer almasıyla Dougga (Res. 12), (Welch 1998: fig.85) Mozağıyla; Dionysos'un genç olarak tasvir edilmesiyle Delos (Res. 11), (Dunbabin 1999: fig.38), Dougga (Res.12), (Welch 1998: fig.85), El Djem 2 (Res. 13), (Welch 1998: fig.86), Lyon (Res.14), (Jacome 2013: 537 fig.29.9), Ostia (Res. 15), (Wyler 2009: pl.91,7), Chania (Res. 20), (Welch 1998: fig.74) mozaikleriyle; yarı çıplak olmasıyla Dougga (Res. 12), (Welch 1998: fig.85), El Djem 2 (Res. 13), (Welch 1998: fig.86), Lyon (Res.14), (Jacome 2013: 537 fig.29.9), Ostia (Res.15), (Wyler 2009: pl.91,7), Chania (Res. 20), (Welch 1998: fig.74) Mozaikleriyle; sağ elinde thyrsos taşımasıyla Delos (Res. 11), (Dunbabin 1999: fig.38), Lyon (Res. 14), (Jacome 2013: 537 fig.29.9), Ostia (Res. 15), (Wyler 2009: pl.91,7) Mozaikleriyle; sol elinin kedigilin üzerinde olmasıyla Lyon (Res. 14), (Jacome 2013: 537 fig.29.9), Ostia (Res. 15), (Wyler 2009: pl.91,7) Mozaikleriyle; başında bitkisel bir çelengin yer almasıyla Delos (Res. 11), (Dunbabin 1999: fig.38), Dougga (Res. 12), (Welch 1998: fig.85), Lyon (Res. 14), (Jacome 2013: 537 fig.29.9), Ostia (Res. 15) (Wyler 2009: pl.91,7) Mozaikleriyle; Dionysos'un leopara binmiş olmasıyla Delos (Res. 11), (Dunbabin 1999: fig.38), El Djem 2 (Res. 13), (Welch 1998: fig.86), Chania (Res. 20), (Welch 1998: fig.73-74) Mozaikleriyle; leoparın başını geriye doğru çevirmesiyle Delos (Res. 11), (Dunbabin 1999: fig.38), Dougga (Res.12), (Welch 1998: fig.85), El Djem 2 (Res. 13), (Welch 1998: fig.86) Mozaikleriyle, leoparın sol ön pençesini yukarı doğru kaldırmasıyla Delos (Res. 11), (Dunbabin 1999:

fig.38), Ostia (Res. 15), (Wyler 2009: pl.91,7) Mozaikleriyle; leoparın kuyruğunu yukarı doğru kaldırmasıyla Dougga (Res. 12), (Welch 1998: fig.85), El Djem 2 (Res. 13), (Welch 1998: fig.86), Ostia (Res.15), (Wyler 2009: pl.91,7), Chania (Res. 20), (Welch 1998: fig.74) Mozaikleriyle; Dionysos ve kedigilin yer aldığı panonun çerçevesinde iki kollu giyoş motifinin kullanılmasıyla Lyon (Res. 27) mozaïği ile ortak özellikler taşımaktadır.

12. Genel Değerlendirme

Bir kedigil üzerine binmiş olan Dionysos kompozisyonu, Yunan ve Roma mozaiklerinin yanı sıra diğer sanat dallarında da popüler bir konudur. Tek başına merkez bir rolde olan kedigil üzerindeki Dionysos kompozisyonu, Grek vazo ressamlığı sanatında MÖ 5.yüzyıl kadar erkene gitmektedir. Bu kompozisyonu, mozaikler üzerine ilk olarak Hellenistik Dönem sanatçıları uyarlamıştır (Pella Mozaïği (Res. 5)). Kompozisyon, kendi içerisinde kedigilin izleyiciye göre sağa ya da sola doğru hareket etmiş olması dikkate alınarak iki tipe ayrılmıştır. Bu tasvirlerde Dionysos, çocuk ya da genç olarak tasvir edilmiştir. Üzerine bindiği kedigiller arasında aslan ve panterin yanı sıra en çok leopar tercih edilmiştir. Kompozisyon ya yalnızca bir kedigil ile onun sırtına binmiş tanrı figüründen oluşmuştur ya da tanrının yanına thiasosunun üyeleri eklenmiştir. Dionysos ile birlikte Satyr, Silenos, Bacchante, Priapos gibi thiasosunun üyelerinin yer aldığı sahnelerde Dionysos, çocuk olarak betimlenmiştir (El Djem 1 (Res. 8), Saint-Leu (Res. 10), El Djem 4 (Res. 17), Djemila (Res. 19)). Liknon gibi Dionysiak gizemlerle bağlantılı objelere de yer verilmiş olan sahneler yalnızca standart Dionysiak figürleri birleştirmekle kalmayıp aynı zamanda ritüel bir anlam taşımaktadır (Dunbabin 1978: 175). Bazı sahnelerde thiaso'un üye sayısı azaltılarak Dionysiak alay çok daha sadeleştirilmiştir. Çocuk Dionysos çoğunlukla thiasosun üyeleri ile birlikte tasvir edilmiş iken üç örnekte Acholla Mozaïği (Res. 9), El Djem 3 Mozaïği (Res. 16), Saguntum Mozaïği (Res. 18) tek başınadır. Dionysos'un tek başına tasvir edildiği sahnelerde genellikle genç Dionysos tercih edilmiştir.

Bir kedigil üzerine binmiş olan Dionysos kompozisyonunun etrafında mevsimleri sembolize eden personifikasyonlara, dört ayaklı hayvanlara, kuşlara ve bitkilere yer verilmiştir. Mozaikler üzerinde yer alan çeşitli bitkilerin, dört ayaklı hayvanların ve kuşların mevsimleri sembolize ettiği düşünülmüştür. Mozaiklerde üzerinde dört mevsimi simgeleyen dört ayaklı hayvanlar, kuşlar ve bitkiler standart ikonografiyi izlemiştir. İlkbahar mevsiminin tavuskuşu ile sembolize edildiği gibi bazı mevsimleri sembolü eden kuşlar standart bir ikonografiyi izlemiştir. Diğer mevsimler ise belki göçmen kuşlar ile sembolize edildiği için farklılık gösterebilirler.

Claudiopolis Dionysos Mozaïği'nde merkezi dairesel panonun etrafına yerleştirilmiş olan dört ayaklı hayvanlar ve kuşlar dört mevsimi sembolize etmiştir. Diğer mozaiklerde olduğu gibi Claudiolis Mozaïği'nde de kış mevsiminin kaplan, yaz mevsiminin aslan ve sonbahar mevsiminin panter ile sembolize edilmiş olması onun standart bir ikonografiyi izlediğine işaret etmektedir. Yine diğer mozaiklerin standart ikonografisinde kış mevsimi ördek ile, ilkbahar mevsimi tavuskuşu ile yaz mevsimi keklik ile sembolize edilirken Claudiolis Mozaïği'nde ilkbahar ve yaz mevsimini sembolize eden kuşlar kayıp iken kış mevsiminin dağ tavuğu ile sonbahar mevsiminin dağ horozu ile sembolize edilmesi onun standart ikonografinin dışına çıktığına işaret etmektedir. Bu durumda sanatçının belki de yörede yer alan kuş türünü seçmiş olduğu düşünülebilir.

Mevsimlerin yıllık döngüsü kış mevsimi ile başlayarak ilkbahar, yaz ve sonbahar biçiminde sıralanmıştır. Mozaikler üzerindeki dört mevsim genellikle kronolojik bir sıralama içerisinde düzenlenmiştir ve sıralama saatin dönüş yönünde ilerlemiştir (Haidra Aion ve Mevsimler Mozaığı, Parrish 1995: 174 fig.1; Dougga Annus ve Mevsimler Mozaığı, Parrish 1995: 190 fig.37). Bazı mozaiklerde mevsimlerin sıralaması kronolojik düzenlemenin tersindedir (Silin Mozaığı, Parrish 1995: 181 fig.30). Claudiopolis Dionysos Mozaığı'nda dört mevsimi simgeleyen figürlerin yerleştirme düzeni kronolojik sıralamayı takip etmektedir ve bu sıralama saatin dönüş yönünde oluşturulmuştur. Dionysos'un merkezinde bulunduğu dairesel panonun sol tarafında yer alan içerisinde kış mevsimini simgeleyen bir kaplanın bulunduğu yarım dairesel pano ile başlayan kronolojik sıralama saat yönünde ilerleyerek merkezi dairesel panonun üst kısmında yer alan içerisinde sonbahar mevsimini simgeleyen panterin bulunduğu yarım dairesel pano ile tamamlanmıştır. Yine aynı biçimde Dionysos'un merkezinde bulunduğu dairesel panonun sol üst köşesinde yer alan içerisinde kış mevsimini simgeleyen bir dağ tavuğunun bulunduğu içbükey kare pano ile başlayan kronolojik sıralama saatin dönüş yönünde ilerleyerek merkezi dairesel panonun sağ üst köşesinde yer alan içerisinde sonbahar mevsimini simgeleyen dağ horozunun bulunduğu içbükey kare pano ile tamamlanmıştır. Knossos Dionysos (Res. 32), Herakleidon Dionysos (Res. 33) ve Koroni Dionysos Mozaiklerindeki (Res. 34) dört mevsimi simgeleyen figürler dört mevsimin yıllık döngüsünün kronolojik sıralamasına göre düzenlenmemiştir.

Bir kedigil üzerine binmiş olan Dionysos'un yer aldığı mozaikler üzerinde yılın dört mevsimi yalnızca dört ayaklı hayvanlar ile (Herakleidon Dionysos Mozaığı (Res. 33), Koroni Dionysos Mozaığı (Res. 34) ya dört ayaklı hayvanlar ve kuşlar ile (Claudiopolis Dionysos Mozaığı (Res. 1-2) ya da kuşlar ve bitkiler ile (Knossos Dionysos Mozaığı (Res. 32) sembolize edilmiştir.

Mozaikler üzerinde Dionysos ve mevsimleri sembolize eden figürlerin birlikte tasvirinin oldukça yaygın olduğu görülmektedir. Dionysos ile mevsimler arasında geleneksel bir ilişki vardır ve Claudiopolis Mozaığı de bu geleneğe aittir. Dionysos genel olarak bitkilerin, meyvelerin ve şarabın tanrısı olmasına rağmen mozaikler üzerinde mevsimler ile birlikte tasvir edildiğinde tıpkı mevsimler gibi tanrı da zenginliği ve bereketi ifade etmiştir.

Dionysos mozaiklerinde dört mevsimi sembolize eden dört ayaklı hayvanların, kuşların ve bitkilerin yer almasının özellikle Kuzey Afrika, Yunanistan ve Adalar'da çok tercih edildiği bilinmektedir. Claudiopolis Mozaığı, bu kompozisyona sahip günümüze kadar bulunmuş olan ilk ve şimdilik tek mozaik olmasının yanı sıra dört ayaklı hayvanlar ve kuşlar ile mevsimlerin sembolize edilmesi geleneğinin Anadolu'da da olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Mevsim tasvirlerinin yer aldığı mozaikler, kamu binalarından daha çok genellikle özel binalar için tercih edilmiştir (Adounvo 1991: 88). Özel evlerdeki sosyal odalarda özellikle oeci ve triclinia'da bu mozaikler yer almıştır. Mevsimsel bir kontekt içinde Dionysiak konuların tasviri triclinia'daki mozaiklerde çok popülerdir. Mozaiklerde Dionysiak konulara Geç Klasik Dönem'e kadar giden uzun bir gelenekte sevilerek yer verilmiştir (Adounvo 1991: 89). Dionysiak tasvirlerde mutluluk ve şarabın çağrıştırdığı anlam, bu yemek alanları için uygun bir ortam oluşturmuştur (Adounvo 1991: 89). Dionysiak alay ile mevsim figürlerini içeren El Djem 1 Mozaığı (Resim 8 ,26) tricliniumda bulunmuştur (Adounvo 1991: fig.25).

Dionysiak mozaikler genellikle lüks evlerin dekorasyonunda kullanılmış iken kamu ya da yarı kamu yerleşimlerinde çok nadiren bulunmuştur (Welch 1998: 259).

Chania'da (triclinium), (Sweetman 2013: 244-247 no.136 pl.42) ve Knossos'daki (cubiculum) (Sweetman 2013: 162-164 no.3 pl.3) gibi yalnızca birkaç odanın kimliği mozağının planı ile açık bir şekilde tespit edilebilmiştir. Mozağın ikonografisi mimari kontekstin tanımlanmasına hemen hemen hiç yardım etmez. Yemek odasının dekorasyonunun Dionysiak tasvir için uygun olması sebebiyle bu mekânlarda Dionysos'un, takipçilerinin ve sembollerinin tasviri sıklıkla kullanılmıştır. Buna rağmen arkeolojik bulgular, Dionysiak tasvirlerin cubiculum (Welch 1998: fig. 16 (Knossos Dionysos Mozağı), peristyle (Welch 1998: fig. 77 (Delos Dionysiak mozaik) ve nympheum'da (Welch 1998: fig. 62 (Pella Dionysos Mozağı) bulunmuş olan mozaikler üzerinde de yer almış olduğunu göstermiştir.

Claudiopolis Mozağı'nin bulunduğu kontekste tarihlendirmeye katkı sağlayabilecek herhangi bir buluntuya rastlanılmamış olması sebebiyle mozaik ancak diğer benzer örnekler ile karşılaştırma yapılarak tarihlendirilebilir.

Delos Dionysos Mozağı'nde (MÖ 160-100), (Res. 11) Dionysos'un bir leopar üzerine binmiş olması, leoparın izleyiciye göre sağa doğru hareket etmesi, hırlar biçimindeki başını geriye yani Dionysos'a doğru çevirmesi, sol ön pençesini yukarı doğru kaldırması, Dionysos'un leopara biniş biçimi, vücudunun üst kısmının ve başının hafifçe soluna dönük olması, sağ elinde thyrsos taşıması gibi Claudiolis Dionysos Mozağı ile ortak olan özellikleri Claudiolis Dionysos Mozağı'nin orijinalinin Delos Mozağı'ne dolayısıyla Hellenistik Dönem'e dayandığına işaret etmektedir.

Knossos Dionysos Mozağı (MS 2.yüzyılın ortaları), (Res. 32); kemer deseninin uygulanmış olması, kemer desenini oluşturan panoların birbirleriyle olan bağlantısının iki kollu giyoş motifi ile sağlanması, kemer deseninin merkezinde yer alan dairesel panoda Dionysos'un tasvir edilmesi, merkezi dairesel panonun etrafını basamaklı üçgen motifinin çevirmesi, bordüründe dalga motifinin yer alması ve merkezi dairesel panonun etrafında bulunan yarım dairesel panolarda mevsimleri sembolize eden kuşlara (tavuskuşu (ilkbahar mevsimi), keklik (yaz mevsimi), su kuşu (kış mevsimi), papağan (?) (sonbahar mevsimi) yer verilmesiyle Claudiolis Dionysos Mozağı ile benzerdir.

Herakleidon Dionysos Mozağı (MS 2.yüzyılın ortaları), (Res. 33); kemer deseninin uygulanmış olması, kemer desenini oluşturan panoların birbirleriyle olan bağlantısının iki kollu giyoş motifi ile sağlanması, kemer deseninin merkezinde yer alan dairesel panoda Dionysos'un tasvir edilmiş olması, merkezi dairesel panonun etrafında bulunan yarım dairesel panolarda mevsimleri sembolize eden dört ayaklı hayvanlara (panter (sonbahar mevsimi), kaplan (kış mevsimi), aslan (yaz mevsimi) yer verilmesiyle Claudiolis Dionysos Mozağı ile ortak özellikler taşımaktadır.

Koroni Dionysos Mozağı (MS 2.yüzyılın ortaları), (Res. 34); kemer deseninin uygulanmış olması, kemer desenini oluşturan panoların birbirleriyle olan bağlantısının iki kollu giyoş motifi ile sağlanması, kemer deseninin merkezinde yer alan dairesel panoda Dionysos'un tasvir edilmiş olması, merkezi dairesel panonun etrafında bulunan yarım dairesel panolarda mevsimleri sembolize eden dört ayaklı hayvanlara (boğa (ilkbahar mevsimi), aslan (yaz mevsimi), kaplan (kış mevsimi) yer verilmesiyle Claudiolis Dionysos Mozağı ile ortak özellikler taşımaktadır.

Bunun yanı sıra sonbahar mevsiminin panter ile sembolize edilmesi Herakleidon ve Claudiolis Mozaiklerinde, yaz mevsiminin aslan ile kış mevsiminin kaplan ile sembolize edilmesi Herakleidon, Koroni ve Claudiolis Mozaiklerinde ortak olan özelliklerdir.

Kemer deseninin Yunanistan ve Adalar'da özellikle Dionysos konulu mozaiklere uygulanmış olduğu bilinmektedir. Günümüze kadar Anadolu'da ortaya çıkarılan mozaiklerde özellikle de Antiocheia ve Zeugma mozaiklerinde kemer deseni uygulamasına rastlanılmamıştır. Claudiopolis Mozaïği, şimdiye kadar ortaya çıkarılmış olan mozaiklerde varlığı bilinmeyen kemer deseni uygulamasının Anadolu'da da olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Knossos, Herakleidon, Koroni ve Claudiopolis Mozaiklerinde uygulanmış olan kemer deseni; belirli bir dönem boyunca bu bölgede üretilen mozaiklere bu deseni uygulayan bir atölyenin varlığına işaret etmektedir. Bunun yanı sıra ortak kullanılmış olan kemer deseni sebebiyle Adalar ve Yunanistan ile Batı Karadeniz arasında mozaik yapımı konusunda yakın bir bağlantının varlığı ortaya çıkmaktadır.

Claudiopolis Mozaïği'nde; engebeli zemin ve bitki dalları doğal görünümüyle tasvir edilmiştir. Figürler açık koyulu değişen renk tonlarıyla hacimlendirilmiştir. Panter, kaplan ve aslanın her iki yanındaki daha kısa boylu çıplak bitki ile simetri sağlanmıştır. Bu hayvanların arka planına yerleştirilmiş daha büyük ve uzun olan çıplak bitki doğal bir derinlik içerisinde verilmiştir. Derinlik ve üç boyutluluğun verilmesi tümüyle Hellenistik Dönem özellikleridir. Dionysos tam anlamıyla kompozisyonun merkez figürüdür ve dört ayaklı hayvanlar ile kuşlar onun etrafına yerleştirilmiştir.

Knossos Mozaïği'nde; zemin çizgisi gösterilmemiştir. Hayvanların etrafında doğaya ait bir kaya ya da bitki motifi kullanılmamıştır. Herakleidon ve Koroni Mozaikleri'nde; hayvan figürlerinin ayaklarının altında zemin çizgisine yer verilmiştir. Zemin çizgisi ince değildir ve Claudiopolis Mozaïği'nde olduğu gibi kalın ve dalgalı biçimdedir. Merkezi dairesel panonun içerisinde yer alan Dionysos figürünün hafifçe sola doğru dönmüş başı ve soluna yönlendirilmiş bakışları Claudiopolis Mozaïğindeki Dionysos figürü ile ortak olan özellikleridir.

Kemer deseninin uygulanmış olduğu Dionysos konulu mozaiklerin mimari kontekstte cubiculum (Knossos) ve triclinium (Herakleidon) bölümlerinde yer almış olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla Claudiopolis Dionysos Mozaïği'nin triclinium ya da cubiculum'da yer almış olma ihtimali oldukça yüksektir.

Kemer deseninin ortak bir şablon olduğu göz önüne alındığında Claudiopolis Mozaïğinin yapımında patron kalıp kitabının kullanılmış olduğu söylenebilmektedir. Dolayısıyla mozaïğin gezgin ustaların yanı sıra patron kalıp kitabına bağlı kalan yerel ustalar tarafından da yapılmış olabileceği olasılığı gözden uzak tutulmamalıdır.

Yaklaşık olarak aynı döneme tarihlenen Knossos, Herakleidon, Koroni ve Claudiopolis Mozaiklerinde ortak bir biçimde kullanılan kemer deseni; en azından MS 2.yüzyılın ortalarında repertuarlarında yer alan kemer desenini mozaiklerine oldukça sık uygulayan Yunanistan, Adalar ve Anadolu'da bir atölye ya da gezici bir mozaik sanatçısı olduğuna işaret etmektedir.

Dolayısıyla Knossos, Herakleidon ve Koroni mozaiklerindeki kemer desenine ve figürlerin analizine dayanarak Claudiopolis Mozaïği'nin MS 2.yüzyılın ortalarında yapılmış olduğu sonucuna varılmıştır.

Kedigil'e Binmiş Dionysos Mozaikleri	Genç Dionysos	Çocuk Dionysos	Giyimli	Yarı çıplak	Çıplak	Elinde thyrsos	Elinde kantharos	Elinde tympanon	Başında çelenk	Ayağında botlar
I. Tip										
Pella (Res.5)	x	-	-	-	x	x (sol)	-	-	x	-
Eretria (Res.6)	x	-	-	x	-	x (sol)	-	-	x	-
Leadenhall (Res.7)	x	-	-	x	-	x (sol)	x (sağ)	-	x	x
El Djem 1 (Res.8)	-	x	-	-	x	-	x (sol)	-	x	-
Acholla (Res.9)	-	x	-	-	x	x (sol)	-	-	-	-
Saint-Leu (Res.10)	-	x	-	-	x	x (sağ-sol)	-	-	x	-
II. Tip										
Delos (Res.11)	x	-	x	-	-	x (sağ)	-	x (sol)	x	-
Dougga (Res.12)	x	-	-	x	-	x (sol)	x (sağ)	-	x	-
El Djem 2 (Res.13)	x	-	-	x	-	x (sağ-sol)	-	-	-	x
Lyon (Res.14)	x	-	-	x	-	x (sağ)	-	-	x	x
Ostia (Res.15)	x	-	-	x	-	x (sağ)	-	-	x	-
El Djem 3 (Res.16)	-	x	-	nebris	-	x (sol)	-	-	-	-
El Djem 4 (Res.17)	-	x	-	x	-	-	x (sağ)	-	-	-
Saguntum (Res.18)	-	x	-	-	x	x (sağ)	-	-	-	-
Djemila (Res.19)	-	x	-	nebris	-	x (sağ)	-	-	x	-
Chania (Res.20)	x	-	-	x	-	?	?	?	?	-
Claudiopolis (Res.1-2)	x	-	-	x	-	x (sağ)	-	-	x	?

Tablo 1
Kedigil'e Binmiş Dionysos Figürünün Diğer
Dionysos Mozaikleri ile Karşılaştırılması.

Kedigil'e Binmiş Dionysos Mozaikleri	Kedigil	Her iki bacağını açarak	Yan oturarak	Yarım yaslanmış
I. Tip				
Pella (Res.5)	leopar	-	x	x
Eretria (Res.6)	leopar	x	-	-
Leadenhall (Res.7)	kaplan (dişi)	-	x	x
El Djem 1 (Res.8)	aslan	x	-	-
Acholla (Res.9)	kaplan	x	-	-
Saint-Leu (Res.10)	leopar	x	-	-
II. Tip				
Delos (Res.11)	leopar	-	x	-
Dougga (Res.12)	kaplan	-	x	x
El Djem 2 (Res.13)	leopar	-	x	x
Lyon (Res.14)	panter	-	x	x
Ostia (Res.15)	panter	-	x	x
El Djem 3 (Res.16)	kaplan (dişi)	-	x	-
El Djem 4 (Res.17)	leopar (dişi)	x	-	-
Saguntum (Res.18)	leopar	x	-	-
Djemila (Res.19)	kaplan (dişi)	x	-	-
Chania (Res.20)	leopar (dişi)	x	?	?
Claudiopolis (Res.1-2)	leopar	-	x	-

		MEVSİMLER		
DİONYOS MOZAİKLERİ		PERSONİFİKASYONLAR		
	Kış	İlkbahar	Yaz	Sonbahar
El Djem 1 (Res.26)	-	kadın büstü	-	-
Lyon (Res.27)	kadın büstü	kadın büstü	-	-
		DÖRT AYAKLI HAYVANLAR		
	Kış	İlkbahar	Yaz	Sonbahar
Claudiopolis (Res.1)	kaplan	-	aslan	panter
El Djem 4 (Res.28)	domuz	-	aslan	leopar
Herakleidon (Res.33)	kaplan	-	aslan	panter
Koroni (Res.34)	kaplan	boğa	aslan	-
		KUŞLAR		
	Kış	İlkbahar	Yaz	Sonbahar
Claudiopolis (Res.1)	dağ tavuğu	-	-	dağ horozu
Knossos (Res.32)	su kuşu	tavuskuşu	keklik	papağan (?)
		BİTKİLER		
	Kış	İlkbahar	Yaz	Sonbahar
El Djem 3 (Res.16)	zeytin	gül	buğday	üzüm
Knossos (Res.32)	kamış	gül	buğday	üzüm

Tablo 2
Dionysos'un Kedigil'e Biniş Biçimi.

Tablo 3
Kedigil'e Binmiş Dionysos Mozaiklerindeki Dört Mevsimi Simgeleyen Tasvirlerin Karşılaştırılması.

Kaynaklar – Bibliography

- Adounvo 1991 G. A. Adounvo, The Mosaic of Neptune and the Seasons from La Chebba, Unpublished PhD Thesis, McMaster University.
- Blake 1930 M. E. Blake, "The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire", *MAAR* 8, 7-159.
- Boatwright 2000 M. T. Boatwright, *Hadrian and the Cities of the Roman Empire*, Princeton.
- Bosanquet 1898 R. C. Bosanquet, "Excavations of the British School at Melos: the Hall of the Mystae", *JHS* 18, 60-80.
- Budde 1972 L. Budde, *Antike Mosaiken in Kilikien, Band II, Die Heidnischen Mosaiken*, Recklinghausen.
- Carr-Howard 2017 T. Carr-Howard, *The Cultural Mosaic Under the Tesserae: Local Identity in the Iconography and Compositions of Roman Floor Mosaics*. Scripps Senior Theses.
- Casal 1990a L. A. Casal, "Horai/Horae", *LIMC* V, 510-538.
- Casal 1990b L. A. Casal, "Kairoi/Tempora Anni", *LIMC* V, 891-920.
- Cimok 2000 F. Cimok, *Antioch Mosaics*, İstanbul.
- Dörner 1952 F. K. Dörner, *Bericht über eine Reise in Bithynien*, Wien.
- Dunbabin 1978 K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa, Studies in Iconography and Patronage*, Oxford.
- Dunbabin 1999 K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.
- Eckersley 1995 T. E. Eckersley, *Iconography of the Vintage in the Mosaics of Roman Spain and North Africa*, Unpublished PhD Thesis, McMaster University.
- Gasparri 1986 C. Gasparri, "Dionysos", *LIMC* III, 414-514.
- Hanfmann 1951 G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks, I-II*, Cambridge.
- Hellenkemper Salies 1986 G. Hellenkemper Salies, "Römische Mosaiken in Griechenland", *BJb* 186, 241-285.
- Jácome 2013 P. M. Jácome, "Bacchus and Felines in Roman Iconography: Issues of Gender and Species", A. Bernabé - M. Herrero de Jáuregui - A. I. Jiménez San Cristóbal - R. Martín Hernández (eds.), *Redefining Dionysos*, Berlin, 526-540.
- Jobst 1978 W. Jobst, "Römische Mosaiken in Ephesos", E. Akurgal (ed.), *The Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology, Vol.I-III*. Ankara, 653-660.
- Joyce 1979 H. Joyce, "Form, Function and Technique in the Pavements of Delos and Pompeii" *AJA* 83, 3, 253-263.
- Kondoleon 1995 C. Kondoleon, *Domestic and Divine, Roman Mosaics in the House of Dionysos*, New York.
- Ling 1983 R. Ling, "The Seasons in Romano-British Mosaic Pavements", *Britannia* 14, 13-22.
- Magie 1950 D. Magie, *Roman Rule in Asia Minor, I-II*, Princeton.
- McCann 1978 A. M. McCann, *Roman Sarcophagi in the Metropolitan Museum of Art*, New York.
- Merkelbach 1988 R. Merkelbach, *Die Hirten des Dionysos*. Stuttgart.
- Okçu 2009 R. Okçu, "Prusia ad Olympum Mozaikleri" *JMR* 3, 31-51.
- Önal 2009 M. Önal, *A Corpus Zeugma Mosaics*, İstanbul.
- Öz 2011 A. K. Öz, "The Mosaics of Metropolis in Ionia", M. Şahin (ed.), *11th International Colloquium on Ancient Mosaics, Bursa*, 701-708.
- Parrish 1995 D. Parrish, "The Mosaic of Aion and the Seasons from Haidra (Tunisia): an Interpretation of its Meaning and Importance", *AnTard* 3, 167-191.
- Raftopoulou 1998 S. Raftopoulou, "New finds from Sparta", W. G. Cavanagh - S. E. C. Walker (edS.), *Sparta in Laconia: Proceedings of the 19th British Museum Classical Colloquium held with the British School at Athens and King's and University Colleges*, London, 125-140.
- Richter 1954 G. M. A. Richter, *Catalogue of Greek Sculptures*, Cambridge.
- Robertson 1965 M. Robertson, "Greek Mosaics", *JHS* 85, 72-89.
- Salzmann 1982 D. Salzmann, *Untersuchungen zu den Antiken Kieselmosaiken*, Berlin.
- Sevilla-Sadeh 2021 N. Sevilla-Sadeh, "Dionysian Eros or Erotic Dionysus ? Source and Meanings of Hybridization in the Bacchus Mosaic at the Naples Museum", *JMR* 14, 289-300.

- Sezer 2015 S. Sezin Sezer, "The Orpheus Mosaic of Prusias ad Hypium", *JMR* 8, 123-140.
- Sweetman 2013 R. J. Sweetman, *The Mosaics of Roman Crete, Art, Archaeology and Social Change*, Cambridge.
- Şahin 2004 D. Şahin, *Amisos Mozaığı*. Ankara.
- Tülek 1998 F. Tülek, *Efsuncu Orpheus*, İstanbul.
- Vermeule 1968 C. C. Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Cambridge.
- Waywell 1979 S. E. Waywell, "Roman Mosaics in Greece", *AJA* 83, 3, 93-321.
- Welch 1998 Z. Welch, *The Dionysiac Mosaics of Greece and the Coast of Asia Minor*, Unpublished PhD Thesis, McMaster University.
- Witts 2022 P. Witts, "Seasonal Animals in Roman Mosaics" *JMR* 15, 335-366.
- Wyler 2009 S. Wyler, "Dionysos/Bacchus", *LIMC Supplementum I*, 183-189; *II*, 90-94.

Sinop Balatlar Excavation Pebble Mosaic Pavement

Sinop Balatlar Kazısı Çakıl Taşı Mozaik Döşeme

Derya ŞAHİN - Gülgün KÖROĞLU - Mustafa ŞAHİN*

(Received 16 April 2024, accepted after revision 01 October 2024)

Abstract

During the 2022 Sinop Balatlar Excavation, a pebble stone mosaic floor was unearthed. The design of the mosaic, which adorns the andron room of a private residence, is U-shaped and the east-west kline sections are planned without decoration. The pebble floor placed horizontally and vertically on a pink nucleus is called the "hedgehog" model. Surrounded by ranke, wave and palmette motifs, a small part of the mosaic, which we think shows a flying Eros and his wingtips on it, has been preserved in the southwestern corner of the main panel. It is very important with the placement technique of the stones on it and the pattern repertoire created with white pebbles on a black ground. Compared to contemporary examples, the pebble mosaic dated to the end of the 5th century BC includes the Gordion and Olynthos mosaics, where the mosaic tradition in Asia Minor dates back, it occupies an important place in the ancient mosaic chronology as it indicates its existence in the 5th century BC.

Keywords: Sinop, Balatlar Excavation, pebble mosaic, andron, Eros.

ÖZ

2022 yılı Sinop Balatlar Kazısı çalışmalarında, çakıltaşı mozaik bir zemin açığa çıkartılmıştır. Özel bir konutun andron odasını süsleyen mozağin tasarımı U formudur ve doğu batı kline bölümleri bezemesiz olarak planlanmıştır. Pembe renkli bir nucleus üzerine yatayda dikine yerleştirilen çakıltaşı döşeme "kirpi modeli" olarak adlandırılmıştır. Ranke, dalga ve palmet motifleriyle çevrelenmiş mozağin, ana panosunun güneybatı köşesinde uçan bir Eros ve onun üzerinde kanat uçları olduğunu düşündüğümüz küçük bir kısım korunabilmiştir. Üzerindeki taşların yerleştiriliş tekniği ve siyah zemin üzerinde beyaz çakıl taşları ile oluşturulmuş desen repertuarı ile oldukça önemlidir. Çağdaş örnekleri ile karşılaştırıldığında İÖ 5. yüzyıl sonlarına tarihlenen çakıl taşı mozaik Gordion ve Olynthos mozaikleri arasında Küçük Asya'da mozaik geleneğinin İÖ 5. yüzyılda da varlığına işaret etmesi açısından antik mozaik kronolojisi için de önemli bir yere oturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinop, Balatlar Kazısı, çakıl taşı mozaik, andron, Eros.

* Derya Şahin, Bursa Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, 16059, Görükle - Bursa, Türkiye. <https://orcid.org/0000-0003-0021-4271>. E-mail: dsahin@uludag.edu.tr

Gülgün Köroğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Cumhuriyet Mah. Silahşör Cad. No: 71, Bomonti - Şişli - İstanbul, Türkiye. <https://orcid.org/0000-0002-6369-659X>. E-mail: koroglu@msgsu.edu.tr

Mustafa Şahin, Bursa Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, 16059, Görükle - Bursa, Türkiye. <https://orcid.org/0000-0001-5153-1918>. E-mail: mustafasahin@uludag.edu.tr

The research for this article was carried out in the Libraries at the University of Münster. We would like to thank Prof. Dr. Engelbert Winter for his hospitality and invitation. We would also like to thank the Alexander von Humboldt Foundation for supporting our library research in Münster.

Introduction

During the 2022 season of the Sinop Balatlar Excavations (Fig. 1), a rectangular mosaic floor, covering plan squares B1-3, C1-3, and D1-3 of Room XXIII, was discovered in the east-west direction (Fig. 2). At an height of 44.60 m, the rubble stone and mortar walls bounding the pavement from the west and south are partially preserved until the present day. The emblemata in the eastern part of the mosaic, which goes under Kaynak Street, which provides access to modern settlements to the south, was deliberately destroyed at an unknown date. According to the design features of the floor, it is clear that a residential building with a pastas or prostas plan belongs to the “andron” space. The plan of the building is not fully understood since the entire building has not yet been excavated due to the road crossing over it.



Figure 1
Sinop Balatlar Excavation aerial photograph.



Figure 2
Aerial photograph of the mosaic structure.

The composition and border arrangement of the pebble pavement of Sinop Balatlar preserved as *in-situ* has a symmetrical appearance. The outermost thick border formed with white-gray-black pebbles in the east and west measures 0.40 x 2.50 m. The northeastern and northwestern parts of the border have not survived to the present day (Fig. 3, Drawing 1). It could not be documented because the northern part of the border was destroyed, and the southern part was buried under the road. Gray mortar was used on the thick borders in the east and west. The border inside them measures 1.00 x 2.50 m and has a simpler design. The ground mortar of the border formed with black and gray pebbles is gray. The L-shaped arrangement in the northeast and southeast, northwest and southwest

Figure 3
Mosaic general view.



Drawing 1
Mosaic drawing.



of this border enlivens to the central panel. These sections are 0.30 m away from the perimeter borders where the emblemata is located. In the composition that continues from outside to inside, there is a thin border with pink mortar formed with white and gray pebbles extending 0.05 m wide surrounding the entire composition. The border is followed by a wave motif arrangement of 0.15 m wide from outside to inside made with white and black pebbles (Fig. 4). Within this, there are palmette motifs in a thicker border arranged as a continuation (Fig. 5). In this 0.35 m wide border, the composition is created with white and black pebbles and the mortar is pink. Following this border, another thinner border measuring 0.05 m surrounds the central composition. The mortar of the border made of white pebbles, is also pink. The central composition measures 1.50 m in the north-south direction and 3.60 m in the east-west direction.

The mosaic is technically categorized as pebble mosaic¹. It was made using monochrome (black-white / gray) colored pebbles collected from the waterside. The oval pebbles were placed vertically rather than horizontally on a shallow statumen in the Sinope Mosaic (Fig. 6). To distinguish the vertical placement technique from the horizontal, we would like to call it the “*hedgehog model*”².

1 There is no term for this type of mosaic in ancient sources. See also Salzmänn 1982: 9.

2 “Oval-shaped, vertically- laid pebbles.”



Figure 4
Border with wave pattern.



Figure 5
Palmette border.

Figure 6
“Hedgehog” form view detail.



The mosaic flooring, located in a square-planned space, was planned considering the entrance of the space. The U-shaped design is first surrounded by a border of waves and then palmette decorations in three directions on the outer part from outside to inside. The northernmost part of the space, below the kline, is decorated with a wider curling branch / ranke motif (Fig. 4). Although the northern kline area is decorated with ranke motifs, there are two undecorated areas on the east and west (Fig. 7). Since these areas were also planned for the placement of the klines, they were not decorated with any special decoration but were flat paved with coarser pebbles placed vertically (in the form of “hedgehog”).

The ornaments forming the border designs were made by preferring light colors on dark ground pebbles. In the southeast corner of the main panel, there is a winged Eros figure facing east holding a beak-mouthed vessel (?) with a handle in one hand, and a torch in the other (Fig. 8). Although it seems likely that it was placed in the four corners of the floor, it seems more likely that it is a single figure when considered in terms of symmetry. On the main panel above the figure of Eros, there is a decoration resembling eight wing tips, which are quite damaged. This decoration reminds us of the tips of the eagle’s wings in



Figure 7
Undecorated area on the mosaic.

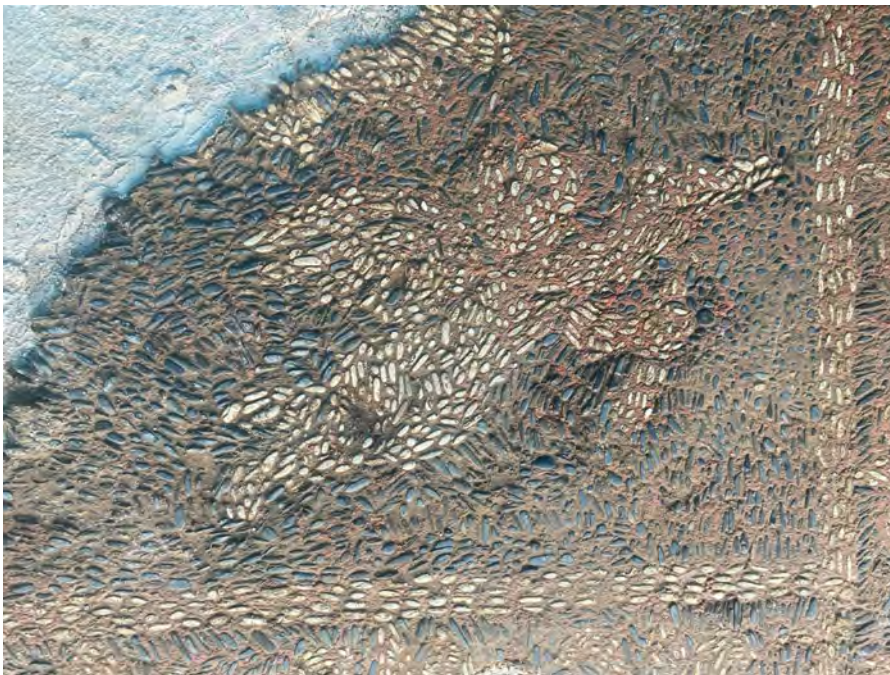


Figure 8
Winged Eros figure on the main panel.

the allegorical expression of the myth of Zeus' abduction of Ganymede with the eagle metamorphosis³ (Fig. 3). The scene of Ganymede's abduction by Zeus on the pebble mosaic floor unearthed during the drilling excavations carried out in the İncedayı neighborhood near the Sinop Archaeological Museum in Sinop supports this hypothesis.⁴

3 LIMC IV, 162 et seq. nr. 170, 178, 164 nr. 211 see Ganymede (H. Sichtermann). For the purpose of artistic comparisons on the Ganymede theme see Phillips 1960: 242-262.

4 Although not contemporary, it is possible to see examples of the Zeus-Ganymede theme outside Sinope. For example, on a mosaic from Morgantina dated to the second half of the 3rd century BC, Zeus is again seen in the form of an eagle with open wings (LIMC IV, 216, nr. 170; Böselager 1983: 20-24). It is possible to observe similar decoration on later mosaics. See for example. LIMC IV, nr. 178, 211, 216.

The mortar bed, which helps the oval pebbles to be placed vertically, is also quite remarkable with its unusual structure and pink color (Fig. 4). This is because the mortar contains a lot of small particles of broken ceramic sherds.⁵ The dense ceramic fractures among the pebbles, which exhibit a very different application technique from the contemporary mosaics, give the impression that they were placed specifically between the joints. The mosaic floors found in Sinope and previously introduced by Hazar Kaba and Eray Aksoy also feature a “hedgehog” model and pink bed mortar (Kaba - Aksoy 2022: 117-139). In other words, the “hedgehog” model pebble mosaics of Sinope are similar to each other in terms of technique and interiority, forming a group. To understand the accuracy of this observation, the mortar analysis of the pavement found in the Balatlar excavation was needed and samples taken from the joint of the mosaic were sent to Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Fine Arts, Department of Conservation and Repair for analysis.⁶ The on-site cleaning and conservation of the mosaic was planned and carried out by restorer Sedef Öztürk Hetto.

Andron Spaces and Pebble Mosaics

Pebble mosaics were mostly used in androns (Westgate 1997-98: 95 fig. 1). The U-shaped design on the mosaics is a very important indicator for defining the room space. The main reason for defining the room as andron is due to the pebble mosaic design found in the Sinop Balatlar Excavation. The mosaic design was made according to the placement of the klines and especially the sides of the kline areas, for this very reason, were covered with undecorated and larger-sized pebbles (Fig. 3).

In the design of the Andron rooms, especially in the mosaic design, which was made invisible by the couches, the edge floors outside the panels were made with secondary workmanship. There are no ornamental elements in the mosaics found here. In the Balatlar mosaic, the undecorated floors covered with coarser pebbles on both sides of the design, support the same idea. A similar situation can be seen at Olynthos, Corinth, and many other places. In terms of ornamentation, the general impression is that Hellenistic houses were more elaborately decorated than their Classic predecessors (Westgate 1997-98: 111).

Although the main advantage of the mosaic used in the dining room seems to be to show outsiders that it is a classical house that is constantly visited, it must also have other purposes: First of all, it is waterproof, and most of them have a drainage connection to drain the water when the floor is washed. These rooms, the androns, were systematically planned in isolation from the other rooms. Sometimes the androns were connected by a separate front room (side room), the reason for the need for such privacy must have been to prevent direct contact with men. Unfortunately, the existence of such a room in our current structure could not be understood due to the inability to move the excavation towards the road. The symposium events organized in these spaces also gave the hosts a chance to welcome outsiders. The symposium, attended by less formal groups of friends and relatives who met, became dependent on mutual hospitality and loyalty (*xenia*). Eating with these diverse groups helped to create the interpersonal connections that form the basis of community, and thus strong bonds between individuals (Westgate 1997-98: 97).

5 It is possible to see a similar practice in Delos in opus tessellatum mosaics, except for pebble mosaics. A joint filler described as reddish/pinkish mortar was used in some of the Delos mosaics, thus making the surface shiny. See also Dunbabin 1979: 268.

6 Unfortunately, the results were not available in time for this article, therefore, we cannot provide detailed information on this issue.

Analogy

The earliest known pebble mosaic of the Late Bronze Age that can be defined as a mosaic was found at Uşaklı Höyük. Later, floors from the Archaic and Classical periods were found at Gordion and pebble floors used with tesserae appeared at Assos (Bingöl 1997).

The existence of such paved floors in Sinope was first revealed during excavations in the early 1950s (Akurgal - Budde 1956). The pebble mosaics at Sinope, which were severely damaged due to the construction of the Temple of Serapis, were the first pebble mosaic floors recorded in the region.

Unfortunately, this mosaic consisting of a row of borders with acanthus frieze, then another border and animal depictions made with light-colored pebbles on a black ground has not survived to the present day (Salzmann 1982: 113; Bingöl 1997: 42). Since there is not enough information about this mosaic, we do not have the chance to dwell on it. Although many pebble mosaics were reported during the drilling and rescue excavations carried out in Sinope on various occasions, unfortunately, most of them could not be published except for a few examples (for example, see Kaba - Vural 2018: 439 - 464).

The border design on the pebble paving, which is the subject of this article, presents the same combination as the border design of the black and white pebble mosaic in the andron of the villa of good fortune in Olynthos, and in the center the same combination with Dionysus where his procession is depicted (Dunbabin 1999: 7-9 figs. 4-5).⁷ In the border design of the Olynthos example, there is a wave pattern made with black pebbles on a white ground on the outermost side and again a palmette frieze inside it. The mosaics dating to this period were influenced by textile design and red-figure techniques. Studies on the mosaics of Olynthos do not provide detailed information about the mortar content. Publications indicate that the pebbles were placed in a cement/mortar (Robinson 1952: 231).

The depiction of Eros placed in the south-east corner on the Sinop Balatlar example, as well as the Centaur placed in the corners on the mosaics, reminds us of the Centaur Baths in Corinth dating to the late 5th century BC (Salzmann 1982: 95 kat. 63 taf. 9.1-3; Dunbabin 1999: 6 figs. 1-2).

The placement of pebbles in pebble mosaics can be a criterion for dating. For example, in the pebble mosaic pavements found in Eretria and dated to the 4th century BC, it is noteworthy that the pebbles were placed horizontally on the mosaic bed. In dating these mosaics, the Panathenaia Amphoras found in large quantities in the peristyle courtyard of the house in Eretria were also used (Ducrey - Metzger 1979: 36). The mosaic house of Eretria, named after its pebble mosaic floor, is located at the foot of the acropolis of the ancient city. According to the excavators, the house was repaired and was destroyed by an unknown event about a century later. There are two or three andron rooms in this house and the mosaic found in one of them is quite special. It depicts a Nereid (probably Thetis) carrying a weapon to Achilles, and the figural panel is framed by a wave pattern (Franks 2014: 156-169).

⁷ Campbell, who works on the workshop determination and dating of mosaics, has identified various criteria for the determination of the mosaic workshops in Turkey. One of these criteria is the combination of patterns that make up the border design. For detailed information see. Campbell 1979: 287-292. Although Campbell's article covers Roman Mosaic Workshops, it is possible to use the same criteria for mosaics dating to the Classical and Hellenistic Periods.

The most important of our comparison examples are the pebble mosaics previously found at the same site, the ancient city of Sinope. Sinope is a well-known port city on the southern Black Sea coast and an important settlement that managed to become one of the few Anatolian centers to provide pebble-mosaic floor samples (Kaba - Aksoy 2022: 117-139).

In the design of the pebble mosaics found in Sinope, subjects such as depictions of various sea creatures, aquatic animals, bucrania, star and sun motifs, wave bands, griffins, and hunting scenes were generally preferred.

The pebble mosaics, recently published by H. Kaba and E. Aksoy, were unearthed in a house with rooms arranged around two large courtyards. The pebble mosaics found in Balatlar and the pebble mosaics found in Yalnızlar are very similar in terms of the border decoration with dark wave motifs on a light-colored ground. Although the Eros figure in the corner of the design in Balatlar is very similar to mosaic B in the Yalnızlar Mosaic, it is obviously more stylized.

Almost all known examples have been found in houses. In Greek domestic architecture, it is quite common to find pebble mosaics decorating the floors of rooms adjacent to a courtyard and side by side, and it is also quite common for the first of two adjacent rooms to function as a front room and the other as an andron. This is also evident in the plans of Olynthos houses⁸ (Robinson 1932: 16-24).

Since the pebble mosaic technique of Olynthos is well known and most of these examples are represented by Olynthos, they provide important comparative examples. The mosaics of Olynthos and the mosaics of Sinope show parallels, but different techniques were applied in the laying of the stones and the content of the scenes partially differed. In addition, there are significant similarities between the floor mosaics in Sinope Yalnızlar and the floors in other centers (such as Sikyon, Eretria, Ambrakia, and Pella). For this reason, the floors at Yalnızlar are considered among the pebble mosaics of the wider ancient world, rather than Olynthos or any other single center. Given both the quantity and quality of the examples from Sinope, it is now clear that such floors were also popular in Sinope in the past. Despite being far from the center, Sinope's adaptation to the rest of the Greek world, in the use of pebble-mosaic floors, is both a very important sign of interaction and a representation of wealth, luxury, and elegance. The map of pebble mosaics should now include the pebble mosaics found in Sinope, including the Balatlar.

Dating

Pebble mosaics are often quite difficult to date. Even those already dated are controversial (Dunbabin 1979: 266). Therefore, we have to establish some criteria that will help us in dating. We think that the placement techniques of the pebbles forming the pebble mosaic floors are very important. When we look at the early examples, the vertically placed pebbles, which we define as "hedgehog-shaped", are quite remarkable. It is possible to observe this practice in Tiryns and on some of the Sinope mosaics. However, in the publications on Sinope pebble mosaics, the construction technique and placement of the pebble mosaics have been neglected in technical terms. Especially the "hedgehog" form and the pinkish bedding mortar feature have not been included. Since we had the chance to look at more detailed photographs of the mosaic, it is noteworthy that the pebbles in the pebble mosaics found in Sinope were placed

8 On the dating of houses at Olynthos, Hoepfner - Schwandner 1994.

in a “hedgehog” form, that is, vertically, and especially due to this placement, a deep joint opening was exposed, and this opening was filled with very small broken terracotta sherds (?) (Fig. 9).



Figure 9
The terracotta density in the mortar.

As mentioned before, we have not received the mortar analysis results yet. However, even if there is at least a mixed mortar bedding, the terracotta density in this mortar should be taken into consideration. The dense terracotta-tempered mortar, which we see especially in the cistern plasters, is quite suitable for watery floors and walls. The reason why this type of mortar was preferred for the mosaic floors in the androns must be the frequent cleaning of the floor with water. It is noteworthy that the pebbles were placed horizontally on the floor in the Olynthos, Pella, and Corinthian mosaic examples, which are among the early decorated pebble examples. In other words, both the bed mortar and the vertical placement of the stones are quite different in Sinope examples compared to Mainland Greece.

Salzmann identified four major stylistic phases on pebble mosaics: In the 5th and early 4th century BC, figural mosaics were made with white pebbles in silhouette form with few details. In the middle of the 4th century BC, pebbles such as red and

yellow were added to the colors, and the exterior details were silhouetted with simple shading techniques. In the 330s BC and onwards, the pebble technique in Pella reached its peak, and exterior color effects were enhanced by using fine colors and lead on the mosaics. By the 3rd century BC, we can say that reality and dramatic expression were completely replaced in favor of decorative figures. Obviously, in later periods, pebble mosaic producers realized that they could never effectively reproduce the complexity of contemporary painting (Salzmann 1982).

The floral and dwarf designs on contemporary ceramics also provide guidance in dating and evaluating mosaics (Salzmann 1982: 14-20). Curved branches similar to vine branches, a wide variety of flowers, stars, crowns, and bells, and the shape of traditional palmettes on ceramics can guide us in dating. This will be a method that can give an idea in terms of style-critical comparison. This is because the palmette motifs found on mosaics in Macedonia or Illyria are similar to those found on all South Italian vases. Probably one of these arts must have influenced the other (Robertson 1965: 82-83). Floral decorations developed in the 4th century BC. The designs made with dark-colored pebbles on a light ground remind us of the black ground technique on ceramics based on the previous argument. It was extensively used on vessels from Attica, Boeotia, and Southern Italy, especially in the 5th and 4th centuries BC. In terms of character, as in the mosaics dated to the late 5th century BC in Olynthos, the mosaic in the andron of the Sinop Balatlar residence is dominated by light-colored pattern designs on a dark ground. This is also the case for the other pebble mosaics found in Sinope. In the pebble pavement of the building known as the Centaur Bath in Corinth, the figure of a Centaur in one of the corners was made with light-colored pebbles on dark ground (Salzmann 1982: 95 kat. 63 taf. 9.1-3).

Terracotta ceramic sherds dating between the 2nd century BC and the 4th century AD were found during the investigations around the mosaic. In addition, 18th-19th century ceramic sherds found close to the mosaic floor indicate that the area was used until the Late Ottoman Period and that the destruction continued for a long time. Therefore, there is no contextual group of finds on the floor that can help dating. Consequently, the archaeological data obtained could not be used to date the mosaic.

One of the closest examples to the Balatlar Mosaic is the “Yalnızlar Mosaic” found in Sinope and dated to the middle of the 4th century BC (Kaba - Aksoy 2022: 132-136). The Balatlar mosaic must be from an earlier date than the Yalnızlar Mosaic due to its workmanship and lack of detail.

The dating of House 26 in Olynthos constitutes one of the most important criteria for us. The earliest figure with mythological scenes on mosaics is the mosaic with palmettes and animal figures from Corinth.⁹ Olynthos mosaics date back to the 5th century BC. In his study, Robinson proposes another dating criterion as follows: “If they (the palmettes) were later than the 4th century BC, the tips of the petals of the palmettes would be directed upwards rather than downwards” (Robinson 1932: 17). Moreover, in another house numbered 31 in Olynthos, the downward turn of the petals of the four-leafed palmettes in the pebble mosaics consisting of floral palmettes designed in a central circular form indicates the 5th century BC art (Robinson 1932: 20 fig. 4).

9 T. L. Shear believes that the Corinthian mosaics are as early as the Olynthos mosaics (Shear 1929: 526-528 fig.10), however, Robinson concluded that the Corinthian mosaics are later than the Olynthos mosaics because the red figure fragments found at Olynthos were dated to the 5th century BC (Robinson 1932: 17).

Context finds constitute the primary dating criterion in mosaic studies. Then, the technique and design of the mosaic are evaluated by making an analogy with the style criticism method. Since there was no context found in the Sinop Balatlar example, we will consider the placement of the pebbles and the styles of the preserved palmettes as dating criteria. When we look at figure 10, the palmette belt following the wave pattern at the entrance of the andron is very important and the petals of these palmettes are directed downwards (Fig. 10). For this reason, we believe that the pebble mosaic found at Balatlar should be considered contemporary with the mosaics of Olynthos and dated to the late 5th century BC.



Figure 10
The palmette belt following the wave pattern.

Pebble Mosaics and the Problem of Chronology

Ancient mosaics are generally analyzed in two categories: natural pebble mosaics and hand-shaped cut-stone mosaics. Pebble mosaics, as they are technically called, are clearly considered the earliest form of mosaic. However, the debate about the origin of this type of mosaic has not yet ended.¹⁰ Before starting this discussion, reviewing the definition of mosaic is useful. Mosaic is the name given to the art of combining various colored materials such as stone, glass, terracotta, and marble to form a pattern. In other words, it is not possible to call a pavement made of stones arranged side by side without any pattern as a mosaic. But perhaps it can be accepted as one of the steps in the emergence of this type of art.

Dieter Salzman in his book (Salzman 1982) “Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken” dealt with and evaluated the pebble mosaic problems on a very broad basis, but the discovery of new examples in the past period has caused us to bring this issue to the agenda again.

The earliest known application that fits our definition, that is, where stones of different colors are brought together to form a pattern, is found at Uşaklı Höyük. The Late Bronze Age pebble pavement found during the 2018 excavation

¹⁰ For example, Salzman, an important researcher on pebbles, believes that although the technical invention of pebble mosaics is Near Eastern, they are of Greek origin, based on the Late Bronze Age example from Tiryns, and argues that they continued in the same region in the Geometric and Archaic periods (Salzman 1982).

season and dated to around 1500 BC shows black and white colored river stones arranged in a triangular pattern that do not touch each other (D'Agostino 2019: 1-8 figs.5-6).

It is suggested that this pattern example was continued by the Tiryns pavements dating back to around 1200 BC. In 1974, the excavations in the so-called Westtown part of Tiryns and the pebble pavement unearthed on the floor of the house called House 49 formed the basis for this suggestion (Podzuweit - Salzman 1977: abb. 2-5). However, in the Tiryns example, the oval-shaped pebbles were placed horizontally and haphazardly without forming any pattern in a style that can be called "hedgehog" paving.¹¹ Therefore, it is not possible to accept the floor covering at Tiryns as a mosaic. If we accept every floor made by arranging pebbles without creating any pattern as a mosaic, we will have to go back to the Neolithic Period in Anatolia.¹²

On the other hand, excavations in Gordion, the capital of Phrygia, not far from Yozgat, which is home to the Uşaklı Höyük in the Central Anatolia Region, unearthed the pavements indicating the continuation of the mosaic tradition. It is noteworthy that a heterogeneous design consisting of random geometric patterns was applied on the floor dated to the 8th century BC. The Uşaklı Höyük pavements show that the sophisticated decorative mosaics unearthed at Gordion did not emerge by chance, but that a pre-existing art continued.¹³

The practice of arranging small pebbles in a checkerboard pattern, which we think originates from local traditions, is a practice seen both in Syrian-Hittite cultures and in Assyrian provincial palaces. Evidence for multicolored pavements in the Iron Age is known from Phrygian Gordion in Central Anatolia. However, the Mycenaean pebble pavement at Tiryns is considered to be the earliest known example of mosaic art and has been dated about 600 years earlier than examples from Gordion, Arslan Tash, and Tell Barsib, suggesting that these eastern examples were influenced by Tiryns (Podzuweit-Salzman 1977: 127). However, the pebble mosaic pavement found at Uşaklı Höyük in 2018 invalidated this hypothesis. Nevertheless, although it is difficult to suggest a logical stylistic development between the Uşaklı pavement and the Phrygian or Syrian-Hittite examples, the multicolored and patterned designs and later pebble mosaic floors should be considered as a possible source of inspiration (D'Agostino 2019: 7).

11 Salzman presented the discovery of the mosaics at Tiryns as evidence that the transformation of these pavements into decorated pebble mosaics was not only practiced in Asia Minor in the 8th century BC, but also in the Mycenaean period. It cannot be said whether this Asiatic art in Mycenaean Greece was developed enough to influence the mosaics of Asia Minor and Classical Greece (Podzuweit - Salzman 1977: 137). However, the mosaics found at Uşaklı Höyük show that the researcher reached some preliminary conclusions which proved to be incorrect, as a result of the discovery in 2018 of a floor dated to 1500 BC in the courtyard of a Hittite temple to the east of the building, named Uşaklı Höyük Building II (D'Agostino 2019: 1-8 figs. 5-6). Instead of pebbles, these mosaics are new mosaic pavements made with stones that we can perhaps call river stones, which are larger than pebbles and have changed/updated the status of the earliest mosaic example in chronology. In terms of design, it has a geometric plan consisting of triangles that do not touch each other.

12 Patterned mosaic floors have also been found in the open courtyards and passageways of the Arslan Taş (Thureau-Dangin et al. 1931: 43-44; Bienkowski - Millard 2000: 31) and Tell Ahmar (Thureau-Dangin - Dunand 1936: 24 plan B 42.1; Bienkowski - Millard 2000: 291) Palaces in Northern Syria, at Tille Höyük (Blaylock 2009: 127-170) and Karkamış (Marchetti 2016a: 44-55; Marchetti 2016b: 363-380) on the Euphrates River, and at Ziyaret Tepe (Matney et al. 2017: 222) and Assur (Preusser 1954: 59 pl.30) on the Tigris River and at Altintepe on the Erzincan plain (Özgüç 1966: 8 taf.16, 1.2.).

13 Discovered in 1956, the Gordion Megaron 2 mosaics, consisting of about 33 eclectic geometric designs that were not integrated with each other, were dated to the 8th century BC with their contextual assemblage (Young 1965: 10) and were considered the earliest pebble mosaics for a long time. The most important technical feature of the Gordion mosaics is that the pebbles of different sizes were placed in one mortar.

As can be seen from the examples described above, the pebble mosaics of the Early Period generally have simple decorative features. In the following periods, they made great progress and evolved into highly sophisticated designs. Technically, all of the pebble mosaics have a similar application; a coarse layer of mortar at the bottom, which can be called blockage, another thin layer of mortar on top similar to plaster, and pebbles placed in the layer (Robertson 1965: 72-89).

The floor consisting of triangular geometric patterns that continue without touching each other, which was uncovered in the temple courtyard of Uşaklı Höyük, evolved into a heterogeneous design of random geometric patterns at Gordion.¹⁴ Subsequently, it has been suggested that this tradition was somehow forgotten until the 5th century BC, after which it suddenly appeared spontaneously in Olynthos without any precedent. However, the textile-patterned mosaics consisting of adjacent meander strips made of white, yellow, and dark blue pebbles dated to the late 5th and early 4th centuries BC at Gordion (Salzmann 1982: 94 kat. 52-56 taf. 6, 3-4) are an important indication of the continuation of the tradition in the same place and should not be ignored.

Located just west of the Dardanelles (Gallipoli Strait), Olynthos was a very poor small city when it was first founded. The capital of the Chalcidian League, the city began to make a name for itself only in 432 BC (Robertson 1965: 72 - 89). In the new city, which was designed on the hippodamian plan as in Miletus, the androns of the houses were decorated with beautiful mosaics.¹⁵ In 1952, Robinson dated the mosaics he found in the “villa of good fortune” at Olynthos to the late 5th-early 4th century BC, before the Hellenistic Period (before 323 BC). In the dating criteria used in the study, the hippodamian plan used before the Hellenistic Period and some finds with seals before Alexander the Great were taken into consideration, rather than the technical and the critical stylistic features of the mosaics (Robinson 1952: 234-235).

In her study published in 1979, K. M. D. Dunbabin focused especially on the dating criteria of Hellenistic Period mosaics and mentioned that they were found in peristyles surrounding two or three sides, and in the androns and courtyards of some houses in Olynthos (Dunbabin 1979: 265-277). Around the courtyard, the men’s dining room, called andron, was arranged with a mosaic or mortared floor. On these floors, there must have been klines on which diners reclined slightly above the ground.

On the pebble mosaics of the dwellings dating to the last quarter of the 5th - first half of the 4th century BC, different mythological scenes appear for the first time (Robertson 1965: 73). In other words, geometric patterns are replaced by mythological designs with figures. Therefore, the general opinion is that the first mosaics with mythological themes developed in Mainland Greece in the 5th and 4th centuries BC and were a Hellenic idea.

For example, according to K. M. D. Dunbabin, one of the most respected mosaic experts, the earliest pebble mosaic appeared spontaneously and independently at Olynthos in Mainland Greece, and it is doubtful whether this new type was influenced by the mosaics of Asia Minor and Assyria in the 8th century BC (Dunbabin 1999: 5). D. Salzmann, on the other hand, states that relatively

14 The mosaic tradition of Asia Minor is thought to have continued in Gordion until the 5th century BC (Salzmann 1982: 35).

15 Of the fifteen decorative and figured pebble mosaics found at Olynthos, eight were found in androns, one in the anteroom, two in the andron with the anteroom, one in the pastas and three in the courtyards of houses (Robertson 1965: 73).

few pebble mosaics are known outside Mainland Greece and the islands and argues that Greece is the main center of pebble mosaic art, and that the mosaics found in the Greek colonies, especially in the Black Sea, are purely mainland traditions (Salzmann 1982: 35). However, when we look chronologically, we see a very similar floor design to the one we see in the Megaron II of Gordion, in the Swastika Mosaic, and on the Circle at Olynthos dated to the late 5th - early 4th century BC (Salzmann 1982: 100 kat. 83 taf. 8,1). Therefore, contrary to popular belief, the artistic interaction must have been from east to west rather than from west to east.

The mosaics found at Gordion in Asia Minor in the 8th century BC, followed by the examples from Olynthos and Motya in Mainland Greece, have long been included in the literature as examples of early and chronologically consecutive pebble mosaics (Dunbabin 1999: 5). This sequence is likely to be disrupted by the pebble mosaics found in different excavations in Sinope that are recently being published. As claimed, ignoring the existence of the late 5th century and early 4th century pavements in Gordion, then a gap of about three hundred years and then suddenly appearing in Olynthos, should not be the case. The Sinope examples show that the reason for the gap is not that the mosaic art ended before it started in Asia Minor, but that the intervening examples are still not excavated or unpublished. In a few individual examples published, only an introduction has been made and the subject has not been examined in detail.¹⁶

Towards the end of the 4th century BC, we encounter highly sophisticated pebble mosaic floors at Pella (Dunbabin 1999: 10-15). After this, from the mid-3rd century BC onwards, the transition to mosaic floors made in the tessellatum technique began, with the first known examples at Morgantina in Sicily.¹⁷

Conclusion

In conclusion, pebble mosaics were probably first used in public buildings, and then they were applied in residential buildings. This suggestion of Salzmann, who points to Greece as the place of origin and development of pebble mosaics, has become open to discussion. Because the earliest known examples in Greece are the undecorated House 49 in Tiryns (Podzuweit - Salzmann 1977: 123-137) and the mosaics found in the building called "Building Z" (probably a house) in Keramaikos, Athens, are dated to the 3rd quarter of the 5th century BC, around 430 BC (Knigge - Kovacovics 1983: 218-219 fig. 18). These two examples are followed by the mosaic from the Baths of Centaur in Corinth (Salzmann 1982: kat. 63 taf. 9.1-3). These mosaics are not of the traditional type; they were made with white pebbles on a dark ground and a darker mortar was used than the black pebbles.

The mosaics of Peiraeus, composed of white-colored pebbles on black pebbles with figures driving chariots, have been dated around 376 BC by comparing them with mosaic floors found in cities such as Pergamon, Delos, and Corinth. In these examples, no other supporting archaeological material other than stylistic criteria was used (Donalson 1965: 77-88).

16 See for example. Priene (Rumscheid 1998: 95 abb. 75; Bingöl 2023: 223 fig. 295).

17 In addition to these examples, there is very little evidence of Hellenistic mosaics dating before the 2nd century. When we look at these examples, we notice two features of the floors (including the Morgantina examples); the first is formed by irregular stone forms, irregular and dominating and partly homogeneously shaped tesserae, and the other is artificially shaped stones, meaning regular and irregular stones in the same pavement. Unfortunately, most of the dates of these pavements are disputed (v. Böselager 1983).

To conclude, we should emphasize that considering the newly published mosaics from Sinope, after the Gordion examples it is not possible to say that the pebble mosaic tradition evolved into figurative examples displaying mythological subjects in Olynthos and developed in Mainland Greece. In other words, it would be a biased and erroneous point of view to ignore Asia Minor, where very early examples of the pebble mosaic tradition were also seen, and to suggest that it emerged and developed spontaneously in the west in Mainland Greece.

The mosaic pavements that emerged in Anatolia later developed not only in Olynthos, Pella, etc. but also had a significant presence in Sinope. These mosaics found in Sinope can be interpreted as the influence of the Mainland practice on the colonies (Salzmann 1982: 35), or they can be explained as an integration of the pebble mosaic tradition seen at Olynthos from Northeast Asia Minor (Robertson 1965: 83). However, the most appropriate interpretation would be the latter; why would a mosaic tradition that began in Anatolia be forgotten and then spontaneously appear elsewhere! Of course, it is not extraordinary that it continues to exist in the culture from which it originated, on the contrary, it is what should happen naturally.

Bibliography – Kaynaklar

- Akurgal - Budde 1956 E. Akurgal - L. Budde, Vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Sinope, Ankara.
- Bienkowski - Millard 2000 P. Bienkowski - A. Millard, Dictionary of the Ancient Near East, London.
- Bingöl 1997 O. Bingöl, Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei, Mainz a.R.
- Bingöl 2023 O. Bingöl, Arkeolojik Mimaride Resim 2, MÖ 500 - MS 400, Ankara.
- Blaylock 2009 S. Blaylock, Tille Höyük 3, The Iron Age, Introduction, Stratification and Architecture, Oxford.
- Böselager 1983 D. von Böselager, Antike Mosaiken in Sizilien, Rome.
- Campbell 1979 S. D. Campbell, "Roman Mosaic Workshops in Turkey", AJA 83, 3, 287-292.
- D'Agostino 2019 A. D'Agostino, "A Mosaic Floor from the Late Bronze Age Building II of Uşaklı Höyük, Central Turkey", Antiquity 93, 1-8.
- Donalson 1964 M. K. Donaldson, "A Pebble Mosaic in Peiraeus", Hesperia 3, 2, 77-88.
- Ducrey - Metzger 1979 P. Ducrey - I. R. Metzger, "The House of the Mosaics at Eretria", Archaeology 32, 6, 34-42.
- Dunbabin 1979 K. M. D. Dunbabin, "Technique and Materials of Hellenistic Mosaics", AJA 83, 3, 265-277.
- Dunbabin 1999 K. M. D. Dunbabin, Mosaics of the Greek and Roman World, Cambridge.
- Franks 2014 H. Franks, "Travelling, in Theory: Movement as Metaphor in the Ancient Greek Andron", ArtB 96, 2, 156-169.
- Hoepfner - Schwandner 1994 W. Hoepfner - E. L. Schwandner, Haus und Stadt im klassischen Griechenland, München.
- Knigge - Kovacovics 1983 U. Knigge - W. Kovacovics, "Keramaikos. Tätigkeitsbericht 1981", AA 2, 209-224.
- Kaba - Vural 2018 H. Kaba - H. Vural, "Seventy Years of Archaeology: Sinope archaeology in the Light of Excavations", Ö. Kıran (ed.), Sinope Through the Eyes of Social Scientists, Ankara, 439-464.
- Kaba - Aksoy 2022 H. Kaba - E. Aksoy, "The Display of Wealth, Status and Power: Two Recently Discovered Mid-fourth century BC Pebble-Mosaic Floors from Sinope", AnSt 72, 117-139.
- Marchetti 2016a N. Marchetti, "Anadolu, Suriye ve Mezopotamya'nın Kapısı Karkamış", Aktüel Arkeoloji 50, 44-55.
- Marchetti 2016b N. Marchetti, "The 2014 Joint Turco-Italian Excavations at Karkemish", 37. KST 3, 363-380.
- Matney et al. 2017 T. Matney - J. MacGinnis - D. Wicke - K. Köroğlu, Ziyaret Tepe, Assur İmparatorluğu'nun Anadolu Sınırlarını Keşfederken, İstanbul.
- Özgüç 1966 T. T. Özgüç, Altintepe Mimarlık Anıtları ve Duvar Resimleri, Ankara.
- Phillips 1960 K. M. Phillips, "Subject and Technique in Hellenistic Mosaics: A Ganymede Mosaic from Sicily", ArtB 42, 4, 243-262.
- Podzuweit - Salzmann 1977 C. Podzuweit - D. Salzmann, "Ein mykenischer Kieselmosaik-Fussboden aus Tiryns", AA 92, 123-137.
- Preusser 1954 C. Preusser, Die Wohnhäuser in Assur, WVDOG 64, Berlin.
- Robertson 1965 M. Robertson, "Greek Mosaics", JHS 85, 72-89.
- Robinson 1932 D. M. Robinson, "Mosaics from Olynthos", AJA 36, 1, 16-24.
- Robinson 1952 D. M. Robinson, "Olynthus: The Greek Pompeii", Archaeology 5, 4, 228-235.
- Rumscheid 1998 F. Rumscheid, Priene, Führer Durch das "Pompeji Kleinasien", İstanbul.
- Salzmann 1982 D. Salzmann, Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken, AF 10, Berlin.
- Shear 1929 T. L. Shear, "Excavations in the Theater District and Tombs of Corinth in 1929", AJA 33, 515-546.
- Thureau-Dangin - Dunand 1936 F. Thureau-Dangin - M. Dunand, Til-Barsip, Paris.
- Thureau-Dangin et al. 1931 F. Thureau-Dangin - A. Barrois - G. Dossin - M. Dunand, Arslan-Tash, Paris.
- Westgate 1997-98 R. Westgate, "Greek Mosaics in their Architectural and Social Context", BICS 42, 93-115.
- Young 1965 S. R. Young, "Early Mosaics at Gordion", Expedition Magazine 7.3, 4-13.

Exploring the Diverse Mosaic Patterns and Materials of the Phra Si Rattana Chedi: A Classification and Analysis

Phra Si Rattana Chedi'nin Çeşitli Mozaik Desenlerini ve Malzemelerini Keşfetmek: Bir Sınıflandırma ve Analiz

Remon Samuel WASSEF - Burin PLENGDEESAKUL - Pat KOTCHAPAKDEE*

(Received 24 July 2023, accepted after revision 02 October 2024)

Abstract

This paper explores the intricate mosaic artistry at the Phra Si Rattana Chedi, within The Emerald Buddha Temple. Focused on the gold-mosaic patterns adorning the stupa walls, the study examines its historical significance dating back to King Rama I's reign. Serving as a poignant symbol of Thailand's cultural opulence, the stupa's resplendent mosaic adornments showcase impeccable craftsmanship. Through meticulous classification and analysis, this paper unveils the profound interplay between artistic expression, cultural heritage, and architectural magnificence within this revered sanctuary.


Keywords: *The Phra Si Rattana Chedi, Wat Phra Kaew, mosaic patterns, mosaic materials, architectural elements.*

Öz

Bu makalede, Zümriüt Buda Tapınağı'ndaki Phra Si Rattana Chedi'deki karmaşık mozaik sanatı incelenmektedir. Stupa duvarlarını süsleyen altın mozaik desenlerine odaklanan bu çalışmada, Kral Rama I'in saltanatına kadar uzanan mozaiklerin tarihi önemi ele alınmaktadır. Tayland'ın kültürel zenginliğinin dokunaklı bir sembolü olarak hizmet eden stupanın muhteşem mozaik süslemeleri kusursuz işçilik örneklerini sergilemektedir. Bu makale, titiz bir sınıflandırma ve analiz yoluyla, bu saygı duyulan kutsal alandaki sanatsal ifade, kültürel miras ve mimari ihtişam arasındaki derin etkileşimi ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Phra Si Rattana Chedi, Wat Phra Kaew, mozaik desenler, mozaik malzemeler, mimari unsurlar.*

* Remon Samuel Wassef, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, Thailand.  <https://orcid.org/0000-0003-4703-9351>. E-mail: remonsamuel.w@kkumail.com

Burin Plengdeesakul, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, Thailand.  <https://orcid.org/0009-0000-8247-7037>. E-mail: pburin@kku.ac.th.

Pat Kotchapakdee, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, Thailand.  <https://orcid.org/0009-0008-8162-6000>. E-mail: patko@kku.ac.th

The current situation of mosaic at the Phra Si Rattana Chedi in the temple of The Emerald Buddha (Wat Phra Kaew) the object of this paper, is part of doctoral thesis called “To create parametric art from Tessellation and Aesthetic features of Thai mosaic.” which is developing at the Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen university, Thailand.

This study focuses on the gold colored mosaic patterns and materials on walls which can be found at “Phra Si Rattana Chedi” in the temple of the Emerald Buddha (Wat Phra Kaew). The study is limited to areas of the mosaic which can be easily accessed from the ground.

1. A Brief History About the Temple of The Emerald Buddha (Wat Phra Kaew)

The temple of The Emerald Buddha (Wat Phra Kaew), situated within The Grand Palace in Bangkok, holds great historical significance and carries a profound legacy (Fig. 1). Its construction can be attributed to the benevolence of King Rama I (20 March 1737 – 7 September 1809 AD), a prominent monarch who established Bangkok as the capital in 1782 and undertook the establishment of the Grand Palace. This practice of erecting royal temples within palace precincts traces its roots back to antiquity, exemplified by notable instances such as Wat Mahathat in the Sukhothai Palace and Wat Phra Si Sanphet in the Ayutthaya Palace.

The temple of The Emerald Buddha serves as a sacred sanctuary for numerous momentous state and royal ceremonies, ceremoniously presided over by the reigning monarch and attended by eminent government dignitaries. This elevated role has endowed the temple with unparalleled significance, designating it as the preeminent national place of worship and a venerated national shrine, profoundly esteemed by both the monarchy and the state. Such a position solidifies its stature as an integral element of Thailand’s cultural heritage and a revered symbol of religious and national reverence (Naengnoi Saksit et al. 1988: 284).

Throughout the years, Wat Phra Si Rattana Satsadaram has received generous donations of sacred and valuable objects from successive monarchs, transforming it into a revered treasury. The primary impetus behind the construction of this temple was to enshrine the esteemed Phra Phuttha Maha Mani Rattana Patimakorn, also known as King Buddha Yodfa Chulalok the Great (King Rama I), who had brought the sacred relic from Laos and initially enshrined it at the building in front of the Phra Prang of Wat Arun Ratchawaram. Subsequently, upon his ascension to the throne as the inaugural king of the Chakri dynasty (ราชวงศ์จักรี), King Rama I invited Phra Phuttha Maha Mani Rattana Patimakorn to be enshrined in the new Ubosot of the monastery on Monday, March 2, 1784, an event of profound significance (Naengnoi Saksit et al. 1988: 284).

The construction of Wat Phra Si Rattana Satsadaram was deeply influenced by religious beliefs and cosmic principles. The temple complex encompasses a diverse array of buildings, each serving specific religious purposes, and designed in a variety of Thai architectural styles. Despite the diverse architectural expressions, the constructions remain faithful to the traditional principles of Thai religious architecture, reflecting a harmonious blend of sacred customs and artistic craftsmanship (Naengnoi Saksit et al. 1988: 284).

The enduring legacy of Wat Phra Si Rattana Satsadaram as a spiritual sanctuary and a repository of royal patronage further underscores its profound cultural

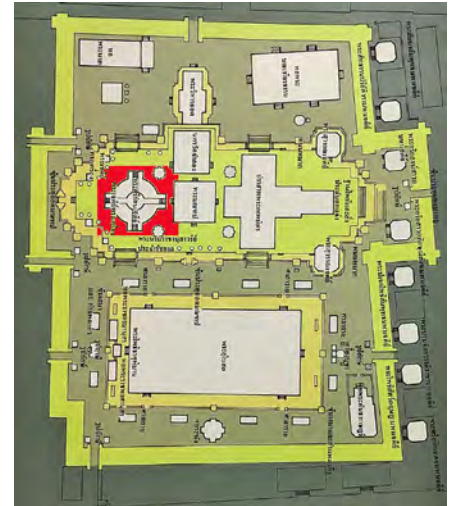


Figure 1
Plan of the temple of The Emerald Buddha (Wat Phra Kaew). Red inset shows the location of the study area (Naengnoi Saksit et al. 1988: 284).

significance within the realm of Thai religious and architectural heritage as shown in (Fig.2).

Figure 2

The temple of The Emerald Buddha (Wat Phra Kaew) in The Grand Palace, Phra Nakhon, Bangkok, Thailand (Naengnoi Saksit et al. 1988: 284).



2. A Brief History About the Phra Si Rattana Chedi

Thai cultural heritage is not complete without stupas. The stupa is referred to as “Chedi” or “Phra Chedi” in Siamese. “Phra Chedi” is the Thai word for a reliquary or a religious monument. Many “Chedis” with different sizes and decorative styles may be present in one Wat, or there may be just one “chedi” that is fairly enormous. Stupas are most frequently used to house holy relics and serve as centres of devotion for Buddhist communities. A meritorious act is circumnavigating the Phra Chedi or the Bot with lit candles. On certain Buddhist holy days, such as Wisakhabucha day, Thai Buddhists always carry out this practice on full moon evenings (Thomprasert 2013: 55).

King Mongkut - titled Rama IV (18 October 1804 - 1 October 1868 AD), the fourth monarch of Siam, was graciously pleased to have The Phra Si Rattana Chedi (Fig. 3) constructed in 1851, the style of the Great Chedi in Wat Phra Si Sanphet, Ayutthaya to enshrine the Buddha relics of he got it from Sri Lanka and gave it the name Phra Siratana Chedi, but the construction not finished when he passed away (Naengnoi Saksit et al. 1988).

In preparation for the celebration of the 100th anniversary of Bangkok in the reign of King Chulalongkorn - titled King Rama V (20 September 1853 – 23 October 1910AD) (Bhamorabut 1983), His Highness assigned (Krom Luang Adisorn Udomdej พระเจ้าน้องยาเธอ กรมหมื่นอดิศรอุดมเดช, 15 March 1856 – 16 April 1925 AD)¹ [4], when he held the title of Phra Siratana Chedi. Decorated with gold mosaic tiles outside and painted interior walls, made door panels and marble floors inside and graciously bestowed upon Her Royal Highness Princess Maha Chakri Sirindhorn Sappasat Suphakit when he held the title of Phra Chao Nong Ya Thee, Prince Thong Tham Thawan. Yawong Tha decorated with gold mosaic tiles outside the whole body².

1 P. N. K. N. Museum, 20 July 2024. [Online]. Available: <https://culture.ssrui.ac.th/event/view/1008>.

2 “Siammanussati,” [Online]. Available: <http://www.siammanussati.com/?s=Princess+Maha+Chakri+Sirindhorn+>.



Figure 3
The entrance to The Phra Si Rattana Chedi
at the temple of The Emerald Buddha (Wat
Phra Kaew) in The Grand Palace, Bangkok.

According to Mr. Carl Alfred Bock, a notable Norwegian government official, author, naturalist, and explorer, the commemoration of Bangkok's 100th anniversary during the reign of King Chulalongkorn, titled King Rama V, on the 21st of April 1892, marked a significant event in the history of Wat Phra Si Rattana Satsadaram. During this ceremony of final dedication, an elaborate and grand celebration took place, culminating in the naming of the temple as 'Wat Phra Kaew' with particular emphasis on the Phra Si Rattana Chedi, which was adorned with splendid gold mosaic tiles. These mosaic tiles were specially crafted in Germany, commissioned by H. R. H. Krom Mun Aditson Udom Det for this auspicious occasion (Bock 1884).

In the year 1932, preparations for the 150th Anniversary Celebration of Bangkok, during the reign of Prajadhipok, titled King Rama VII (8 November 1893 – 30 May 1941), entailed a restoration project for the exterior of Phra Si Rattana Chedi. As part of this restoration effort, the gold mosaic tiled walls were repaired, and damaged mosaic tiles were replaced. Additionally, meticulous attention was given to fixing intricate decorative elements, such as lotus flowers, rooster leaves, swan tails, and small chedi on the arch (Bock 1884: 386-387).

The accounts provided by Mr. Carl Alfred Bock offer valuable historical insights into the significant ceremonial dedications and restoration efforts that have embellished Wat Phra Si Rattana Satsadaram, contributing to its enduring architectural splendor and cultural significance (Naengnoi Saksit et al. 1988).

According to Pirasri Povatong, the planning for the commemoration of Bangkok's bicentennial anniversary was initiated in 1976, during the reign of King Bhumibol the Great, titled Rama IX (5 December 1927 – 13 October 2016 AD). A central objective of this momentous event was the restoration and renovation of Wat Phra Si Rattana Satsadaram. To oversee this significant endeavor, the Thai Government established a Working Committee for the Restoration and Reconstruction of Wat Phra Si Rattana Satsadaram in 1976. This committee consisted of professionals specializing in various branches of Thai art and architecture (Pirasri Povatong 2021: 3-4).

Recognizing the esteemed importance of the project, the Thai Government sought the favor of King Bhumibol the Great [8], who appointed HRH Princess Maha Chakri Sirindhorn as the President of the Board of Directors for the Restoration

and Reconstruction of the Grand Palace and the Temple. Princess Maha Chakri Sirindhorn's eminent position facilitated her leadership role throughout the implementation of the project, spanning the years 1977 to 1980 AD.

The involvement of the working committee and the eminent leadership of HRH Princess Maha Chakri Sirindhorn exemplify the commitment of the Thai Government and the monarchy to preserve and enhance the cultural heritage of Wat Phra Si Rattana Satsadaram. The meticulous restoration and renovation efforts undertaken during the bicentennial celebration contributed significantly to the enduring reverence of this temple within the Grand Palace complex (Pirasri Povatong 2021: 3-4).

According to Mr. Somchai Supalak Ampaiporn (สมชาย ศกัลภ์อ่ำไพพร) (an interview in 25 August 2022 AD), the Phra Sri Rattana Chedi was restored once again, by changing some of the gold mosaic tiles that decorate the exterior and restore damaged parts but still retains, it was specially imported for this purpose from Italy, the characteristics of the original art did not change in any way architectural style Phra Sri Rattana Chedi is a circular chedi in Lanka style. The same pattern as the 3 pagodas at Wat Phra Si Sanphet Phra Nakhon Si Ayutthaya Province It is a pagoda made of bricks and cement decorated with golden mosaic tiles. Inside the hollow is enshrined a small chedi containing the Buddha's relics³.

Overall, The Phra Si Rattana Chedi symbolizes the intricate craftsmanship, artistic brilliance, and rich cultural heritage of Thailand, showcasing the profound connections between Thailand and Italy (Lohapon 2007) through its splendid mosaic patterns and ornate design. The Chedi remains a treasured gem, reflecting the nation's history and its harmonious blending of various cultural influences.

Objective

The objective of this paper is to classify and analyze the mosaic patterns and materials found in the Phra Si Rattana Chedi, based on the different architectural elements present in the structure.

Methodology

This paper utilized a systematic approach to analyze the mosaic patterns and materials in the Phra Si Rattana Chedi. The methodology included the following steps:

1. Data Collection: Extensive research was conducted, gathering information from various sources such as literature reviews, historical records, and expert insights.
2. Pattern Identification: The collected data were carefully examined to identify and document the different mosaic patterns present in the Phra Si Rattana Chedi, analyzing their types based on their design characteristics. Identify the Geometric Mosaic Pattern (TMGPs), Organic Mosaic Pattern (TMOPs), and Animal Mosaic Pattern (TMAPs) if present.
3. Categorization: The identified mosaic patterns were categorized based on the architectural elements within the Phra Si Rattana Chedi, forming the basis for classification.

³ M. S. S. Ampaiporn, Interviewee, *Mosaic restoration at the Phra Sri Rattana Chedi*. [Interview]. 25 August 2022.

4. Frequency Analysis: Perform a frequency analysis of the mosaic patterns to determine the prevalence of each pattern type. Calculate the occurrence of TMGPs, TMOPs, and TMAPs among the architectural elements and variations on The Phra Si Rattana Chedi's façade.

5. Materials Analysis: Analyze the materials used in the mosaic creation, such as the types of tesserae, color variations, and any historical references to the origin and procurement of mosaic materials.

In summary, this paper employed a systematic methodology to classify and analyze the mosaic patterns and materials in the Phra Si Rattana Chedi. By examining their architectural elements, cultural influences, and historical context, the paper aimed to enhance understanding of the artistic significance and cultural exchange represented by the mosaic decorations.

Results and Discussion

1. Classification of Architectural Elements:

The Phra Si Rattana Chedi is characterized by the presence of three distinct architectural elements, namely the base part, the middle part and the top part. These individual components harmoniously combine to form a visually captivating and well-composed stupa as following:

1.1. The Top Part:

(Plong Chanal – ปล้องไฉน), then it is the leaves and the top of (Dli Yod – ปลียอด) the beads (Swn-Pixng-Chin - ส่วนปล้องไฉน).

1.2. The Middle Part:

Above it is a square (Banllang-Chedi-Klom – บัลลังก์) throne with a pillar to support the joint (Sao Han – เสาหอน) which is made of 20 layers of glass beads from large to small overlapping.

1.3. The Base Part:

Chopping board, the lotus base (Than-Pathum – ฐานบัว) base with garlands of 3 tiers (Malai Thao - มาลัยลูกแก้ว 3 ชั้น), alternating with the base of the inverted lotus bell supporting the bell (Bua-Pak-Rakhang – องค์ระฆังทรงกลม), The exterior is all covered with golden mosaics (Fig. 4). The description of the classification of architectural elements is shown in table [1] (Cha-Um 2011: 154).

2. Classification of Mosaic Patterns and Materials that Covered the Phra Si Rattana Chedi

Glass mosaic decoration is an intricate process that involves applying glass Materials to various surfaces, creating visually captivating aesthetics. It serves both decorative and architectural purposes, enhancing the overall beauty of objects or structural elements (Silvers 1996). One notable form of glass mosaic is the gold glass mosaic, which exhibits a brilliant shimmer akin to precious gemstones when illuminated by light. This type of mosaic is particularly favored in religious architectural components, such as the renowned Phra Si Rattana Chedi, not only for its ornamental value but also for its ability to contribute to the preservation of architectural integrity over time, thus enhancing its longevity and visual appeal. Furthermore, the resilience of glass mosaic to the elements, including resistance to the effects of sunlight and rain, further solidifies its appeal in these applications.

Figure 4
Architectural elements of The Phra Si Rattana Chedi at the temple of The Emerald Buddha (Wat Phra Kaew) in The Grand Palace, Bangkok.

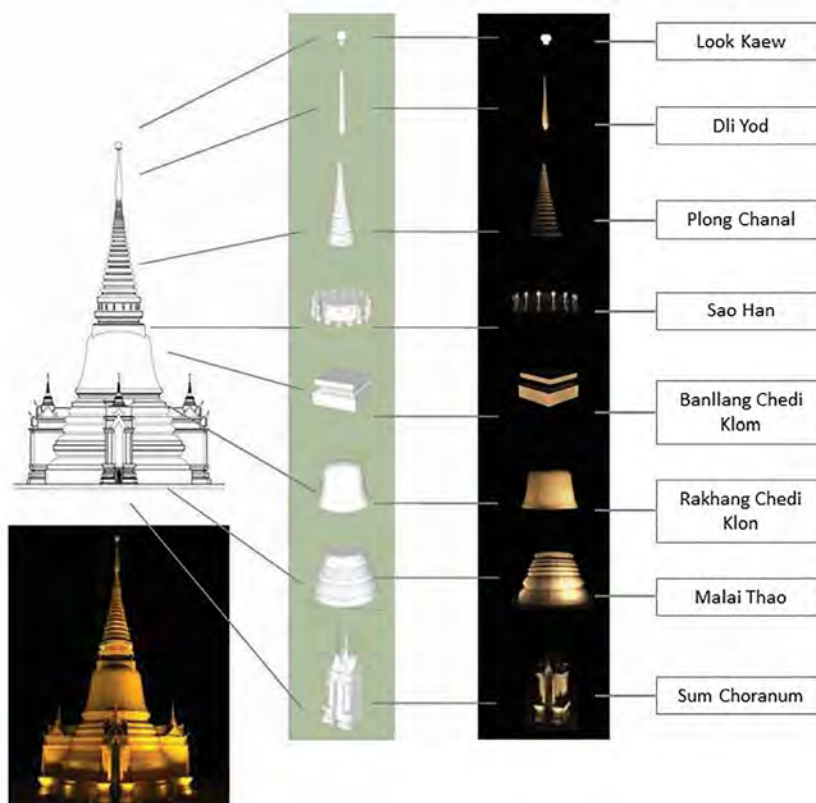


Table 1
Classification of Architectural Elements.

NO	Level of Architectural Elements	Thai Name	English Name	Discription of the architectural elements	
1	The tope part	ส่วนปล้องใจน	Swn-Pixng-Chin	Popularly made from crystal ball, looks like a drop of water called "Dew-Drops"	
2		ปลียอด	Pli-Yod	Pointing to the sky, the path to Nirvana	
3		ปล้องใจน	Plong – Chanal or Chin	Called top end of the Pagoda, made into a mosaic lotus flowers from large to small, to support "Pli-Yod" shape	
4	The middle part	ฐานเขียงกลม	Round chopping board	Inverted cornice on top	
5		เสาหวน	Sao-Han	Components element, made into a round cylinder, tiered position in all 8 directions	
6		บัลลังก์	Banllang-Chedi-Klom	An important element, base of 4 corners, support the round cylinder "Sao-Han"	
7		องค์ระซังทรงกลม	Rakhang-Chedi-Klom	Packing Buddha statue or relics or royal relics and relics	
8	The base part	ฐานบัวลูกแก้วอกไก่	Than-Bow-Lukkaew-Xkki	A mosaic lotus base	
9		มาลัยลูกแก้วเถา 3 ชั้น	3 tiered crystal ball garlands	The name of the element (Lotus petals) it's like a garland, hidden 3 layers together at the mouth of the bell	
10		บัวถลา	Baw-Thla	Lotus flower, It is a characteristic that was received from Lanka, but removed the lotus layer facing out	
11		ฐานปัทม์	Than-Pathum	The lotus base (Pathum) symbolizes the lotus flower, which serves as a foundational support for the Buddha in all of his gestures and postures	
12		ซุ้ม จระนำ		Sum-Choranums-The exterior directions	The entrance arches in 4 directions
13				Sum-Choranums-Small chedi	
14				Sum-Choranums-The entrance door	
15			Sum-Choranums-Lotus and Lion base		

The utilization of gold glass mosaic extends beyond religious structures to royal buildings and other significant edifices. During the Rattanakosin period, the popularity of mosaic decoration saw a notable rise, owing to various architectural masterpieces. As evidenced by the exemplary design of the Emerald Buddha within Wat Phra Kaew, located in the Grand Palace of Bangkok, the art of mosaic decoration has its roots in the era of Ayutthaya, experienced fluctuations, and experienced a revival during King Rama III's reign.

Additionally, it is crucial to recognize the unique role played by Italian professionals serving the Siamese government during this period. These professionals, including artists, architects, and engineers, played a dual role as cultural ambassadors, introducing European cultural elements to Siam, thereby contributing to the richness and diversity of artistic expressions present in the architectural landscape (Lohapon 2007).

2.1. Classification Mosaic Patterns in The Phra Si Rattana Chedi:

The Phra Si Rattana Chedi, located at Wat Phra Kaew, renowned as the temple of The Emerald Buddha, stands as a magnificent testament to Thailand's opulent artistic legacy, boasting a remarkable array of intricate Thai mosaic patterns. These patterns are celebrated for their elaborate designs and vibrant palette, contributing to the awe-inspiring splendor of the Phra Si Rattana Chedi. This study undertakes a comprehensive exploration encompassing the classification and systematic analysis of these exquisite patterns, illuminating their unique styles and designs. Investigating the contemporary state of Thai mosaic decorative art, the study primarily classifies the mosaic patterns into two distinctive categories: the first type based on the mosaic pattern itself and the second type based on the mosaic materials employed at Wat Phra Kaew, the temple of the Emerald Buddha. The Thai mosaic patterns in the Phra Si Rattana Chedi are further organized into three main types:

1. Decorative Thai Mosaic Geometric Patterns (TMGPs)
2. Decorative Thai Mosaic Organic Patterns (TMOPs)
3. Decorative Thai Mosaic Animal Patterns (TMAPs).

Each category represents a unique approach to mosaic decoration, reflecting the creative expressions of Thai artisans. as following:

2.1.1. Decorative Thai Mosaic Geometric Patterns (TMGPs):

The fundamental design elements for the decorative geometric pattern at Phra Si Rattana Chedi encompass essential conceptual components, including the major shape of mosaic, color scheme, volume, and the mosaic guide line (Andamento). As individuals encounter these forms, these elements become perceptible in the mind's eye.

According to observations, the glass golden mosaic (tessera) patterns elegantly embellish the form of Phra Si Rattana Chedi, following a grid line pattern at 45° and 90° degrees, as illustrated Diagram (Fig. 5) and (Fig. 6). shows the construction technique employed for the working lines. In this stage, the lines are meticulously marked, starting from the center (beginning) point, and extending outward. The marked lines include a line parallel to the longest wall (Line 1), a vertical line (Line 3) at a right angle to the rest line, and a diagonal 45° line (Line 2).

The decorative Thai mosaic geometric patterns (TMGPs) discovered within the architectural context of through close examination of the relevant documents

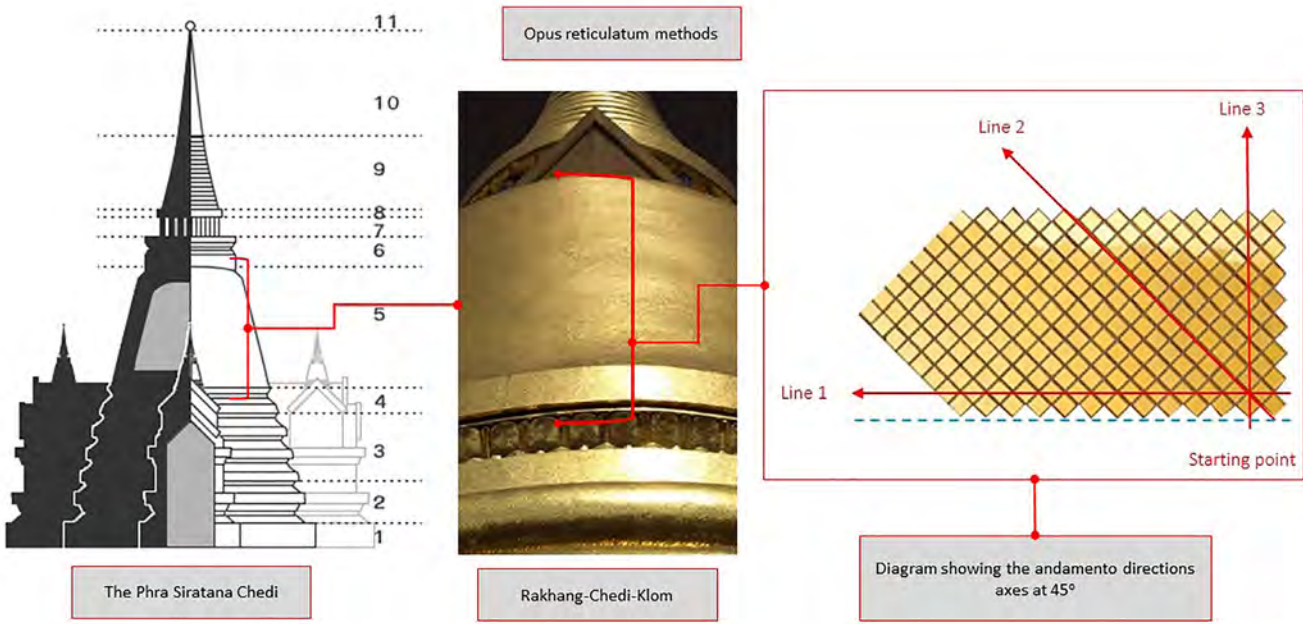
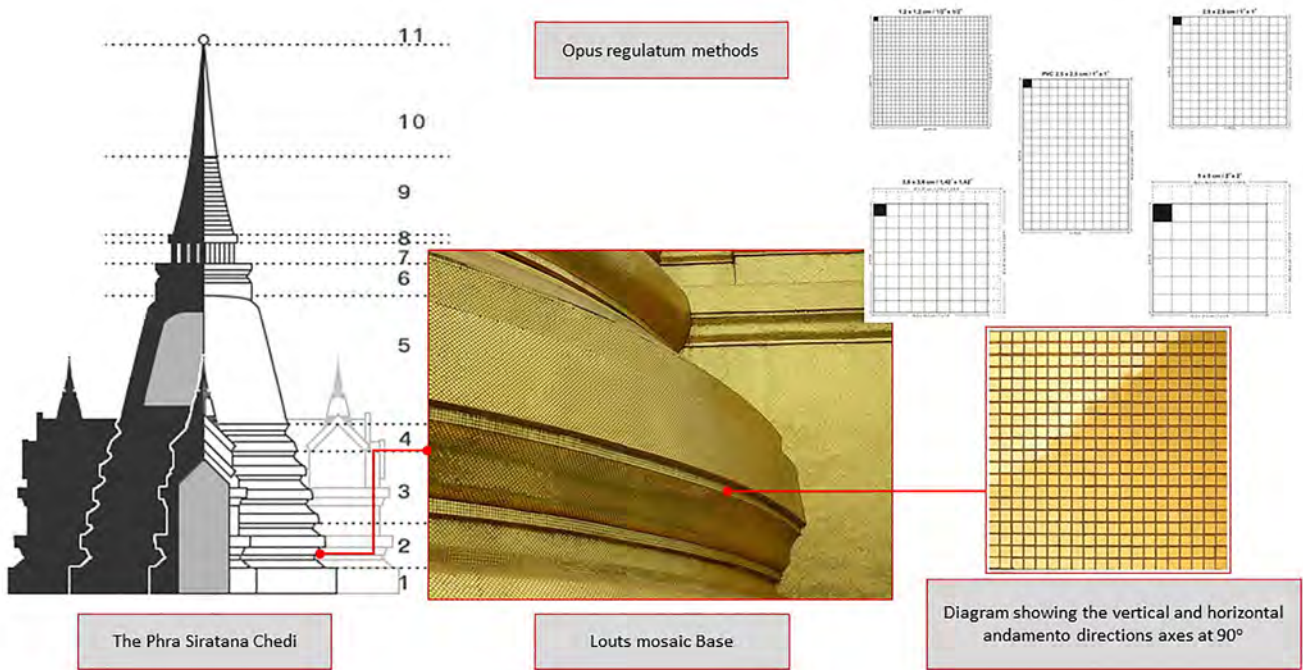
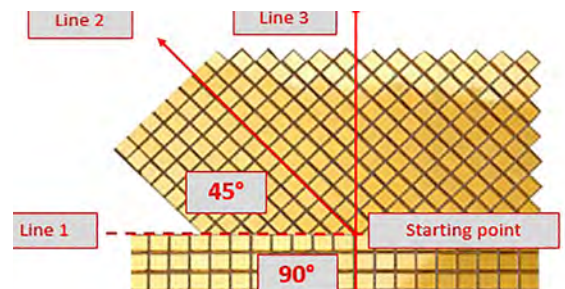


Figure 5
Diagram showing mosaic (TMGPs) directions axes at (90°) construction technique details of The Phra Si Rattana Chedi.

Figure 6
Diagram showing mosaic (TMGPs) directions axes at (45°) construction technique details of The Phra Si Rattana Chedi.

Figure 7
Diagram (TMGPs) showing the vertical, horizontal and diagonal lines andamento directions axes at (45° , 90°).

and careful observation, a clear interaction of vertical, horizontal and diagonal lines, known as TMGPs (Mosaic Geometric Patterns), emerged. (TMGPs) exert an effect on the andamento, which represents the flow or direction, of the mosaic lines (rows) within the compositions of the mosaic surface units (Fig. 7), as show in Table [2].








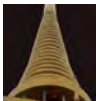

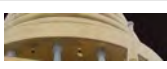








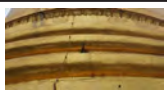

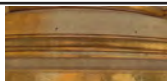





No	Cad Designs of architectural elements	Mosaic details	Mosaic patterns type
1	 Swn-Pixng-Chin		(TMGPs)
2	 Pli-Yod		(TMGPs)
3	 Plong - Chanal		(TMGPs)
4	 Round chopping board		(TMGPs)
5	 Sao Han		(TMGPs)
6	 Banllang-Chedi-Klom		(TMGPs)
7	 Rakhang Chedi Klon		(TMGPs)
8	 Malai Thao		(TMOPs)
9			(TMGPs)
10			(TMGPs)
11			(TMGPs)
12	 Sum Choranum		(TMGPs)
13			(TMGPs)
14			(TMOPs)
15			(TMGPs)

Table 2
Classification of Architectural Elements of
the Phra Siratana Chedi.

2.1.2. Decorative Thai Mosaic Organic Patterns (TMOPs):

The decorative Thai mosaic organic patterns (TMOPs) discovered within the architectural context of “Than-Bow-Lukkaew-Xkki ฐานบัวลูกแก้วอกไก่” exhibit notably remarkable manifestations of artistic ingenuity evident in the construction of the Phra Si Rattana Chedi. Emanating an aura of elegance, these TMOPs are skillfully fashioned in the form of a Lotus base (Fig. 8), assuming a pivotal role as the fundamental underpinning upon which the pagoda stands gracefully, carrying profound cultural and symbolic implications. Another exquisite representation of Thai mosaic organic patterns (TMOPs) adorns the gilded wooden door, enriched with enameled glass mosaic showcasing a floral motif rendered in dark green (Fig. 9), crimson, and silver hues.

Figure 8
Lotus base “Than-Bow-Lukkaew-Xkki ฐานบัวลูกแก้วอกไก่” mosaic Decorative (TMOPs).

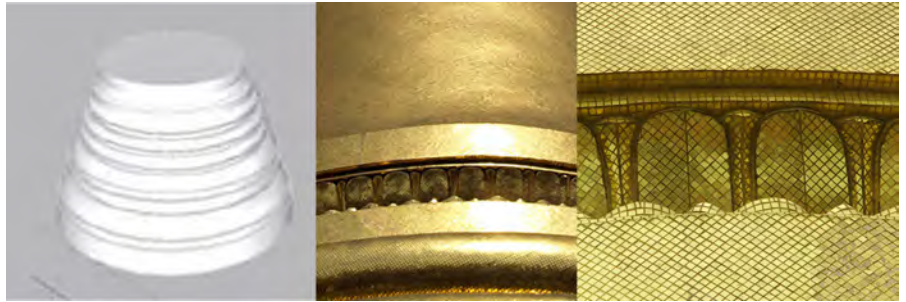


Figure 9
The entrance door mosaic flower Decorative of The Phra Si Rattana Chedi.



2.1.3. Decorative Thai Mosaic Animal Patterns (TMAPs):

The animal mosaic pattern (TMAPs) has no occurrence. The presented table [2] offers a detailed overview of the architectural elements present in the Phra Si Rattana Chedi, providing valuable insights into the mosaic patterns found within each level. The data is categorized into three types of mosaic patterns: geometric mosaic pattern (TMGPs), organic mosaic pattern (TMOPs), and animal mosaic pattern (TMAPs).

The analysis of the provides a frequency analysis of the presence of different mosaic patterns within each architectural element of the Phra Si Rattana Chedi. The data is categorized into three types of mosaic patterns geometric mosaic pattern (TMGPs), organic mosaic pattern (TMOPs), and animal mosaic pattern (TMAPs). Here is the frequency in the chart [1] analysis.

The Tope Part:

Geometric Mosaic Pattern (TMGPs): Found in all three elements (100%).
Organic Mosaic Pattern (TMOPs): Not found in any of the elements (0%).
Animal Mosaic Pattern (TMAPs): Not found in any of the elements (0%).

The Middle Part:

Geometric Mosaic Pattern (TMGPs): Found in all four elements (100%).
Organic Mosaic Pattern (TMOPs): Not found in any of the elements (0%).

Animal Mosaic Pattern (TMAPs): Not found in any of the elements (0%).

The Base Part:

Geometric Mosaic Pattern (TMGPs): Found in four out of five elements (80%).

Organic Mosaic Pattern (TMOPs): Found in one out of five elements (20%).

Animal Mosaic Pattern (TMAPs): Not found in any of the elements (0%).

Miscellaneous (Sum-Choranum):

Geometric Mosaic Pattern (TMGPs): Found in three out of four variations (75%).

Organic Mosaic Pattern (TMOPs): Found in one out of four variations (25%).

Animal Mosaic Pattern (TMAPs): Not found in any of the variations (0%).

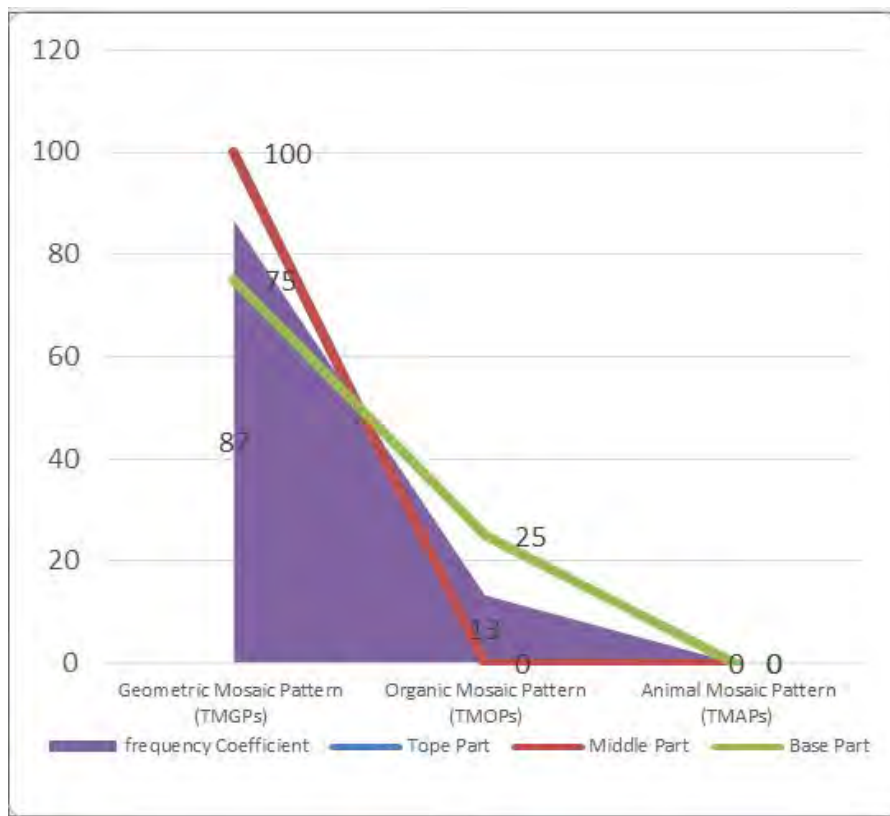


Chart 1
The frequency coefficient of the classified types of mosaic patterns in the Phra Si Rattana Chedi.

The Frequency Coefficient Average:

Geometric Mosaic Pattern (TMGPs): The average occurrence of the geometric mosaic pattern is 87% across all elements/variations. Organic mosaic pattern (TMOPs): The average occurrence of the organic mosaic pattern is 13% across all elements/variations. Animal mosaic pattern (TMAPs): The average occurrence of the animal mosaic pattern is 0% across all elements/variations.

This frequency analysis indicates that the geometric mosaic pattern (TMGPs) is the most prevalent mosaic pattern, found in the majority of the architectural elements/variations in The Phra Si Rattana Chedi. The organic mosaic pattern (TMOPs) is less common and appears in only a few specific elements/variations. The animal mosaic pattern (TMAPs) is not present in any of the examined elements/variations.

This study classifies various mosaic patterns called (TMGPs) according to several characteristics of gold glass mosaic at The Phra Si Rattana Chedi, as the following results are in Table [3].

Table 3
Classification of Andamento Types At the
Phra Si Rattana Chedi.

Andamento types	Detailedness of mosaic tile	Regularity of mosaic tile	Degree of mosaic tile alignment	Types of guideline
(TMGPs) Diamond shape	High	High	High	45° with the x-axis
(TMGPs) directions axes at (90°)	High	High	High	90° with the x-axis

The level of detailedness exhibited by each mosaic tile serves as an indicator of how effectively it represents an ornamentation source. A higher level of detailedness indicates a closer resemblance to the source of ornamentation. Consequently, the detailedness of the (TMGPs) directions at (45°, 90°) the method involving precise cutting of mosaic tiles to suit the ornamentation source is found to be high.

The regularity of a tile pertains to its uniformity in terms of shape and size. Regarding the diamond shape (TMGPs) directions at (45°), a high degree of regularity is observed. However, with regard to the (TMGPs) directions at (90°), where a background filled with regularly shaped and sized mosaic tiles is present, a high degree of regularity is noted.

The degree of tile alignment gauges how evenly the tiles conform to a specific guideline. For the (TMGPs), when tiles are laid following a 45°-degree guideline with respect to the x-axis, a high degree of alignment is evident. Similarly, for the (TMGPs), where tiles are placed along a 90°-degree guideline with respect to the x-axis, a high degree of alignment is observed.

In addition, it is difficult to clearly distinguish the andamento directions (rows) of the vertical, horizontal, and diagonal mosaic lines, which shows mixing or merging of the mosaic units (tessera). Despite the appearance of a modulus grid covering the body of the stupa. However, in certain places, such as the base of the stupa, there is a mixture between vertical, horizontal and diagonal lines andamento (rows) directions is used to express a visual rhythm.

In mosaic art, the Italian term “andamento” (plural: andamenti) refers to the arrangement and flow of mosaic pieces, known as “tesserae.” Ancient Romans and Greeks originated this technique to create visually coherent images and decorations. “Andamento”⁴ and “tiling” involve skillfully composing and fitting mosaic modules to achieve specific visual designs and expressive impacts. This approach continues to be valued in contemporary mosaic art for its ability to enhance artistic coherence and aesthetic appeal⁵.

Helped not to distinguish between directions in the andamento is to control the color of the connecting lines between the mosaic tiles or the connecting lines. The golden yellow color has been used for the join lines (grout) for each given a general harmony with the color of the golden mosaic to emphasize the chromatic value of The Phra Si Rattana Chedi body, which is the golden color as shown in (Fig. 10).

Overall, the prevalence of (TMGPs) mosaic patterns in the architectural design of The Phra Si Rattana Chedi this intriguing phenomenon highlights the pivotal significance of the structural interweaving accomplished through the implementation of the cladding grid system in the mosaic decoration,

4 H. Miles, “mosaics-miscellaneous-andamento,” 2016. [Online].

5 E. Betsy, “andamento the flow of a mosaic,” 2014. [Online].

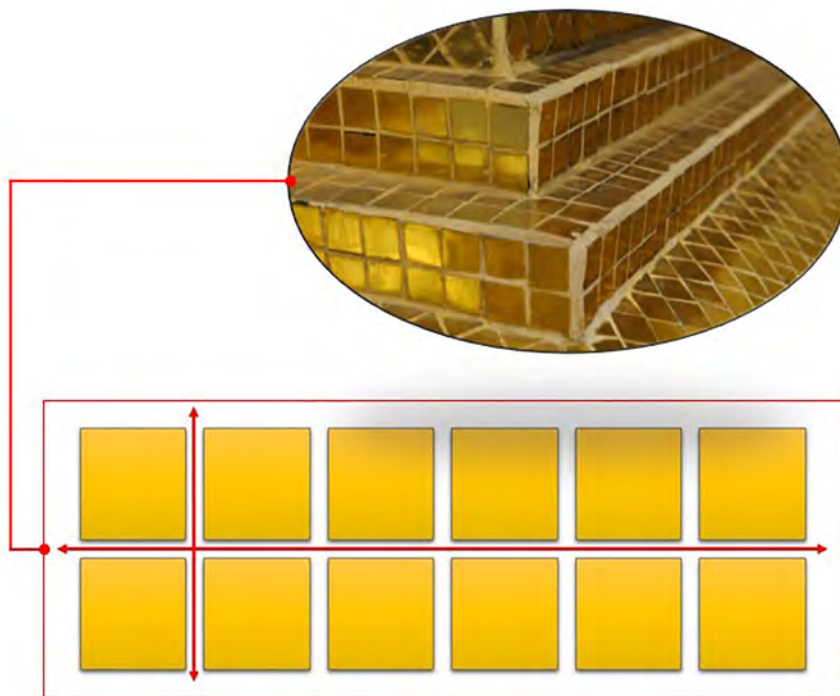


Figure 10
Diagram showing the vertical and horizontal
grout lines.

potentially reflecting historical influences from cultural exchanges between the Greco-Roman world, with its building techniques called (*Opus Reticulatum* and *Opus Regulatum*) (Pitts 2017: 134), and Buddhist regions. A noteworthy aspect emerges from the juxtaposition of surfaces, where the various axes' (rows) directions are harmoniously unified by employing identical gold mosaic colors and tile sizes, seamlessly integrating with the essential architectural elements.

2.2. Classification of the Mosaic Materials of Phra Si Rattana Chedi:

Gold glass mosaic, also known as gold “tesserae”, has experienced a resurgence in popularity as a medium for artistic expression. Its origins can be traced back to the Romans, who first utilized it in late antiquity for both floor and vault decoration. Notable examples of its early use include the depiction of a golden wreath in a floor mosaic at Antioch around 300 AD and the portrayal of gold vessels in some of the vault mosaics at Santa Costanza in Rome.

Historically, the first treaty of friendship, trade, and navigation between Siam and Italy, signed in 1868, played a pivotal role in fostering direct relations between the two countries. Over time, friendships between the nations evolved through diplomatic efforts as well as through encounters between significant figures, such as the meetings between the Duke of Genoa and the King of Siam, and even the King of Siam’s own journey to Italy. During this period, from 1868 to 1930, Italy’s influence in Siam was notable, particularly in the realms of art and architecture, with Italian professionals serving as representatives of European culture in Siam. This period marked an important phase in Siam’s modernization, wherein the presence of this “Italian intellectual colony” significantly contributed to the development of the country.

One remarkable testament to the enduring relations between Italy and Siam is the mosaic adorning the Phra Si Rattana Chedi (Stupa) in the Emerald Buddha temple, known as Wat Phra Kaew. The mosaic covering this important structure was sourced from Italy, more specifically from Angelo Orsoni s.r.l., as indicated in an email from Luca Chiesura, the Technical Commercial Manager, dated

June 28, 2023. The specifications of this gold mosaic are impressive, featuring natural yellow gold with 24 kt gold leaves. Each tessera, measuring 20x20 mm, is meticulously attached in a reverse orientation onto paper, employing traditional techniques reminiscent of the Roman and Byzantine eras. The process of fabricating this extraordinary materials takes place in their furnace located in Venice, further preserving the ancient artistry associated with gold glass mosaic.

In 1982, the oldest Italian mosaic company, Orsoni, took on the ambitious project of covering the Stupa with a 24-carat golden glass mosaic (Fig. 11), thereby blending tradition and innovation. The Orsoni furnace, established in Cannaregio in 1888 and the only one of its kind in the historic center, serves as the living embodiment of the craft's enduring legacy.

Figure 11

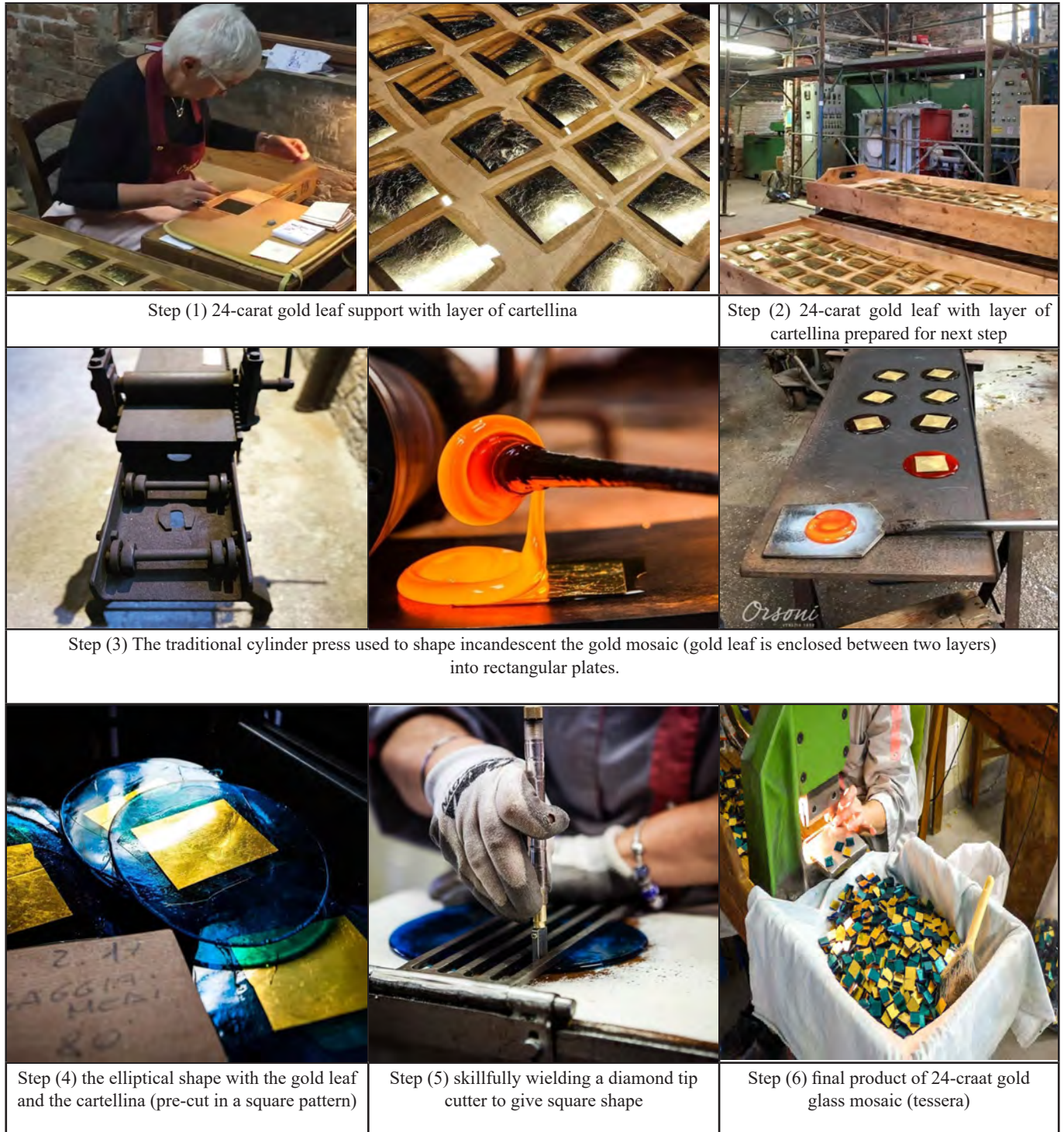
The Historic Venetian Furnace Crafting 24K Gold Leaf Mosaics, Colored Gold, and Venetian Smalti in a Vast Spectrum of 3,500 Colors, including 20 Shades of Gold. (orsoni, "orsoni," [Online]. Available: <https://orsoni.com/>).



The presence of such intricate and historically significant gold glass mosaics in Siam stands as a compelling testament to the enduring bond between Italy and the friendly country, and it continues to be an integral part of their shared cultural heritage. The craftsmanship and artistry involved in these mosaics serve as a poignant reminder of the historical exchanges and collaborations that have enriched the artistic traditions of both nations.

The daily production of 300 kilos of gold mosaic and the yearly output of 10 to 12 thousand square meters of mosaic tessera demonstrate the scale of this specialized craft. This technique holds great significance as it embodies the opulence and luxury associated with the precious metal, gold, while also carrying profound symbolisms relevant to Thai Buddhist arts. Due to its use of raw materials like gold leaf for decorating important buildings, the gold mosaic tessera commands a higher cost, making it an extravagant product.

However, it is essential to recognize that the craftsmanship involved in creating these mosaics requires a high level of expertise from the glassworker. Even in the present day, a glass tesserae factory in Venice, Orsoni Smalti Veneziani, continues to dedicate specific workdays to producing gold glass mosaic tesserae using authentic gold leaves. The modern slabs of gold mosaic tesserae exhibit an elliptical shape, featuring the gold leaf and "cartellina" (pre-cut in a square pattern) at the center. The tesserae are skillfully cut only from the central area of the disc, ensuring a seamless appearance without any visible edges. The remaining glass from the slab that is not used for the tesserae is recycled, further highlighting the sustainable approach to production (Fig.12).



The process of creating these intricate mosaic tesserae involves placing a 24-carat gold leaf, weighing 0.022 grams, on a nearly circular damp glass surface that is 1.0 mm thick. The gold leaf is meticulously hand-beaten into a square shape and applied cold. Subsequently, 200 grams of molten glass, which may be colored in various shades such as yellow, green, or amber, is poured over the gold leaf. The materials are then subjected to firing at 1200 °C and annealed before being gradually cooled to room temperature. The cooling process includes a brief period at 600 °C after reaching the firing temperature of 1200 °C. Once the materials has cooled, it is carefully sliced into strips, and any burrs that do not contain gold are meticulously removed before the tesserae are sold in rods, each

Figure 12
 Progressing steps for Modern slabs, cutting procedure, and the final product tessera from Angelo Orsoni s.r.l., glass tesserae factory in Venice, Italy.
 [orsoni, “orsoni,” [Online]. Available: <https://orsoni.com/>]. [R. Bisazza, Interviewee, From Gaudi to the portraits of the sheikhs, the new life of the Orsoni furnace. [Interview]. 13 October 2017.]

measuring 2 to 10 centimeters in length (Bustacchini 1973: 56).

In the context of Buddhism, gold holds profound symbolic significance, representing various virtues and ideals such as knowledge, enlightenment, purity, happiness, and freedom. As a result, gold is associated with the sun or fire in Buddhist symbolism, further accentuating its spiritual and auspicious connotations. The integration of gold with other elements is discouraged in Buddhist art, as it is believed to diminish the intrinsic brilliance and purity of the gold itself. Consequently, gold mosaics, made exclusively from pure gold, are a predominant feature in the decoration of religious and royal edifices within the realm of traditional Thai architecture.

A compelling example exemplifying the application of pure gold mosaic can be found in the case of Phra Si Rattana Chedi. This revered architectural structure is adorned with a resplendent 24-carat gold mosaic “tessera”, reflecting the unwavering commitment to imbuing sacred spaces with the radiance and symbolism associated with gold in Buddhist beliefs. By utilizing pure gold mosaic, Phra Si Rattana Chedi embodies the spiritual essence and virtues attributed to gold in Buddhism, thereby bestowing a sense of divine sanctity and reverence upon the temple. The practice of adorning religious and royal buildings with gold mosaics in traditional Thai architecture epitomizes the deep-rooted cultural and religious significance of gold as a cherished medium for artistic expression and spiritual reflection within the Buddhist tradition⁶.

Conclusion

In conclusion, the exploration of the diverse mosaic patterns and materials used in The Phra Si Rattana Chedi at Wat Phra Kaew in The Grand Palace, Bangkok, provides valuable insights into the historical and artistic significance of this monumental art form in Thailand. Based on the findings and analyses, the following points can be drawn:

1. The history of modern mosaics in Siam (Thailand) owes its achievements to cultural and commercial exchanges with Italian mosaic companies, emphasizing the international influences that have shaped Thai mosaic art.
2. The frequency analysis of mosaic patterns in The Phra Si Rattana Chedi reveals that the geometric mosaic pattern (TMGPs) is the dominant pattern, prevalent in the majority of architectural elements and variations. The organic mosaic pattern (TMOPs) appears less frequently and is limited to specific elements/variations, while the animal mosaic pattern (TMAPs) is absent, showcasing the preference for geometric motifs in the temple's mosaic design.
3. The prevalence of TMGPs in the architectural design of The Phra Si Rattana Chedi underscores the importance of the cladding grid system in achieving a harmonious structural interweaving. This phenomenon suggests potential historical influences from cultural exchanges between the Greco-Roman world and Buddhist regions. While there may not be a direct relationship between Greco-Roman mosaic techniques and Thai mosaic decorative, the possibility of indirect influences or inspirations from various artistic forms over time should be acknowledged.
4. However, it's essential to recognize that the interpretation of patterns presented in this article is one perspective. Given the current lack of evidence

⁶ Academia (n.d.). Retrieved from https://www.academia.edu/33409893/Buddhist_Texts_on_Gold_and_Other_Metals_in_East_Asia_Preliminary_Observations.

and documentation on the mosaic patterns in Phra Si Rattana Chedi, further investigation and research are necessary. A comprehensive study would lay the groundwork for creating new knowledge, filling the gaps in the history of Thai mosaic patterns, and establishing potential connections to the global history of mosaics.

5. Golden mosaics hold significant importance in Thai architecture and the embellishment of royal temples, playing a central role in the creation of colossal and awe-inspiring art in Thailand's cultural heritage.

In conclusion, the study of mosaic patterns and materials in The Phra Si Rattana Chedi sheds light on the interplay of artistic influences and historical contexts that have contributed to the rich mosaic tradition in Thailand. The intricate patterns and craftsmanship showcased in this architectural wonder attest to the enduring significance of mosaic art in Thai cultural heritage. Further research in this field would contribute to a deeper understanding of the mosaic traditions and their global connections, providing valuable insights into the artistic exchange between different cultures across history.

Acknowledgment

The author would like to express heartfelt gratitude to Asst. Prof. Dr. Burin Plengdeesakul and Dr. Pat Kotchapakdee, the Advisor and Co Advisor of this research, for their valuable guidance. Appreciation is also extended to the Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, and the Royal Department of Artisans Office (Chang-Sip-Mu), Ministry of Culture, Thailand, for their support. Special thanks to Luca Chiesura, the Technical Commercial Manager at Angelo Orsoni s.r.l., for their valuable contributions. Their assistance has been essential at the successful completion of this study on mosaic patterns and materials.

Bibliography – Kaynaklar

- Ampaiporn 2022 M. S. Ampaiporn, Mosaic restoration at the Phra Sri Rattana Chedi. (t. researcher, Interviewer), (August 25).
- Betsy 2014 E. Betsy, Andamento the Flow of a Mosaic, Retrieved from elizabethgallery: <https://www.elizabethgallery.com>
- Bisazza 2017 R. Bisazza, From Gaudi to the portraits of the sheikhs, the new life of the Orsoni furnace. (S. Civai, Interviewer), (October 13) <https://corrieredelveneto.corriere.it>.
- Bock 1884 C. A. Bock, Temples and Elephant, Bangkok, Thailand: Crown Buildings.
- Bustacchini 1973 G. Bustacchini, “Gold in Mosaic Art and Technique”, Gold Bulletin 6, 52-56.
- Cha-Um 2011 T. Cha-Um, Cultural Resource Knowledge Management: Temple of the Emerald Buddha, Unpublished Master Thesis, Silpakorn University, Bangkok.
- Lohapon 2019 N. Lohapon, “International Relations Between Siam and Italy: The Italian Intellectual Colony in Bangkok (1868-1930)”, Modern Italy 24(4), 469-484.
- Naengnoi Saksit et al. 1988 M. R. Naengnoi Saksit et al., Royal Palace Architecture, Vol. 2, Bangkok.
- Miles 2016 H. Miles, Mosaics-Miscellaneous-Andamento. Retrieved from <https://helenmilesmosaics.org>.
- Museum 2024 P. N. Museum, T. o. University, Editor, (July 20), Retrieved from culture.ssru: <https://culture.ssru.ac.th/event/view/1008>
- Orsoni (n.d.) Orsoni. Retrieved from <https://orsoni.com>: <https://orsoni.com/>
- Povatong 2021 P. Povatong, “HRH Princess Maha Chakri Sirindhorn’s Works in Architecture Conservation”, Refocus Heritage, Architect 21, 22-35.
- Pitts 2017 A. V. Pitts, Materialising Roman Histories, Vol. 3, Cambridge.
- Pongpaiboon 1993 M. N. Pongpaiboon, Power of the Land. Bangkok, Thailand: Thai “Bhumbalang”. Retrieved from <https://www.egat.co.th/home/en/wp-content/uploads/2021/12/Power-of-the-Land.pdf>
- Siammanussati (n.d.) Retrieved from <http://www.siammanussati.com/?s=Princess+Maha+Chakri+Sirindhorn+>
- Silvers 1996 R. Silvers, Photomosaics: Putting Pictures in Their Place, Unpublished Master Thesis, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts. Retrieved from <http://dspace.mit.edu/handle/1721.1/7582>
- Suriyothin 2013 P. Suriyothin, “Lighting Design Approaches for the Heritage Conservation of Thai Stupas”, Nakhara: Journal of Environmental Design and Planning 9, 41-56.
- Thailand 1983 A. U. Thailand, The Chakri Dynasty. Retrieved from au.edu: <https://www.au.edu/news-importantdates/royal-birthday-anniversary-of-her-royal-highness-princess-siribhachudabhorn-8-october-2.html>

Ayasofya Kubbe Mozaiklerinin Onarım Çalışmalarındaki Enjeksiyon Harçları Üzerine Bir Tespit

A Determination on Injection Mortars in the Studies on the Repair of the Dome Mosaics of Hagia Sophia

Murat CURA*

(Received 24 December 2023, accepted after revision 13 September 2024)

Öz

Antik Dönem'den itibaren yer, duvar, kubbe ve tavanlar mozaiklerle bezenmişlerdir. Mozaiklerin teknik özellikleri ve bezeme elemanları, zamana ve coğrafyaya göre farklılık göstermektedir. Mozaiklerde zamanla bazı bozulmalar oluşmaktadır ve her eserde bu bozulmalar genellikle birbirlerine benzerdir. Yapım katmanları arasında oluşan ayrılmalar, bozulmaların bir sınıfını oluşturmaktadır. Malzemenin kimyasal ve kristal yapısının bozulması sonucunda ya da fiziki faktörlerin etkisiyle (deprem, nem, heyelan vb), katmanlar arasındaki bağlar tutuculuklarını kaybetmektedirler.

Bu makalenin amacı, Ayasofya kubbe mozaiklerinin onarım çalışmalarında kullanılan harç enjeksiyonu üzerine bir tespiti sunmaktır. Ayasofya'daki koruma ve onarım çalışmalarında 2002-2004 yılları arasında, kubbe mozaiklerinde katman ayrılmalarının olduğu tespit edilmiştir. Özellikle kubbedeki yüzeyler, çatı ve kısmen duvar mozaiklerinin ayrılan katmanları yer çekimine bağlı olarak kopma ve düşme olasılığına karşı geçici veya kalıcı korumaya alınmışlardır. Bu alanlardaki boşluklar, aralıklı kenetlerle taşıyıcı zemine tutturulmuş ve enjeksiyon harcı ile doldurularak sağlamlaştırılmaya çalışılmıştır. Söz konusu bozulmalar, farklı teknik ekipmanlar ile tespit edilmiştir. Özellikle içerde oluşan boşlukları görmek için uygun kısımlarda endoskopi cihazı kullanılmıştır. Mozaiklerin arkasına uygulanacak enjeksiyon harcının tutması amacıyla, dikiş yöntemi denenmiştir. Dolayısıyla her zaman enjeksiyon yapmanın faydalı olmayacağı bu örnekle gösterilmiştir.


Anahtar Kelimeler: Mozaik, Ayasofya, onarım, tespit, dolgu harcı.

Abstract

Floors, walls, domes and ceilings have been decorated with mosaics since the Ancient Period. The technical features and decorative elements of mosaics vary according to time and geography. Some deteriorations occur in mosaics over time, and although these deteriorations are examined separately in each work, generally similar classifications are made to each other. Separations between the construction layers constitute a class of deterioration. As a result of the deterioration of the chemical and crystal structure of the material or the effect of physical factors (earthquake, humidity, landslide, etc.), the bonds between the layers lose their grip.

The purpose of this article is to present an assessment on the mortar injection used in the repair works of Hagia Sophia dome mosaics. During the conservation and restoration works in Hagia Sophia between 2002 and 2004, it was determined that there were layer separations in the dome mosaics. Especially the surfaces in the dome, the roof and partially the separated layers of the wall mosaics are temporarily or permanently protected against the possibility of breaking and falling due to gravity. The gaps in these areas were attached to the load-bearing ground with intermittent clamps and an attempt was made to strengthen them by filling them with injection mortar. The mentioned deteriorations were detected with different technical equipments. Endoscopy devices were used in appropriate areas, especially to visualize the cavities formed inside. The stitching method was tried to hold the injection mortar applied to the back of the mosaics. Therefore, it's shown that it is not always beneficial to do injection.

Keywords: Mosaic, Hagia Sophia, restoration, consolidation, injection mortars.

* Murat Cura, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Gölbaşı Yerleşkesi, D Blok, Ankara, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0002-5582-6016>. E-posta: murat.cura@hvbv.edu.tr

Giriş

Kubbe, Türk Dil Kurumu'na göre "yarım kubbe biçiminde olan" ve "yapıyı örten dam" olarak tanımlanmaktadır. Eğrilikli kabuk sistemlerinin en sık kullanılan türüdür (Türkmen-Bilgin 2002: 119-128). Binlerce yıldır mimarının karakteristik ve görkemli yapısal elemanlarından biri olarak kullanılmaktadır (Özdeniz vd. 1998: 478-483). Sütun, lento ve kemerden gibi kendi düzlemindeki yükü aktaran yapılardan farklıdır. Öz ağırlığı ile düşey kuvvetleri yüzey içinde taşımaktadır ve özellikle mekân genişlemesinde kullanılmıştır. Tarih boyunca ahşap, tuğla ve taş örgü teknikleri kullanılarak geliştirilmiş kubbe örnekleri, Akdeniz'den Çin'e kadar farklı coğrafyalarda karşımıza çıkmaktadır. Yakın Doğu'da Neolitik Dönem'e kadar uzanan örnekler bulunduğu belirtilmekle birlikte, gerçek kubbe tekniğine yakın kerpiç örnekler, MÖ 6. binden itibaren Mezopotamya'da Halaf (MÖ 6100-5400) ve Ubaid (MÖ 5300-4000) kültürlerinde, ilerleyen zamanlarda Sümer, Babil ve Persler'de görülmektedir (Kipfer 2000: 226). Bindirme taş tekniği ile örülen kubbeli yuvarlak yapılar ise, Geç Bronz Çağ'da Akdeniz ve Ege'de (Mylonas 1966: 119-120; Diler 2016: 455-473) görülürken, ilerleyen zamanlarda da kullanılmaya devam etmiştir. Özellikle Roma İmparatorluk Dönemi ve sonrasındaki yapılarda yaygındır (Bustacchini 1973: 52-56). *Gökkubbeyi* temsil eden bu yapı elemanı Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı mimarlığının önemli öğeleri arasındadır ve günümüzde de kullanılmaya devam edilmektedir (Dilaver 1971: 17-28; Esin 1971: 159-178; Mülâyim 2002: 300-303; Özçakı 2018: 384-398).

Mozaik, genellikle taş, pişmiş toprak ya da camdan küçük parçaların, harç zemin üzerinde bir düzen içinde bir araya getirilmesiyle oluşturulmaktadır. Antik Dönem'den itibaren yer, duvar, kubbe, zemin ve tavanlar mozaiklerle bezenmiştir (Dunbabin 1999: 1-5; Cura 2021: 78-81). Mezopotamya'da MÖ 3500'lerden itibaren görülen mozaikler, MÖ 8. yüzyıldan itibaren Akdeniz'de yaygınlaşmaya başlamıştır; Hellenistik ve Roma dönemlerinde farklı tekniklerin kullanılmasıyla ilerlemiştir. MS 4. yüzyıldan sonra tavanlar sıklıkla mozaiklerle bezenmiştir. Mozaiklerin teknik özellikleri ve bezeme elemanları, zamana ve coğrafyaya göre farklılık göstermektedir.

Mozaiklerde zamanla bazı bozulmalar oluşmaktadır ve bu nedenle, kültür varlıklarını koruma ve onarım çalışmalarının önemli bir grubunu oluşturmaktadır (Şener 2023: 522-523). Yapım katmanları arasında oluşan ayrılmalar, mozaiklerde görülen bozulma türlerindedir. Malzemenin kimyasal ve kristal yapısının bozulması sonucunda ya da fiziki faktörlerin etkisiyle (deprem, nem, heyelan vb.), katmanlar arasındaki bağlar tutuculuklarını kaybetmektedir. Koruma ve onarım çalışmalarındaki en önemli aşama, eserlerde oluşan bozulmaların tespit edilmesi ve kullanılacak uygun yöntemlerin belirlenmesidir. Ayasofya'da 2002-2004 yılları arasında, kubbe mozaiklerinde katman ayrılmalarının olduğu tespit edilmiştir. Özellikle kubbedeki yüzeyler, çatı ve kısmen duvar mozaiklerinin ayrılan katmanları yer çekimine bağlı olarak kopma ve düşme olasılığına karşı geçici veya kalıcı korumaya alınmışlardır. Bu çalışmanın amacı, Ayasofya'nın kubbe mozaiklerinin sağlamlaştırılması amacıyla yapılan harç enjeksiyonu üzerine yapılan bir tespit doğrultusunda kullanılan tekniğin sunulmasıdır.

Ayasofya ve Onarımların Kısa Tarihi

Ayasofya (Grekçe: *Αγία Σοφία*, *Hagia Sophia*, Türkçe: *Kutsal Bilgelik* anlamındadır) (Ayasofya Cami-i Kebiri) İstanbul'da Fatih İlçesi'nde yer almaktadır ve günümüzde görülen yapı III. Ayasofya olarak bilinmektedir (Resim 1). Bazilikal plan ile merkezi planın birleştirildiği kubbeli bazilika

tipindedir; kubbe geçişleri, taşıyıcı sistemleri, duvar resmi ve mozaikleriyle dünya tarihindeki en önemli yapılar arasındadır (Eyice 1991: 206-210).



Resim 1

Ayasofya, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ayasofya>, Erişim tarihi: 17.12.2023.

İlk Ayasofya MÖ 4. yüzyılda, ahşap çatılı bir bazilika olarak inşa edilmiştir (Mango 2006: 90-98; Diker 2019: 1-6). I. Constantinus zamanında başlansa da (MS 324-337), oğlu II. Constantinus zamanında (MS 337-361) tamamlanmış ve 15 Şubat 360'da açılmıştır. MS 404'te çıkan bir ayaklanmada kilise zarar görmüş ve II. Theodosius tarafından (MS 408-450) beş nefli olarak yeniden yaptırılarak 415'te yeniden açılmıştır. MS 532'deki Nika Ayaklanması sırasında çıkan yangınla çok sayıda bina ile birlikte zarar görmüştür. İmparator, binayı daha öncekilerden daha büyük ve gösterişli olarak yaptırmak isteyince, Trallesli (Aydın) *Anthemius* ve Miletoslu (Söke-Balat) *Isidorus*'a verilen inşaatın yapımı MS 537'ye dek sürmüştür (Civelek 2023: 138-141). Yanındaki *Hagia Eirene* (Aya İrini) ile birlikte *Megale Ekklesia* (Büyük Kilise) olarak anılmıştır.

7 Mayıs 558'de merkezi kubbesi çökmüştür. *İkonoklast (Put Kırıcı) Dönem*'de (MS 726-842) Ayasofya'daki figürlü bezemeler kaldırılmıştır. 859'da tekrar büyük bir yangın geçirmiş, 869 ve 989'daki depremlerde yeniden büyük oranda tahrip olmuştur. II. Basileus (MS 976-1025) tarafından yeniden onartılmıştır. İlerleyen yıllarda da çeşitli nedenlerle çok kez tahrip olmuştur. 1453'ten sonra bakım ve onarım çalışmaları yapılarak camiye dönüştürülmüş, insan figürlü mozaikleri ince sıvayla kaplanmış ve mozaikler yüzyıllarca sıva altında kalmıştır.

Ayasofya, inşa edildiği tarihten itibaren çok kez onarılmıştır. Osmanlı mimarları tarafından aralıklı olarak onarım ve koruma çalışmaları sürdürülmüştür. Dünya tarihinin en ünlü mimarlarından *Mimar Sinan* tarafından 16. yüzyılda yapılan ünlü ve kapsamlı çalışmada, yapının dış cephesine strüktürel destekler eklenmiş, eski minareler değiştirilmiş ve yapı bir daha çökmemiştir (Bilgin 2006: 119-127; Diker 2020: 49-55).

1847'de I. Abdülmecid (1839-51) tarafından davet edilen İsviçreli mimar *Fossati Kardeşler* ve *Ekibi* tarafından İstanbul'da Ayasofya'nın ve çok sayıda binanın onarımı yapılmıştır (Eyice 1996: 170-173). Fossatiler ve ekibi, 1847'de Ayasofya üzerinde çalışmaya başlamıştır; kubbe ve tonozlardaki çatlaklar onarılmış, dış doğru itiş engellemek amacıyla kaidenin çevresine demir zincir yerleştirilmiş, çatıların sızdıran kurşun kaplamalar değiştirilmiş ve özellikle bozulan sıva duvarlardan yontulmuştur. Böylece, mozaikler de gün ışığına çıkarılmış ancak uygun bir şekilde gizlenmeleri ve korunmaları istenmiştir. 1930-35 yıllarında

ise, Atatürk'ün isteği doğrultusunda tekrar onarım çalışmaları yapılmıştır; bu çalışmalar sırasında üzerlerindeki sıvalar kaldırılarak mozaikler tekrar açığa çıkarılmış ve temizlenmeye başlanmıştır.

Ayasofya'nın kireç bazlı sıvayla kaplı yüzeylerinin temizliği ve incelenmesi 1931'de *Byzantine Institute of America* tarafından ve 1940'lı yıllarda *Dumbarton Oaks Alan Komitesi* tarafından yapılmıştır (Teteriatnikov 1998: 6 vd.). Çalışmalar, uluslararası ölçekte halen sürdürülmektedir. 1934'te Ayasofya, Bakanlar Kurulu Kararnamesi ile müzeye dönüştürüldükten sonra sıvalar çıkarılmış ve mozaikler gün ışığına kavuşturulmuştur. Ayasofya'ya 2020 yılında tekrar cami statüsü verilmiştir (Resim 2).



Resim 2

Ayasofya Camii'nin içinden görünüş (K. Yusuf Ünal Koleksiyonu), <https://islamansiklopedisi.org.tr/ayasofya>, Erişim tarihi: 17.12.2023.

Ayasofya Kubbe Mozaiklerindeki Bozulmaların Tespiti ve Onarımlarda Kullanılan Enjeksiyon Harçları

Ayasofya'da altın, gümüş, renkli cam, pişmiş toprak ve renkli mermer kullanılarak yapılmış MS 6. yüzyıldan MS 14. yüzyıla uzanan mozaikler olmakla birlikte günümüzde görülen figürlü mozaikler MS 9. yüzyıl ve sonrasına aittir. Merkezi kubbeye geçişi sağlayan dört pandantifin her birinde seraphim¹ (Akgündüz vd. 2006: 181) figürleri bulunmaktadır ve bunlar ilk önce mozaik tekniğinde yapılmıştır. 1346'daki depremde zarar görmüşlerdir. Daha sonraki restorasyon çalışmalarında, bazıları asıl formlarına uygun onarılmakla birlikte, 1847-49 yıllarında kuzeybatı ve güneybatıdakiler duvar resmi olarak *secco tekniği*'nde² (Cuni 2016: 12) yapılmışlardır. 1910-1935 yıllarında kuru *tempera tekniği*'nde³ (Ersoy 2019: 101-109) yeniden boyanmakla birlikte, son müdahaleler figürleri formlarından oldukça uzaklaştırmıştır. Kuzeydoğuda bulunan figürün yüzü 2009'daki çalışmalarda açığa çıkarılmıştır (Resim 3).

1 Seraphim (Serafim): altı kanatlı göksel kanatlı varlıklar.

2 Kuru sıva üzerine yapılan resim.

3 Latince Temperare: harmanlama ya da karıştırma anlamındadır. Yaygın olarak yumurta sarısının kullanıldığı, çeşitli bitki ve madenlerin ezilerek bağlandığı boyama tekniğine verilen isimdir. Boya hızla kuruyarak, yüzeye mat bir görünüm verir ve dayanıklıdır.

Resim 3

Ayasofya kubbe pandantiflerindeki serafim betimlemeleri (Yılmaz Emre 2014: fig. 6).

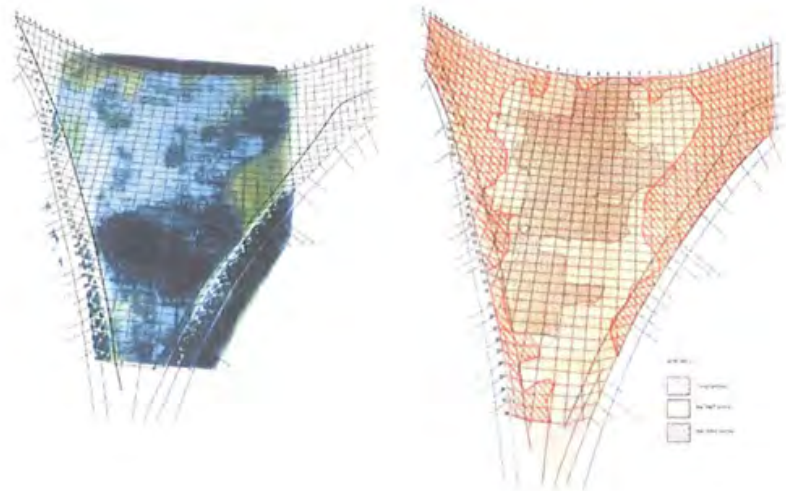


Kültür varlıklarının koruma ve onarımında⁴ (*restorasyon ve konservasyon*), *önleyici* ve *etkin koruma* çalışmaları önemlidir (Corr 1999: 4 vd.; Çetin vd. 2019: 99-141). Günümüze kadar ulaşmış eserlerin durumunu iyileştirmek ve dayanıklı hale getirmek çalışmaların başlıca amaçları arasındadır. Müdahaleler, eserin durumuna ve bozulma nedenlerine göre değişmektedir. Bozulma oluşumlarının giderilmesi kadar yeni oluşumların da önlenmesi gereklidir (Severson-Kökten Ersoy 2002: 1-6; Şener 2012: 201-220). Etkin koruma çalışmalarında, ilk aşama *belgeleme*'dir; eserin mevcut durumu kayıt altına alınmakta ve eserde oluşan bozulmalar tespit edilmektedir. Bununla ilgili olarak çok çeşitli tanı yöntemleri (Laser tarama 3D, jeoradar, IR termografi, endoskopi, GPR vb analizler) kullanılmaktadır (Cura 2010: 287-302; Cura vd. 2014a: 379-390).

Hagia Sophia'da 2002-2004 yılları arasındaki çalışmalarda, bozulmaların tanısında çeşitli yöntemler denenmiştir. İtalya'dan gelen uzmanlarla birlikte ölçümler yapılmış ve yapı, kubbenin kuzeybatısındaki çeyrek bölümü ile pandantif incelenmiştir (Resim 4).

Resim 4

Solda Kuzeybatı serafim karolajı, Sağda Fossati ve vakıf röleve müdahaleleri (Cura 2010: 292).



4 Venedik Tüzüğü 1964, http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0243603001536681730.pdf

Ayasofya'da kubbe mozaiklerindeki (kuzeybatı ve güneybatı) çalışmalar sırasında, gözle görülen bozulmalar da tespit edilmiştir (Cura 2010: 290). Mozaiklerin arkaları boşalmakla kalmamış, aynı zamanda kandillerin yakılması ve yangınlardan etkilenerek boşluklara kurum dolduğu tespit edilmiştir. Özellikle kubbe, çatı ve kısmen duvar mozaiklerinin ayrılan katmanları, sismik hareketlere bağlı olarak kopma ve düşme tehlikesine karşı, yüzeyleri korumaya alınmıştır. Bu alanlardaki boşluklar, *enjeksiyon harcı* ile doldurularak sağlamlaştırılmaya çalışılmıştır. Sözü edilen bozulmalar, farklı teknik ekipmanlarla da tespit edilmiştir. İçerde oluşan boşlukları görmek için, uygun kısımlarda *endoskopi cihazı* (MEB 2012a: 4 vd.; Cura vd. 2014b: 394-403) kullanılmış ve karşılaşılan durum, *enjeksiyon ile sağlamlaştırma* (Uğur - Güleç 2016: 77-89) konusunda farklı bir teori geliştirilmesine neden olmuştur. Ayasofya ile ilgili raporlarda, bu sorunlar ve çözüme yönelik öneriler sunulmuştur.

Katman ayrılmaları yalnızca mozaiklerde değil duvar resimlerinde de tespit edilmiştir. Serafim betimlemesinin üst kısımlarında, olumsuz kireç karbonlaşması oluşmuştur. Sıva üzerindeki boya tabakasında, içeriği belirlenemeyen bir tür tempera tekniği kullanılmıştır. Bazı alanlar miksiyon kullanılarak yaldızla kaplanmıştır (Önel 2016: 20-21). Karotaj incelemeleri yapılarak, onarımlarda kullanılan harç tabakaları incelenmiş ve çözülebilir tuz varlığı saptanmıştır.

Fossatiler ve ekibinin kullandığı sıvada bağlayıcı *kireç*⁵ (Vitr., 2.5; Çiçek 1999: 184-188; MEB 2012b: 1 vd.) bulunmakla birlikte, sıva içinde *alçı*⁶ (MEB 2012c: 1 vd.) olma olasılığı düşünülmüş ve bu düşünce kanıtlanmıştır. Sıvada saman kırığı gibi organik birleştirici malzemeler de saptanmıştır. Bazı yerlerde çatlaklar görülmekle birlikte, yapısal bütünlüğünü kaybetmediği tespit edilmiştir.

Ayasofya güneybatı kubbe çeyreği mozaiklerinin de harç katmanları arasındaki bozulmalar *endoskopi cihazı* ile gözlemlenip fotoğraflanmıştır (Resim 5). Endoskopik yöntem, bir nesnenin içinin görülmesini sağlamaktadır; bir esnek



Resim 5
Endoskopik fotoğraf (Cura 2010: 301).

kablonun ucundaki minyatür optik fiber kameradan oluşmaktadır. İncelemeler, G. Accardo ve R. Ciabottoni tarafından yapılmıştır. Fossati ve ekibi tarafından da tespit edilen mozaik tabakasının harç tabakasından ayrılmasıyla oluşan boşlukların sorun olduğu tespit edilmiştir. Mozaik parçalarının ve tesseraların düşmesi ve kendi ağırlığıyla oluşan hareketler, mozaiklerin asıl konumunu kaybetmesine neden olmuştur. Ayrı tabakalar arasında tespit edilen kurum ve yağlı ögelerin ayırıcı özelliğe dönüşmüş olması, enjeksiyon dolgunun

5 Endüstriyel hammaddeler arasında en fazla kullanılanlardandır. Kireçtaşlarının 900-1000 °C de kalsinasyonu ile kireç (CaO) elde edilmektedir. Tarih boyunca inşaatta kullanılmıştır; Mısır piramitlerinden Roma İmparatorluk Dönemi yapılarına ve günümüze dek.

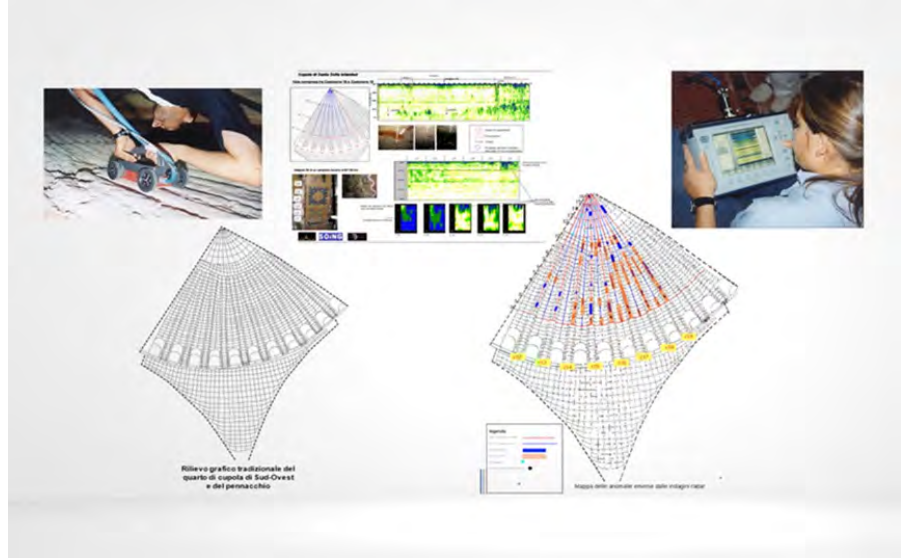
6 Alçı sıvanın tutunma özelliği yüksektir. Ortam nemliyken bünyesine nemi çeker ve ortam kurduğunda nemi geri vermektedir. Bu nedenle, nem dengesini sağlayarak sağlıklı bir ortam oluşturur. Alçı sıva yakıt tasarrufu sağlamaktadır. Çabuk kuruyarak boyaya hazır hale gelmektedir. Gözenekli yapısı, sesi emerek gürültüyü azaltmaktadır. Bünyesindeki su nedeniyle, 80-100 °C sıcaklıkta açığa çıkarak, yangının yayılmasını geciktirmektedir.

bağlanmasına engel olmuş olmalıdır. Kurum tabakası, içeri akıtılan harcın boşluğa dolup ağırlık yapmasına neden olmaktadır. G. M. Crisci ve D. Miriello'nun tarafından farklı harç tabakalarından örnekler alınarak yapıları incelenmiştir (Cura 2010: 293-294).

Alanda ayrılmalar nedeniyle oluşan boşlukların yerleri *jeoradar* yöntemi ile tespit edilmiştir (Resim 6). Enjeksiyon harçları, eski yapıların onarımında yaygın olarak kullanılmaktadır ve bu nedenle koruma - onarım çalışmalarında kullanılan en önemli malzemelerden biridir. Kubbeye yapılacak enjeksiyon, endoskopi ile incelendiğinde, tessera altındaki harç katmanlarının ayrılan kısımları gözlemlenmiş, bu kısımların içerisinde çatlaklar yoluyla, açıklık ve geçiş bulan kurum ile dolduğu tespit edilmiştir.

Resim 6

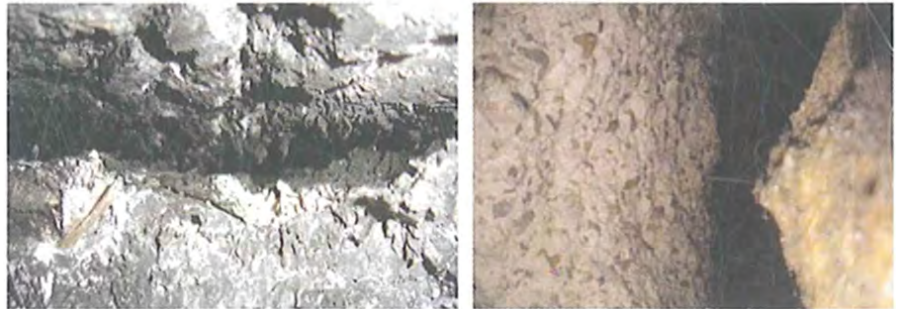
Dr. Annalisa Morelli tarafından yapılan jeoradar çalışması (Cura 2010: 293-294).



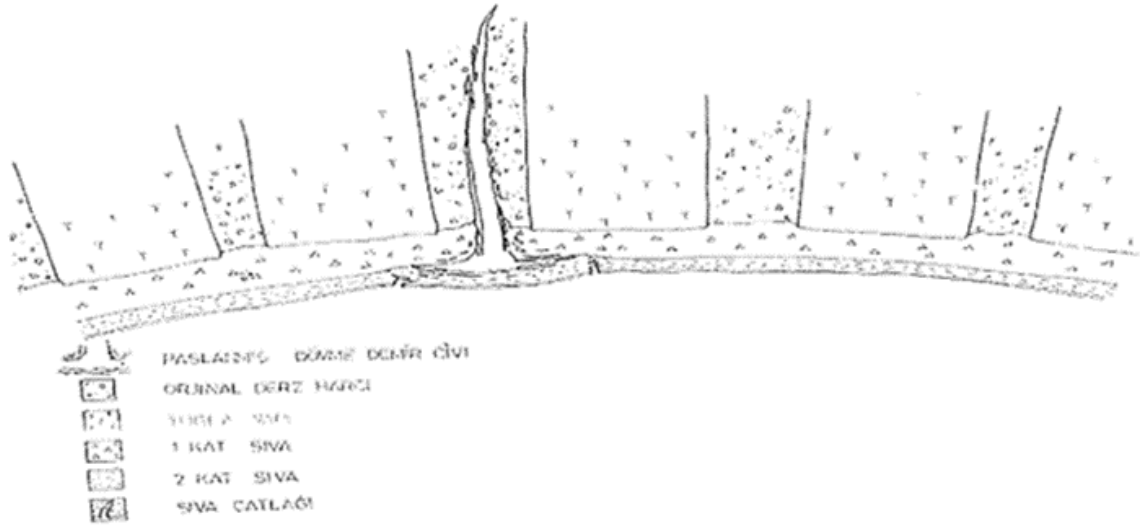
Tabakalar içinde kurum olduğunda, biriktiğinde yağlı ve kirli bir oluşum olması nedeniyle, ayırıcı görevi yapmaktadır ve enjeksiyon harcı kuru olsa da, ayrılmış iki yüzeyle birleşmemekte ve bu nedenle, enjeksiyon harcı boşluğu doldurarak ağırlık yapmaktadır. Uygulama yapıldığında deprem gibi yer hareketleri de ağırlık yapmakta ve dökülmelere yol açmaktadır. Bu nedenle, mozaiklerin arkasına uygulanacak enjeksiyon harcının tutması amacıyla, *dikiş yöntemi* denenmiştir (Resim 7).

Resim 7

Endoskopik fotoğraf. Solda mikro makro geçişin kurum oluşmuş sıva katmanı ayrığı, Sağda mikro makro geçişin bulunmadığı kurum oluşmamış sıva katmanı ayrığı (Cura 2010: 293-294).



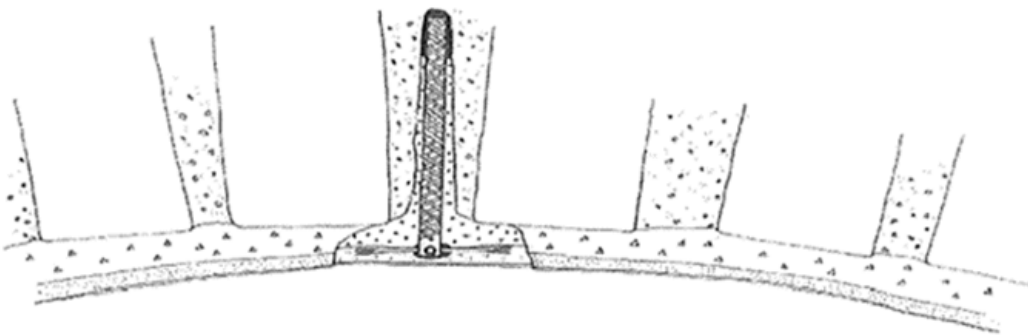
Önceki onarımlar incelendiğinde, Fossatiler ve ekibi tarafından, zamanın teknik olanakları doğrultusunda, boşlukları harçla doldurmak yerine, belli aralıklarla metal çiviler yerleştirildiği tespit edilmiştir (Resim 8). Bu müdahalenin bazı olumsuz yönleri de (demirlerin oksitlenmesi, depremlerle çevrelerindeki harç ve mozaikleri oynatmaları gibi) zaman içinde ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, kullanılan bu yöntemin boşlukları harçla doldurmaktan daha uygun olduğu söylenebilir (Cura 2010: 301).



Yapılan tespitler doğrultusunda sağlamlaştırma için belirlenen dikiş, fiber / karbon çubuklardan oluşan kenetlerin, kireç bazlı harçla veya vinilik tutkal ve kütük sarılarak boşluk olan alanlara sarılarak belli aralıklarla yerleştirilmesiyle uygulanması benimsenmiştir (Resim 9). Dikey alanlarda ise elastik hafif hidrolik enjeksiyon harcının, alkol ve saf su karışımı ile dezenfekte edilen boşluklara enjekte edilmesi düşünülmüşse de uzmanlar tarafından geniş başlı plastik dübel ile paslanmaz çelik yerleştirilmesi tercih edilmiştir (Resim 10). Küçük çubukların yerleştirileceği noktaların, olabildiğince tesseraların düştüğü yerlere denk getirilmesine çalışılmıştır. Eğer, yerleştirme için belirlenen yerlerde mutlaka tessera çıkarılması gerekiyorsa, yerlerinden çıkarılan parçalar yüzey haritasına işlenmiş, kenetle sağlamlaştırma sonrasında tekrar aynı şekilde yerine yerleştirilmiştir.

Resim 8
Fossati onarımlarında metal çivi kullanımı
(Cura 2010: 301).

Resim 9
Ayasofya'da kullanılan dikiş yöntemi (Cura
2010: 302).

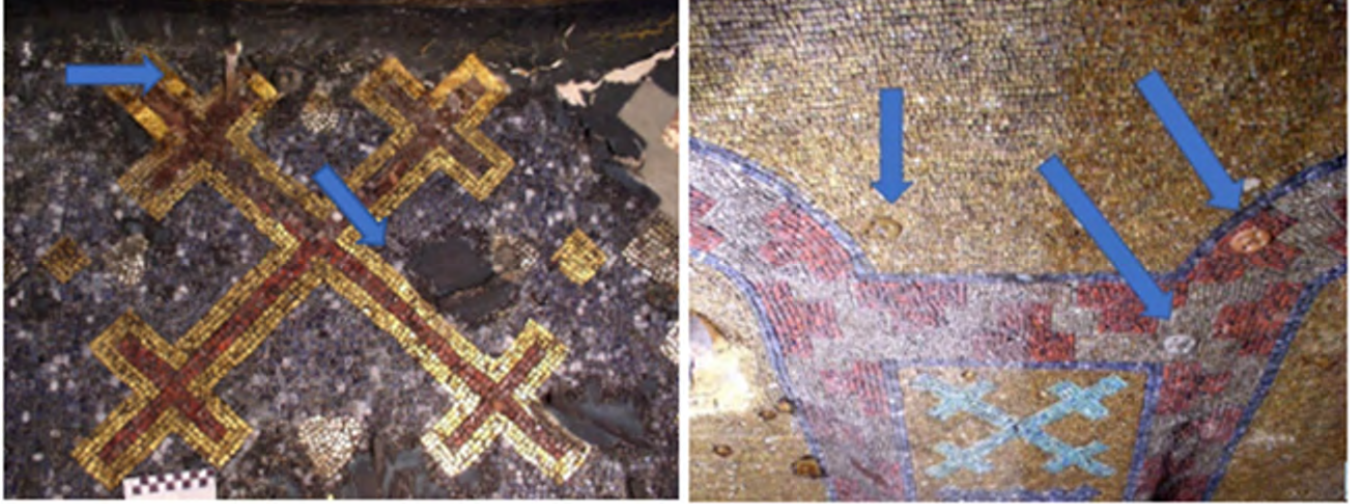


Resim 10
Solda mikro enjeksiyon, sağda makro
enjeksiyon (Fotoğraf: E. Gökçe).

Resim 11

Solda Fossati kenetleri, sağda yeni restorasyonlarda kullanılan plastik dübel ve paslanmaz çelik vidalar (Fotoğraf: M. Cura 2003).

Fossati restorasyonlarında, yüzeye aralıklarla sabitlenen yumuşak dövme demir çivilerin, zamanı için doğru bir konservasyon girişimi olarak yapıldığı görülmektedir. Kenetler sayesinde, hem ayrılmış olan tabaka taşıyıcı zemine bağlanmış hem de deprem hareketleri oluştuğunda ayrık yüzeyler olabildiğince rahat hareket edip birbirine baskı oluşturmamıştır. Bu mantıkla araları ayrılmış iki yüzeyin özellikle tesseraların düştüğü alanlardan sabitlenecek esnek kenetlerle taşıyıcıya bağlanmaları yaklaşık 170 yıl sonra bile geçerliliğini koruyan bir yöntem olarak kabul edilebilir görünmektedir. Bu doğrultuda belki de tespit yapılmadan enjeksiyon işlemlerinin gelişi güzel uygulanması yarardan çok zarara yol açacaktır (Resim 11).



Sonuç

Bu çalışmada Ayasofya kubbe mozaiklerinde tessallatum tabakasının korunmasına yönelik bazı uygulamalar sunulmuştur. Kubbe mozaiklerindeki bozulmaların tespit edilmesinde endoskopik cihaz ve jeoradar teknikleri kullanılarak, mozaiklerdeki bozulmalarla birlikte taşıyıcıdan ayrılan yerler tespit edilmiştir. Mozaiklerin arkasına uygulanan enjeksiyon harcının düşmekte olan üst tabakaları tutması amacıyla, dikiş yöntemi kullanılmıştır. Bu çalışmayla, tabaka arkasında yapılan tespit, harcın birleşmesini engelleyici kurum birikmeleri dolayısıyla tek başına enjeksiyon harcı uygulanmasının yeterli olmayacağı, dayanıklılığın sağlanması amacıyla, bu uygulamanın dikiş yöntemiyle birlikte kullanılması gerekliliği ve bu tekniğin avantajları sunulmuştur.

Etkin koruma çalışmalarında, koruma ve onarım uzmanları ile birlikte, diğer ilişkili dallardaki uzmanların çalışmaları önemlidir. Mozaiklerin korunduğu ortamdaki atmosfer, fiziksel, kimyasal ve biyolojik koşullar doğru bir şekilde incelenmiş, ön çalışmalar tamamlandıktan sonra, yapıtın korunması için en uygun yöntem belirlenmiştir.

Kültür varlıklarının korunması süreklilik gerektirmektedir ve bu nedenle, tespit çalışmalarında kullanılan arkeometrik kontrollerin de süreklilik göstermesi gereklidir. Koruma ve onarım çalışmalarının başında yapılan ölçümler, koruma sonrasında ve periyodik aralıklarla tekrar edilmelidir. Bu çalışmalarda en önemli sorunlardan biri, en hassas uygulamalarda bile kullanılan malzeme ve tekniklere, eserin zaman içinde vereceği reaksiyondur. Mevsimler döngülerde sıcaklık farklılıkları, fiziksel etkiler (deprem, heyelan gibi), nem, basınç gibi fiziksel etmenler eserlerde çeşitli bozulmalara yol açmaktadır. Yapılan koruma ve onarım çalışmalarının sürekli olarak kontrolüne yönelik hassas izleme araçları konulmalı ve çalışır durumda tutulmalıdırlar.

Kaynaklar – Bibliography

- Akgündüz vd. 2006 A. Akgündüz - S. Öztürk - Y. Baş, Kiliseden Müzeye Ayasofya Camii, İstanbul.
- Bilgin 2006 H. Bilgin, “Mimar Sinan Yapılarında Kubbeli Örtü Sistemlerinin Yapısal Analizi”, Selçuk Üniversitesi Mühendislik, Bilim Ve Teknoloji Dergisi 21, 3, 119-127.
- Bustacchini 1973 G. Bustacchini, “Gold in Mosaic Art and Technique”, Gold Bulletin, 52-56.
- Civelek 2023 A. Civelek, “Tralleisli Aleksandros ve Anthemios”, M. Çekilmez – M. Arinç Özyılmaz (eds.), Cumhuriyetin 100. Yılında Aydın İli Antik Kentleri ve Arkeolojik Araştırmaları I, İstanbul, 133-144.
- Corr 1999 S. Corr, Caring for Collections: A Manual of Preventive Conservation, Dublin.
- Cuni 2016 J. Cuni, “What Do We Know of Roman Wall Painting Technique? Potential Confounding Factors in Ancient Paint Media Analysis”, Herit Sci 4, 44, 1-13.
- Cura 2010 M. Cura, “Tanı Yöntemleri Uygulanılarak Gerçekleştirilmiş 2002-2003 Konservasyon Çalışmaları”, Ayasofya Müzesi Yıllığı 13, 287-302.
- Cura 2021 M. Cura, “Farklı Bir Mozaik Kaldırma Tekniği - Zarflama (Controcalco)”, Lycus Dergisi 3, 77-91.
- Cura vd. 2014a M. Cura - A. Pecci - D. Miriello - L. Barba - M. Cappa - D. De Angelis - J. Blancas - G. M. Crisci, “Multi-Analytical Approach for The Diagnostic at Hagia Sophia: a 3D Multimedia Database Proposal”, Ayasofya Müzesi Yıllığı, Annual of Hagia Sophia Museum 14, 379-393.
- Cura vd. 2014b M. Cura - A. Pecci - D. Miriello - L. Barba., M. Cappa - D. De Angelis - J. Blancas - G. Crisci, “Ayasofya’da Bazı Tanı Yöntemleri Kullanılarak Elde Edilen Bulgular İçin Bir 3D Multimedya Veritabanı Önerisi”, Ayasofya Müzesi Yıllığı, Annual of Hagia Sophia Museum 14, 394-403.
- Çetin vd. 2019 C. Çetin - K. Uzun - S. Şay - E. Saraç, “Türkiye’de Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım: Başkent Meslek Yüksekokulu Örneği, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi 1, 1, 99-141.
- Çiçek 1999 T. Çiçek, “Kireç ve Kullanımı”, 3. Endüstriyel Hammaddeler Sempozyumu, İzmir, 184-194.
- Diker 2019 H. F. Diker, “Ayasofya: Bir İktidar Öyküsü”, T. E. Altan - S. E. Ekinci (der.), İnci Aslanoğlu için Bir Mimarlık Tarihi Dizimi, Ankara, 1-6.
- Diker 2020 H. F. Diker, “Ayasofya ve Mimar Sinan”, Ayasofya Fethin Nişanesi Fatih’in Emaneti, İstanbul, 49-55.
- Dilaver 1971 S. Dilaver, “Anadolu’daki Tek Kubbeli Selçuklu Mescitlerinin Mimarlık Tarihi Yönünden Önemi”, Sanat Tarihi Yıllığı 4, 17-28.
- Diler 2016 A. Diler, “Stone Tumuli in Pedasa on the Lelegian Peninsula. Problems of Terminology and Origin”, H. Oliver - U. Kelp (eds.), Tumulus as Sema. Space, Politics, Culture and Religion in the First Millennium BC, Topoi Berlin Studies of the Ancient World 27, Berlin-Boston, 455-473.
- Dunbabin 1999 K. M. D. Dunbabin, Mosaics of the Greek and Roman World, Cambridge.
- Ersoy 2019 R. Ersoy, “İlk Çağlardan Günümüze Tempera Resim Tekniği”, International Journal of Art, Culture and Communication II, 1, 99-112.
- Esin 1971 E. Esin, “Türk Kubbesi (Gök -Türklerden Selçuklulara Kadar)”, Selçuklu Araştırmaları Dergisi III, Malazgirt Zaferi Özel Sayısı 900. Yıl, 159-182.
- Eyice 1991 S. Eyice, “Ayasofya”, Türkiye Diyanet Vakfı, İslâm Ansiklopedisi 4, 206-214.
- Eyice 1996 S. Eyice, “Fossati, Gaspare Trajano (1809-1883)”, Türkiye Diyanet Vakfı, İslâm Ansiklopedisi 13, 170-173.
- Kipfer 2000 B. A. Kipfer, Encyclopedic Dictionary of Archaeology, New York.
- Mango 2006 C. Mango, Bizans Mimarisi, M. Kadiroğlu (çev.), Ankara.
- MEB 2012a Milli Eğitim Bakanlığı, Biyomedikal Cihaz Teknolojileri, Ankara.
- MEB 2012b Milli Eğitim Bakanlığı, İnşaat Teknolojisi, Alçı Sıva, Ankara.
- MEB 2012c Milli Eğitim Bakanlığı, İnşaat Teknolojisi, İnce ve Hazır Sıva, Ankara.
- Mülâyim 2002 S. Mülâyim, “Kubbe”, Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi 26, 300-303.
- Mylonas 1966 G. E. Mylonas, Mycenae and the Mycenaean Age, Princeton.
- Önel 2016 İ. Önel, “Geçmişten Günümüze Altın Varak Teknikleri”, Restorasyon Yıllığı Dergisi 12, 16-22.
- Özçakı 2018 M. Özçakı, “Kubbenin Cami Mimarisindeki Yeri ve Önemi”, İdil 7, 44, 383-402.

- Özdeniz vd. 1998 M. B. Özdeniz - A. Bekleyen - H. Gönül - N. Dalkılıç, “Vernacular Domed Houses of Harran”, Turkey, Habitat International 22, 4, 477-485.
- Severson - Kökten Ersoy 2002 K. Severson - H. Kökten Ersoy, “Conservation of Mosaics on Archaeological Sites-Arkeolojik Kazılarda Mozaik Konservasyonu”, Field Notes, Practical Guides for Archaeological Conservation And Site Preservation - Kazı Notları Arkeolojik Konservasyon ve Antik Yerleşimlerin Korunması için Pratik Rehberler,18, Ankara,1-6.
- Şener 2012 Y. S. Şener, “Arkeolojik Alanda In situ (Yerinde) Mozaik Koruma Yöntemleri”, JMR 5, 201-220.
- Şener 2023 Y. S. Şener, “Mozaikte Tamamlama: Uygulama Biçimleri ve Koruma Bakış Açısıyla Değerlendirmeler”, JMR 16, 521-533.
- Teteriatnikov 1998 N. B. Teteriatnikov, Mosaics of Hagia Sophia, Itanbul: The Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute, Washington.
- Türkmen - Bilgin 2002 M. Türkmen - H. Bilgin, “Geleneksel Mimaride Kubbeli Örtü Sistemlerinin Yapısal Davranışı”, Balıkesir Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi IV. Mühendislik Mimarlık Sempozyumu, Balıkesir, 119-128.
- Uğur - Güleç 2016 T. Uğur - A. Güleç, “Harç, Sıva ve Diğer Kompozit Malzemelerde Kullanılan Bağlayıcılar ve Özellikleri”, Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi 17, 77-91.
- Vitr. Vitruvius, The Ten Books on Architecture, M. H. Morgan (ed.), Cambridge, London, 1914.
- Yılmaz Emre 2014 N. Yılmaz Emre, “Church of Divine Wisdom: Hagia Sophia Kutsal Bilgelik Kilisesi: Ayasofya”, Turk Neurosurg 24, 3, 297-301.

Çukurbağ (İzmit-Nikomedia) Arkeolojik Sit Alanındaki Opus Sectile Taban Döşemesinde Yapılan Koruma ve Onarım Çalışmaları (2022)

In-situ Conservation and Restoration of Opus Sectile Pavement of Çukurbağ (İzmit-Nikomedia) Archaeological Site (2022)

Serkan GEDÜK - Sina NOEI*

(Received 10 January 2024, accepted after revision 24 September 2024)

Öz

Nikomedia antik kenti İzmit- Çukurbağ Mahallesi'nde, 1999'da meydana gelen deprem sonrasında, İmparator Diocletianus'un İmparatorluk yapısı bulunmuş ve 2001-2016 yılları arasında Kocaeli Arkeoloji Müzesi tarafından kurtarma kazıları yapılmıştır. İmparatorluk kompleksine ait olduğu düşünülen çok sayıda, renkli rölyef ve mimari öğelerin yanı sıra, farklı boyutlarda ve renkli mermer taşlardan oluşan geometrik motifli, farklı ebatlardaki panellerden oluşan Opus sectile taban döşemesi açığa çıkarılmıştır. Opus sectile taban döşemesi büyük ölçüde hasar görmüştür. 2022 yılında Opus sectile taban döşemesinin daha fazla zarar görmemesi için, yerinde koruma ve onarım projesi yapılarak çalışmalar başlatılmıştır.

Bu kapsamda, taban döşemesinden bir harç örneği alınarak, tuz testleri (klorür, sülfat, nitrat ve karbonat), yağ ve protein testi, kızdırma kaybı, nem miktarı, asitle muamele sonrası tane boyutu dağılımı analizi, SEM-EDX ve petrografik analizler (ince ve kalın kesitler, Stereo ve Polarizan Mikroskop ile incelemeler) yapılmıştır. Koruma ve onarım çalışmaları, detaylı belgeleme, alanda yoğun olarak bulunan otsu ve odunsu bitkilerin temizliği, yerlerinden kırılarak ve koparak ayrılmış mermer parçaların orijinal yerlerine yerleştirilmesi ve yapılan harç analizlerinin sonuçları doğrultusunda, uygun bir harç ile sağlamlaştırma ve dolgu işlemlerini kapsamaktadır. Koruma ve onarım çalışmalarının tamamlanmasından sonra taban döşemesinin üzeri jeotekstil ve kum ile kapatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çukurbağ, restorasyon, konservasyon, harç analizleri, opus sectile.

Abstract

Following the earthquake that occurred in 1999 in the İzmit-Çukurbağ District of the ancient city of Nicomedia, the imperial structure of Emperor Diocletian was discovered and rescue excavations were conducted by the Kocaeli Archeology Museum between 2001-2016. In addition to colourful reliefs and architectural elements that have been identified as belonging to the imperial complex, opus sectile panels of various dimensions and geometric motifs, crafted from marble stones of varying sizes and colours, have been unearthed. The opus sectile flooring was extensively damaged. In order to prevent further deterioration of the opus sectile flooring in 2022, a conservation and restoration project has been initiated on-site.

In this context, a sample was taken from the bedding mortar of opus sectile. This sample was subjected to a series of tests; including salt tests (chloride, sulphate, nitrate and carbonate), fat and protein tests, loss of ignition, moisture content, grain size distribution analysis after acid treatment, SEM-EDX and petrographic analysis (thin and thick sections, examined with a stereo and polarising microscope) were also conducted.

* Serkan Gedük, Kocaeli Müze Müdürlüğü, Kocaeli, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0002-5747-7251>. E-posta: serkangeduk@gmail.com

Sina Noei, KÜMAD Derneği, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0001-7762-2850>. E-posta: sina151@hotmail.com

The conservation and restoration activities entail a comprehensive documentation, the cleaning of herbaceous and woody plants that are densely found in the area, the placement of broken and decomposed marble pieces in their original locations, and the reinforcement and filling processes with a suitable mortar in accordance with the results of the mortar analysis. Once the conservation and repair works had been completed, the opus sectile was covered with geotextile and sand.

Keywords: Çukurbağ, restoration, conservation, mortar analysis, opus sectile.

Giriş

Nikomedea antik kenti, günümüzde Kocaeli İli, İzmit İlçesi sınırları içindedir. Doğu Roma İmparatorluğu'nun "idari başkenti" olarak bilinen bu kentte, arkeolojik yüzey araştırmaları ve kazılar yapılmıştır. Modern İzmit kentinin, antik dönem yapıları üzerinde inşa edilmiş olması, kentteki arkeolojik çalışmalarını büyük ölçüde engellemektedir. 17 Ağustos 1999 yılındaki İzmit Depremi (Richter ölçeğine göre 7,6 Mw büyüklüğünde), binlerce kişinin yaşamını yitirmesine neden olmuştur. Depreminden sonra, 2001 yılında Kocaeli Müze Müdürlüğü'ne gelen bir ihbar üzerine, İzmit İlçesi, Çukurbağ Mahallesi'nde arkeolojik çalışmalar başlatılmış ve ağır hasarlı modern yapının altında yapılan kurtarma kazıları sonucunda, heykel, rölyef parçaları ve mimari buluntulara ulaşılmıştır. 2001 yılı kurtarma kazısının ardından, 2009 yılındaki ikinci kurtarma kazısıyla, kompleks bir yapı içindeki çok sayıda buluntuya ulaşılabilmektedir (Ağtürk 2022: 19). İmparator Diocletianus Dönemi'nde, Nikomedea kentinin Doğu Roma İmparatorluğunun başkentiyken yapıldığı düşünülen saray yapısında 2001, 2009 ve 2016 yıllarında yapılan kurtarma kazılarında gün yüzüne çıkarılan buluntular, Roma Dönemi Sanatı'na farklı bir bakış açısı getirmiştir.

2021 yılında yeniden başlatılan kurtarma kazılarında, daha fazla teknik donanım ile, kazı alanları genişletilmiş ve çalışmalara devam edilmiştir. Bu kapsamda alanda jeofizik çalışmaları, lazer tarama, ortofoto belgeleme uygulamaları gerçekleştirilmiştir. 2022 yılı yaz aylarındaki kazı döneminde, 414/14, 414/15, 414/16 ada parsellerde yer alan opus sectile zemin döşemelerinde (Res. 1) restorasyon ve konservasyon çalışmaları başlatılmıştır.



Resim 1
Nikomedea antik kenti, İmparatorluk Kompleksi, Opus Sectile Alanı hava fotoğrafı (Fotoğraf: Nikomedea Kazısı Arşivi).

Renkli mermer taşlardan oluşan opus sectile panellerin neredeyse tamamı bakımsızlık, deprem ve biyolojik etkenler nedeniyle, büyük ölçüde hasar görmüştür. Paneller ve panelleri birbirinden ayıran bordürlerin ebatları birbirinden farklıdır. Ayrıca panellerde kullanılan mermer taşlar farklı boyut ve renklerden oluşmaktadır. Mermer taşlar üçgen, kare, dikdörtgen, altıgen, sekizgen ve dairesel şekildedir; büyük paneller yaklaşık 6,8 x 6,8 m, küçük paneller ise 2 x 2 m boyutlarındadır (Ağtürk 2022: 27). Büyük ölçüde hasar gören taban döşemesinin (Res. 2) koruma ve onarım çalışmalarına başlamadan önce belgeleme (Res. 3) yapılmıştır¹. Koruma ve onarım çalışmaları öncesinde, opus sectilenin yatak harcından bir örnek alınarak detaylı harç analizi yapılmıştır.

Resim 2
Büyük ölçüde hasar görmüş opus sectile.



Resim 3
1/20 çizim.



1 Noei 2022: 125. Daha detaylı belgeleme yöntemleri.

Analizler ve Sonuçların Değerlendirilmesi

Günümüzde teknolojinin gelişmesiyle, eserlerin içeriğinin belirlenmesi tarihi eserlerin yapım teknikleri ve kullanılan malzemeler hakkında faydalı bilgiler sağlamaktadır. (Arinat 2014: 67-76; Gheris 2023: 2-25). Bu veriler, koruma ve onarım çalışmalarının daha iyi ve doğru yapılmasını, eserin özgünlüğünün korunmasını ve en az müdahaleyle gelecek nesillere aktarılabilmesini sağlamaktadır (Grazzini et al. 2019: 1; Noei 2023: 478).

Taban döşemelerinin koruma ve onarım çalışmalarında yapılan harç analizleri sayesinde, Antik Dönem harçlarının fiziksel özellikleri ile kimyasal içerikleri ve bozulma nedenleri belirlenebilmektedir (Papayianni et al. 2013: 87). Bu çalışmalar, disiplinler arası olarak yürütülmektedir. Elde edilen veriler doğrultusunda, orijinal harca fiziksel ve kimyasal açıdan benzerlik taşıyan harç üretilebilmekte ve böylece, bozulma sürecinin kontrol edilmesini sağlamaktadır.

Bu çalışmada, Nikomedia imparatorluk alanında bulunan opus sectile taban döşemesi harcının analizleri sonucunda, harçta kullanılan malzemelerin nitelikleri, bağlayıcı türü / oranı, içeriğindeki tuzların çeşidi ve miktarı, nem oranı, agregaların tane boyutu dağılımı ve miktarı, harçtaki katkı / dolgu malzemelerinin türü ve oranı belirlenmiştir. Elde edilen sonuçlar doğrultusunda benzer nitelikte harç üretilerek, koruma ve onarım uygulaması yapılmıştır.

Yapılan görsel değerlendirmede, harcın sağlam yapıda ve pembemsi renkte olduğu ve içeriğinde çok az kum, tuğla kırığı ve tozu, siyah cüruf parçacıklarıyla birlikte beyaz kütleler bulunduğu saptanmıştır.

Alınan harç örneğine, tuz testleri, yağ ve protein testi, kızdırma kaybı, nem miktarı, asit ile muamele ve elek analizi, Scanning Electron Microscopy and Energy Dispersive X-ray Spectroscopy (SEM-EDX; Taramalı Elektron Mikroskopu ve Enerji Dağılımlı X-Işınları Dağılım Spektroskopisi) ve petrografik (Argunhan – Aydın 2022: 370) analizler (ince/kalın ve parlak kesitler, Stereo ve Polarizan mikroskop ile incelemeler) yapılmıştır (Güleç - Ersen 1998: 56-76; Ersen - Güleç 2009: 1-3).

Basit kimyasal analizler sonucunda harçta protein, tuz testlerinin sonucunda klorür tuzu tespit edilmiş, toplam tuz oranı %0,90 ve iletkenliği 143 (μ s) olarak tespit edilmiştir (Tablo 1). Kızdırma kaybı analizinde, örnekteki nem miktarı (105°C) %11,61, moleküller arası su ve organik madde miktarı (550 °C) %3,06 ve kalsiyum karbonat miktarı (1050 °C) %55,76 olduğu tespit edilmiştir (Tablo 2). Örnekte sabunlaşabilir yağ tespit edilmemiştir. Ancak protein testinin pozitif olmasıyla % 3,06 oranında olan 550 °C kaybı birlikte değerlendirildiğinde harçta organik katkı kullanılmış olabileceği söylenebilir. Asitle muamele (kayıp %65,80 ve kalan % 34,20) sonrasında asitle reaksiyona girmeyen silikatlı agregalar, elek analizi ile boyutlarına ayrıldıktan sonra, görünür özellikleri stereo mikroskop altında incelendiğinde; örneğin 125 μ 'dan küçük boyutlu agregalarının %1-2 oranında siyah cüruf parçacıkları, kalanı tuğla tozu, mineraller ve kil boyutlu malzeme olduğu, 125-500 μ arası agregalarının %1-2 oranında siyah cüruf, %1-2 oranında beyaz renkli dağılmamış kütleler, %5 oranında mineraller ve kalanı

Tablo 1
Tuz, yağ ve protein testleri, iletkenlik ve tuz miktarı.

Örnek Harç	Klorür (Cl ⁻)	Sülfat (SO ₄ ²⁻)	Karbonat (CO ₃ ²⁻)	Nitrat (NO ₃ ⁻)	İletkenlik (μ s)	Tuz (%)	Protein	Yağ
	+	-	-	-	143	0,90	+	-

-: Yok; +: Az var; ++: Var; +++Fazla var; ++++: Çok fazla var

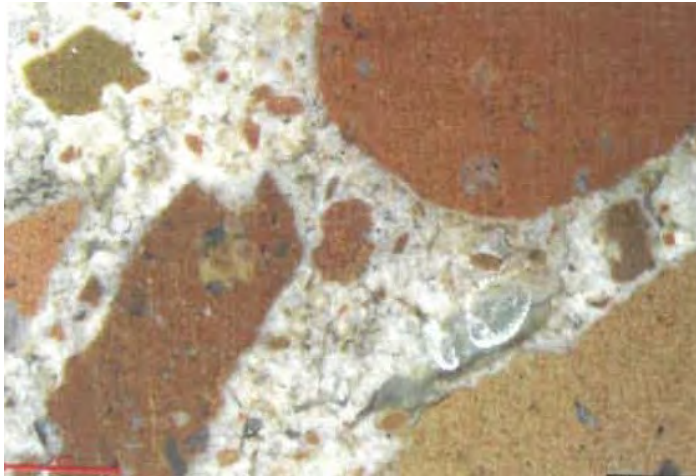
Örnek	Kızdırma Kaybı (%)			Asitte (%)		Elekte Kalan (%)							
	105 °C	550 °C	1050 °C	Kayıp (%)	Kalan (%)	5000 μ	2500 μ	1000 μ	500 μ	250 μ	125 μ	63 μ	<63 μ
Harç	11,61	3,06	55,76	65,80	34,20	47,62	13,69	9,97	6,40	7,29	5,80	4,17	5,06

Tablo 2

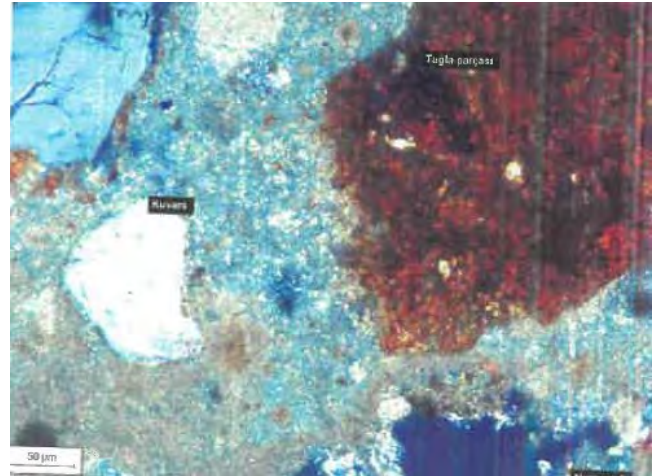
Nem miktarı, kızdırma kaybı, asitle muamele ve sonrasında elek analizi sonuçları.

ise tuğla tozu içeren pembe renkli dağılmamış kütleler ve tuğla kırıklarından oluştuğu tespit edilmiştir. 500 μ'dan büyük agregaların %1-2 oranında siyah cüruf parçası, %1-2 tuğla tozu içeren pembe renkli dağılmamış kütleler, %1-2 oranında kayaç parçaları, mineraller ve kalanı tuğla kırıklarıdır.

Epoksiye gömülen örneğin hazırlanan kalın kesit (Res. 4) ve ince kesitinde (Res. 5) bulunan minerallerin tanımları ve kabaca oranları polarizan mikroskop (çift nikol) ve stereo mikroskop altında incelenerek (Aydın – Kavşut 2021: 13-28), kesitteki bağlayıcı alanı yaklaşık %35 oranında olduğu, örnekteki agregalarda çok az miktarda siyah cüruf parçacığı, %1-2 oranında kireçtaşı, %5 kireç topağı, %10 mineraller ile kayaç parçacıkları ve kalanının tuğla kırıkları olduğu saptanmıştır. Kayaç parçacıklarının mikali kumtaşı ve mineraller ile kuvars ve alkali feldspat olduğu tespit edilmiştir.

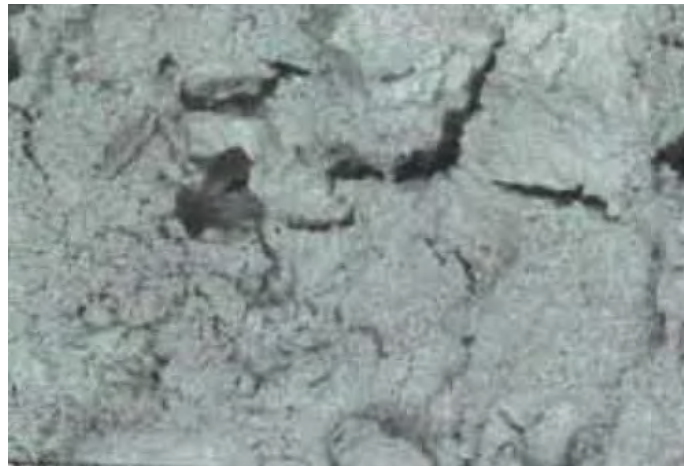


Resim 4 (sol)
Kalın kesit fotoğrafı.



Resim 5 (sağ)
İnce kesit fotoğrafı.

SEM (Scanning Electron Microscope) ile belirlenen bağlayıcı alanın fotoğrafı (Res. 6) çekildikten sonra, EDX (Energy Dispersive X-Ray Spectroscopy) ile alanda bulunan elementlerin çeşidi ve oksitlerinin yüzde olarak dağılımları belirlenmiştir (Makreski et al. 2022: 498-514).

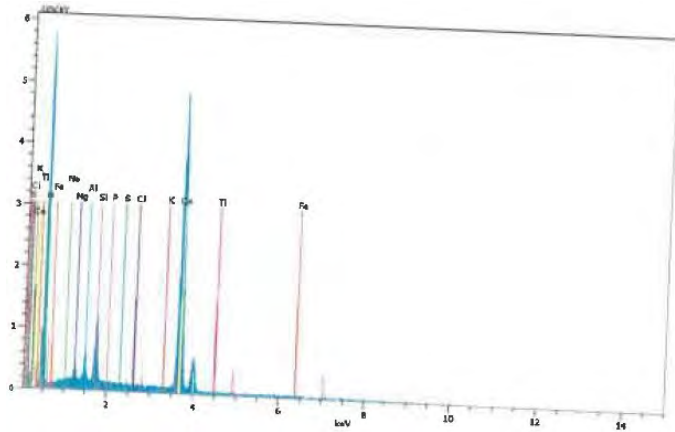


Resim 6
Bağlayıcı alanının SEM Görüntüsü.

EDX analiz sonucunda (Res. 7) bağlayıcı içeriğinde CaO (%77,91), SiO₂ (%12,41), Al₂O₃ (%4,38), MgO (% 2,36), FeO (%0,70), K₂O (%0,89), SO₃ (%0,15), P₂O₅ (%0,28), Cl⁻ (% 0,05), TiO₂ (%0,00) ve Na₂O (%0,88), tespit edilmiştir (Res. 8). Bu sonuçlara göre harç örneğinin bağlayıcısının yaklaşık %78'inin kaymak kireç (CaO), %17,5'inin tuğla tozu (SiO₂, Al₂O₃ ve FeO) olduğu anlaşılmaktadır. Kayda değmeyecek miktarda olduğu tespit edilen P₂O₅'in canlıların kalıntılarından ve hareketlerinden, NaCl'ün ise topraktan ve üretim malzemelerinden kaynaklandığı anlaşılmıştır.

Resim 7 (sol)
EDX Spektrumu.

Resim 8 (sağ)
EDX sonuçları.



Spectrum

Element	norm. C [wt. %]	Atom. C [at. %]	Compound	norm. Comp. C [wt. %]
Oxygen	32.61	53.04		0.00
Magnesium	1.42	1.52	MgO	2.36
Aluminium	2.32	2.24	Al ₂ O ₃	4.38
Silicon	5.80	5.37	SiO ₂	12.41
Calcium	55.68	36.15	CaO	77.91
Iron	0.55	0.25	FeO	0.70
Phosphorus	0.12	0.10	P ₂ O ₅	0.28
Sulfur	0.06	0.05	SO ₃	0.15
Chlorine	0.05	0.04		0.05
Titanium	0.00	0.00	TiO ₂	0.00
Sodium	0.65	0.74	Na ₂ O	0.88
Potassium	0.74	0.49	K ₂ O	0.89

Total:	100.00	100.00		

Analizlerin sonuçları birlikte değerlendirildiğinde; örneğin bağlayıcısı söndürülmüş kaymak kireç olup, alansal olarak bağlayıcı oranı %30-35 aralığındadır. Agregaların yaklaşık %50'si tuğla kırığı ve tozu, kalan %50'si kireç taşı ve tozudur. Harcın içeriğinde yaklaşık %5 oranında karbonatlaşmış kireç topağı parçacıkları ile % 1-2 oranında siyah cüruf parçacıkları bulunduğu tespit edilmiştir. Agregat boyutu kireçtaşı agregalarda 4 mm elek altı, tuğla kırığı agregaların %50'si 4 mm elek altı olup kalan %50'si ise 8-10 mm aralığında parçacıklardan oluşmaktadır. Örneğin ağırlıkça bağlayıcı-agrega oranı yaklaşık 1,00:3,00 civarında olduğu tespit edilmiştir.

Koruma ve Onarım Çalışmaları

Yapılan incelemeler ve değerlendirmeler sonucu deprem ve artçı sarsıntıları nedeniyle alanda kot farklılıkları olduğu ve panellerde kabarma ve çökmelerin meydana geldiği gözlemlenmiştir. Bu yüzden opus sectile panellere fazla ve gereksiz müdahaleler yapılmadan (Fullick - Svenson 2008: 313-315), in situ olarak sağlamlaştırılmalarına karar verilmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda, opus sectile taban döşemesinde kullanılan geometrik taşların doğrudan bir kalın harç tabakası (rudus) üzerine yerleştirildiği ve ince harç (nukleus) tabakasının olmadığı anlaşılmıştır. Bu kalın harç tabakası (yaklaşık 8-10 cm) altında ise değişik boyutlarda yüzeyleri düzlenmiş mermer taşlarından oluşan bir blokaj (statumen) tabakasının olduğu saptanmıştır. Bazı panellerde onarım izlerinin olduğu gözlemlenmiştir. Blokaj olarak kullanılan bu düzlenmiş mermer parçalarının daha erken dönemde yapılan bir taban döşemesi olduğu ihtimali bulunmaktadır ve bu konu ile ilgili kazı heyeti tarafından araştırmalar devam etmektedir.

Çukurbağ opus sectile taban döşemesinin yerinde sağlamlaştırma çalışmalarına başlamadan önce belgeleme (Chlouveraki 2024: 87) çalışmaları yapılmıştır; hava fotoğrafları, detaylı yakın çekimler ve 1/20 ölçekte çizim ve lazer taraması gibi belgeleme işlemlerinden sonra temizlik çalışmalarına geçilmiştir (Alberti

et al. 2013: 32; Şener - Şahin 2013: 51). İlk olarak taban döşemesinin üstünde biriken kalın kir ve toprak tabakası temizlenmiş ve işlem sonrası tekrar detaylı fotoğrafları çekilerek, taban döşemesinin durumu daha detaylı incelenebilmiştir. Bu incelemeler sonucunda opus sectile panelleri oluşturulan taşlarda büyük hasarlar olduğu gözlemlenmiştir. Alanın yaklaşık yarısındaki panellere ait taşlar tamamen yok olmuş ve yalnızca taşların oturtulduğu kalın harç tabakası sağlam bir şekilde ortaya çıkmıştır (Res. 9). Mevcut panellerde, taşların çoğunun kırılarak dağıldığı ve taş kayıpları nedeniyle, eksik kısımların bulunduğu anlaşılmıştır. Alanda bu tür bozulmalara ve kayıplara neden olan etkenlerin büyük kısmının değişik dönemlerde yaşanan depremlerle ve 2001 yılından itibaren açığa çıkarıldıktan sonra, yeterli koruma önlemlerinin alınmaması (Stanley Price - Jokilehto 2002: 23) ve dolayısıyla alandaki biyolojik aktiviteye, bakımsızlığa ve iklimsel faktörlere bağlı olarak meydana geldiği tespit edilmiştir (Caneva et al. 2008: 97).

Resim 9
Harç tabakasının üstten görüntüsü.



Opus sectile taban döşemesinin neredeyse bütün panellerinde yoğun bir bitkisel aktivite gözlemlenmiştir. Otsu ve odunsu bitkilerin (Res. 10) verdiği hasarlar sonucunda; taşların kılcal çatlaklara, kırıklara, ayrışmalara (Kudde - Ahunbay 2016: 38; Noei 2022: 127-128) ve bazı kısımlarda ise büyük ölçüde parçalanarak dağılıp yok olmasına neden olmuştur.

Gözlemler sonucu herhangi etkin koruma (Yeşil-Erdek 2014: 61-75; Roby et al. 2024: 26) uygulamalarının öncelikle, bu otsu ve odunsu bitkilerin alandan temizlenmesi çalışmalarıyla başlanması kararlaştırılmıştır. Otsu bitkilerin temizliğinde bitkiler olabildiğince tamamen kökleriyle birlikte kopararak



Resim 10
Bitkisel aktivitelerin verdiği hasarlar.

temizlenmiş, taş çatlakları arasında gelişen ve yüzeyi kaplayan bitkiler ise, dip kısımlarından bistüri ile kesilmiştir. Odunsu bitki türünün, Kocaeli’de sıkça bulunan ve halk arasında *Kokar Ağaç*, *Aylandoz* ve *Yalancı koz* olarak bilinen *Alanthus-Altissima* olduğu tespit edilmiştir. Gövde çapı 1 metreyi bulabilen bu tür çok hızlı büyüyen bir ağaçtır ve ortalama ömrü 50 yıldır. Köklerinden yeni kökler çıkarabilmesi nedeniyle ağaç kendini sınırsız olarak klonlayabilir². Taban döşemesinin belirli bölgelerinde bulunan bu ağaç türü çok büyük hasar ve kayıpların meydana gelmesine neden olmuştur. Temizlik çalışmaları kapsamında önce ağaçların gövdesi yere en yakın kısmından testere yardımıyla kesilmiştir. Daha sonra ağaç gövdesinin tam ortasına matkap yardımıyla yaklaşık 3 cm çapında bir delik açarak Roundup (Glyphosate potasyum tuzu) %5 (v/v) oranında suda seyreltilerek ağacın gövdesinin ortasına açılan deliğe

2 www.kocaelibitkileri.com

uygulanmıştır (Res. 11). Otsu bitkilerinin köklerinin kurutulması amacıyla da bitki köklerinin bulunduğu kısımlara ve çatlak aralarına Roundup çözültisi aynı konsantrasyonda yüzeyden püskürtülerek uygulanmıştır.

Resim 11
Kesilen ağaç gövdesinin delinmesi.



Bazı taşlar üzerinde mikroorganizma (bakteri ve mantar) oluşumları tespit edilmiştir. Bu mikroorganizmalar taşların yüzeyinde siyahımsı bir tabakanın oluşmasına neden olmuştur. Bu tabakanın temizliği için %3 lük (v/v) non iyonik deterjan su ile seyreltilerek yüzeye uygulanmış ve yumuşak fırçalar ile temizlik yapılmıştır. Daha sonra bolca su, yumuşak fırçalar ve süngerler yardımıyla yüzeydeki tabaka temizlenmiştir. Temizlik çalışmalarının ardından, kırık olan ve birbirinden ayrışan mermer parçalarının orijinal yerleri saptanmış ve parçalar orijinal yerlerine yerleştirilmiştir. Opus sectile panellerin temizliğine kuru ve ıslak yöntemlerle devam edilmiştir. Elektrik süpürgesi ve yumuşak fırçalar yardımıyla, önce harç uygulanacak bütün kısımlar (çatlaklar, kayıp kısımlar ve bordürler) toprak ve kirlerden tamamen arındırılmış ve devamında yüzeye su püskürtülerek yumuşak fırça ya da süngerler yardımıyla ıslak temizlik yapılmış, panellerdeki taşların yüzeyi ve boşluklar tamamen kir ve tozdan arındırılarak, harç uygulaması için uygun hale getirilmiştir.

Yatak harcının analiz sonuçlarına göre, konservasyonda kullanılacak harç karışımı hazırlanmıştır. Harç analizi sonuçları doğrultusunda; 1 kısım kireç, 1,5 kısım 4 mm elek altı kireçtaşı kırığı ve tozu, 0,75 kısım 2 mm elek altı tuğla tozu, 0,75 kısım 4 mm elek altı tuğla kırığı kullanılarak onarım harcı hazırlanmıştır. Hazırlanan harç bordür ve boşluklara yerleştirileceğinden kullanılan tuğla kırıkları özellikle 4 mm elek altı olarak kullanılmıştır.

Alanda bulunan ancak kırık olan ve yerlerinden kaymış olan opus sectile parçaları tespit edilmiş, tekrar birleştirilerek orijinal yerlerine kireç harç ile yerleştirilmiştir. Taş kayıpları yüzünden meydana gelen boşluklar harçla doldurulmuştur.

Panellerin kenarları yaklaşık 3 cm kalınlığında bir bordür harcı ile çevrilerek daha fazla kayma ve ana gövdeden ayrılmalarının önüne geçilmiştir (Res. 12). Taşlardaki ince çatlaklara 1:3 oranına sadık kalarak 2 mm elek altı agregalarla dolgu yapılmıştır. Harçta kullanılan tuğla tozu ve kırıkları su da bekletilerek ve her 8 saate suyu değiştirerek (toplamda 3 kez) tuzdan arındırma işlemi yapılmış, tamamen kuruduktan sonra harç yapımında kullanılmıştır (Noei 2022: 745-757.) Uygulama öncesi harç uygulanacak bölgeler ve taşlar harçların ani kurumasını önlemek amacıyla su ile ıslatılmıştır. Harç konulan bölgeler, uygulama bittikten sonra ve ertesi gün çalışmalara başlamadan önce, su püskürtülerek ani kuruma ve çatlak oluşumlarını önlemek amacıyla, ıslatılmıştır.



Resim 12
Kenarların harç ile sağlamlaştırılması.

Taban döşemesinin orta (5D açması) bölümünde, temizlik sonrası opus sectile panelinin altında bir kat daha mermer döşeme olduğu tespit edilmiştir. Aynı sağlamlaştırma işlemi, 2. tabakaya da yapılmıştır. Çalışma, tüm uygulamalar sonunda alanın tekrar ıslanması ve yüzeyin jeotekstil (bitki oluşumu, kirlenme ve suyu uzaklaştırmak amacıyla) örtü ile kapatılmasıyla sonuçlandırılmıştır (Şener, 2012: 203; Roby et al. 2024: 31-32).

Sonuç

Son yıllarda yapılan koruma ve onarım çalışmalarında bilimsel araştırma yöntemlerinin kullanılması, eserlerin uygun şekilde korunması ve gelecek nesillere sağlıklı olarak aktarılması açısından büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda arkeolojik alanlarda bulunan mimari öğelerin yerinde korunması için, disiplinler arası çalışmalarla, eserlerin yapım teknikleri, içerdikleri malzemeler ve bozulma nedenlerinin anlaşılması, detaylı belgeleme ve ilgili (harç, taş, kir vd.) analizlerinin yapılması gereklidir.

Çukurbağ sit alanında koruma-onarım çalışmalara başlamadan önce kapsamlı belgeme ve taban döşemesinin harcının analizi yapılmıştır. Analizler sayesinde, Roma Dönemi'nde kullanılan özgün harcın içeriği belirlenmiş ve sonuçları doğrultusunda konservasyonda kullanılacak harç karışımı hazırlanmıştır.

Böylece uygulamada kullanılan harcın, özgün malzemeye tamamen uyumlu olması ve zaman içerisinde orijinal harçların ve taşların zarara uğramadan korunmaları sağlanmıştır.

Belgeleme çalışmaları, uzman mimar, konservatör ve arkeologlar tarafından yapılmıştır. Belgelemeyle birçok detayın ortaya çıkması hem veri kaybının önlenmesi ve hem de koruma ve onarım çalışmalarının daha sağlıklı ve detaylı yapılması sağlanmıştır.

Çukurbağ sit alanı özellikle barındırdığı eşsiz eserler ve tarihsel özellikleriyle Doğu Roma ile ilgili çok önemli bilgileri barındırmaktadır. Bu alan, kentsel arkeolojik sit alanı olması nedeniyle, yapılan koruma ve onarım çalışmaları daha önemli hale gelmektedir. Kentsel sit alanları, bölge halkının ve bölge dışından gelen ziyaretçilerin kültür varlıklarını tanınması, korunması ve bu alanlara sahip çıkmaları açısından büyük önem taşımaktadır. Bu tür alanlarda yapılan kazılarla birlikte koruma ve onarım çalışmalarının tamamlanmasının ardından, açık hava müzesi olarak faaliyete geçirilmesi ve ziyarete açık hale getirilmesi, bulunduğu kente büyük avantajlar sağlamaktadır. Çukurbağ'da yapılan kazı ve koruma-onarım çalışmalarının sürdürüldüğü kalıntıların üzerinin koruyucu çatılarla kapatılması ve sürdürülebilir bir koruma sağlanarak sergilenmesi düşünülmektedir.

Teşekkür

İzmit Belediye Başkanlığı'nın kazılara ve restorasyon çalışmalarına verdiği desteklerden dolayı teşekkür ederiz. Ayrıca çalışmada yer alan ekip üyeleri arkeolog Ali Aytaç Çomak, restoratör Onur Çoban ve projede çalışan diğer meslektaşlarımıza uyumlu ve özverili çalışmalarından dolayı, İstanbul KUDEB Laboratuvarı'na analizleri yaptığı için sonsuz teşekkür ederiz.

Kaynaklar – Bibliography

- Ağtürk 2022 T. Ş. Ağtürk, Kayıp Roma Başkenti Nikomedia'nın Renkli Rölyefleri. İstanbul.
- Alberti et al. 2013 L. Alberti - E. Bourguignon - T. Roby, Technician Training for the Maintenance of In-situ Mosaics, Los Angeles.
- Alkan vd. 2011 N. Alkan - E. Çağırın - H. Resan - M. Eruş, Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarları, KUDEB, İstanbul.
- Argunhan - Aydın 2022 A. Argunhan - M. Aydın, "Antakya Mevsimler Mozaığının Arkeometrik Yönden İncelenmesi", JMR 15, 367-380.
- Arinat 2014. M. Arinat, "In Situ Mosaic Conservation: A Case Study from Khirbet Yajuz, Jordan", Mediterranean Archaeology and Archaeometry 14, 2, 67-76.
- Aydın - Kavşut 2021 M. Aydın - F. Kavşut, "Determination of the Type and Origin of Stone Tesseras Used in Antiochian Mosaics, Museum Hotel Example", JMR 14, 13-28.
- Caneva et al.2008 G. Caneva - M.P. Nugari - O. Salvadori (eds.), Plant Biology for Cultural Heritage: Biodeterioration and Conservation, Los Angeles.
- Chlouveraki 2024 S. Chlouveraki, "The Mosaic Icon of 'Pammakaristos Mother of God': Documentation and Condition Assessment", 13th Conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics, ICCM, Barcelona, Spain, 83-97.
- Ersen - Güleç 2009 A. Ersen - A. Güleç, "Basit ve İleri Analiz Yöntemleri ile Tarihi Harçların Analizi", Koruma Sempozyumu, Taşınmaz Kültür Varlıklarını Tespit ve Belgeleme Yöntemleri, Mersin, 115-127.
- Fullick - Svenson 2008 D. Fullick - K. Svenson, "Backing Roman Mosaics with Glass Fiber Reinforced Cement", A. B. Abed - M. Demas - T. Roby (eds.), Lessons Learned: Reflecting on the Theory and Practice of Mosaic Conservation, Part Seven: Case Studies, Los Angeles, 312-319.
- Gheris 2023 A. Gheris, "New Dating Approach Based on the Petrographical, Mineralogical and Chemical Characterization of Ancient Lime Mortar: Case Study of the Archaeological Site of Hippo, Annaba City, Algeria", Heritage Science 11: 103, 2-25.
- Grazzini et al. 2019 A. Grazzini - M. Zerbinatti - S. Fasana, "Mechanical Characterization of Mortars Used in the Restoration of Historical Buildings: An Operative Atlas for Maintenance and Conservation", IOP Conference Series: Materials Science and Engineering 629, 1, 012024.
- Güleç – Ersen 1998 A. Güleç - A. Ersen, "Characterization of ancient mortars: Evaluation of Simple and Sophisticated Methods", Journal of Architectural Conservation 4, 1, 56-67.
- Kudde – Ahunbay 2016 E. Kudde - Z. Ahunbay, "İstanbul İmrahor İlyas Bey Camii-Studios Bazilikası Orta Bizans Dönemi Opus Sectile Döşemesinin Belgelemesi ve Korunması İçin Öneriler", KUDEB Dergisi 17, 36-61.
- Makreski et al. 2022 P. Makreski - T. Ivanova - Z. Georgiev - B. D. Aleksova - A. A.Reka - B.Boev - G. Jovanovski, "The Restored Opus Sectile Panel From the Luxurious Episcopal Residence in the Ancient City of Stobi-mineralogical and Chemical Findings", Archaeometry 65,3, 498-514.
- Noei 2022 S. Noei, "Detailed Documentation and In Situ Conservation According to Mortar Characterisation of Opus Sectile Uncovered in the Saint Philip Church of Hierapolis (Pamukkale-Turkey)", Mediterranean Archaeology & Archaeometry 22, 2, 123-137.
- Noei 2022 S. Noei, "Hierapolis Kazısı Aziz Philippus Kilisesi Koruma ve Onarım Çalışmaları 2010-2015", F. D'Andria - M. P. Caggia - T. Ismaelli (eds.), Le attività delle campagne di scavo e restauro 2012-2015, İstanbul, 745-757.
- Noei 2023 S. Noei, "Hierapolis (Pamukkale) Saint Philip Kilisesi Mozaik Harcının Analizi ve Konservasyonu", JMR 16, 477-487.
- Papayianni et al. 2013 I. Papayianni - V. Pacht - M. Stefanidou, "Analysis of Ancient Mortars and Design of Compatible Repair Mortars: The Case Study of Odeion of the Archaeological Site of Dion", Construction and Building Materials 40, 84-92.
- Roby et al. 2024 T. Roby - L. Friedman - L. Alberti - E. Carbonara - A. D'Andrea, Bulla Regia Mosaic Conservation Project; A Model Field Project of the MOSAIKON Initiative, Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- Stanley-Price - Jokilehto 2002 N.P. Stanley-Price - J. Jokilehto, "The Decision to Shelter Archaeological Sites, Three Case Studies from Sicily", Conservation and Management of Archaeological Sites 5, 1-2, 19-34.
- Şener 2012 Y. S. Şener, "Arkeolojik Alanda In-situ (Yerinde) Mozaik Koruma Yöntemleri", JMR 5, 201-220.
- Şener 2013 Y. S. Şener - D. Şahin, "Bursa Orhan Gazi Türbesi: Opus Sectile Taban Döşemesi, Mevcut Korunma Durumu ve Restorasyona Yönelik Öneriler", JMR 6, 45-57.
- Yeşil-Erdek 2014 Ş. Yeşil-Erdek, "Perinthos-Herakleia Bazilikası Taban Döşemelerinin Konservasyonu", JMR 7, 61-75.

Re-evaluation of the Mosaics of the Artemis Bath of Issos-Epiphaneia, Conservation and Exhibition Project

İssos-Epiphaneia Artemis Hamamı Mozaiklerinin Yeniden Değerlendirilmesi, Koruma ve Sergileme Projesi

H. Onur TIBIKOĞLU - Banu ÖZDİLEK*

(Received 27 May 2024, accepted after revision 02 October 2024)

Abstract

In the ancient city of Issos Epiphaneia in Erzin, Hatay, there is a Roman bath. The bath was unearthed by the Hatay Archaeological Museum. After the excavations were completed, the Artemis mosaic found on the floor of the frigidarium was moved to the Hatay Archaeological Museum and exhibited in the Issos-Epiphaneia section in the Roman Bath animation. After more than 10 years following, the wooden protection roof, which was previously built temporarily, has completely lost its function and has become a threat to the building due to the collapse in some parts. In addition, the walls and some exposed equipment of the building are exposed to the destructive effects of climatic conditions. In this context, within the scope of the project, which primarily aims to build a protective roof for the protection of the building, a plan suitable for visits has also been made in order to bring the area to tourism. It aims to introduce the bath with all its values, especially with the Artemis Mosaic, which is very important in terms of archaeology. In this context, it is aimed to exhibit the mosaic in its original place in the building by making a replica of the mosaic with an application that has no previous example in mosaic art in Turkey.


Keywords: *İssos-Epiphaneia, Roman Bath, Artemis Mosaics, Antiocheia Mosaics, archeopark, art of mosaic, Hatay.*

Öz

Hatay Erzin'deki İssos Epiphaneia antik kentinde Roma Dönemi'ne ait bir hamam bulunmaktadır. Hamam Hatay Arkeoloji Müzesi tarafından gün yüzüne çıkarılmıştır. Kazıların tamamlanmasının ardından frigidarium tabanında bulunan Artemis mozaiği Hatay Arkeoloji Müzesi'ne taşınarak İssos-Epiphaneia seksiyonunda Roma Hamamı canlandırması içinde teşhire sunulmuştur. Hamam kazılarının ardından geçen 10 yılı aşkın süre sonunda, geçici olarak yapılan ahşap koruma çatısı tümüyle işlevini yitirmiş; bazı kısımlarda görülen göçme nedeniyle yapıyı tehdit eder hale gelmiştir. Bununla birlikte yapının duvarları ve açıkta bulunan bazı donanımları iklim koşullarının yıkıcı etkisine maruz kalmaktadır. Bu bağlamda öncelikle yapının korunması adına bir koruma çatısının yapılmasını amaçlayan proje kapsamında alanın turizme kazandırılması için ziyarete uygun bir planlama da yapılmış; hamamın tüm değerleriyle birlikte özellikle de arkeoloji açısından oldukça önemli Artemis Mozaiğiyle tanıtılması amaçlanmaktadır. Bu kapsamda daha önceden Türkiye'de mozaik sanatında örneği olmayan bir uygulama ile mozağin replikası yapılarak yapıdaki orijinal yerinde sergilenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *İssos-Epiphaneia, İssos-Epiphaneia Roma Hamamı, Avcı Artemis Mozaiği, Antiocheia Mozaikleri, arkeopark, mozaik sanatı, Hatay.*

* H. Onur Tibikoğlu, Independent Researcher, Archaeologist, Ankara.  <https://orcid.org/0000-0001-7046-0094>. E-mail: tibikoglu@gmail.com

Banu Özdişlek, Hatay Mustafa Kemal University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Archaeology, Hatay, Türkiye; Koç University ANAMED 2023-2024 Fellow.  <https://orcid.org/0000-0001-5803-5386>. E-mail: ozdilek.banu@gmail.com

The excavations at Issos-Epiphaneia were funded by Koç University Anatolian Research Centre ANAMED with the project titled "From Past to Present Traces of the Earthquake at Issos-Epiphaneia: In the Light of Archaeological-Geological and Epigraphic Data- Earthquake Resistant Ancient City Planning". We would like to thank Koç University ANAMED for their support. We would like to thank the Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Turkey for supporting the preparation of the conservation and upper cover project of Erzin Baths, and to Sedat Biçer, Master Architect, for preparing the project, We would like to thank the Hatay Archaeological Museum and its expert Ömer Çelik for conducting the excavations of the baths and Necmi Burgaç for taking the photographs.

Issos Epiphaneia is located in the Gözeneler region of Erzin District in the northern part of Hatay. The Deli Halil cone is located in the northwest of the city (Heberdey-Wilhelm 1896: 17-18; Tülek 2012: 175). The Amanos Mountains are located in the east, and the Burnaz Coast is located in the south-west (Fig. 1). Epiphaneia was located in the region called Cilicia Pedias during the Roman Period. The Issos Plain had been providing a convenient passage for both land and sea transportation between Anatolia and Syria-Mesopotamia (Özgen - Gates 1993: 387-393; Sayar 2008: 277-287). The advantage offered by its geopolitical location had led to the region being densely inhabited since Prehistoric times (Yükmen-Edens 2019: 297-320; Yükmen-Edens 2020: 297-310); it allowed agriculture, maritime and trade activities to be carried out (Lehmann et al. 2006: 79-88). With the excavations carried out in 2022, the earliest history of Issos-Epiphaneia was set back to the Prehistoric Ages (Özdilek et al. 2023: 29-33; Özdilek et al. 2024). Our research on the hill where the theater leans enabled us to access some data from very early periods. These data, which are important in many respects, are also archaeological indicators that can carry the history of settlement to a much earlier time than the Hellenistic Period. During “the eastern campaign” Alexander the Great where had left Macedonia and had reached Hydaspes River in India, he had defeated the Persian King Darius the third, in the Battle of Issos, which had taken place in the Issos Plain in 333 BC. After this war, during the Hellenistic Period, the name of the city had been changed to Epiphaneia by Antigonos Epiphanes. The finds belonging to the Neolithic, Chalcolithic, Bronze Age, Iron Age, Hellenistic, Roman, Byzantine, Abbasid, Crusader Principality and Armenian Kingdom, Seljuk and Ottoman periods give us information about the historical chronological process of Issos-Epiphaneia.



Figure 1
Issos-Epiphaneia Excavations and Research
2022-2024, 1/100 000 Map General
Directorate.

The Urbanism of Epiphaneia:

The traceable buildings of the settlement, built on a flat area, are dated to the Roman Period and later. The urban planning shows an order in accordance with the urbanism of these periods (Fig. 2). The surveys in the settlement generally documented sacral and profane structures. There are also traces of some sepulchral buildings. The regular plots around the junction formed by the intersection of the wide main streets running east-west and north-south in the public centre are allocated for central public buildings (Özdilek et al. 2024) (Fig. 2).

Figure 2
Issos-Epiphaneia, 3-D Hypothetical City
Modelling, N. Sönmez 2024.



Short History of İssos-Epiphaneia Roman-Byzantine and İslamic Periods for Understandings Layers of Bath:

Appian states that Gnaeus Pompeius Magnus, who was appointed by the Roman senate in 67 BC to clear the Mediterranean of pirates, relocated them to the eastern Cilician cities of Adana, Mallos and Epiphaneia after his success (App. Mithr. 96). Marcus Tullius Cicero, who was appointed proconsul of Cilicia in 51 BC, mentioned that Epiphaneia was one day's journey from Cilicia and Amanos (Cic. fam. XV. 4. 10). During the Persian and Sassanid attacks in the 2nd century AD, the importance of Cilicia increased in terms of military and maritime trade. In the 3rd century AD, Roman urbanisation activities in the Plain Cilicia region increased with the increasing Eastern campaigns. In the 3rd century AD, the Sassanid king Shapur I captured Emperor Valerianus and occupied the cities of Cilicia (Jones 1937: 199-200). During the Eastern Roman Period, in the 4th century AD, the region where Epiphaneia is located is called Cilicia Secunda and is affiliated to the Anazarbos Diocese of the Antiochian patriarchate. It is known that its bishop named Amphion was martyred in 310-313 AD during the Maximinus Period. It was an important trade base of the Hellenes in Late Antiquity (Magie 1950: 275; Hild- Hellenkemper 1990: 250). In 638 AD, the region was captured by the Islamic conquests and Islamic rule began in Epiphaneia. In the 7th century AD, the economy of the region collapsed with the Sassanid attacks and Arab raids, and the cities were plundered (Tutar 2010: 14-15).

Research and Excavation History

Archaeological excavations at Issos Epiphaneia started eighteen years ago. The studies started as a rescue excavation by the Hatay Archeology Museum in 2006, since 2017 it was carried out under the consultancy of H. Pamir (Çelik 2018: 89-109; Pamir - Kara 2019: 317-388; Pamir - Yastı 2020: 371-393; Pamir et al. 2022: 409-428; Pamir et al. 2023: 155-168). Upon the proposal of the Ministry of Culture, the new period excavations started in 2022, under the chairmanship of Hatay Archeology Museums Director Ersoy and with the scientific consultancy of B. Özdilek (Özdilek et al. 2023: 29-33; Özdilek et al. 2024).

Culture and Tourism in Isos Epiphaneia

Issos-Epiphaneia Archaeological Research has adopted as a serious mission to provide information about archaeology and archaeological studies to the whole

society before the public and public administrators in Hatay province and Erzin district (Özdilek - Tıbıkoğlu 2023: 24-25; Özdilek - Tıbıkoğlu 2024: 27). In 2023, after the earthquake in the region, the only excavations in the region were carried out at Issos. After the excavations of the new period, cultural heritage projects were carried out especially for the protection of the structures unearthed with the excavations and then for the promotion of the ancient city and bringing it to tourism. One of these works is the Tıbıkoğlu Mansion, which has a traditional architecture located in the district centre, was registered and a restoration project was initiated in order to transform it into a district memory centre and excavation office (Tıbıkoğlu - Özdilek 2023: 6-8).

The excavations and researches we carry out in Issos-Epiphaneia will reveal the potential of Erzin, introduce its historical-archaeological identity and add historical depth and richness to it. Archaeological excavations will help the tourism in the region to gain a cultural dimension along with archaeology. The information to be given to the people living in the region and the people coming from outside about the ancient city and the excursion to the ancient city will ensure the introduction of the city, which has never been known until now. After the protection of the Artemis baths, a sightseeing route was created within the scope of the protection project in 2023 in order to ensure that the replica of the Hunter Artemis mosaic, which was unearthed during the excavations and taken to the Hatay Archeological Museum and taken out of its context, was exhibited in its original place. In this way, the first project of the site management studies was initiated (Özdilek 2024: 10-11).

For the archaeology of Hatay, the excavations to be carried out in Erzin are important in terms of telling the history and archaeology of Hatay to the country and the world. In the holistic perspective adopted recently, nature, sea and history will be considered together in tourism and promotion of the district, so that tourists will spend more time in Hatay starting from the entrance district. Introducing the city uncovered by the excavations carried out in the city to a wider audience in order to protect, promote and own the city in addition to the scientific world will contribute to the culture and tourism of our country.

Excavation History of the Artemis Bath

The rescue excavations conducted by the Hatay Archaeological Museum in the city of Issos Epiphaneia in Erzin, Hatay, started 18 years ago in the bathhouse (Çelik 2012; Çelik 2018: 89-109). The building, which we call the Artemis Bath, belongs to the Roman Period. The excavations in the baths were carried out by museum expert Ömer Çelik, and the excavation photographs in the baths were taken by Necmi Burgaç, photographer of the Hatay Archaeological Museum. The excavations in the bath lasted for about 6 years and the works were completed in 2012. After the completion of the excavations, the mosaics, which caused the rescue excavations to begin, were taken to the Hatay Archaeological Museum to be exhibited, and then a temporary roof was built over the bath with wooden chipboard pillars. In the intervening 18 years, the roof collapsed on the bath structure. In 2022, officials from the Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism and the General Directorate of Cultural Assets and Museums visited the Excavations of Issos Epiphaneia and provided funds for our excavations and the bathhouse project. In 2022, the upper cover, roof and protection project of the bath was drawn by Architect Sedat Biçer and submitted to the Hatay Conservation Board in November 2023. The replica reproduction of the bath mosaic is produced by the Erzin Women's Cooperative (Özdilek 2024: 10-11).

Figure 3
Issos-Epiphaneia Hatay Archaeological Museum, Artemis Mosaic Display, N. Sönmez 2021.

After the excavations were completed in 2012, Artemis the Hunter mosaic found on the floor of the frigidarium and the surrounding mosaic panels with geometric motifs were moved to the Hatay Archaeological Museum and exhibited in the Issos-Epiphaneia section within the Roman Bath recreation (Fig. 3).



Artemis Baths

The Artemis Bath of Issos-Epiphaneia is located in the eastern direction of the ancient city centre, probably on the edge of the colonnaded street and at the eastern entrance of the city (Fig. 4). Therefore, the Roman Bath is connected to both the colonnaded street and the aqueduct (aquaeductus) in the east-west direction to its North (Fig. 5).



Figure 4
Issos-Epiphaneia, 3-D Hypothetical City Modelling, N. Sönmez 2024.



Figure 5
Aerial Photograph of Issos-Epiphaneia, M. Şimşek, Issos-Epiphaneia 2022 Excavation Archive.

Considering the sequence of the bathing function, the main entrance of the baths of Issos-Epiphaneia is located in the south direction. Contrary to the east-west orientation for utilising the sun, as seen in other baths, the caldarium is located in the north direction in the baths of Issos Epiphaneia, and the orientation of the baths is south-north (Fig. 6). According to Krencker's bath typology, it shows asymmetrical-twin caldarium bath plan features (Yegül 1994: 162-163). It is

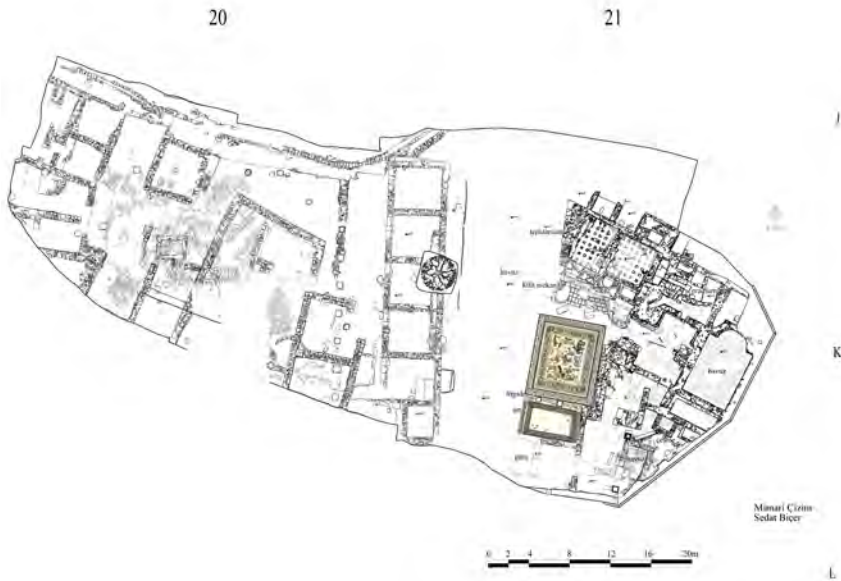


Figure 6
Issos-Epiphaneia Baths, Architect Sedat Biçer, mosaic illus. N. Sönmez 2024.

similar to the South bath of Perge (Yegül 1994: 261). It is also similar to the bath of Anemurium II-7a (Yegül 1994: 268). The bath was built in an asymmetrical plan with cold rooms to the south and east, a lock in the centre and hot and warm rooms to the North (Figs. 5, 7). After an entrance deviating from the axis of the bathing rooms in the south, there is a frigidarium section with the Artemis mosaic floor. To the east of the frigidarium, there is a small pool behind the peristyle area. There is a fountain to the north of the pool. To the north of the frigidarium, in the eastern and western parts of the bath, there are tepidariums. The floor of the section called the lock room is covered with terracotta slabs. The walls of the room were built in opus mixtum technique and it is thought that this room is also tepidarium since it has wall and floor heating system. The northern part of the tepidarium is covered with opus-sectile marble mosaic. To the west of the tepidarium there is a pool and side by side rooms which may have been used as apodyterium (Fig. 5). The caldarium lies to the east of the tepidarium, while the tepidarium and caldarium lie to the north of the bath. There is a hypocaustum



Figure 7
Aerial Photograph of Issos-Epiphaneia, M. Şimşek, Issos-Epiphaneia 2022 Excavation Archive.

under the caldarium. To the east of the caldarium is the praefurnium. The praefurnium leads to a large quadrangular open-air pool/natio with an apsidal shape on the north short side (Fig. 5). Brick, marble, limestone, basalt, basalt, lecha, river stone were used in the walls of the bath and plastered over. The areas to the west of the baths were used as palestra and agora during the Roman Period and as a market place during the Medieval Period.

The Bath Mosaics consist of a total of 6 panels (Fig. 6). There is a mosaic of Artemis the Hunter in the centre, 3 rectangular panels of paired animals between the columns next to the mosaic, a panel of parrots with ribbons above the central panel, and a geometric panel to the west of the central mosaic panel. It was observed that the geometric mosaic was damaged due to the wall built on it in the late period and the reorganised spaces.

Artemis the Hunter Mosaic (Figs. 8, 9): Artemis the Hunter Mosaic is located in the cold section of the baths, i.e. the frigidarium. The mosaic measures 9.20

Figure 8
Issos-Epiphaneia Artemis Mosaic, N. Burgaç, Özdilek 2014: 144.



Figure 9
Illustration of the Artemis Mosaic of Issos-Epiphaneia, N.Sönmez 2022.



x 9.80 m. Nearly 30 different colours, 1 cm x 1 cm, 1 cm x 0.5 cm and 0.5 cm x 0.5 cm teseras were used in opus tessalatum technique. In the centre of an impressive landscape depiction, Artemis the Huntress and the theme of hunting and venationes/animal struggles in the natural landscape around her are depicted. Potnia Theron depicts the goddess Artemis, the queen of animals, taking an arrow from her quiver. The inscription “APTEMIC” is written above her head. She is depicted hunting in the forest, surrounded by various trees and plants (Fig. 10).



Figure 10
Issos- Epiphaneia Artemis Mosaic,
N. Burgaç, Çelik 2008: fig. 2.

Artemis is depicted frontally, standing on her left foot with the tip of her right foot touching the ground, her upper body slightly turned to her left. Her head is slightly turned to her right (Fig. 11). Çelik suggests that the bow is made of silver and that the ends of the bow are depicted as snake heads, but it is difficult to argue both; it is not possible to see these depictions in the pictorial narrative (Çelik 2018: 28). While removing the arrow from the quiver, she is depicted with her pinky finger in the air, while making a quick move towards her prey. Her hair is parted in the centre and gathered at the back. She wears a golden stephane and a halo on her head. She wears a dangling earring in her ear. The large eyes and eyebrows, which are characteristic of the period, are depicted in the form of a bow, in harmony with the eyes. She wears a short yellow peplos with a pink-burgundy sash around his waist, which flutters with his movement,

Figure 11
Illustration of the Artemis Mosaic of Issos-
Epiphaneia, N. Sönmez 2022.





Figure 12
Artemis of Edessa Museum of Ontario. <https://collections.rom.on.ca/objects/356847/floor-mosaicartemis-and-her-bow?ctx=91fb5687-afd9-465a-b0f5-44b4cd4c4098&idx=0>
Access date: 20.04.2024.

and a pink-burgundy cloak fluttering on his back, which he wraps around his arm holding an arrow. Since the peplos has a wide sleeve width, it is seen that he is wearing a pink underwear. Her peplos is two-layered with a black band of piping around his neck and on the folds of his garment. The leather handle of his quiver passes diagonally across his chest. There are bracelets and bicep bands on both arms. She wears long cross-strapped sandals. Artemis' animal, the stag, is depicted running behind her with its two front paws in the air.

Comparison Examples of Artemis the Hunter Iconography on Mosaics

The example of Artemis the Hunter in the central emblem of the mosaic with a similar iconography is the Artemis of Edessa origin in the Royal Ontario Museum (Şahin - Ünsal 2018: 247). Compared to the Issos- Epiphaneia example, the face, hairstyle, dress, posture, form and grip of the bow and arrow are exactly the same, with the only difference being that in the Issos example she is depicted her upper body slightly turned to her left and with her deer beside her (Fig. 12). It has a similar iconography to the Artemis the Hunter of Edessa in the Ontario Museum, but the anatomical features of the figure, posture, arms, expression of movement, details of the fingers, clothing and sandals, richness in the tonality of the colours used, and the use of light and shadow are much more advanced in the Issos-Epiphaneia example. The Edessa example is dated to the 4th-5th century AD (Şahin - Ünsal 2018: 250).

Another example similar to the Artemis mosaic of Issos is the Artemis mosaic of Sarrin (Osrhoene) in Syria, which is on display in the Museum of Ontario (Balty 1990: pl. E, pl. II). The Sarrin mosaic depicts Artemis drawing an arrow from her quiver, lunging forward, and standing on the lion she is hunting (Fig. 13). Artemis posture, hairstyle, dress, arrow grip and sandals are similar to those of the Issos example. She is depicted with animals around her and the lion and deer she hunted. Artemis is surrounded by a round ribbon with a knot at the navel level. Artemis hair and clothing arrangement are less detailed and later than the Issos example, which is dated to the 6th century AD (Şahin - Ünsal 2018: 250).

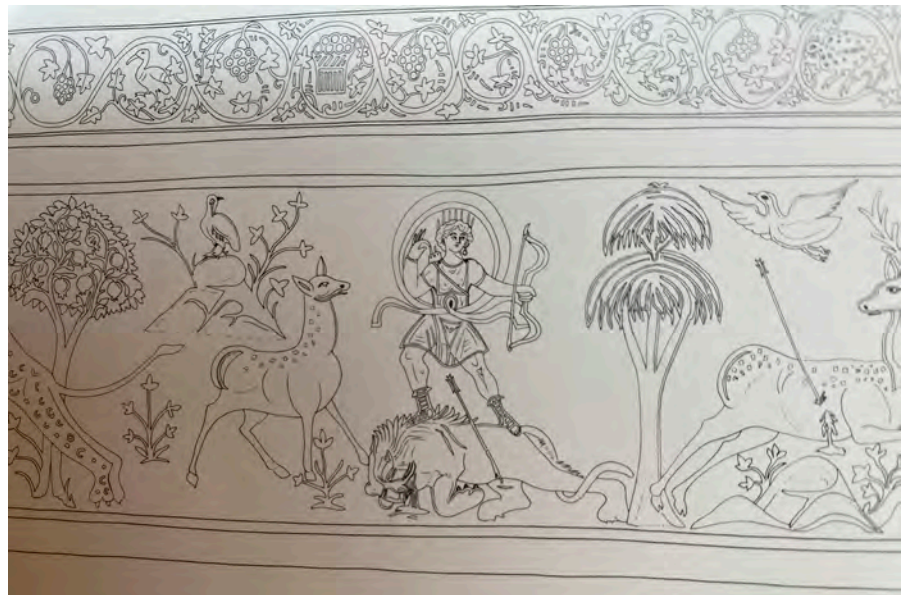


Figure 13
Sarrin (Osrhoene), Artemis (Balty 1990: pl. E, pl. II).

In the Artemis mosaic from Utica in the Bardo National Museum, Tunisia, the goddess is depicted shooting an arrow at a gazelle eating the leaves of a large-leaved tree (Fig. 14) (Römisch-Germanischen Museum 1964, cat. 35). The

mosaic is dated to the 3rd century AD (<https://www.theoi.com/Gallery/Z6.1.html> accessed on 20.04.2024). The pose of Artemis is similar to that of Issos, but the difference is that here she is depicted shooting her arrow.



Figure 14
Utica Artemis,
<https://www.theoi.com/Gallery/Z6.1.html>
Access date: 20.04.2024.

A mosaic depicting the gladiator-venationes games at the Smirat Amphitheatre in the Sousse Museum in Tunisia. The scene shows Artemis on the left and Dionysus on the right. The depiction of Artemis in gladiatorial games is similar to the venationes games in the Issos-Epiphaneia mosaic. The difference is that here, instead of shooting arrows, she carries a palm branch in her hand to award a prize to the winning player (Fig. 15). The mosaic dates to the 3rd century AD (Dunbabin 1999: 117 fig. 118; Ben Abed 2006: 116-117 fig. 6.6).



Figure 15
Samirat Artemis (Ben Abed 2006: 116-117
fig. 6.6).

The mosaic recovered from the House of Bir Ennahal in Kelibia, Tunisia, represents Artemis in a temple in nature among deer and laurel trees (Ennaifer 1994: pl. CLIX nr. 2), shooting her arrow and flying her short peplos (Fig. 16).

Figure 16
Kelibia Artemis Mosaic (Ennaifer 1994: pl. CLIX, nr. 2), The House of the Two Hunts (Kélibia, Tunisia). A crossdisciplinary approach to the study of Vandal-Byzantine venison paintings and animal bones (5th to 5th centuries).
<https://books.openedition.org/pup/62727>



A very interesting phenomenon in the mosaic of Artemis in the baths of Shahba-Philippopolis from the Souweida Museum in Syria is that Artemis is depicted in the Curaching Aphrodite typology rather than in the hunting characteristic of Artemis, and especially in the iconography of Astarte, Inanna, the Eastern goddess of fertility from which Aphrodite with her jewellery originated (Fig. 17). The similar point with the Artemis of Issos-Epiphaneia is the halo behind the stephanated hair of the Pagan goddesses. They also share bracelets and bicep bands. The mosaic is dated to the 3rd century AD (Balty 1977: 20-21).

Figure 17
Shahba Artemis (Balty 1977: 20-21).



The mosaic from Carthage shows Artemis at the entrance of the temple and Apollo next to her (Fig. 18). There are soldiers and a hunting scene around the temple (Balty 1990: pl. III).

A Roman mosaic in the House of Venus in Volubilis (modern-day Morocco) depicting Diana and a nymph surprised by the hunter Actaeon while bathing (Fig. 19). In revenge, the goddess turned Actaeon into a stag. He was then killed by his dogs. The mosaic is dated to the 2nd century CE (<https://www.worldhistory.org/image/16803/mosaic-of-diana-and-actaeon>).



Figure 18
Carthage Artemis-Apollon (Balty 1990: pl. III), Museum of Bardo: Diana and Apollo hunting a crane (late IVth century).
<https://www.romeartlover.it/Cartago3.html>

Figure 19
Volubilis Artemis, www.worldhistory.org
Mosaic of Diana and Actaeon.

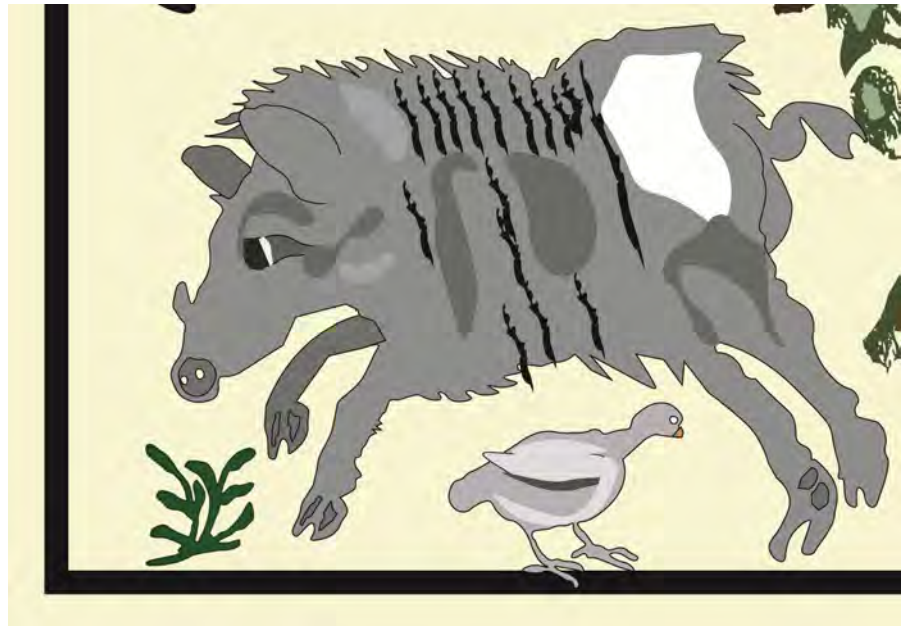
The Mosaic of the Little Hunt, a sacrifice to Artemis, Piazza Armerina, Sicily, depicts a hunting scene with a sacrifice being offered on a fire altar in front of the statue of Artemis the Hunter standing on a podium (Fig. 20) (<https://etc.usf.edu/clippix/picture/piazza-armerina-mosaic-of-the-little-hunt-a-sacrifice-to-artemis.html> Access date: 14.05.2024).



Figure 20
Sicilia Armerina Artemis
<https://etc.usf.edu/clippix/picture/piazza-armerina-mosaic-of-the-little-hunt-a-sacrifice-to-artemis.html>
Access date: 14.05.2024.

Hunting and Venationes Scene in Isos-Epiphaneia Nature Narrative: Since the architectural area where the mosaic is located is the frigidarium section at the entrance of the bath, the figures and pictorial composition were designed according to the point of view that can be perceived properly from 4 different directions. The main theme of the mosaic is the hunting scene and animal struggle. The fauna is depicted in a landscape of trees and grasses. The landscape is Mediterranean and North African in nature, with baobab-type trees resistant to heat and maquis vegetation characteristic of the Mediterranean (Figs. 8-9). When we look at the mosaic from the entrance of the baths, there is a wild boar orientated to the left and a large bird standing between its legs to the right, with a red sash around its neck and its head tilted forwards (Fig. 21a Wild boar-bird).

Figure 21a
Wild boar-dove.



Next to it, a male lion is depicted leaping forward to catch wild chamois fleeing in pairs to the right. One of the ibexes, which is closer to the lion, is looking back towards the lion, while the other is looking forwards. There is a partridge standing between the lion's legs facing in the opposite direction, a pheasant looking in the same direction under the feet of the ibexes, and a wildebeest grazing in the far corner of the scene (Fig. 21b Lion-wild goats-partridge-pheasant-wildebeest).

Figure 21b
Lion-wild goat-partridge-pheasant, antelope.



In the upper row, a wildebeest with a bovine head leaping forward and lunging, and a brown bear standing on two legs opposite it, are depicted clawing towards the head of the bovine. Between the legs of the cattle is depicted the struggle between a cobra and an Egyptian mongoose. The cobra is about to make an upright attack to hunt the mungo, while the mungo has raised its long curled

tail (Fig. 21c Cattle-Bear-Cobra-Mongo). Immediately afterwards, a cheetah is depicted biting a Gerenuk (an antelope from Africa) just behind the neck, while grabbing it by the leg with its hind paw. The wildebeest is bent on one knee and bleeding on the ground from the bite on its back and hind leg, while the cheetah is lifting its head upwards in its last moments of agony (Fig. 21d Wildebeest-Cheetah). The last struggle of the second row depicts a fox lunging towards the

Figure 21c
Cattle-bear-cobra-mongo.

Figure 21d
Antelope-cheet.



rooster. A maquis is depicted between both animals (Fig. 21e Rooster-Fox). Two African animals, a Zebra and an Elephant, are depicted on Artemis, and these depictions are among the venationes popular in Roman amphitheatres. The zebra and the large-eared African elephant are depicted with an African, probably a

Figure 21e
Cock-fox.



slave, pointing forward with his stick to attack the zebra. The elephant groom is depicted naked, dressed in a robe, wearing a bandana and commanding the elephant with a bent stick (Fig. 21f Zebra-elephant with rider). In the area below Artemis, a hyena is depicted capturing an ostrich, climbing on it and biting it on the neck. The hyena's back, where it has bitten the ostrich, and its trunk, where

Figure 21f
Zebra-elephant-and its driver.



its paw has passed through, are bloody, and its mouth is open as it screams for its life. A small turtle is depicted under the open wing of the ostrich (Fig. 22a Hyena and ostrich-turtle). In the area below Artemis, there is a goat grazing at the bottom, a tree in front of it, a hare running in front of the goat, and a sheep grazing on it. It is the only part of the wild animal struggles in Africa that is not a struggle. In fact, sheep and goats are domestic animals in this region. In the narrative, they are used like filling motifs in harmony with the nature narrative. Under Artemis' foot is a bird caught by a sorghum-tipped eagle and stepped on with its claws, and the eagle is holding a rope-like object with its beak (Fig. 22b Goat-rabbit-sheep-sorghum-tipped eagle-bird). In the corner of the frieze to the left of Artemis, a male lion is depicted wearing a short leather tunic and long leather sandals, holding a spear and trying to fight off a hunter with his front paws raised on his hind paws. The male lion has been wounded in the chest and is bleeding from two different wounds. The hunter's facial features, large eyes and forward hair are characteristic of the period. Under the feet of the hunter and the lion, in the small grasses, there is a pair of two turach birds, both with their heads turned in different directions (Fig. 22c Hunter-lion-turach birds). Behind the hunter, a tiger is depicted leaping forwards from the back of the neck and

Figure 22a
Hyena-ostrich, tortoise.

Figure 22b
Goat-rabbit-sheep-eared eagle.

Figure 22c
Hunter-lion-steppes.



biting a white foal with its mouth. Blood flows from the bite. A peacock is depicted under the foot of the tiger. The plants depicted under the feet of the animals both enliven the natural expression and provide the relationship with the ground plane on which the figures stand (Fig. 22d Tiger-tiger-peacock). To the left of Artemis is a pelican catching a water snake and a dove is depicted over her left shoulder (Fig. 22e Pelican-Water Snake-Dove). Below the pelican is a ram being chased by a hound (Fig. 22f Ram-Hound).



Figure 22d
Tiger-foal-peacock.

Figure 22e
Ram-greyhound.

Figure 22f
Artemis Mosaic Artemis Mosaic, pelican-
water snake- pigeon (İssos-Excavation
Archive 2022, illus. N. Sönmez).

Comparison Examples of Hunting and Venationes Scenes in Nature Narrative

The hunting theme is quite common in Eastern Mediterranean mosaics from the 3rd century AD to the end of the 6th century AD. There are differences between hunting-themed narratives and venationes-gliadiator narratives. Although the Isos-Epiphaneia example is a hunting narrative set in nature, we think that some of its elements were inspired by the venationes plays played in Roman Amphitheatres. The reason for this is that gliadiator games, animal hunts and venationes performances were held in Roman theatres, amphitheatres and even in other entertainment structures. It is the depiction of the daily life of Rome and the fashionable subjects of the period that influenced the whole lifestyle and therefore the art branches of Rome, especially from the 2nd to the 4th centuries. Although mosaics with this theme were found in the Eastern Mediterranean and Africa, they are seen as the fashion of the period in all lands dominated by the Roman Empire. It is also known from archaeological and epigraphic data that animals were imported from Africa to make theatre gliadiator games in Central Rome. The fauna is mostly composed of animals found in this geography.

Yakto mosaic from Daphne: The common point of the Issos-Epiphaneia mosaics is that they are designed along a symmetrical 4-way axis. Both mosaics have divine figures in the centre (Fig. 23) (Özdilek 2014a: 191). Both mosaics depict a hunting scene with Mediterranean and African animals and a circular movement. In the Yakto mosaic, the narrative of Narcissus the Hunter stabbing his spear into the male lion, the narrative of the boar attacking the bull, snakes, bears, leopards, hunting dogs, wild deer, deer, rabbits, various birds, tree species, plants are common features with the Isos-Epiphaneia example (Dunbabin 1999: 182 fig. 194; Cimok 2000: 253; Özdilek 2014b: 241-243).

The hunting and seasons-themed mosaic from the Constantinian villa in the Louvre Museum, recovered from Antiocheia-Daphne, shows hunters on horseback killing lions and leopards with spears (Dunbabin 1999: 165). In the mythological narrative, Meleager is hunting a wild boar with his spear, and behind him is Artemis, who shoots her arrow towards the lion (Fig. 24). Although Baratte suggests that this figure may be Atalante, it is similar to the iconographic depictions of Artemis seen in other mosaics (Baratte 1978: 113 fig. 122).



Figure 23

Yakto Mosaic, <https://www.alamy.com/stock-photoyakto-mosaic-from-harbiye-5th-cent-ac-hatay-archaeologymuseum-antioch-72357499.html> (Access date: 20.04.2024).

Figure 24

Konstantinian Mosaic, <https://www.turkiyenewspaper.com/culture/21545> (Access date: 20.04.2024).

The common feature of the Worcester mosaic from Antioch and the Epiphaneia mosaic from Issos is that the hunter is in the centre and hunting scenes are depicted around him. In both examples, there is a variety of figures and they are placed horizontally and vertically (Fig. 25) (Cimok 2000: 298-299).

The similarities with the Dumbarton-Ok hunting mosaic in Antioch are that it is seen from a bird's eye view, the hunting theme is depicted, and the figures and animals are designed horizontally and vertically. Next to the main panel where the hunting theme is depicted, there are parrots in the form of stripes (Fig. 26) (Cimok 2000: 292).

Among the animals from the Martyrion of Antioch-Seleucia Pieria, zebra, elephant and other wild and domestic animals, which are more rarely depicted, are also seen in the Artemis mosaic from Issos-Epiphaneia (Donceel-Voute 1988: 292, 293 fig. 273). Seleucia is dated to the 5th century AD (Dunbabin 1999: 181 fig. 193) (Fig. 27).



Figure 25
Worcester Mosaic,
<https://worchester.emuseum.com/objects/5275/worcester-huntfloor-mosaic> (Access date: 20.04.2024).

Figure 26
Dumbarton-Ok Mosaic, <http://museum.doaks.org/objects-1/info/35620> (Access date: 20.04.2024).

Figure 27
Seleukia Martyrion Mosaic,
<https://pbase.com/dosseman/image/170158077> (Access date: 20.04.2024).



The Honolulu Hunt Mosaic from the House of the Worcester in Antioch has an animal struggle panel with a lion in the centre and animal struggles around a lion on each side of the square panel (Fig. 28) (Cimok 2000: 298-299).

The depiction of animal struggles and various bird species in the Antioch Ktisis Mosaic is common with the Isos Epiphaneia mosaic (Campbell 1988: pl. 2; Özdilek 2014b: 245) (Fig. 29).

Birds such as peacocks, parrots and partridges on the Antioch House of Red Pavement Birds panel are common with the Isos Epiphaneia mosaic (Cimok 2000: 86, 87).

The similarities between the Istanbul Grand Palace Mosaic and the Issos-Epiphaneia Mosaic include the composition, the expression between the hunting and animal struggles, the face and hair of the hunter figure, and the similarity of the Acanthus border (Jobst et al. 1997: 52-54). As Constantinople was an important capital city, it is thought that many artists came to the city from the ancient centres and that travelling workshops came to Constantinople, especially because of the similarity with the Antioch-Daphne mosaics.

In the emblema of the mosaic in the Bardo Museum from Thuburbo Majus in Tunisia, the common animals depicted are Artemis on a stag throwing her spear, surrounded by rams, gazelles, deer, ostriches, horses, wild boars, wildebeest, bulls and bears in square and hexagonal panels (Alexander - Ben Abed 1994:



Figure 28
Honolulu Hunt Mosaic,
<https://honolulumuseum.org/collections/26264/?reload=1>
(Access date: 20.04.2024).



Figure 29
Ktisis Mosaic,
<http://vrc.princeton.edu/archives/files/original/7/14476/2352.jpg>
(Access date: 20.04.2024).

XLIX, L, LI, LII, nr. 415, 96-99) (Fig. 30). In these narratives connected with the Venationes games, Artemis the Hunter is at the centre, surrounded by a common narrative with many animals found in the Issos-Epiphaneia mosaic. The mosaic is dated to the first half of the 3rd century AD (Ben Abed 2006: 63; Alexander - Ben Abed 1994: XLIX; Ben Abed et al. 2001: pl. V, 1).



Figure 30
Turbo Majus Bardo Mosaic (Ben Abed - Ben Khader 2001: pl. V. 1).

The Artemis the Hunter in the centre of the Issos-Epiphaneia mosaic is similar to the El Djem mosaic from Tunisia, both of which depict Artemis the Hunter in the centre, surrounded by fighting animals. The Tunisian iconography of Artemis is probably to be found inside the temple, in an architectural setting with vegetation (Fig. 31).



Figure 31
Diane chasseresse, Mosaïque romaine dans le style fleuri d'El Djem (antique cité de Thysdrus), fin du 2^e siècle après J.-C. Donation de la Tunisie <https://afus-unesco.org/revuelien/2017/lien-n129.html> (Access date: 20.04.2024).

Among the hunting mosaics from Oudna, Tunisia, in the Bardo Museum, the example with only an elephant (<https://www.gettyimages.be/detail/nieuwsfoto%27s/war-elephant-mosaic-with-animals-from-uthina-oudna-nieuwsfotos/567934127>) and the elephant from Issos-Epiphaneia have in common. In general, elephant depictions are not common.

The figure of the hunter, depicted killing a wild animal with a spear in the area of the north gate recovered from the Myrelaion Rotunda of Constantinople, has the same $\frac{3}{4}$ pose of the face, large eyes, and hair with forward bangs as the hunter from Yakto and the hunter from Issos-Epiphaneia. This mosaic is dated to the end of the 4th century AD (Fig. 32) (Niewöhner 2013: 31-33).

The hunting theme in the hunting mosaics of the Amazons in the Haleplibahçe mosaics of Edessa and the Acanthus curved branch border are similar. The Haleplibahçe mosaics are dated to the 2nd quarter of the 6th century AD (Karabulut et al. 2011:102) (Fig. 33).



Figure 32
Constantinople Myrelaion Rotunda, <https://twitter.com/ByzantineLegacy>. (Access date 20.06.2024).

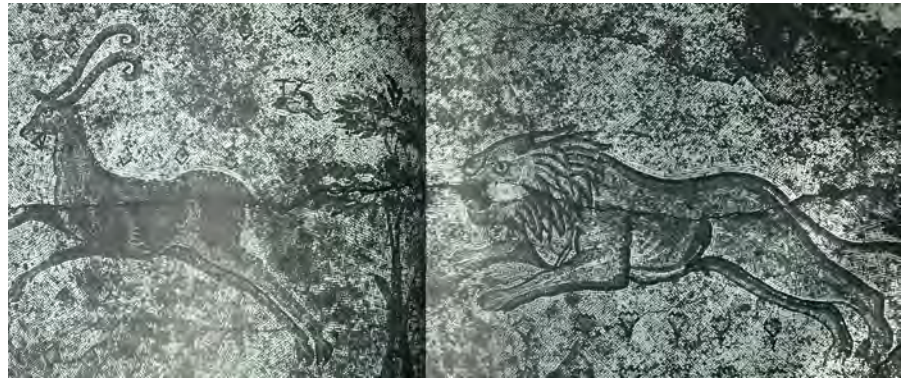


Figure 33
Haleplibahçe Amazon Mosaic, <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sanliurfa/gezilecekyer/haleplibahce-mozaike-muzesi-> (Access date: 20.04.2024).



Figure 34
Apamee Bruxelles Musees royaux d'art,
Hunting Scene (Balty 1977: 104-105 fig. 51).

Figure 35
Apamee Colonad Porticus, Bruxelles Musees
royaux d'art (Balty 1977: 112-113).



Bruxelles Musees royaux d'art from Apamee in Syria Some animals and struggles in the hunting theme are common (Balty 1977: 104-105 fig. 51), such as the chase scene in the mosaic with the hunting scene, the hoofed animal caught by the tiger, running rabbits (Fig. 34).

The mosaic from the portico of the Great Colonnade from Apamee in Syria, which was found in the Musees royaux d'art et d'histoires in Bruxelles, depicts a gazelle being chased by a lion in an animal chase, similar to the depiction of a male lion chasing two gazelles, found at Epiphaneia in Issos. The mosaic is dated to 469 AD (Balty 1977: 112-113) (Fig. 35).

Figure 36
Damas Hauwarte (Balty 1977: 129).



In the mosaic recovered from the church at Hauwarte in Damascus, Syria, and in the Musee National, leopards chasing deer, partridges, ostriches, trees and grasses resemble the mosaic from Issos-Epiphaneia. The mosaic is dated to 472-487 AD (Balty 1977: 128-129) (Fig. 36).

The birds depicted in The Hippolytus Hall from Jordan, the animals in the acanthus scroll (Piccirillo 1992: 66,67); the animal struggles and hunting theme in the acanthus scrolls in Madaba Mansion (Piccirillo 1992: 78). The fauna forming the depictions of paradise in the Church of the Apostles, the animals in the acanthus scroll and the animals behind the pheasants around the cantharos are similar to the mosaic of Issos-Epiphaneia (Piccirillo et al. 1986: 45; Piccirillo 1992: 99). The mosaics in Jordan are dated to the 6th century AD (Piccirillo 1992).

Isos-Epiphaneia Artemis Mosaic Akanthus Scroll border (Décor I: e): It is an ornament in which acanthus leaves are arranged in the form of curled branches and filling motifs are placed in the gaps formed by the branches. Ranke decoration is a motif used in Roman architectural plastics and mosaics (Dunbabin 1999: 339). The Issos Epiphaneia curved branch border is arranged in the form of a pipe flower, and animals and kalathos are depicted on the lunettes of the curved branch, and fruits are depicted in serving plates (Fig. 9). The lower curved branch border; from the lower left corner to the right; horse (Fig. 37a), waterfowl (Fig. 37b), leopard or cheetah (Fig. 37c), fruits in kalathos (Fig. 37d), wild boar (Fig. 37e), duck (Fig. 37f), antelope (impala) (Fig. 38a), figs, apples and pomegranates in fruit bowls (Fig. 38b) are depicted in the lunettes of the lower curved branch frieze. Upper curling branch border; from the left corner there are greyhound (Fig. 38c), quail (Fig. 38d), grey hare (Fig. 38e), fruits in kalathos (Fig. 38f), wild goat (Fig. 39a), duck (Fig. 39b), bear (Fig. 39c), triple fruits fig, apple, plum (Fig. 39d). In the right curved branch border, from the bottom row onwards, there are dog (Fig. 39e), rooster (Fig. 39f), rabbit (Fig. 40a), fruits in kalathos (Fig. 40b), antelope (impala) (Fig. 40c), waterfowl (Fig. 40d), leopard or cheetah (Fig. 40e). In the left curved branch border, starting from the lower row, there are pomegranate (Fig. 40f), bear (Fig. 41a), partridge (Fig. 41b), deer (Fig. 41c), fruits in kalathos (Fig. 41d), bull-cattle (Fig. 41e) and waterfowl (Fig. 41f).

Figure 37a
Horse.

Figure 37b
Water bird.

Figure 37c
Leopard.

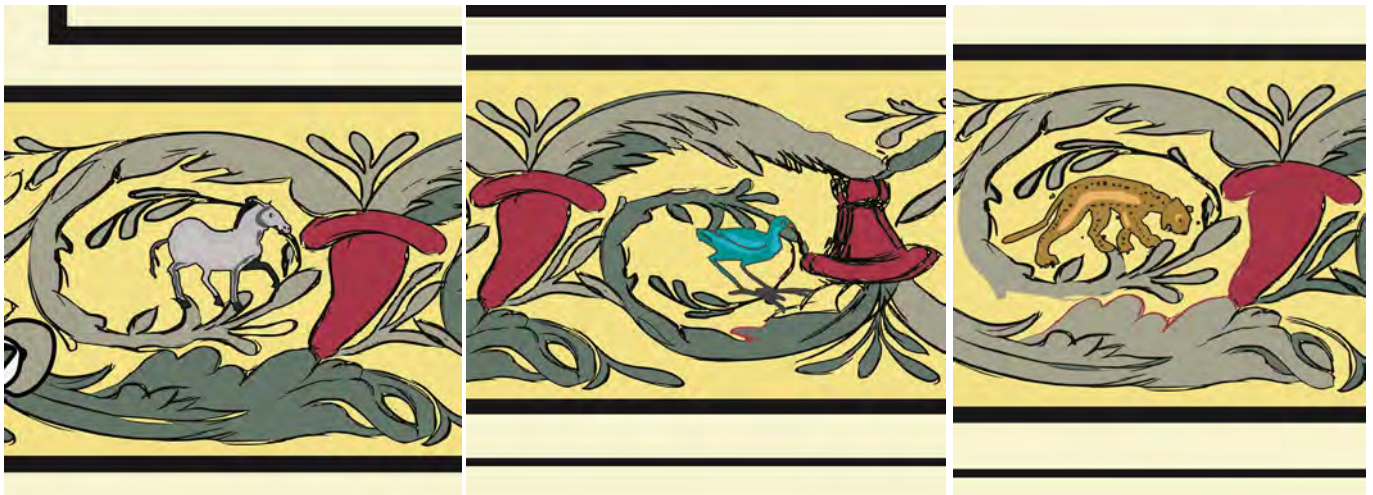


Figure 37e
Wild boar.

Figure 37f
Duck.

Figure 37d
Fruits in kalathos.



Figure 38a - Antelope.

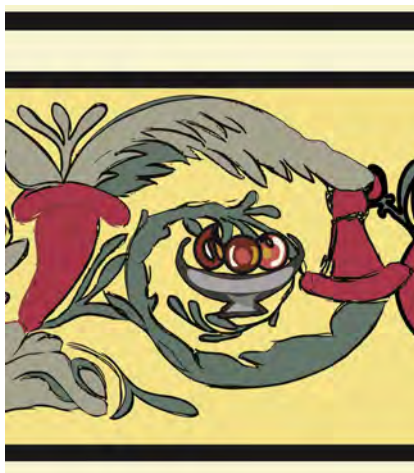


Figure 38b - Fruits in a bowl.



Figure 38c - Hound dog.



Figure 38d - Quail.



Figure 38e - Hare.



Figure 38f - Fruits in Kalathos.



Figure 39a - Wild goat.



Figure 39b - Duck.



Figure 39c - Bear.



Figure 39d - Fig, Apple, Plum.



Figure 39e - Dog.



Figure 39f - Rooster.



Figure 40a - Rabbit.



Figure 40b - Fruits in Kalathos.



Figure 40c - Antelope.



Figure 40d - Water bird.



Figure 40e - Cheetah.



Figure 40f - Pomegranate.

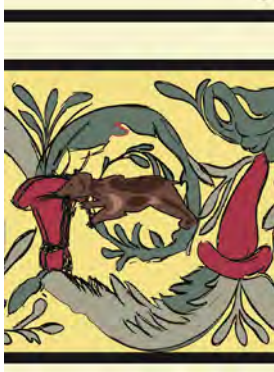


Figure 41a - Bear.



Figure 41b - Partridge.

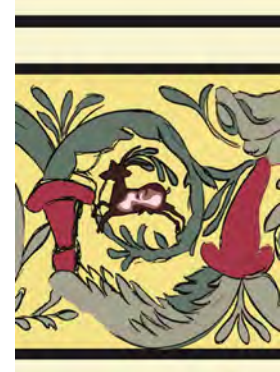


Figure 41c - Deer.



Figure 41d - Fruits in Kalathos.



Figure 41e - Cattle.

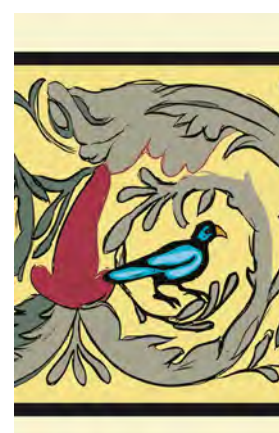


Figure 41f - Water bird.

Comparison of the Akanthus Scroll border of the Artemis Mosaic of Issos-Epiphaneia

The Akanthus scroll from Sharba-Philippopolis, Souweida Museum, Syria, depicts the theme of the hunting scene of eros in the gaps in the border. The common feature with Issos-Epiphaneia is the inclusion of animals in the curling branches. The rich processing of the acanthus is also similar. The mosaic is dated to the 3rd century AD (Balty 1977: 25) (Fig. 42).

Figure 42
Acanthus Scroll (Balty 1977: 25).



The border of the Meleager and Atalante mosaic from Apamee, Syria, depicts Eros hunting in the Acanthus scroll narrative, and the animals they hunt include bear, lion and partridge. The mosaic is dated to the last quarter of the 4th century (Balty 1977: 121-123) (Fig. 43).

Figure 43
Acanthus Scroll (Balty 1977: 121-123).



The mosaic from Antiocheia-Daphne with the theme of hunting and the seasons in the Constantinian villa in the Louvre Museum shares the Acanthus border. However, there are differences in the processing of both. The leaves of the Constantinian example are fuller and richer. The common ornamentation is pomegranates, etc. in the gaps under the curling branches (Dunbabin 1999: 165 fig. 170).

Similar acanthus borders are seen in the early Christian mosaics of Misis-Mopsuestia in Cilicia (Budde 1969: 58, 64 fig. 26, 31).

In the peristyle mosaics of the Great Palace of Constantinople, both the animal

struggles and the hunting theme in the main panel and the animals and plants in the gaps of the branches in the Akanthus scroll bodice are similar to the mosaics of Issos-Epiphaneia (Dunbabin 1999: 232 fig. 244) (Fig. 24). In the narratives of animal struggles in the Great Palace, the moment of capture of the superior animal in the struggle is described in a bloody manner (Jobst et al.1997: 52).

Although the animal depictions in the Akanthus border of the Jordanian Apostles mosaic show later characteristics than the border at Issos Epiphaneia, it is observed that the mosaics in Cilicia and Antioch are exemplary (Piccirillo 1992: 98, 99).

Issos-Epiphaneia Wave Crest Wave border (Décor I: pl. 101; Campell 1988: I01b): Balmelle evaluated the wave border according to types a-k. The wave border from Issos-Epiphaneia is classified in the “Wave pattern normal” group in group b (Fig. 9, Fig. 44a).



Figure 44a
Issos-Epiphaneia Artemis Mosaic, Wave
Bordure, Illus. N. Sönmez 2022.

Issos-Epiphaneia Wave Crest Wave border Comparison

The Wave Motif is one of the most commonly applied borders in mosaics and was widely used in Antiochaeian mosaics (Campbell 1988: pls. 81, 86, 88, 89, 90, 140, 187).

On the Pyskheler Boat Mosaic from Daphne, the wave motif is used in two rows of borders (Özdilek 2014a: 188).

The drunken Dionysus Mosaic from Antioch has a wave border (Özdilek 2014a: 188).

There is a wave motif on the outer border of the Bacchus of Tiassos Mosaic from Antioch (Özdilek 2014a: 189).

The House of Evil Eye Mosaic from Antioch has a wave border (Cimok 2000: 36).

The wave border used on the Red Pavement mosaic from Antioch is common (Cimok 2000: 70-71).

Looped Circles and Ovals on the Artemis Mosaic from Issos-Epiphaneia (Campell 1988: IV A 24c; Balmelle et al. 2002, Pl. 405):

On both long sides of the Issos-Epiphaneia mosaic, a strapwork of circles and horizontal spindles interlooped tangentially in asymmetrically shaded bands. In the gaps of the circular loops there are 4 rosebuds in the form of clovers, and in the gaps of the ellipses there is diamond decoration (Décor II: pl. 405) (Fig. 9, Fig. 44b).

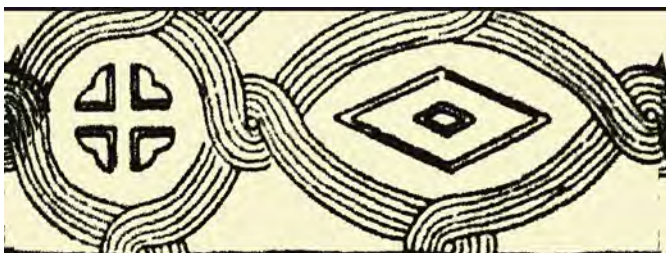


Figure 44b
Issos-Epiphaneia Artemis Mosaic, Loops
and Ovals, Illus. N. Sönmez 2022.



Figure 44c
House of Aion (Campbell 1988: 93 fig. 149c IV A 24c pl.172).

Comparison Examples of Looped Circles and Ovals in the Issos-Epiphaneia Artemis Mosaic

-The geometric panel in Room 3 of the North Corridor in the Aion House of Antioch is similar (Campbell 1988: 93 fig. 149c IV A 24c pl. 172) (Fig. 44c).

-A similar border is found in the basilica of Xanthos (Maniere Leveque - Raynaud 2007:168).

-In the church of Quweismeh in Jordan, looped circles and ovals are a geometric decoration used on the main panel of the mosaic, while at Issos-Epiphaneia this geometric decoration is used on the border (Piccirillo 1994: pl. CXLII).

Issos-Epiphaneia Baths Kantharos and Kantharos with an Antithetical Shiny Ibis Panel on Both Sides

There are 3 rectangular mosaic panels between two columns in the Issos mosaic (Figs. 6, 44d). In the panel in the middle of the two columns, there is a kantharos in the centre with red-necked ibises standing on either side of it with their heads bent forward, eating the long thin branches that fall from the kantharos to the ground. In a previous study, it was suggested that these birds were flamingos (Çelik 2012: 181 fig. 137). The reason why it cannot be a flamingo is that its beak is thinner and longer than that of a flamingo, and the other distinctive feature is the red feathers on its head depicted in the mosaic.

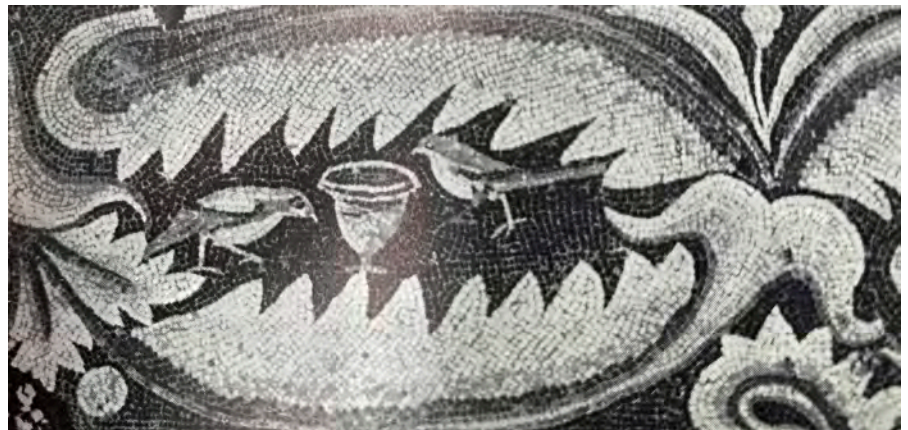
Figure 44d
Issos-Epiphaneia Artemis Mosaic,
Ibis Panel, Illus. N. Sönmez.



Issos-Epiphaneia Bathhouse Kantharos Comparison of the Bright Ibis Panel standing antithetically on either side of the Kantharos

The iconography of a bird drinking water from the Kantharos (Budde 1969: fig. 87) is quite common (Fig. 44e).

Figure 44e
Antithetic birds around the Cilician Mosaic,
Kantharos (Budde 1969: fig. 87).



The mosaic from Daphné depicts birds around the kantharos (Baratte 1978: 126-127 fig. 136).

The rectangular panels around the central panel of the Constantine mosaic from Daphne are similar to the depiction of animals in the grass (Baratte 1978: 104 figs. 101-106).

A mosaic from the eastern Mediterranean, whose exact provenance is unknown, is exhibited in the Louvre and features antithetic gazelles around the kantharos. Depictions of animals with kantharos are generally found in the mosaics of the Syro-Cilicia region and are dated to the beginning of the 6th century AD (Baratte 1978: 149 fig. 150).

Among the animals in the Acanthus border of the Noah's Flood mosaic in the basilica of Misis-Mopsuestia in Cilicia, there is also a bright ibis bird (Budde 1969: fig. 87) and Kantharos and birds in the hollow of another Acanthus branch (Fig. 45a).



Figure 45a
Cilicia Mosaic, Ibis depiction (Budde 1969: fig. 87).

In the church mosaics in Jordan, there are animals among the vine branches emerging from the kantharos in the narratives of paradise depictions, and animals standing antithetically in the hunting narratives (Balty 2003: 159-167). In Madaba Mansions in Jordan, there are antithetical peacocks and rams in the vine branches coming out of the cantharos (Piccirillo 1992: 70).

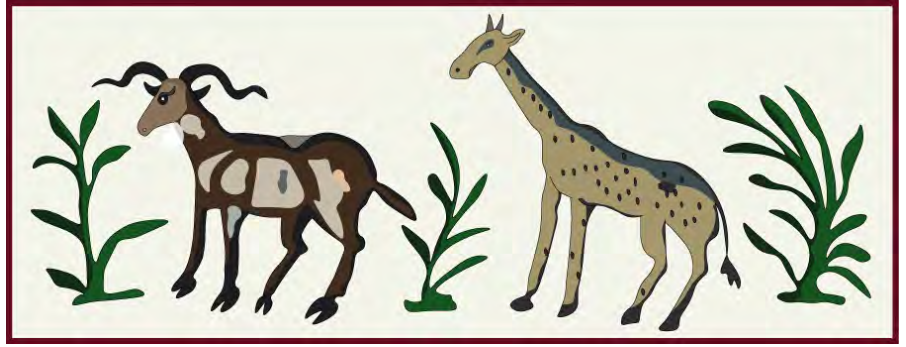
The mosaics of the Syrian Church of Ain El-Bad also show peacocks standing antithetically on either side of the kantharos and various animals among the twisted vine branches (Donceel-Voute 1988: 16 fig. 1).

Giraffe-Rock Panel of the Baths of Issos-Epiphaneia: On the far left of the two columns is a ram in the grass and a giraffe behind it (Figs. 6, 45b). It is possible to see African animals in both the Artemis mosaic of Issos and the Eastern Mediterranean mosaics.

The rectangular panels around the central panel of the Constantine mosaic at Daphne are similar to the depiction of animals among the grass (Baratte 1978: 104 figs. 101-106).

The mosaic in the baptistery in the diaconicon of Moses on Mount Nebo in Palestine depicts a hunting narrative, grazing animals, a soldier leading a zebra and giraffe away from their game, and a black man leading an ostrich. Giraffe

Figure 45b
Issos-Epiphaneia Artemis Mosaic, goat and giraffe panel, illus. N. Sönmez.



is one of the animals rarely depicted in mosaics and they are similar to the depictions of animals in the Issos mosaic. This mosaic is dated to the middle of the 6th century AD (Piccirillo et al. 1986: 95).

Issos-Epiphaneia Baths Goat Panel (Figs. 6, 45c): Only the goat's head, front hooves and the grass in front of it were preserved. Similar animals and workmanship are found in many mosaics with hunting themes.

Figure 45c
Issos-Epiphaneia Artemis mosaic, goat's head, illus. N. Sönmez.



There is a similar depiction of a goat from the Dumbarton Oaks house from Antioch (Campbell 1988: pl. 199).

The panels with two animal chases in the Syrian Qabr Hiram church depict a ram running away and a greyhound catching it, and the lion and the plants between them in the other panel are similar to the grasses on the ground (Donceel-Voute 1988: 417).

Issos-Epiphaneia Baths Ribboned Pagans Mosaic Panel

South direction of the Artemis mosaic in the middle of the Frigidarium, there is a mosaic with parrots on a cream-coloured ground, unfortunately mostly destroyed (Figs. 6, 46a) (Décor I: 124f-125c). The reasons for the destruction of the mosaic include the fact that it was made of glass tesera and that the space was used for other functions in the later periods after the mosaic was covered with plaster (Çelik 2008: 29). The Pagans are generally made of green glass teseras, and the ribbons tied around their necks are made of red teseras.

The inner border is “two interbraided bands of straight-tongued outlined double guilloche (Décor I: 124f-125c).



Figure 46a
Issos-Epiphaneia, panel of parrots with ribbons, illus. N. Sönmez.

Outer border swastika-meander of spaced recessed reverse-turned swastikas with a square in each space (Décor I: 83 pl. 39e; Campbell 1988: 97 fig. 191c). The square spaces between the swastika meander have a pattern of square diagonal chevrons (Campbell 1988: 98 IV A).

Comparison of the Ribbioned Parrots Mosaic Panel of the Baths of Issos-Epiphaneia

Similar mosaics with ribbons are also found in the Basilica of Issos-Epiphaneia (Pamir - Yastı 2020: 393 fig. 11). They are very common in the mosaics of Antioch.

In the Daphné House of the boat psyches mosaics, there are ribbioned parrots mosaic panel. A fragment of these panels is in the Louvre and another in the Museum of Art Baltimore (Baratte 1978: 124 fig. 131) (Fig. 46b).



Figure 46b
Parrots with ribbons of Daphne (Baratte 1978: 124 fig. 131).

The Dumbarton Oaks Hunt Animal Hunt mosaic from Antioch has a mosaic border with ribbons in the perimeter border (Campbell 1988: pl. 196).

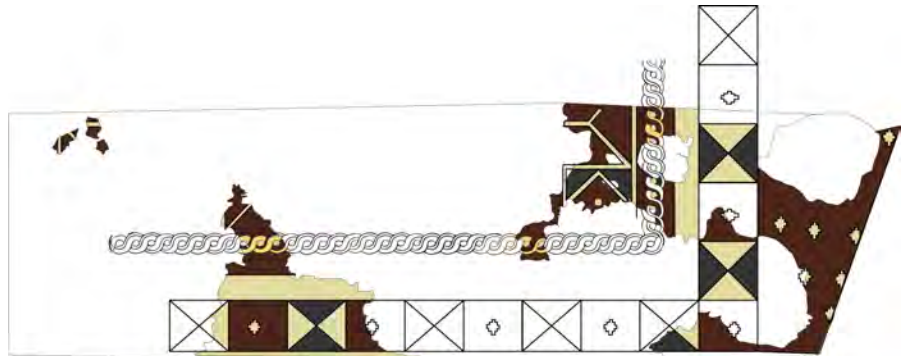
The birds mosaic in the House of Ktisis from Antioch features parrots with ribbons (Campbell 1988: pl. 5).

The Birds and Plants mosaic from Antioch features parrots with ribbons (Özdilek 2014a: 185).

At Soran Khirbet Cheikh Messaoud, Syria, ribboned parrots and birds are depicted in the diaconicon of the church (Donceel-Voute 1988: 305 fig. 299).

Issos-Epiphaneia Geometric Mosaic Panel (Figs. 6, 47): Very little of the geometric panel is preserved. Row of tangent hourglasses, alternately horizontal and upright, the colours counterchanged, creating the effect of a band of diagonally quartered squares (Décor I: pl. 17 a). Stepped cross (square with sides of broken lines) (Décor II: 37) and tightly braided shaded simple guilloche opened to form eyelets (Décor I: pl. 71 e). Only a part of this mosaic panel was recovered.

Figure 47
Issos-Epiphaneia Artemis mosaic, geometric panel, illus. N. Sönmez.



Issos-Epiphaneia Border Comparison

As comparative examples, the motifs seen in the basilica at Issos-Epiphaneia and in the mosaics of Antioch are separated into separate weaves, and triangles appear in many examples (see generally Campbell 1988: The mosaics of Antioch).

In the Black Fisherman Mosaic from Antioch, rows of tangent hourglasses are used (Cimok 2000: 44).

In the House of Calendar Oceanus and Thetis mosaics from Antioch, stepped cross square with sides of broken lines is used in the border (Cimok 2000: 46-47).

In the Bacchic Thiasos mosaic from Antioch, the braid border and wave border are common (Cimok 2000: 56-57).

The House of the Red Pavement Geometric Mosaic from Antioch has row of tangent hourglasses and stepped cross square with sides of broken lines in common with the Thiasos mosaic (Cimok 2000: 68-69).

Re-evaluation and Conclusion of the Issos-Epiphaneia Bath Mosaics

When the treatment of Artemis is examined typologically and iconographically, it shows the characteristics of Early Christian mosaic art, especially under Pagan influence. As a result of the comparisons made, it shows similarities with the closest Antiochia-Kilikia-Syria-North Africa mosaics.

The mythological narrative in the centre of the Hunting Artemis mosaic is seen in the Eastern Mediterranean cities. The closest examples to the hunting theme are found in Antiochia-Kilikia, Syria, the Eastern Mediterranean, and the Great Palace of Constantinople. The influence of the Antiochian mosaic workshop can be seen in many regions of Cilicia and the Eastern Mediterranean, with similarities in subject matter, iconography and decoration programme.

The reason why the pictorial depiction of Artemis the Hunter in the centre of the mosaic is inscribed with Artemis in Greek is to strengthen the recognition of the Pagan goddess in the Early Christian period with the pictorial depiction and writing. In Late Antiquity (Early Christianity), the tradition of the goddess of the classical mythos, which is the most widespread belief in the Anatolian geography of the classical mythos, being the virgin and the elixir of animals in the belief, presents the thematic philosophical thought that overlaps with the animal struggles and hunting scenes that started in the Roman Period and increased in Christianity, together with the work of art. Greek and Latin inscriptions were used together in the stoa mosaics of Issos-Epiphaneia. Here, in the mosaic belonging to the Eastern Roman Period, the Greek name of the Anatolian-Greek goddess Artemis was used instead of the Latin name Diana. This shows the commitment of Issos-Epiphaneia to its tradition from its deep-rooted Hellenistic past.

Built in the Roman Period, it is the largest of the 3 bath structures identified in the city. It is located at the northern entrance of the city. The wealth of the city comes from trade and agriculture-livestock breeding due to its location on the route of land and sea routes between Mesopotamia and Anatolia. The fertile plain where the city was founded and the stone resources of the Amanos Mountains provide an advantage in terms of urbanisation spread over wide plains during the Roman Period. Another very important resource for the operation of the baths is the need for wood, and the trees in the Amanos meet the need for wood for the baths. Being a city with a harbour, there are baths both in the harbour settlement of Burnaz and in the city centre due to the need of sailors for bathing. The size of the baths and their furnishings, the use of marble, architectural plastic and mosaics meet the needs of not only the local population of the city, but also the sailors and the soldiers of the Roman legions staying in the military camps established by the Roman legions near here. The position of the mosaic, its placement, the subjects depicted and the arrangement of the panels are in the arrangement seen especially in early churches. The columns around the central panel and the panels between the columns suggest that a church may have been built inside the Roman Bath during the Byzantine Period. Similar placement and planning features of the mosaics are observed especially in the churches in Syria-Jordan. In the city of Tlos in the Lycia Region, a church was built in the tepidarium section of the Roman baths during the Eastern Roman Period (Korkut 2015: 53-56). The fact that the church and some of the mosaics are not preserved is due to the fact that it was used in the Middle Ages during the Islamic Periods and the Abbasid period. Some of the mosaics were plastered and a wall was built over the geometric panel.

In previous research dates the mosaic at Issos-Epiphaneia to the 4th and 5th century AD (Çelik 2012: 115). However, together with the mosaic style and similar examples, it is dated to the 5th - early 6th century AD. There is also a period association with the other mosaics in the city. There is an enrichment in the Late Antique Period in the 4th century AD. When we look at the mosaic repertoire of the region, it is seen that flora and fauna are depicted together with

geometric panels from the beginning of the 5th century AD to the end of the 6th century AD. Although Antioch and its neighbourhood experienced earthquakes in the 4th, 5th and 6th centuries AD, it received great support for reconstruction, especially from Rome. Due to the connection of Issos-Epiphaneia with the port of Burnaz and its location on the route of pilgrimage routes, it was economically enriched and many basilicas and churches related to Christianity were decorated with mosaics.

In the previous publication in 2018; Ö. Çelik stated that the Artemis mosaic at Issos -Epiphaneia is located in the tepidarium section of the baths (Çelik 2008: 28), this mosaic is located in the frigidarium section of the baths, but according to our suggestion, it is located in the small church built in the frigidarium section of the baths. Opus tessellatum technique was used in the mosaic (Çelik 2008: 27).

It is understood that the pagan goddess was transformed into a Christian saint with the adoption of Christianity in Late Antiquity with the cross on her head. This marker reflected in the painting shows the continuity of the artistic tradition of the Roman way of thinking in the transition to Late Antiquity.

The Issos-Epiphaneia mosaic shares some characteristics with mosaic examples from Antioch, Syria, the Levant, Palestine and Africa. Its general expression is the blending of pagan beliefs with the integrity of Mediterranean-African flora and fauna, as an indicator of Romanisation, especially in the Eastern Mediterranean basin. Potnia Theron, the symbol of abundance and fertility, became the Kubaba of the Hittites in Anatolia, the Cybele of the Phryians and the Artemis of Ionia. Thanks to the seafaring tribes of the Eastern Mediterranean, she reached mainland Greece via the Aegean islands and Crete. Greek culture also adopted Artemis. The belief in Artemis in Ephesus gave birth to the Christian faith, which has common characteristics with the Virgin Mary. The story of Artemis the hunter, the goddess of Ionia, the islands, Lycia and Greece, is a cultural transmission that combines flora and fauna, especially popular in Roman and Late Antiquity.

In addition, we see the reflection of Artemis' hunter goddess feature, especially in theatre culture, venationes, munera, gladiator games, which became fashionable in the 2nd and 3rd centuries AD, on other arts such as sarcophagi, mosaics, etc. Especially in the Late Roman and Eastern Roman Periods, hunting scenes are very popular. It is seen that characters adapted from mythological pagan figures to Christianity are used more often, such as Artemis, Dionysus and Orpheus.

The Artemis mosaic is designed with a four-way view. The mosaic floor is cream coloured and the figures on it are coloured, shadows were made on the bases so that the figures and animals are felt to be connected to the space, thus eliminating the feeling of standing in the air. Since the mosaic has a viewpoint from 4 directions, a walking floor could not be made; therefore, although this situation has been evaluated as a "space line problem" (Çelik 2008: 29), in our opinion, this should be perceived as the design success of the mosaic artist.

We believe that the panels of parrots with ribbons were produced especially by the Daphne workshop, The presence of parrots with ribbons in the baths and basilica of Issos-Epiphaneia and the similarity of the geometric panels in the baths and basilica with the mosaics of Daphne-Antiocheia, and the fact that the mosaics of Issos-Epiphaneia have similar patterns with the mosaics of Daphne-Antiocheia, indicate that the mosaics of Issos-Epiphaneia are similar to the mosaics of Daphne-Antiocheia. The master of the travelling mosaic workshop could come to Epiphaneia with his apprentices, or the master could come and

work with local masters and train them, or he could import panels from Daphne to Issos, local apprentices may have replaced them.

Conservation, Covering, Sightseeing Route and Reproduction of Bath Mosaics for On-site Exhibition

After more than 10 years, the wooden protection roof, which was previously built temporarily, has completely lost its function and has become a threat to the building due to the collapse in some parts. In addition, the walls and some exposed parts of the building are exposed to the destructive effects of climatic conditions. In this context, in order to ensure that the building can be preserved and the frigidarium mosaic, which has been detached from its context, can be exhibited again in its original place, a project covering emergency protection and the holistic exhibition of the building by opening it to visitors was submitted to the Hatay Regional Board for the Protection of Cultural Assets in 2023 (Fig. 8). In this context, firstly, conservation works will be carried out and the building will be stabilised in terms of conservation understanding with the construction of a protective cover. It is aimed to achieve outputs such as contributing to the cultural awareness of the society and the economy of the region in the context of tourism by exhibiting the building with a travelling route arrangement.

Conservation

The conservation of mosaics is considered as permanent conservation and temporary conservation. Permanent conservation is to make the mosaics suitable for conservation and exhibition together with the architectural structure and its surroundings.

This understanding is the method to be applied in Isos-Epiphaneia with the replica mosaic in the baths. Temporary conservation, on the other hand, means that if the mosaics cannot be preserved in situ, they should be moved to the museum until the conditions are met. The Artemis mosaic was unearthed by illicit excavations, excavated by the experts of the Hatay Archaeological Museum upon receiving a notification, and moved to the Hatay Archaeological Museum due to the security problems of the archaeological site at that time.

After the excavation of the site, some protection measures were taken by the Hatay Archaeological Museum in order to prevent the collapse of the building walls and to prevent the layers on the wall faces from falling off. However, due to the loss of protection of the wooden roof built in those years and even collapse in some parts, the walls of the building have been damaged in places. With this project, a holistic conservation work will be carried out again in order to protect the damages and the building material of the whole bath.

In the study on the Distribution and Conservation Measures of Cilicia Mosaics, it is stated that the basic principle is to preserve the mosaics, which are very dense in the region, in situ (Sayar -Yeşil 2007: 109-133).

Top Cover

It is designed to protect the building from the corrosive effects of climatic conditions and does not get in the way of the ancient structure, in harmony with the environment and with minimal intervention to the ancient area. The roof is designed with a roof that does not prevent air circulation and prevents UV and IR rays. A visitor path around the roof was created for the visitors to perceive the baths in their entirety, and some parts of the path were paved with a glass floor so that the interesting parts of the building could be presented to the visitors. The first project implemented in the new period of the excavations carried out

by the Hatay Archaeological Museum for many years, which started in 2022, is the design of the visitor area together with the protection in the ancient city, so that the ancient city will be opened to local and foreign tourists.

Organisation of the Bath as an Archaeopark

There are examples where the areas where mosaics are found are museums. After the excavation of the Istanbul Great Palace Mosaic (Sultanahmet), the excavated area was taken under protection with a temporary wooden porch, and when this temporary solution lost its protective function in time, the new Great Palace Mosaic museum was built in 1987 in Sultan Ahmet in harmony with the old building communities (Jobst et al. 1997: 81-83).

The area was organised as an archaeopark for the Villa and Bath mosaics unearthed during the excavations in Edessa Haleplibahçe in Şanlıurfa (Karabulut et al. 2011: 118-150). Following the completion of the excavations in the area, conservation-repair works were carried out. Repair and reconstruction works were carried out on the building walls. In order to present the mosaics to the public, a sightseeing platform was created to allow visitors to see the mosaics together with the building and to prevent contact with the mosaics. The building was covered with a temporary roof. Haleplibahçe excavation area was transformed into an open air mosaic museum.

After 1980, the excavation and restoration of mosaics gradually increased, especially with the excavation of Zeugma. The previously excavated mosaics were moved to museums. With the discovery of mosaics in many excavated cities in Anatolia, in-situ mosaic conservation practices have been carried out in many ancient cities with the support of the state, local administrations and ministries, since the protection and display of mosaics in situ visually provides a positive return to ancient cities in terms of tourism (Yeşil Erdek 2011: 963-968).

Reproduction of Bath Mosaics

Due to the fact that it started as a rescue excavation and then the excavation of the city of Issos Epiphaneia continued under the presidency of the museum, the mosaic was moved from the bath where it belonged to the Hatay Archaeological Museum due to the inability to take security measures due to the lack of site management and archaeological site status. During the period when the excavations in the city became more systematic, it was possible to preserve the stoa mosaics in situ without being separated from their context by covering them.

We are adopting such an approach in order to make the infrastructure and expertise branches that can meet all the requirements of the archaeological excavations carried out here as part of the excavations of the new period, so that the protection and storage of the artefacts and the mosaics, which will not be separated from the context of the mosaic, will be preserved in place by carrying out all the necessary procedures in this respect and ultimately present them to local and foreign tourists as an element of cultural tourism.

As a first step, it is planned to reproduce the mosaic recovered from the baths and transported to the museum.

Documentation and Data Collection

The Artemis mosaic was first documented photogrammetrically. The drawings of the mosaic are also used for documentation by being processed in a CAD program with the help of total station. This method gives healthy results especially in areas where there are tesera losses. In this way, the protection,

dimensions and shapes of the stones were determined in mm scale. Analysis: The color scale of the stones used in the mosaic was determined according to the Tıbıkoğlu and Özdilek scale (Tıbıkoğlu - Özdilek 2022: 6-9). As it is known, Issos and its surroundings are rich in basalt, green and black serpentine volcanic stones. Nearly 30 colours were used in the Artemis mosaic. The reason for the success of Cilicia mosaics is the rich stone resources and the use of precious stones and glass. For colours not found in stones, such as dark blue, shades of green, yellow, coral red, etc., opaque glass paste or translucent glass tesserae are used. At the same time, archaeometric studies will be carried out to determine the type of stones and their sources. Thus, the sources and stones used in the mosaic will be determined and the most suitable stones will be provided. The chemical, mineralogical and petrographic properties of the mortar used in the mosaic will be determined and mortar close to the original will be used in conservation works.

Mosaic Production

Photogrammetric documents will be printed out on a one-to-one scale and will be used as a base template for the new mosaic to be produced. The stones provided on a plastic net to be placed on the template will be arranged in accordance with the original, as in the ancient period, the tesserae shaped by using hand chisels will be arranged in accordance with the original. The mosaic completed on the mesh will then be transported to the area in sheets and placed in its original position in the bathhouse in a special frame in which the layers of the mosaic layers of the ancient period, including budus, statumen, nucleus, will be animated (Üstüner 2002: 63). One edge of the frame will be transparent so that the layers can be seen by the visitors.

Mosaic Production Technique

The stones to be used in the mosaic are brought to the pencil stone format in SNS machines, then cut into various cube formats by hand with pliers and arranged to fit each other. Care is taken to ensure that the surface of these artefacts is flat. In order for the stones to be compatible with each other, their edges should be polished. In the ancient method, the mosaic pattern is drawn on paper or cloth. The pattern is surrounded by a wooden frame, and after the tesserae are placed on the pattern, Roman cement is poured on it. After the cement mortar dries, the mould is removed from the wooden frame, the mosaic is inverted and the mosaic panel is placed on the substructure formed in 3 layers. The pattern on the placed mosaic is removed. Mosaics can be made piece by piece. Especially the emblema part in the centre is made separately and the part around it is made separately. The emblema is in opus vermiculatum technique, while the surrounding area is in opus tessalatum technique (Üstüner 2002: 63). In the Issos Epiphaneia mosaic, Artemis in the emblema and the figures around it were made using the opus tessalatum technique. It is seen that the construction techniques applied in the mosaics of the Ancient Roman Period are almost the same in today's mosaic production. Today, it is known that there are mosaic production workshops where a large number of workers and games work under the direction of a master craftsman while producing large-sized mosaics (Tıbıkoğlu - Özdilek 2022: 6-9).

This study is planned to be carried out by creating a mosaic workshop consisting of local mosaic mosaic artisans in order to provide a scientific communication of modern artisans of the district where the ring city and the ancient city are located. Thus, it is aimed to keep an important mosaic school in the ancient region alive in the modern age and to provide employment with mosaic art.

Bibliography – Kaynaklar

- Alexander – Ben Abed 1994 M. A. Alexander - A. B. A. Ben Khader, *Corpus des mosaïques de Tunisie, Vol. II. Fasc. 4, Thurburbo Majus, Les Mosaïques de la Région Est, Mise à jour du catalogue de Thurburbo Majus et les environs, Institut National du Patrimoine, Tunis.*
- Balty 1977 J. Balty, *Mosaïques Antiques de Syrie, Bruxelles.*
- Balty 1990 J. Balty, *La Mosaïque de Sarrin (osrhoene), Paris.*
- Balty 2003 J. Balty, “La Place des Mosaïques de Jordanie Au Sein De la Production Orientale”, N. Duval (eds.), *Les Eglises de Jordanie et Leurs Mosaïques, Actes de la Civilisation gallo-romaine de Lyon, Beyrouth, 153-188.*
- Baratte 1978 F. Baratte, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre, Paris.*
- Ben Abed 2006 A. Ben Abed-Ben Khader, *Tunisian Mosaics, Treasures from Roman Africa, The Getty Conservation Institute, Los Angeles.*
- Ben Abed et al. 2001 A. Ben Abed-Ben Kader - C. Balmelle - J. P. Darmon - M. Ennaifer - S. Gozlan - N. Jeddı - S. Ben Mansour - W. Ben Osman - H. Slim Dessins - R. Pudhomme, *Recherches franco-Tunisiennes sur La Mosaïque de l’Afrique Antique, Ecole Française de Rome.*
- Budde 1969 L. Budde, *Antike Mosaiken in Kilikien, Band I, Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuestia, Germany.*
- Campbell 1988 S. Campbell, *The Mosaics of Antioch, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Leiden.*
- Cimok 2000 F. Cimok, *A Corpus Antioch Mosaics, İstanbul.*
- Çelik 2008 Ö. Çelik, “2006 Yılı Hatay Müzesi Mozaik Kurtarma Kazıları”, M. Şahin (ed.), *IV. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyum Bildirileri, Geçmişten Günümüze Mozaik Köprüsü, Bursa, 27-33.*
- Çelik 2012 Ö. Çelik, *Erzin (Epiphaneia) Roma Dönemi Hamam Mozaikleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay.*
- Çelik 2018 Ö. Çelik, “Erzin-İssos (Epiphaneia) Antik Kent Kazısı”, *39. KST 2, 89-109.*
- Décor I C. Balmelle - M. Blanchard Lemée - J. Christophe - J.-P. Darmon - A.-M. Guimier Sorbets - H. Lavagne - R. Prudhomme - H. Stern, *Le Décor géométrique de la mosaïque romaine I, Paris, 1985.*
- Décor II C. Balmelle - M. Blanchard-Lemée - J.- P. Darmon - S. Gozlan - M. P. Raynaud, *Le Décor géométrique de la mosaïque romaine II, Paris, 2002.*
- Donceel-Voute 1988 P. Donceel-Voute, *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban Décor, archéologie et liturgie, Louvain-La Neuve.*
- Dunbabin 1999 K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World, Cambridge.*
- Ennaifer 1994 M. Ennaifer, “Etat de la Recherche dans le domaine de la mosaïque en Tunisie”, *CMGR IV, 229-242.*
- Heberdey–Wilhelm 1896 R. Heberdey - A. Wilhelm, *Reisen in Kilikien, Ausgeführt 1891 und 1892 im Auftrage der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Wien.*
- Hild - Hellenkemper 1990 F. Hild – H. Hellenkemper, *Kilikien und Isaurien, TIB Band (5), Wien.*
- Jobst et al. 1997 W. Jobst - B. Erdal - C. Gurtner, *İstanbul Büyük Saray Mozaığı, İstanbul.*
- Jones 1937 A. H. M. Jones, *The Cities of The Eastern Roman Provinces, Oxford.*
- Karabulut et al. 2011 H. Karabulut - M. Önal - N. Dervişoğlu, *Haleplibahçe Mozaikleri, İstanbul.*
- Korkut 2015 T. Korkut, *Akdağların Yamacında Bir Likya Kenti Tlos, İstanbul.*
- Lehmann et al. 2006 G. Lehmann - A. E. Killebrew - M. H. Gates - B. Halptern, “The Mopsos Project: The 2004 Season of Archaeological Survey in the Bay of İskenderun, Eastern Cilicia”, *23. AST 2, 79- 88.*
- Magie 1950 D. Magie, *Roman Rule in Asia Minor: To the End of the Third Century After Chris, Princeton.*
- Maniere Leveque – Raynaud 2007 A. M. Maniere Leveque - M. P. Raynaud, *Corpus of the Mosaics of Xanthos, Bursa.*
- Niewöhner 2013 P. Niewöhner, “The Rotunda at the Myrelaion in Constantinople: Pilaster Capitals, Mosaics, and Brick Stamps”, A. Ödekan - N. Necipoğlu - E. Akyürek (eds.), *The Byzantine Court, Source of Power and Culture Papers From The Second International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium, ANAMED, İstanbul, 25-36.*
- Özdilek 2014a B. Özdilek, “Roma Dönemi Villa Mozaikleri”, A. Özfırat - B. Özdilek (eds.), *Arkeoloji Yolculuğunda Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, İstanbul, 175-195.*
- Özdilek 2014b B. Özdilek, “Daphne Kazısı”, A. Özfırat - Ç. Uygun (eds.), *Hatay Arkeolojik Kazı ve Araştırmaları, Antakya, 219-250.*

- Özdilek 2024 B. Özdilek, "Antiokheia mozaik sanatı canlanıyor", Milliyet Arkeoloji 33, 10-11.
- Özdilek - Tıbıkoğlu 2023 B. Özdilek – H. O. Tıbıkoğlu, "Toprağın Altında Geleceği Bekledi", Milliyet Arkeoloji 30, 24-25.
- Özdilek - Tıbıkoğlu 2024 B. Özdilek, "İssos-Epiphaneia, Hatay Kazıları", Milliyet Arkeoloji 32, 27.
- Özdilek et al. 2023 B. Özdilek - O. Tıbıkoğlu - A. Ersoy, "İssos-Epiphaneia 2022 Excavations", ANMED 21, 29-33.
- Özdilek et al. 2024 B. Özdilek - A. Ersoy - H. O. Tıbıkoğlu, "İssos-Epiphaneia 2022 Yeni Dönem Kazıları", 43. KST 1, 197-222.
- Özgen - Gates 1993 İ. Özgen - M. H. Gates, "Report on the Bilkent University Archaeological Survey in Cilicia and the Northern Hatay: August 1991", 10. AST, 387-394.
- Pamir - Kara 2019 H. Pamir - D. Kara, "Epiphaneia (Erzin) 2017 Kazısı", 40. AST, 317-388.
- Pamir - Yastı 2020 H. Pamir - N. Yastı, "Epiphaneia (Erzin) 2018 İlk Sonuçları", 41. KST, 371-393.
- Pamir et al. 2022 H. Pamir - N. Yastı - A. Ersoy - A. Özdizbay - S. Bağlıbel - K. Öncü - P. Kayaş, "İssos- Epiphaneia 2019-2020 Çalışmaları", Kazı Sonuçları Toplantısı 2019-2020 Kazı Çalışmaları 2, 409-428.
- Pamir et al. 2023 H. Pamir - A. Ersoy - O. Erdoğan - P. Kayaş, "Epiphaneia 2021 Yılı Çalışmaları", 42. KST 3, 155-168.
- Piccirillo 1992 M. Piccirillo, The Mosaics of Jordan, Amman.
- Piccirillo 1994 M. Piccirillo, "The Byzantine Mosaics of Jordan As an Historical Source-II", CMGR IV, 219-225.
- Der stadt Köln 1964 Rom in Karthago Mosaiken aus Tunesien, Köln.
- Piccirillo et al. 1986 M. Piccirillo - J. Balty - G. Bisheh - H. Buschhuden - N. Duval - R. Farioli Campanati - P. Testini, I Mosaici Di Giordania, Roma.
- Sayar 2008 M. H. Sayar, "Kilikia Yüzey Araştırmaları 2006", 25. AST 2, 277-287.
- Sayar - Yeşil 2007 M. H. Sayar - Ş. Yeşil, "Kilikia Mozaiklerinin Dağılımı ve Koruma Önlemleri", M. Şahin (ed.), III. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyumu Bildirileri, Bursa, 109-122.
- Şahin - Ünsal 2018 D. Şahin - N. D. Ünsal, "Ontario Kraliyet Müzesi'nde Sergilenen Edessa Kökenli Bir Grup Mozaik Pano", JMR 11, 239-259.
- Tıbıkoğlu - Özdilek 2022 H. O. Tıbıkoğlu - B. Özdilek, "Modern Bir Hatay (Antiokheia) Mozaiği "Ortak-Varoluş" I, JMR 15, 433-458.
- Tıbıkoğlu – Özdilek 2023 H. O. Tıbıkoğlu - B. Özdilek, "İlçe Hafıza Mekanı, Tıbıkoğlu Konağı, Hatay/Erzin'in Tescillenen İlk Sivil Mimarlık Örneği", Milliyet Arkeoloji 31, 6-8.
- Tutar 2010 A. Tutar, "Müslüman Arapların Çukurova yöresindeki fetih hareketleri.", İlahiyat Fakültesi Dergisi 15, 2, 1-9.
- Tülek 2011 F. Tülek, "Osmaniye Arkeolojik Yüzey Araştırması 2009 Yılı Çalışması", 28. AST 1, 373-387.
- Tülek 2012 F. Tülek, "Burnaz, Doğu Akdeniz'de Antik Bir Liman", Arkeoloji ve Sanat 140, 177-194.
- Üstüner 2002 A. Üstüner, Mozaik Sanatı, İstanbul.
- Yegül 1994 F. Yegül, Antik Çağ'da Hamamlar ve Yıkınma, E. Erten (çev.), İstanbul.
- Yeşil-Erdek 2011 Ş. Yeşil-Erdek, "Display of Ancient Mosaics: Tourism as an Influential Factor Steering the Decision Making Process", 11th International Colloquium on Ancient Mosaics, Bursa, 963-968.
- Yükmen Edens 2019 B. Yükmen Edens, "Erken Prehistorya ve Kilikya Bazalt Alanları Projesi 2017 Yüzey Araştırmaları", 36. AST 1, 297-320.
- Yükmen Edens 2020 B. Yükmen Edens, "Erken Prehistorya ve Kilikya Bazalt Alanları Projesi Aşama II: 2018 Yüzey Araştırmaları", 37. AST 1, 297-310.

Book Review - Kitap İncelemesi

Henry MAGUIRE*

From Wilderness to Paradise: a Sixth-Century Mosaic Pavement at Qasr el Lebia in Cyrenaica, Libya, Jane Chick, 155 pages, 166 figures color & black and white, Archaeopress Publishing, Archaeopress Archaeology, Oxford, 2024, ISBN: 978-1-80327-730-1 (printed book), ISBN: 978-1-80327-731-8 (e-Pdf version).

From Wilderness to Paradise: a Sixth-Century Mosaic Pavement at Qasr el Lebia in Cyrenaica, Libya, Jane Chick, 155 sayfa, 166 figür renkli & siyah-beyaz, Archaeopress Yayınları, Archaeopress Arkeoloji, Oxford, 2024, ISBN: 978-1-80327-730-1 (basılı kitap), ISBN: 978-1-80327-731-8 (e-Pdf versiyon).

Jane Chick's book, based on a PhD dissertation completed in 2014, is devoted to the "large mosaic pavement" in the so-called East Church at Qasr el-Lebia, in Cyrenaica. This remarkable floor comprises a grid of fifty square panels framed by undulating interlaced bands. The individual panels contain an astonishing variety of subjects, which make the floor one of the richest with respect to its imagery to survive from the Early Byzantine world. The mosaic resembles a giant crossword puzzle, whose meanings have to be teased out from the enigmatic clues provided by the individual images and their sparsely provided inscriptions. It is certainly deserving of a book-length study, which it had hitherto not received. Even if it is not the most technically accomplished of mosaics, its complex iconography is fascinating and revealing of many aspects of early Byzantine thought and life, including concepts of theology, geography, patronage, imperial expansion, and power. The mosaic was created in Theodorias, a town evidently refounded in the province of Cyrenaica as part of the Emperor Justinian's campaign to pacify the lands to the west of Egypt.

Early commentators on the mosaic saw the diverse images it contains as nothing more than a random selection, with little or no coherent symbolic content. However, subsequent scholars, beginning with André Grabar, have proposed that the composition of the floor was meaningful, especially as an evocation of God's creation. Chick presents a more complete documentation of the mosaic and its imagery than was available in previous publications, and expands upon the symbolic potential of its imagery.

* Henry Maguire, Johns Hopkins University, Department of the History of Art, Baltimore, USA.  <https://orcid.org/0000-0002-5813-8657>. E-mail: hmaguire@jhu.edu

FROM WILDERNESS TO PARADISE: A SIXTH-CENTURY MOSAIC PAVEMENT AT QASR EL-LEBIA IN CYRENAICA, LIBYA



JANE CHICK



The first chapter contains an introduction to the church and its three surviving areas of mosaic, the northeast annex, the sanctuary at the west end of the building, and the east end of the nave, where the large pavement on which the book focuses is located. The chapter concludes with a discussion of the dating. Chick accepts that the mosaic in the northeast annex was laid at the same time and by the same workshop as the large pavement, while the mosaic in the sanctuary is evidently not by the same atelier as the other two mosaics. She accepts a sixth-century date for the large mosaic, on the basis of inscriptions in both the large pavement and the northeast annex mosaic, and of stylistic and iconographic parallels with other churches.

The second chapter presents a brief discussion of the geographical and ecclesiastical context in Cyrenaica, and of the site of Qasr el-Lebia. The main archaeological features that have been discovered in the town are the East and the West Churches. The West Church had an inscribed cross plan, while the East Church was a two-aisled basilica, with a reverse orientation to the west. Its nave was paved with large marble slabs and smaller slabs at its western end, and with the large pavement at the east.

The third chapter seeks to interpret the imagery of the large pavement by stepping “into the shoes of the Late Antique viewer” (p. 30). Chick stresses the well-known ability of iconographic motifs in Early Byzantine art to convey multiple meanings at the same time, comparing the mosaic to cento poetry and to acrostics. She invokes the principle of *varietas*, drawing a parallel between the pavement’s eclectic imagery and the use of spolia in Late Antique construction to add “vigour and vitality” (p. 34).

The ensuing iconographic analysis in the fourth chapter focuses on groups of motifs, related either by context or by location within the mosaic, that create “meaning over and above the signification of the individual images”(pp. 37-39). Much of this discussion is a well illustrated summary of previous scholarship, but there are also interesting new observations. Thus Chick follows earlier writers in describing the aquatic motifs in the outer edges of the composition as representing the ancient concept of the ocean surrounding the inhabited earth, but also in her discussion of the figures labelled *Kosmesis* (Adornment) and *Ktisis* (Creation/Foundation) she makes the interesting new suggestion that these figures of women, though labelled as personifications, were veiled references to the role of female patronage in this ecclesiastical complex. This chapter also includes detailed analyses of the central personification of *Ananeosis* (Renewal), of the four nude personifications of the Rivers of Paradise, and of the reclining nude figure of a spring labelled *Kastalia*. She also discusses the symbolism of the motif of the eagle with its prey, which appears in the panel immediately below the one containing *Ananeosis*, seeing in it a soteriological significance, and she attempts to make sense of the trio of panels portraying a bucolic musician, a leopard, and a satyr. Finally, she addresses the panels with architectural representations, including the view of a walled town labelled “*Polis Nea Theodorias*” (“New City Theodorias”) which is top and center of the mosaic, before finishing with an assortment of animals: ostriches, horses, sheep, lions, stags, gazelles, a bull and a bear.

The fifth chapter attempts to outline how this remarkably diverse imagery created an overall program. Here the emphasis is placed on its Christian significance rather than on the political meanings evoked by the naming of the “New City Theodorias”, and the possible connections between *Ananeosis* and the campaign of renovation in the province of Cyrenaica that was associated with Justinian and his empress Theodora. Chick interprets the mosaic as it would have been viewed by those who walked across it, from east to west. She sees the eastern portion as representing a more unstable, chaotic world, containing asymmetrical images including threatening sea monsters and the satyr, while the western part, nearer the sanctuary, is resonant of paradise. She argues that the western portion features panels containing images with stronger Christian associations, including a peacock, the rivers of Paradise, the eagle with its prey, and *Ananeosis*, which are arranged in a more orderly composition of central figures flanked by symmetrically paired motifs. She characterizes the experience of moving across the floor as a “simulacrum of a spiritual journey” (p. 125). Throughout her discussion Chick sees a strong reference to baptism running through the imagery, especially in the personifications of *Ananeosis*, the Rivers of Paradise, and *Kastalia*.

In the final chapter Chick turns to the large pavement’s architectural setting, questioning whether the location that it occupies was indeed part of the nave, as earlier writers had assumed. Instead, she proposes that the mosaic occupied a separate space, which was divided by a partition from the nave proper to its west,

although there appears to be no sure archaeological record of such a feature. She hypothesizes that this space could have been part either of an episcopal palace, or of a baptismal complex.

Chick's book will be extremely useful to researchers working on Late Antique mosaics in North Africa, and on Early Byzantine iconography in general. It is extremely well documented, with extensive footnotes and a rich bibliography. It is also beautifully illustrated with color photographs, most of them taken by the author herself, both at Qasr el-Lebia and at other widely scattered sites as far apart as Ostia in Italy and Pécs in Hungary.

One interesting aspect of the large pavement that the book does not address is the approach of the mosaicists toward the illustration of the flora and fauna of nature. Although the images cannot be considered naturalistic in a photographic sense, nevertheless some of the portrayals of animals and plants pay careful attention to the characteristics that differentiate different species. For example, among the aquatic creatures, the Nile boliti fish (tilapia) is clearly recognizable from its long dorsal fin and the Nile puffer fish from its ability to inflate when under threat. These identifications, incidentally, throw doubt on the book's claim that "there is no mingling of oceanic and Nilotic motifs," and that "care has been taken to separate the two bodies of water and mark them as distinct from each other" (p. 53), for the tilapia and the puffer, mainly freshwater fish, appear together with a triton and sea shells in panels that the book identifies as "oceanic imagery" (fig. 70).

The interpretation of symbolism in Early Christian art is an uncertain task, and as a consequence some readers may find that the book pushes too far in proposing meaning for motifs that may possibly have been innocent of anything other than their literal content. To take one instance, it is suggested that the facing bull and ram at the bottom of the mosaic, which are here classed as "anomalies", may have been "intended to evoke a pagan past in which sacrifice was the norm" (pp. 114-115). But perhaps these animals were no more than illustrations of the diversity of God's Creation, evoked by the personification of *Ktisis*, which had the dual meaning of divine Creation and human foundation. In viewing Early Christian mosaics, it may not always be necessary to look for individual symbolism in every single motif. While some subjects, such as peacock or the eagle with its prey, plainly were freighted with extra layers of signification, others may have been no more than portrayals of the *varietas* of Creation.

These observations should in no way detract from the overall value of this book as an invaluable record and analysis, as complete as the archaeological circumstances allow, of one of the richest and most challenging mosaics to have survived from the Justinianic era. As the author herself writes in her conclusion: "The intention of this study is not to offer up definitive interpretations, but to open up discussion" (p. 136). In this aim she has succeeded admirably. We are greatly in the author's debt for bringing her work to publication.

