



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), MAREK T. OLSZEWSKI (UNIVERSITY OF WARSAW - POLONYA /POLAND), 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 16

2023

Bursa Uludağ University Press
Bursa Uludağ University Mosaic Research Center
Series - 3
JMR - 16

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
Prof. Dr. Ferudun YILMAZ

AIEMA TÜRKİYE
Derya ŞAHİN
Mustafa ŞAHİN
Hazal ÇITAKOĞLU

JMR PERIODICAL
Mustafa ŞAHİN
Derya ŞAHİN

Hazal ÇITAKOĞLU / N. Deniz ÜNSAL / Serap ALA ÇELİK

BOARD OF REFEREES OF THIS VOLUME

Ali Akın AKYOL, Ahmet Ali ALTIN, Jose Maria ALVAREZ MARTINEZ, Claudia ANGELELLI, Simonetta ANGIOLILLO, Muradiye BURSALI, Birol CAN, Laura CASO, Angela CLARKE, Murat CURA, Hazal ÇITAKOĞLU, Seçil ÇOKOĞULLU, Örgü DALGIÇ, Daphne DE LUCA, Dominique Maria DI CARO, Bahadır DUMAN, Maria de Jesus DURAN KREMER, Bekir ESKİCİ, Seçkin EVCİM, Sabah FERDI, Amir GORZALCZANY, Anne-Marie GUIMIER-SORBETS, Ahmet GÜLEÇ, Elena KANTAREVA, Ayben KAYIN, Gözde KIRLI ÖZER, İsa KIZGUT, Zeynep KOÇEL ERDEM, Nezihat KÖŞKÜK KAYA, Alessandro LUGARI, İbrahim Hakan MERT, Eric MORVILLEZ, Maria Luz NEIRA JIMENEZ, Sina NOEI, Elda OMARI, Mehmet ÖNAL, Ayşegül ÖZBEK, Şükür ÖZÜDOĞRU, Alfonso PANZETTA, David PARRISH, Bernard PARZYSZ, Önder PEKCAN, Mariastella PISAPIA, Fernando REGUERAS GRANDE, Nedjma SERRADJ REMILL, Mirena SLAVOVA, Derya ŞAHİN, Yaşar Selçuk ŞENER, Billur TEKKÖK KARAÖZ, Mehmet TEKOC AK, Ayça TIRYAKI TÜRK MENOĞLU, Emine TOK, Nikolaos TOLIS, Carlo Maria TOSCO, Bedia Yelda UÇKAN, Zeev WEISS, Şehrişül YEŞİL

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.

Journal of Mosaic Research

ISSN 1309-047X

E-ISSN 2619-9165

Printed by / Baskı

Bursa Uludağ Üniversitesi Basımevi Müdürlüğü
Bursa - 2023
Tel: +90 224 2940532
Fax: +90 224 2940531
E-mail: basimevi@uludag.edu.tr

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

BU DERGİNİN HAKEM KURULU

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 numarası 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.

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
16240 - Nilüfer / BURSA - TÜRKİYE
Tel: +90 224 2941892
Fax: +90 224 2941677

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

Facebook: [@journalofmosaicresearch](https://www.facebook.com/journalofmosaicresearch)

Instagram: [@journalofmosaicresearch](https://www.instagram.com/journalofmosaicresearch) Twitter: [@mosaicsresearch](https://twitter.com/mosaicsresearch)



CONTENTS

JOURNAL OF MOSAIC RESEARCH

RESEARCH ARTICLES / ARAŞTIRMA MAKALELERİ

Archaeology / Arkeoloji

1 Komait ABDALLAH - Mouhamad al-KAIED

Mosaïque de Dionysos découverte à Hiéropolis (Manbij) en Syrie du Nord

Kuzey Suriye'deki Hierapolis'te (Münbiç) Keşfedilen Dionysos Mozaïği

25 Ferdi ALATAŞ

Priene Doğu Nekropol Şapeli Döşeme Mozaikleri ve Duvar Resimlerinin Ön Değerlendirmesi

Preliminary Evaluation of Floor Mosaics and Wall Paintings of the Chapel of Eastern Necropolis in Priene

39 Erhan AYDOĞDU - Ali Kazım ÖZ

Determination of the Mathematical Theorems on Ancient Mosaics

Matematik Teoremlerinin Antik Dönem Mozaikleri Üzerinde Tespiti

63 Demet BEŞİKÇİ

Ancient Repairs on the Alexander Mosaic from Pompeii

Pompeii İskender Mozaïği'ndeki Antik Dönem Onarımları

77 Sırrı ÇÖLMEKÇİ - Emrah KAHRAMAN - Emir SON

Zeytinburnu Mozaikleri

The Mosaics at Zeytinburnu

89 Stéphanie DERWAEEL

Half-Human Half-Vegetal Hybrids in Eastern Mosaics

Doğu Mozaiklerinde Yarı İnsan Yarı Bitkisel Melezler

- 111 Bahadır DUMAN
Geç Roma ve Erken Bizans Dönemleri'nde Tripolis (Lydia) Mozaikleri
Mosaics of Lydian Tripolis in the Late Roman and Early Byzantine Periods
- 131 Maria de Jesus DURAN KREMER
Looking Beyond the Obvious: Rereading the Message of the Mosaics
Bariz Olanın Ötesine Bakmak: Mozaiklerin Mesajını Yeniden Okumak
- 145 Mehmet ERBUDAK
Cultural Interactions of Medieval Societies Hidden in The Symmetry of Ornaments
Bezemelerin Simetrilerinde Saklı Olan Ortaçağ Kültür İlişkileri
- 157 Hatice ERGÜRER
Syedra Büyük Hamam Kompleksindeki Herakles'in On İki İşinin Betimlendiği Mozaik Üzerine İlk Değerlendirme
First Evaluations on the Mosaic Depicting of the Twelve Works of Herakles in the Great Bath Complex of Syedra
- 187 Seçkin EVCİM
Olympos 3 No'lu Kilise'den Yeni Bulgular Işığında Az Bilinen Bir Uygulama: Ahşap Kat Zemini Üzerine Mozaik Döşeme
A Less Known Practice from Olympos Church No. 3 in the Light of Recent Finds: Mosaic Pavement on Wooden Upper Floor
- 201 Sergio GARCÍA-DILS DE LA VEGA - Salvador ORDÓÑEZ AGULLA
The Mosaics of the Domus I of the Plaza de Armas of the Royal Alcazar in Roman colonia Augusta Firma - Astigi (Écija, Seville, Spain) - II
Roma Kolonisi Augusta Firma'daki Kraliyet Sarayı Plaza de Armas'ın Domus I Mozaikleri - Astigi (Écija, Sevilla, İspanya) - II
- 239 Anne-Marie GUIMIER-SORBETS
The Representation of the Nile on Mosaics: Various Contexts, Various Meanings
Nil Nehri'nin Mozaiklerdeki Temsili: Çeşitli Bağlamlar, Çeşitli Anlamlar
- 251 Lihi HABAS
Symbols of Faith in the Mosaic Floors of the Newly Discovered Ecclesiastical Complex at Ashdod Maritima, Israel
Ashdod Maritima, İsrail'de Yeni Keşfedilen Dini Kompleksin Mozaik Zeminlerindeki İnanç Sembolleri

- 269 Ozan HETTO
Sinop Balatlar Kilisesi Örnekleri Işığında Erken Bizans Dönemi Mozaiklerindeki Kuş Figürlerinin İkonografisi
Iconography of Bird Figures in Early Byzantine Periods Mosaics in the Light of the Sinop Balatlar Church
- 291 Antonio LICORDARI - Francesca LICORDARI - Angelo PELLEGRINO
Some Aspects of Religiosity in Ostia Antica Through Mosaics
Mozaikler Aracılığıyla Ostia Antica 'da Dindarlığın Bazı Yönleri
- 303 Ali Kazım ÖZ - Aygün Ekin MERİÇ - Ahmet TÜRKMENOĞLU - Nihal KARDORUK
İznik Hisardere Bazilikası Mozaikleri
Mosaics of the Basilica in Hisardere, İznik
- 315 Vania POPOVA
Cosmologic Representations on the Late Antique Mosaics from Bulgaria
Bulgaristan'daki Geç Antik Çağ Mozaiklerinde Kozmolojik Temsiller
- 343 Batuhan SAZAK - Şengül AYDINGÜN - Haldun AYDINGÜN
Bathonea'dan Erken Hristiyanlık Dönemine Ait Bir Martyrion ve Opus Sectile Döşemesi
An Early Christian Martyrion and Opus Sectile Pavement from Bathonea
- 361 Ivo TOPALILOV
The Marine Mosaics in Late Antique Thrace
Geç Antik Dönem Trakya'sında Deniz Mozaikleri
- 377 Nur Deniz ÜNSAL - Derya ŞAHİN
Tryphe ve Bios Mozaigi'nin İkonografik ve İkonolojik Açıdan Değerlendirilmesi
Iconographic and Iconological Evaluation of the Tryphe and Bios Mosaic
- 389 Ercan VERİM - Ersin ÇELİKBAŞ
Hadrianopolis Kiliseleri Zemin Mozaiklerindeki Haç ve Haçvari Motifler
Cross and Cruciform Motifs on the Floor Mosaics of the Churches in Hadrianopolis

409 Şehrigül YEŞİL

Rhodiapolis Piskoposluk Kilisesi Mozaikleri

Mosaics of the Episcopal Church in Rhodiapolis

Archaeometry / Arkeometri

421 Mahmut AYDIN

Mozaik Araştırmalarında Kullanılan Arkeometrik Yöntemler ve Örnekleri

Archaeometric Methods and Their Usage in Mosaic Research with Examples

431 Svetla PETROVA

Technology and Composition of the Mortar and Origin of the Stone and the Smalta Tesserae of the Early Christian Mosaics from Parthicopolis.

The Beginning of Database on the Ancient Mosaics from Middle Strymon

Harcın Teknolojisi ve Bileşimi ile Taşın Kökeni ve Parthicopolis'teki Erken Hıristiyan Mozaiklerinin Smalta Tesserası. Orta Strymon'daki Antik Mozaiklere İlişkin Veri Tabanının Başlangıcı

Conservation / Konservasyon

447 Cristina COCCIA - Ilaria Marta CARRA - Maria Benedetta GANDINI -
Paola PERPIGNANI - Simone ZAMBRUNO

The "Parco Della Pace" in Ravenna: The Restoration of the Mosaic

Fountain "Le Chaos Et La Source De Vie" by Claude Rahir

Modern Approaches to the Conservation and Restoration of Contemporary Works of Art Exposed Outdoors

Ravenna'daki "Parco Della Pace": Claude Rahir Tarafından "Le Chaos

Et La Source De Vie" Adlı Mozaik Çeşmenin Restorasyonu

Dış Mekânlara Açık Çağdaş Sanat Eserlerinin Korunması ve Restorasyonuna Yönelik Modern Yaklaşımlar

459 Agnese FRANZONI - Elena SAGRIPANTI - Paola PERPIGNANI -
Michele MACCHIAROLA - Simone ZAMBRUNO

Late Antique Domus of Via Dogana in Faenza: The Vestibulum Mosaic.

Completion of the Restoration Work, New Methods for Conservation and Enhancement

Faenza'daki Geç Antik Çağ Via Dogana Domusu: Vestibulum Mozaïği.

Restorasyon İşleminin Tamamlanması, Yeni Koruma ve İyileştirme Metodları

- 477 Sina NOEI
Hierapolis (Pamukkale) Saint Philip Kilisesi Mozaik Harcının Analizi ve Konservasyonu
Mortar Analysis and Conservation of the Saint Philip Church's Mosaic in Hierapolis (Pamukkale)
- 489 Sedef ÖZTÜRK HETTO - Celalettin KÜÇÜK
Balatlar Kilisesi Mozaiklerinin Koruma - Onarım Uygulamaları
Conservation and Restoration Applications of Balatlar Church Mosaics
- 505 Paola PERPIGNANI - Paolo RACAGNI
Villa Gallo Romaine de Séviac - France
Approches innovatives visant à la valorisation, à la conservation et à la restauration de pavements de mosaïque antiques exposés en plein air
Galler - Roma Devri'nden Séviac Villasi - Fransa
Açık Havada Sergilenen Antik Zemin Mozaiklerinin Değerlendirmesinde, Korunmasında ve Restorasyonunda Çağdaş Yaklaşımlar
- 521 Yaşar Selçuk ŞENER
Mozaikte Tamamlama: Uygulama Biçimleri ve Koruma Bakış Açısıyla Değerlendirmeler
Integrazione in Mosaic: Types of Intervention and Evaluations from a Conservation Perspective
- Modern Mosaic Studies / Modern Mozaik Çalışmaları**
- 535 Brigitta Maria KÜRTÖSI
Gold and Blue Transition - A Contemporary Realization in a Historical Site
Altın Sarısı ve Mavi Geçişi - Tarihi Bir Yerde Çağdaş Bir Gerçekleşme

Mosaïque de Dionysos découverte à Hiérapolis (Manbij) en Syrie du Nord

Kuzey Suriye'deki Hierapolis'te (Münbiç) Keşfedilen Dionysos Mozaïği

Komait ABDALLAH - Mouhamad al-KAIED*

(Received 1 September 2022, accepted after revision 28 July 2023)

Abstract

Mosaic of Dionysus Discovered at Hierapolis (Manbij) in Northern Syria


In 2017, the remains of the two mosaics were accidentally found in the city of Manbij, 60 km northeast of Aleppo in northern Syria. These mosaics seem to be part of the same architectural context that has completely disappeared. The best preserved mosaic has a very interesting theme. It is the Dionysus scene with his thiasos including Satyr and Bacchant and leopard. There is also an other scene of landscape with river god and animals. The last one, so damaged, conserve just a mask and the rest of two personages and an amphora, beside it, there is an inscription mentioning Eros. The scene of Dionysus evokes the well-known figures in Zeugma and Antioch, Turkey, dated to the end of the 2nd century AD and the beginning of 3rd centuries. Perhaps, it represents the epiphany of the god. The others scenes are probably linked with Dionysus iconography. The mosaic could be dated, according to the stylistic criteria, to the end of 2nd century AD and the beginning of 3rd century AD. It attests the diffusion of the Dionysus cult in the city of Manbij (Hierapolis) in the roman period.

Keywords: Syria, Manbij, Mosaic, Dionysos, Roman.

Öz

2017 yılında, iki mozaïğin kalıntıları Suriye'nin kuzeyinde, Halep'in 60 km kuzeydoğusundaki Münbiç kentinde tesadüfen bulundu. Bu mozaikler, tamamen ortadan kalkmış olan aynı mimari bağlamın bir parçası gibi görünmektedir. En iyi korunmuş mozaik çok ilginç bir temaya sahiptir. Satyr, Bacchant ve leoparı da içeren thiasoslu Dionysos sahnesidir. Ayrıca nehir tanrısı ve hayvanların yer aldığı başka bir manzara sahnesi de vardır. Sonuncusu, çok tahrip olmuş, sadece bir maske ve geri kalan iki kişi ve bir amphora korunmuştur, yanında Eros'tan bahseden bir yazıt vardır. Dionysos sahnesi, Türkiye'de Zeugma ve Antakya'da bulunan ve İS 2. yüzyılın sonu ile 3. yüzyılın başına tarihlenen tanınmış figürleri çağrıştırmaktadır. Belki de tanrının tecellisini temsil etmektedir. Diğer sahneler muhtemelen Dionysos ikonografisi ile bağlantılıdır. Mozaik, stilistik kriterlere göre İS 2. yüzyılın sonu ve İS 3. yüzyılın başına tarihlendirilebilir. Dionysos kültürünün Roma döneminde Münbiç (Hierapolis) kentinde yaygınlaştığını kanıtlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Suriye, Münbiç, Mozaik, Dionysos, Roma.

* Komait Abdallah, Chercheur au laboratoire AOROC-Ecole normale supérieure-Paris, France.  <https://orcid.org/0000-0002-9523-9991>. E-mail: komabd7@gmail.com

Mouhamad al-Kaied, Restaurateur à la direction des Antiquités et des Musées en Syrie Damas, Syria.  <https://orcid.org/0000-0003-1572-0388>. E-mail: m-kaied@hotmail.com

Au mois de décembre 2017, la société locale dans la ville de Manbij, située à 60 km au nord-est d'Alep¹, a découvert les restes d'un pavement de mosaïque. Ce pavement qui constituait le sol d'un édifice non identifié, a été documenté en urgence avant d'être enfoui à nouveau pour le protéger. Au moment de la découverte, son état de conservation était médiocre, la surface ayant subi des dommages. Toutefois, malgré plusieurs lacunes, le décor est resté bien lisible. Le pavement est divisé en deux grands panneaux, séparés par une zone détruite qui faisait partie probablement d'une bordure (Fig.1). Les tesselles sont de tailles différentes, mesurant entre 80 mm et 100 mm de côté, et de couleurs variées : blanc, crème, noir, gris, bleu-clair, jaune, jaune moutarde, brun, rouge, orange, rose et vert.



Figure 1
La mosaïque conservée *in situ* (M. al-Kaied).

Panneau 1

Ce panneau partiellement conservé est très lacunaire. Son décor se compose de trois bordures et d'un tableau figuré. La première bordure, la moins large (Figs. 2-4), est ornée d'une ligne de rectangles couchés et de carrés adjacents, au trait (Décor I : pl. 18e.) ; ces motifs sont constitués par une ligne noire sur fond blanc. Les rectangles et les carrés sont animés par des éléments géométriques variés. Dans les rectangles, on trouve des losanges couchés, inscrits, dessinés en noir, excepté un losange couché et un cercle de quatre quadrants. Certains losanges comprennent un losange couché plus petit, coloré en rose ou jaune, marqué parfois au centre par un carré sur la pointe². Deux losanges comportent

1 Manbij est une ville bien connue avant l'arrivée des Macédoniens en 333 avant J. - C. Elle était appelée Manbug ou Mabbog dans les langues sémitiques. Dès l'époque hellénistique, on l'a appelée Hiéropolis. Elle est bien mentionnée par les historiens et les géographes romains. Elle était située sur la route qui relie Antioche à l'Euphrate et à Edesse. Dans l'Antiquité, elle était surtout reconnue comme sacrée, étant le centre du pèlerinage de la déesse Atargatis ou Hiéra pour toute la Syrie. Le temple de cette divinité est bien décrit par Lucien de Samosate. Il y avait aussi un théâtre et un stade. La cité a été détruite plusieurs fois à cause de multiples tremblements de terre. Les fouilles qui ont été effectuées en 1925 par P. Perdrizet et H. Seyrig n'ont pas montré grand-chose, à part quelques inscriptions, monnaies et un bas-relief. (Goossens 1943 : 2-27). En 2010, une mission syro-française a effectué plusieurs sondages notamment dans le stade au centre de la ville. Les travaux n'ont pas pu se poursuivre à cause du déclenchement de la guerre en 2011.

2 Ce motif est attesté à Zeugma comme montre un tapis de la maison de Dionysos (Önal et al. 2007 : 54).



Figures 2-4
Bordure du panneau 1. Motif géométrique
(M. al-Kaied).

deux cercles ornés d'un nœud de Salomon³. Plusieurs d'entre eux possèdent des triangles dans les écoinçons. Les carrés contiennent des motifs variés : un losange couché, un nœud de Salomon inscrit dans un cercle⁴, un damier⁵, une fleur noire à six feuilles⁶, un carré composé de quatre carrés (orné d'un carré sur la pointe)⁷, un carré de quatre triangles, un carré inscrit dans un cercle (orné d'une croix de quatre triangles polychromes). Ce motif de bordure est assez rare, il se rencontre sur deux tapis dans la maison du Bateau des Psychés, datés du premier tiers du IIIe siècle (Levi 1947 : pl. CIII, f, d). La différence réside dans le fait que les motifs de remplissage sont géométriques et variés sur notre mosaïque, alors que sur celle d'Antioche, il y a des masques ou un décor géométrique. Un exemple très proche à Antioche, notamment par certains éléments de remplissage identiques (losange couché, nœud de Salomon, décor floral), s'observe sur un tapis de la maison de la Table Servie (Cimok 2000 : 119). La deuxième bordure, la plus large (Figs. 5-10), est une ligne de cercles tangents, en lacs, faits en câble (rouge/blanc/rouge ou jaune/blanc/jaune) et en onde (alterné rouge et jaune moutarde). Chaque cercle comporte un petit cercle figuré, encadré par une ligne de dents de scie (alterné noir et rouge). Les espaces

3 Cela est aussi visible sur la bordure de la mosaïque de la villa Kointos à Zeugma (Önal et al. 2007 : 212).

4 Ce détail se rencontre sur une bordure géométrique à Antioche (II^e siècle) (Cimok 2000 : 42).

5 Sur la bordure de la mosaïque de la villa Ménade à Zeugma, il y a aussi des carrés remplis de damiers (Önal et al. 2007 : 75).

6 On en observe un exemple proche sur la mosaïque du pêcheur dans la maison de Ménandre à Antioche (Levi 1947 : pl. VII,a). La fleur composée de six feuilles se rencontre aussi sur une mosaïque d'une chambre funéraire à Apamée (Abdallah 2015 : 3 fig.3).

7 Un exemple identique est visible sur la mosaïque du pêcheur de la maison de Ménandre à Antioche (Cimok 2000 : 44).



laissés entre les cercles et les côtés sont colorés en jaune moutarde et animés par trois feuilles noires. Les cercles comprennent alternativement sur fond blanc un oiseau se penchant vers un rameau et un masque. On distingue un paon et peut-être un héron. Les masques sont variés : un masque de jeune homme, quatre masques de femmes et un masque de vieillard.

Ce décor de bordure possède un proche parallèle sur la mosaïque de Persée et d'Andromède et celle du Satyre, d'Antiope et de Galate dans la villa de Poséidon

Figures 5-10
Bordure du panneau 1. Masques et oiseaux
(M. al-Kaied).

à Zeugma (fin du II^e, début III^e siècle) (Önal et al. 2007 : 127-143). Ici, les cercles ne sont pas remplis de figures, mais d'éléments géométriques.

L'alternance de motifs de masques et d'oiseaux dans le décor de la bordure est assez courante sur les mosaïques du Proche-Orient. Cela est attesté sur deux mosaïques de la maison des Bateaux des Psychés à Antioche représentant des figures dionysiaques (Cimok 2000 : 157, 171). À Shahba, la bordure d'une mosaïque partiellement détruite, mise au jour dans l'une des maisons de la vieille ville, constitue un exemple proche⁸. Sur la bordure de la mosaïque de la maison de Dionysos à Sepphoris (Talgam - Weiss 2004 : pl. C, VIII, a.) figurant des scènes dionysiaques, il y a aussi des masques alternés avec des oiseaux, mais aussi des poissons.

La représentation d'oiseaux avec des rameaux est attestée sur les mosaïques d'Antioche et de Shahba. Dans cette dernière, les rameaux portent des fruits. Elle est aussi visible en décor de bordures sur quelques mosaïques d'Antioche⁹ et de Zeugma¹⁰ remontant à la période romaine.

L'usage de masques comme motifs de remplissage dans le décor des bordures est diffusé sur les mosaïques d'Antioche à l'époque romaine¹¹. Dans la plupart des exemples, les bordures encadrent des images empruntées aux thèmes dionysiaques comme en témoignent les mosaïques à scène dionysiaque de la maison du Triomphe de Dionysos (Cimok 2000 : 91) et du *triclinium d'Agros et Opora* de la maison des Bateaux des Psychés (déjà citées). On peut citer aussi la mosaïque à côté de la maison de Phénix à Antioche (Levi 1947 : pl. LXX, a), celles de Shahba et de Sepphoris mentionnées ci-dessus, ainsi que la mosaïque de l'Iwan découverte à Bishapur datée du III^e siècle (Ghirshman 1956 : pl. IX-XIV).

Les masques sur notre mosaïque présentée de trois-quarts (un schéma hellénistique) (Balty 2006 : 35) sont bien caractérisés ; on repère deux femmes (Figs. 5-6) presque identiques avec les cheveux (rendus en rouge et en brun) surmontés d'un sort de turban composé de plusieurs étouffes entortillées avec un pan visible derrière la tête. Deux mèches de cheveux retombent derrière les oreilles. Il y a aussi une jeune fille (Fig. 7) avec le regard oblique et une chevelure (rendue en rouge et noir) bien caractérisée avec deux mèches visibles derrière les oreilles. On observe également un masque de femme (Fig. 8) dont le visage est très endommagé ; on peut en distinguer la bouche ouverte. La chevelure assez longue (rendue en rouge et en noir) est bien représentée avec des étouffes retombant derrière les oreilles. Ce masque est précédé par un motif en noir ressemblant à un podium. On trouve un vieillard barbu (Fig. 9) avec un regard oblique et une longue chevelure semblable à un voile, mêlée de feuilles de lierre. Enfin, on voit un masque de jeune homme (Fig. 10) aux cheveux assez longs et aux oreilles pointues. Derrière celui-ci est posée une flûte. Certes, les figures féminines évoquent les ménades souvent représentées sur d'autres mosaïques dans la région (Balty 2006 : 31). Ce qui est différent c'est le rendu de la chevelure mêlée parfois à des feuilles, à Antioche, et à des couronnes ou à

8 Il y a un fragment au musée de Shahba et un autre découvert récemment en 2014 dans la maison d'al Qabani dans la vieille ville.

9 Comme les mosaïques de la maison de la Table Servie, de putti chasseurs, de la maison du Bateau de Psychés (Cimok 2000 : 119, 150, 151).

10 Comme les mosaïques de Pasiphaé et Daidalos, de Satyre et Antiope (Önal et al. 2007 : 101, 130).

11 Nous avons aussi des masques utilisés comme éléments décoratifs, avec parfois des oiseaux, dans les bordures ornées de rinceaux d'acanthe comme par exemple le panneau du jugement du Pâris de la maison de l'Atrium à Antioche (Cimok 2000 : 29).

des grappes de raisins à Bishapur. La manière dont la chevelure est représentée, deux mèches descendant derrière les oreilles est attestée sur la mosaïque située à côté de la maison du Phénix et sur celle de la maison du Triomphe de Dionysos, à Antioche. L'association du podium au masque nous est déjà connue car elle figure sur la mosaïque de Bishapur (Ghirshman 1956 : IX, 1)¹². Par contre, la représentation des cheveux couverts partiellement par des turbans n'est attestée sur aucune de ces mosaïques. Pour le masque aux oreilles pointues, il s'agit de l'évocation probable d'un satyre (Balty 2006 : 35). La représentation d'une flûte en arrière-plan est très rare. Nous en connaissons un seul exemple sur une mosaïque trouvée à la villa d'Hadrien à Tivoli, où deux flûtes sont posées derrière un masque de tragédie (Sinclair 2013 : 14)¹³. Quant au vieillard, le type illustré le plus souvent est semblable à Silène (barbe drue et cheveu rare), comme c'est le cas sur les mosaïques du Triomphe de Dionysos à Antioche, la mosaïque de la maison al Qabani, à Shahba, et celle de l'Iwan à Bishapur (Balty 2006 : 35). Or, celui de notre mosaïque ressemble plutôt à ceux figurés dans certaines bordures à rinceaux d'acanthé¹⁴. Normalement, tous ces masques sont dionysiaques et représentent certains membres du thiasos. Le vieillard pourrait évoquer l'un des personnages âgés mentionnés dans les *Bacchantes*¹⁵.

Si les masques sont explicitement liés à l'iconographie dionysiaque et ornent, dans la majorité des cas, les bordures de scènes dionysiaques, les oiseaux avec les branchettes ne sont pas seulement attestés avec celles-ci. Donc il s'agit peut-être d'éléments décoratifs sans aucune signification liée au dieu. Toutefois, leur présence à maintes reprises avec les masques dans un contexte iconographique dionysiaque pose la question de l'existence d'un rapport probable. Sur notre mosaïque comme sur d'autres, parmi les oiseaux figurés, on rencontre le paon. Ce dernier était considéré comme l'oiseau sacré de Dionysos à l'époque hellénistique et souvent associé au culte du dieu notamment sur les mosaïques d'Afrique du Nord à l'époque romaine (Foucher 1963 : 125-126). Le lien entre les oiseaux et le culte dionysiaque est déjà mentionné par Philostrate dans son ouvrage « la galerie de tableaux » (Daude 1995 : 52-53). Vu la représentation du paon et l'association des oiseaux aux branches de lierre sur notre mosaïque, il n'est pas exclu que ces motifs soient attribués à l'iconographie dionysiaque.

La troisième bordure, large, est ornée d'un rinceau d'acanthé sur un fond noir. Les feuilles sont colorées alternativement de rose/brun/jaune et de vert/gris clair/gris foncé. Il y a dans l'espace laissé entre les feuilles une oie en train de courir, des fleurs, des tiges et des feuilles (Fig. 11). Les cercles contiennent principalement des scènes de chasse : on y voit un enfant assis au-dessus d'une feuille, partiellement vêtu, regardant vers un chien à sa gauche et tenant de sa main droite un objet inidentifiable, dessiné en rouge et coloré en blanc. À gauche, on trouve une chèvre ou un cerf dont l'arrière du corps a disparu. Au-dessous de ce dernier, un autre animal (chèvre ou cerf) penche la tête vers une feuille. À

12 Sur la mosaïque à côté de la maison du Phénix à Antioche, il y a un objet en noir ressemblant à un podium derrière un masque masculin (Levi 1947 : pl. LXX,a).

13 Même si rare, la représentation de la flûte avec le masque n'a rien de surprenant car la flûte est ordinairement associée aux chœurs dans les *Bacchantes* : « ...maître des gains banquet tout fleuris de couronnes, dont l'apanage est de conduire des chœurs au son des flûtes, de rire, et d'endormir nos soucis. » (*Bacchante*, 375-380, p. 275).

14 Comme par exemple les mosaïques d'al Rastan (photo inédite) et de la maison privée à Cyrus (Abdul Massih 2012 : 320 fig. 10).

15 Dans cette tragédie, nous avons deux personnages âgés, ce sont Tirésias et Kadmos. C'est vrai que l'on ne donne pas la description du personnage dans le texte, mais on peut citer ici une phrase de Tirésias mentionnant qu'il utilise le lierre pour couronner les fronts (*Bacchantes*, 170, p.249). Cela évoque la tête du vieillard orné de lierre de notre mosaïque.

droite, un animal dont la tête a disparu, est en train de courir. Il s'agit peut-être d'un cerf poursuivi par un léopard et un tigre. Ailleurs, un léopard est représenté en train de courir vers la gauche en tournant la tête en arrière (Fig. 12). Au-dessus est figuré un lion sautant vers la droite, où se trouve un enfant chasseur nu (un putto) qui attaque le lion, avec une lance qu'il tient à deux mains (Fig. 13). Les deux animaux sont représentés de manière assez schématique. Dans un autre cercle, on trouve deux enfants nus (Fig. 14). Le premier tient de sa main gauche un bouclier et de l'autre main levée vers le haut, un objet détruit. Il regarde un autre enfant armé d'une lance, s'appêtant à attaquer un animal vers la droite.



Figures 11-14
Bordure du panneau 1. Rinceau d'acanthé
(M. al-Kaied).

La bordure ornée de feuilles d'acanthé sur fond noir, peuplée par des putti chasseurs et des animaux sauvages bondissant, est héritée du répertoire hellénistique ; elle est bien attestée sur les mosaïques de la région qui remontent à la période romaine (Balty 1995 : 164-165). Nous pouvons citer celles d'Héraclès à Homs (Abdallah 2011 : 2 fig.2), de Cyrrhus (Abdul-Massih 2012 : 320 fig.10), de la villa Zisamos à Zeugma (Önal et al. 2007 : 189), de Ploutos à Shahba (Balty 1977 : 24-25), et de la maison de Dionysos à Sepphoris (Talgam - Weiss 2004 : pl. C, XII-XIV). Dans tous ces exemples, la bordure est rythmée par des masques feuillus à visages humains (femmes, vieillard). Dans ceux de Homs, de Cyrrhus et de Shahba, les angles sont occupés par un putto émergeant du feuillage. Si les masques et le putto ne sont pas visibles sur les restes de la bordure de notre mosaïque, l'état de conservation de cette dernière ne permet pas de savoir s'il y en avait ou non. Le rendu du rinceau en une feuille large émergeant d'une autre qui s'enroule, mélangée aux rinceaux de lierre, évoque

celui de Sepphoris. Le fond semé d'un bouton de fleur entre les feuilles n'est pas attesté ailleurs. Les putti qui ne sont pas ailés se rencontrent également à Homs et à Sepphoris. Par contre, le putto assis sur la feuille, partiellement habillé et accompagné par un chien et deux chèvres, personnage qui évoque un berger, n'est pas connu ailleurs. Le putto tenant une lance dans son attaque contre les animaux est une figure commune dans toutes les mosaïques. La représentation d'un couple de putti dont l'un tient un bouclier n'est vue qu'à Sepphoris. Le corps des animaux est illustré entièrement, comme c'est le cas sur d'autres mosaïques, à l'exception de celle de Homs, où certaines bêtes bondissantes ne sont représentées qu'à demi.

Bien que le champ soit très endommagé, les parties conservées comportent le reste d'un paysage animé (Fig. 15). On y voit un dieu fleuve assis, reconnaissable à la corne d'abondance de laquelle s'écoule de l'eau, retenue par son coude



Figure 15
Panneau 1. Paysage peuplé d'animaux et d'un dieu-fleuve (M. al-Kaied).

gauche. La main droite tient un roseau. Il est personnifié sous les traits d'un jeune homme, imberbe, le torse nu ; le regard oblique du dieu fleuve fixe un lion dont il ne reste que la tête. À droite, on aperçoit un serpent s'enroulant autour d'un arbre. Au-dessus, on distingue les restes de deux bêtes. Un est difficile à identifier avec la tête détruite (le reste du corps est similaire à celui de lion). Il est verticalement illustré en marchant vers le haut. D l'autre ne reste que la tête et la partie antérieure du corps, il se dirige vers le sens opposé ; la bouche, qui ressemble plutôt à un bec, suggère qu'il s'agirait d'un griffon. A gauche de ces bêtes, un animal est assis avec la patte droite étendue qui semble tenir un objet inidentifiable, alors que l'autre est pliée en se dirigeant vers la tête complètement disparue. Il est très difficile, voire impossible d'identifier cette bête avec certitude, néanmoins, la manière dont il est traité (assis avec les deux pattes avant en action) font penser à un singe.

Panneau 2

Il s'agit d'un panneau rectangulaire allongé dont une partie est détruite (Fig. 16). Il est composé d'une large bordure et de trois tableaux figurés dont l'un est complètement mutilé, un autre très endommagé et un dernier bien conservé. Ces tableaux sont encadrés par une bande ornée d'une tresse à deux brins (polychrome sur fond sombre) (Décor I : pl.73e). La bordure partiellement conservée, est constitué d'une chaînette de carrés et rectangles non contigus, ornés d'éléments géométriques divers :

Figure 16
Panneau 1. Paysage peuplé d'animaux et d'un dieu-fleuve (M. al-Kaied).



- Une composition orthogonale de paires tangentes de peltes adossées (Fig. 17), alternativement couchées et adressées (déterminant des intervalles cordiformes en noir), en opposition de trois couleurs (blanc, jaune et rouge), les paires de peltes de couleurs alternées (Décor I : pl. 222e). Le fond est décoré d'un triangle composé de trois tesselles blanches et d'une noire. Ce motif se trouve sur la bordure de la mosaïque *d'Agros et Opora* de la maison du Bateau des Psychés à Antioche (Cimok 2000 : 171). Dans celle-ci, on utilise une polychromie identique, mais le fond est abstrait.

Figure 17
Panneau 2 (M. al-Kaied).



- Deux compositions orthogonales de cercles sécants (Fig. 18), faisant apparaître des quatre-feuilles (colorées alternativement de blanc et de jaune) et déterminant des carrés concaves (colorés alternativement en rouge et en noir), en opposition de couleur, les carrés concaves chargé d'une croisette incluse (en blanc) (Décor I : pl.238e). On a plusieurs exemples de ce motif avec la même polychromie, comme c'est le cas de la mosaïque géométrique de la maison du Mauvais Œil à Antioche (II^e siècle) (Cimok 2000 : 39) et sur les pavements de Zeugma (fin II^e,

Figure 18
Bordure du panneau 2. Motif géométrique (M. al-Kaied).



début III^e siècle), en l'occurrence dans le gymnase, sur la mosaïque de Persée et d'Andromède dans la villa de Poséidon et sur le pavement d'Arété, Paideia et Sofia dans la villa d'Euphrate (Önal et al. 2007 : 63, 127, 150). Dans ces deux dernières, le fond est aussi chargé d'une croisette (blanche sur le fond rouge ou jaune sur le fond noir).

- Un carré de guillochis à quatre brins (Fig. 19). Ce motif ressemble à un carré de sparterie à boucle (Décor II : 43). Il est surtout attesté sur les mosaïques de la région à l'époque tardive, comme la mosaïque de l'église de Tell Ar. (376 apr. J.-C.) (Abdallah 2018 : 186 fig.13).



Figure 19
Bordure du panneau 2. Motif géométrique
(M. al-Kaied).

- Le reste d'un losange couché inscrit dans un rectangle (Fig. 19).

- Une composition orthogonale de cercles sécants (Fig. 20), faisant apparaître des quatre-feuilles et déterminant des carrés concaves (les feuilles dessinées par une ligne noire sur fond blanc) (Décor I : pl.237a).

Figure 20
Bordure du panneau 2. Motif géométrique
(M. al-Kaied).



- Une composition orthogonale d'octogones adjacents, déterminant des losanges (Fig. 20). Un exemple identique se trouve sur un tapis de la maison de Ménandre à Antioche (II^e siècle) (Levi 1947 : pl. CIV, a). Ce décor de la bordure est attesté sur un tapis de la maison de Bateau de Psychés à Antioche (Levi 1947 : pl. CIII, c). Par contre, ici, les cases sont ornées des masques.

Le tableau figuré (Fig. 21), le plus complet, représente une scène de trois personnages sur un fond divisé en plusieurs bandes différemment colorées (de gauche à droite : blanc/gris-vert/noir/gris-vert). Sur la bande colorée en blanc

Figure 21
 Panneau 2. Scène de Dionysos avec son
 thiase (M. al-Kaied).



se trouvent au niveau inférieur trois taches colorées en noir qui évoqueraient les ombres. Le personnage principal de la scène est Dionysos identifié par une inscription grecque ΔΙΟΝΥΣΟΣ (écrite à gauche de sa tête en lettres noires) ; le dieu est représenté au centre sous les traits d'un jeune homme, debout et tourné de trois-quarts, à moitié nu (le torse complètement nu et le sexe bien visible), vêtu d'un himation (coloré en rouge/rose/orange) qui cache les jambes en remontant vers l'épaule gauche et serré autour de la main droite. Il a les pieds croisés et il est accoudé ; sa main droite repose sur un coussin (coloré rouge et rose) couvert par une peau d'un animal coloré en gris-vert et blanc et tacheté en noir, drapée sur un pilier (coloré en brun et en noir). De la main gauche levée, Dionysos tient un thyrsos (lance garnie de feuilles cordiformes, colorée en noir, sur laquelle est enrubanné un bandeau en tesselles rouges). Le torse s'incline un peu vers la droite. La tête nimbée (bande blanche), est légèrement tournée vers la droite. Le visage est déformé. Deux tresses de longs cheveux noirs tombent sur les épaules ; elles sont serrées par un bandeau sur le front et entremêlées à une couronne de feuilles de lierre. Derrière le dieu, se dresse une Bacchante, identifiée par l'inscription ΒΑΚΧΗ (écrite à gauche de la tête, les trois premières lettres en noir et les deux autres en blanc). Elle est habillée d'une tunique longue, en vert clair et vert foncé, et d'un manteau jaune et jaune moutarde couvrant la partie inférieure du corps et l'épaule gauche. Une écharpe (de la même couleur que le manteau) flotte derrière son corps. L'épaule droite est dénudée, alors que la gauche est couverte par le manteau. Le bras droit est orné par deux bracelets. La main droite est pliée devant la poitrine et semble se diriger vers un objet circulaire tenu de la main gauche. Cet objet est coloré en rouge et bordé par une ligne blanche de laquelle sortent des rubans. Il s'agit vraisemblablement d'un tambourin, l'instrument musical typique des bacchantes. Le personnage semble être en train de danser et jouer du tambourin. La tête est présentée de face, le

visage est en grande partie déformé ; on distingue les restes de la chevelure de la ménade rendue en noir. À gauche de Dionysos se trouve un satyre, identifié, lui aussi, par une inscription ΣΑΤΥΡΟΣ (écrite à côté de son pied gauche). Il est représenté sous les traits d'un jeune homme musclé, debout de trois-quarts, partiellement nu. Le corps s'incline légèrement vers la gauche avec les pieds écartés, tandis que la tête tourne un peu vers la droite, le regard fixé vers le bas. Une tunique courte tachetée (un tissu fait de la peau d'une panthère coloré en vert clair ou jaune et tacheté en noir) et un tissu en noir couvrent le ventre et le haut des jambes. Ce vêtement est resserré par la main gauche. Un autre tissu noir se voit près de la jambe gauche et à côté du ventre. Il semble être un élément qui serre la tunique autour du ventre. Les épaules sont couvertes aussi par un morceau de la peau de la panthère tacheté. La chevelure est assez longue, rendue en tesselles brunes et noires, le visage est très endommagé ; on distingue des fragments de la partie droite, en l'occurrence l'œil et la bouche. Au-dessous il y a trois taches noires qui évoquent probablement l'ombre du corps. Le satyre tient de la main gauche un pedum (coloré en noir) et de l'autre main la laisse (rouge et rose) d'une panthère (colorée en jaune/blanc et tachetée en noir) qui émerge derrière les pieds de Dionysos. La queue du fauve rendue en noir réapparaît derrière le pied droit de ce dernier. La panthère lève la patte gauche et l'autre patte est posée sur terre (dans une posture de marche vers l'avant) ; la tête de l'animal, presque complètement déformée est tournée vers l'arrière en direction de Dionysos.

Il ne subsiste qu'un seul fragment du deuxième tableau (Fig. 22). On y voit la partie inférieure d'un personnage dont les jambes croisées sont couvertes par un himation coloré en rouge comme celui de Dionysos sur le tableau de la précédente scène. Vu la position des jambes, le personnage se tenait debout. À sa gauche se trouve une amphore de vin (colorée en orange et en jaune), surmonté par une inscription grecque ΕΡΩΣ. Au-dessous, il y a un masque d'homme imberbe coiffé d'un chapeau reconnu par la visière. Le fond blanc est semé de petites plantes noires. À gauche, on peut difficilement distinguer les restes du vêtement probablement d'un autre personnage assis ; un drap gris plissé de blanc, recouvre les jambes.



Figure 22
Panneau 2. Scène des restes des deux personnages avec une amphore et un masque (M. al-Kaied).

- Programme décoratif

Malgré l'état de conservation de cette mosaïque, les tapis présentent assez d'éléments qui aident à comprendre sa composition d'ensemble et la répartition du décor dans les différents espaces. On observe l'utilisation de multiples bordures ; les plus larges servent à encadrer les scènes qui sont délimitées par de petites bordures géométriques (câbles ou tresses). La plupart des bordures sont ornées d'éléments géométriques, sauf l'une d'entre elles qui présente un décor végétal. Le choix de motifs de remplissage est varié avec l'emploi tantôt d'ornements géométriques, tantôt de figures animales et humaines.

Ce type de composition, à savoir un tableau figuré (illustrant un thème mythologique dans la majorité des cas), pseudo-*emblema* central encadré par une riche bordure, soit géométrique ou géométrique et végétale est typique de la mosaïque d'Antioche à l'époque romaine, notamment aux II^e et III^e siècles¹⁶. Par exemple la maison de Ménandre à Antioche (deuxième moitié du II^e siècle) présente plusieurs compositions de ce type : la mosaïque de Narcisse dont le tapis central figuré est entouré par plusieurs bordures larges géométriques et végétales, avec certaines figures humaines et des oiseaux comme éléments de remplissage (Cimok 2000 : 178-179) ; on trouve également le pavement d'une salle regroupant trois tableaux figurés (concours de boisson et jugement de Paris) (Cimok 2000 : 25) entourés à la fois d'une large bordure géométrique et d'une plus petite en guise de séparation. L'un de ces tableaux est encadré par un décor végétal. Ce mode d'organisation du décor sur la mosaïque caractérise aussi les pavements des maisons de Zeugma (datée de la fin du II^e, début du III^e siècle), par exemple, les pavements de la pièce 24 de la villa Euphrate, de la pièce 29 de la villa Zosimos et de la salle 33 de la ville Kintos (Önal et al. 2007 : 149, 187, 212).

- Etude iconographique

1- Scène de Dionysos avec son thiasse

La scène qui regroupe Dionysos avec son thiasse, est très répandue dans l'art à l'époque romaine et cela jusqu'à l'Antiquité tardive. La diversité provient des membres composant le thiasse et du contexte thématique (Augé - Linant de Bellefonds 1986 : 528-529). Dans notre scène, le dieu figuré au milieu du tableau n'est accompagné que par une ménade, un satyre et une panthère. Le thème se concentre sur Dionysos qui apparaît serein, le bras gauche accoudé à un pilier. La bacchante joue d'un tambourin, tandis que le satyre tient la laisse de la panthère. Plusieurs mosaïques en Syrie présentent le dieu avec son thiasse au sein des thèmes variés, par exemple, la mosaïque de la maison du Thiasse Bachique à Antioche (III^e siècle) (Levi 1947 : 46) (Cimok 2000 : 58-59) qui illustre une composition proche avec le dieu au centre, accompagné par une bacchante, un satyre et une panthère, mais ici, Dionysos verse du vin à la panthère au moyen d'un calice, les deux autres personnages ne font aucune action. Sur un pavement de la maison de la Télète à Zeugma (fin du II^e, début du III^e siècle) (Darmon 2018 : 386 fig. 8) on voit une image du Dionysos au centre entre un satyre et une ménade. Par contre ici, la panthère n'est pas représentée, et Dionysos, bras droit levé et passant derrière sa tête, s'appuie sur le satyre (légendé Skyros), sous le regard d'une ménade (légendée Télète). Sur une autre mosaïque de Zeugma, à la villa de Poséidon (Darmon 2018 : 391 fig.13) une bacchante (identifiée par une inscription, comme c'est le cas sur notre mosaïque) danse en tournoyant, pour accompagner le dieu victorieux sur son char conduit par deux tigres.

16 Ce type du décor est issu du répertoire hellénistique (Balty 2004 : 259).

Cette mise en scène du dieu avec son thiasse limité à une bacchante, un satyre et une panthère est connue dans l'art romain dès le I^e siècle¹⁷, ainsi que dans l'art de l'Antiquité tardive¹⁸. Néanmoins, aucun exemple ne comporte un sujet similaire au nôtre, caractérisé surtout par l'attitude du dieu s'appuyant sur un pilier. Cette attitude n'est rencontrée dans la région que sur la mosaïque de la noce de Dionysos et d'Ariane à Zeugma, où le dieu (ici complètement habillé) s'accoude du bras gauche sur un pilier (Önal et al. 2007 : 47). Elle est aussi attestée sur une mosaïque tardive trouvée à Sârrin (Balty 1991 : 21 fig.2), près de Manbij. Cette mosaïque représente une scène de rites dionysiaques comportant plusieurs membres du thiasse ; leurs actions liées aux rites sont variées. Ici, Dionysos occupe, comme à Manbij, le centre de la scène ; de sa main gauche il s'appuie à une colonnette, tandis que son bras droit s'élève par-dessus sa tête. De sa main droite levée, le dieu tient un rhyton renversé, d'où s'écoule du vin dans une coupe tenue par un personnage disparu. Ce traitement iconographique ne correspond pas à celui adopté sur notre mosaïque, où la main droite du dieu repose sur un pilier tandis que son autre main tient un thyrsos. La bacchante (non légendée) joue également du tambourin, mais l'attitude du satyre est différente, puisque cette dernière joue de la double-flûte. La représentation du Dionysos selon cette typologie est connue dès le I^e siècle dans l'art romain (Schröder 1989 : 131 pl. VIII, c1-c2)¹⁹ et puis ultérieurement dans l'art byzantin, notamment en Egypte (Augé - Linant de Bellefonds 1986 : 516-518 n. 12a-13,23-26a, 30). Dionysos est accoudé du bras gauche, dans la majorité des cas, et non pas du droit, comme c'est le cas à Manbij. Dans ces exemples, Dionysos fait ce geste accompagné parfois par un ou plusieurs membres de son thiasse, ou encore dans une scène d'amour avec Ariane. J. Balty confirme que l'attitude du dieu (le bras s'accoudant sur une colonnette ou un pilier) est un signe de l'épiphanie et la qualifie de l'attitude de Lykeios (Balty 1991 : 89). Elle s'appuie notamment sur l'étude de S.F. Schröder qui confirme que seuls Apollon et Dionysos sont représentés avec le geste du Lykeios caractérisant l'épiphanie (Schröder 1989 : 42). Cet auteur ajoute que l'épiphanie du dieu est un processus silencieux, ce qui explique le calme du dieu par rapport à l'agitation du thiasse (Schröder 1989 : 39). D'après S.F. Schröder, le contraste entre l'attitude du dieu et celle du thiasse est également l'une des caractéristiques de l'épiphanie telle qu'elle est décrite dans les Bacchantes (Schröder 1989 : 34-37). En tenant compte de l'explication de S.F. Schröder, la scène de notre mosaïque pourrait faire référence à l'épiphanie du dieu : la manière dont Dionysos a été figuré correspondrait à cela et ce serait aussi le cas pour les membres du thiasse. On ne peut pas exclure que la scène elle-même soit inspirée du texte des *Bacchantes*. Dans celui-ci se trouve un passage sur l'apparition humaine du dieu appelant son thiasse et ses femmes pour qu'ils soient à ses côtés, en demandant aux femmes de lever les tambourins :

« À cette fin j'ai pris l'apparence mortelle et changé mon aspect divin au corps d'un homme. Allons, vous qui avez délaissé le Tmôlo, rempart de Lydie, ô vous, mon Thiasse, ô mes femmes, que je mène avec moi des

17 Une peinture de Pompéi, exposée au musée de Naples, présente Dionysos debout, s'appuyant sur une ménade d'une part et sur un petit satyre d'autre part. À côté de ce dernier se dresse une panthère. Il y a aussi un relief funéraire de Campana, Rome, avec le dieu au centre s'appuyant sur un petit satyre et offrant une grappe de raisins à une panthère assise, alors que vers lui s'avance une bacchante. (Gasparri 1986 : 547 pl. 71,76).

18 On peut citer, à titre d'exemple, une boîte d'ivoire de la collection de Dumbarton Oaks provenant d'Egypte (IV^e, V^e siècle) qui présente le dieu abreuvant une panthère entre un satyre et une bacchante (Augé - Linant de Bellefonds 1986 : 532 pl. 94).

19 Il s'est répandu notamment dans l'art de la sculpture au I^e et II^e siècle comme attestent de nombreux statuts du Dionysos produits à cette époque-là (Schröder 1989 : pl. II-XI) Voir aussi (Gasparri 1986 : 435-436 n. 119a,120a,121a, 122c, 124-127), (Gasparri 1986 : 555 n.201a).

barbares contrées, qui demeurez et cheminez à mes côtés, levez vos tambourins natifs de la Phrygie, inventés par Rhéa, la Grande mère (Les Bacchantes 50, 55, 60)²⁰.

On peut noter que, d'après ce passage, l'épiphanie du dieu est en rapport avec le thiasse, notamment les bacchantes qui jouent du tambourin. Le mosaïste, sous la demande du commanditaire, aurait adapté l'iconographie au texte en figurant un satyre avec la panthère pour évoquer le thiasse²¹.

On sait que le thème dionysiaque le plus répandu dans la région est celui du dieu abreuvant de vin la panthère (Augé et de Bellefonds 1986 :528). On rencontre aussi les thèmes de son mariage avec Ariane (Augé - Linant de Bellefonds 1986 : 525) et du concours de boisson avec Héraclès (Augé - Linant de Bellefonds 1986 : 524), ou même celui du cortège victorieux²². Le sujet figuré sur la mosaïque de Manbij est unique dans la région.

Traitement iconographique

- Dionysos

Dionysos est figuré sous les traits d'un jeune homme, debout, à moitié nu, selon l'iconographie classique connue à l'époque romaine dans la région et ailleurs (Augé - Linant de Bellefonds 1986 : 528-529). On peut constater que quelques traits évoquent la description mentionnée dans les Bacchantes comme la couleur blanche de la peau, les cheveux longs et la beauté quasi féminine du dieu évoquant celle d'Aphrodite²³. Le rendu de sa chevelure mêlée de feuillage et serrée par un bandeau sur le front est attesté sur les mosaïques de Zeugma²⁴ et d'Antioche²⁵. La tête nimbée n'est visible que sur certaines mosaïques de Zeugma (Önal et 2007 : 107, 135) et de Shahba²⁶. La représentation du dieu à moitié nu, vêtu d'un himation couvrant les jambes et une partie du dos et de l'épaule, en laissant le sexe visible, se retrouve sur les mosaïques d'Antioche²⁷, de Zeugma²⁸ de Shahba²⁹ et de Byblos (Chéhab 1958 : IV). Dans tous ces exemples, un pan de l'himation passe autour du bras gauche de Dionysos. La posture accoudée est quelquefois figurée sur les mosaïques de la région, mais le dieu s'appuie plutôt sur l'épaule d'un satyre (Antioche, Byblos) ou sur un canthare (Shahba) dans la scène de Dionysos ivre, ou sur un *stibadium* comme sur la mosaïque du concours de boisson à Antioche.

C'est seulement sur la mosaïque de la maison de Dionysos à Zeugma et celle de Sârrin, déjà citées, que l'on trouve le dieu s'accoudant sur une colonnette. Pourtant, cette attitude du dieu est bien attestée, comme on l'a déjà montré, ailleurs dans l'art romain. Toutefois, dans la majorité des cas, il s'agit du côté

20 Euripide, Tome VI, *Les Bacchantes*, traduit par H. Grégoire 1979:244.

21 C'est Dionysos le protagoniste dans la scène de l'épiphanie qui commence par l'arrivée du dieu accompagné par les ménades et les satyres (Bierl 2013 :376).

22 Il y a l'exemple de la mosaïque de la pièce 15 de Poséidon villa à Zeugma déjà cité (Önal et al. 2007 :107). Voir aussi (Augé – Linant de Bellefonds 1986 : 526-528).

23 « *Tes longs cheveux bouclés ondoyant sur ta joue ne sont point d'un lutteur mais respirent l'amour. Blanche est ta peau, tu l'as soigneusement, sans doute au frais sans l'exposer au plein soleil, par ta beauté, les faveurs d'Aphrodite.* » (*Les Bacchante*, 455-459) (Euripide, Tome VI, *Les Bacchantes*, traduit par H. Grégoire: 1979: 260).

24 Voir par exemple la mosaïque de la maison de Telété (Önal et al. 2007 : 135).

25 On peut mentionner la mosaïque de la maison du Thiasse bachique (Cimok 2000 : 59).

26 Comme c'est le cas sur les mosaïques de la noce de Dionysos et Ariane (Balty 1995 : pl. XI, 1).

27 On peut citer la mosaïque de la maison de Dionysos Buveur (Cimok 2000 : 51).

28 C'est le cas de la mosaïque de la maison de Telété déjà mentionnée.

29 Comme par exemple la mosaïque de Dionysos ivre (Nofal 2021 : 95 fig. 26).

gauche ; il y a peu d'exemples où le dieu s'accoude du côté droit (Turcan 1966 : 136 pl. 4, b.). On peut en citer un rare exemple sur un sarcophage des Thermes de Rome découvert en bordure de la Via Casilina³⁰ où Dionysos s'accoude en outre sur un coussin posé sur un autel, un schéma très proche de celui de notre mosaïque. Quant au détail du thyrses que Dionysos serre dans le bras droit accoudé, reposant partiellement contre son corps et sur son épaule, on ne le trouve que sur la mosaïque de la villa de Poséidon à Zeugma. Sinon le dieu est le plus souvent illustré maintenant le thyrses de la main. Les jambes croisées sont seulement attestées sur une mosaïque d'Antioche, une autre à Zeugma et un pavement de Shahba, mais elles sont fréquentes dans l'Égypte byzantine (Augé - Linant de Bellefonds 1986 : 528). Dans certains exemples, comme sur notre mosaïque, on constate que cette position des jambes est accompagnée du bras posé sur une colonnette ou pilier, comme l'atteste la mosaïque de Zeugma, mais aussi une peinture à Pompéi (62-79 apr. J.-C.) et un autel calcaire du musée de Bonn (fin du IIe siècle) (Schröder 1989 : 145 pl. XIV, M1-M2). Elle est connue également en Égypte à l'époque tardive (Augé - Linant de Bellefonds 1986 : 517-518 n. 24,25,26a,30,32), comme le montre la figure gravée sur une plaque d'os (Schröder 1989 : 146 pl. XIV, M4). Parfois, les pieds du dieu sont chaussés, comme c'est le cas sur notre mosaïque.

Bien que l'image de Dionysos ait été traitée dans le style bien connu au Proche-Orient à l'époque romaine, elle se distingue ici par l'attitude caractéristique du bras posé sur le pilier répondant aux jambes croisées, selon un prototype créé dans l'art romain de l'époque impériale. Cette attitude spécifique du dieu se retrouve tardivement en Égypte et rarement en Syrie. En tous cas, aucun exemple connu ne présente le dieu tel qu'il apparaît sur notre mosaïque, ce qui rend cette image exceptionnelle.

- Bacchante

Ce personnage féminin est bien identifié par l'inscription, ce qui n'est pas courant ; une telle identification nous est connue seulement sur la mosaïque du cortège victorieux de Dionysos de la maison de Poséidon à Zeugma, déjà mentionnée (Darmon 2018 : 386). La bacchante paraît tourner en dansant et en jouant du tambourin. La représentation du voile flottant derrière elle dans un espace étroit du panneau, indique que l'artiste a voulu insister sur l'action effectuée par le personnage et sur le mouvement correspondant à la danse. Plusieurs scènes dionysiaques présentent une bacchante dans une attitude similaire³¹. C'est le cas par exemple sur les mosaïques de Sarrin (Balty 1990 : pl. XVII,2) et de la maison de Poséidon à Zeugma (Darmon 2018 : 437). La même posture se retrouve aussi sur plusieurs sarcophages de l'époque romaine, comme ceux du musée national de Naples (Turcan 1966 : pl. 18) et de Florence (Turcan 1966 : pl. 33a). Dans tous ces exemples, la ménade utilise les deux mains pour jouer sur le tambourin et non une seule comme sur la mosaïque de Manbij. Quant au vêtement composé d'une tunique longue et d'un manteau jaune, il est attesté sur les mosaïques, déjà mentionnées, de la maison de Télète à Zeugma et de la maison du Thiase à Antioche. En ce qui concerne cette dernière, le manteau couvre la partie inférieure du corps, ainsi que le bras et l'épaule gauche de la

30 On peut citer un rare exemple de ce cas (l'utilisation du bras droit), remontant à l'Antiquité tardive, trouvé en Égypte. Il s'agit d'une plaque d'os (Augé et Linant de Bellefonds 1986 : 518 n.30).

31 Cette attitude correspond à la description dans les bacchantes : « *Ô Bacchante, allez, o Bacchante allez ; Rutilant de l'éclat du Tmôlo aux flots d'or, chantez votre Dionysos ; au son des tambourins qui grondent sourdement glorifiant, évohé, évohé, le Dieu bachique avec des cris.* » (Les Bacchantes, 150-155-160). (Euripide, Tome VI, *Les Bacchantes*, traduit par H. Grégoire 1979 : 248)..

bacchante, comme à Manbij.

Même si le visage et la chevelure sont détruits, la figure de bacchante sur notre mosaïque est typique de celles connues dans l'art romain dans la région et ailleurs.

- Satyre

Le satyre est représenté comme un jeune homme musclé, presque nu, vêtu d'un morceau de la peau d'une panthère couvrant juste le bas du corps avec un pan sur les épaules. Il est caractérisé aussi par la partie supérieure de ses oreilles qui est pointue. Cette typologie est bien attestée sur les mosaïques de la région à l'époque romaine comme celles d'Antioche, de Zeugma en Syrie et de Sepphoris en Palestine. Dans la majorité des cas, il est légendé. Son pedum n'est pas attesté dans tous ces exemples mais on le retrouve sur deux mosaïques à Antioche³², sur une à Zeugma³³ et une autre à Sepphoris³⁴.

Le satyre écarte les pieds et incline légèrement le corps comme sur deux tapis de la maison de Poséidon à Zeugma³⁵. De la main gauche, il serre son vêtement noué en pagne ; cela est aussi attesté sur la scène du satyre et Antiope de la maison de Poséidon à Zeugma, mentionné au-dessus. Le tissu couvrant les épaules est déjà visible sur une autre scène regroupant le satyre et Antiope (Önal et al. 2007 : 131) dans la même maison, sur une scène de satyre et de bacchante dans le couloir de Persée et d'Andromède (Cimok 2000 : 130) et sur un tapis de la maison du Bateau des Psychés à Antioche, déjà mentionné. Le rôle dans lequel il a été figuré et qui consiste ici à tenir la panthère en laisse, n'est pas courant. En effet, le plus souvent lorsqu'il apparaît à côté du dieu, c'est pour soutenir ce dernier dans son ivresse ; parfois il joue de la flûte ou, parfois, il guide le char tiré par des lions ou des panthères. L'unique exemple, à notre connaissance du satyre tenant en laisse un félin figure sur la mosaïque de la maison du Bateau de Psyché à Antioche où un satyre tient en laisse un lion. Mais, dans cet exemple, ce motif constitue le thème principal, Dionysos n'étant pas directement représenté ; en outre, le satyre et l'animal semblent en train de courir, alors qu'ils sont en mouvement en opposition à Dionysos dont la posture est statique sur notre mosaïque.

La typologie du satyre s'inspire du répertoire décoratif romain connu dans la région. Elle est très proche de celles que l'on rencontre à Zeugma et Antioche, bien datées de la fin du II^e- début du III^e siècle. Par contre, celui de Manbij se distingue par son attitude par rapport à la panthère en présence du dieu.

- Panthère

La représentation de la panthère accompagnant le thiasse dionysiaque est très courante dans l'art à l'époque romaine. Les scènes où la panthère figure aux pieds du dieu sont bien connues. En revanche, dans beaucoup des cas, la panthère est figurée alors qu'elle est abreuvée par le dieu lui-même³⁶. Ici, le traitement est tout à fait différent car la panthère lève la patte gauche en tournant la tête vers le dieu impassible. Ce type iconographique se rencontre à l'époque romaine dès

32 Ce sont les mosaïques dans les maisons du Thiasse bachique et du Bateau des Psychés (Cimok 2000 : 157).

33 Cela se trouve sur un tapis représentant un satyre et Antiope dans la maison de Poséidon. (Önal et al. 2007 : 144).

34 On peut le voir sur la mosaïque de la maison de Dionysos (Talgam - Weiss 2004 : 53 fig. 38).

35 Cela se remarque dans deux scènes identiques de Satyre et Antiope (Önal et al. 2007 : 131, 144).

36 Voir les notes 19-20.

le I^e siècle comme l'atteste un bas-relief du musée archéologique de Naples, représentant le thiasse (Dardenay et al. 2016 : 12 fig. 9)³⁷. Il est aussi reproduit sur les monnaies notamment celles des empereurs sévériens (Bruhl 1953 : pl. XV, fig. 1,10). On le retrouve également sur un autel funéraire conservé au musée de Vatican dont un relief figure la rencontre de Dionysos et d'Ariane (Bruhl 1953 : pl. XVI). Il est même connu dans l'Antiquité tardive comme en témoigne la mosaïque d'Halicarnasse (Levi 1947 : 182).

Ensuite, la panthère regarde en direction du dieu pour exprimer l'épiphanie de ce dernier, devenu soudain manifeste aux yeux de tous. Le dieu est accoudé, la main posée sur la colonnette. Ce cas particulier ne se rencontre qu'en Egypte comme l'attestent plusieurs bas-reliefs égyptiens datés des époques romaine et byzantine³⁸.

Enfin, la panthère est guidée par un satyre qui la tient en laisse. Cette action n'est jamais figurée sur les scènes dionysiaques au Proche-Orient, sauf le tapis de la maison de Bateau de Psyché à Antioche, déjà mentionné.

Si la relation de la panthère de Dionysos n'est pas aussi claire dans les textes anciens qui parlent parfois de son rôle dans la conduite du char bachique, certains auteurs romains la lient spécifiquement aux bacchantes (Pailler 2009 : 107)³⁹. Il est probable aussi que sa proximité avec le dieu s'explique par le goût de la panthère pour le vin⁴⁰. Sa peau qui sert à vêtir les bacchantes et les satyres signifie le passage de ces personnages à la vie sauvage (Chavot 2013 : 107). Dans l'iconographie romaine, c'est surtout le satyre qui s'habille de la fourrure de l'animal. Sur notre mosaïque, le coussin sur lequel est posée la main du dieu est recouvert de la fourrure tachetée d'une panthère. Le lien existant entre l'animal et le satyre n'est pas seulement évoqué par la fourrure qui revêt l'un et l'autre, mais aussi, de façon explicite, par la laisse qui les relie sur notre mosaïque. Ce lien peut, en outre, indiquer le domptage de la force sauvage, soumise à Dionysos.

2 -Paysage peuplé d'animaux et d'un dieu-fleuve

La représentation d'un paysage peuplé de bêtes sauvages en présence du dieu-fleuve ne se rencontre pas ailleurs. Le dieu fleuve personnifié comme un jeune homme, imberbe, le torse nu, est très diffusé à l'époque romaine (Palagia 1981 : 577-578). Nous en possédons plusieurs exemples sur les mosaïques de la région. Ce sont notamment Alpheios et Pyramos représentés sur les mosaïques d'Antioche⁴¹, Alpheios sur celle des thermes de Ghalineh près de Lattaquié (Goette 1991 : 71-76), et le dieu-fleuve sur celle d'Al-Rastan (Balty 1995 : 67). La manière dont le dieu est illustré sur notre mosaïque avec une chevelure courte, un torse musclé, un pan de son vêtement sur l'épaule, évoque plutôt Alpheios tel qu'il est représenté sur la mosaïque de Ghalineh. La position du corps et la

37 Dardenay et al. 2016 : 12 fig. 9. Cette attitude de la panthère liée à Dionysos est connue dès le II^e siècle av. J.-C. sur les monnaies helléniques émises au règne du roi Agatheleos (185-180 avant notre ère) trouvées en Afghanistan. (Holt 1989 : 2).

38 Nous avons deux exemples attestés sur deux plaques d'os, l'un se trouve dans le musée du Louvre et l'autre dans celui d'Oxford (Augé - Linant de Bellefonds 1986 : 516-517 n. 12a et 23).

39 Sur la relation entre la panthère et les bacchantes d'après les textes antiques voir (Chavot 2013 : 107-108) et (Otto 1965 : 111).

40 Le rôle indispensable de la panthère dans le thiasse est commenté par l'auteur romain du II^es Lucien de Samosate qui cite dans ce sens une phrase de la panthère « *Dionysos ne peut rien faire sans moi* ». (Pailler 2009 : 107).

41 On peut citer la mosaïque de la maison à Portiques qui représente deux bustes d'Alpheios et de Pyramos. (Cimok 2000 : 98, 100).

tête tournée légèrement vers sa gauche indiquent qu'il serait assis. Le pan de tissu visible sur l'épaule peut suggérer que les jambes auraient été couvertes par un manteau, ce qui est le cas également à Ghalineh. Ce dernier exemple possède un autre point commun avec le dieu-fleuve sur notre pavement ; il s'agit, en l'occurrence, de la présence de la corne d'abondance. Cette dernière se caractérise par sa couleur jaune et le détail des jets d'eau courbes, coloré en gris-bleu. L'attitude du dieu, un roseau dans la main droite, une corne d'abondance maintenue par son bras gauche est identique à celle du dieu-fleuve des thermes de Ghalineh (Balty 1977: 14).

Si l'image du dieu est typique des divinités fluviales à l'époque romaine, elle se distingue par son association au thème du paysage peuplés d'animaux. Bien qu'une grande partie du panneau soit détruite, on peut constater que dans la partie encore conservée, les bêtes (lion, singe ? serpent, griffon ?) distribuées aléatoirement dans l'espace font référence à un paysage sauvage. Même si la scène n'est pas complète, on peut faire un constat que le choix de ces bêtes n'est probablement pas dû au hasard, étant donné qu'elles sont accompagnées par le dieu-fleuve. Notons que l'une des bordures qui encadrent cette scène est ornée d'oiseaux et de masques appartenant à l'iconographie dionysiaque. Est-il possible alors que ce thème soit lié au dieu ? et si c'est le cas, que signifie-t-il ?

On sait que Dionysos est le maître de la nature sauvage. Cette idée est mentionnée à maintes reprises dans les *Bacchantes*. Donc, la représentation d'une telle scène peuplée d'animaux sauvages peut être mis en rapport avec ce rôle du dieu. La présence du dieu-fleuve qui symbolise la fécondité et la fertilité peut être expliquée par le fait que Dionysos est également le dieu de la fertilité. Ainsi, le choix iconographique pour cette scène rappellerait deux caractéristiques du dieu : en l'occurrence, son lien avec la nature sauvage et avec la fécondité. Or, le paysage peuplé de bêtes est cité dans les *Bacchantes* comme le lieu propice à la pratique des rites dionysiaques (bacchanales). Dans ce texte, plusieurs endroits sont cités comme Nysa et la zone à côté de l'Olympe. Dans ces deux lieux, on note toujours la présence des fauves ou des bêtes sauvages⁴². La présence de ces animaux est un élément commun lorsqu'on parle des lieux de bacchanales. Dans le même passage, on mentionne aussi un fleuve traversé par le thiasos avant son arrivée en Lydie. On décrit la fécondité de la région grâce aux eaux abondantes de ce cours d'eau⁴³. Ainsi, on peut se demander si cette image n'évoquerait pas certaines caractéristiques de lieux propres à la bacchanale, telle qu'elle est décrite dans le texte des *Bacchantes*.

3- Scène des restes des deux personnages avec une amphore et un masque

Le tapis est endommagé, ce qui rend la lecture de l'image difficile. Néanmoins, les éléments iconographiques qui subsistent peuvent nous aider à comprendre ce tableau. L'inscription identifiant Eros ainsi que l'amphore et le masque constituent les éléments-clés pour formuler une hypothèse. Dans certaines scènes de mariage relatives au culte dionysiaque, soit le personnage d'Eros accompagne Dionysos

42 « - Où conduis-tu ton thiasos, Dionysos Thyrsophore ? Est-ce à Nysa, berceau des fauves, est-ce aux sommets coryciens ? Ou peut-être dans la retraite de l'Olympe aux bois touffus, où la cithare d'Orphée, jadis, par ses accents, rassemblait les arbres et les bêtes sauvages. » (*Les Bacchantes* 255-265). (Euripide, Tome VI, *Les Bacchantes*, traduit par H. Grégoire 1979 : 264).

43 « Heureux Piérie, Evhios te vénères. Il viendra diriger tes chœurs, tes bacchanales ; à la tête des Ménades dont se déroule le cortège, il franchira la rapide Axios, et puis le Lydias, père de l'abondance, dispensateur de la prospérité, qui, dit-on, des eaux les plus belles, abreuve le pays des superbes cavales ». (*Les Bacchantes* 265-275) (Euripide, Tome VI, *Les Bacchantes*, traduit par H. Grégoire 1979 : 265).

et Ariane lors de leurs noces⁴⁴, soit Eros constitue un couple avec Télète ou avec Psyché (Darmon 2011 : 86 fig. 4, 94 fig. 12). Le cratère est souvent présent dans les scènes nuptiales, notamment celle de Dionysos et d'Ariane⁴⁵. Il évoque le vin (Pouyado - Jaquet-Rimassa 2003 : 55) qui fait référence à l'union mystique du couple (Balty 1990 : 89). Il serait remplacé dans notre mosaïque par l'amphore qui a la même signification. Une amphore de type identique est déjà visible sur la mosaïque de Dionysos ivre à Shahba (Nofal 2021 : 95 fig. 26). La présence d'un masque est assez rare. Les masques sont couramment visibles dans les bordures mais pas dans la scène elle-même⁴⁶. Ici, il s'agit d'un masque de jeune homme imberbe dont la présence n'est pas surprenante car il peut être lié au caractère théâtral de Dionysos⁴⁷.

Est-il possible que le mot Eros légende le masque ? Sa position est plus proche des jambes du personnage. Dans la scène précédente, nous avons vu que le satyre était légendé par une inscription inscrite à côté de ses jambes. Il est donc plausible que le mosaïste ait fait la même chose ici. Si c'était le cas, nous aurions une scène d'Eros associé à un personnage vraisemblablement assis à son côté et entre les deux il y a l'amphore et le masque. Eros est souvent illustré en couple avec une jeune fille comme l'atteste une mosaïque d'une collection privée à New York, provenant probablement de Syrie (III^e-IV^e siècle), représentant les noces d'Eros et de Télète, légendées par des inscriptions (Dunbabin 2008 : 215 fig. 16). Toutefois, sur la mosaïque de New York, Télète n'est pas assise, elle est amenée par les trois grâces alors qu'Eros est couronné par Aphrodite. Les deux autres exemples proviennent de Zeugma, où la scène représente seulement Eros assis à côté de Télète sur une mosaïque découverte hors contexte architectural (Darmon 2018 : 419 fig. 12), sur un pavement de la maison de Poséidon, Eros est accompagné d'une figure féminine (Darmon 2018 : 394 fig. 15a) interprétée comme Psyché par J.-P. Darmon (Darmon 2011 : 93) et comme Télète par K. Dunbabin (Dunbabin 2008 : 217). La présence du cratère dans cette scène est interprétée par K. Dunbabin comme un élément dionysiaque qui correspond à l'atmosphère festive des noces (Dunbabin 2008 : 219). J.-P. Darmon pense que le cratère renvoie à Dionysos et que les noces doivent faire allusion à celles du dieu et d'Ariane qui ne symbolisent pas seulement l'union entre l'homme et la femme, mais aussi l'union entre l'âme et le divin (*Hiéros Gamos*) (Darmon 2011 : 93)⁴⁸. Donc pour lui, ces noces représentent l'initiation dionysiaque

44 Comme par exemple la mosaïque de la maison de Dionysos et Ariane à Zeugma (Abadie-Reynal 2002 : 748-749 fig. 4) et celle de la noce de Dionysos et d'Ariane à Shahba (Balty 1977 : 50-56 fig. 20). Eros accompagne souvent Ariane et Dionysos dans d'autres scènes aussi que le mariage. Voir (Eraslan 2015 : 55-61). Selon K. Dunbabin, la noce de Dionysos et d'Ariane peut être vue comme le prototype de l'amour humain et du mariage et la référence directe de l'initiation. C'est le *Hiéros gamos* qui présente l'union du dieu à ses mystères et l'apothéose d'Ariane (Dunbabin 2008 : 217). L'association de la scène du mariage au culte du dieu est bien attestée sur un panneau de la maison de Dionysos à Sepphoris, où parmi les figures dionysiaques, on trouve une intitulée en grec « *Hymenaios* ». (Talgam - Weiss 2004 : 61-61 fig. 46.).

45 Le cratère est plus souvent visible sur les scènes de la noce d'Ariane et Dionysos. Un seul exemple est connu dans la région d'un cratère dans les noces d'Eros et de Psyché (Darmon 2011 : 86 fig. 4).

46 La majorité d'exemples des masques visibles sur les mosaïques de la région apparaissent dans les bordures comme celle de la mosaïque du *triclinum* de la maison des Bateaux des Psychés à Antioche (Cimok 2000 : 156-157) et de Sepphoris (Talgam - Weiss 2004 : pl. C, VII, b-f). C'est juste sur la mosaïque de Ménandre et Glycira de la maison de Ménandre à Antioche que se trouve deux masques de théâtre illustrés dans la scène. (Cimok 2000 : 180-181). Nous avons aussi les masques de théâtres utilisés comme éléments de remplissage sur un tapis datant du IV^e siècle découvert à Daphnée (Cimok 2000 : 239).

47 Les masques sont des attributs de Dionysos, dieu du théâtre (Bierl 2013 : 366).

48 L'auteur se réfère à un passage de Timothée de Milet (fragment 5, tiré de *Cyclope*) cité par Athénée (XI, 465, c) sur le symbole du vin « du sang du Bacchus avec les larmes fraîchement versées des Nymphes ».

(Darmon 2011: 89-90)⁴⁹. Sur notre panneau, figurent deux personnages dont l'un est vraisemblablement identifié comme Eros et l'autre, très endommagé, assis à ses côtés doit être une figure féminine. Il n'est pas exclu que notre scène fasse allusion à l'amour ou au mariage⁵⁰.

- Rendu

On remarque que l'on utilise une gamme de plusieurs couleurs pour rendre les corps des oiseaux, sans délimiter le contour du corps. Chaque oiseau est traité selon une palette de couleurs variées, c'est probablement pour tenter de le caractériser et donner une impression plus réaliste.

Pour le traitement des bêtes, le mosaïste a fait le choix de colorer les corps des animaux par un dégradé de tons uniformes, mélangé parfois avec d'autres couleurs. Dans certains cas, on ajoute une touche de blanc sur les pattes et le ventre. Même si ces représentations sont moins réalistes que celles des oiseaux, elles sont pourtant bien caractérisées : par exemple, la panthère dont le corps est tacheté en noir.

Pour les figures humaines, la qualité n'est pas la même dans toutes les scènes. Dans celle de Dionysos et son thiasé, les personnages sont soigneusement illustrés, on trouve du blanc et du rose clair, en léger dégradé pour Dionysos et la bacchante. Pour le satyre, il s'agit de teintes plus foncées de rose et de rouge, appliquées de façon à montrer la musculature. Les visages étant détruits dans cette scène, on ne peut étudier leur rendu. Les vêtements des personnages sont représentés en deux couleurs contrastées utilisées pour en indiquer les plis. Dans la scène qui représente un paysage, le corps du dieu fleuve se caractérise par sa musculature et des teintes majoritairement de rouge et de rose, parfois mélangées à d'autres couleurs. En ce qui concerne le visage du personnage, la bouche, le nez et les sourcils sont rendus en brun foncé. Le regard est oblique et l'iris est coloré en noir alors que le reste de l'œil est blanc.

Le corps des enfants chasseurs est coloré soit en un dégradé de jaune avec un trait en blanc et en rose, soit dans un dégradé de rose avec un trait en jaunemoutarde. Du visage, on distingue seulement les yeux dont il ne reste que les iris noirs.

Pour les masques, on note que les contours sont dessinés par des traits foncés qui représentent la bouche, le nez, les sourcils, ainsi que les yeux. Pour chaque masque, il a été fait usage d'une gamme de couleurs variées : blanc et rose avec un trait en jaune pour les femmes et le jeune homme, gris et blanc avec un trait jaune et rose pour le vieillard. On peut observer le rendu des jeux d'ombre et de lumière dans l'application des couleurs avec le choix d'une couleur claire pour le côté le plus visible du visage. Les chevelures sont rendues en rouge, en brun et en noir. Dans tous ces masques, les regards sont obliques.

En général, on relève l'utilisation d'une gamme de trois couleurs (rouge, rose, blanc) avec un trait en jaune dans le rendu des figures humaines notamment pour montrer les détails du corps, mais aussi dans l'application de la technique de clair-obscur. Les visages reflètent une expression de léger étonnement voire de tristesse, confirmée par les regards obliques. La somme de ces détails rappelle le style sévérien de l'art romain, tel qu'on le connaît sur les mosaïques de la région (par exemple à Antioche, Zeugma, Homs et, Mass'oudih) (Balty 1981 :

49 Pour plus de détails sur les différentes interprétations sur ces scènes voir (Balty 2021 : 82-87).

50 Sur la relation entre les scènes de l'amour et du mariage avec le culte dionysiaque sur les mosaïques romaine et byzantines en Syrie voir (Balty 2021 : 80-98).

369-380)⁵¹.

- Datation

Cette mosaïque présente plusieurs points communs avec certains pavements d'Antioche datés de la deuxième moitié du II^e et du début du III^e siècle, mais aussi certains pavements de Zeugma, datés entre la fin du II^e et le début du III^e siècle. Il s'agit de la composition (le pseudo-*emblema* à sujet mythologique et bordures multiples), des motifs de bordures (géométriques et à rinceaux d'acanthé), des éléments de remplissage (motifs géométriques, oiseaux, masques) et du style des figures humaines (technique de clair-obscur, regard oblique, expression de tristesse). On peut y ajouter une ressemblance évidente dans l'application de la polychromie sur certains motifs géométriques. Tout cela nous invite à penser que cette mosaïque a été réalisée par un atelier expérimenté, qui a puisé dans le répertoire décoratif bien connu à Antioche et à Zeugma entre le II^e et le début du III^e siècle. Vu la position géographique de Manbij située entre Zeugma et Antioche, il ne serait pas étonnant que cet atelier ait été originaire de l'une de ces deux villes. Donc, l'hypothèse la plus plausible est que notre mosaïque soit contemporaine de celles d'Antioche et de Zeugma et, par conséquent soit datée entre le milieu du II^e et le début du III^e siècle. Cette proposition se trouve renforcée par ce que l'on sait de la diffusion du culte et de l'iconographie dionysiaque à cette époque-là, notamment en raison de la politique de la dynastie sévérienne dont Dionysos (*liber pater*) et Héraclès furent les dieux protecteurs (Bruhl 1953: 191)⁵².

- Conclusion

D'une manière générale, on peut dire que la découverte de cette mosaïque de Manbij est très intéressante car elle est l'une des rares trouvailles archéologiques qui remontent à l'époque romaine dans la ville. Pourtant, cette dernière devenue *polis* dès le règne d'Auguste était très célèbre dans l'Antiquité. Grâce au temple de la déesse Atargatis, Manjib était devenue un centre pèlerinage pour toute la Syrie (Goossens 1943: 108-116). La présence de l'iconographie dionysiaque n'est pas surprenante car ce dieu très populaire en Syrie, devait être assimilé aux divinités locales (Bruhl 1953 : 256-260). Cette popularité s'est poursuivie. En raison de sa propagation officielle, le culte dionysiaque a atteint son apogée lors du règne de la dynastie sévérienne (Bruhl 1953: 185-193). C'est surtout à cette époque que l'on trouve la diffusion de l'image de Dionysos et des épisodes liés à son culte dans les maisons de Syrie du Nord comme l'attestent de nombreuses mosaïques à Antioche et Zeugma. Bien qu'elle soit endommagée et incomplète, la mosaïque de Manbij présente un exemple exceptionnel de l'iconographie dionysiaque, sans doute inspiré du répertoire décoratif hellénistique cher à la région, mais aussi plus spécifiquement du texte de la tragédie les *Bacchantes*. Quel que soit le contexte architectural de notre mosaïque, profane ou religieux, et quelle que soit la portée symbolique de ces images (initiation dionysiaque (Darmon 2018 : 116), ou mises en scène inspirées d'œuvres théâtrales (Dunbabin 2008 : 207), il est évident qu'on ne peut manquer d'évoquer, à la découverte de ce pavement à Manjib-Hiérapolis, le statut religieux spécifique de cette cité que l'on appelait aussi « la ville sacrée ». Dionysos était bien présent dans le fameux

51 Voir aussi (Levi 1947 : 545-546; Abdallah 2011 : 12). On peut citer à titre d'exemple pour Zeugma a mosaïque de Satyre et d'Antiope de la villa Poséidon et celle du dieu -fleuve dans la ville Euphrate qui présentent un traitement proche du corps humain (Önal et al. 2007 : 131).

52 Nous voudrions présenter notre gratitude à Mme. Janine Balty pour avoir accepté relire cette étude et pour avoir donné des notes intéressantes.

temple d'Atargatis comme en témoigne Lucien de Samosate dans son ouvrage « *La déesse syrienne* »⁵³.

53 « *J'aime mieux, quant à moi, ce que racontent, ceux qui à maints égards s'accordent avec les opinions des grecs. Ils croient que la déesse est Héra, et que l'édifice est l'œuvre de Dionysos, fils de Sémélé. Dionysos, en effet, vint en Syrie, lors de ce voyage qu'il fit en Ethiopie. On voit dans le sanctuaire de nombreux signes indiquant que Dionysos en est le fondateur, entre autres des étoffes barbares, de pierreries de l'Inde et des défenses d'éléphants que Dionysos rapporta de chez les Ethiopiens. Deux énormes phalles se dressent en outre dans les propylées, et sur eux cette inscription est gravée « Ces phalles, « c'est moi Dionysos qui les a consacrés à Héra, ma belle « mère ». De telles preuves également me suffisent. Je parlerais cependant d'un autre objet qui se voit dans le temple, rapportant au culte de Dionysos. Les grecs, en l'honneur de Dionysos, érigent des phalles, sur lesquels ils disposent en outre ceci : de petits hommes en bois qui ont des membres énormes. Ils les appellent des névrosastes. On voit encore ce symbole dans le sanctuaire : à droite du temple, se trouve assis un petit homme en airain, qui a un membre énorme ».* (Lucien de Samosate, *la déesse syrienne*, XVI, traduction par M. Meunier, 68-71, Paris, 1980).

Bibliography – Kaynaklar

- Abadie-Reynal 2002 C. Abadie-Reynal, "Les maisons à décors mosaïqués de Zeugma", Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 146^e année, 2, 743-771.
- Abdallah 2011 K. Abdallah, « Mosaïque d'Héraclès découverte à Homs (Syrie centrale) », M. Şahin (ed.), 11th International Colloquium on Ancient Mosaics, Bursa, 1-13.
- Abdallah 2015 K. Abdallah, « Mosaïque funéraire découverte dans la région d'Apamée, La mosaïque gréco-romaine », XII Colloquio AIEMA, Venezia, 1-13.
- Abdallah 2018 K. Abdallah, Les mosaïques romaine et byzantine de la Syrie du Nord, T.213, fascicule 3, Beyrouth.
- Abdul Massih 2012 J. Abdul-Massih, « La mission archéologique libano-syrienne de Cyrhrus, bilan des travaux 2006-2011 », CRAI, 156^e année, 1, 303-330.
- Augé - Linant de Bellefonds 1986 C. Augé - P. Linant de Bellefonds, "Dionysos (in peripheria orientali)", LIMC III.1, 514-531, LIMC III.2, 406-419.
- Balty 1977 J. Balty, Mosaïques antiques de la Syrie, Bruxelles.
- Balty 1981 J. Balty, « La mosaïque antique du Proche-Orient: des origines à la Tétrarchie », Aufstieg und Niedergang des Römischen Welt, Berlin, 347-428 pl. 1-46.
- Balty 1990 J. Balty, La mosaïque de Sarrîn (Osrhoène), IFAPO, Bibliothèque archéologique et historique 140, Beyrouth.
- Balty 1991 J. Balty, « Notes d'iconographie dionysiaque : la mosaïque de Sarrîn (Osrhoène) », MEFRA 103, 1, 19-33.
- Balty 1995 J. Balty, Mosaïques antiques du Proche-Orient, Paris.
- Balty 2004 J. Balty, Les mosaïques d'Antioche : style et rayonnement, Topoi. Orient-Occident, Supplément 5. Antioche de Syrie, Histoires, images et traces de la ville antique, Lyon.
- Balty 2006 J. Balty, « Mosaïque romaine, mosaïque Sassanide : Jeux d'influence réciproque », Ērān und Anērān. Studien zu den Beziehungen zwischen dem Sasanidenreich und der Mittelmeerwelt, J. Wiesehöfer - Ph. Huyse Beiträge (Oriens et Occidens 13), Stuttgart, 29-44.
- Balty 2021 J. Balty, "Echo de la Télété dionysiaque dans les mosaïques romaines tardives", N. Belayche - F. Massa (eds.), Mystery Cults in Visual Representation in Graeco-Roman Antiquity, Leiden/Boston, 80-98.
- Bierl 2013 A. Bierl, "Dionysos in Old Comedy. Staging of Experiments on Myth and Cult", A. Bernabé-M. H. de Jáuregui-A. I. Jiménez -S. Cristóbal- R. M. Hernández (eds.), Redefining Dionysos, Berlin/Boston, 366-385.
- Bruhl 1953 A. Bruhl, Liber Pater : origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain, Paris.
- Chavot 2013 P. Chavot, Les bestiaires des dieux, Paris.
- Chéhab 1958 M. Chéhab, Mosaïques du Liban, Bulletin du Musée de Beyrouth, t. XIV-XV, Paris.
- Cimok 2000 F. Cimok, A corpus of Antioch Mosaics, İstanbul.
- Dardenay et al. 2016 A. Dardenay - A. Allroggen-Bedel - H. Eristov - A. Grand-Clément - M-L.Maraval - C. Marotta - N. Monteix - E. Rosso, Herculaneum, Des archives aux restitutions architecturales et décoratives, Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome [En ligne].

- Darmon 2011 J.-P. Darmon, “L’épouse mystique de Zeugma : Ariane ou Psyché ? Encore une rétractation”, *BAntFr* 2004-2005, 83-95.
- Darmon 2018 J.-P. Darmon, *Mythes et images en mosaïque antique : scripta (musi)varia : recueil de textes (1963-2013)*, Paris.
- Daude 1995 C. Daude, “Interprétation, évaluation : le texte entre voir et dire”, *Annales littéraires de l’université de Besançon* 582, 23-66.
- 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.
- Dunbabin 2008 K. Dunbabin, “Domestic Dionysus? Telete in mosaics from Zeugma and the Late Roman Near East”, *JRA* 21, 1, 193-224.
- Euripide Euripide, Tome VI, *Bacchantes*, texte établi et traduit par H. Grégoire, avec la collaboration de J. Meunier Paris, 1979.
- Eraslan 2015 Ş. Eraslan, “Dionysus and Ariadne in the light of Antiocheia and Zeugma Mosaics”, *Anatolia Antiqua* XXIII, 55-61.
- Foucher 1963 L. Foucher, *La maison de la procession dionysiaque à El Jem*, Paris.
- Gasparri 1986 C. Gasparri, “Bacchus”, *LIMC* III.1-2, 540–566, pl. 428-456.
- Ghirshman 1956 R. Ghirshman, *Bichâpour*, Vol. II, *Les mosaïques sassanides*, Paris.
- Goossens 1943 G. Goossens, *Hiérapolis de Syrie. Essai de monographie historique. Recueil de Travaux d’Histoire et de Philologie*, 3e série, 12e fascicule, Louvain.
- Goette 1991 H. R. Goette, “Alpheios in Syrien : Zu mosaic in Tartus”, *DaM* 5, 71-80.
- Holt 1989 F. L. Holt, *Alexandre The Great and Bacteria: The formation of a Greek Frontier in Central Asia*, (*Mnemosyne*, Supplement 104), Leiden, New York.
- Levi 1947 D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements I-II*, Princeton.
- Lucien de Samosate Lucien de Samosate, *la déesse syrienne*, traduction nouvelle avec prolégomènes et notes par M. Meunier, Paris, 1980.
- Nofal 2021 O. Nofal, *Les scènes mythologiques sur les mosaïques romaines en Syrie (en arabe)*, Damas.
- Önal et al. 2007 M. Önal - F. Bulgan - H. Güllüce, *Belkis Zeugma and its Mosaics*, İstanbul.
- Otto 1965 W. F. Otto, *Dionysus Myth and Cult*, Bloomington.
- Pailler 2009 J. M. Pailler, *Les mots de Bacchus*, Toulouse.
- Palagia 1981 O. Plagia, “Alpheios”, *LIMC* I.2, 576-578.
- Pouyado - Jaquet-Rimassa 2003 V. Pouyadou - P. Jaquet-Rimassa, *Cratère et Kottabe, objets symposiaques? Certes, mais aussi dionysiaques*, *Pallas* 63, 55-75, XI-XV.
- Schröder 1989 S. F. Schröder, *Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios*, Roma.
- Sinclair 2013 A. Sinclair , « Colour and the Classical Theatre Mask », *Ancient Planet Online Journal* 4, 3-20.
- Talgam - Weiss 2004 R. Talgam - Z. Weiss, *The mosaics of the house of Dionysos at Sepphoris : excavated by E. M. Meyers, E. Netzer and C. L. Meyers*, Jerusalem.
- Turcan 1966 R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques : essai de chronologie et d’histoire religieuse*, Paris.

Priene Doğu Nekropol Şapeli Döşeme Mozaikleri ve Duvar Resimlerinin Ön Değerlendirmesi

Preliminary Evaluation of Floor Mosaics and Wall Paintings of the Chapel of Eastern Necropolis in Priene

Ferdi ALATAŞ*

(Received 03 October 2022, accepted after revision 29 August 2023)

Öz

Priene Doğu Nekropolü'nde 2010 yılı kazı sezonunda tespit edilen şapelde 2019 ve 2021 yıllarında ilk kazı çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Doğu Nekropol Şapeli olarak adlandırılan yapı, doğu – batı doğrultulu, dıştan 22,80 x 7,20 m ölçülerinde, tek nefli ve dikdörtgen planlı bir şekilde inşa edilmiştir.

Erken Bizans Dönemi'nden itibaren kullanıldığı tespit edilen Şapelin iç mekân duvar cephelerinin tamamen fresk kaplı olduğu anlaşılmıştır. Şapelin naos kısmında yapılan kazılarda batı duvarı ve kuzey duvarında bulunan fresklerin bir kısmı açığa çıkarılmıştır. Batı duvarında üç, kuzey duvarında ise dört kat fresk tespit edilmiştir.

Şapelde yürütülen kazılar esnasında birçok noktadan mozaik parçalarına ve tesseralara ulaşılmıştır. Özellikle apsisin güney yarısında gerçekleştirilen kazılarda, zemin mozaığı ile kaplı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Naos kısmında ise zemin mozaığının çok küçük bir kısmı açığa çıkarılmıştır.

Bu çalışmada, Doğu Nekropol Şapeli'nin taban mozaikleri ve duvar resimlerinin ilk tanıtımı yapılarak, evreleri ve tarihlendirme sorunları ele alınacaktır. Ayrıca duvar resimlerinin ikonografik özellikleri de değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Priene, şapel, Hristiyanlık, fresk, mozaik.

Abstract

The Chapel, which was discovered in the Eastern Necropolis of Priene during the 2010 excavation season, has been excavated in 2019 and 2021. In east-west direction oriented Chapel with a rectangular plan in the dimensions of 22,80 x 7,20 m consist of mainly a central nave and an apse.

The interior wall facades of the chapel, whose first building phase dated probably to Early Byzantine Period, were completely covered with frescoes. Some of these frescoes on the west and north walls of the naos has been unearthed during excavations. Three layers of frescoes were found on the west wall and four layers on the north wall.

During the excavations carried out in the chapel, mosaic fragments and tesserae were found in many points. Especially in the excavations carried out in the south of the apse, it was concluded that the floor was covered with floor mosaics. A very small part of the floor mosaic was unearthed also in the naos section.

Various phases and chronological problems of the floor mosaics and wall paintings of Eastern Necropolis Chapel will be discussed in this article.

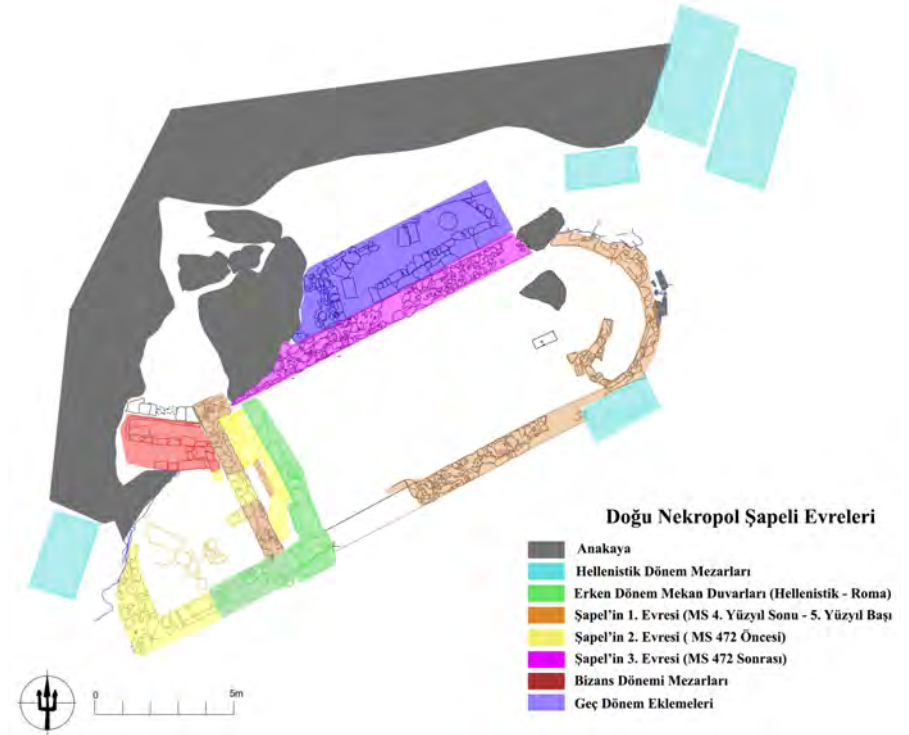
Keywords: Priene, chapel, Christianity, fresco, mosaic.

* Ferdi Alataş, Priene Antik Kenti Heyet Üyesi, Türkiye. <https://orcid.org/0000-0002-4173-9325>. E-posta: ferdialatas@hotmail.com

2019-2021-2022 kazı sezonlarında, temizlik ve kazı çalışmaları İbrahim Hakan Mert'in başkanlığında gerçekleştirilmiştir. Çalışmalara Bursa Uludağ Üniversitesi'nden A. Ali Altın, Buğra Kuru, Gökhan İlhan, Murat Sönmez, Gizem Usal, Yasin Kayacı, Efdal Hardal, Derin Güneş Erdem, Tuba Aydın, Elanur Sesler, Emre Gönül, Cemre Akman, Nur Hilal Görük ile birlikte Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nden Mimar Gülce Erincik katılmıştır. Başta Priene Kazıları Başkanı İbrahim Hakan Mert olmak üzere katkı ve desteğini eksik etmeyen tüm ekibe teşekkür ederim.

Bu makale; Ferdi Alataş'ın 2022 yılında, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı'nda, Prof. Dr. İbrahim Hakan Mert'in danışmanlığında, "Priene Doğu Nekropol Şapeli" isimli tezinden üretilmiştir (Alataş 2022).

Resim 3
Doğu Nekropol Şapeli Planı (F. Alataş).



Resim 4
Doğu Nekropol Şapeli Hava Fotoğrafı
(F. Alataş).



Özellikle İS 472 yılında bölgede gerçekleşen şiddetli deprem birçok kenti yerle bir etmiştir (Comes 1894: 24, 90). Bu depremde kentteki yapılarla birlikte Doğu Nekropol Şapeli de hasar almış ve daha sonra tadilat görmüş olmalıdır.

Farklı dönemlerde kullanılmaya devam eden Şapelin birçok evresinin olduğu görülmektedir. Fakat bu evrelerle ilgili kesin yargıda bulunabilmek için Şapelin iç mekânında ve çevresinde kazıların tamamlanması gerekmektedir.

Mozaikler

Şapelde gerçekleştirilen temizlik ve kazı çalışmaları esnasında yapının birçok noktasında ulaşılan mozaik parçaları burada mozaikli bir zemin olduğu fikrini vermiştir. Kazı çalışmaları sonucunda Şapelin üç farklı noktasında zemin mozaiği tespit edilmiştir. (Res. 5). 2019 yılında apsiste yürütülen kazılarla birlikte, apsis zemininin mozaikle kaplı olduğu anlaşılmıştır (Res. 6). Apsisin güney yarısında devşirme malzeme kullanılarak oluşturulan synthronon ile

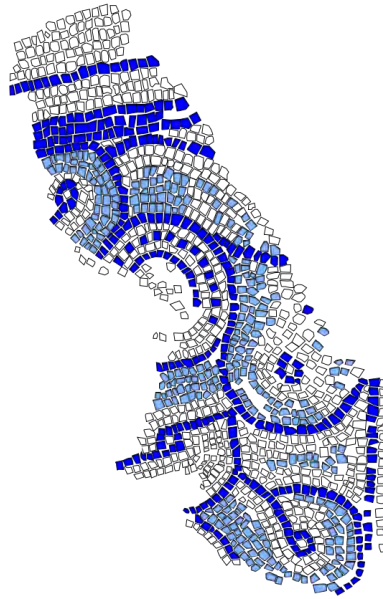


Resim 5
Zemin Mozaiği Tespit Edilen Alanlar
(F. Alataş).



Resim 6
Apsiste Yer Alan Zemin Mozaikleri
(F. Alataş).

güney duvarın birleştiği noktadan başlayarak kuzeye ve batıya doğru devam eden zemin mozaiği, doğu – batı doğrultusunda 1,00 x 0,50 m ölçülerindedir (Res. 7-8).



Resim 7
Apsis Güneyindeki Zemin Mozaik Detayı
(F. Alataş).

Resim 8
Apsis Güneyindeki Zemin Mozaik Çizimi
(D. G. Erdem).

Apsisin güney yarısının kuzeyinde ise yaklaşık 1,20 x 0,50 m ölçülerine sahip olan zemin mozaığının, apsisin kuzey yarısına doğru toprak altında devam ettiği tespit edilmiştir. Mozaığın üzerine kalkerlendiği için mozaik büyük oranda zarar görmüş ve üzerindeki motif anlaşılammaktadır (Res. 6).

2021 yılında, naosun batısında yürütülen çalışmalar sonucunda, burada da zemin mozaığına ulaşılmıştır (Res. 9). 0,47 x 0,24 m ölçülerine sahip olan mozaik doğuya doğru henüz kazısı gerçekleştirilmeyen şapelin iç mekânında, toprak altında devam etmektedir.

Resim 9
Naos Zemin Mozaığı
(M. Sönmez).



Açığa çıkarılan zemin mozaiklerinden anlaşıldığı üzere mavi ve beyaz renklerin hâkim olduğu, 0,01 x 0,01 m ölçülerindeki tesseraların opus tessellatum tekniği kullanılarak birleştirildiği görülmüştü. Mozaığın üzerinde yer alan betimleme, iç içe geçmiş dairelerin orta boğum noktaları birbirine bağlanarak oluşturulan düğüm motifidir (Res.7-8).

Zemin mozaığının benzer örnekleri, İS 4. yüzyılın sonlarına tarihlendirilen Aphrodisias Aphrodite Tapınağı'nın Bizans dönemi kullanım zemininde (Campbell 1991: 8-9 pl. 24) panel olarak, Sardis Kuzey Temenos Kompleksi'nin zemininde (Campbell 1991: 9 pl. 28) ise bordür olarak karşımıza çıkmaktadır. Ephesos Kuretler Caddesi üzerindeki Batı Salon'da, ulaşılan seramiklerden yola çıkılarak İS 6. yüzyıla tarihlendirilen motiflerle de benzerlik göstermektedir (Quatember et al. 2009: 118 abb. 42). Ayrıca Bursa Derecik Bazilikası'nın kuzey nefinde bordür olarak kullanılmış ve İS 5. yüzyılın sonlarına tarihlendirilmiştir (Çıtakoğlu 2015: 70 levha 77b.). Apsis zemininde ulaşılan mozaığına en yakın benzer örnekler 5. yüzyıl sonu 6. yüzyıl başlarına tarihlendirilen Aphrodisias Piskoposluk Konutu'nun zemininde (Campbell 1991: 25 pl. 121) bulunan zemin mozaikleri, 6. yüzyıla tarihlendirilen Anemurium Nekropol Kilisesi'nin koro bölümü (Campbell 1998: 46, 49, 50 pl. 204) ile Anemurium Kutsal Havariler Kilisesi'nin nartheksinde (Campbell 1998: 24, 26 pl.108) yer alan mozaikleridir.

Doğu Nekropol Şapeli'nde ulaşılan zemin mozaiklerini benzer örnekleriyle karşılaştırarak bir tarihlendirme önerisinde bulunulabilir. Muhtemelen, İS 472 depremi ile ana kayadan kopan parça, yapının kuzey duvarı üzerine devrilerek duvarı yıkmış olmalıdır. Deprem sonrası yapıda birtakım tadilatlar gerçekleştirilerek zemine ve apsis mozaik döşenmiş olabileceği söylenebilir.

Tespit edilen bu bilgilere dayanarak Şapel'deki zemin mozaiklerini İS 5. yüzyıl sonu 6. yüzyıl başı olacak şekilde tarihlendirme önerisinde bulunmak mümkündür.

Duvar Resimleri

Şapel'de kazı çalışmaları başlamadan önce yapının iç cephe duvarlarının çeşitli noktalarında duvar resimlerinin korunduğu görülmüştür. Batı duvarının doğusunda yani Naos'un başladığı noktada kuzey-güney yönlü gerçekleştirilen kazılarla birlikte, batı ve kuzey duvarlarında büyük oranda korunmuş olan resimler açığa çıkarılmıştır (Res. 10). Yapılan incelemeler sonucunda batı duvarının kuzey ekseninde üç, kuzey duvarında ise dört kat duvar resmi olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte Şapelin duvar cephelerinin tamamında resimler olduğu anlaşılmış fakat önemli bir kısmı günümüze ulaşmamıştır.



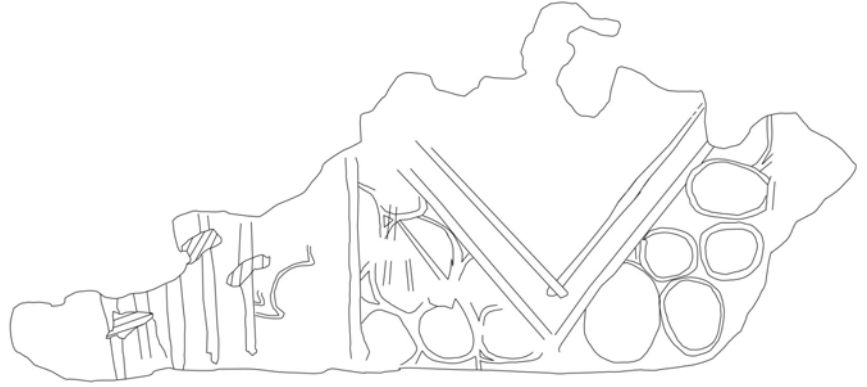
Resim 10
Batı ve Kuzey Duvarındaki Freskler
(F. Alataş).

Batı duvarının güney ekseninde çok küçük bir kısmı günümüze ulaşan freskler yapıyı süsleyen ilk resim katmanıdır (Res. 11-12). Kırmızı, mavi, yeşil ve beyaz renklerin kullanıldığı duvar resminde üçgen, daire ve yukarıdan aşağıya doğru yan yana sıralanmış çizgisel/geometrik motifler tercih edilmiştir.



Resim 11
Batı Duvarının Güneyindeki 1. Kat Fresk
Detayı (F. Alataş).

Resim 12
Batı Duvarının Güneyindeki
1. Kat Fresk Çizimi (D. G. Erdem).



Batı duvarının kuzey ekseninde tespit edilen üç kat duvar resminin önemli bir kısmı büyük oranda korunmuş bir şekilde günümüze ulaşmıştır. Birinci katta yer alan motifler güneyde olduğu gibi daha çok geometrik içeriğe sahiptir. Mavi ve beyaz renkler kullanılarak oluşturulan bordür içerisine sarı zemin üzerine kırmızı ve beyaz renklerin hâkim olduğu geometrik şekiller işlenmiştir (Res. 13). İkinci

Resim 13
Batı Duvarının Kuzeyindeki
1. Kat Fresk Detayı (F. Alataş).



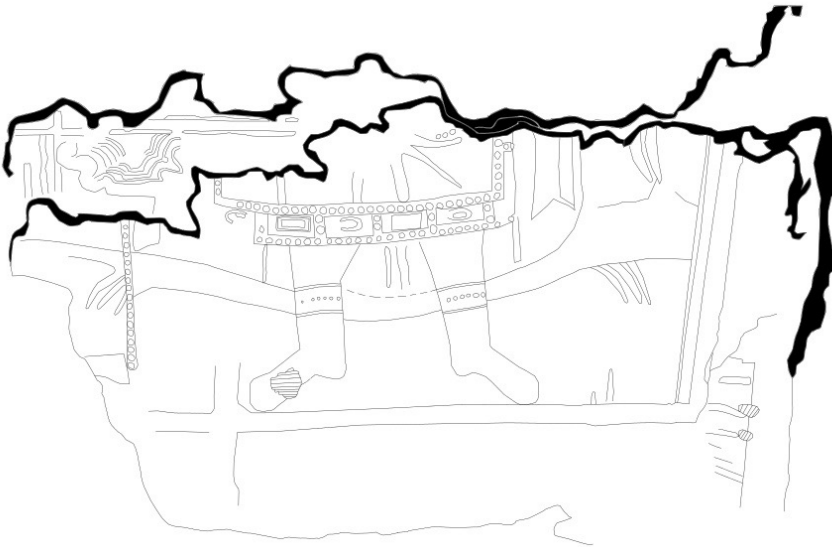
Resim 14
Batı Duvarının Kuzeyindeki
2. Kat Fresk Detayı (F. Alataş).



kata ait freskler ise batı duvarının kuzey köşesinde izlenebilmektedir (Res. 14). Koyu mavi bordür ile sınırlandırılan alanın içerisine açık mavi ve beyaz renkler kullanılarak, yatay ekseninde birbirine paralel bir şekilde ilerleyen çizgisel hatlar mermer imitasyon izlenimi vermektedir. Üç farklı tabakadan oluşan duvar resminin son evresi olan üçüncü katmanı üzerinde, batı duvarının kuzey eksenini ortalayacak şekilde oluşturulmuş bir figüre ait ayaklar ve elbisesinin etek kısmı görülmektedir (Res. 15-16). Bordo bordür içerisinde ve açık sarı zemin üzerine resmedilen insan figürü, süslü ve gösterişli kıyafetlerle işlenmiştir. Elbise kenarlarını çevreleyen inci dizileri resim şeklinde oluşturulmayıp farklı bir malzeme kullanılarak kabartma şeklinde oluşturulmuştur. Diz kapağı hizasında biten elbisenin etek kenarlarında yan yana sıralanmış altı adet dikdörtgen yer almaktadır. Dikdörtgenler kabartma şeklindeki incilerle çerçeveslendirilmiştir. İçine mavi ve beyaz renkler kullanılarak ikinci bir dikdörtgen daha eklenmiştir.



Resim 15
Batı Duvarının Kuzeyindeki
3. Kat Freskler (F. Alataş).



Resim 16
Batı Duvarının Kuzeyindeki
3. Kat Fresk Çizimi (D. G. Erdem).

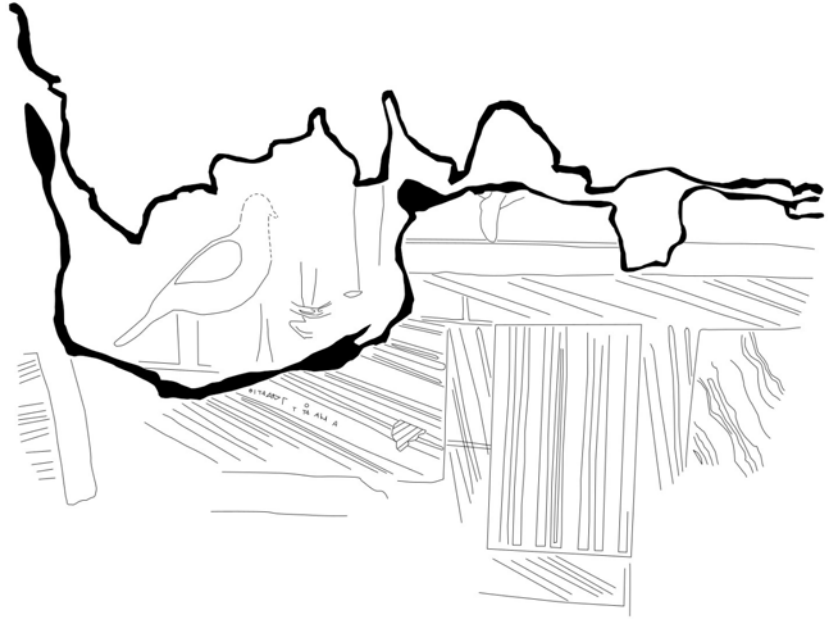
Benzer inci sırası figüre ait ayakkabının çevresinde de yer almaktadır. Bordo elbise ve mavi bir pelerin taşıyan figürün etrafına beyaz ve mavinin farklı tonları kullanılarak insan figürünü ön plana çıkarabilmek için derinlik sağlanmaya çalışılmıştır. Ayrıca figürün sağ el hizasında yine kabartma şeklindeki incilerle oluşturulmuş ve yukarıdan aşağıya doğru ilerleyen bir asa tuttuğunu söylemek mümkündür. Duvar resminde yer alan önemli detaylardan bir tanesi figürün iki yanında yer alan melek kanatlarıdır. Resmedilen kanatlar ve elinde tuttuğu asa, burada yer alan figürün Hristiyanlıktaki 7 koruyucu melekten bir tanesi olma ihtimalini düşündürmüştür. Bahsi geçen detaylarla birlikte duvarda resmedilen figürün bir aziz olması da muhtemeldir. Kazı çalışmalarının ilerletilmesiyle bu soru da netlik kazanacaktır.

Kuzey duvarının batısında, yaklaşık 2.00 metrelik mesafe boyunca duvar cephesinin fresklerle kaplı olduğu tespit edilmiş ve resimlerin doğuya doğru toprak altında ilerlediği görülmüştür (Res. 17-18). Dört farklı katmandan oluşan resimlerin sırasıyla tüm evreleri izlenebilmektedir. Duvarın batı üst köşesinde bulunan freskler birinci katmana aittir ve sarı zemin üzerine kırmızı

Resim 17
Kuzey Duvarındaki Freskler (F. Alataş).



Resim 18
Kuzey Duvarındaki Fresklerin
Çizimi (D. G. Erdem).



renk ile işlenmiş kuş figürü yer almaktadır (Res. 19). Kuş figürü, çok küçük görülen bir girland motifinin batısına yerleştirilmiştir. Kırmızı renk kullanılarak bezenen girlandın doğusunda ise mavi, kırmızı ve yeşil renklerle oluşturulmuş bitkisel motifler bulunmaktadır. Bir sonraki katmanı sağlam bir zemine oturmak için duvar üzerinde bilinçli olarak küçük tahribatlar oluşturulmuştur. Geometrik motiflerin yer aldığı ikinci katmandaki freskin küçük bir bölümü görülebilmektedir. Duvarın alt kısmında, zeminden başlayarak yaklaşık 1,00 m yüksekliğe sahip olan resimler üçüncü katmana aittir. İyi korunmuş bir şekilde günümüze ulaşan resimlerde, paneller halinde oluşturulmuş mermer taklidi levhalara yer verilmiştir (Res. 17). En batıda 0,70x0,50 m ölçülerindeki panoda, sarı ve turuncu renklerin hâkim olduğu ve diyagonal bir şekilde mermerin kıvrımlı damarları taklit edilmiştir. Batısında yer alan panel yaklaşık 1,00x0,70 m ölçülerine sahip olup mavi – beyaz çerçeve içerisine yeşil ve beyaz renkler kullanılarak işlenmiş dikey damarlı mermer taklidi bulunmaktadır. Onun



Resim 19
Kuzey Duvarı 1. Kat Fresk Detayı – Kuş
Figürü (F. Alataş).

batısında, ölçülebilen uzunluğu 0,50 m, ölçülebilen yüksekliği ise 0,80 m olan panoda kırmızı zemin üzerine pembe kullanılarak diyagonal mermer damarları verilmeye çalışılmıştır.

Toplamda dört katman olarak tespit edilen fresklerin, mermer imitasyon olarak işlenenleri üçüncü, üst kısmında ayak figürü bulunan freskler ise dördüncü katman olarak tespit edilmiştir. Bu katman, duvarın zemin hizasından başlayıp yaklaşık 1,00 x 1,10 m yükselen mermer taklidi fresklerin bittiği noktaya oturtularak işlenmiştir. Korunmuş olarak günümüze ulaşan duvar resminde, apside yani doğuya doğru yönelmiş insan figürüne ait ayaklar görülebilmektedir (Res. 20). Kesin olmamakla birlikte üst kısımda yer alan figürler doğuda bulunan apside kadar devam eden bir kompozisyon içeriyor olmalıydı. Bu bölümde yer alan duvar resimleri ile mermer taklidi resimler mavi bordür ile birbirinden ayrılmıştır. Sarı zemin üzerine işlenen insan figürünün korunan ayakları kırmızı ile oluşturulmuş ve ayağın sınırları koyu renk kontur ile belirgin hale getirilmiştir. Farklı renklerin de kullanıldığı düşünülen duvar resminde elbisesine ait bir bölümde mavi renginin tercih edildiği söylenebilir.

Resim 20
Kuzey Duvarı 4. Kat Fresk. Apsise
Yönelmiş İnsan Ayağı (F. Alataş).



Batı duvarının kuzey ekseninde üçüncü katmanda bulunan ve gösterişli kıyafetler içerisinde, kanatlı bir şekilde betimlenen insan/melek tasvirinin en iyi örneklerini Ravenna’da görmekteyiz. San Vitale Bazilikası’nın apsis tavanında yer alan genç İsa ile iki yanına işlenen melek tasvirleri önemli örnekler arasında bulunmaktadır (Dresken-Weiland 2016: abb 238). San Apollinare Nouvo Bazilikası’ndaki önemli tasvirlerden bir tanesi de altın tahtta oturan Meryem ile çocuk İsa ve onların iki yanına yerleştirilmiş olan melek tasvirleridir (Poeschke 2009: 149 abb. 50). Yine aynı bazilikanın güney duvarında, paneller halinde bezenmiş mozaiklerin en alt sırasında yan yana tasvir edilen azizler (Poeschke 2009: 146-147 abb. 66-67), İsa ve İsa’nın iki yanında bulunan melekler önemli kompozisyonlardan bir tanesidir (Lassus 1967: 32) ve İS 6. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Melek tasvirine yer verilen diğer bir yapı ise İznik’te bulunan Koimesis Tes Theotokos Kilisesi’dir. 4 melek simetrik bir şekilde, oldukça süslü ve gösterişli kıyafetler içerisinde bema kemerinde tasvir edilmiştir (Underwood 1959: figs. 7-9). Otorite, hâkimiyet, güç ve erdemi simgeleyen bu melekler, imparator kıyafetleri içerisinde, kanatlı ve başlarında altın hale ile betimlenmiştir. Adeta İsa’nın tahtını yücelten bir kompozisyon işlenmiştir. Meleklerin altında yer alan yazıtta ise “Gökler onunla kıvansın, ve tüm melekler önünde huşu ile eğilsin.” Yazmaktadır (Wulff 1903: 210; Underwood 1959: 240; Şahin 1979: 495; De Maffei 2004: 114). Kilise, İS 8. yüzyıla tarihlendirilmektedir (Ötügen 1986: 231; Şahin 2014: 102).

Şapelin kuzey duvarının üst bölümünde, apsisе yönelmiş ve hareket halinde olduğu düşünülen ayaklar, hem kuzey hem de güney duvarında yan yana sıralanmış insan figürlerinin olabileceği fikrini vermektedir. İhtimaller değerlendirildiğinde güney duvarında 6, kuzey duvarında 6 olmak üzere toplamda 12 havari figürü resmedilmiş olabilir. Fakat figürlerin hareket halinde olduğu göz önünde bulundurulursa, ellerinde sunularla muhtemelen apsisе resmedilen İsa’ya yönelmiş aziz ve azizeler olabilir (Alataş 2022: 32). Bu tasvire uygun bir şekilde oluşturulan kompozisyonun en önemli örneğine yine Ravenna San Apollinare Nouvo Bazilikası’nda rastlamaktayız. Bazilika’nın kuzey duvarında tahtında oturan Meryem ve kucağındaki İsa’ya ikramlarını sunmak için yönelmiş dönemin 3 barbar kralını temsil ettiği düşünülen 3 bilge insan ve onların arkasına sıralanmış azizler tasvir edilmiştir (Galliazzo - Codato 2002: 46 abb. 46).

Şapelin kuzey duvarında açığa çıkarılan mermer imitasyonun benzer örneklerine ise birçok yerde rastlamak mümkündür. Serdica Antik Kenti'nde (Sofya/Bulgaristan) İS 4. yüzyıla tarihlendirilen 9 adet mezar odası bulunmaktadır. Bütün mezar odalarında mermer imitasyona yer verilmiş fakat özellikle 7 numaralı Mezar Odası'nın kuzey ve doğu duvarlarına bezenen mermer imitasyon örnekleri günümüze korunmuş halde ulaşabilmiştir (Pillinger et al. 1999: 66 – 67 abb. 133 – 134). Benzer mermer taklidi levhalar, İS 4. yüzyıl ortalarına tarihlenen İznik Hespekli Hipojesi'nde de karşımıza çıkar (Fıratlı 1974: 919-932).

Şapelde küçük bir kısmına ulaşılan duvar resimleri üzerinden yapılan değerlendirmeler, iç mekândaki kompozisyonu anlamak adına önemli fakat yetersizdir. Kazıların tamamlanması ve duvar resimlerinin gün yüzüne çıkarılması, figürlerle ilgili karşılaştırma ve anoloji yapma konusunda daha fazla veri sunacaktır.

Sonuç ve Değerlendirme

Priene'de bulunan Hristiyanlık dönemi dini yapıları değerlendirildiğinde, İS 5. yüzyıl ile birlikte Hristiyanlığın kentte hâkim din olmaya başladığı anlaşılmaktadır. İS 472'de gerçekleşen deprem sonrası Priene Piskoposluk Kilisesi'nin hem tadilattan geçmesi hem de atrium kısmının eklenerek genişletilmesi (Westphalen 2000: 276) nüfusun arttığını ve zarar gören yapıların onarıldığı fikrini vermektedir. Hristiyan nüfusunun artmasıyla doğru orantılı olarak hem kent içinde hem de kent dışında kilise ve şapeller inşa edilmiştir.

Doğu Nekropol Şapeli, duvarların cephesindeki dört kat resim, zemindeki mozaik, mezar yapıları, mimari özellikleri, yapının geçirdiği evreler ve ulaşılan küçük eserlerle birlikte değerlendirildiğinde İS 4. yüzyılın sonları 5. yüzyılın başlarına tarihlendirilmesi kuvvetle muhtemeldir. Edinilen ilk bilgilerden yola çıkarak Şapel, Priene'nin Hristiyanlık döneminde inşa edilmiş ilk dini yapı olma ihtimalini taşımaktadır.

Şapelin bulunduğu alan uzun süre zeytinlik olarak kullanıldığı için toprak sürekli yer değiştirmiş ve bununla birlikte yamaçtan akıntı toprak dökülmüştür. Bu nedenle kazılarda ulaşılan sikkeler ve seramikler gelinen aşamada doğru sonuçlar vermemektedir.

Bu makalede, Doğu Nekropol Şapeli'nin sadece apsisinde çok küçük bir kısmı açığa çıkarılan zemin mozaiki ile batı ve kuzey duvarlarının bir bölümünde ulaşılan duvar resimleri değerlendirilmeye çalışılmıştır. Gerek duvar resimlerinde kullanılan ikonografik programı gerekse de mozaiklerde kullanılan motifleri doğru bir şekilde anlamak ve tarihlendirmek için şapeldeki kazıların koruma önlemleri alınarak tamamlanması gerekmektedir.

Kazıların tamamlanmasıyla birlikte; duvar resimleri, mozaikler, yapının evreleri ve tarihlendirmesine dair daha kesin yargılarda bulunmak mümkün olacaktır.

Kaynaklar – Bibliography

- Alataş 2022 F. Alataş, Priene Doğu Nekropol Şapeli, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Altunel 1998 E. Altunel, “Evidence for Damaging Historical Earthquakes at Priene, Western Turkey”, *Turkish Journal of Earth Sciences* 7, 25-36.
- Campbell 1991 S. Campbell, *The Mosaics of Aphrodisias in Caria*, *Subsidia Mediaevalia* 18, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto.
- Campbell 1998 S. Campbell, *The Mosaics of Anemurium*, *Subsidia Mediaevalia* 25, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto.
- Comes 1894 M. Comes, *Chronica Minora*, Saec. IV. V. VI. VII, Vol. II, T. Mommsen (ed.), Floransa, Berolino: Apud Weidmannos.
- Çıtakoğlu 2015 H. Çıtakoğlu, Güney Bithynia Bölgesi Figürlü ve Geometrik Desenli Taban Mozaikleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- De Maffei 2004 F. De Maffei, “İznik’te II. Konsil: VII. Ökümenik Konsil ve İznik Bakire Meryem Dosmisyon Kilisesi Bemasındaki Mozaikler”, H. İnalcık, O. Aslanapa - I. Akbaygil (eds.), *Tarih Boyunca İznik*, İstanbul, 109-117.
- Dresken-Weiland 2016 J. Dresken-Weiland, *Die frühchristlichen Mosaiken von Ravenna, Regensburg*.
- Fıratlı 1974 N. Fıratlı, “An Early Byzantine Hypogeum Discovered at İznik”, *Mansel’e Armağan / Mélanges Mansel II*, Ankara, 919-932.
- Galliazzo - Codato 2002 V. Galliazzo - P. Codato, *Die Adria, Kunst und Kultur an der nördlichen Adriaküste*, München.
- Kuru 2018 B. Kuru, Priene Doğu Nekropol Bazilikasının Batısında Bulunan Mezar Grubu, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Lassus 1967 J. Lassus, *The Early Christian and Byzantine World*, London.
- Ötüken 1986 Y. Ötüken, *Türkiye’de Vakıf Abideler ve Eski Eserler IV*, Ankara.
- Pillinger et al. 1999 R. Pillinger - V. Popova - B. Zimmermann, *Corpus der Spätantiken und Frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Poeschke 2009 J. Poeschke, *Mosaiken in Italien 300-1300*, München.
- Quatember et al. 2009 U. Quatember - V. Scheilebreiter - A. Sokolicek, “Die sogenannte Alytarchenstoa an der Kuretenstrasse von Ephesos”, S. Ladstätter (ed.), *Neue Forschungen zur Kuretenstraße von Ephesos. Akten des Symposiums für Hilke Thür 2006 an der ÖAW, AF 15*, Wien.
- Şahin 2014 M. Şahin, “İznik Koimesis Kilisesi ve Böcek Ayazma Üzerine”, *Bursa’da Zaman* 10, 102-104.
- Şahin 1979 S. Şahin, *Katalog der antiken Inschriften des Museum von İznik (Nikaia) I*, Bonn.
- Underwood 1959 P. A. Underwood, “The Evidence of Restoration in the Sanctuary Mosaics of the Church of the Dormition At Nicaea”, *DOP* 13, 235-243.
- Wiegand - Schrader 1904 Th. Wiegand - H. Schrader, *Priene, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895 – 1898*, Berlin.
- Westphalen 2000 S. Westphalen, “The Byzantine Basilica at Priene”, *DOP* 54, 275-280.
- Wulff 1903 O. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken*, Strasburg.

Determination of the Mathematical Theorems on Ancient Mosaics

Matematik Teoremlerinin Antik Dönem Mozaikleri Üzerinde Tespiti

Erhan AYDOĞDU - Ali Kazım ÖZ*

(Received 31 August 2022, accepted after revision 24 July 2023)

Abstract


The aim of this research is to examine and evaluate the reflection of mathematical knowledge on examples of ancient mosaic art. As a result of the comparison between history of mathematics and art of mosaics, a connection has been made between the well-known theorems and patterns through the nature of the forms. For this purpose, patterns like swastika, meander, spiral and cube forms, as well as the forms that can be produced from the graph related to the lunar area calculation of Hippocrates of Chios have been analyzed. In addition, analyzes, discussions and evaluations on the identification of the forms similar to the semi-regular solids of Archimedes and the hexagons of Pappus of Alexandria have been presented. It is thought that the methods used and the information obtained in this study will contribute to the research of mosaic art and history of mathematics, the documentation and evaluation of archaeological artifacts, the museology practices and conservation studies.

Keywords: Mathematics, geometry, ancient mosaics, theorem, decorative patterns.

Öz

Bu çalışmanın amacı, Antik Dönem'de matematik bilgisinin mozaik sanatına yansımalarının incelenmesi ve değerlendirilmesidir. Matematik tarihi ve mozaik sanatının karşılaştırılması sonucu, en bilinen matematik teoremleri ve mozaik motifleri arasında formların doğası üzerinden bir bağlantı kurulmuştur. Örneğin svastika, meander, spiral, küp ve prizma formları ve Khioslu Hippokrates'in lunar alanlar hesabı ile ilgili grafikten üretilen formlar analiz edilmiştir. Ayrıca, Iskenderiyeli Pappus'un altıgenleri ve Arkhimeses'in yarı düzgün katları ile benzerlik gösteren formların tespitine yönelik analizler, tartışmalar ve değerlendirmeler sunulmuştur. Bu çalışmada kullanılan yöntemlerin ve elde edilen bilgilerin; mozaik sanatı ve matematik tarihi araştırmalarına, arkeolojik eserlerin belgelenmesine ve değerlendirilmesine, müzecilik uygulamalarına ve konservasyon çalışmalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Matematik, geometri, mozaik, teorem, desen.

* Erhan Aydoğdu, Dokuz Eylül University, Department of Archaeology, Tınaztepe Campus, Buca-İzmir, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0001-6480-0291>. E-mail: erhanabdal@gmail.com

Ali Kazım Öz, Dokuz Eylül University, Department of Archaeology, Tınaztepe Campus, Buca-İzmir, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0002-3005-323X>. E-mail: ali.oz@deu.edu.tr

1. Introduction

The initial step towards studying geometric forms in mosaic art involved compiling comprehensive catalogs that allowed for the observation of the chronological development of mosaics. Through this cataloging process, the forms that comprise the geometric motif category were able to be distinguished and defined. Efforts to create motif terminology and study the material necessary to analyze geometric patterns on ancient mosaics have been ongoing since the 1930s, with earlier studies also being present. From the 1930s to 1963, research conducted in this area served as the preparatory process for the recognition of mosaic art as a discipline. These studies highlighted the importance of distinguishing, defining, and analyzing geometric forms in patterns, comparing similar or varying forms in mosaics from different regions, and noting local styles, leading to the definition of workshops and investigation of interactions between them (Aydoğdu 2022: 145). Since 1963, with the first international colloquium on Greek and Roman mosaics, and particularly from around 2000 to 2022, a mature working method has emerged for solving geometric forms, involving geometrical reproduction of basic ornament forms, obtaining complex ornaments with a grid and element pattern approach (Décor I: 10), suggesting algorithms for repetitive use, and comparing variant forms with geometric solutions. However, this working model is insufficient in determining the extent and depth of the relationship between mosaic art and mathematics, as well as establishing the connection of geometric patterns with the history of mathematics and mathematical methods (Aydoğdu 2022: 13-17).

In the present circumstances, the weakest aspect of studies on the relationship between mosaic art and mathematics is the link between the history of mathematics and mathematical methods in analysis. The questioning of the relationship between geometric mosaics and mathematical knowledge is considered to be the weakest link in the chain of these studies.

Geometric mosaics derive their content from geometry and are named in reference to it, leading to questions about the relationship between geometric ornaments and knowledge of geometry. The mosaicist is the actor in this relationship, but considering the various stages of design and construction, the term “mosaicist” is used instead of specific distinctions such as “mosaic artist”, “mosaic master”, or “mosaic worker”. How did the mosaicist establish a relationship with geometry, and did they possess scientific knowledge of it? There are three possible answers to this question: “mosaicist knew geometry”, “mosaicist did not know geometry”, or “mosaicist had only practical geometry knowledge”. However, there is no clear record from ancient times to the present to definitively prove which of these propositions is correct. There are no records showing that a geometric mosaic was designed using geometry and its material equivalent. Therefore, we can only consider these propositions as possibilities.

Mosaicists took their place in history. In one hand, we have the geometric mosaics left over from them, and in the other hand we have scientific geometry. Based on these two things, can we determine which of these propositions might be true? How and to what extent can we detect it? These are the fundamental questions that raise this study. In the context of the fundamental questions, the subject of this study is the identification and evaluation of mosaic decoration showing parallelism with mathematical ideas, theorems, problems and related mathematical graphics in ancient Greek mathematics. Since the subject of the study embodies the problems, discussions and evaluations related to the determination of the relationship between mosaic art and mathematics, with

examples showing the parallels between Greek mathematics and geometric mosaics, the title of the study was chosen as “Determination of the mathematical theorems on ancient mosaics”.

The analysis of swastika, meander, spiral forms, and quatrefoil have been conducted in this study¹ using mathematical ideas such as measuring the perimeter of a polygon and the graph attributed to Hippocrates of Chios for calculating the areas between circle arcs. The study also includes analyses and discussions on identifying cube forms, Archimedes’ semi-regular solids, and Pappus’ hexagons.

Through the nature of the forms, this study establishes a connection between mosaic art and the history of mathematics, pointing to mathematics as the inspiration for the decorative repertoire. It offers insight into the relationship between geometry and geometric ornament.

2. Method

In terms of providing the basis for theoretical analysis and in order to observe the relationship between mathematics and mosaic in ancient period, history of mathematics and history of mosaic art were brought together and the parallels between their developments were evaluated.

Squaring the circle, dividing an angle by three (trisection), and doubling the cube are known as the three famous problems of the ancient period. There are problems which are the extensions of these problems such as drawing polygons within the circle and doubling the square. In addition, there are the problems of not so famous but special in terms of mathematics. The solutions put forward by the ancient mathematicians regarding these problems and the graphics of the solutions were compared with the ornamental repertoire of mosaic art through catalogues. Relationships between the graphics and geometric ornaments were investigated.

3. Analysis and Comparison

3.1. Mathematical Structure of Swastika, Meander and Spiral Forms

The length of a line segment is equal to its own length. The length of the broken line consisting of two line segments is the sum of the lengths of the segments forming the broken line. The perimeter of a triangle is the sum of the lengths of the line segments forming the sides of the triangle. Only itself is sufficient for a line segment. The line segment is equal to itself. To calculate the total length of two line segments forming a broken line, the two lines are placed side by side on the same straight line and added end to end. For this operation, the line segment is transferred with a compass on the linear line carrying the other line segment to which it will be attached. Thus, the total length of the broken line is represented by a line segment equal to the sum of the individual lengths of the lines forming this broken line. In the case of the perimeter of a triangle, the situation is the same as on the broken line. We don’t care about the numerical equivalent of length, since we set aside the numerical measure. We are only concerned with what the perimeter of the triangle is, and how long the straight line representing that length is. When the side lengths that make up the triangle are added end to

¹ This work produced from the doctorate thesis titled as “The Reflection of the Mathematic Knowledge on the Arts of Mosaic and Sculpture”. The thesis was supported by Dokuz Eylül University Scientific Research Coordination Unit. Project Number: 2018. KB. SOS. 009.

end on a linear line, the length equal to the sum of the side lengths of the triangle is obtained. A three-step sequence of operations is performed to geometrically calculate the perimeter of the triangle (Fig. 1).

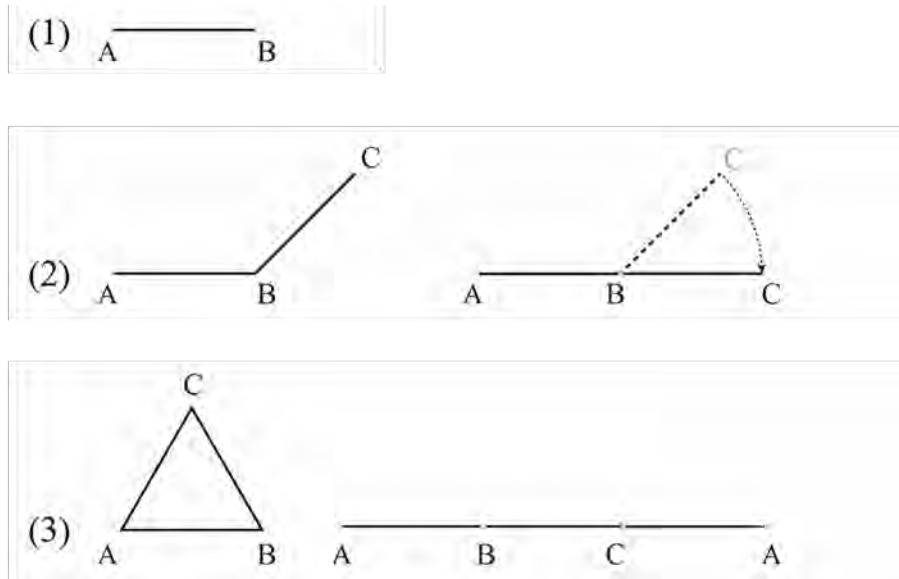


Figure 1
Length transfer (drawing by authors).

The method applied to the broken line and the triangle can be applied to a square. In this case, there are four edges to transfer and four transfer operations. The sides $|AB|$, $|BC|$, $|CD|$, and $|DA|$ are extended in the direction A , B , C , and D respectively. The length $|BC|$ is transferred to the axis obtained by extending the $|BC|$ in the direction B , and the point T_1 is marked. The length $|CT_1|$ is transferred to the axis obtained by extending the $|CD|$ in the direction C , and the point T_2 is marked. The length $|DT_2|$ is transferred to the axis obtained by extending the $|DA|$ in the direction D , and the point T_3 is marked. The length $|AT_3|$ is transferred to the axis obtained by extending the $|AB|$ in the direction A , and the point T_4 is marked. The length $|AT_4|$ is equal to the perimeter of the square $ABCD$. These transfer operations leave behind four arcs. Their radii are different, and they are added end to end. The broken line connecting the points A , T_1 , T_2 , T_3 and T_4 accompanies the arcs (Fig. 2).

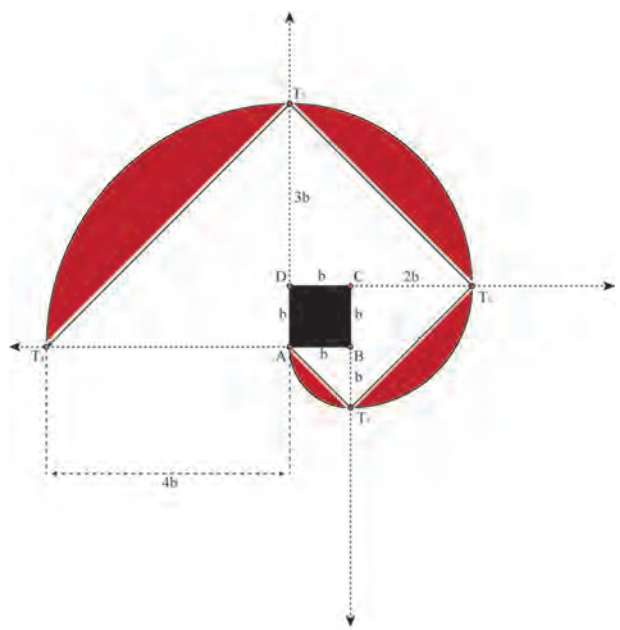
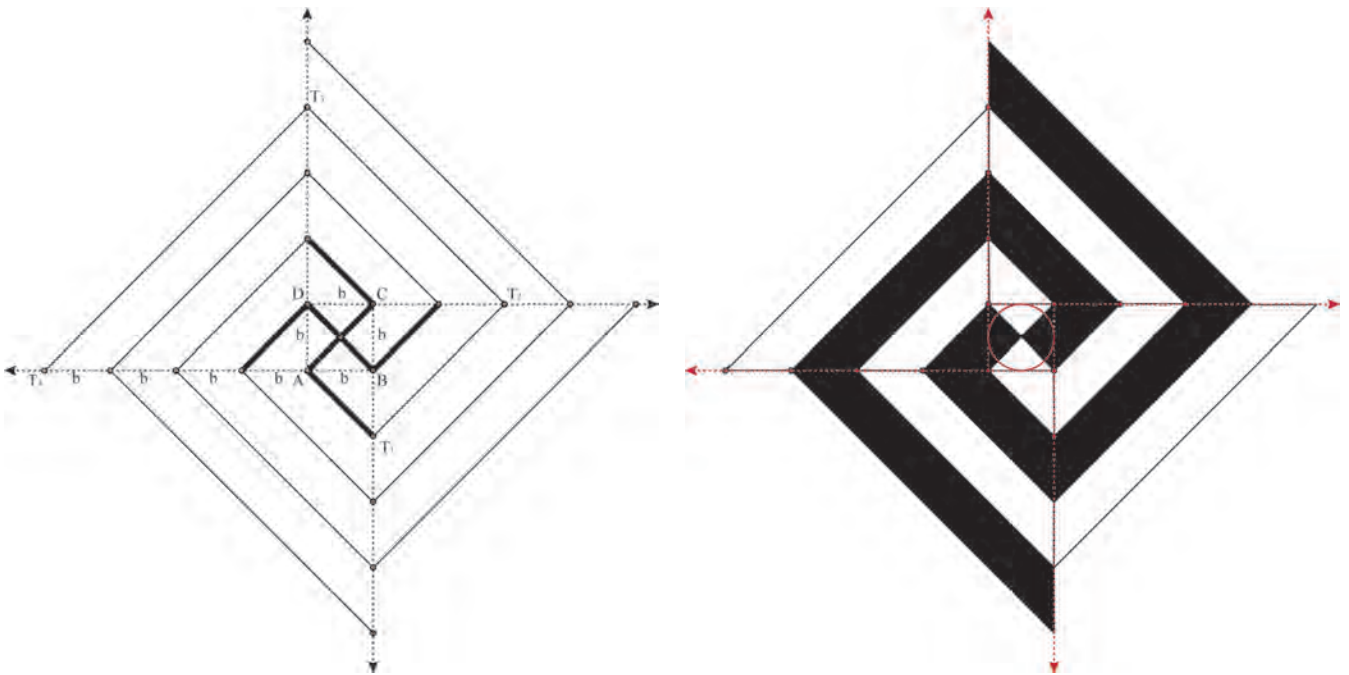


Figure 2
Periphery of a square (drawing by authors).

Figure 3
Circumference of square and swastika
(drawing by authors).

Figure 4
Circumference of square, meander and
swastika (drawing by authors).



Once the transferred lengths are distinguished from each other, we can see which length goes where. When the inner tangent circle of the square is included in the graph, the swastika and meander pattern becomes visible. If the loops on the extended edges are continued and expressed in contrasting colors, the geometric structure that explains the meander and swastika patterns is obtained. Line segments that make up the pattern are the segments used in the length transfer. Therefore, the swastika pattern is the main component and the main result of this geometric structure (Fig. 3). The meander pattern consists of areas bounded by the loop lines that form the swastika. The meander is therefore a secondary consequence of the process of length transfer (Fig. 4). Meander and swastika are not the only consequences of the length transfer. The broken line set formed by the line segments performing the length transfer is accompanied by a curve set that imitates the spiral, which is the combination of circle arcs.

The broken line set initiated from one corner of the polygon, when applied to all corners, will accompany each broken line set with a pseudo-spiral. There is no doubt that these so-called spirals are not really spirals and can be called as spirals for the sake of convenience. It is reached from the triangle to the triangle spiral. And consequently, the square spiral is reached from the square, and the pentagon spiral is reached from the pentagon (Fig. 5a-c). If the spiral forms are continued towards the center of the polygon, central spirals are obtained (Fig. 5d-f). If clockwise spirals are considered together with counterclockwise spirals, symmetrical spirals are obtained (Fig. 5g-i). Centrally symmetrical spiral structures can be extended to hexagon, octagon and decagon structures.

According to these results, the swastika and meander patterns are linear results of the length transfer process. The curvilinear result of the transfer process is the spiral form. Linear results originate from the ruler, while curvilinear results originate from the caliper. Another example of this is that the regular hexagon drawing also includes the rosette motif. When the length transfer processes applied to polygons such as triangle, square, hexagon, and octagon are continued by increasing the number of polygon sides towards infinity, the result is Archimedes' spiral (Aydoğdu 2022: 168-181) (Fig. 6).

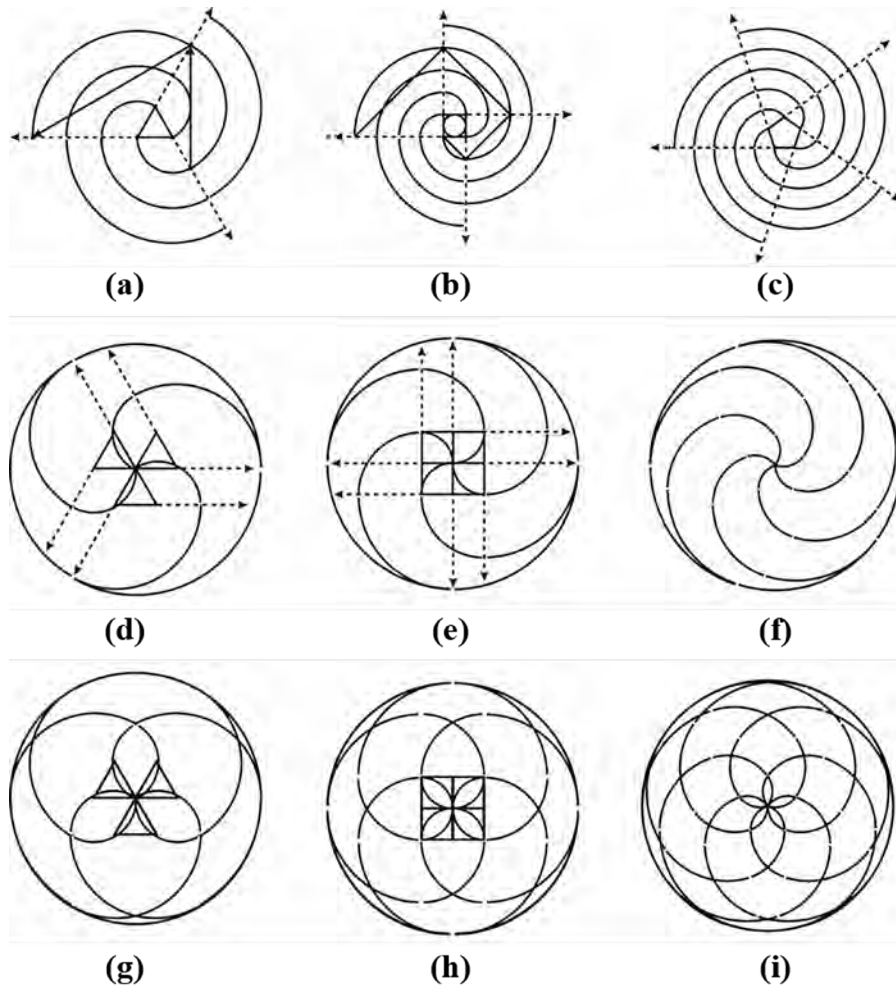


Figure 5
Spiral forms (drawing by authors).

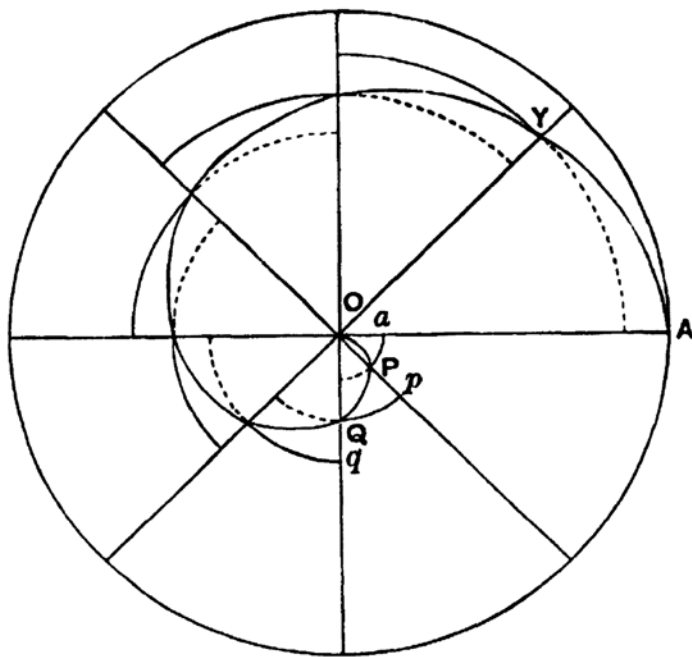


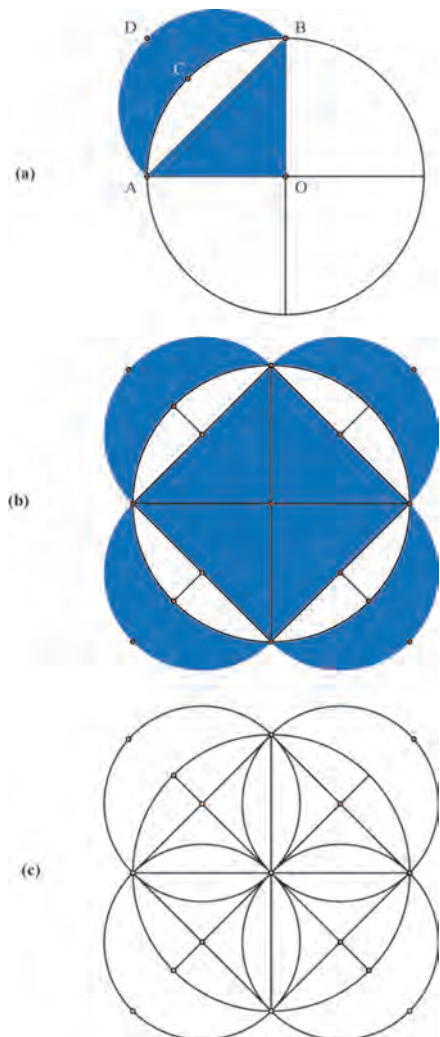
Figure 6
Archimedes' Spiral (Heath 1897: 179).

3.2. Hippocrates of Chios and the Lunar Fields

Hippocrates of Chios (circa 430 BC) is best known for three brilliant works such as works on lunar fields (quadrature of lunes), doubling the cube, and his lost work on the *elements of geometry*. The first of these brilliant studies, the calculation of lunar fields, is thought to have emerged in relation to the *squaring of the circle*. His computational work is aimed at calculating areas between arcs of circles and is an early example of investigating areas bounded by more complex curves (Heath 1921a: 183-200; Boyer 1968: 72-74; Aydoğdu 2022: 182-185).

Information about Hippocrates' work on lunar fields comes from two main sources. The first of these sources is the information conveyed by Simplicius, who lived in the 6th century AD, from Eudemos, who was well-known around 320 BC. The second source is the information transferred from the Aristotelian commentator Alexander of Aphrodisias, which is well-known around AD 200 (Boyer 1968: 73). The starting point of the calculation of the areas between the circle arcs is seen as the segments obtained by cutting the circle with a straight line. The starting point of the study is expressed by the following proposition: "Segments of circles with the same ratio of one to the other (cut by the same ratio) are proportional to the squares of their bases" (Heath 1921a: 187). The historical roots of the diagram go back to the 5th century BC, since the diagram given by Eudemos or Alexander is considered to be the earliest examples of curvilinear areas in Greek mathematics and these examples are attributed to Hippocrates of Chios. The diagram must have pioneered other diagrams that were directly its own consequence. Therefore, it is valuable to reveal the diagram's relevance to the elemental pattern concept of mosaic art.

Figure 7
Extending the lunar area account to the circle
(drawing by authors).



The graph attributed to Hippocrates of Chios, in its current form, corresponds to a quarter of a circle. In order to obtain a complete view, the relationship of the lunar field with the quarter circle has been reflected to the other quarters of the circle, so that the lunar field calculation has extended to the whole circle. The result obtained reveals *the lunar four leaves form* or *four spindle leaves*, namely *quatrefoil* (Décor II: 42) (Fig. 7). The resulting *lunar four leaves form* can be used repetitively on the horizontal or vertical axis as an elemental pattern. Repeated use reveals another elemental pattern, the form of four lunar circles within a square or *circle of four spindles* (Décor II: 38; Vargas Vázquez 2017: 347-364 figs. 2-3).

3.3. Platonic Solids and Cube Examples

In the *Timaeus* dialogue, Plato tells his thoughts on the creation of the ideally abstract universe and beings as material reality, and the realization of material beings by ideal forms. Firstly, the requirements for the construction of a visible and tangible universe are determined (Plat. Tim. 31 b 4-32 c 4). *The maker of the universe* begins by shaping each of the four elements (fire, air, earth and water) that will make up the universe to be as complete and perfect as possible (Plat. Tim. 53 b 5-6). *The maker* determines three regular polygons as equilateral triangle, square, and pentagon, as the parts that will form the solid bodies to instantiate the elements. The rules that will work in the formation of the solid that will represent the four basic elements and the universe as a whole, are that the number of surfaces joining at each corner of the object is the same and each surface is a regular polygon. As a result of these evaluations, the model chosen for the *fire* is a regular four-faced (tetrahedron), each facet of which is equilateral triangle. For the *air*, the eight-faced (octahedron), each facet of which

is equilateral triangle, is chosen. The *water* is represented by the regular twenty-faced (icosahedron), each facet of which is equilateral triangle. The *earth* will be represented by the regular six-faced (hexahedron, namely cube), each facet of which is square. Finally, the *dodecahedron* is chosen to represent the *universe* as a whole, as it is the shape closest to the sphere (Plat. Tim. 55 c 4-6). Thus, Plato determines the ideal forms of the elements, namely the five regular solids, that will bring into being complex, shapeless and formless beings (Aydoğdu 2022: 60-73, 195-198) (Fig. 8).

Whether these solids were introduced by Plato or earlier by Pythagoras or the early Pythagoreans is debatable. Based on Plato's *Timaeus*, the earliest authority on the five solids is thought to be Plato, and these solids are named as the Platonic solids (Heath 1921a: 158).

In the 13th book of Euclid, the method of constructing the octahedron, hexahedron (cube), icosahedron, and dodecahedron in the sphere is given, respectively (Eukl. elem. XIII. 6. 14-17). An indefinite dated marginal note (scholium) in Euclid's book states that Pythagoreans knew only three of the five solids as the tetrahedron, hexahedron, and dodecahedron, and that the octahedron and icosahedron were introduced by Plato's friend *Theaetetus* of Athens (414-369 BC) (Boyer 1968: 715). Heron of Alexandria (AD 10-85) has also gave his calculations for Plato's solids (Procl. *On Euclid* I; Eukl. elem. XIII. 438-439; Heath 1921a: 220; Boyer 1968: 54, 159).

In *Décor II* (*Décor II*: pls. 287b, 294b), there are examples of cube-in-hexagonal representation. An ornament from Gamzigrad has been described as a hexagonal labyrinth of 3 lozenge-shaped sections (*Décor II*: 128 pl. 321c). An ornament from Ouzouer-sur-Trézée shows the cube form in four hexagons around a square and the use of a four-pointed star in the spaces between the cubes (*Décor II*: 230-231 pl. 409d). Another example from Ouzouer-sur-Trézée demonstrates the repeated use of the form introduced by Kepler and the hexagonal spaces between them. The star of six lozenges is a structure highlighted by rhombuses. Since only the parts of the star form are colored in Kepler form, the parts that allow the perception of the cubes combine to form hollow hexagons. Thus, instead of three-dimensional cubes, two-dimensional rectangular leaves forming the star are brought to the fore (*Décor II*: 251 pl. 423b) (Fig. 9).

3.4. Semi-regular Solids of Archimedes

The first of the ideas that play a role in the construction of the Platonic solids is the filling of space with the repetitive use, without spacing in between them, of the same solid; and the second thought is that each surface of the solid is made from the same polygon. Platonic solids are expressed as *regular solids* by referring to these properties. Archimedes removes the constraint of making all the surfaces of the solid from the same polygon and allows the surfaces of the solid to be made from different regular polygons. In addition, he changes the condition that there should be no spacing between the repeated use of solids and accepts that there may be spacing. These tolerances are the reasons for the transition from being *regular* to being *semi-regular* (Aydoğdu 2022: 98-101, 199).

Pappus of Alexandria (AD 290-350) states that Archimedes examined 13 semi-regular solids apart from Plato's regular solids (Thompson 1925: 181-188). Solids became the focus of attention again in the Renaissance Period. Luca Pacioli (AD 1445-1514), in the *Divina Proportione* (Divine Ratio) of AD 1509,

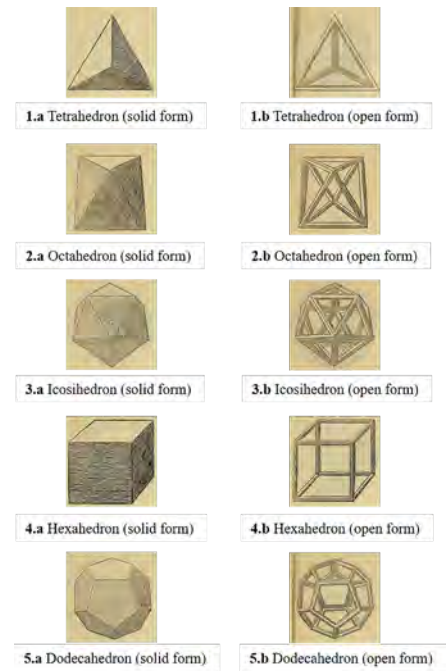
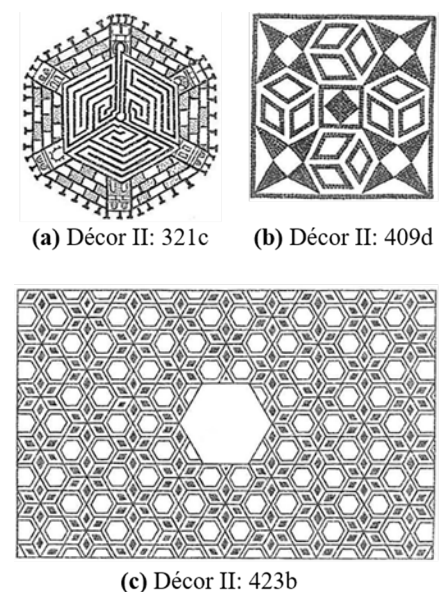


Figure 8
Platonic solids (Pacioli 1509: pls. I, II, VII, VIII, XV, XVI, XXI, XXII, XXVII, XXVIII).

Figure 9
Examples of the cube forms and their repetitive use (*Décor II*: pls. 321c, 409d, 423b).



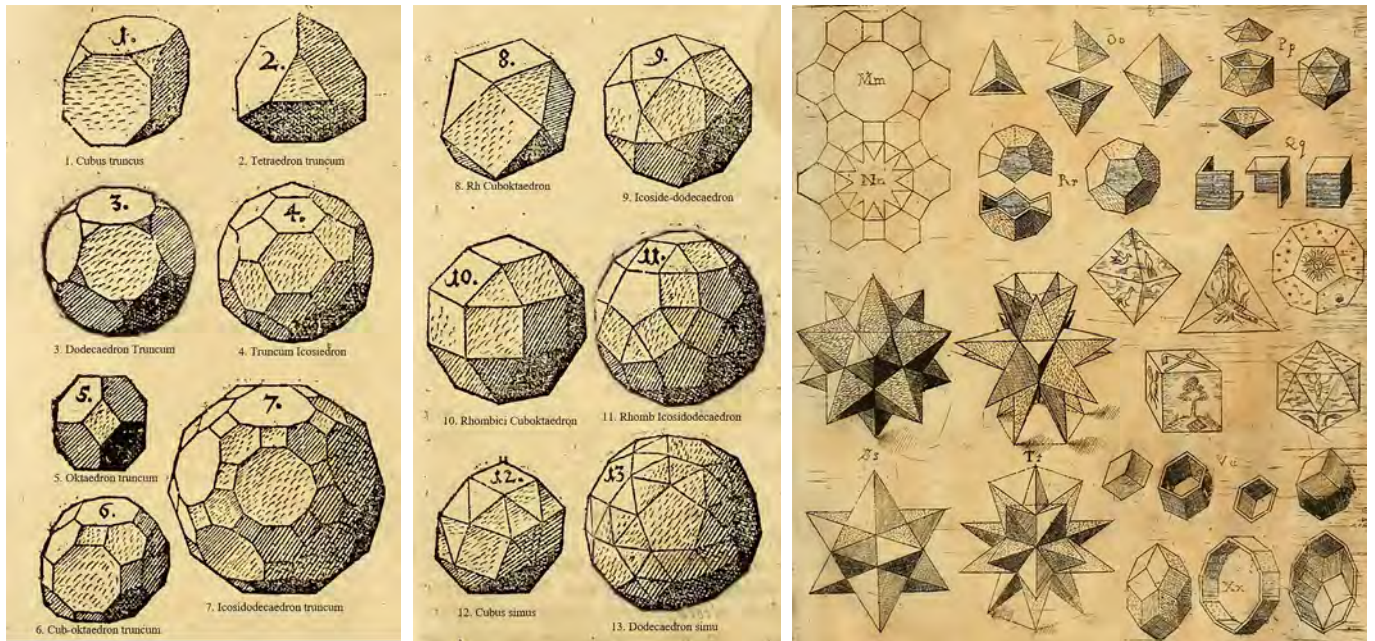
(c) *Décor II*: 423b

gives the ratio later known as the golden ratio, polygons, and drawings of solids attributed to Leonardo Da Vinci (Pacioli 1509: pls. I-II, VII, VIII, XV-XVI, XXI-XXII, XXVII, XXVIII; Taylor 1942). Albrecht Dürer (AD 1471-1528), in his book *Underweysung (Unterweisung) der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt*, published in 1525, gives a drawing of seven of the Archimedes solids. Five solids given by Pacioli are also among these drawings (Dürer 1525: 32, 34, 93). Danielle Barbaro (AD 1513-1570), who was also the commentator of Vitruvius, gives drawings of eleven of the Archimedes' solids in his book *La Pratica della prospettiva*, published in 1568 (Barbaro 1568). Johannes Kepler (AD 1571-1630), in his book *Harmonicis Mundi*, published in 1619, shows how solids could be drawn, and gives their names used today. While examining the method of constructing solids, Kepler also considers the ability of regular polygons to span the two-dimensional plane without spacing. Kepler's graphs show that the first designs of three-dimensional objects were developed in the two-dimensional plane, and then were dealt with the third dimension (Kepler 1619: 61-65 [Libri II. Prop. XXVIII]; Kepler 1864: 123-126) (Figs. 10-12).

Figure 10
Archimedes' semi-regular solids (solids 1-7)
(Kepler 1619: Libri II. 64).

Figure 11
Archimedes' semi-regular solids (solids 8-13)
(Kepler 1619: Libri II. 62).

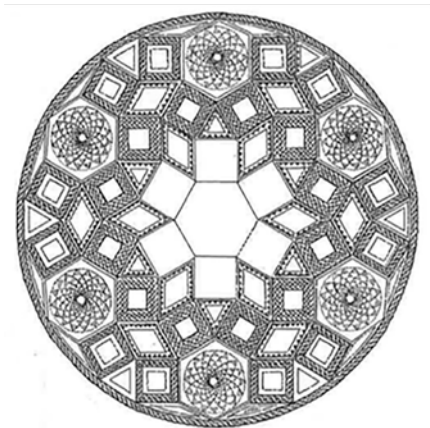
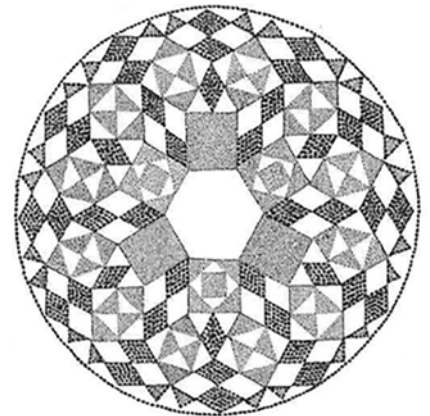
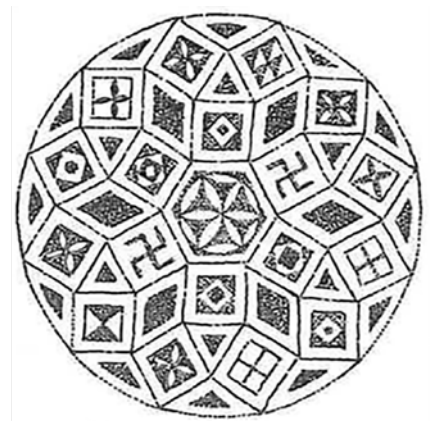
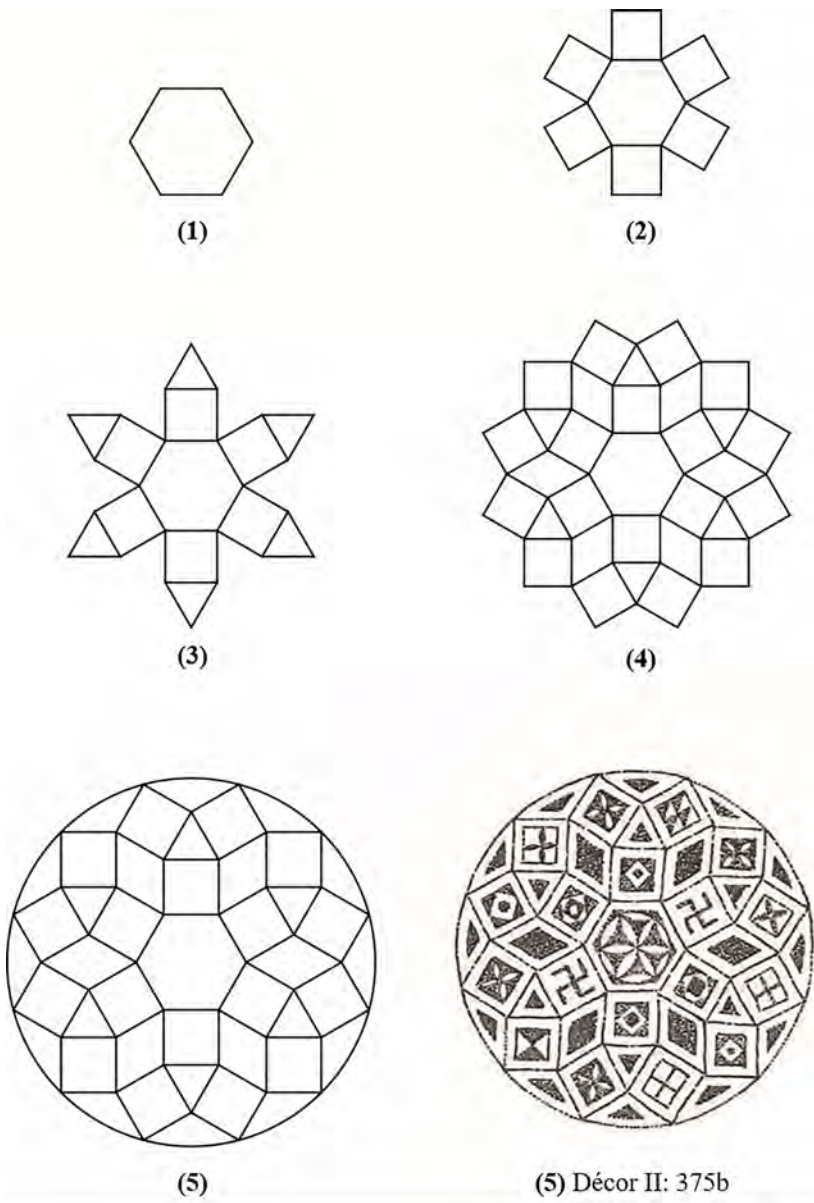
Figure 12
Polyhedrons (Kepler 1619: Libri II. 58-59).



The mosaics provide examples showing similarities with Archimedes' semi-regular solids. *Décor II* allows to observe three of these examples. The first example in catalog order comes from Brescello (Italy) (Fig. 13a). This example is defined in *Décor II* as: "Centralized pattern, in a circle and around a hexagon, in 2 registers, of 6 squares adjacent to the hexagon, and of 12 squares contiguous to the circle, all of the squares contiguous by a point and forming lozenges and triangles (here outlined)." (*Décor II*: 189 pl. 375b). The second example of this combined use is the example of Sainte Colombe (France), which is defined as the development of the Brescello example (*Décor II*: 190 pl. 376a). Enriching the insides of squares and rhombus patterns by painting them in contrasting colors is considered as a state of development (Fig. 13b). Geometrically, its difference from the Brescello example is that the circle surrounding the pattern is expanded a little more, and the empty spaces as a result of the expansion are filled with triangles. It should be noted that the upper base of the *Rhombici cuboctaedron* is also square. The third example comes from the Mataró (Espagne) (*Décor II*: 190 pl. 376b). The squares have been decorated with guilloche patterns.

Geometrically, its differences from the Brescello example are that the circle surrounding the pattern is further expanded compared to the Sainte Colombe example, and the empty spaces as a result of the expansion are filled with a square organization. The most obvious difference is that the upper base of the *Rhombici cuboctaedron* has been depicted as a hexagon instead of a square (Fig. 13c).

The pattern is geometrically composed of a hexagon in the center, equilateral triangles that combine with the sides of the hexagon, each side of which carries a square, and a circle that carries this geometric structure. In the structure consisting of hexagons, squares and triangles, the spaces between the squares produce motifs in the form of rhombuses. The construction of the pattern begins with a regular hexagon. Setting up a square on each side of the hexagon is the second step. Equilateral triangles, the sides of which are equal to the sides of the square, are added to the squares. Squares are set on the two exposed sides of these equilateral triangles. The ends of the last squares touch the circle surrounding the pattern. The result obtained is the geometric texture of the Brescello sample (Fig. 14).



(a) Décor II: 375b

(b) Décor II: 376a

(c) Décor II: 376b

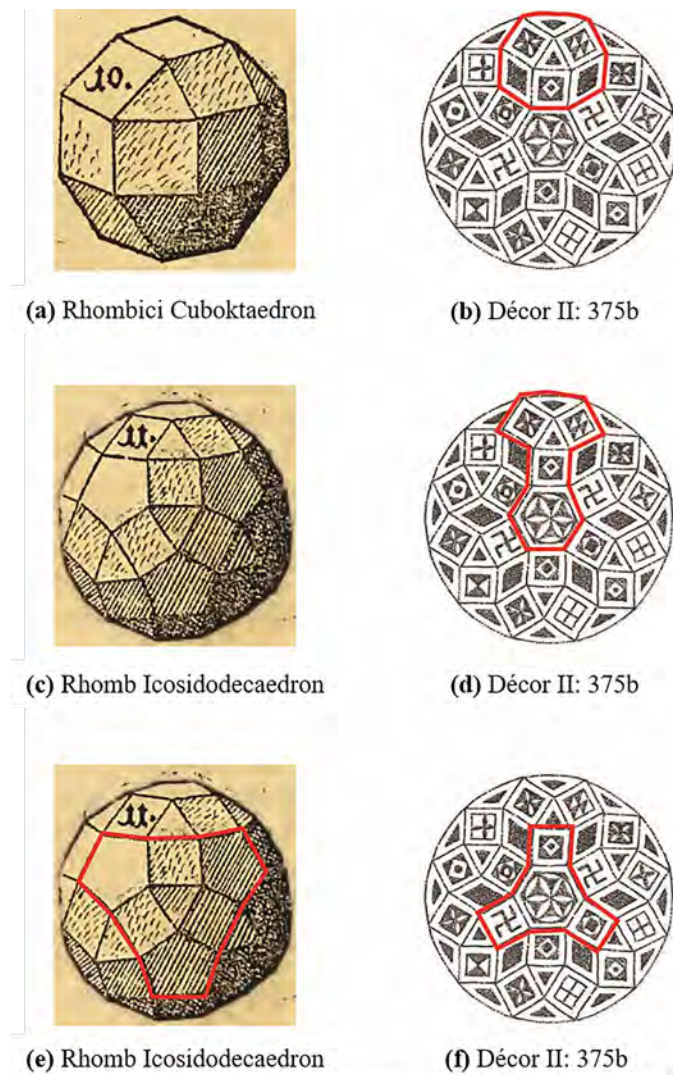
Figure 13
Examples from Brescello,
Sainte Colombe, and Mataró
(Décor II: 189 pl. 375b, 376a, b).

Figure 14
Geometric construction of Brescello
example (drawing by authors).

The geometric texture of the Brescello sample seems to be related to the semi-regular solids of Archimedes for two reasons. The first reason is that it shares the same plan with the *Rhombici cuboctaedron*, one of Archimedes' 13 semi-regular solids. The *Rhombici cuboctaedron* has 26 faces consisting of 8 triangles and 18 squares (Kepler's 1619: Liber II fig. 10). Each triangle connects three squares. Its view from six directions is octagonal. Namely, the lateral borders of the solid have an octagonal view from six directions: top, bottom, left, right, opposite and rear. It has a square at its lower base, eight squares at its equator, and the upper base is a square plane. Equatorial squares are connected to the upper base by squares in the midline and by triangles in the lateral lines. Thus, the equatorial squares are connected to the upper base by four triangles at the four corners and four squares at the midline.

In perspective, the part that is distinguished by sharp lines is 3 of the 8 squares of the equator, a square connecting the left and right of these three squares to the upper base, and a triangle between these connected squares. The perspective view, in this context, in Kepler's drawing covers the middle line and the top of the drawing. This perspective view is repeated six times around the hexagon in the center of the motif in the Brescello example. In each iteration, the squares and triangular structure in the perspective image are preserved, while the patterns that adorn the surface of these shapes vary, suggesting that the solid is given a perspective view from a different angle each time (Fig. 15a, b).

Figure 15
Semi-regular solids and
Brescello Example (drawing by authors).



In Kepler's drawing, except the middle one of the three squares on the equator of the solid; the other two squares on the equator, the two connecting squares, and the upper base, a total of five squares are in the form of a rhombus. In the Brescello example, the three squares, the middle square and the two connecting squares are perfect squares, while the squares to the left and right at the equator are rhombic, and the upper base is a rhombus truncated by the circle. The Brescello example more closely models the actual structure of the solid (Fig. 15a, b).

Each triangle connecting the equatorial squares to the upper base is coincident with a square on each of its three sides. This connection form is also seen in the *Rhomb Icosidodecaedron*. In this solid, in front view, a pentagon is connected to the surrounding decagon by a similar connecting line. In the midline, the edge of the decagon extends upwards with a square. A triangle that accepts the upper edge of the square as the base is connected and the remaining two sides of this triangle unite with a square to reach the pentagon at the top. From the decagon upwards, the square-triangle-two square-upper base connection is the same as the Brescello example (Fig. 15c, d).

The exit from a triangle located at the equator of the *Rhomb Icosidodecaedron* takes place with squares added to its sides. In the Brescello example, there is a hexagon at the equator, and the exit from the hexagon takes place by adding squares to the sides of the hexagon. According to the type of solid, the number of upper bases targeted by the exit from the equator varies according to the number of sides of the geometric shape that is the exit point.

In the *Rhomb Icosidodecaedron* structure, since the exit from the center starts from the triangle, the triangular region with concave sides and truncated ends, which shaped by the connection lines of the exit directions from the equator and accepting the target geometric shape as the end region is in three direction. In the Brescello example (Blake 1930: 113 pl. 41.4), since the exit from the center starts from the hexagon, this region is in six directions but symmetrically in three directions. The *Rhomb Icosidodecaedron* and the Brescello example are therefore structurally similar (Fig. 15e, f). According to these evaluations, the Brescello sample combines two of the Archimedes solids in the same plane.

The Brescello example can be read as solid views repeated around the central hexagon. Couldn't another polygon be chosen instead of the central hexagon? Of course it could be chosen. Each of these choices can be formulated as "central polygon-square-triangle-squares". We can see some of the examples that may arise depending on the selection of polygons in Kepler's drawings. For example, in the arrangement around the central triangle, solid appearances lead to pentagonal spaces (Fig. 15c). In the case of arranging around the central square, it can be predicted that the lozenge-shaped forms that give the perspective view of the solid shape will be distorted. The case of using a central pentagon contains difficulties specific to the regular pentagon (Fig. 15c). The regular heptagon falls outside the polygons that can be constructed with an measureless ruler and compass. In the case of using a central octagon, it can be predicted that the lozenge-shaped forms, which give three-dimensional effect, will be compressed and the organization will be difficult. The case of using a central nonagon is also the same as using a heptagon. Given these possible options, the Brescello example represents the option of arranging around a regular hexagon as a reasonable option.

Considering the geometric plan of the Brescello example, the Sainte-Colombe and Mataro examples are not faithful to this plan. In order to obtain variants

with faithfully to the plan, it is expected that the circle surrounding the model is kept constant and the details are modified. However, this has not been done. The plan itself has been modified. These differences show that what created the Brescello example was not a standard geometric plan describing the example, but a simple, easily modified plan.

The geometric plan is about dividing the circumference of the circle first by 6, then by 12, and then by 24. However, the organization from the central hexagon to reach the upper base of the *Rhombici cuboctaedron* is not a natural element of the plan. To describe this organization on surfaces of varying sizes, it is necessary to determine the ratio between the outer circle and the central hexagon. Reaching the outer circle from the center of the central hexagon and reaching the triangle and square arrangements in the intermediate layers requires complex calculations. Of course, these operations can be performed by transferring lengths instead of complex calculation. This practical solution works by adding a square to a hexagon, then adding a triangle. The geometric plan points to the Archimedes solids as a solution.

3.5. Hexagons of Pappus of Alexandria

Pappus of Alexandria (AD 284-305) is known circa AD 320. Pappus' historical role is to reconsider and give a summary of the mathematical knowledge that reached up to his time, to put an end to the long stagnation in the theory of Greek mathematics, and to bring about a revival (Heath 1921b: 355; Boyer 1968: 196-215, 686). In book eight of his work named as *Synagoge*, Pappus tackles an interesting problem on drawing seven identical hexagons in a circle. One of the hexagons will be at the center of the circle and the others will be around the center of the circle. While one side of the hexagons drawn around is the same as one of the sides of the central hexagon, the side opposite the same side will cut the circumference of the circle as a chord. Along with solving the problem, Pappus also gives a drawing that graphically describes the problem. Therefore, this pattern can be named as *Pappus form* (Pappus. *Synagoge* VIII. c. 23. Prop. 19; Heath 1921b: 438-439; Aydoğdu 2022: 185-187) (Fig. 16).

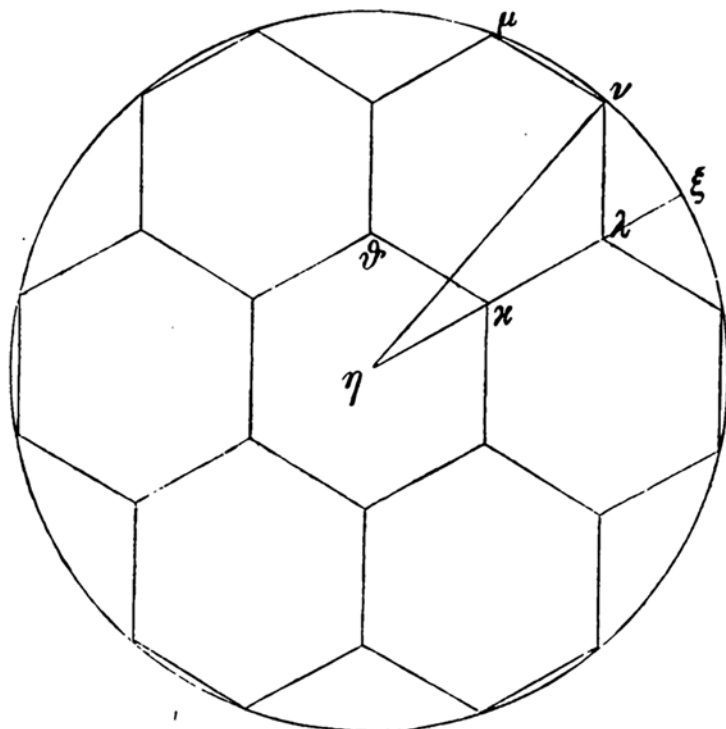


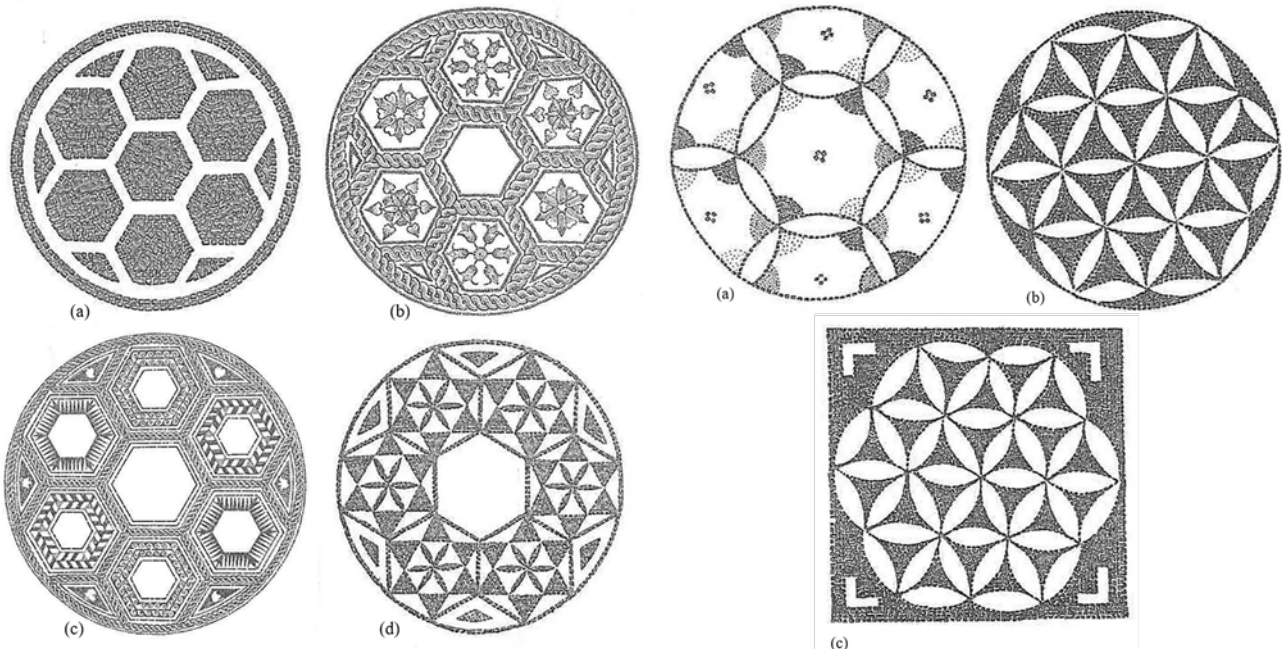
Figure 16
Pappus' hexagons
(Pappus. *Synagog* VIII. c. 23. Prop. 19).

In *Décor II*, patterns similar to the graphic presented by Pappus are found in the examples of Saint-Bertrand-de-Comminges (France), Nîmes (France), and Vaison la Romaine (France) from the Gaul region (*Décor II*: 239 pl. 415a-d) (Fig. 17). These patterns, as an extension of the regular hexagon (honey comb) form (*Décor I*: 321 pl. 204a), are defined in the category of triaxial patterns as “in a circle and around a hexagon, 6 adjacent hexagons and 6 truncated hexagons (as triangles with concave base) on the periphery” (*Décor II*: 239 pl. 415a).

When Pappus’ design of hexagons around a hexagon is considered as a pattern, it is naturally expected that the pattern will lead to different variations. In the examples of Fließesem (Germany), Autun (France) and Vienne (France), quadrilaterals have been arranged around the hexagon (*Décor II*: 243 pl. 418a-c). In the examples of Nîmes (France), Sens (France), and Carthage (Tunisia), concave hexagons are arranged around the concave hexagon and can also be perceived as lunar six leaves around lunar six leaves (*Décor II*: 240 pl. 416a-c) (Fig. 18).

Figure 17
Use of Pappus’ hexagons as decorations
(*Décor II*: pl. 415a-d).

Figure 18
Concave hexagonal applications
(*Décor II*: 240 pl. 416a-c).



Planeterium Hause mosaic (Spain, Italica) bears hexagonal ornaments. The mosaic is dated to the middle of the second century AD (Penedo 1993: 73-78 kat. no: 13-14 pls. VIII-IX; López Monteagudo - Neira 2010: 17-189 fig. 205). This mosaic is contemporary with Ptolemy’s *Almagest*. It is thought that Pappus was alive circa AD 284-305 and was known around AD 320, and his work called *Synagoge* belongs to this period. In this case, there is a time gap of about a century and a half between the Planetarium House mosaic and Pappus’ graphic. The same is true for Peacock mosaic from the Gaul region (Lassus 1971: 45-72 fig. 48; *Décor II*: pl. 415c) (Fig. 17c). Another example, attributed to the mid-1st century AD from Pompeii (De Vos 1991: 36-60 fig. 27), shows that the *Pappus form* existed in mosaic art two and a half centuries before Pappus.

4. Discussion

The determination of mathematical theorems in mosaic art is an area of study that can establish a direct relationship between mathematics and mosaic art. If a mathematician’s drawing is depicted in a mosaic, it raises the question of whether there was contact between mosaicists and mathematicians, their

works, or people who were knowledgeable about these works. However, the identification of a mathematician's drawing in a mosaic is not enough to prove the existence of such a contact. Even if the existence of direct or indirect contact was guaranteed, the geometric ornament in the mosaic would remain a crucial factor in proving the exchange of information or graphics. Therefore, while identification is important, it is not sufficient for the determination. It is also important to acknowledge the difficulties that may arise during identification and to discuss the arguments leading to the identification. To provide a healthy framework for discussion, this study explores topics such as Greek mathematics or scientific geometry, practical geometry, the source of the mosaicist's knowledge, difficulties in constructing forms and their consequences, representation of solids on the plane, identification of two-dimensional form, and their results, all presented under separate headings.

4.1. Greek Mathematics or Scientific Geometry and Practical Geometry

It is thought that geometry emerged and developed long before the emergence of writing (Boyer 1968: 7). The Nile Valley and Mesopotamia provide examples of primitive writing from before the end of the 4th millennium BC. But few of them have been associated with the theme of mathematics (Boyer 1968: 1-10). In Egypt and Mesopotamia, mathematics is at the level of the craft. Measurements and calculations made to meet the needs of daily life constitute the content of mathematics. Formulas had undoubtedly established in problem solutions, but the operations and calculations could not turn into theory (Boyer 1968: 12). The fact that mathematics, which reached a certain level of development in Egypt and Mesopotamia, became a science discipline, is the feature that characterizes the Greek mathematics (Heath 1921a: 65-66; Boyer 1968: 48-67). It is thought that geometry, which started as a craft practice in this line of development, turned into scientific geometry. The period of Greek mathematics as a whole covers the 12 centuries, which historically fall between the 6th century BC and the 6th century AD. The 26 cities, which are mentioned together with the philosophers and scientists who revealed the Greek mathematics, determine the Mediterranean environment and the southwestern shores of the Black Sea as the geography where mathematics spread (Boyer 1968: 196). We can see the point that Greek mathematics reached in three centuries by looking at the the *Elements* of Euclides (ca. 300 BC). *Elements* consists of 13 books. The *Elements* contain almost all basic mathematical knowledge such as higher arithmetic, number theory, synthetic geometry (point, line, plane, circle, sphere) and algebra (Heath 1921a: 354-360). The forms used in geometric mosaics correspond to a very small set of this content.

Greek geometry or scientific geometry treats forms based on logical inference, and defines the mathematical properties of forms, their own properties and their relations with other forms. The expression "practical geometry" is used to express functional and easily applicable techniques and knowledge in craft practice. It is known that the information presented in prescription form is widely used, especially in the Roman world. Vitruvius does this when he recommends using a 3-4-5 foot long triangle to make right angles at the corners (Vitr. IX, 6-8). The source of this practical knowledge is mathematical knowledge of the nature of the right triangle.

Practical knowledge of geometric forms, no matter where or how it comes from, stems from the nature of those forms. For example, using nails and string to draw circles, it is an example of practical geometry that reflects the relationship

of center, radius and perimeter, and this is an ancient knowledge. To obtain an equilateral triangle, it is sufficient to join three laths of equal length at their end points: This operation is the result of equilateral and triangular properties. Similarly, a square can be obtained. Equilateral triangles can be combined to form a hexagon. These examples can be multiplied for physical construction. When forms and their configurations within a certain scale need to be planned for physical construction (for example on a piece of paper), “practical knowledge” becomes knowledge about the maneuvers of the ruler and compass.

Greek mathematics is concerned not only with the abstract study of geometry, but with its practice. The search for polygons that can only be drawn with a measureless ruler and a compass (or string and nail) is concerned with determining the possibilities of realizing abstract forms with very simple tools and simple methods. For example, polygon drawing is obtained by dividing the circumference of the circle at equal intervals. That is, the circle is divided into equal segments by rays extending outward from the center. In abstract analyzes of scientific geometry, the ruler and compass maneuvers come from theory. These maneuvers are extremely practical for many polygons. From this point of view, it can be thought that “practical geometry” should not be treated as a completely separate category from the “scientific geometry” context. The content, scope and limits of the set of “practical geometry” or “practical knowledge” can become more understandable by examining the works of mosaicists on the axis of scientific geometry.

4.2. Source of Geometry Knowledge of Mosaicists

In the context of “practical geometry” and “scientific geometry”, the issue of how geometric mosaics were made is controversial. At the center of the discussions, we can see that the relationship between the mosaicist and scientific geometry is questioned. The question to be answered is: Where did the mosaicists’ knowledge of geometry come from?

While seeking the answer to this question, the social status of mosaicists has also been taken into account. Because the source of knowledge of geometry may be the academic environment or mosaic workshops (master-apprentice relationship). On the other hand, it has been thought that there were two separate processes in the creation of geometric mosaics, such as the design process and the construction process (Daszewski - Michaelides 1989: 14; Duran-Kremer 2012: 59-70). In this case, it can be thought that the actors of the design and workmanship processes were different people and that these people did not have the same opportunities to access geometry information. The design demands of the customers and their guiding effects on the process are also open to discussion. Relationships and interaction between different categories of people that interfere with the labor process interaction emerge as key considerations. It is thought that mosaic worker’s access to geometry knowledge through academia was not so possible. Access to practical geometry knowledge through the master-apprentice relationship is seen as a more reasonable option (Balmelle - Darmon 1986: 247; Bruneau 1987: 154).

Geometric forms used in the decoration of geometric mosaics belong to the geometry repertoire. There are successful representation of geometric forms and complex configurations in mosaics. It is known that rulers and compasses (or nail and string) were used in the making of mosaics (Vitr. VII.I.3). Based on these reasons, focusing on the possibility that mosaicists knew geometry and investigating the content, limits and possible sources of their knowledge

can contribute to the understanding and evaluation of geometric mosaics. This approach does not lead to an underestimation of the originality of mosaicist's designs, their creativity, their artistry and their ability to solve practical problems they encounter. On the contrary, it can serve to develop a healthier understanding of these issues. At this point, it would be useful to clarify the relationship between scientific geometry and practical geometry as follows.

4.3. Difficult or Impossible Forms, Practical Difficulties and Degenerate Forms

Scientific geometry says that all regular polygons are theoretically possible in space (or in plane). Difficulties are faced when it comes to drawing or physically constructing polygons. Straight line and circle are embodied as ruler and compass without measure. Maneuvers with these instruments are under the control of theory. Therefore, "measureless ruler and compass" are extensions of mathematical thought to the physical world. It starts with an equilateral triangle and continues with a square. As for the five-sided regular polygon (pentagon), it is seen that it is not so easy, but it is succeeded. The construction of the regular hexagon is quite practical. As for the seven-sided polygon (heptagon), there is a silence. Octagon is easy. There is silence again in the nine-sided polygon (nonagon). These silences continue until the 19th century AD: It is proved that the regular heptagon and nonagon, which are possible in theory, cannot be constructed with measureless ruler and compass (Wantzel 1837: 366-372; Cajori 1918: 339-347; Tavares - Freitas 2018: 187-194).

The regular pentagon is included in the repertoire of polygons that can be drawn with measureless ruler and compass, but it is difficult to consume, so it is not that practical. Therefore, we should never miss the opportunity to be surprised if we come across the regular pentagon form in mosaic art. As for heptagon and nonagon, there is no place for them in the repertoire, within the possibilities of drawing with measureless ruler and compass. If we come across a regular heptagon or nonagon in mosaic art, we should be doubly surprised: First, because this work cannot be accomplished with measureless ruler and compass; secondly, because they somehow managed to do this job.

Couldn't the mosaicists have built the heptagon or nonagon in some other practical way? Of course, they could. They could join seven or nine slats of equal length at the ends. They could also adjust the equality of the angles with a circle. It might not be perfect, but it would look aesthetic. So, apart from the tools and methods used in the construction of other polygons, and therefore with a practice that is detached from the theoretical integrity, we can expect these polygons to be built and include them in the repertoire.

We can summarize the conclusion to be reached from this short discussion as follows: Pentagon, heptagon and nonagon are theoretically possible; but, in the context of construction with measureless ruler and compass, regular pentagon is difficult to construct, regular heptagon or nonagon is impossible.

Difficulty or impossibility in the construction of geometric forms may arise directly from the nature of the polygon (pentagon, heptagon, nonagon), as well as from the approach chosen for repetitive use, as in the *square grid-element pattern* approach. Consider the regular hexagon form. It is quite easy to draw with a ruler and compass. However, when trying to create a honeycomb texture, it is faced with the fact that the regular hexagon cannot be repeated in the square grid structure. Because the height and width of a regular hexagon are not equal. This

problem can be solved by using equilateral triangle grid instead of square grid (Décor I: 321 pl. 204e). The resulting graphic constitutes an open infrastructure for creative designs (Fig. 9c). If the *square grid* cannot be dispensed with, the “regularity” requirement should be abandoned. That is, the regular hexagon must be squeezed into the square. When this is done, the result obtained is again a hexagon, but this time an irregular hexagon (Décor I: 321 pl. 204f). It can be called a “degenerate hexagon” in reference to its rule-related deformation. With the deformation of the regular hexagon, the equilateral triangles dividing the hexagon are also deformed and become “degenerate triangles”. Within the square grid, degenerate triangles repeated as parts of a hexagon naturally give rise to designs such as a zig-zag pattern repeated throughout the strip, a lozenge pattern repeated in one direction, or repeated cubes (Décor I: 321 pl. 204d; Aydoğdu 2022: 195-198 figs. 105-112).

4.4. Representation of Solids in Plane and Identification Problem

In two-dimensional representation, two-dimensional geometric forms are depicted as they are. A perspective view of the form is used to represent a three-dimensional form on the plane (in two dimensions). The form is depicted as it appears, not as it is. When the perspective changes, the image also changes. In freehand drawing, a three-dimensional form can be depicted from infinitely different angles. When the drawing possibilities are restricted to regular geometric forms, the depiction options are reduced.

Let’s take the cube form. Different methods can be followed for the cube depiction. Adding lozenges to the two edges of a square that connects to the same corner is a method. In this method, the boundaries of the design form an non-regular hexagon (Fig. 8.4.a). Another method is to divide the regular hexagon into three lozenges (Fig. 9a-c, Fig. 12.Qq-Vv). This method makes places where the regular hexagon can be represented also suitable for cube design. The use of “degenerate hexagon” instead of regular hexagon in the cube design is also a practical option and the resulting cube forms can be seen as “degenerate cubes”. Similar to the depiction of the squares forming the cube surface as diamonds in perspective view, the polygons forming the surface of the solid in other solids are deformed in accordance with the perspective (Figs. 10-12).

If the closed and open forms of the cube (Fig. 8.4.a, b) are compared, from the observer’s point of view (top-right), the differences between the depiction of the visible surfaces and the depiction of the skeleton of the form can be seen. In closed form, surfaces have been distinguished by the difference in color and texture. In the open form, the skeleton of the cube has been drawn. The surfaces between the square, which is understood to be the front face, and the square, which is understood to be the back face, are in the shape of a lozenge. In open form, the surfaces have not been distinguished by color and texture difference. If the thick lines forming the skeleton were not textured and the light-shadow effect was not emphasized, if the lines were linear, since there is no significant size difference between the squares (closeness-distance), we wouldn’t be able to distinguish the front and the back. In other words, our perception would be confused as if we were seeing the form from two different angles (left-bottom and right-upper). It could also be argued that the drawing was not three-dimensional but two-dimensional.

In the mosaics, we can see that the closed form of the cube is depicted instead of the open form, and the boundaries of the form consist of six sides. The visible surfaces of the cube give us six edges, naturally also the method for

its construction. In the example of the cube form, we can distinguish whether the design is two-dimensional or three-dimensional, by distinguishing the surfaces by color, texture or decoration in addition to the geometric structure that embodies the perspective view.

In this study, the similarities and differences between Archimedes's solids (*Rhombici cuboctaedron* and *Rhomb Icosidodecaedron*) and the mosaic ornaments from Brescello (Italy), Sainte Colombe (France) and Mataró (Espagne) (Fig. 13a-c) have been evaluated. In the evaluations about ornaments, the solids have been taken as reference because they are ideal forms. It is worth noting that the differences between the ornament and the ideal form do not attribute a defect or deficiency to the work, and enable a healthier evaluation of the differences.

The common feature of these mosaics geometrically is that they have a design consisting of hexagon-square-triangle-square layers from the center outwards. The configuration repeated around the central hexagon in this design is the same as seen in the *Rhombici cuboctaedron* (Fig. 15a). The organization seen in the *Rhomb Icosidodecaedron* and the organization seen in the geometric design of these mosaics are similar in terms of the arrangement of the forms from the center to the outward (central form-square-triangle-squares) (Fig. 15b, c). Based on these determinations, in terms of similarity, a relationship has been established between the mosaic ornaments in question and the semi-regular solids of Archimedes.

Whether the geometric organization represented in these mosaics represents a two-dimensional design or a three-dimensional object from different angles is open to debate. The design has been shown step by step in the geometric plan of the Brescello mosaic (Fig. 14). When there is only a central hexagon, when squares are added to the hexagon, or when it comes to the hexagon-square-triangle structure, the design is unquestionably two-dimensional (Fig. 14.1-3). When the *hexagon-square-triangle-squares* structure is reached, the discussion can begin. Because the lozenges, which give the perspective effect, are changing the situation by emphasizing three dimensions (Fig. 14.4). The two-dimensional effect is getting a little stronger when a circle is drawn around the design (Fig. 14.5). When the surfaces are distinguished by decorations, the repetitions of the *Rhombici cuboctaedron* form from the perspective view become evident (Fig. 14.6). From another point of view, since the three-dimensional appearance repetitions occur around the hexagon, the design can also be viewed as a mixed structure that processes two and three dimensions together.

The reason why the discussion about being two or three-dimensional, which is not a problem in the identification of cube design, is a problem in Archimedes solids, is that the design in these mosaics meets the *Rhombici cuboctaedron* form in accordance with the perspective, but on a partial appearance scale instead of the whole view. Therefore, what is done in this study is an identification based on the partial appearance of the solid.

For other solids, as in the cube depiction, it can be expected that the closed form to be depicted and the boundaries of the form consist of the visible edges of the solid. Difficulties due to the polygon forming the surfaces of the solid (for example, the regular pentagon), difficulties due to the number of visible edges of the closed form (10 edges for the *Rhombici cuboctaedron*), difficulties due to the organization and deformation of the surfaces of the solid in accordance with the perspective view can be estimated. In addition, it can be thought that the solid cannot be represented as a whole due to the restrictive effect of the design with regular geometric forms instead of free drawing. An approach such

as preserving the geometric form organization of the solid (square-triangle-squares) but choosing an easy polygon instead of a difficult to construct, thus degenerating the solid is also included in the possibilities.

4.5. The *Pappus Form*, Adequacy and Inadequacy of Identification, Contributions

Pappus lived around the rule of Diocletianus (AD 284-305). He was a well-known person circa AD 320. Pappus has done more than contribute to the history of mathematics by giving a list of Greek mathematicians and mentioning their work. His work is more like a handbook for Greek geometry than an encyclopedia (Heath 1921b: 355-358; Boyer 1968: 196-215, 686). Pappus gives a summary of the information that has reached his time. This is an important part of his historical role. Was the problem and drawing of hexagons in a circle first posed by Pappus or did he inherit it? The exact answer to this question is unknown. The limited resources on mathematical manuscripts do not allow to determine when this graph first appeared in mathematics. The mosaics (from Italica, Gaul, Pompeii) present examples of the form of hexagons in a circle long before Pappus' time. Mosaicists who lived before Pappus's time cannot have learned this form from Pappus. This situation is consistent with Pappus' historical role. The mosaics document that the form was in use long before Pappus. In this respect, the identification of the Pappus form on mosaic artifacts is important for the history of mathematics.

An ornament similar to the graphic given by Pappus of Alexandria is seen on a polychrome mosaic from the Planetarium House in Italica (Spain). Considering that Spanish mosaics are associated with Alexandria (Dunbabin 1999: 149-150), identification of a mathematical graphic on a mosaic work may be of value as a finding in inferences about the relationships between artifacts from different cities.

Patterns similar to the *Pappus form* have been defined in the category of triaxial patterns (Décor I: 12, Décor II: 239) as an extension of the regular hexagon (honey comb) form (Décor I: 321 pl. 204a). Similar to the "two-dimensional versus three-dimensional" discussion, a discussion can also be made for the *Pappus form*: Did the mosaicist want to draw hexagons in a circle, or did he want to draw a circle around the hexagons? From this point of view, it can be thought that the mosaicist's approach to the subject, unlike Pappus' approach, may be as simple as drawing a circle around the hexagons instead of drawing hexagons in the circle or placing the honeycomb in the circle. So, it can be claimed that there is no relationship between the *Pappus form* and the form in the mosaic works. Or, it can be claimed that the mosaicists and mathematicians came up with the same form independently and unaware of each other, without any contact between them. It can also be thought that a mathematician or Pappus saw the form in the mosaic and dealt with it as a mathematical problem.

The essence of the problem is to draw a central hexagon and hexagons around the central hexagon in a square area. Geometrically, the circle surrounding the hexagons states that the drawing will be performed in a square shaped area. Therefore, it is necessary to establish a proportion between the square frame and the size of the hexagon to be repeated. Since the dimensions of the area allocated to the drawing may change, it is important that the drawing is repeatable at the desired scale. If there was such a skill for applying the honeycomb form consisting of regular hexagons at different scales, this situation shows that mosaicists had already faced and solved the problem expressed by Pappus, whether or not

the circle is drawn around the hexagons. Analysis of the geometric plans of the mosaics bearing these forms, together with the actual measurements, can illuminate how the mosaicists solved the problem and deepen the understanding of the content of practical knowledge. A connection can be established between the *Pappus form* and its counterparts in mosaic art, in terms of the fact that they are essentially related to the same problem and result in the same graphic, apart from their similarities only in shape.

5. Conclusion

The analysis of the swastika, meander, and spiral forms has been conducted through the measurement of the perimeter of a polygon using only a ruler and compass, without the use of arithmetic operations. The resulting graphs provide a theoretical explanation for the design of the swastika and meander forms, as well as clarification on Archimedes' spiral design, highlighting the mathematically natural, necessary, and inevitable relationship between these forms. This analysis establishes a mathematical infrastructure and a theoretical framework for proposed algorithms aimed at determining the grid structure necessary to produce the ornament and the repetition order in grid cells for ornamental surfaces created through the repetitive use of meander and swastika forms.

The *Décor* catalogue (Décor I-II) provides a collection of geometric ornaments dating back to the 1st century AD through the 6th century AD. It is observed that polygons like triangles, squares, rectangles, hexagons, and octagons were frequently used in the repertoire of geometric ornaments, but regular pentagon and regular heptagon forms did not receive the same level of attention. The forms such as regular pentagon and regular heptagon are theoretically possible, but in the context of construction with measureless ruler and compass, regular pentagon is difficult to construct, regular heptagon is impossible. The scarcity of these forms in ornaments is attributed to the limitations posed by the nature of these geometric forms. In lieu of regular and semi-regular solids with regular pentagons in their composition, combined forms that imitate solids, as well as easy-to-construct degenerate forms, were more commonly used, which can be interpreted as a consequence of these difficulties.

The study of original and degenerate forms has shed light on the use of mathematical objects, such as equilateral triangles, regular hexagons, and cubes, as they appear in ornaments, as well as the use of degenerate forms for practical convenience. Additionally, insights have been gained regarding the use of square grids and degenerate grids. Geometric mosaics hold a significant value in the history of mathematics, as they provide valuable documentation that contributes to the evaluation of mathematical graphics related to the forms and patterns they carry as ornaments. The *Pappus form* is a prime example of this. The identification of geometric forms from Greek mathematics in mosaic works, such as Hippocrates of Chios' diagram of lunar areas, Plato's regular solids, Archimedes' semi-regular solids, and Pappus' hexagons, adds new dimensions to studies and evaluations of mosaic art. However, the identification alone is not sufficient to prove the existence of a relationship between the mathematician and the mosaicist. The identification and related discussions provide insights into the relationship between geometry and geometric ornament, which is a necessary element for the existence of such a relationship, particularly in instances where the relationship between mathematician and mosaicist is subject to controversy.

Geometric models used in creating ornamental forms allow for a clear distinction and objective comparison between original and variant forms, facilitate the

evaluation of the connection between planning and reality, and enable the reproduction of damaged mosaic ornamentation. The general framework of mathematical analysis introduces the concepts of geometric reintegration and analytical restoration, which are relevant in the context of conservation studies. The sample analyses presented in this study could serve as an analysis model for comprehensive catalog analyses that extend to the limits of the Greek and Roman mosaic art decor repertoire. Analyzing the geometric forms and configurations that decorate mosaics with scientific geometry can lead to a better understanding of these forms and contribute to the evaluation of findings related to the mosaic-making process, such as traces, drawings, and techniques.

Bibliography – Kaynaklar

- Aydoğdu 2022 E. Aydoğdu, *The Reflection of Mathematic Knowledge on the Arts of Mosaic and Sculpture*, Unpublished PhD Thesis, Dokuz Eylül University, İzmir.
- Balmelle – Darmon 1986 C. Balmelle – J.-P. Darmon, “L’artisan-mosaïste dans l’Antiquité tardive. Réflexion à partir des signatures”, *Colloque international, Artistes, artisans et production artistique au Moyen-Age*, Rennes, Centre national de la recherche scientifique, Université de Rennes II, Haute-Bretagne, vol. I: Les hommes, Paris, 235-253.
- Barbaro 1568 D. Barbaro, *La pratica della prospettiva*, Venice.
- Blake 1930 M. E. Blake, “The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire”, *MemAmAc* 8, 7-159.
- Boyer 1968 C. B. Boyer, *A History of Mathematics*, USA.
- Bruneau 1987 P. Bruneau, *La mosaïque antique*, [Lectures en Sorbonne], Paris.
- Cajori 1918 F. Cajori, “Pierre Laurent Wantzel”, *Bulletin of the American Mathematical Society* 24/7, 339-347.
- Daszewski – Michaelides 1989 W. A. Daszewski – D. Michaelides, *Guide des mosaïques de Paphos*, Nicosia.
- 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.
- De Vos 1991 M. De Vos, “Paving Techniques at Pompeii”, *ANews* 16, 36-60.
- Dunbabin 1999 K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.
- Duran-Kremer 2012 M. de J. Duran-Kremer, “Floral and Geometrical Motives of the Pavement Mosaics in East and West. The Example of the Roman Villa of Abicada”, *JMR* 5, 59-70.
- Dürer 1525 A. Dürer, *Vnderweysung der Messung/mit dem Zirckel vn[d] Richtscheyt/in Linien Ebenen und gantzen Corporen/durch Albrecht Dürer zusammen getzoge[n]/vnd zu Nutz alle[n] Kunstlieb habenden mit zuugehörigen Figuren/in Truck gebracht/im Jahr M.D.XXv.*, Nuremberg.
- Eukl. elem. Euclid, *The Thirteen Books of Euclid’s Elements*, Vol III (Book X-XIII), Translated by Thomas Little Heath, Cambridge, 1968.
- Heath 1897 T. L. Heath, *The Works of Archimedes*, Cambridge.
- Heath 1921a T. Heath, *A History of Greek Mathematics*, Vol. I: From Thales to Euclid, Oxford.
- Heath 1921b T. Heath, *A History of Greek Mathematics*, Volume II, From Aristarchus to Diophantus, Oxford.
- Kepleri 1864 J. Kepleri, *Astronomi, Opera Omnia*, Vol. 5, Ch. Frisch (ed.), Francofurti A. M. et Erlangae, Heyder & Zimmer.
- Keppleri 1619 I. Kepleri, *Harmonices Mundi, Libri V Quorum, sumptibus Godofredi Tampachii Bibl. Francof. Excudebat Ioannes Plancus*, Linz.
- Lassus 1971 J. Lassus, “Remarques sur les mosaïques de Vaison-la-Romaine”, *Gallia* 29-1, 45-72.

- López Monteagudo – Neira 2010 G. López Monteagudo – L. Neira, “Mosaico”, P. León (coord.), *Arte Romano de la Bética III, Mosaico, Pintura, Manufacturas*, Sevilla, 17-189.
- Pacioli 1509 L. Pacioli, *Divina proportione opera a tutti gl'ingegni perspicaci e curiosi necessaria oue ciascun studioso di philosophia: prospectiua pictura sculptura: architectura: musica: e altre mathematiche: suavissima: sottile: e admirabile doctrina consequira: e delectarassi: co [n] varie questione de secretissima scientia*, A. Paganus Paganinus characteribus elegantissimis accuratissime imprimebat, Venice.
- Pappus. *Synagoge* Pappus, *Pappi Alexandrini Colectionis, Volumen III, Tomus I: Insunt Libri VIII Reliquiae, Suplementa In Pappi Collectionem*, Friedricus Hultsch (ed.), Berlin, 1878.
- Penedo 1993 M. D. Penedo, *Iconografía de los mosaicos romanos en la Hispania alto-imperial*, Univesitat Rovira i Virgili, Barcelona.
- Plat. Tim. J. M. Cooper – D. S. Hutchinson (eds.), *Plato: Complete Works*, Hackett Publishing Company, Cambridge, 1997.
- Procl. On Euclid I Proclus, *A Commentary on the First Book of Euclid's Elements*, Translated by Galen Raymond Morrow, Princeton Univcrsity Press, Princeton, New Jersey, 1970.
- Tavares – Freitas 2018 H. Tavares – P. J. Freitas, “Dividing the Circle”, *The College Mathematics Journal* 49/3, 187-194.
- Taylor 1942 R. E. Taylor, *No Royal Road: Luca Pacioli and His Times*, North Carolina.
- Thompson 1925 D. W. Thompson, “On the Thirteen Semi-Regular Solids of Archimedes, and on Their Development by the Transformation of Certain Plane Configurations”, *Proceedings of the Royal Society of London, Series A, Containing Papers of a Mathematical and Physical Character* 107/742, 181-188.
- Vargas Vázquez 2017 S. Vargas Vázquez, “Geometric Mosaics of Baetica”, *JMR* 10, 347-364.
- Vitr. Vitruvius, *Ten Books on Architecture*, M. H. Morgan (trans.), London, 1914.
- Wantzel 1837 P.-L. Wantzel, “Recherches sur les moyens de reconnaître si un problème de géométrie peut se résoudre avec la règle et le compas”, *Journal de Mathématiques Pures et Appliquées* 1/2, 366-372.

Ancient Repairs on the Alexander Mosaic from Pompeii

Pompeii İskender Mozaïği'ndeki Antik Dönem Onarımları

Demet BEŞİKÇİ*

(Received 22 December 2022, accepted after revision 24 August 2023)

Abstract

Every so often throughout antiquity, cities, structures and objects were damaged to varying degrees as a result of wars, earthquakes, floods and fires, and became unusable. However, similar to the present day, in some cases it was possible to maintain their function by carrying out repairs. Traces of such repairs are visible on mosaic flooring, one of the structural elements most affected by these destructions.

Since mosaics are composed of lots of small pieces, they can quickly disintegrate in any destructive situation and fall apart easily. Through the ages, the loss of components occurred as a result of not only great destruction and devastation, but also of wear due to overuse. In such cases, in order to reduce the growth of the damaged area, various repair techniques were used, and the use of the structures/spaces continued. The craftsmen doing these repairs sometimes tried to restore the floor and its decoration elements to its original appearance, and other times utilised different materials in order to re-open the space as quickly as possible. The location and dimension of the damage as well as the repair methods on the mosaic provide us with information on the techniques of the craftsmen and the practices of the period.

Found at the Casa del Fauno (VI 12, 2) in Pompeii on October 24, 1831 and dated to the end of the 2nd century BC (120 BC) (Pappalardo - Ciardiello 2010: 153) the Alexander Mosaic is one of the most well-known mosaics today, as well as being famous enough in the period it was made to be mentioned in historical and literary sources. The original is preserved in the Naples National Archaeological Museum (MANN, inventory number 10020). It depicts the battle of Issus (333 BC) or Gaugamela (331 BC) between Alexander the Great and Darius III (Pappalardo - Ciardiello 2010: 154; Giulierini et al. 2020: 105). Despite having undergone repairs following the extensive damage it sustained in the earthquake of 62 AD, the mosaic never regained its former appearance. It is a rare example, as it was in some parts repaired with tesserae and some other parts repaired using mortar. Studies of the Alexander Mosaic suggest that these two different mending techniques belong to separate attempts from different periods. This article, as a result of detailed examinations, discusses the possibility that repairs made with both tesserae and mortar may have been applied simultaneously after the same destruction.

Keywords: Mosaic, repairs in antiquity, the Alexander Mosaic.

Öz

Antik çağlar boyunca savaş, deprem, sel ve yangın gibi nedenlerle çeşitli boyutlarda tahrip olan kentler, yapılar ve eşyalar tıpkı günümüzde olduğu gibi bazen kullanılamaz hale gelirken bazen de onarılarak işlevlerini sürdürmüşlerdir. Bu tahribatlardan en çok etkilenen yapısal unsurlardan biri olan mozaik zemin döşemelerinde bu onarımlara dair izleri görmek mümkündür.

Mozaik döşemeler küçük parçalardan oluştukları için herhangi bir tahribatta çok çabuk dağılabilmekte ve bütünlüğünü yitirebilmektedir. Bazen büyük yıkım ve tahribatlar bazen de kullanım sürecinde oluşan aşınmalar parça kaybına yol açabilmektedir. Bu gibi durumlarda, hasarlı alanların daha fazla büyümemesi için çeşitli tekniklerle onarılarak yapıların/mekanların kullanımlarına devam edilmektedir. Onarımı yapan ustalar bazen döşemeyi ve üstündeki süsleme unsurlarını orijinal görünüşüne kavuşturmaya çalışmışlar bazen de mekânın

* Demet Beşikçi, Ancient City of Blaundos (Turkish Historical Society), Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0001-7190-4953>. E-mail: dmtbes@gmail.com

This article is derived from the author's master's thesis "Mosaic Repairs in Antiquity", conducted under the supervision of Prof. Dr. Birol CAN at Uşak University, Institute of Graduate Studies, Department of Archaeology in 2021 (Beşikçi 2021).

bir an önce tekrar işlevlendirilmesi için farklı malzemeye onarımlar yapmışlardır. Mozaik üzerindeki hasarların ve sonrasında yapılan onarımların konumları, boyutları ve onarım şekilleri ustaların çalışma şekilleri ve dönemin onarım uygulamalarıyla ilgili bilgi vermektedir.

24 Ekin 1831 tarihinde Pompeii Casa del Fauna'da (VI 12, 2) açığa çıkarılan ve İÖ 2. yüzyılın sonuna (İÖ 120) tarihlenen (Pappalardo - Ciardiello 2010: 153) İskender Mozaïği, yapıldığı dönemin tarihi ve edebi kaynaklarında bahsedilecek kadar ünlü olmasının yanı sıra günümüzde de en çok tanınan mozaiklerden biridir. Orijinali günümüzde Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi'nde (MANN, envanter numarası 10020) korunmaktadır. Büyük İskender ve III. Darius arasında gerçekleşen Issus (İÖ 333) ya da Gaugamela (İÖ 331) savaşı tasvir edilmektedir (Pappalardo - Ciardiello 2010: 154; Giulierini et al. 2020: 105). İS 62 depreminde almış olduğu büyük ölçekli hasardan sonra onarılmaya çalışılmış olmasına rağmen bir daha eski görüntüsüne kavuşamamıştır. Bazı kısımlarının tesseralarla bazı kısımlarının ise harç kullanılarak onarılmış olması açısından ender örneklerden biridir. İskender Mozaïği üzerine yapılan araştırmalarda bu iki farklı teknikteki antik onarım uygulamasının farklı dönemlere ait olduğu öne sürülmüştür. Bu makalede, yapılan detaylı incelemeler neticesinde hem tesseralarla hem harçla yapılan onarımların aynı tahribat sonrasında uygulanmış olabileceğine değinilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mozaik, antik onarım, İskender Mozaïği.

1. Repairs of the Mosaics in Antiquity

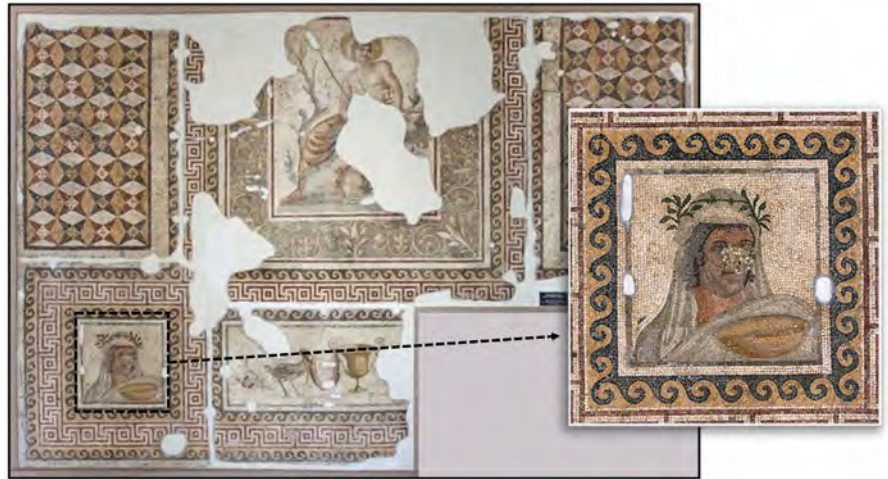
Archaeological data demonstrates that in case of any damage to either their buildings or everyday items, ancient people first chose to repair it. Although traces of renovation and restoration on ancient structures are frequent, it requires special attention to detect traces of repair on objects. In antiquity, just as today, the parts of buildings that were used the most were damaged and worn down more frequently. Therefore, it is safe to say that detrition or abrasions are most often found on floorings. When examined in detail, repairs made in antiquity can be noticed on numerous mosaics that have survived to the present day. In the process of use floors were subject to wear; additionally, some were destroyed by a natural disaster or even intentionally. Some of these floors were repaired after their destruction and brought back to use. It can be said that partial renovations and repairs were preferred, as they were more cost-effective than the reconstruction of the whole mosaic.

Among the ancient repair applications, some were made with tesserae similar in size and colour to the original, some others on the other hand were made using different materials. Mosaics placed in the more frequently used spaces of homes such as the triclinia, tablina or atria were more elaborate and flamboyant than those in the other rooms, as here the owners were able to display their wealth and glory to their guests. There was a clear effort to repair the mosaics in these rooms more carefully and to restore them to their initial appearance as much as possible (Fig. 1). When evaluated in terms of quality and workmanship, it becomes clear that some repairs were made by master mosaic craftsmen, while others were improvised by apprentices or amateurs. The distance to mosaic production centers, the financial status of the owner and differences in taste must have been decisive factors in this matter. Apparently on some mosaic floors, abrasions that occurred as a result of long usage periods were repaired impromptu and with haste (Fig. 2). Similarly, the location of the damage on the floor was also significant in terms of the quality of the repair. Some detrition and damages were mended carelessly in places where they were not very visible. However, this situation also depends on the employer's demands. In some cases, it seems that deliberate damage done for whatever reason is repaired and the mosaic redone. As an example, parts of mosaics depicting human figures were erased due to religious movements such as iconoclasm, and the resulting gaps (lacuna) were refilled by placing the same tesserae randomly. The tesserae depicting human and animal figures on the mosaics in the Church of St. Stephen

Figure 1
Mosaic of the Four Seasons (Red Pavement)
(Cimok 2000: 71).



Figure 2
Ancient repairs on the Narcissus Mosaic
from Antioch (Cimok 2000: 178).



and the Church of Bishop Sergius in Jordan (Fig. 3) were deliberately scraped and the same tesserae were placed on top of the figures to impose a kind of censorship (Piccirillo 1988: 211). Even though most mosaic repairs in antiquity were done using tesserae, it is also possible to encounter maintenance work done with marble plates, ceramics, stone or mortar. These repairs were done in haste in the hopes of being able to return to using the floor as soon as possible. Taking into consideration that large scale repairs would be expensive and take days to complete, patching the mosaics with different materials was a cheaper and more practical method.



Figure 3
Ancient repairs on the St. Stephen Church mosaic (Friedman 2015: 24, 26).

2. Repairs in Antiquity of the Alexander Mosaic in Pompeii

Excavations in Pompeii near Naples in the Campania region of Italy have shown that settlements on the site date back to the 7th - 6th century BC (Ling 2005: 29). The magnificent mosaics and frescoes covering the walls and floors of its buildings attest to the wealth richness of the rapidly growing city. However, in 62 AD a severe earthquake did considerable damage to Pompeii. Seneca (4 BC-65 AD), the Roman statesman, stoic philosopher and tragic poet, reports (Sen. nat. VI, 1) that Pompeii was devastated by an earthquake and all neighboring regions were badly affected. He also mentions how Campania had always been uneasy about this threat but had remained unharmed until then.

It is possible to see the traces of the 62 AD earthquake, which greatly affected the city, in the House of the Faun (*Casa del Fauno*), one of the largest and most spectacular structures in Pompeii. Here, excavations were carried out in 1830-1831 and many mosaic floors were unearthed. Undeniably, the most spectacular of these is the Alexander Mosaic, which adorns the floor of the exedra (37) (Fig. 4). This room, which is also known as the summer triclinium (Meyboom 1995: 81), is located within the first peristyle courtyard of the House of the Faun (Clarke 1991: 83). Dated to 101 BC (Dunbabin 1999: 43), the mosaic measures 5,82 x 3,13 m and currently is preserved in the Naples National Archaeological Museum.¹ It depicts the battle of Issus or Gaugamela between Alexander the Great and Darius III of Persia. Plinius (Plin.nat. XXXV, 110: ... Philoxenum Eretrium, cuius tabula nullis postferenda, Cassandro regi picta, continuit Alexandri proelium cum Dario) reports that this composition was first produced as a painting by the painter Philoxenos of Eretria in the last quarter of the 4th century BC, and then re-done as a mosaic (Şahin 2014: 52). The battle scene covering the mosaic surface is limited by a border of large stones in a

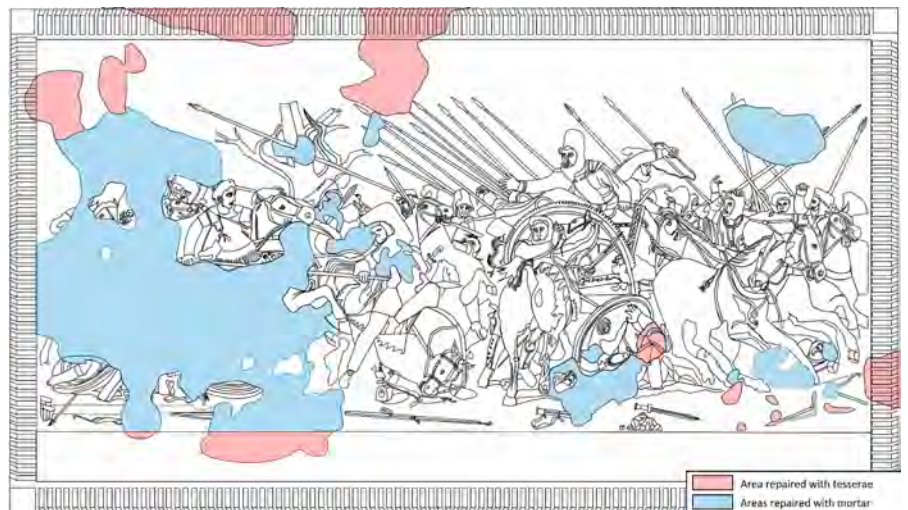
¹ <http://alexandermosaik.de/en/>

Figure 4
The Alexander Mosaic from Pompeii
(Dunbabin 1999: 41).



dentate pattern, creating a three-dimensional effect. There are floral rosettes in square cassettes at the corners of the border. Facing each other, Alexander the Great and Darius are depicted on the attack. Depictions of falling horses, dying soldiers, military equipment and various cultural symbols of both kingdoms are prominent details. The scene strikingly depicts a very crowded environment and a moment of great tension during the battle; the fact that the figures are presented somewhat in layers with differences in size and colour from front to back strengthens the perception of the depth of space. Repair applications on the Alexander Mosaic were made in antiquity using two different techniques. While the main damage in the vicinity of Alexander the Great was repaired by filling in mortar, other large and small damages in different parts of the border were fixed with tesserae (Dunbabin 1999: 43) (Fig. 5). Different opinions have been

Figure 5
Areas of the Alexander Mosaic from Pompeii
repaired with tesserae and with mortar
(Illustration: Buket Beşikçi Akdoğan).



put forward concerning the restoration program of the mosaic panel. The general opinion expressed in studies of the Alexander Mosaic is that the parts filled with mortar and the parts repaired with tesserae are not contemporaneous and were made during different periods. Some scholars suggest that while the damage caused by the earthquake in 62 AD to the mosaic was repaired with mortar, the other repairs done with tesserae date before the 62 AD earthquake, to fix the wear and tear from usage of the floor (Fuhrmann 1931: 95; Hölscher 1973:

123; Dunbabin 1999: 43). According to another view, a restoration program was started to repair the abrasions on the mosaic, which at that point had been used for more than a hundred years, but these repairs were left unfinished due to the earthquake and the remaining parts were filled in with mortar (Fuhrmann 1931: 94). It has been suggested that wear and damages occur on mosaic floors as a result of continuous and repeated movement of people and these worn-out areas also indicate the routes most walked on the mosaic.² Another theory is that the Alexander Mosaic was damaged when it was assembled elsewhere and brought to Pompeii as an import (Pappalardo - Ciardiello 2010: 157), and repairs were made after it was placed inside the House of the Faun (Donderer 1990: 27-28). However, the fact that the tesserae and the production techniques are similar to other mosaics in the House of the Faun, and that the same type of stones as some local stones from around Mount Vesuvius were used have dispelled this idea (Meyboom 1995: 360; Dunbabin 1999: 43). In addition, considering the dimensions of the Alexander Mosaic and that it consists of many delicate pieces, it is a very remote possibility that it came to Pompeii as an import (Dunbabin 1999: 43; Giulierini et al. 2020: 107). The Lion Mosaic (42) found at the Casa del Fauno (VI. 12. 2) was laid on a 20 cm thick slab (Fuhrmann 1931: 115). If the Alexander Mosaic had been laid on site but elsewhere instead, a mosaic of such large dimensions would have had to have been carried here on a rather thicker slab. However, no information suggesting this was found in the excavation reports (Pernice 1938: 94). The common opinion resulting from the studies concerning the repairs on the mosaic is that the areas of the floor that were repaired with tesserae had been worn out due to usage, and then repaired consequently. Furthermore, considering the location of the mosaic floor within the building, its period of use, the method of use and the state of repairs, it can be said that the areas repaired with both tesserae and mortar may have been done during the same period; an idea that has not been mentioned in any research before (Beşikçi 2021: 36).

When the ancient repairs on the Alexander Mosaic are examined in detail, small interventions stand out in front of the hooves of the four black horses pulling Darius' chariot in the lower right corner of the panel (Fig. 6). Here, the tesserae used for the repairs are darker than the originals (Beşikçi 2021: 35). Traces of repairs made with darker tesserae can also be seen on the dentate pattern border of the mosaic (Fuhrmann 1931: 94) (Fig. 7). Likewise, in the lower left edge of the panel on the thick band of dark green tesserae, some areas were repaired with darker tesserae than the original (Fig. 8). On the other hand, on the large central panel where the battle scene is depicted, the colour-tone difference of the tesserae indicates that in this section repairs were also made to the right arm of the Persian soldier, whose face is reflected in the shield (Fig. 9). This repair with tesserae is connected to the part repaired with mortar to the left of the soldier. Similarly, the dark green tessera-repair area below the panel neatly merges with the mortar-repaired section in the vicinity of Alexander the Great.

When the ancient repairs on the Alexander Mosaic are examined, it becomes clear that the repairs made with tesserae were applied to parts that are relatively easy and without complex colour schemes, such as the border or the background of the battle scene. Since the same motif is repeated along the border that surrounds

2 In his statement to Discovery News, Martin Beckmann mentions traces of an itinerary used during the presentation of the mosaics by the homeowners to their guests. Beckmann states that these parts were damaged and repaired due to the continuous use of the floors along this route. For more detailed information see: http://www.nbcnews.com/id/34770241/ns/technology_and_science-science/t/scientists-figure-out-how-ancient-art-was-seen/

Figures 6-9
 Details of the ancient tesserae repairs on the Alexander Mosaic, Pompeii (Dunbabin 1999: 41).



the panel, and the background of the figured panel consists of tesserae of a single colour, repairs in these areas were conveniently done without requiring any specialization. Nevertheless, repairs in these areas can be discerned from the original, as the repair tesserae differ in hue and size from the original tesserae. In the complex war scene where figures and motifs are intertwined, repairs were unable to resemble the original. In the area where the figures are, only the arm of the Persian soldier whose face is reflected in the shield, was able to be repaired with tesserae.

It seems the earthquake in 62 AD caused great damage to the geometric border, as well as the central panel of the Alexander Mosaic (Melillo 2009: 61; Simone - Piezzo 2022: 6). While only the background consisting of white tesserae in the figured panel and the geometric border were repaired using tesserae, the damage in the multi-coloured war-scene of intertwined figures was repaired by mortar fillings (Fuhrmann 1931: 94; Niccolini 1832: 9). The large size of the destroyed area on the mosaic floor and its impressive artistry indicate that plenty of financial funds and professional craftsmanship were needed for repairs to be effective (Fuhrmann 1931: 93; Beşikçi 2021: 36). Moreover, it is almost impossible to restore such a detailed and complex piece without any references available (Fuhrmann 1931: 94).

Other artworks damaged by the devastating earthquake of 62 AD are the mosaic floor panels at the entrance of the exedra where the Alexander Mosaic was located, dating to 90-80 BC and representing Nilotic scenes (MANN, inventory number 9990) (Meyboom 1995: 81, 365) (Fig. 10). These three panels, in which various animals such as ducks, ibises, a hippopotamus, a crocodile, snakes and an Egyptian mongoose are depicted, are the continuation of each other in content. As in the Alexander Mosaic, ancient restoration efforts seem to have also been made on these mosaics immediately after the 62 AD earthquake (Wohlgemuth 2008: 60, 137).



Figure 10
Details of the ancient repairs on the Nilotic Mosaic, Pompeii (<https://www.wikidata.org/wiki/Q47468132>)



The animal and plant depictions on the rightmost panel appear different from the animal and plants on the other two panels. Despite the repairman's obvious efforts to stay true to the original theme, the differences in style between the originals and the repaired parts is clearly discernible. The relatively clumsy craftsmanship is especially noticeable in the repaired duck figures of the right panel (Wohlgemuth 2008: 137). Although the colour of tesserae used for repairs are the same tone as the originals, they differ in size and arrangement. Comparably, on the left side of the panel, the arrangement of the tesserae above the water in which the ducks are swimming is also not faithful to the original. In addition, while the plants above the water should be growing in an upward manner, on the contrary, they are depicted pointing downwards. Some scholars suggest that like the Alexander Mosaic, the Nilotic scene mosaic may have been brought here from the Eastern Mediterranean and placed in the exedra of the House of the Faun (Meyboom 1995: 358). However, this idea is not widely accepted as plausible as the tesserae of the Nilotic Mosaic were made from local materials, just as the Alexander Mosaic and other mosaics inside the House of the Faun (Meyboom 1995: 358). Since the entrance to the exedra where the Alexander Mosaic was located was from the column space on the right, it is

suggested that here the Nilotic panel floor had eroded due to usage (Barrett 2019: 237). However, if this were the case, the continuation of same wear should be detectable on the Alexander Mosaic. Apparently, just as many other buildings and mosaic floorings in Pompeii, the Nilotic Mosaic and the Alexander Mosaic were also damaged in the earthquake of 62 AD (Beşikçi 2021: 37). Although the areas depicting figures in the Alexander Mosaic were filled with mortar, the damaged areas in the Nilotic scene were repaired with tesserae, and it appears that it was easier to complete the damaged figures and motifs such as ducks, plants, etc. than the complex war scene. Nevertheless, inconsistencies in the repairs made on the Nilotic mosaic are clearly visible. Based on this, it is possible to say that both the Alexander Mosaic and the Nilotic scene panel were repaired under the same repair program. The intention to apply of the same method for fixing the Alexander Mosaic must have been abandoned as a result of the unsatisfactory quality of repairs on the Nilotic Mosaic. Perhaps the mosaic master even started the restoration work on the Alexander Mosaic by repairing the damage on the Persian soldier's shoulder, but because he was unable to achieve the desired result both here and on the Nilotic scene, he chose to repair the other damaged parts in the figured area by filling them with mortar, not with tesserae (Fig. 11). Looking at the Nilotic mosaic, the patron must have understood that the master who made the repairs was able to easily make straight and simple lines, but that he could not faithfully complete the areas with more complex figures and fine details as the original, and that it required higher expenses and longer time to achieve (Beşikçi 2021: 37). While tesserae were used in the repairs made on the parts of the Alexander Mosaic without any complex patterns, the filling of the figured parts with mortar can also be explained in this way. The fact that both methods were carried out within the same restoration program can be explained with the smooth combination of the mortar repair area and the tessera-repairs on the green ground below.

Figure 11
The likely sequence of repairs of the mosaics in the exedra of the House of the Faun (Illustration: Demet Beşikçi).



Evaluation / Conclusion

According to ancient sources, Pompeii had not experienced such a devastating earthquake before 62 AD. One can conclude that all repairs on the mosaic are related to the destruction caused by the earthquake that took place in 62 AD. The Alexander Mosaic, consisting of approximately 1.5 million tesserae, needed extensive repair work following the damage caused by the earthquake. For the mosaic to be restored to its original state, the size and color of the tesserae needed to be the same, just as the style of the master who would make the repairs had to be compatible with the craftsmen who initially had installed the mosaic. In this respect, repairs of the Alexander Mosaic must have required a detailed and professional effort.

On the other hand, the scale of repairs and the quality of craftsmanship required high expenditure. Considering the damage caused by the earthquake to the whole building, it inevitably must have created a great burden for the owner who would have to get the work done (Fig. 12). Located in the peristyle courtyard of the house and probably thought to be a summer triclinium, the exedra was not used intensively by either residents or guests and the mosaic was not very visible unless the room was purposefully visited. Therefore, it is possible that there was no harm seen in repairing the damaged parts of the mosaic with mortar. Although there may have been plans to repair such an important mosaic, which at that point had been used for about 160 years, and to restore it to as it was originally, it is thought that these plans were abandoned due to costs, the difficulty of the work, etc. and consequently the figured parts were filled with mortar.

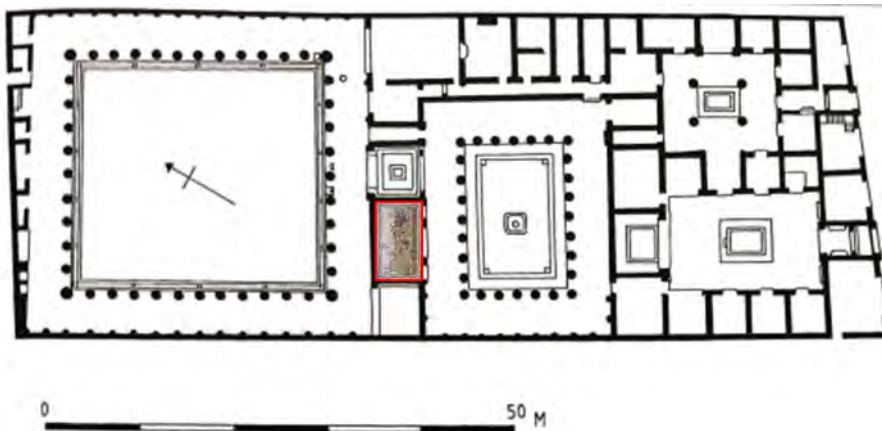


Figure 12
Location of the Alexander Mosaic within the House of the Faun (Plan: Ling 2005: 47).

When one follows the edge of the damaged area repaired with mortar, it becomes apparent that it intersects with some areas that were repaired with tesserae (Fig. 13). Tesserae were used at the bottom left of the panel, in the part of the repairs made by filling in mortar which continues within the dark green banded area. While tesserae were used for repairs made on the border and the background, the reason the damage of the central panel was covered with mortar must have been the fact that it no longer was possible to remake the mosaic like the original. Repair work must have started initially in the relatively easy areas, and these were then filled with tesserae.

Underneath Darius' chariot, the tesserae on the right arm of the Persian soldier whose face is reflected in the shield in his hand, were repaired using different colors (Fig. 14). The inability to recreate the light-shadow contrast and the fact that this area of repairs made with tesserae is situated in the direction of the mortar repair area on the left side of the soldier suggests that the mosaic master

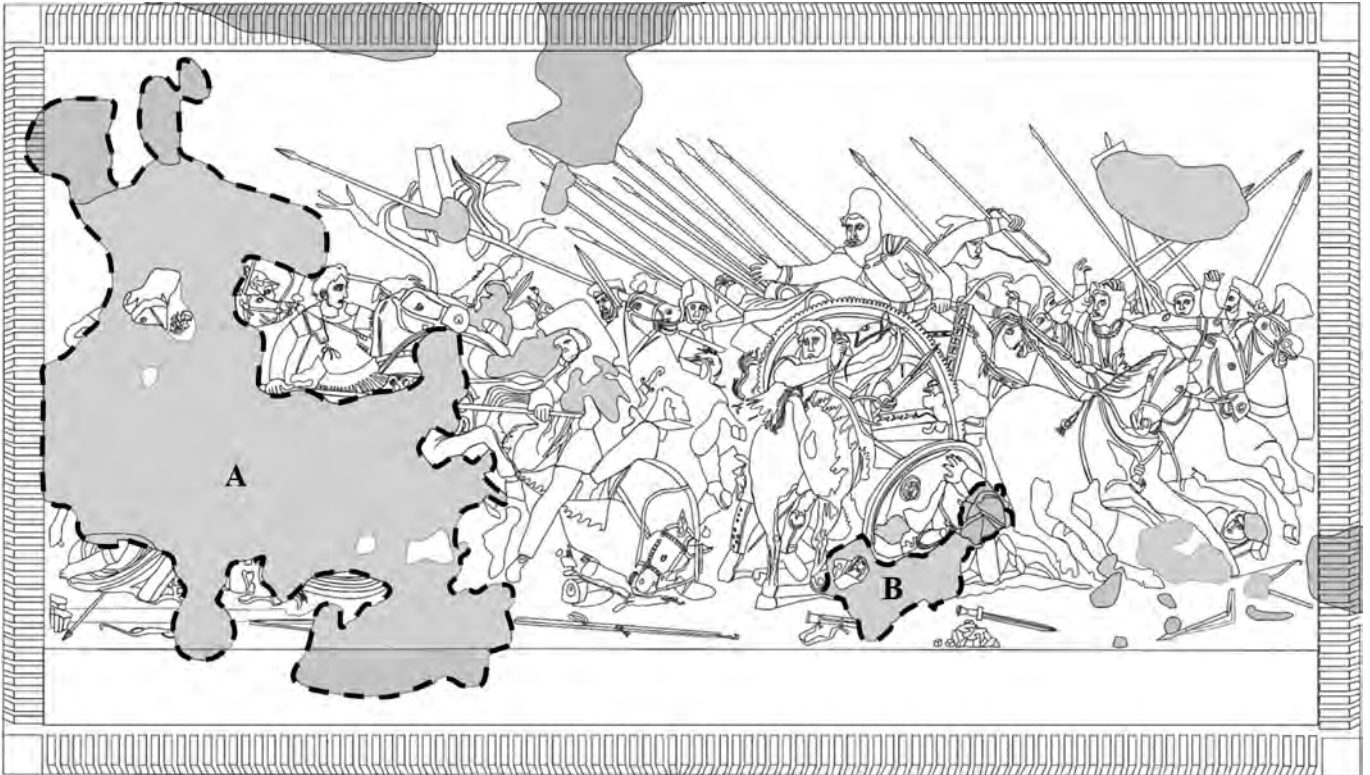


Figure 13

When one follows the boundary of the damaged area repaired with mortar, it becomes apparent that it interconnects smoothly with the edges of the areas that were repaired with tesserae (Illustration: Buket Beşikçi Akdoğan).

Figure 14

Detail of the repairs made to the right arm of the Persian soldier, whose face is reflected in the shield (Dunbabin 1999: 41).



tried to repair with tesserae but decided that despite a long effort the mosaic would not regain its old appearance and gave up.

Previous studies of the mosaic propose the repairs were made after the wear caused by human movement within the house. However, when examined in detail, the lines of the repairs on the mosaic and the way they were applied suggest it is more likely that the repairs belong to the same period. However, considering the location of the repaired parts on the mosaic and the fact that the exedra is not a crowded space in terms of human movement, these marks of wear show inconsistencies with the wear and tear caused by human circulation on the Stoa Mosaics at the Forum of Corporations (Piazzale delle Corporazioni) in Ostia (Meiggs 1973: 309) or the mosaic from the Round Hall at the Bath of Seven Sages in Ostia (Clarke 1979: 23).

The following question arises when comparing the repairs of the Nilotic mosaics located between the columns at the entrance of the exedra with the repairs of the Alexander Mosaic: “Although both mosaics were damaged in the earthquake of 62 AD, why were the three panels of Nilotic mosaics repaired with tesserae, while a large and ostentatious floor like the Alexander Mosaic was not repaired with tesserae but instead filled with mortar?”. After the earthquake, the repairs of all the mosaics here must have been planned together. Although the mosaic workers seem to have done their best on the small panels with the Nilotic scenes, it was obviously not possible to achieve a quality that was indistinguishable from the original. As a matter of fact, the apparent style differences on the mosaic are a clear indication of this circumstance. Yet, these small and relatively easy mosaics were mended to be as close to the original as possible. Sadly, things seem to not have been that easy in the case of the Alexander Mosaic. Despite the color inconsistency of the new tesserae used in the restoration, it seems it was possible to complete the destruction gaps on the continuous geometric border of the mosaic and the monochromatic tesserae of the central panel’s background. This masterpiece’s detailed, meticulous and high-level craftsmanship applied to reflect the tension and excitement of an event that shaped history had made it almost impossible to compare the repairs to the original. Compared to the repairs on the border, which consists of regular repetitions of the same motifs, it must have been a challenge to find the same tone of tesserae, let alone restoring the scene with intertwined complex figures and motifs by staying faithful to the mosaic’s original style and quality. It appears work was started along the arm of the soldier below the chariot and maybe in a few other places, but the difference was obvious, and it would have been time-consuming labour. Restoring the mosaic must have turned out to be a huge burden. Since the desired results were not achieved in the parts of the work that were completed, it was decided to abandon tesserae and fill the central area with mortar.

Ultimately, it does not seem plausible that repairs of the Alexander Mosaic, which stands out today as it did in antiquity through its subject matter as well as its and great craftsmanship, even in a very ostentatiously rich house in a wealthy city like Pompeii where mosaics and wall paintings were plenty and high in quality, were to be willingly done incompetently and in a hurry. However, the fact that the work was so detailed made it near impossible to make the perfect repairs or to imitate. Although the earnest efforts of the mosaic master can be observed in the areas repaired with tesserae, the damage in the area depicting the figures was covered with mortar due to factors such as its size, cost, difficulty and the time it would take to repair. And so, the use of the room continued.

Observations and studies of literature have not resulted in any definite evidence suggesting that the tesserae-repairs and mortar-repairs were done in separate periods. Our detailed examination shows that both repair methods were carried out at the same time and that any differences were perhaps a necessary choice for various reasons. However, a final conclusion could be reached by analyzing and comparing mortar samples taken from the repair area with mortar and the repairs with tesserae.

It must have been a twist of fate that only after a few years after being damaged in the earthquake and then repaired, Pompeii and the Alexander Mosaic were buried under volcanic ash and pumice in the Eruption of Mount Vesuvius in 79 AD, until they were rediscovered 1750 years later.

Bibliography – Kaynaklar

- Barrett 2019 C. E. Barrett, *Domesticating Empire; Egyptian Landscapes in Pompeian Gardens*, New York.
- Beşikçi 2021 D. Beşikçi, *Mozaiklerde Antik Dönem Onarımları*, Unpublished Master Thesis, Uşak University, Uşak.
- Cimok 2000 F. Cimok, *Antioch Mosaic*, A Tourism Publications, İstanbul.
- Clarke 1979 J. R. Clarke, *Roman Black and White Figural Mosaics*, New York.
- Clarke 1991 J. R. Clarke, *The House of Roman Italy 100 B.C.-A.D. 250 Ritual, Space and Decoration*, California.
- Donderer 1990 M. Donderer “Das Pompejanische Alexandermosaik, Ein Östliches Importstück?”, M. Donderer – C. Borker (eds.), *Das antike Rom und der Osten. Festschrift für Klaus Parlasca zum 65. Geburtstag*, Erlangen-Nürnberg, 19-31.
- Dunbabin 1999 K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.
- Friedman 2015 Z. Friedman, “The Ship Depicted on the North Colonnade of the Great Mosque at Damascus: A Nilotic Theme or the Representation of Paradise?”, *JMR* 8, 17-31.
- Fuhrmann 1931 H. Fuhrmann, *Philoxenos von Eretria; Archäologische Untersuchungen über zwei Alexandermosaiken*, Göttingen.
- Giulierini et al. 2020 P. Giulierini - V. Sampaole - F. Zevi - L. Spina, *Mosaico di Alessandro*, Milano.
- Hölscher 1973 T. Hölscher, *Griechische Historienbilder Des 5. und 4. Jahrhunderts V. Chr.*, Würzburg.
- Ling 2005 R. Ling, *Pompeii History, Life & Afterlife*, Cheltenham.
- Meiggs 1973 R. Meiggs, *Roman Ostia*, Oxford.
- Melillo 2009 L. Melillo, “Das Alexandermosaik aus der Casa del Fauo in Pompeji-die Frühen Bergungs Maßnahmen”, S. Hansen - A. Wieczorek - M. Tellenbach (eds.), *Alexander der Grosse und Die Öffnung Der Welt*, Mannheim.
- Meyboom 1995 P. G. P. Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*, Leiden.
- Niccolini 1832 A. Niccolini, *Quadro in Mosaico Scoperto in Pompei a di 24 Ottobre 1831*, Napoli.
- Pappalardo - Ciardiello 2010 U. Pappalardo - R. Ciardiello, *Mosaici Greci e Romani*, Verona.
- Pernice 1938 E. Pernice, *Pavimente und Figürliche Mosaiken*, Berlin.
- Piccirillo 1988 M. Piccirillo, “The Mosaics at Um er-Rasas in Jordan”, *BibAr* 51, 208-231.
- Simone - Piezzo 2022 A. De Simone - A. Piezzo, “Il Restauro del Mosaico di Alessandro tra Immagine e Materia: Ultimi Studi e Prime Ipotesi di Intervento”, C. Angelelli - M. E. Erba - D. Massara - E. Zulini (eds.), *AISCOM XXVII*, Napoli, 5-14.
- Şahin 2014 M. Şahin, “İskender Mozaığı”, *Aktüel Arkeoloji* 39, 50-52.
- Wohlgemuth 2008 K. A. Wohlgemuth, *A Survey and History of the Conservation of the Opus Vermiculatum Mosaics of Pompeii*, Unpublished M.A. Thesis, Florida State University, Florida.

Digital Sources

http://www.nbcnews.com/id/34770241/ns/technology_and_science-science/t/scientists-figure-out-how-ancient-art-was-seen/

<http://alexandermosaik.de/en/>

Zeytinburnu Mozaikleri

The Mosaics at Zeytinburnu

Sırrı ÇÖLMEKÇİ - Emrah KAHRAMAN - Emir SON*

(Received 08 October 2022, accepted after revision 26 August 2023)

Öz

İstanbul'un Zeytinburnu İlçesi'ndeki Kazlıçeşme Sanat Galerisi'nin restorasyonu sırasında keşfedilen daha sonra 2017-2021 yıllarında İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürlüğü'nün gerçekleştirdiği kazılarla açığa çıkarılan mozaiklerin İS 4. yüzyıl ortası - İS 4. yüzyıl sonuna ait olduğu düşünülmektedir. Mozaik, Theodosius surları dışında, Porta Auera'nın (Altın Kapı) 1350 m kadar güneybatısında, Marmara Denizi kıyısından içeride 17 m yüksekliğindeki bir alanda yer almaktadır. Çok renkli mozaikte yoğun olarak tercih edilmiş geometrik motiflerle, bu motiflerin bazı kısımlarında kullanılan bitkisel bezeme unsurlarıyla meydana getirilmiş beş farklı bezeme kompozisyonuna rastlanmaktadır Bunlar; dalga ve örgü motifli iki daire içine yerleştirilmiş, merkezinde rozet bulunan sekizgen yıldız, bu merkez kompozisyonu çevreleyen birbirine geçen düğüm motifleri, iç içe geçmiş üçgenlerden oluşan dört uçlu yıldız kompozisyonu, paralelkenar dörtgenlerden oluşan sekiz uçlu yıldız motifleriyle birbirine teğet geçen dairelerin iç kısmına yerleştirilmiş karelerden oluşan geometrik kompozisyonlardır. Genel olarak motif ve kompozisyon çeşitliliği göz önüne alındığında Zeytinburnu mozaiklerinin İstanbul'da şimdiye değin var olan kısıtlı mozaik repertuarına önemli ölçüde katkı sağladığı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: İstanbul, Geç Antik, Erken Bizans Sanatı, geometrik mozaik, Konstantinopolis.

Abstract

The mosaics, which were discovered during the restoration of the Kazlıçeşme Art Gallery in the Zeytinburnu District in Istanbul, and later unearthed in the excavations carried out by the Istanbul Archaeological Museums in 2017-2021, are dated to the mid-4th century AD - the end of the 4th century AD. The mosaics are located outside the Theodosian Walls, 1350 m southwest of the Porta Aurea (Golden Gate), on an area of 17 m inland from the Marmara Sea coast. The polychrome mosaics are composed of five different compositions created mainly with geometric patterns among some parts of which varied vegetal motifs are used.

These compositions respectively are a rosette inside the octagram placed in two circles with wave and weave motifs; interlocking knots surrounding the central design; four-pointed star composition being formed of intertwined triangles, and eight-pointed star motifs consisting of parallelograms and squares placed inside the tangent circles. Considering the variety of motifs and compositions in general, it is thought that Zeytinburnu mosaics have contributed significantly to the limited mosaic repertoire that has existed in Istanbul.

Keywords: İstanbul, Late Antique, Early Byzantine Art, geometric mosaic, Constantinople.

* Sırrı Çölmekçi, İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Türkiye. <https://orcid.org/0009-0008-8930-3636>. E-posta: scolmekci@gmail.com

Emrah Kahraman, İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Türkiye. <https://orcid.org/0000-0001-6069-4276>. E-posta: lemrahkahraman@gmail.com

Emir Son, İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Türkiye. <https://orcid.org/0000-0001-9315-2078>. E-posta: emirson@windowslive.com

Giriş

Zeytinburnu mozaiklerine, İstanbul, Zeytinburnu İlçesi, Kazlıçeşme Mahallesi, sur tecrit bandı ve sit alanı dışında kalan 756 ada, 2 parseldeki Kazlıçeşme Sanat Galerisi binasının restorasyonu sırasında rastlanmış, daha sonra binanın iç ve dış kısımlarında 2017-2021 yılları arasında etaplar halinde sürdürülen kazılarla mozaik açığa çıkarılmıştır¹.

Zeytinburnu Mozaiklerinin Açığa Çıkarılması

Osmanlı döneminde hastane olarak inşa edilmiş ve daha sonra Zeytinburnu Belediye binası olarak da kullanılmış Kazlıçeşme Sanat Galerisi binası, Altın Kapı'nın kuş uçuşu 1350 m güneybatısında, Marmara Denizi'nden 320 m kadar içeride kıyı çizgisinden yüksek bir noktada yer almaktadır (Res. 1-2). Yapının güçlendirme ve restorasyon çalışmaları kapsamında binanın güneybatısındaki odanın zemin seviyesinden temele doğru yapılmış 1m derinliğindeki kazı neticesinde kapı eşiğinin altından doğuya doğru uzanan harçsız, taş örgü, 4 m uzunluğunda bir su kanalı ile aynı odanın güneybatı köşesinde mozaığın bir bölümüne rastlanmıştır. 2017 yılındaki ilk etap çalışmalarında mozaığın oda içindeki uzantısını takip etmek amacıyla zemindeki 10-20 cm kum ve mıcır katmanının kaldırılmasıyla mozaik açığa çıkarılmıştır. Kısmi noktalarda tahribata uğradığı görülen mozaığın oda duvarlarının altından binanın güney ve batısına doğru uzandığı anlaşılır (Res. 3).

Resim 1
Zeytinburnu mozaiklerinin konumu
(Kazı Arşivi).

Resim 2
Kazlıçeşme Sanat Galerisi Binası
(Kazı Arşivi).



İlk etap çalışmalarının tamamlanmasının ardından Kazlıçeşme Sanat Galerisi binasının güçlendirme ve restorasyon çalışmalarının da sona ermesiyle Zeytinburnu Belediyesi tarafından mekân içindeki mozaığın konservasyonu yapılmış ve galeri binası içerisinde mozaikli oda ziyarete açılmıştır. Daha sonra Zeytinburnu Belediyesi'nin talepleri üzerine ilgili Yenileme Kurulu tarafından verilen kararlar doğrultusunda 2019-2020 yılları arasında binanın güney cephesi önündeki ikinci etap çalışmalarıyla² mozaığın takriben 20x10 metrelik bir

1 Kazlıçeşme Sanat Galerisi binasının güneybatı köşesindeki odanın temel güçlendirme çalışmaları sırasında gerçekleştirilen kazılarda zemin mozaığının bir bölümüne rastlanması sonrasında konu, Zeytinburnu Belediyesi tarafından İstanbul II Numaralı Yenileme Alanları Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'na taşınmış ve kazılar ilgili Kurul'un kararlarıyla İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürlüğü denetiminde sürdürülmüştür. Çalışmalar süresince sikkelerin okunması ve tarihlendirilmesi konusunda desteğini sunan İstanbul Arkeoloji Müzeleri Gayri İslami Sikke Koleksiyonu uzmanı Arkeolog Sedat ÖZTOPBAŞ'a; mezarlarda bireylere ait bulguların tespiti ve belgelemesine yönelik çalışmalarda desteklerini esirgemeyen mesai arkadaşlarımız Antropolog Gökhan YILDIRIM, Yusuf ÇURKU ve Düzce Üniversitesi Öğretim Üyesi Doç. Dr. Yasemin YILMAZ'a; ayrıca destek ve ilgilerinden ötürü Zeytinburnu Belediyesi personellerine teşekkürlerimizi sunarız.

2 İlk iki etap çalışmaları "Zeytinburnu Eski Belediye Binası Restorasyon Projesi Çalışmalar Sırasında

Resim 3
Kazlıçeşme Sanat Galerisi'nde oda
içerisindeki mozaik zeminin kazı sonrası
görünümü (Kazı Arşivi).



Resim 4-5
Kazlıçeşme Sanat Galerisi'nin güney
cephesinde açığa çıkan mozaikler
(Kazı Arşivi).

alana yayılım gösteren bölümü tespit edilmiştir (Res. 4-5). Bu kısımda yapılan çalışmalarda mozaik bütünlüğünün bina içindeki kadar sağlam koruna gelmediği görülmüştür.



2021 yılında bina dışındaki mozaiklerin konservasyon çalışmaları için kaldırılması neticesinde mozaik düzleminin altında açığa çıkan mezar ve duvar kalıntılarının tespiti, çalışmanın üçüncü ve son etabını oluşturmaktadır. Bu dönemki çalışmalarda binanın güney cephesine yakın bir noktada mozaik zeminin alt seviyelerinde mermer bir lahit (mezar 1), kazı alanının güney sınırına yakın bölümde kabaca bir köşe (?) izlenimi uyandıran bir duvar hattı ve bu duvarın güney cephesine yaslandırılmış kireç taşı bloklardan oluşan başka bir mezar yapısı (mezar 2) tespit edilmiştir (Plan 1).

Mozaik yatak harcının hemen altında yer alan bezemesiz sanduka ve kapaktan oluşan doğu-batı doğrultulu lahitte (mezar 1), kapak ve sandukanın birleştiği kısmın harç ve amorf taşlarla mühürlendiği gözlenmiş olup bu mühürleme



Plan 1
Zeytinburnu Mozaikleri kazısında
Kazlıçeşme Sanat Galerisi'nin iç ve dış
kısmında açığa çıkan bulgular (Kazı Arşivi).

işleminde zemin mozaiklerinden bir parçanın kullanıldığı tespit edilmiş, bunun yanı sıra kapakta da eski dönem onarım izleri görülmüştür (Res. 6). İki bireyin defnedildiği lahit içerisinde definlerin dönemlerine doğrudan ışık tutacak



Resim 6
Lahit kapağında görülen onarım izleri
(Kazı Arşivi).



Resim 7
Kazlıçeşme Sanat Galerisi'nin güney cephesinde açığa çıkan opus sectile (Kazı Arşivi).

bir veriye rastlanmazken bireylerin kemiklerinden alınan örnekler üzerinden yapılan C14 analizlerine göre ilk örnek İS 221-349 (cal.), ikinci örnek ise İS 241-383 (cal.) tarihini vermektedir³. Ayrıca lahdin hemen kuzeyinde (mozaik zemin seviyesinde) ise açık ve koyu renk, üçgen ve eşkenar dörtgen şeklinde kesilmiş taşlarla oluşturulmuş opus sectile döşemenin küçük bir parça bölümü açığa çıkarılmıştır (Res. 7).

Mezar 2'nin, kuzeyinde yer alan duvara bitişirildiği görülmekte olup duvarın işlevi anlaşılamadığından, mezar 2'nin bir mekânın iç ya da dış kısmında kalıp kalmadığı sorusu şu an için belirsizliğini korur (Res. 8). Mezar, kireç taşı blokların iç yüzeylerinin mermer plakalarla kaplanması suretiyle oluşturulmuş, ancak bireye ait kemikler oldukça kötü durumda ele geçmiştir. Mezar 2 içerisinde kemikler dışında başka bir bulguya rastlanmamıştır.



Resim 8
Mozaiklerin alt seviyesinde açığa çıkan duvar ve mezarlar (Kazı Arşivi).

Bu verilerin yanı sıra mozaik'in yatak harcı seviyesinde I. Konstantinus Dönemi'ne (İS 324-337) ait bir bronz sikke açığa çıkmıştır (Res. 9). Mezar 1 ve duvar kalıntısı arasında yapılan sondaj kazısında bu kısmın önceki dönemlerde yapılmış alt yapı çalışmaları nedeniyle stratigrafisinin zarar gördüğü ve buradaki düzensiz katmanlarda İS 4-5. yüzyıllara ait pişmiş toprak kap parçalarıyla İS 10-11. yüzyıla ait bronz bir sikke tespit edilmiştir.

Resim 9
Mozaiklerin alt seviyesinde tespit edilen İS 4. yüzyıla ait bronz sikke (Kazı Arşivi).



Zeytinburnu Mozaikleri

Zeytinburnu mozaikleri çok renkli olup *opus tessellatum* tekniğinde yapılmıştır (Res. 10). Mozaik, yoğun olarak geometrik motiflerle bunların kısmi bölümlerine yerleştirilmiş bitkisel motifleri barındıran beş farklı kompozisyondan oluşmaktadır. Bunlar; içten dışa doğru sırasıyla; mozaik'in merkezindeki dalga

3 Tübitak Rapor no: 29109288.125.05-1756/17369.



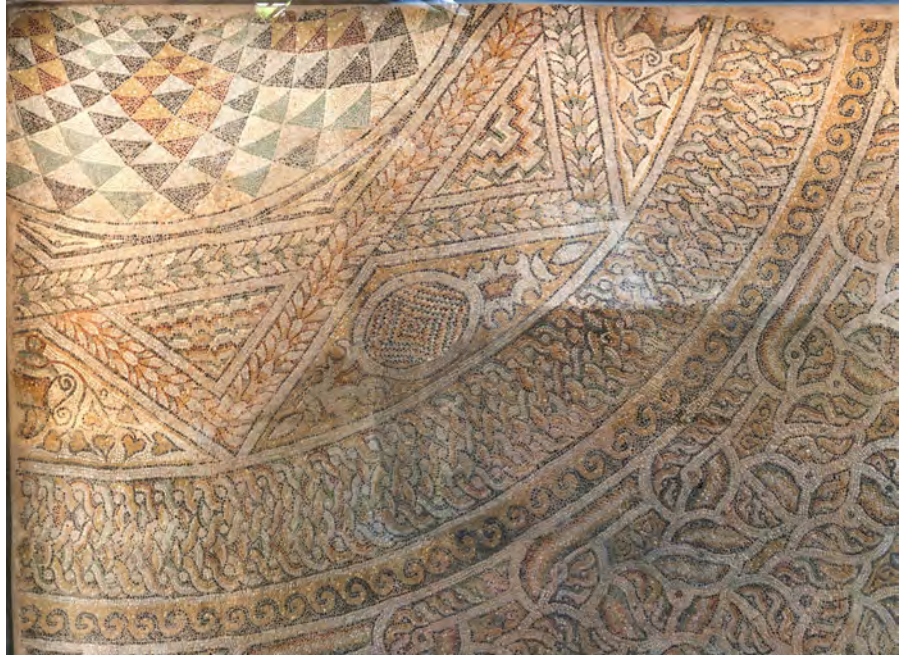
Resim 10
Yapı içerisinde tespit edilen mozaikler
(Kazı Arşivi).

ve örgü motifli iki daire içine yerleştirilmiş sekizgen yıldız, bu merkezi dizaynı çevreleyen birbirine bağlı düğüm motifleri, iç içe geçmiş üçgenlerden oluşan dört uçlu yıldız kompozisyonu, paralelkenar dörtgenlerden oluşan sekiz uçlu yıldız motifleriyle birbirine teğet geçen dairelerin iç kısmına yerleştirilmiş karelerden oluşan geometrik kompozisyonlardır.

Mozaiğin merkez kompozisyonu yaklaşık 6 m çapındaki dairenin içerisindeki sekizgen yıldız ve bunun içerisinde yer alan yuvarlak rozetten oluşur (Res. 11). Sekizgen yıldız içerisindeki merkez dairede, açık renk zemin üzerine yeşil, siyah ve kırmızı renklerde üçgenlerin her yöne doğru birer boşluk bırakılmasıyla oluşturulmuş bir çiçek motifi bulunmaktadır. Bu motifte kırmızı üçgenlerin kümelendiği bölümlerde zemin sarı renk ile hareketlendirilmiştir. Rozet, birbirine bitişik üçgenlerin merkeze doğru daralmak suretiyle uç noktalarından birbirine temas etmesiyle oluşturulmuştur. Merkez rozetle sekiz köşeli yıldız arasındaki alanlarda açık renk zemin üzerinde koyu renk stilize kıvrımlar yer almaktadır. Rozeti çevreleyen kenar çizgileri koyu yıldız yüzeyi açık renk yapraklı defne girdanlarıyla süslüdür. Yıldız oluşturan karelerden birinin yüzeyindeki defne yapraklarının kök kısımlarında yeşil tesseralar kullanılmışken diğer karedeki yapraklarda yeşil ve açık turuncu renklerin varlığı görülmektedir. Sekizgen yıldız uçlarının altındaki üçgen bölümlerde ise iç içe konumlandırılmış basamaklı piramit ve zikzaklar gibi geometrik desenler bulunmaktadır. Yıldız ile dışındaki geniş daire arasındaki kısımlarda açık renk zemin üzerinde *kantharos* ve sarmaşık motifleri ile sarı zemin üzerinde, iç içe geçmiş eşkenar dörtgenlerle doldurulmuş elips ve elipsin şişkin kısımlarına kümelenmiş pelta motifleri yer alır. Sekizgen yıldızı çevreleyen biri kalın biri ince iki sıra bordür bulunmaktadır. Daha kalın iç bordürde yeşil, kırmızı, siyah, beyaz sarı renklerden oluşan karşılıklı ters hatlar ile birbirine geçmiş düğüm bandı, ince olan dış bordürde ise koyu zemin üzerine sarı renk siyah dalga motifi yer almaktadır.

Resim 11

Mozaiğin merkezindeki dalga ve örgü motifi bordürlü iki daire içine yerleştirilmiş sekizgen yıldız kompozisyonu (Kazı Arşivi).



Merkez kompozisyonun dış kısmında sarı, kırmızı, siyah, beyaz ve yeşil renklerdeki tesseralarla oluşturulmuş birbirine bağlı düğüm motiflerinden oluşan bir diğer kompozisyon yer alır (Res. 12). Kompozisyonun merkezinden dışa doğru genişleyerek devam eden düğüm hatlarında çapı daha dar düğümler iki; daha geniş olanlar ise üç banttan meydana gelmektedir. İki banttan oluşan düğümlerin bir bandında iki şeritli geçme motifi görülürken diğer bant tek şeritten oluşmaktadır. Üç bantlı düğümlerde, bu iki tipe ek olarak birbirlerine ters konumlandırılmış yarım dairelerin sıralandığı şerit tipi bulunmaktadır. Her düğüm tipi aynı renk düzeniyle tekrar edilmiştir. Küçük düğümlerin orta kısmında koyu renk daireler yer alırken daha büyük olanlarda iç içe geçmiş zikzak ve üçgenler, en büyük düğümlerin orta kısımlarındaysa renk geçişleriyle

vurgulanmış stilize dört yapraklı çiçek motifleri bulunur. Düğüm çapları gibi merkezden dışa doğru genişleyen düğümler arasındaki alanlarda sırasıyla iki yanında sarmaşık dalları bulunan iğ motifleri, ikili lotuslar, stilize *kantharoi* ve sarmaşık yapraklarıyla çevrili *kantharoi*, en sondaki en geniş boşluklardaysa balık ağı ve dört yapraklı çiçek motifleri görülür. Dar boşluklarda tek motif tekrarlanmış olarak kullanılmışken daha geniş olanlarda iki farklı motif bir sıra atlayarak tekrar eden şekilde kullanılmıştır. Düğüm motiflerinden oluşan kompozisyon en dışta açık renk zemin üzerine koyu renk dalga motifli bir bantla son bulmaktadır.



Resim 12
Birbirine bağlı düğüm motiflerinden oluşan kompozisyon (Kazı Arşivi).

Düğüm motiflerinin son bulunduğu dalga motifli banta bitişik sarı zemin üzerine iç içe yerleştirilmiş üçgenlerin uç kısımlarının birbirlerine bitleştirilmesiyle oluşturulmuş dört kollu yıldız motifleri bulunmaktadır. Yıldızın iç kısmındaki eşkenar dörtgen içinde Süleyman düğümü, yıldızlar arasındaki boşluklarda ise iç içe geçmiş zikzak motifleri görülmektedir (Res. 13).



Resim 13
İç içe geçmiş üçgenlerden oluşan dört uçlu yıldız kompozisyonu (Kazı Arşivi).

Mozaik, odanın kuzeyinde açık renk zemin üzerinde kolları sarı renkteki paralelkenarlardan oluşan sekiz kollu yıldız kompozisyonu ile devam etmektedir (Res. 14). Yıldız motiflerinin arasında kalan geniş karelerde koyu renk zemin üzerinde Süleyman düğümü yer alırken eşkenar dörtgenlerde kırmızı, kahverengi ve krem rengi tesseralarla oluşturulmuş renk geçişleriyle vurgulanan alan siyah çizgilerle dört eşit parçaya bölünmüştür. Bu kısımda ayrıca iki şeritli geçme motifinin de kullanıldığı görülmektedir.

Resim 14

Paralelkenar dörtgenlerden oluşan sekiz uçlu yıldız motiflerinden meydana gelen kompozisyon (Kazı Arşivi).



Odanın kuzeyindeki su kanalı ile oda duvarları arasında kalan kısım içerisinde açık krem renkli daireler içerisinde iç kısımlarında yeşil, siyah, kırmızı, sarı ve krem renkte tesseralarla oluşturulmuş sarmal örgü ve şerit motifleri bulunan kareler görülür (Res. 15). Sarmal örgülerin konturları koyu renk olup yüzeyleri kırmızıdan sarı ve krem rengine doğru değişen tonlarla hareketlendirilmiştir. Açık renk dairelerin aralarında kalan kum saati şeklindeki alanlar sarı ve siyah

Resim 15

Teğet geçen dairelerin iç kısmına yerleştirilmiş karelerden oluşan kompozisyon (Kazı Arşivi).



tesseralarla bezenmiştir. Kum saati motiflerinin arasında stilize dört yapraklı çiçek motifleri bulunan siyah konturlu sarı renk zemine sahip küçük kareler yer alır. Merkez kompozisyon ile onu çevreleyen düğüm motifleriyle dört kollu yıldız motiflerinden oluşan kompozisyonlar arasındaki bağlantı kesintisiz olarak görülebilmekteyken diğer kompozisyonlar arasındaki geçişler tahribattan kaynaklı olarak net bir şekilde anlaşılamamaktadır.

Değerlendirme

Motif çeşitliliğinin varlığı bina içerisindeki odada daha net bir şekilde gözlenebilmekteyken binanın güney cephesindeki alanda merkezi rozetin bir kısmı, birbirine bağlı düğüm motifleri ve iç içe geçmiş üçgenlerden oluşan dört uçlu yıldız kompozisyonunun varlığı takip edilebilmektedir. Bu noktada bina dışında mozaığın kesin hatlarla son bulmadığı gözlenirken mozaikte tahribattan kaynaklı düzensiz kesintilerin varlığı gözlenmiş, bu durum mozaığın güneğe doğru devam etme ihtimalini düşündürmektedir.

Mozaik üzerindeki motiflerden yola çıkarak yapılan gözlemlerde, mozaığın merkez kompozisyonu olan iç içe iki daire içerisinde sekizgen yıldızla kombine edilmiş rozet kompozisyonunun bir benzerine Hatay Arkeoloji Müzesi'nde yer alan İS 4. yüzyılın sonuna tarihlendirilmiş Apolaisis Hamamı'na (Narlıca Hamamı) ait mozaikte rastlanır (Belis 2016: res. 19).

Merkez dairede, üçgenlerin her yöne doğru birer boşluk bırakılmasıyla yapılmış çiçek rozeti, sekizgen yıldız üzerindeki defne girlandı ve sarmaşık dallarıyla kombine edilmiş *kantharos* motifinin yakın benzeri İstanbul Vilayet Binası'nın karşısındaki alanda açığa çıkmış İS 5. yüzyılın ilk yarısına ait mozaiklerde görülmektedir (Duyuran 1960: 26-27; Harrison- Lavson 1967: res. 3-5).

Benzer tipte sarmaşıklarla kombine edilmiş *kantharos* motifinin bir diğer benzeri İstanbul, Silivri'deki İS 5. yüzyıl ortalarına tarihlendirilmiş mozaikte görülmektedir (Duyuran 1951: res. 1; Dalgıç 2010: 131).

Karşılıklı ters hatlar ile birbirine geçmiş düğüm bandıyla, dalga motifli bordürün benzeri ise İstanbul, Bakırköy'de Odabaşı ve Hasanpaşa Sokakları'nın kesiştiği yerde yapılan kanalizasyon temel kazısında açığa çıkan İS 4-5. yüzyıllara tarihlendirilmiş mozaikte görülmektedir (Asal 2021: res. 36).

Sekizgen yıldız üzerinde görülen defne girlandının renk ve stil düzenlemeleri açısından bir benzeri İstanbul, Samatya'da bulunan İS 5. yüzyılın ikinci yarısına ait Dionysos mozaığında kare çerçeve içerisinde iç içe geçmiş iki daire üzerinde yer almaktadır (Dalgıç 2015: res. 3).

İkili geçme ve birbirine ters konumlandırılmış sıralı yarım dairelerden oluşan iki bantlı düğüm motifinin benzeri İS 4. yüzyılın ikinci yarısına ait İstanbul Belediye Sarayı mozaiklerinde görülmektedir (Duyuran 1955: resim 7; Dalgıç 2010: 130). Tek şeritli, iki şeritli ve birbirine ters konumlandırılmış sıralı yarım dairelerden oluşan üç bantlı düğüm motifinin benzerleri İS 4. yüzyılın ikinci yarısına ait Gaziantep'teki Dülük antik kenti bazilikası ve Kos Adası'ndaki mozaiklerde görülmektedir (Campbell 1979: res. 11; Blömer et al. 2019: res. 16-17).

Büyük düğümler arasında yer alan gölgeli rozetlerin benzeri Kos Adası'nda İS 5. yüzyılın ilk yarısına tarihli mozaikte görülür (Brouscari 1997: res. 7).

Oda içerisindeki kanal ve mekân duvarı arasındaki kısımda açığa çıkan birbirine teğet dairelerin içerisindeki karelere işlenmiş geometrik motiflerden oluşan düzenlemenin İS 4. yüzyıl ortasına tarihli bir benzeri Sardis Sinagogu'nda,

İS 5. yüzyıla ait bir benzerleri Myndos Asar Adası Bazilikası'nda, Knossos Bizans Bazilikası'nda ve İsrail'deki Ozem Kilisesi'nde görülmektedir (Frend - Johnston 1962: lev. 47, res. b; Hanfmann - Majewski 1967: res. 47; Şahin - Şener 2015: res. 26-27; Habas 2018: resim 16-17). Üçgenlerden oluşan dört uçlu yıldız motifinin yakın benzeri İstanbul Vilayet Binası'nın karşısındaki İS 5. yüzyılın ilk yarısına ait mozaiklerde görülmektedir (Duyuran 1960: 26; Harrison- Lavson 1967: res. 6).

Zeytinburnu mozaiklerinin motif ve düzenlemelerdeki özellikleri ile mozaik yatak harcı seviyesinde ele geçen sikke göz önüne alındığında İS 4. yüzyıl ortası ile İS 4. yüzyıl sonu arasında tarihlendirilmesi makuldür. Mozaığın, üçüncü etap çalışmalarında açığa çıkan duvar ve mezarlarla olan ilişkisi veri yetersizliği nedeniyle net bir şekilde okunmazken mozaikteki genel kompozisyon simetrisinin yanı sıra mezar ve duvarların konumları göz önüne alındığında mozaığın tüm bu bulgular hizasındaki yüzeyi kapladığı öngörülebilir. Bu noktada düğüm kompozisyonunun ortasında yer alan opus sectile döşemenin de mozaığın özgün evresine ait olmama ihtimali yüksektir.

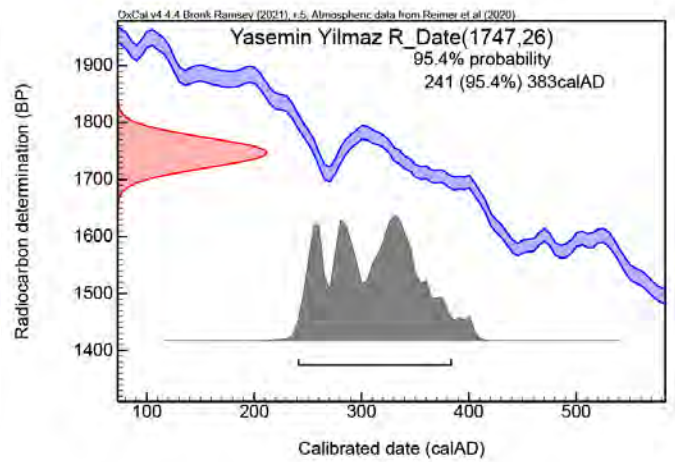
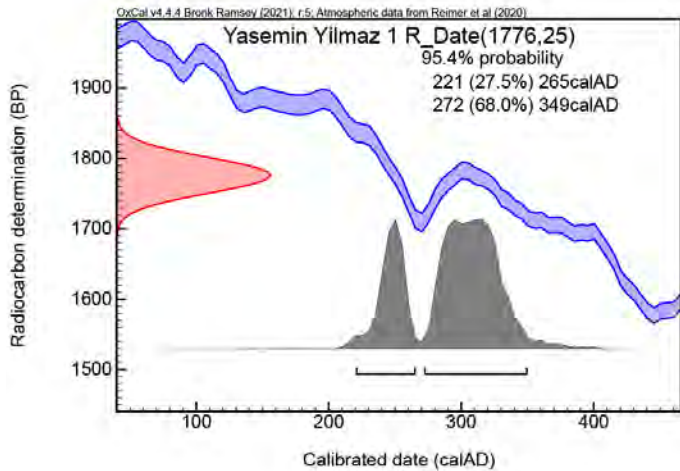
Kapak ve sandukanın mühürlendiği kısımda ele geçen mozaik parçasıyla kapaktaki onarım izlerini de hesaba katarak mozaığın lahitteki ilk definden sonra yapıldığı, ikinci bireyin ise mozaığın yapılmasından sonra zeminin bozularak lahde defnedildiği düşünülür. Kapaktaki onarımın ikinci defin için kapağın yeniden açılması sonucu oluşan hasara yönelik yapıldığı, lahdin yeniden açılması için tahrip edilen mozaığın bulunduğu alanın ise opus sectile tekniğiyle yeniden kapatılmış olduğu eldeki veriler ışığında şu aşamadaki en makul olasılığı ifade etmektedir.

Hali hazırda gerek mozaığın ait olduğu binaya ait birimlere (beden duvarı, temel, taşıyıcılar vb.) gerekse de mozaığın hangi noktada sonlandığına dair kati emarelere rastlanmamış olması, mozaığın nasıl bir planda hangi amaca yönelik inşa edilmiş bir yapıya ait olabileceği sorularına yanıt verilmesini güçleştirmektedir. Bina içinde açığa çıkan kanalın ise mozaikli binanın özgün işlevini yitirmesi sonrasında yapılmış olması muhtemeldir.

Alanda yürütülen arkeolojik kazılar sonlandırılmış olup mozaiklerin restorasyon ve konservasyon süreçleri tamamlanmış, binanın iç ve dış kısmında açığa çıkan mozaik zemini kapsayacak şekilde kazı alanı, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın izinleriyle Zeytinburnu Belediyesi tarafından "Zeytinburnu Mozaik Müzesi" adıyla bir müze kompleksine dönüştürülmesi planlanmaktadır.

Grafik 1
Lahitteki (mezar 1) ikinci bireyden alınan kemik örneği sonucunun C14 grafiği (Müze Arşivi).

Grafik 2
Lahitteki (mezar 1) ikinci bireyden alınan kemik örneği sonucunun C14 grafiği (Müze Arşivi).



Kaynaklar – Bibliography

- Asal 2021 R. Asal, “Zeytinburnu ve Çevresinin Arkeolojisi İstanbul’un Mozaikleri”, O. Aydemir (ed.), Zeytinburnu Mozaikleri Sempozyum Bildirileri, İstanbul, 59-90.
- Belis 2016 A. Belis, Roman Mosaics in the J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
- Blömer et al. 2019 M. Blömer - D. Çobanoğlu - E. Winter, “Die Stadtgrabung in Doliche Zu den Ergebnissen der Feldarbeiten 2015-2018”, *IstMitt* 69, 103-185.
- Brouscari 1997 E. Brouscari, “The Tyche of Cos on a mosaic from a Late Antique house in Cos”, S. Isager - B. Poulsen (eds.), *Patron and Pavements in Late Antiquity*, Odense, 65-77.
- Campbell 1979 S. D. Campbell, “Roman Mosaic Workshops in Turkey”, *AJA* 83, 3, 287-292.
- Çölmekçi - Kahraman 2021 S. Çölmekçi - E. Kahraman, “Zeytinburnu Eski Belediye Binası Restorasyon Çalışmaları Sırasında Tespit Edilen Zemin Mozaığı”, O. Aydemir (ed.), Zeytinburnu Mozaikleri Sempozyum Bildirileri, İstanbul, 133-141.
- Dalgıç 2015 Ö. Dalgıç, “The Triumph of Dionysos in Constantinople: A Late Fifth-Century Mosaic in Context”, *DOP* 69, 15-47.
- Dalgıç 2010 Ö. Dalgıç, “The Corpus of Floor Mosaics from Istanbul”, F. Daim - J. Drauschke (eds.), *Byzanz - das Römerreich im Mittelalter* 84, 3, Mainz, 127-134.
- Duyuran 1951 R. Duyuran, “İzmit ve Silivri’de Yapılan Arkeolojik Araştırmalar: 1947-1948”, *Belleten* XV, 213-218.
- Duyuran 1955 R. Duyuran, “Belediye Sarayı Mozaikleri”, *Arkitekt* 1954, 9-12, 166-170.
- Duyuran 1960 R. Duyuran, “İstanbul Vilayet Konağı Karşısındaki Mozayikler”, *Arkitekt* 1960, I, 298, 25-28.
- Frend - Johnston 1962 W. H. C. Frend - D. E. Johnston, “The Byzantine Basilica Church at Knossos”, *BSA* 57, 186-238.
- Habas 2018 L. Habas, “Early Byzantine Mosaic Floors of the Church at Ozem, Israel”, *JMR* 11, 97-120.
- Hanfmann - Majewski 1967 M. A. Hanfmann - L.T. Majewski, “The Ninth Campaign at Sardis (1966)”, *BASOR* 187, 9-62.
- Harrison - Lavson 1967 R. M. Harrison - G. R. J. Lavson, “İstanbul Vilayet Binasının Karşısındaki Mozaikler”, *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllığı*, 13-14, 76-78/216-218.
- Şahin- Şener 2015 D. Şahin - Y. S. Şener, “The Basilica Mosaic on Asar Island at Myndos”, *JMR* 8, 141-166.

Half-Human Half-Vegetal Hybrids in Eastern Mosaics

Doğu Mozaiklerinde Yarı İnsan Yarı Bitkisel Melezler

Stéphanie DERWAELE*

(Received 31 August 2022, accepted after revision 10 August 2023)

Abstract


The aim of this paper is to investigate the evolution of the use of half-human half-vegetal figures, the so-called Rankenfrau and Rankengott, in the pavements of the Eastern Mediterranean, from their appearance in the Classical period to their appropriation in the Roman and Christian times. The contextualised analysis of this corpus, combined with a comparison to other media such as architectural sculpture, provide a good opportunity to better understand to what extent the motif varied at different times and how the worldview of the commissioners of the decors can, or not, affect their meaning. In the Classical and Hellenistic contexts, vegetalisation of the human body seems to plastically translate the prerogatives of different divinities of wild nature, growth, and life. Through the mastery of their primitive savagery, these deities allow the coexistence of two different natures and bring divine prosperity into everyday life. In Roman times these figures inherited from the Greek world went through an unprecedented formal and syntactic diversification. A new variant is even created: the foliate head, which concentrates the force of a vital principle and appears as the metonymic representation of its primordial and spontaneous fecundity. In Eastern pavements, bearded and beardless foliate heads are associated with young foliate boys in the peopled scroll borders of the public rooms of rich houses. They evoked the mastery of a vital impulse that is made beneficial for wealthy owners. During the 6th century AD, whilst the foliate heads survive in the pavements of Christian monuments, the Rankenfrau and the Rankengott seem to disappear from the Eastern repertoire.

Keywords: Half-human half-vegetal hybridity, Rankenfrau, Rankengott, foliate heads, Eros/Amor.

Öz

Bu makalenin amacı, Rankenfrau ve Rankengott olarak adlandırılan yarı insan yarı bitkisel figürlerin Doğu Akdeniz döşemelerindeki kullanımının, Klasik dönemde ortaya çıkışlarından Roma ve Hıristiyanlık dönemlerinde kendilerine mal edilmelerine kadar geçirdiği evrimi incelemektir. Bu külliyyatın bağlamsal analizi, mimari heykeltıraşlık gibi diğer medyalarla yapılan karşılaştırmayla birlikte, motifin farklı zamanlarda ne ölçüde değiştiğini ve dekorları yapanların dünya görüşünün anlamlarını nasıl etkileyip etkilemediğini daha iyi anlamak için iyi bir fırsat sunmaktadır. Klasik ve Helenistik bağlamlarda, insan bedeninin bitkiselendirilmesi, vahşi doğa, büyüme ve yaşamın farklı ilahlarının ayrıcalıklarını plastik bir şekilde tercüme ediyor gibi görünmektedir. Bu tanrılar, ilkel vahşiliklerinin ustalığıyla iki farklı doğanın bir arada var olmasını sağlar ve ilahi refahı gündelik hayata taşırlar. Roma döneminde Yunan dünyasından miras kalan bu figürler eşi benzeri görülmemiş bir biçimsel ve sözdizimsel çeşitlenmeye uğramıştır. Hatta yeni bir varyant yaratılmıştır: yaşamsal bir ilkenin gücünü yoğunlaştıran ve onun ilksel ve kendiliğinden doğurganlığının metonimik temsili olarak ortaya çıkan yapraklı baş. Doğudaki döşemelerde, sakallı ve sakalsız yaprak başları, zengin evlerin kamusal odalarının kalabalık parşömen bordürlerindeki yapraklı genç erkeklerle ilişkilendirilir. Bunlar, zengin sahipler için faydalı hale getirilen hayati bir dürtünün ustalığını çağırıyordu. İS 6. yüzyıl boyunca, yaprak başları Hıristiyan anıtlarının döşemelerinde varlığını sürdürürken, Rankenfrau ve Rankengott Doğu repertuarından kaybolmuş gibi görünmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yarı insan yarı bitkisel melezlik, Rankenfrau, Rankengott, yapraklı kafalar, Eros/Amor.

* Stéphanie Derwael, PhD (Chargée de recherche F.R.S.-FNRS – Université de Liège; Chercheuse associée IFEA – Istanbul). Service d'histoire de l'art et archéologie de l'Antiquité gréco-romaine, Université de Liège, 1b Quai Roosevelt (Bât. A4), B-4000 Liège, Belgium  <https://orcid.org/0000-0003-4346-5134>. E-mail: s.derwael@uliege.be

Half-human half-vegetal figures¹ first appeared in the Classical period and have since profoundly marked the Art History of our Mediterranean societies, and even beyond. In this paper, I would like to focus on a part of their history: a period of almost a thousand years, during which they were transmitted, manipulated, forgotten, or even sometimes ignored. Their exact identity, and the reasons for their hybridity, often remain questions veiled in mystery. From the Greek world to the Roman and Christian times, the pavements of the Eastern Mediterranean are characterised by a very specific use of these vegetalised figures; a context which thus provides a good opportunity to explore to what extent this motif varied at different times, and how the worldview of the commissioners of the decors can, or not, affect their meaning.

1. The Greek World – Creation & Conceptualisation

In a mosaic from the house B V 1 in Olynthos (Figs. 1-2), four vegetalised figures decorate one of the concentric borders. Each of them occupies the middle of a side, between two sphinxes in ‘split perspective’ (Guimier-Sorbets 1999: 23)² and corner palmettes. They are frontal, and the lower part of their bodies takes the form of two volutes which each give rise to a high half palmette in the interstice formed by the tails of the adjacent sphinxes. Their arms are raised in an Atlantean posture. The schematic drawing of the mosaic, made with pebbles, does not allow to determine the gender of the figures.



Figure 1
Mosaic from the house B V 1, Olynthos.
Photo from Robinson 1933: pl. 15.

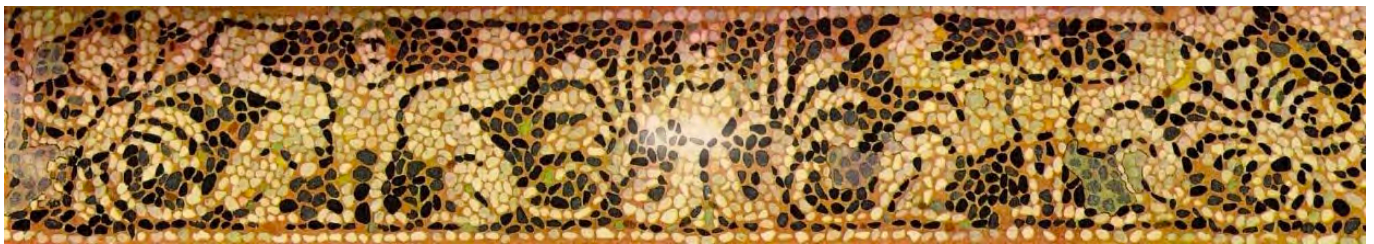


Figure 2
Detail of the mosaic from the house B V 1,
Olynthos. Photo from Guimier-Sorbets 1999:
pl. 1.1.

This pavement is amongst the first occurrences of the motif; it is dated towards the end of the 5th or the beginning of the 4th century BC. During that time, half-human half-vegetal figures appeared simultaneously in various parts of the Mediterranean, which was a major crossroad of exchanges and influences, making it complicated to trace the paths taken by some motifs, enriched here and there with iconographic or semantic elements. It is therefore difficult to determine the contexts in which the motif was created, although it is generally considered that it came from the East, possibly from the Ionian coast³. Regardless of the exact place where the vegetalised human figures were created, the geographical and chronological dispersion of the documents reveals that the motif benefited from commercial and cultural exchange during the Classical and Hellenistic periods, spreading throughout the Mediterranean basin⁴ as a result of the diffusion of the Greek iconographic repertoire, which strongly influenced the arts of Thrace,

1 Half-human half-vegetal figures of the Roman iconography are being collected in the database ‘*Diphuès* – Iconothèque de l’hybride humano-végétal’: it is a research, exchange, and dialogue tool made available to the international scientific community in open access (<http://cipl-cloud09.segi.ulg.ac.be/diphues/>).

2 ‘perspective éclatée’.

3 For different hypotheses on the origin of the motif and its diffusion around the Mediterranean, see Furtwängler 1893: 205-206; Curtius 1928: 292; Robinson 1941: 34; Curtius 1957: 196; Schauenburg 1957: 218-219; Stoop 1960: 56-57, 63; Laws 1961: 34-35; Valeva 1995: 346-347; Guimier-Sorbets 1999: 28, 30; Rupp 2007.

4 For a map with the distribution of vegetalised female figures in the Late Classical and Hellenistic periods, see Pfrommer 1990: fig. 7.

Scythia⁵, Magna Grecia and Etruria, where vegetalised figures can be found.

In the second half of the 4th century BC, the motif is found on another pavement, in the Palace of Vergina (Figs. 3-4). It decorates the four corners of the mosaic,

Figure 3
Drawing of the mosaic from
an *andrôn* of the Palace, Vergina.
Photo from Ginouvès et al. 1993: fig. 103.

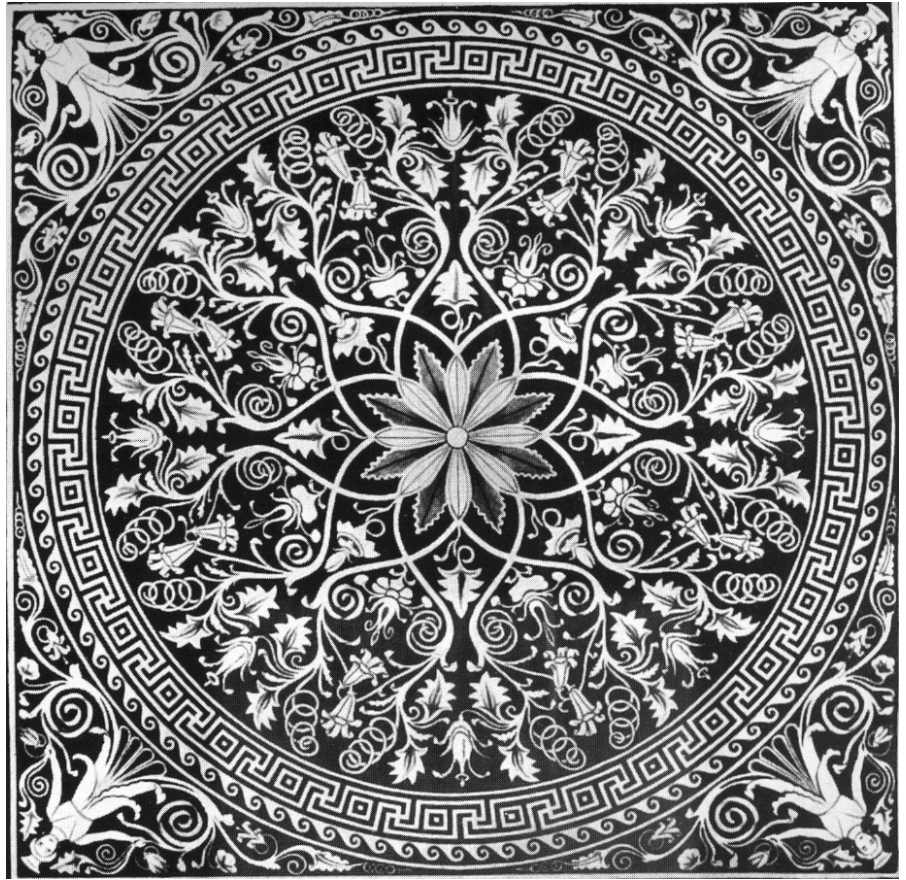


Figure 4
Detail of a *Rankenfrau*, mosaic from an
andrôn of the Palace, Vergina
© University of Bologna – Byzantine.
Archaeology at UNIBO Archive - IB



around a vast central vegetal carpet. Here, the life size figures are clearly women: they wear delicate earrings and a chiton, which develops into acanthus

5 Where the motif finds a beautiful field of expression thanks to the existence of the local anguiped goddess. With the exception of Ludwig Curtius, authors generally explain the success of the vegetalised form in Scythian lands by its assimilation to the Anguiped mother-goddess described by the classical authors.

leaves from which emerge a palmette and two tendrils, giving rise to fine floral volutes that they grasp with both hands. These two pavements are both from Northern Greece⁶. But half-human half-vegetal figures are also found in a wide variety of contexts and in other media, like ceramics (Fig. 5), sculpture, painting, or metalwork. They can be female, male, or even androgynous, they have a multitude of accessories and appear in different positions, sometimes isolated, or inserted into a larger composition. Generally, they are winged and seize the surrounding plants or animals. But what was their exact meaning? The German neologisms usually used to refer to them, *Rankenfrau* or *Rankengottin* for women and *Rankengott* for men, show the difficulty that researchers have in identifying them.

The vegetalisation of the human body appears to be a new development in the iconography of the so-called ‘Masters of Animals’, the *πότνια θηρῶν* and her male counterpart. As early as the 8th century BC, they are sometimes represented winged or with the lower part of the body replaced by an animal component⁷. In archaic sanctuaries, representations of the ‘Mistress of Animals’, even in a non hybrid shape, could be offerings linked to various rites of passage (Mazet 2016). Through her mastery of wild nature, the goddess accompanied the dedicant to an unknown, and therefore potentially dangerous, place. However, these images were not representations of the goddess herself, but represented the ‘mastery function’ of her activity. In the same way, the different kinds of hybridisation, combining human and vegetal or animal components, seem to function as ‘iconographic epithets’: they plastically translate a field of activity, or an intrinsic quality of a divinity. Vegetalised figures do not seem to be hybrid images of divinities, but rather plastic translations of their prerogatives, and can thus be used for different divinities of wild nature, growth, and life⁸. It can refer to Dionysos, Sabazios, Artemis, Aphrodite, etc., whose identification depends on the context. The vegetal part of these hybrids is always made of acanthus and does not permit the identification of the deity to which it alludes. This choice seems to be impartial, as it can be transposed to all characters and contexts without being reducible to one of them. The acanthus, a weed that grows even in the most arid lands, appears to be a guarantee of rebirth, of the triumph of life over death (Gros 2010: 133). Its vital power manifests a form of hope, sustainability, and prosperity.

There seems to be no explicit mention of vegetalised figures in Graeco-Roman texts, but the most common adjective used for hybrid beings is *διφυής*, a term denoting the simultaneity of two fundamentally distinct natures in one entity⁹. These hybrid shapes thus seem to emphasise the tension that can exist between the two natures that compose them, between the two forces they reconcile: hybridity distinguishes without excluding. Half-human half-vegetal figures



Figure 5
Apulian nestoris, Varrese painter, around 340 BC (Antikensammlung – Kunsthalle, Kiel) © Kiel, Antikensammlung Inv. B 724.

6 Figures emerging from an acanthus base also appeared on mosaics, like on a pavement from Dyrhachion (Guimier-Sorbets 1993), and other media. But whilst these different forms of human-plant associations were part of the same overall semantic field, they were not necessarily synonymous: the same deity may be represented in different forms, but that does not mean that these forms were interchangeable.

7 The *πότνια θηρῶν* is the subject of an extensive scientific literature: see in particular Christou 1968; Icard Gianolio 1997; Mazet 2016. On her male counterpart, sometimes called *δεσπότης* or *πότνιος* in modern literature, see Lambrinouidakis 1997. Although he underwent similar formal developments to those of the *πότνια θηρῶν*, he is less frequently attested in the material that has come to us, and he seems to have disappeared from the documentation between the 7th to 5th centuries BC: Nilsson 1927: 442; Hinks 1937: 263-264.

8 They inherit this aspect from the *πότνια θηρῶν*, whether or not she was represented in a hybrid shape.

9 On the vocabulary used in the Greek world to describe the monstrous, see Piettre 1996: 20-22; Boudin 2005; Aston 2011: 12-16, 33-34; Baglioni 2013.

represent a subversive nature, prolix but potentially dangerous, and which must be canalised. A creative force that, if kept in balance, can be made beneficial. Thus, it is not surprising to find these figures in the margins of decorations, or on ‘connecting elements’, like in the border of pavements, on gold headdresses, or on architectural elements that mark the transition between earth and sky, gods and men¹⁰. The deities referred to using hybrid shapes were thought to operate at the crossroad of several worlds, and to allow the coexistence of two different natures and the transition to another reality through the mastery of their primitive savagery. These figures represented a form of otherness, just like the other monsters of Greek art, which are thus relegated to the extremities of the oikoumene (Sauron 2000: 198; Li Causi 2003; Icard-Gianolio - Szabados 2009: 351; Baglioni 2013: 26). In Olynthos (Figs. 1-2), the *Rankenfrauen* are moreover associated with the sphinx, also known as an exotic, transitional figure, living at the margins of the inhabited world.

In Vergina (Figs. 3-4), they give birth to, and seize, the acanthus scrolls from which different species of leaves, sprouts and flowers emerge. The same composition also decorates the centre of the pavement. This combination of acanthus, vine, flowers, sprouts, and leaves represents a form of hybridity. Besides, the acanthus scroll does not even exist in reality: it is a creation of Greek craftsmen. It refers to the spontaneous, and even supernatural, growth of vegetation. The scrolls, promptly associated to divine power (Catriota 1995: 58), give a suprahuman dimension to the decorative program of the pavement. It could be an evocation of a divine meadow, *theios leimôn*, an ‘expression found in poetic vocabulary and in contexts where relations between the world of flowers and the world of the gods are interwoven’ (Etienne 2002: 32)¹¹. It could also refer more specifically to a divinity, like Dionysos in the *andrôn* (Guimier-Sorbets 2004: 914-915). This kind of supranatural hybrid vegetation knows a great development during the Hellenistic period, especially in Macedonia: flowered carpets, scrolls, or isolated motifs like anthemions spread to all types of decors. They all are phyto-morphic evocations of the divine power and bring a suprahuman dimension to the decoration (Etienne 2002: 24-36; Nalimova 2017: 28-32). Moreover, the strong three dimensional illusion demonstrates a wish to merge art and reality, perhaps as a way of bringing the divine into everyday life, or as a way of placing the lives of humans within the myths and the world of the gods.

On the pavements in Vergina and Olynthos, the vegetalised figures appear in the *andrôn*, the public room which was at the heart of the social practice (Guimier-Sorbets 2011: 437-438). The decoration of the floor was oriented towards the guests, reclining on benches, and immersed them into a divine reality centred on the ritual of the *symposion*. This is the power of the immersive image, where the transitional half-human half-vegetal figures have their part. In Olynthos (Figs. 1-2), the *Rankenfrauen* seem to mark the crossing into the domain of the divine, accompanying the guests through a visual and experiential journey. In Vergina

10 In this context, it might be interesting to investigate the association with the motifs of the waves and meanders on the two pavements of Olynthos and Vergina: readable in both directions, towards and from the centre of the pavement, they may play a role in reading the decoration. Michel Fuchs, after having already questioned the meanders (Fuchs Michel, *La Maison d'Amour et des Saisons. Construction et décor d'un quartier d'Avenches. L'insula 10 Est et la peinture murale sévérienne*, Thèse de doctorat, Université de Lausanne, 2003, 490-494), asks the question of the meaning of the waves associated with the dolphin in his lecture *Du dauphin au lierre, du sol blanc au décor à réseau : ornementation en contexte public entre Kymé, Myrina et Gryneion, Turquie*, given on January 28th 2021 as part of the seminar « Décor & architecture antiques d'Orient & d'Occident » (AOROC, Paris).

11 ‘(...) l’expression que l’on retrouve dans le vocabulaire poétique et dans des contextes où se tissent des relations entre ce monde des fleurs et le monde des dieux’. Roland Etienne connects these decorations of divine meadows with the Eleusinian Demeter and Koré: Etienne 2002: 33-35.

(Figs. 3-4), they are larger than life and enclose the whole room, marking in some way the symbiosis with the divine, the immersion in an idyllic nature enjoyed, until then, only by gods and heroes. According to Anne-Marie Guimier-Sorbets, in the Greek *andrôn*, the divine would be none other than Dionysos, represented metaphorically in the centre of the pavement by the floral element (Guimier-Sorbets 2004: 914-922; Guimier-Sorbets 2011: 440-443).

The abundance of vegetation in the Hellenistic art was a fertile ground for the development of formal games in which human forms and acanthus are combined in many ways, hybrid or not, in sometimes very original compositions (Picard 1963; Castriota 1995). In the frieze of the mosaic from the Palace V in Pergamon (Fig. 6), dated from the middle of the 2nd century BC, the vegetal border is formed by acanthus leaves forming *cornucopiae*, a symbol of abundance, that give birth to various flowers and sprouts amongst which winged Eroses and various insects are represented. The scroll certainly refers to Dionysos, the god of life (Guimier-Sorbets 2011: 440), since the 'leafy grapevine with succulent grape clusters on the bottom border' is 'a powerful Dionysian metonym' (Castriota 1995: 52). This Hellenistic pattern of the polycarpophoric (a mixture of several plant species) and polytheriotrophic (a mixture of several animal species) scroll enjoyed a certain success in the Late Republican and Imperial periods. Craftsmen of the Roman world will give a new life to this peopled scroll border (Toynbee -Ward Perkins 1950), into which they will frequently incorporate various kinds of half-human half-vegetal figures, as the origin or end points of the vegetation.



Figure 6
Mosaic of Palace V, Pergamon. Photo: CC
Wolfgang Sauber (GNU Free Documentation
License).

2. The Roman World – Diversification & Diffusion

From the end of the 3rd century BC, Rome gradually established itself as the new economic and political centre of the Mediterranean. Works of art, mostly spoils of war, arrived from all sides, symbols of the Romans' hold on Greek culture. They filled the private collections of rich families and invaded the public domain. Soon, these artifacts imported from the Greek world were no longer enough to satisfy the Romans' devouring appetite for Greek past. To meet the important edilitary and decorative demand, a new market emerged: copies¹².

¹² On the question of Roman 'copies' of Greek works, see in particular Gazda 2002: 99-293; Huet - Wyler 2005; Dardenay 2013; Capus - Damay 2019.



Figure 7
Marble throne from Rome (Antikensammlung – Staatlichen Museen, Berlin) © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Photo: Universität zu Köln, Archäologisches Institut, CoDArchLab, 2342,18_FA-SPerg000699-19_Philipp Groß.

Numerous copyist workshops of Greek origin developed in Greece and Rome, and Roman craftsmen soon followed their lead. However, the Greek and Roman notion of ‘copies’ is different from ours, as it is the reference to the artistic authority of an original that matters, and not the exactitude of the copy. Roman copies of Greek artworks thus correspond to a range of material realities, from faithful copies to imitations, quotations, or appropriations. Different models can even be combined in the same artifact. An eclectic art was born, a true figurative synthesis of different styles from the past, combined with Greek, Eastern, and Medio-Italic traditions of the time¹³. The Neo-Attic workshops established in Rome were particularly in demand¹⁴, especially for their classicist and archaistic production. These two styles were especially favoured during the 1st century BC, but their aesthetic value alone does not explain their success. This retrospective taste for forms from the past can make sense: the classicist style can thus be used to reflect *maiestas* or *dignitas*, whilst the archaistic style can express a form of *pietas* (Dardenay 2013: 124-125).

In a market where ‘originals’ and ‘copies’ exist side by side, the very notion of ‘original’ tended to fade. As a result, it is not always easy for the modern day researcher to distinguish one from the other. The famous marble throne found between the peristyle and the pronaos of the Parthenon is a good example: it is sometimes considered to be a Classical or Hellenistic original from the 4th century BC, and sometimes as a Roman Neo Attic copy, maybe from the Antonine period, inspired by a lost original¹⁵ - of which three copies are preserved in Boston, Rome, and Berlin (Fig. 7). Besides, should we name these occurrences copies, imitations, or cross quotes?

Half-human half-vegetal hybrids spread in Roman decors from the middle of the 1st century BC onwards (Toynbee - Ward Perkins 1950: 7; Floriani Squarciapino 1957: 279-280; Laws 1961; Sauron 2000). They inherit formal, symbolic, and religious elements from their Greek counterparts, but they also display an unprecedented formal and syntactic diversification, which reflects a symbolic renewal. Alongside the traditional *Rankenfrau* and *Rankengott* figures, a multitude of individuals or animals are now being vegetalised, in different postures, and with various accessories¹⁶. The strictly frontal pose is often abandoned in favour of a slightly turned or profile position that reflects an action or an interaction with other protagonists in the image. Often, such vegetalised figures are subordinated to a central deity, which is represented in a strictly frontal position.

The second half of the 1st century BC was a period of creative effervescence.

13 On the formation of Roman art, see in particular Coarelli 1970-1971; Pensabene - Sanzi di Mino 1983: 34; Giuliano 1996: 600-606; La Rocca 1996; Bianchi Bandinelli 2010: 56-249; Sauron 2013.

14 On these workshops, see in particular Becatti 1941; Fuchs 1959; Börker 1973; Coarelli - Sauron 1978; Sauron 1979; Sauron 1981; Queyrel 1991; Sauron 2000: 132-160; Bianchi Bandinelli 2010: 203 249; Sauron 2013: 69-72, 260-262.

15 The gaps in the throne preserved in the National Museum in Athens can be filled by a cast from 1868 (Staatliche Kunstsammlungen, Dresden) and the three replicas of the Antikensammlung of the Staatliche Museen in Berlin, San Gregorio al cielo in Rome, and the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston. The style of the decoration, the shape of the throne and the inscription on the upper plinth of the back side ([Επι]ρατο ἄρ[χ]λοτρο[ς]) suggest that it dates to the 4th century BC. It has been proposed to restore the names of the archons Demostratos (393/392), Phanostratos (383/382), Lysistratos (369/368) or Kallistratos (355/354). Gisela Richter suggests that there are four imperial copies of a Hellenistic original, rather than one classical Greek original and three Roman replicas: Richter 1954. See also Curtius 1928: 292; Langlotz 1932: 181; Hinks 1937: 264; Robinson 1941: 32-33; Stoop 1960: 54; Laws 1961: 32; Delplace 1980: 163; Valeva 1995: 337, 345; Guimier-Sorbets 1999: 27 note 80; Ustinova 1999: 104.

16 See, for example, the frescoes of the Villa Farnesina (Palazzo Massimo, Rome): Bragantini - De Vos 1982; Moormann - Mols 2008.

In this context of renewal of forms borrowed from Greek art, the craftsmen of Augustean Rome even created a new variant, the foliate head. The marble frieze of the *lacus Iuturnae*, attributed to the Augustan restoration of the monument, seems to be amongst the first preserved examples (Fig. 8). This new motif appears as a combination of different iconic units inherited from Greek art, in particular the foliate ‘skirt’ of the *Rankenfrau* and *Rankengott*, applied here to the beard, and the palmette hairstyle (Derwael in print: chapter I).



Figure 8

Fragment of the marble frieze of the *lacus Iuturnae*, Rome (Museo del Foro, Parco Archeologico del Colosseo, Rome). Photo: © Su concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico del Colosseo.

Vegetalisation still functions as an iconographic epithet, applied to various deities¹⁷. Half-human half-vegetal figures are, moreover, enriched with an additional level of interpretation, reflecting the way in which the Romans of that time perceived the creative and fearsome forces of nature. The multitude of small vegetal beings that invaded the Late Republican and Early Imperial decors are related to the controversial repertoire of hybrid *monstra*, a representation of a subversive and undifferentiated nature, born or reborn, evoking the origins of the world¹⁸. The *Rankenfrau*, *Rankengott* and foliate heads represented, for their part, divine entities that embodied a natural power, and were thus depicted in a sovereign and solemn attitude befitting their status. They allude to deities who channel the power of vegetation and the cycle of plants, who make wild nature fertile and beneficial: gods of major importance, especially in a society where agricultural prosperity represents a model of *felicitas* and where plant rebirth in spring is a manifestation of a primordial vitality (Gury 2016: 68-69). At the same time, the sacral-idyllic landscapes of private decors also celebrated a mastered prodigal nature, but a sacred nature of the origins where the first humans, guided by *pietas*, lived in harmony and without conflict thanks to nature’s gifts (Fabre-Serris 2008, 2009). These decors celebrated respect for the sacred, and piety, which is a central value of Roman identity.

In this context, the vegetalised figures seem to celebrate a prosperous nature, feared but revered, a prodigal original nature made beneficial and calling for

17 Sometimes, the use of the emblematic plant of a god allowed its identification, such as the vine of Dionysos on a Campana plaque from the British Museum (Inv. n°1805.0703.306). Von Rohden - Winnefeld 1911: 73 pl. 24.2; Curtius 1957: 200; Jucker 1961: 167 fig. 50; Stuveras 1969: fig. 68; Castriota 1995: 75.

18 Whether one looks at it from the point of view of prodigies announcing bloody confrontations, of a fashion sustained with a subversive aim by virtue of a *metacosmesis* revealed by the oracles, or of a contrast between chaos and the cosmos, used to enhance the stability of civilisation. For a full examination of this issue, see in particular the demonstration of Gilles Sauron: Sauron 1990; Sauron 2000: 132-176; Sauron 2013: 245-269; Sauron 2016.

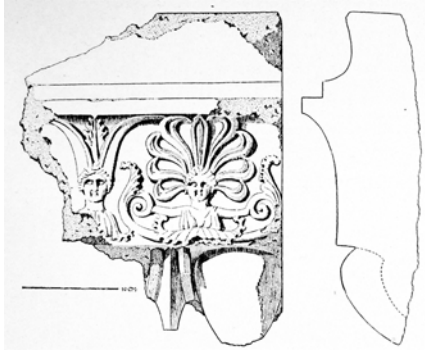


Figure 9
Drawing of a fragment found in the cella of the Hellenistic Temple of Artemis, Sardes. Photo from Yegül 2020: fig. 2.316.

rebirth. They emphasise the benefits of a pious relationship with nature and its divinities, a connection with the sacred, and were seen as a powerful guarantee of renewal. The archaizing style of the frieze of the *lacus Iuturnae* (Fig. 8), and of the *Rankengott* on the marble thrones (Fig. 5), as we have seen, can celebrate *pietas* (Dardenay 2013: 125), and would reinforce this veneration of nature.

The different forms of reception and appropriation of Greek art, closely conditioned by a context of emulation, contribute to ‘build Rome as a specific cultural entity’¹⁹ (Huet - Wyler 2005: 6). Half-human half-vegetal figures are part of the construction of the Roman identity. They allow us to better understand the relationship the Romans developed towards nature, the sacred, and the world. The mastering of the creative but subversive power of nature is an expression of the victory of order. After endless civil wars, this order was finally accomplished by Augustus: it maintained and defined the nature-*pax romana* relationship specific to the Roman world. The Roman power did not hesitate to use vegetalised figures to serve the propaganda by associating them with the theme of the return of the Golden Age, a central theme in Roman ideology. They became a leitmotif in Roman art: they spread throughout the provinces, as part of a valorising Roman repertoire, and individuals appropriate its message. These hybrid figures are transitional, they accompanied the Romans in various aspects of their present lives, and afterlives. Rapidly, local trends developed in the use of the motif, and local cultural specificities and iconographic traditions determined different levels of appropriation, particularly in the Eastern provinces.

On the East side of the Mediterranean, the Greek *Rankenfrau* is still part of the visual landscape (Fig. 9). Roman examples mark the continuity with the ancient cults of the ‘Mother Goddesses’ and indicate a wish to claim the Greek religious heritage. On the cult statue of the Ephesian Artemis (Figs. 10a-b), known from numerous Roman copies found throughout the Empire, the *Rankenfrau*

Figures 10a-b
Cult statue of the Ephesian Artemis (Ephesus Museum). Photo: Stéphanie Derwael.



¹⁹ ‘construisent Rome en tant qu’entité culturelle spécifique’.

motif appears on both sides of the *ependytes*, alongside other ‘emblems’ of the goddess. The diffusion of these statues seems to have helped maintain the motif’s association with ancient cults that were highly sacred and respected: in this case, a mystery cult, whose secrets were not to be revealed, but which involved the rebirth of the initiates. Moreover, in the decoration of the so-called ‘Temple of Hadrian’ on Curetes Street in Ephesus, the *Rankenfrau* is repeated on the frieze of the entablature (Quatember 2017: 148-149) and decorates the lunette above the entrance to the cella (Fig. 11), where it marks the passage to the goddess’ domain (Quatember 2017: 101).



Figure 11
Pediment at the entrance of the cella,
‘Hadrian Temple’, Ephesus, AD 117-118.
Photo: Stéphanie Derwael.

On the other hand, the use of the foliate head, a Roman innovation, indicates a true renewal of the local repertoire. In sculpture, they are found in the same contexts than the foliate bodies, on capitals, friezes, or pediments of some public and religious buildings from the 2nd and 3rd centuries AD, on the Levantine coast and in Asia Minor (Fig. 12). In mosaics, there are few examples from Bithynia or Cyprus (Derwael 2021: 106-114), but it is mainly used by mosaicists from the Levantine coast, in the peopled scroll borders of domestic pavements, where bearded and beardless heads often coexist. This illusionist border is an adaptation of a Hellenistic pattern popularised by the mosaic from Palace V in Pergamon (Fig. 6). By their insertion in this type of peopled scroll, which is a highly representative motif from the claimed Hellenistic tradition, the foliate heads testify to the importance of Roman influence on the Eastern provinces, despite the strong local Greek identity.



Figure 12
Capital of the front colonnade of the
Basilica, Hierapolis in Phrygia, AD 125-
150. Photo: Stéphanie Derwael.

Furthermore, there seems to be very few figures with foliate bodies in Eastern Roman mosaics. In Kadioğlu, on the Turkish Black Sea coast, a *Rankenfrau* occupies the four corner panels of a pavement also decorated with a scroll border issuing from four foliate heads and peopled with hunting Erotes. In many aspects, this pavement is an exception in the repertoire of Eastern mosaics (Eraslan 2022). So far, all other occurrences are found on the Levantine coast: they are all young foliate boys, inserted in a scroll border already peopled with foliate heads and hunting Erotes. In the ‘Mosaic of the Female Musicians’ in Mariamin (Fig. 13)²⁰, four foliate and winged boys are positioned in each of the corners of the border. Two of them, diagonally, seem to represent Seasons: Spring holding a young goat (Fig. 14), and Autumn bearing fruits (Zaqzuq - Duchesne-Guillemain



Figure 13
Mosaic of the Female Musicians, Mariamin (Hama Museum). Photo: Hellenic Society for Near Eastern Studies.

Figure 14
Young foliate boy (the Spring?), detail of the Mosaic of the Female Musicians, Mariamin (Hama Museum). Photo from Balty 2011: fig. 2a.

1970: 95-96 fig. 5, 12; Balty 2011: 75). The other two protect themselves from a panther, one with a shield, the other with a stick. In the middle of the four sides of the border, the foliate heads are alternately bearded and beardless. Hunting Erotes animate the scrolls of the foliage. In a mosaic from Cyrrhus (Fig. 15)²¹, the two preserved corners are also decorated with young foliate boys presenting the attributes of the Seasons, but they are wingless. In the only preserved corner of the Hercules mosaic from Emesa (Fig. 16)²², a wingless young foliate boy grasps the leaves of the scrolls. Finally, on the Plutos Mosaic from Shahba (Fig. 17)²³, the motif appears only once, in the centre of the border below the central painting: the young man wears a *calathos*, a *bulla* necklace, and holds the tendrils of the scroll in both hands.

In a domestic context, we could interpret these motifs on different layers. These vegetalised figures take place in scrolls constituted by the opposition between the leaves and plant windings forming *cornucopiae*, symbols of abundance. The scrolls also combine several plant and animal species, which are metonymic allusions to the divine (Castriota 1995: 58). They emphasise prosperity and abundance that derive from the owners' lifestyle and ensure its continuity: it is the expression of an eternal Golden Age. As we have seen, the foliate figures

20 Datation: AD 245-275 (Duchesne-Guillemain 1975), end of the 4th – beginning of the 5th century AD (Balty 2011).

21 Datation: 3rd century AD (Abdul Massih 2009).

22 Datation: first half of the 3rd century AD (Abdallah 2011), Severan period (Balty 1995), 4th century AD (Bowersock 1998).

23 Datation: 3rd century AD (Ovadiah - Turnheim 1997), AD 244-249 (Talgam - Weiss 2004), middle of the 3rd century AD (Balty 2011), AD 245-260 (Duchesne-Guillemain 1975), first quarter of the 4th century AD (Lavagne et al. 2000), AD 316-317 (Darmon 1980).



Figure 15
Young foliate boy, detail of a mosaic from
Cyrrhus (Aleppo Museum). Photo from Abdul
Massih 2009: fig. 12.

Figure 16
Young foliate boy, detail of the Hercules
Mosaic, Emesa (Ma'arrat An-Nou'man
Museum). Photo from Abdallah 2011: fig. 4.

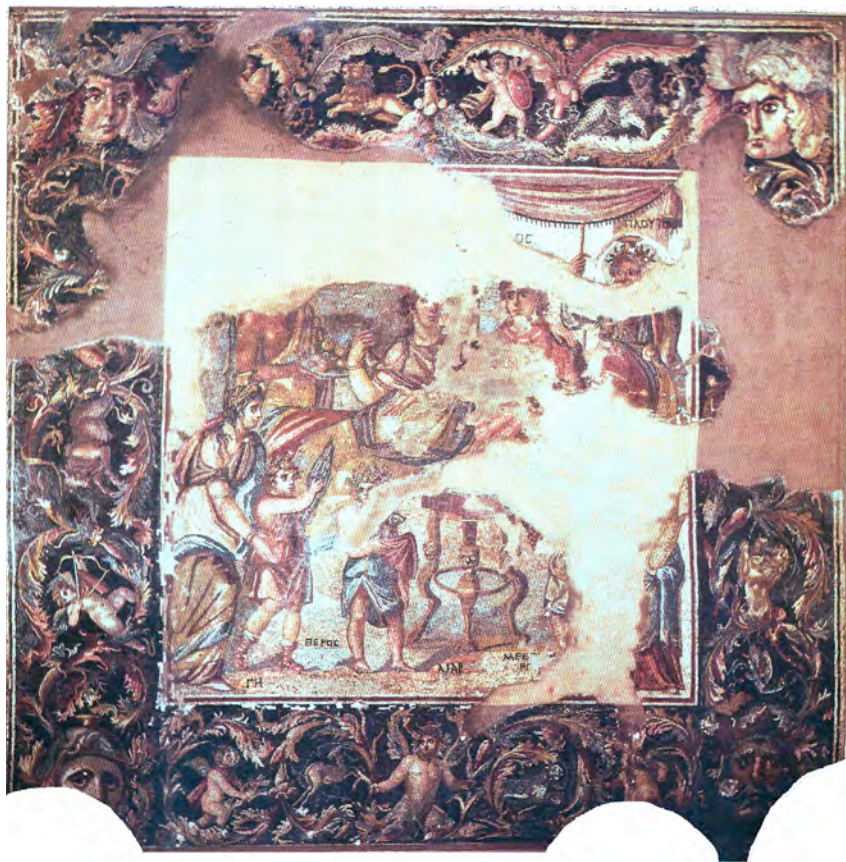


Figure 17
Mosaic of Plutus, Shahba/*Philippopolis*
(Suweida Museum).
Photo from Balty 1991: pl. D.

symbolise the mastery of a vital impulse and a prodigious original nature made beneficial for the patron of the house. But we can go further in the interpretation, as the Romans probably did²⁴. A first question comes to mind: is there any difference between the foliate heads and the young foliate boys? The fact that only a head is depicted, and not the whole body, is meaningful. The Latin term *caput* refers to the human head, but it can sometimes also refer to the root of a plant, or the source of a river (Onians 1951: 125; Vadé 1977: 35). If the attitude of the *Rankenfrau* and the *Rankengott* emphasises their 'mastery function'²⁵, the foliate head seems to represent the origin of this revered but feared nature

²⁴ On the visual habits of the Romans and their taste for *interpretatio*, see in particular Sauron 2009: 277-283.

²⁵ Itself inherited from the *potnia theron*.

that must be canalised to benefit from all its gifts. It is the very essence of the vital impulse, exploited and exhibited, like a *gorgoneion*. On the mosaics, the alternation of bearded and beardless foliate heads could represent two aspects of the same deity, such as Dionysos *dimorphos*, which Diodorus defines as ‘a double epiphany, bearded and beardless, of the same god’ (Turcan 1958: 293)²⁶. It could also evoke the two genders, or refer to a form of natural cycle, to the succession of ages in life put in parallel with the Seasons (Derwael 2021: 112)²⁷.

Unlike the foliate heads which are static and inactive, the young foliate boys are active. In Roman art, they are usually winged and represented in action, performing ritual acts, or hunting (Fig. 18)²⁸. Here, they fight against wild animals and bring the gifts of the Seasons. They take part in a transitional action and celebrate its beneficial results. But who are they? For the Romans, the infant, *infans*, is a wild and shapeless being that is more animal than human. The acquisition of coherent speech marks the beginning of his education (Néraudau 1984: 53-55; Valette-Cagnac 2003: 2). At around seven years old, he thus becomes a child, *puer*, who is perceived as a fragile and pure being that must be protected (Valette-Cagnac 2003: 9), as nature or human condition (Néraudau 1984: 226). Childhood is seen as an initiation leading to rebirth (Néraudau 1984: 248), children are therefore associated with the renewal of the year and of the Seasons, and with the perpetual rejuvenation of the world. In Roman art, both the winged and wingless boys symbolise idealised versions of young people: as never-aging children, they allude to perfection and prosperity (Currie 1996: 154-156). The child, through its innocence, purity, and sacredness, is also associated with the Golden Age, a time of original innocence. However, he may be a witness of this Golden Age, but not its creator (Néraudau 1984: 121-135).

Figure 18
Frieze fragment from the colonnade of the *temenos* of the Temple of Trajan, Trajan’s Forum, Rome (Museo Pio Gregoriano Profano, Vatican Museums).
Photo from Packer 1997: fig. 80.



²⁶ Diodorus (*Bibliotheca historica* IV, 5, 2). On Dionysos *dimorphos*, see Turcan 1958; Turcan 2007.

²⁷ On the numerous parallels established between the human and vegetal natures, and in particular between botanical growth and hair growth, see Forbes Irving 1990; Aubriot 2001; Brulé 2008; King 2008; Brulé 2015.

²⁸ There are many examples. In scientific literature, they are rarely granted with more than a few lines.

Since vegetalisation is an epithet applied to various entities, could the foliate boys evoke the *Rankengott* aspect of Eros? The god represents an idealised vision of childhood (Blanc - Gury 1986: 1043-1044) and is represented as a winged or wingless child²⁹, making it sometimes difficult to distinguish him from a human child. The multiplication of Eros into several Erotes, which can be traced back to the 6th century BC (Rosenmeyer 1951: 16-17), is not surprising since it is commonly used to express diversity in unity, like in the example of the Seasons (Blanc - Gury 1986: 1043)³⁰. Moreover, in the Hesiodic tradition, Eros is the first cosmic element born out of chaos, the love god which unifies the opposite elements of nature and thus becomes the true creator of the organic world, leaving chaos behind. The *Rankengott* motif could therefore refer to the Cosmogonic Eros (Curtius 1957: 202). According to another tradition dating back to the Homeric poems, Eros is born after Aphrodite and is often her son (Rudhardt 1986: 18-24). In a completed world submitted to the order of Zeus, Eros becomes a 'preserving power' whose 'function is to perpetuate things and keep them as they are, despite the wear and tear of time' (Rudhardt 1986: 24)³¹. He now has a predominant role, not in the formation of the universe, but in maintaining its order and balance. As Jean Rudhardt formulated it, 'these well-known myths (...) signify the constant resurgence, in new forms, of forces from which society and the entire universe derive' (Rudhardt 1986: 33)³². Besides, the power of Eros is often related to the fecundity of nature in Roman thinking: the vital impulse, in its vegetal, Erotic or Bacchic expression, is potentially destructive, it represents 'a danger to the order of the city, a danger that must be canalised and kept away' (Gury 2014: 173)³³. But once mastered, 'this energy is good enough to be invited into the world of men to enliven the house and make it fruitful' (Gury 2014: 173)³⁴.

The young foliate boys found on Eastern domestic pavements could refer to the ambiguity between Eros and the child figure. A parallel seems to be established between the mastery of the vital impulse, and the mastery of infantile savagery, as the means of access to an ordered, civilised, and prosperous life. The wild animal hunting scenes that complete border decorations also corroborate this idea³⁵. Therefore, the peopled scrolls on these borders would exalt the prosperous lifestyle and values of the owners of the house, represented in the central panels of the floor.

The mosaic from Shahba (Fig. 17) is here of particular interest. The central panel reflects a desire to attract and maintain the benefits of the earthly powers of fertility over the house. The figures are identified by their names in Greek capital letters. Plutos (ΠΛΟΥΤΟΣ), crowned with leaves and a *calathos*, and a figure

29 On the iconography of Eros/Amor, see in particular Stuveras 1969; Blanc - Gury 1986.

30 'The experience of the divine meets a force, not an individuality': 'l'expérience du divin rencontre une force, non une individualité' (Veyne 1976: 583).

31 'puissance conservatrice (...) pour fonction de perpétuer les choses et de les maintenir telles qu'elles sont, en dépit de l'usure du temps'.

32 'Ces mythes bien connus (...) signifient la constante résurgence, sous des formes nouvelles, de forces dont la société procède comme l'univers entier'.

33 'un danger pour l'ordre de la cité, danger qu'il convient de canaliser et de tenir à distance'.

34 'cette énergie est suffisamment bonne pour être invitée dans le monde des hommes à vivifier la maison et la rendre féconde'. Françoise Gury speaks here of gardens and their representation in Roman houses, but this remark can be applied to the rich vegetal decoration in domestic contexts.

35 The nudity of children/Erotes could also represent a form of heroisation (Néraudeau 1984: 124). On the relationship between hunting and education, see Aymard 1951: 483-502. On the relationship between hunting and ritual, see Estienne 2009. The association of youth and hunting continued into the Middle Ages: Van den Abeele 2009: 239.

holding a plate with fruits, frame a couple reclining on a bed. The woman holds a rhyton and wraps her arm around the shoulders of the man, from whose name remain only the letters OC. In the lower register, the Earth (ΓΗ), crowned with wheat ears and a *calathos*, is accompanied by children representing the Seasons. Only Summer (ΘΕΡΟΣ), Spring (ΑΙΑΡ), and Autumn (ΜΕΘΟΠΙΩΠΑ) have retained, at least partially, their names. The central couple, to which Gê and the Seasons present themselves, could correspond to Opora, the force of Summer, and Agros, the field (Duchesne-Guillemain 1975: 106-109). In the border, a single young foliate boy gives rise to the acanthus scroll, which he masters by grasping it with both hands. He stands under the central panel, in the centre, under the couple honoured by Gê and the Seasons. He is wearing a *calathos*, which refers to the fertility of the earth. He is also wearing a *bulla*, a necklace used to symbolise, honour, distinguish, and protect the *puer* (Néraudau 1984: 146). This *bulla* is certainly present to insist on the *puer*, an innocent and sacred child who has survived the dangers of infancy and who receives the education that will make him the worthy heir of his father, thus perpetuating the family line and its values (Néraudau 1984: 134). He represents a perfect child who offers the potential for development, synonymous with generational renewal of prosperity, and at the same time, he symbolises the mastering of Eros as a dangerous force that must be canalised, and which is thus made beneficial for the owner's earthly life. In this context, the meaning of the alternation of bearded and beardless foliate heads³⁶ appears more clearly: it is a reference to the succession of ages in life, put in parallel with the renewal of the Seasons, and an everlasting Golden Age assimilated into the owners' earthly life.

3. The Christian Contexts – Simplification

In Judea and Arabia, mosaicists in charge of decorating Christian churches and funerary monuments of the 6th century AD inherited the repertoire used by their predecessors in the domestic context. Most of the pavements incorporating foliate heads in their acanthus borders (Fig. 19) were made by mosaicists of the

Figure 19
Detail of the mosaic from the Chapel
of the monastery, Amman.
Photo from Piccirillo 2002: 193.



³⁶ The heads of the upper border are both beardless, whilst on the lower border one is bearded and the other beardless. The upper border may be the result of a later repair, because the leaves are thicker and less flexible than in the rest of the scroll. According to Marcelle Duchesne-Guillemain (Duchesne-Guillemain 1975: 107), this difference can be explained either by the cooperation of two craftsmen on the mosaic or by an ancient restoration of the pavement. Janine Balty initially dates this restoration to around AD 320 (Balty 1977: 24), but then opts for a dating to the Tetrarchy (Balty 2011: 85), which had already been suggested by Rina Talgam and Zeev Weiss (Talgam - Weiss 2004: 109-110).

Madaba School (Derwael 2021: 114-116 fig. 15)³⁷. The heads are bearded and beardless and occupy the corners of an acanthus scroll on a black background, increasingly stylised, which acts as a geometrical vegetal grid. The vine occupies the centre of the pavement, on a white background, and forms volutes decorated with pastoral, hunting, or harvest scenes. During the same period, the bearded foliate heads are also used in the Bosphorus and its surroundings, especially in Constantinople. They decorate capitals and parapet pillars that were certainly parts of church complexes, or the famous mosaic of the Great Palace (Derwael 2021: 116-122).

In the churches and funerary monuments on the Levantine coast, although the decoration has no apparent theological content, the different motifs are being reread in the light of biblical texts and Christian faith (Avi-Yonah 1936; Van Elderen 1970; Piccirillo 1982; Ovadiah 1984; Piccirillo 1984a-c; Ovadiah - Ovadiah 1987; Piccirillo 1989a-c; 1995; Hachlili 2009: 229). The same can be said about style and syntax: the disappearance of depth, perspective, or movement, reduces the points of comparison between images and tangible reality, and thus detaches the viewer from his tangible reality to get him closer to divine reality (Grabar 1951: 128). In this context, the vine peopled scroll certainly evokes the Earth, God's vineyard, whereas the motifs related to the cycles of nature and time represent the prosperity of the people. Scenes from daily life, animals, and fruit trees hint to the multiplicity of Creation and suggest that God is visible through the things he has created, whilst the scenes of hunting and capture of wild animals seem to refer to the defence against hostile beings; once tamed, these dangerous animals will manifest the coming of the 'Peace of God' (Grabar 1963: 79; Grabar 1979: 53).

The foliate heads are presumably part of the celebration of God's power and goodness, but it is difficult to identify their exact meaning³⁸. They were probably used because they were part of a repertoire considered as representative of the prestigious Roman cultural heritage. On the mosaic of the Great Palace in Constantinople, which is likely contemporaneous (Derwael 2021: 117-118), they appear as a strong motif of the ancient culture and heritage of the Roman Empire which are valued in the pavement. They also certainly reinforce the themes of prosperity and idyllic harmony conveyed by the central panel. As previously, they are used in a peopled scroll combining several plant and animal species, which is a metonymic allusion to the divine, expressing an eternal Golden Age. Or perhaps they were seen as personifications of some natural element or phenomenon, underlying 'the role of God as the creator of Heaven and Earth' (Hachlili 2009: 197)?

Whilst the foliate heads continued to be associated with the themes of abundance and divine peace in the repertoire of Eastern craftsmen, the foliate bodies seem to disappear from the iconography. Were they still thought to be closely related to pagan divinities connected to the Creation and the power over living beings? Pagan motifs are then still in use as personifications, or Orpheus, so it is not a question of rejecting pagan origins, but rather of rejecting pagan divinities. In Christian iconography, a *kantharos* or a cross can give rise to scrolls (Bucci 2001), and the cross itself can even be vegetalised, as we can observe on some

37 Piccirillo 1984a-b; 1989a-c; 1995; 2002; 2003.

38 On bone plates found in the south service room of the north church of Hesban and that originally decorated a wooden box (Archaeological Museum, Madaba), the five remaining foliate heads stand alongside vegetal motifs and a marine monster eating a fish: see Piccirillo 1986: n°47. They thus also decorated contemporaneous everyday objects used in a Christian context.

Armenian cross. The mastering of nature is now in the Christian god's hands, and the life steps are guided by the Church. Maybe the change of divine governance alone explains the disappearance of the half-human half-vegetal figures.

In conclusion, from the Greek world to the Roman and Christian times, half-human half-vegetal hybrids take advantage of previous formal experiences and are enriched with new meanings, forged by new ideologies, new socio-cultural contexts, and by the personal background of the viewers. They reveal man's relationship to nature and mark a connection with the divine. They represent the mastery of feared natural forces, which are made beneficial and become a source of renewal. Christian faith welcomes some of these figures as part of a prestigious cultural heritage, meanwhile they seem to progressively disappear from the Eastern repertoire. Whilst in the East a non-figural and aniconic art will develop during the 7th and 8th centuries AD, in the West the motif will benefit from the impulse of the Carolingian 'Renaissance' and become definitively established in the Western repertoire (Derwael 2017: 490-492).

Bibliography – Kaynaklar

- Abdallah 2011 K. Abdallah, “Mosaïque d’Héraclès découverte à Homs (Syrie centrale)”, M. Şahin (ed.), 11th International Colloquium on Ancient Mosaics, Bursa, 1-13.
- Abdul Massih 2009 J. Abdul Massih, “La fortification polygonale et les mosaïques d’une maison romaine à Cyrrhus (Nebi Hourri). Notes préliminaires”, *Syria* 86, 289-306.
- Aston 2011 E. Aston, *Mixanthrôpoi. Animal-human hybrid deities in Greek religion*, Kernos Supplément, 25, Liège.
- Aubriot 2001 D. Aubriot, “L’homme-végétal : métamorphose, symbole, métaphore”, V. Pirenne-Delforge - E. Delruelle (eds.), *Κῆποι. De la religion à la philosophie. Mélanges offerts à André Motte*, Kernos Supplément, 11, Liège, 51-62.
- Avi-Yonah 1936 M. Avi-Yonah, “Mosaic Pavements at El Hammam, Beisan”, *QDAP* V, 11-30.
- Aymard 1951 J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins (Cynegetica)*, Paris.
- Baglioni 2013 I. Baglioni, “Note alla terminologia e al concetto di « mostruoso » nell’antica Grecia”, I. Baglioni (dir.), *Monstra, Costruzione e Percezione delle Entità Ibride e Mostruose nel Mediterraneo Antico, II L’Antichità Classica*, Rome, 15-32.
- Balty 1977 J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruxelles.
- Balty 1991 J. Balty, “Les mosaïques du musée de Suweida”, J.-M. Dentzer - J. Dentzer-Feydy (eds.), *Le djebel al-Arab. Histoire et Patrimoine au musée de Suweida*, Paris, 81-84.
- Balty 1995 J. Balty, *Mosaïques antiques du Proche-Orient. Chronologie, iconographie, interprétation*, Centre de Recherches d’Histoire Ancienne 140, Paris.
- Balty 2011 J. Balty, “Le rinceau d’acanthé à fond noir dans la mosaïque syrienne : l’exemple de Mariamin”, H. Meyza - I. Zych (eds.), *Classica Orientalia. Essays presented to Wiktor A. Daszewski on his 75th Birthday*, Warsaw, 73-88.
- Becatti 1941 G. Becatti, “Lo stile arcaistico”, *La critica d’arte* VI, 32-48.
- Bianchi Bandinelli 2010 R. Bianchi Bandinelli, *Rome. La fin de l’art antique. L’art de l’Empire romain de Septime Sévère à Théodose Ier (1970)* Paris.
- Blanc - Gury 1986 N. Blanc - F. Gury, “Amor/Cupido”, *LIMC* III, 1, 952-1049.
- Boudin 2005 F. Boudin, “Monstres sans image. Images de monstres. Représentations et non représentations des monstres sur les vases”, *Dieu(x) et Hommes. Histoire et iconographie des sociétés païennes et chrétiennes de l’Antiquité à nos jours, Mélanges en l’honneur de Françoise Thelamon*, Rouen, 537-568.
- Bowersock 1998 G. W. Bowersock, “The rich harvest of near eastern mosaics”, *JRA* 11, 693-699.
- Börker 1973 C. Börker, “Neuattisches und pergamenisches an den Ara Pacis-Ranken”, *JdI* 88, 283-317.
- Brangantini - De Vos 1982 I. Brangantini - M. De Vos, *Museo Nazionale Romano, Le Pitture*, II, 1, *Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Rome.
- Brulé 2008 P. Brulé, “Promenade en pays pileux hellénique : de la physiologie à la physiognomonie”, V. Dasen, J. Wilgaux (eds.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, 133-151.
- Brulé 2015 P. Brulé, *Les sens du poil (grec)*, Paris.
- Bucci 2001 G. Bucci, *L’albero della vita nei mosaici pavimentali del vicino oriente*, Bologna.
- Capus - Damay 2019 P. Capus - C. Damay, “L’art grec revisité”, *Les sculptures de la villa romaine de Chiragan* (Online), Toulouse. Connection on 16th August 2022. <https://villachiragan.saintraymond.toulouse.fr/partie-03>
- Castriota 1995 D. Castriota, *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art*, Princeton.
- Christou 1968 C. Christou, *Potnia Theron : Eine Untersuchung über Ursprung, Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt einer Gottheit*, Thessalonique.
- Coarelli 1970-1971 F. Coarelli, “Classe dirigente romana e arti figurative”, *DialA* 4-5, 241-280.
- Coarelli - Sauron 1978 F. Coarelli - G. Sauron, “La tête Pentini. Contribution à l’approche méthodologique du néo-atticisme”, *MEFRA* 90, 705-726.
- Currie 1996 S. Currie, “The Empire of adults: the representations of children on Trajan’s arch at Beneventum”, J. Elsner (ed.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge, 153-181.
- Curtius 1928 L. Curtius, “Sardanapal”, *JdI* XLIII, 281-297.

- Curtius 1957 L. Curtius, "Die Rankengöttin", J. Moras (dir.), *Torso: Verstreute und Nachgelassene Schriften von Ludwig Curtius*, Stuttgart.
- Dardenay 2013 A. Dardenay, "Rome, les Romains et l'art grec. Translatio, interpretatio, imitatio, aemulatio...", A. Dardenay - C. Bonnet - F. Bouchet (dir.), *Translatio : traduire et adapter les Anciens, Rencontres*, 52, Paris, 109-137.
- Darmon 1980 J.-P. Darmon, *Nymfarum Domus. Les pavements de la maison des Nymphes à Néapolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture*, Leiden.
- Delplace 1980 C. Delplace, *Le griffon de l'archaïsme à l'époque impériale. Etude iconographique et essai d'interprétation symbolique*, Bruxelles-Rome.
- Derwael 2017 S. Derwael, "Des Blattmasken dans la Rome carolingienne. Entre remploi et imitation", *Actes du IXe Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique et du LVie congrès de la Fédération des cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique*, Liège, 479-492.
- Derwael 2021 S. Derwael, "The peopled scroll of the Great Palace Mosaic in Constantinople. New perspectives", *JMR* 14, 101-126.
- Derwael in print S. Derwael, *La tête végétalisée dans les décors romains. Origine d'un thème ornemental*, PhD Thesis, Université de Liège – Sorbonne Université, Turnhout, Brepols.
- Duchesne-Guillemain 1975 M. Duchesne-Guillemain, "Etude complémentaire de la « Mosaïque au Concert » de Hama et étude préliminaire d'une mosaïque inédite de Soueida", *MemLinc XXX*, 99-112.
- Eraslan 2022 Ş. Eraslan, "Zonguldak Kadioğlu Mozaikindeki Maskların İkonografik Değerlendirmesi", *JMR* 15, 105-118.
- Estienne 2009 S. Estienne, "Festa Venatica. Quels rituels pour la chasse dans le monde romain ?", J. Trinquier, C. Vendries (dir.), *Chasses antiques. Pratiques et représentations dans le monde gréco-romain (IIIe s. av. – IVe s. apr. J.-C.)*, Rennes, 203-214.
- Etienne 2002 R. Etienne, "La Macédoine entre Orient et Occident : essai sur l'identité macédonienne au IVe siècle av. J.-C.", Ch. Müller, F. Prost, *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique (Online)*, *Histoire ancienne et médiévale*, 69, Paris, 253-275. Connection on 24th April 2022. <http://books.openedition.org/psorbonne/20437>
- Fabre-Serris 2008 J. Fabre-Serris, *Rome, l'Arcadie et la mer des Argonautes. Essai sur la naissance d'une mythologie des origines en Occident. Mythes, imaginaires, religions*, Villeneuve d'Ascq.
- Fabre-Serris 2009 J. Fabre-Serris, "Figures romaines de Dionysos à la fin du Ier siècle av. J.-C.", R. Duits - F. Quiviger (eds.), *Images of the pagan gods. Papers of a conference in memory of Jean Seznec*, Warburg Institute Colloquia, 14, London, 281-296.
- Floriani Squarciapino 1957 M. Floriani Squarciapino, "Il fregio del Tempio del Divo Giulio", *RendLinc VIII-XII*, 270-284.
- Forbes Irving 1990 P. M. C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford.
- Fuchs 1959 W. Fuchs, *Die Vorbilder des neuattischen Reliefs*, Berlin.
- Furtwängler 1893 A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig-Berlin.
- Gazda 2002 E. K. Gazda (ed.), *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, *Supplements to the Memoirs of the American Academy in Rome*, 1, Michigan.
- Ginouvés et al. 1993 R. Ginouvés - I. Akamatis - M. Andronicos - A. Despinis - S. Drougou - A.-M. Guimier-Sorbets - M. Hatzopoulos - L. Kahil - G. Karamitrou-Mendessidi - K. D. Lazaridou - D. Pandermalis - O. Picard - M. Sakellariou, *La Macédoine de Philippe II à la conquête romaine*, Paris.
- Giuliano 1996 A. Giuliano, "L'influence grecque sur l'art italique", G. Pugliese Carratelli (dir.), *Grecs en Occident*, 591-606.
- Grabar 1951 A. Grabar, "La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du Moyen Âge", *Actes du VIe congrès international d'études byzantines II*, Paris, 127-143.
- Grabar 1963 A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe-Xe siècle)*, *Bibliothèque archéologique et historique de l'Institut français d'archéologie d'Istanbul*, XVII, Paris.
- Grabar 1979 A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Age*, Paris.
- Gros 2010 P. Gros, "La notion d'ornamentum de Vitruve à Alberti", *Perspective (online)* 1, 130-136. Connection on 10th February 2021.
- Guimier-Sorbets 1993 A.-M. Guimier-Sorbets, "La mosaïque hellénistique de Dyrhachion ; sa place dans la série des mosaïques grecques à décor végétal", P. Cabanes (dir.), *Actes du II^e Colloque international sur l'Illyrie méridionale et l'Épire dans l'Antiquité*, Paris, 135-141.

- Guimier-Sorbets 1999 A.-M. Guimier-Sorbets, "Echos des arts d'Orient dans la mosaïque et l'art décoratif grec des IV^e et III^e siècles av. J.-C.", M. Ennaifer (ed.), *La mosaïque gréco-romaine. VII^e colloque international pour l'étude de la mosaïque antique*, Tunis, 19-37.
- Guimier-Sorbets 2004 A.-M. Guimier-Sorbets, "Dionysos dans l'andrôn. L'iconographie des mosaïques de la maison grecque au IV^e et au III^e siècle avant J.-C.", *MEFRA* 116, 895-932.
- Guimier-Sorbets 2011 A.-M. Guimier-Sorbets "Les thèmes dionysiaques sur les mosaïques hellénistiques d'Asie Mineuse (Turquie)", M. Şahin (ed.), *11th International Colloquium on Ancient Mosaics*, Bursa, 437-446.
- Gury 2014 F. Gury, "Les jardins romains étaient-ils bien entretenus ? Une esthétique du négligé ou l'expression d'une vitalité victorieuse ? Le dossier de la peinture romano-campanienne (30 avant-79 après J.-C.)", E. Morvillez (dir.), *Paradis genèse et métamorphose de la notion de paradis dans l'Antiquité. Actes du colloque international organisé par Eric Morvillez, Orient & Méditerranée – archéologie* 15, Paris, 131-176.
- Gury 2016 F. Gury, "Du décor éphémère au décor pérenne en Campanie. Une sacralisation de l'espace domestique ?", F. Fontana - E. Murgia (eds.), *Sacrum facere. Atti del III Seminario di Archeologia del Sacro. Lo spazio del 'sacro': ambienti e gesti del rito*, Trieste, 59-97.
- Hachlili 2009 R. Hachlili, *Ancient Mosaic Pavements. Themes, Issues, and Trends. Selected Studies*, Leiden-Boston.
- Hinks 1937 R. Hinks, "The Master of Animals", *JWCI* I, 263-265.
- Huet - Wyler 2005 V. Huet - S. Wyler, "Copies romaines d'un original grec, ou les arts grecs revisités par les Romains", Dossier : Et si les Romains avaient inventé la Grèce ? (Online), Paris-Athènes. Connection on 16th Augustus 2022. <http://books.openedition.org/editionsehess/2152>
- Icard-Gianolio 1997 N. Icard-Gianolio, "Potnia", *LIMC* VIII, 1021-1027.
- Icard-Gianolio - Szabados 2009 N. Icard-Gianolio - A.-V. Szabados, "Monstra", *LIMC Supplement*, 339-359.
- Jucker 1961 H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch. Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform*, Bibliotheca Helvetica Romana, III, Lausanne-Fribourg.
- King 2008 H. King, "Barbes, sang et genre : afficher la différence dans le monde antique", V. Dasen - J. Wilgaux (dir.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, 153-168.
- Lambrinouidakis 1997 V. Lambrinouidakis, "Despotes Theron", *LIMC* VIII, 554-559.
- Langlotz 1932 E. Langlotz, "Dionysos", *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen* VIII, 170-182.
- La Rocca 1996 E. La Rocca, "« Graeci artifices » dans la Rome républicaine: brève histoire de la sculpture", G. Pugliese Carratelli (dir.), *Grecs en Occident* I, 607-626.
- Lavagne et al. 2000 H. Lavagne - E. De Balanda - A. Uribe Echeverria, *Mosaïque, Trésor de la latinité. Des origines à nos jours*, Quetigny.
- Laws 1961 G. A. Laws, "A Herodotean Echo in Pompeian Art ?", *AJA* 65-1, 31-35.
- Li Causi 2003 P. Li Causi, *Sulle tracce della mantichora. La zoologia dei confini del mondo in Grecia e a Roma*, Palumbo.
- Mazet 2016 C. Mazet, "La Πότνια Ἐρῶν ou les frontières de l'Autre. Réflexion archéologique sur la signification d'une image homérique en Grèce orientalisante", *Kentron* 32, 17-58.
- Moormann - Mols 2008 E. M. Moormann - S. Mols, *La Villa della Farnesina, Le pitture*, Florence.
- Nalimova 2017 N. Nalimova, "The Origin and Meaning of Floral imagery in the Monumental Art of Macedonia (4th-3rd centuries BC)", N. Nalimova - T. Kisbali - A. Zacharova (eds.), *Macedonian – Roman – Byzantine: The Art of Northern Greece from Antiquity to the Middle Ages Proceedings of the conference*, Moscow, 13-35.
- Néraudau 1984 J.-P. Néraudau, *Être enfant à Rome*, Paris.
- Nilsson 1927 M. P. Nilsson, *The Minoan-Mycenaean religion and its survival in Greek religion*, *Acta regiae societatis humaniorum litterarum Lundensis* 9, Lund.
- Onians 1951 R. B. Onians, *Origins of European Thought: About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate*, Cambridge.
- Ovadiah 1984 A. Ovadiah, "Mosaic Pavements Discovered in the Last Decade in Israel (1970-1980)", R. Farioli (ed.), *III colloquio internazionale sul mosaico antico* II, Ravenna, 309-320.
- Ovadiah - Ovadiah 1987 A. Ovadiah - R. Ovadiah, *Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israël*, Rome.
- Ovadiah - Turnheim 1997 A. Ovadiah - Y. Turnheim, "The Female Figure in the Dionysiac Mosaic at Sepphoris", *RdA* XXI, 107-116.
- Packer 1997 J. E. Packer, *The Forum of Trajan in Rome. A Study of the Monuments*, I, Berkeley-Los Angeles-Oxford.

- Pensabene - Sanzi di Mino 1983 P. Pensabene - M. R. Sanzi di Mino, Museo Nazionale Romano, Le Terrecotte III, 1, Antefisse, Rome.
- Pfrommer 1990 M. Pfrommer, "Wurzeln Hermogenerischer Bauornamentik", W. Hoepfne - E.-L. Schwandner (eds.), *Hermogenes und die hochhellenistische Architektur*, Internationales Kolloquium in Berlin vom 28. Bis 29. Juli 1988 im Rahmen des XIII, Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie veranstaltet vom Architekturreferat des DAI in Zusammenarbeit mit dem Seminar für Klassische Archäologie der Freien Universität Berlin, Mainz am Rhein, 69-80.
- Picard 1963 C. Picard, "Acrotères, antéfixes, chapiteaux hellénistiques à décor mêlé, humain et végétal : de Samothrace à la vallée du Pô et à Glanum", *RA* II, 113-187.
- Piccirillo 1982 M. Piccirillo, "Il complesso monastico di Zay el-Gharbi e la diocesi di Gadara della Perea", G.C. Bottini (dir.), *Studia Hierosolymitana. Volume III, Nell'Ottavo Centenario Franciscano (1182-1982)*, Studium Biblicum Franciscanum 30, Jerusalem, 359-378.
- Piccirillo 1984a M. Piccirillo, "The Umayyad Churches of Jordan", *AAJ* 28, 333-341.
- Piccirillo 1984b M. Piccirillo, "Eglises locales des provinces Palestrina Prima et Secunda", *Le monde de la Bible* 35, 8-12.
- Piccirillo 1984c M. Piccirillo, "Gerasa", *Le monde de la Bible* 35, 17-21.
- Piccirillo 1986 M. Piccirillo, "Catalogo", M. Piccirillo (dir.), *I mosaici di Giordania*, Rome, 219-233.
- Piccirillo 1989a M. Piccirillo, "Les mosaïques de Justinien à Yazid II", M. Piccirillo (ed.), *Mosaïques byzantines de Jordanie*, Catalogue de l'exposition du Musée de la civilisation gallo-romaine de Lyon, février-mai 1989, Lyon, 27-140.
- Piccirillo 1989b M. Piccirillo, "L'école de mosaïques de Madaba", M. Piccirillo (ed.), *Mosaïques byzantines de Jordanie*, Catalogue de l'exposition du Musée de la civilisation gallo-romaine de Lyon, février-mai 1989, Lyon, 141-148.
- Piccirillo 1989c M. Piccirillo, *Madaba. Le Chiese e i Mosaici*, Milano.
- Piccirillo 1995 M. Piccirillo, *Il mosaico pavimentale di Giordania come fonte storica di un'epoca : III (1985-87)*, L. Roger (ed.), *Fifth international colloquium on ancient mosaics held at Bath, England*, *JRA supplementary* 9, 65-87.
- Piccirillo 2002 M. Piccirillo, *L'Arabie chrétienne*, Paris.
- Piccirillo 2003 M. Piccirillo, "Evolution de l'architecture chrétienne en Jordanie d'après les monuments de la région de Madaba", N. Duval (ed.), *Les églises de Jordanie et leurs mosaïques. Actes de la journée d'études organisée à l'occasion de l'inauguration de l'exposition « Mosaïques byzantines de Jordanie » au Musée de la Civilisation gallo-romaine de Lyon en avril 1989*, Beyrouth, 3-15.
- Piettre 1996 R. Piettre, "Le dauphin comme hybride dans l'univers donysiaque", *Uranie* VI, 7-36.
- Quatember 2017 U. Quatember, *Der Sogenannte Hadrianstempel an der Kuretenstrasse*, *FiE* XI/3, Vienna.
- Queyrel 1991 F. Queyrel, "C. Ofellius Fesus", *BCH* 115-1, 389-464.
- Richter 1954 G. M. A. Richter, "The marble throne on the Akropolis and its replicas", *AJA* 58, 271-276.
- Robinson 1933 D. M. Robinson, *Excavations at Olynthus X, Metal and minor miscellaneous finds, an original contribution to Greek life*, Baltimore.
- Robinson 1941 D. M. Robinson, *Excavations at Olynthus V, Mosaics, vases, and lamps of Olynthus found in 1928 and 1931*, Baltimore.
- Rosenmeyer 1951 T.G. Rosenmeyer, "Eros-Erotos", *Phoenix* 5-1, 11-22.
- Rudhardt 1986 J. Rudhardt, *Le rôle d'Eros et d'Aphrodite dans les cosmogonies grecques*, Paris.
- Rupp 2007 W. L. Jr. Rupp, "The Vegetal Goddess in the Tomb of the Typhon", *EtrSt* 10, 211-219.
- Sauron 1979 G. Sauron, "Les modèles funéraires classiques de l'art décoratif néo-attique au Ier siècle avant J.-C.", *MEFRA* 91, 183-236.
- Sauron 1981 G. Sauron, "Aspects du néo-atticisme à la fin du Ier siècle avant J.-C. : formes et symbols", *L'Art décoratif à la fin de la République et au début du principat*, Collection de l'Ecole française de Rome 55, Rome, 285-319.
- Sauron 1990 G. Sauron, "Les monstres, au coeur des conflits esthétiques à Rome au Ier siècle avant J.-C.", *Revue de l'Art* 90, 35-45.
- Sauron 2000 G. Sauron, *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris.
- Sauron 2009 G. Sauron, *Dans l'intimité des maîtres du monde. Les décors privés des Romains*, Paris.
- Sauron 2013 G. Sauron, *L'Art romain des conquêtes aux guerres civiles*, Paris.
- Sauron 2016 G. Sauron, "Ornement et politique à Rome, de la crise de la République à l'avènement du principat augustéen", *Les cahiers de l'ornement* 1, 23-37.

- Schauenburg 1957 K. Schauenburg, "Zur Symbolik unteritalischer Rankenmotive", *RM* 64, 198-221.
- Stoop 1960 M. W. Stoop, *Floral figurines from South Italy. A study of South Italian terracotta incense burners in the shape of human figures supporting a flower, of the fourth century and the Hellenistic period, their origin, development and signification*, *Archivum Archeologicum* 2, Assen.
- Stuveras 1969 R. Stuveras, *Le putto dans l'art romain*, *Latomus*, XCIX, Bruxelles.
- Talgam - Weiss 2004 R. Talgam - Z. Weiss, *The Mosaics of the House of Dionysos at Sepphoris*, *Qedem* 44, Jerusalem.
- Toynbee - Ward Perkins 1950 J. M. C. Toynbee - J. B. Ward Perkins, "Peopled scrolls : a hellenistic Motif in Imperial Art", *BSR* XVIII, 1-43.
- Turcan 1958 R. Turcan, "Dionysos Dimorphos : une illustration de la théologie de Bacchus dans l'art funéraire", *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 70, 243-294.
- Turcan 2007 R. Turcan, "Dieux barbus du cycle bachique", *JSav* 1, 87-112.
- Ustinova 1999 Y. Ustinova, *The Supreme Gods of the Bosporan Kingdom. Celestial Aphrodite and the Most High God, Religions in the graeco-roman world* 135, Leiden-Boston-Cologne.
- Vadé 1977 Y. Vadé, "Sur la maternité du chêne et de la pierre", *RHistRel* 191, 3-41.
- Valette-Cagnac 2003 E. Valette-Cagnac, "Être enfant à Rome. Le dur apprentissage de la vie civique", *Terrain* (online) 40, March 2003. Connection on 18 Augustus 2022. <http://Journals.openedition.org/terrain/1534>
- Valeva 1995 J. Valeva, "The Sveshtari Figures (an Attempt to Specify Several Hypotheses)", K. Jordanov - D. Popov - K. Porozhanov (dir.), *Studia in Honorem Alexandri Fol, Thracia* 11, Sofia, 337-352.
- Van den Abeele 2009 B. Van den Abeele, "Un regard de médiéviste sur les chasses gréco-romaines", J. Trinquier - C. Vendries (dir.), *Chasses antiques, Pratiques et représentations dans le monde gréco-romain (III^e s. av. – IV^e s. apr. J.-C.)*, Rennes, 237-241.
- Van Elderen 1970 B. Van Elderen, "The Byzantine Church at Swafieh", *AAJ* XV, 25-27.
- Veyne 1976 P. Veyne, *Le pain et le cirque, Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris.
- Von Rohden - Winnefeld 1911 H. Von Rohden - H. Winnefeld, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit*, Berlin – Stuttgart.
- Yegül 2020 F. K. Yegül, *The Temple of Artemis at Sardis*, Cambridge-London.
- Zaqzuq - Duchesne-Guillemin 1970 A. R. Zaqzuq - M. Duchesne-Guillemin, "La mosaïque de Mariamin", *AAS* XX, 93-125.

Geç Roma ve Erken Bizans Dönemleri'nde Tripolis (Lydia) Mozaikleri

Mosaics of Lydian Tripolis in the Late Roman and Early Byzantine Periods

Bahadır DUMAN*

(Received 20 April 2022, accepted after revision 11 July 2023)

Öz

Büyük Menderes (Maiandros) Nehri'nin kenarındaki Tripolis'te 2012-2021 yılları arasında gerçekleştirilen arkeolojik araştırmalarda kentin hem kamusal hem de sivil mimariye ait yapılarında mozaik döşemeli mekânlar tespit edilmiştir. Kamusal mimaride daha çok cadde ve agora gibi yapıların sütunlu galerileri bitkisel süsleme ağırlıklı mozaiklerle kaplanırken, sivil mimariye ait yapıların başında gelen konutlarda ise geometrik ve bitkisel süslemenin zaman zaman birlikte kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Mozaikli Konut olarak isimlendirilen ve kentin Geç Helenistik Dönem'den başlayarak İS 4-5. yüzyıllara kadar yerleşim mimarisine ait önemli veriler elde edilmesine olanak sağlayan yapının birimlerinde, oldukça ince işçiliğe ve üst düzey kaliteye sahip mozaik döşemeler Tripolis'te 10 yıldır gerçekleştirilen arkeolojik kazı çalışmalarında tespit edilen en sağlam örnekleri oluşturmaktadır. Söz konusu konut alanında tespit edilen mozaikler aynı zamanda İS 4. yüzyılın ortalarında yaşayan, Tripolis topraklarında yetişmiş ve Roma'da Senatörlüğe kadar yükselmiş Hermolaos'a ait bir onurlandırma heykeline ait kaidenin yazıtında geçen "... eğer O'nun ailesi ve yaptığı çok güzel işlerle ilgili daha fazla öğrenmek istersen tanıkları şehir halkı ve meşhur malikaneleri olacaktır" ifadesinden de anlaşılacağı üzere Geç Roma Dönemi'nde Tripolis'in konutları oldukça meşhurdur.

Tripolis'te bulunan mozaiklerin yerel sanatçı ve atölyeler tarafından mı yoksa gezici atölyeler tarafından mı yapıldığına dair sorulara şu an için çok net olarak cevap bulunamasa da 2015 yılı kazı çalışmalarında kentin merkezi konumdaki ana caddelerinden birinin sütunlu galerisinde tespit edilen mozaik taşlarını oluşturmak için kesilen ve çeşitli işlemlerin evrelerine ait izler taşıyan küçük taş kırıklarından oluşan buluntu topluluğu nedeniyle, Tripolis'te mozaik işçiliğine yönelik çeşitli faaliyetler yapıldığı görüşünü kuvvetlendirir.

Anahtar Kelimeler: Lydia, Tripolis, Maiandros, mozaik, tessera.

Abstract

Archaeological excavations conducted from 2012 through 2021 at Tripolis by the River Maeander have brought to light spaces with mosaic pavements in some public and civilian structures. Mostly the colonnaded galleries of streets and agorae of public architecture are paved with mosaics displaying mainly floral decoration whereas civilian structures led by houses feature mosaics with floral and geometric ornamentation together at times.

The Mosaic House, which has provided us with immense data regarding settlement architecture of the city from the Late Hellenistic (date) through the fourth-fifth century AD, has rooms with mosaic pavements with fine craftsmanship and high quality, which are the most intact examples uncovered in the course of ten years of excavations. These mosaics and floorings should be among the elements contributing to the fame of Late Roman houses of Tripolis in Late Antiquity as inferred from the inscription on the pedestal of the honorary

* Bahadır Duman, Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, A Blok, Arkeoloji Bölümü, Kampüs-Denizli, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0002-4330-2178>. E-posta: bahadirduman@yahoo.com

statue of Hermolaos, a Tripolitan who attained the level of senator in Rome in the mid-fourth century AD, stating that "... in case you would like to learn more about His family and his graceful deeds the city's people and their renowned townhouse shall be the witnesses."

For the time being it is not possible to clearly answer the query regarding the identity of masters who made the Tripolitan mosaics, whether they were local or traveling ateliers; however, in 2015 campaign, stone fragments bearing traces of processing phases to manufacture tesserae were uncovered in the colonnaded gallery of a main artery of the city and they constitute the first evidence for activities regarding mosaic production at Tripolis.

Keywords: Lydia, Tripolis, Maiandros, mosaic, tessera.

Tripolis antik kenti, İç Batı Anadolu Bölgesi'nde Denizli İli, Buldan İlçesi, Yenicekent Mahallesi sınırları içerisinde yer almaktadır. Lykos/Çürüksu Vadisi'nin kuzeybatı ucundaki kentin kamu ve sivil mimariye ait kalıntıları, vadiye hâkim bir tepenin güney yamacında yaklaşık 3 km²'lik bir alana yayılmaktadır (Duman 2013: 179). Kentin doğu ve güneydoğusunda yer alan Hamambükü ve Yenice/Akkaya höyükte gerçekleştirilen yüzey araştırmalarında elde edilen arkeolojik veriler, Tripolis'in konumlandığı alandaki yerleşim izlerinin Geç Neolitik- Erken Kalkolitik Dönem'e dayandığını kanıtlamaktadır (Duman 2013: 182). Tripolis'in Lydia Bölgesi'nde stratejik ve jeopolitik anlamda oldukça önemli bir noktada konumlandığını gösteren en önemli veri, ticaret yollarının geçiş güzergâhında yer almasından kaynaklanmaktadır. Pergamon ve Smyrna başlangıçlı iki ana yol Sardis'te birleşerek Philadelphia üzerinden Tripolis'e ulaşır ve buradan Hierapolis- Laodikeia istikametinde ilerleyerek Anadolu içlerine devam eder. Bu ticaret yolu Tripolis'in önemini çağlar boyunca korumasını sağlamıştır. Lydia Eyaletinin başkenti Sardeis ile Phrygia I Eyaletinin başkenti Laodikeia'yı birbirine bağlayan bu yolun üzerindeki Tripolis özel bir konuma sahiptir (Res. 1).

Roma İmparatorluk Dönemi'nde oldukça önemli bir nüfusa sahip kentte stadium, tiyatro, hamam, bouleterion, şehir kapıları, caddeler ve sokaklardan oluşan kamu yapılarının büyük bir kısmı günümüze kadar koruna gelmiştir. Tripolis İS 4- 5.yüzyıl larda hem çeşitli konsillerde piskoposluk seviyesinde temsil edildiği (Destephen 2008: 83, 577- 9, 610- 2, 771) hem de aynı yüzyıllarda bir garnizona ev sahipliği yaptığı için (Destephen 2008: 578) dini ve askeri bakımdan bu bölgede temsiliyeti yüksek bir kent konumunda varlığını sürdürmüştür. Tripolis ve Lykos Vadisi çevresinde İS 494'de gerçekleşen büyük deprem sonrası, yapılar tahribata uğramış ancak onarımlarla yeniden düzenlenip kullanım görmeye devam etmiştir. İS 7. yüzyıla kadar yoğun bir yerleşimin görüldüğü kentte çeşitli etkenler nedeniyle nüfus zamanla azalsa da buradaki yaşam İS 13. yüzyıla kadar devam etmiştir (Duman 2018: 343).

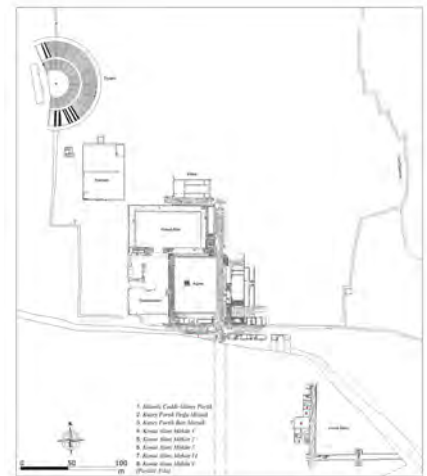
Bu çalışmada, İç Batı Anadolu Bölgesi'nde Denizli İli Buldan ilçesi sınırlarında yer alan, Büyük Menderes Nehri yakınlarındaki Tripolis'te 2012-2021 yılları arasındaki arkeolojik araştırma faaliyetleri sonucunda ana caddelerin sütunlu galerileri ve Agora gibi çeşitli kamu binalarında dağılık ya da tanımlanamaz biçimde küçük parçalara ayrılan mozaik döşemelerin yanı sıra Geç Antik Çağ olarak tanımlayabileceğimiz döneme tarihlenen sivil mimariye ait konutlarda in situ olarak oldukça iyi korunmuş örneklerin stil özellikleri, yapım teknikleri ve mozaiklerde kullanılan doğal taşların kökeni üzerinde durulacaktır.

2012-2021 yılları arasında gerçekleştirilen arkeolojik çalışmaların büyük bir kısmı, İS 400 civarına tarihlenen Geç Antik surun çevrelediği alan içerisinde gerçekleştirilmiştir (Res. 2).



Resim 1
Tripolis'in yerini ve metinde adı geçen kentleri gösteren harita.

Resim 2
Mozaikli yapıların yer aldığı kent planı.



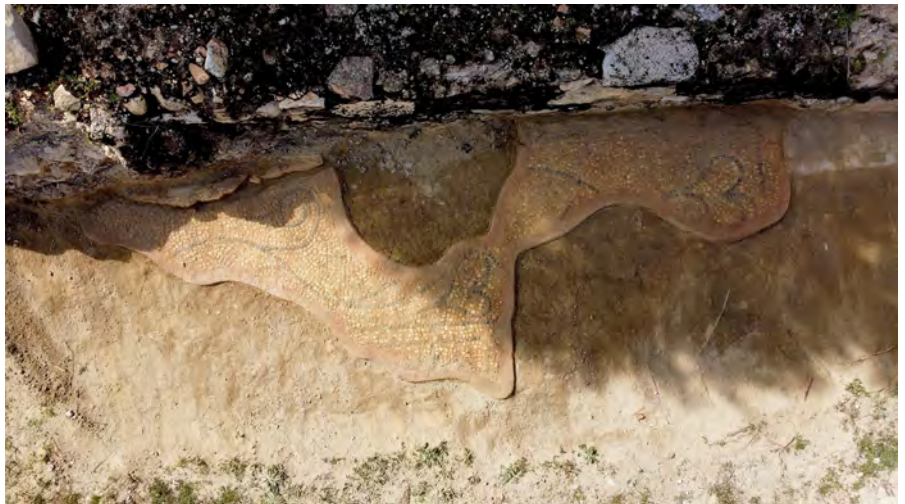
Sütunlu Cadde Güney Portik

Kentin merkezinin güney bitişiğinde doğu- batı doğrultusunda uzanan Sütunlu Cadde'nin 114 m. lik bölümü ve güneyindeki sütunlu galerinin 33.6 m. lik bölümü 2012- 2013 sezonundaki kazı çalışmalarında ortaya çıkarılmıştır (Res. 3-4). 1980'lerde Tripolis'in doğu bitişiğindeki Yenicekent Kasabası'nı Güney İlçesi'ne bağlayan stabilize yolun asfaltlanması esnasında tahrip olan Ana Cadde ve portiklerinin bir kısmında mozaik kalıntıları tespit edilmiştir. Portiğin zemini; çay taşı ve harç kullanılarak oluşturulan düzlemin üzerine yapılan çok renkli mozaiklerden oluşmaktadır. Sağlam kalabilen bölümlerinden mozaığın, açık renk ana fon üzerine koyu gri renkli tesseralarla yapılan bitkisel bezemelerden oluştuğu tespit edilmiştir. Ancak mozaığın sadece küçük bir kısmı günümüze kadar koruna gelmiştir. 3.60 x 1.35 m, 1.30 x 0.55 m, 80 x 55 cm ve 1.20 x 0.15 cm ölçülerindeki dört farklı alanda görülebilmektedir. Ortalama 1x1.5 cm, 2 x 2 cm ve 2 x 3 cm gibi farklı ebatlarda ve 0.5-1 cm kalınlığındaki tesseralar kare formuna yakındır. 183.99 m kodunda tespit edilen mozaiklerin kesiti, alttan itibaren sert toprak üzerine yerleştirilmiş çay taşından oluşan bir blokaj (statumen), 1.5 cm kalınlığında kalın harç (rudus), 1 cm kalınlığındaki ince bir harç (nucleus) ve üzerinde 1-2 mm kalınlığındaki yatak harcı üzerinde yar alan tesseralardan oluşmaktadır. Harç katları içerik olarak kum, kireç, tuğla tozu ve tuğla kırığı karışımıdır. Tabakalar arasındaki boşluklar nucleus ve rudus tabakalarını oluşturan harç katlarındaki çökme ile birlikte genel olarak birinci ve ikinci tabaka arasında oluşmuştur.

Resim 3
Sütunlu Cadde portiği üzerindeki
mozaik döşeme.



Resim 4
Sütunlu Cadde portiği üzerindeki
mozaik döşeme detayı.



4.50 m genişliğindeki sütunlu galerinin zemininin tamamının mozaikle kaplı olduğu anlaşılmıştır. Mevcut kalıntılar dâhilinde sütunlu galerinin kuzey ve güney kenarı boyunca uzanan 85 cm genişliğindeki bordürün zemin rengi açık krem renklidir. Zemin üzerine koyu- gri monokrom taşların yan yana getirilmesiyle sarmaşık dal kıvrımları ve yapraklarından oluşan, aralarındaki mesafe 8 cm olan koyu gri renkli çift bordür yapılmıştır. Her iki bordürün sınırladığı 2.60 m genişliğindeki ana pano oldukça tahrip olmasına rağmen bordürlerde olduğu gibi koyu gri taşlardan oluşan düzenlemeyle bordüre dik açıyla birleşen 10 cm uzunluğundaki iki kısa çizgi ana pano süslemesindeki betimleme hakkında eldeki tek veridir. Günümüze kadar korunabilen bölümlerden yola çıkarak mozağin genel süsleme şemasına bakarak tanım ve tarihleme yapmak oldukça zordur. Ancak 2012 Sütunlu Cadde kazı çalışmalarında tespit edilen sikke buluntuları kronolojik anlamda genel çerçeveyi oluşturmak için bir fikir verebilir. Buna göre Ana Cadde’de bulunan Geç Antik Çağ sınırları içerisinde değerlendirilmeye alınan 150 civarındaki sikkenin büyük bir kısmını İS 4- 5. yüzyıl sikkeleri oluşturmaktadır. Mozağin yer aldığı Sütunlu Cadde’nin Güney Portiğinde ise bulunan sikkelerden beşi İS 4. yüzyıl, bir adedi ise İS 6. yüzyıla tarihlenmiştir. Hem cadde hem de portikte bulunan sikkelerin büyük bir kısmı İS 4. yüzyılın ikinci yarısına aittir. Dolayısıyla mozaik için en öngörülebilir tarih İS 4. yüzyıl sonu- İS 5. yüzyıl ortası olarak değerlendirilmelidir.

Agora Kuzey Portik

Tripolis kent merkezinde Bouleuterion, Kutsal Alan, Latrina ve Anıtsal Çeşme gibi birçok kamu binasının merkezinde yer alan yapı, yaklaşık 3500 m² lik bir alanı kaplamaktadır. Sütunlu galerilerle çevrili Agora’nın kuzey ve güneyinde doğu- batı yönlü, 7 basamaktan oluşan tribünler ve bunların gerisinde sütunlu galeriler yer almaktadır. Sütunlar arasında yer alan yazıtlı kaidelerin verdikleri bilgiler ve heykellerin üsluplarından anlaşıldığı kadarıyla Agora ve çevresinde İS 4. yüzyılın ikinci yarısında büyük bir mimari faaliyetin gerçekleştiği anlaşılmıştır. 48 m uzunluğunda ve 4.60 m genişliğindeki kuzey tribünün gezinti alanının zemini sekizgen ve dörtgen şekilli bantlı traverten ve mermer plakaların yan yana getirilmesiyle oluşturulmuştur (Res. 5). Tripolis’te özellikle



Resim 5
Agora hava fotoğrafı.

kamu binalarının sütunlu galeri zeminlerinde gördüğümüz bu tip düzenleme oldukça yaygındır. 2017 yılında Kuzey Portiğin doğu ve batısında iki farklı alanda gerçekleştirilen restorasyon faaliyetleri esnasında söz konusu zemin döşeme plakalarının hemen altında mozaik kalıntıları tespit edilmiştir (Res. 6-7). Mozaiklerde 1 dm²'lik alanda 50 tessera ile pembe, bordo, koyu gri, krem, kırmızı-kahve, sarı ve turuncu renkler kullanılmıştır. Mevcut kalıntılar dahilinde kare, üçgen, kum saati vb. birkaç geometrik şekille doldurulan tahminen dörtgen şekilli panolardan oluşan mozaikler; içlerinde daireler oluşan, üç renkli birbirine geçmiş bantların yer aldığı bordürlerle birbirinden ayrılmıştır (Decor I: pl. 68d).

Resim 6
Agora kuzey portik mozaiği.



Resim 7
Agora kuzey portiğinin opus sectile döşemesi ve altındaki mozaik.



Kuzey Portiğin farklı bölgelerinde yaklaşık 50- 60 cm uzunluğunda ve 20- 25 cm genişliğinde iki ayrı alanda küçük bir bölümü görülebilen mozaiklerin bu yapıda İS 4. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleştirilen imar faaliyetlerinden daha önceki bir evreye İS 3. yüzyıl sonu- 4. yüzyıl başına ait olması gerekmektedir. Agora veya Macellum gibi geniş meydanları çevreleyen portikoların zeminlerinin belli aralıklarla farklı tipteki mozaiklerle döşenmesiyle ilgili en etkileyici örneklerden

birisi Perge’de tespit edilmiştir (Işıklıkaya-Laubscher 2016: çiz: 4, 7 res. 4). Tripolis Agorası’nın kuzey Portiğinde iki farklı alanda tespit edilen farklı süslemeye sahip mozaik kalıntıları da bu tipte bir uygulamaya sahip olmalıdır.

Konut Alanı

Şehir merkezinde odaklanan bu çalışmaların yanı sıra, kent sakinlerinin konut alanı olarak değerlendirdikleri, surun hemen güneyinde bir yaşam alanı meydana getiren insulalarda, 2013, 2018- 2021 yılları arasında toplamda beş sezon kazı çalışmaları yapılmış ve kentin güneyine bakan bölümünde, Lykos Vadisi’ne ve Büyük Menderes Nehri’ne hâkim yamaçlar üzerindeki eğimli arazinin teraslandırılarak Geç Antik Çağ boyunca çok sayıdaki sivil konutun Tripolis’in seçkinleri için tasarlanarak buraya yerleştirildiği anlaşılmıştır (Duman - Koçyiğit 2019: 12-18). Konut Alanı olarak belirlenen alan; Agora, Kemerli Yapı, Hamam, Hierapolis Caddesi ve Bouleuterion gibi önemli kamu yapılarının yer aldığı, kent merkezinin yaklaşık 300 m güney doğusunda yer alır (Res. 8).



Resim 8
Konut Alanı hava fotoğrafı.

Tripolis’teki konutlarla ilgili tek ve oldukça önemli epigrafik veri İS 4. yüzyılın ortalarında yaşayan, Tripolis topraklarında yetişmiş ve Roma’da Senatörlüğe kadar yükselmiş Hermolaos’a ait bir onurlandırma heykeline aittir. Heykel kaidesinde Grekçe “...eğer Hermolaos’un ailesi ve yaptığı çok güzel işlerle ilgili daha fazla öğrenmek istersen tanıkları şehir halkı ve meşhur malikaneleri/konakları olacaktır” yazmaktadır (Paris 1884: 379-380; Guizzi- Filippini 2017: 64). Roma senatörü Hermolaos ve memleketi Tripolis’i öven bu şiirsel metinde Tripolisliler hemşerileri Hermolaos’un Roma Senatosu’nda yer alması nedeniyle gururlandıklarını ifade etmeye çalışıyorlar. Yazıtta yer alan “meşhur malikaneler” ifadesi, bu çalışmada değerlendirilmeye alınan tabanları mozaik döşemeli, duvarları renkli fresklerle bezeli Tripolis Konutları’ndan sadece küçük bir kısmını meydana getiriyor olmalıdır.

Mevcut veriler ışığında, Tripolis'te ortaya çıkarılan ve 'Mozaikli Ev' olarak tanımlanan konut yapısı ile etrafında yer alan diğer konut yapılarının geniş peristil avlular etrafında gelişmiş, tipik Roma konutları/domus oldukları söylenebilir. Tripolis'teki bu konutların bazı mekânlarının mozaik tabanlarla ve duvarlarının fresklerle kaplanarak son derece etkileyici bir şekilde tasarlandıkları, sahip oldukları hacim ve boyutları itibariyle de kentin önemli yapıları arasında oldukları anlaşılmıştır. 'Mozaikli Ev' ve çevresindeki konut alanında kazılar devam etmekle birlikte, günümüze kadar 14 mekân ve bunları doğu yönde sınırlayan bir sokak açığa çıkarılmıştır (Res. 9). Farklı plan ve işlevlere sahip bu mekânlardan yedisinin etrafı sokaklarla çevrili 'Mozaikli Ev' adındaki konut yapısının unsurları olduğu, diğerlerinin ise konut yapısının çevresinde gelişim gösteren eğimli alan üzerinde her biri bir teras üzerinde olmak üzere ikinci ve üçüncü konut yapılarına ait oldukları arkeolojik kazı çalışmalarıyla ortaya çıkarılmıştır.

Resim 9
Konut Alanı'ndaki mozaik döşemeli odaları gösteren plan.



Peristil avlulu bu yapılardan ilki, üç odasının tabanında yer alan gösterişli mozaikleri sebebiyle, 'Mozaikli Ev' olarak tanımlanmıştır. Diğerleri ise bu konutun hemen güneyinde, büyük peristil avlusu ile öne çıkar ki bu konut yapısını oluşturan mekânların tamamının avlu etrafında geliştikleri anlaşılmıştır. Mozaikli Ev olarak tanımlanan konut yapısının kuzeyindeki terasta ise, sadece bir mekânı ortaya çıkarılabilen bir başka konut daha yer almaktadır.

Araştırmaya konu olan mozaikler; yukarıda özetlenen plan tipinde olan Mozaikli Konutun birbirine bitişik üç odasında, buna bitişik güney terasta inşa edilen ikinci konutun, avlu ortasında yer alan havuzun (implivium) tabanında olmak üzere toplam iki farklı konutta dört farklı mekânda yer almaktadır. Ağırlıklı yapıların işlevlerine bağlı olarak karşılama salonları, yatak odaları ya da benzeri mekânlarda karşılaşılan bu mozaikler, stil ve bezeme açısından oldukça başarılı olup, kaliteli işçilikleri ile öne çıkarlar. Benzerlerini çoğunlukla Geç Antik yapılarda görebileceğimiz, şimdilik herhangi bir figüratif bezemenin bulunmadığı ve daha çok geometrik şekiller ile bitkisel bezemelerin tespit edildiği bu mozaiklerin tamamı Geç Antik Dönem'de yapılmış olmalıdır ki bu dönem konut yapılarının en azından şu anki buluntular dahilinde ilk inşa edildikleri Geç Helenistik Dönem'den sonra artık yavaş yavaş elit eğilimler göstermeye başladığı bir dönemdir.

Mozaikli Konut

Mekân 1

Mozaikli Konut'un güneyinde yer alan 7.75 x 6.65 m iç ölçülerine sahip, +180.34 m kodunda açığa çıkarılan mozaik zemin döşemesi yaklaşık 50 m² genişliğindeki odanın tamamına yayılır biçimdedir. 1 dm²'lik alanda 50 tessera

yer alır. Oldukça sağlam biçimde açığa çıkarılmasına rağmen, odanın batı ve kuzey duvarları üzerindeki kapı boşluğu önünde mozaik zemin döşemesinin bir kısmı olasılıkla antik çağda meydana gelen bir deprem neticesinde kapı lentosu ve duvar taşlarının bir kısmının mozaik zeminin üstüne yıkılması nedeniyle tahrip olmuştur (Res. 10).



Resim 10
Mekân 1 içindeki mozaik döşeme.

Genel olarak bakıldığında oldukça canlı ve parlak renklerin kullanıldığı mozaik döşeme krem, pembe, kırmızı, kırmızı- kahve, turuncu, siyah ve koyu gri renk ve tonlarının kullanıldığı ortalama 1 x 1 cm ölçülerindeki tesseralardan oluşur. Mozaik ana zemininde krem, bezemeleri oluşturan süsleme unsurlarının konturlarında siyah, dolgu unsuru olarak ise kırmızı, pembe ve turuncu renkli tesseralar kullanılmıştır (Res. 11).



Resim 11
Mekân 1 mozaïği ortofoto.

Oda zeminindeki mozaığın ana panosunda dik ve yatay olarak yerleştirilen ikişer zincir halkasının birbirine geçmiş kollarından oluşan geometrik süsleme (çift Süleyman düğümü) ve aynı merkezden çıkan dört yaprağın etrafını sınırlandıran çizgisel biçimli sekiz yapraklı çiçekten oluşan süslemenin birbiri ardı sıra tekrarından oluşmaktadır (tekli düğüm ve dört yapraklı süslemenin birlikte kullanıldığı mozaik için bkz. Levi 1947: 277 fig. 109 pl. CXd). İlk panonun merkezinde yer alan, konturları siyah, içe doğru kırmızı, turuncu ve krem renkli tesseralardan oluşan gölge etkili çift Süleyman düğümünün dört köşesinde birer adet çaprazlama uzanan kozalağa benzeyen kırmızı renkli meyvenin iki yanından çıkan ve her birinde kırmızı renkli tomurcuk yer alan siyah renkli uzun ipliksi çizgiler iki yana sarkar şekilde betimlenerek, tüm pano etrafı çizgisel dört dışbükey kavisli kare (quadrilobe) ile sınırlandırılmıştır (Merkezinde Süleyman düğümünün yer aldığı taç yaprağı, volüt vb. süsleme öğelerinden oluşan örnek için. bk. Decor II: pl. 271b).

İkinci panonun merkezinde siyah renkli küçük bir karenin etrafından dört yöne çaprazlama uzanan, turuncu renkli tesseralardan oluşturulan dört yaprağın (quatrefoil) etrafında dış bükey kavisli ve yarım daire şekilli birbirine bitişik sekiz yaprak yer alır (octolobe). İkinci panonun ana unsurunu oluşturan bu panonun dört köşesinde çaprazlama olarak betimlenen, merkezde yer alan tomurcuktan dikine ve her iki yana sarkar biçimde üç yaprak betimlemesi yer alır. İlk panoda olduğu gibi etrafı çizgisel dört dışbükey kavisli kare (quadrilobe) ile sınırlandırılmıştır. Mozaığın ana şemasını oluşturan her iki panonun dört yönünde kalan aradaki boşluklarda, siyah renkli kenarları hafif içe eğimli pembe renk zeminli dörtgenlerin merkezinde, siyah konturlu krem renkli küçük daire yer alır.

Mozaik döşemenin ana şablonunu oluşturan iki farklı bezemeden oluşan otuz pano, dört yönde siyah renkli tesseralardan oluşan bant şeklinde çizgilere sahip olan bir dikdörtgenle çerçevelenmiştir. Bu çerçeve ile mozaığın dış sınırını oluşturan şerit arasında siyah renkli tesseralardan yapılan birbirine bitişik krem renkli zemine sahip karelerin oluşturduğu ağ benzeri bir süsleme yer almaktadır (Levi 1947: 129 fig. 53 pl. Cc ve pl. CXXXIIIId). Ağ motifini oluşturan her bir karenin ortasında birbirlerinden aralıklı olarak yerleştirilen dört eşkenar üçgenin uçlarının tek bir tesseralardan oluşan noktada birleştirilmesiyle şekillendirilen sarı ve kırmızı renkli malta haçı şeklinde geometrik öğelerden oluşan süsleme yer almaktadır (Genel şema için bk. Decor I: pl. 15f, ağ biçimli karelerin ortasındaki bezeme için bk. Decor I: pl. 15h). Çerçeve bordürünün merkezinde yer alan kareler ve içerisindeki bezemeler tam olarak yapılırken, bordürün tamamında dış kenarlarda siyah renkli tek sıra tesseralardan yapılan testere dişi şeklinde üçgen biçimlidir. Bu bordür ise dışta krem renkli zemine sahip çerçevesiz bir bordürle sınırlandırılır.

Mozaik zeminde yer alan ana figürler geometrik olsa da bunları çeşitlendiren ve geometrik motiflerin sertliğini kıran bitkisel süslemelerle kompozisyon farklı bir görünüme sahiptir. Çeşitli şekilli panoların içerisine yerleştirilen geometrik kompozisyonların bitkisel süsleme ile çeşitlendirilerek keskin hatların kırılması ya da yumuşatılması, İç Batı Anadolu yerleşimlerinden Tripolis'e oldukça yakın konumdaki Aphrodisias'ta Sur Duvarına bitişik konutta birkaç örnekle temsil edilir (Campbell 1991: pl. 113, 115, 116). İS 4. yüzyıl ortalarına tarihlenen ve Tripolis mozaığıyla aynı tarihlere ait Aphrodisias örnekleri Tripolis'e göre daha kaba bir işçiliğe sahiptir. Tripolis Mekân 1 mozaığında hem ilk hem de ikinci panoda yer alan Süleyman Düğümü ve dört yapraktan oluşan süslemenin etraflarında yer alan tüm bitkisel öğeler manolya çiçeğinin filizden olgunlaşma

aşamasına kadar geçen süreçteki biçimsel değişikliklerinin birer yansıması şeklindedir. Mozaığın ana süslemesini oluşturan iki farklı şablona sahip pano; dikdörtgen planlı alanın uzun kenarında altı, kısa kenarında beş sıra olmak üzere toplamda otuz kez tekrar etmektedir. Yaprakların ve merkezinde tomurcuk yer alan iki yana açılan çiçeklerin çaprazlamasına birleşmesiyle oluşan ağ süslemesinin her birinin ortasında kenarları gölgeli çift Süleyman düğümü yer alır.

Mozaiklerin tarihlendirilmesi konusunda stilistik açıdan benzer örnekler göz önüne alındığında İS 4. yüzyıl tarihi ön plana çıksa da 2013 yılında bu konunun birimlerinde gerçekleştirilen kazı çalışmalarında yoğun miktarda ele geçen buluntuların başında gelen günlük kullanım kapları birden fazla evreye sahip konuttaki dönemlerle ilgili önemli veriler elde edilmesini sağlamıştır (Duman - Koçyiğit 2019: 117). Mekân 1 ve 2'de tespit edilen mozaiklerle çağdaş 50B, 58B, 59A- B ve 61A gibi bir grup Afrika Kırmızı Astarlı Seramiği yine İS 4. yüzyıl tarihine işaret etmektedir (Ok 2018: 42). Mozaikli konutun evreleri ile ilgili veri elde edebildiğimiz bir diğer buluntu grubu da sikkelerdir. Konutun tamamında gerçekleştirilen kazı çalışmalarında tespit edilen Constantius II (İS 337- 361), Iulianus (İS 361- 363) ve Valentinianus I (İS 364- 375) e ait toplam dört sikkenin yanı sıra bir adette Honorius (İS 395- 423) Dönemi sikkesi bulunmuştur. Tüm bu veriler değerlendirildiğinde, Mekân 1 zeminini kaplayan mozaik için İS 4. yüzyılın ikinci yarısı önerilebilir.

Mekân 2

Mekân 1'in kuzeyinde 3.30 x 6.10 m iç ölçüleriyle 20 m² genişliğe sahip ve Mekân 1 ile organik bağlantısı bulunan bu odada mozaik döşeme +180.29 m kodunda açığa çıkarılmıştır (Res. 12). 1 dm² lik alanda 52 tessera yer alır. Tıpkı MK1'de açığa çıkarılan mozaik döşemede olduğu gibi oldukça canlı ve parlak renklerin kullanıldığı mozaik zeminin krem, sarı, pembe, kırmızı, turuncu ve koyu gri renklerdeki 1 x 1 cm ölçülerindeki tesseralardan yapılmıştır (Res. 13).



Resim 12
Mekân 2 içindeki mozaik döşeme.

Mozaikli alanın en dışında krem renk zeminli tesseraların oluşturduğu bir bordür yer almaktadır. Mozaığın ana süslemesini birbirine bitişik olarak tasarlanan yarı yarıya siyah- beyaz, turuncu- kırmızı kahve ve turuncu- pembe renkli tesseralar kullanılarak birbiri üzerine bindirilmiş pelta kalkanı (Decor I: pl. 217e) betimlemeleriyle oluşturulan kare dizilerinin, dikdörtgen mozaik alanına çaprazlama yerleştirilmesiyle ağ süsü izlenimi verilmiştir (Hoffman et al. 1999: taf. 106 kat. 173). Ana panodaki asıl bezemeyi oluşturan geometrik süslemenin

Resim 13
Mekân 2 mozaïği ortofoto.



etrafı, her iki yanı tek sıra siyah renkli tesseralardan oluşturulan krem renk zeminli ince bir bordür ile çevrelenmektedir. İnce çerçevenin çevresinde ise zemini pembe renkli tesseralardan oluşturulan ortalama 55 cm genişliğe sahip ikinci bir çerçeve yer alır. Bordürün dış çerçevesi çift, iç çerçevesi tek sıra siyah renkli tesseralardan oluşturulmuştur. Bordür içerisinde bordüre paralel olarak ardı sıra yerleştirilen koyu gri- siyah renk çerçevesi ve krem renk zeminli teğet eşkenar üçgenler dizisi yer alır. Tüm mozaïğin etrafında çerçeve oluşturan teğet üçgenler dört köşede etrafı tek sıra siyah renkli tessera ile çevrelenmiş, krem renk zeminli kare şekil içerisine yerleştirilen iki farklı süsleme ile kesintiye uğrar. Bunlardan ilkinde her bir karenin ortasında birbirlerinden aralıklı olarak yerleştirilen dört eşkenar üçgenin uçlarının merkezde yer alan kırmızı- kahve renkli tek tesseralardan oluşan noktaya yönelmiş pozisyondaki, kırmızı- kahve renkli malta haçı şeklinde geometrik öğelerden oluşan süsleme yer almaktadır. İkincisinde ise yine tek sıra siyah renkli çerçeve içerisinde krem renk zeminli bir karenin merkezinde kırmızı- kahve renkli ikinci bir kare bunun da içerisinde etrafı tek sıra siyah renkli tesseralardan oluşturulan krem renkli bir haç yer almaktadır. Geometrik süslemelerin yer aldığı mozaikli alanın en dışında ise dört tarafta krem renkli zemin ile mozaik sınırlandırılmıştır (Res. 14).



Resim 14
Mekân 2 mozaik çizimi.

Tripolis örneğine göre daha basit şekillendirilen ve geç bir tarih veren benzerleri Anemurium'da Hamam III 115 isimli yapıda tespit edilmiştir (Campbell 1998: 39 pl. 164). Siyah zemin üzerine beyaz renkle yapılan birbirinden bağımsız dört pelta süslemeli panel Antiocheia'da Hamam C'nin 51 no.lu odasında tespit edilmiş (Levi 1947: pl. CXIX. e) ve İS 4. yüzyılın ortalarına tarihlenmiştir (Levi 1947: 291, 430). Sardis'te peltaların iki yarısının farklı renkli tesseralar kullanılarak yapılması açısından benzerlik gösteren Sinagog mozaiği İS 4. yüzyıl tarihlenirken, Ephesos- Ayasuluk'ta yer alan St. Jean Kilisesi ve Halikarnassos'taki Geç Roma Villası'na ait, stil ve teknik açısından Tripolis örneğinden farklı ancak benzer süslemeye sahip mozaikler İS 5. yüzyıla tarihlenmiştir (Scheibelreiter- Gail 2011: 371- 372 Abb. 572; 246 Abb. 179, 300). Anadolu dışından Tripolis örneğinin hem biçim hem de her bir peltanın iki farklı renkle biçimlendirildiği oldukça yakın bir benzeri Trier'de Palatiolum'un İS 4. yüzyıl ortalarına ait ikinci evresine tarihlenmiştir (Hoffman et al. 1999: 175).

Mekân 1 ve Mekân 2 bir kapı ile birbirine bağlantılı olup iki oda arasında yüzeyinde fresko bulunan bir perde duvarı yer almaktadır. Bu durum konut sahiplerinin özel kullanımında olan odalarının sadece tabanlarının değil, aynı zamanda duvarların da birtakım süslemelere sahip olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Gerek tabanlarının mozaik döşemelerle ve duvarlarının fresklerle süslenmiş olması, gerekse bir bütün olarak tasarlanıp kurgulanmalarıyla Mekân 1 ve Mekân 2 arasındaki organik ilişkinin, bu iki mekânın fonksiyonun tespitinde de belirleyici olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle her iki mekânın da ev sahibinin kendi zevk ve tarzını yansıttığı zemin ve duvardaki süsleme unsurları, söz konusu mekânların hane halkının özel ihtiyaçları için benzer bir amaca hizmet ettiği, konut sahiplerince dinlenme ya da yatak odası olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Benzer mozaik döşemelerin yanı sıra, aynı alanda ve aynı kot seviyesinde benzer buluntularla tarihlenmesi yapılan Mekân 2 mozaikleri de Mekân 1 mozaikleri gibi İS 4. yüzyılın ortalarına ait olmalıdır.

Mekân 7

Mekân 1 olarak adlandırılan odanın güney bitişiğinde yer alan Mekân 7, konut yapısının karşılama salonu olarak tanımlanmıştır. 15.26 x 10.80 m ölçülerine sahip odanın 165 m²'lik alana sahip zemininde 1 dm²'lik alanda 73 tessera kullanılmıştır. (Res. 15). +180.28 m kodunda tespit edilebilen mozaik döşemenin nispeten mekânın batı, kuzey ve doğu duvar kenarları boyunca korunduğu, odanın güneyi ile merkez kısımlarında kalan büyük bir bölümünde

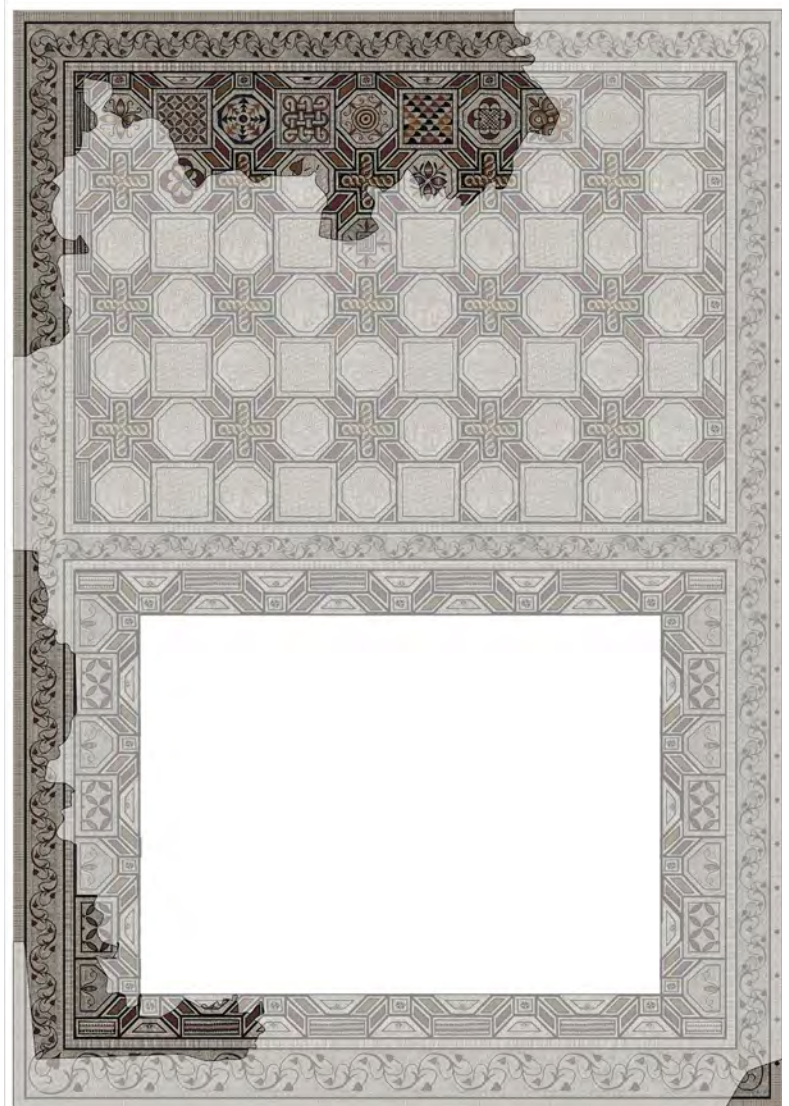


Resim 15
Mekân 7 doğu yarısındaki mozaik kalıntıları.

ise antik kentin bu bölgesinde 1970/80'li yıllarda gerçekleştirilen tarımsal faaliyetler nedeniyle tahrip olmuştur. Kısıtlı bir alanda tespiti yapılmış olsa da mozaik döşemenin tıpkı konut alanının diğer mekânlarında (Mekân 1- 2) açığa çıkarılanlar gibi kaliteli bir işçiliğe ve süsleme unsurlarına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Mozaik taban döşemesini oluşturan tesseraların krem, koyu gri, bordo, sarı, siyah, kırmızı ve tonları gibi farklı renklerdeki doğal taşların kare formunda kesilmesiyle uzunlukları ve genişlikleri 1- 1.5 cm ve kalınlıkları 0.7-1 cm arasında değişen ölçülerdedir.

Mozaik döşemesinin dört tarafında en dışta mekânı sınırlayan duvarlara bitişik olarak başlayan çerçevesiz ve krem renkli tesseralardan oluşan bir bordür yer alır. Bu bordürün içerisi dikdörtgen planlı mozaik'in iki kısa ve bir uzun kenarında herhangi bir bezemeye sahip değilken, salonun güney cephesinde pencerelerin yer aldığı, dolayısıyla gün ışığı alan uzun kenar boyunca belli aralıklarla siyah renkli tesseralardan oluşturulan küçük kare süslemelere sahiptir. En dışta yer alan bu bordürle mozaik'in ana panosunu çevreleyen ve dış hatları siyah tesseralardan oluşturulan bordür aynı ölçülere sahiptir. Arada kalan krem renkli zemine sahip diğerlerine göre daha geniş olan asıl bordürde ise kıvrımlı sarmaşık dallarından ve yapraklarından oluşan süsleme yer almaktadır.

İkisi ince birisi kalın üç bordürün çerçevelediği dikdörtgen planlı mozaik'in içi çeşitli geometrik şekillerle doldurulmuştur (Res. 16). Mekân 1 ve 2'de yer alan



Resim 16
Mekân 7 mozaik çizimi.

mozaiklere oranla daha karmaşık bir tasarımla karakterize edilen Büyük Salon mozağında siyah çerçevesi, turuncu ve bordo renkli dört çift paralel kenarın oluşturduğu ızgara sisteminde dizilmiş kareler, mozağın ana geometrik şeklini oluşturmaktadır (Decor I: pl. 179). Karelerin içerisinde sekizgen, aralarında ise en üst sırada kare diğer sıralarda ise haç motifi yer almaktadır. Birbiri ardı sıra yerleştirilen sekizgen ve karelerin içleri birbirinden farklı geometrik şekil ve bitkisel süslemelerden oluşan çeşitli kombinasyonlarla doldurulurken, haçların içleri sarmal (giyoş) dolguludur. Mozağın ilk sırasında yer alan sekizgen ve kareden oluşan dizilerin içleri sırasıyla; dört yapraklı çiçeğin yaprak boşlukları arasında içe kıvrık karşılıklı iki filizden oluşan dört bitkisel süsleme; bordo ve turuncu renkli dört yapraktan oluşan dokuz çiçeğin merkezinde siyah renkli daire, çiçek dizilerinin arasında turuncu renkli kolları üçgen biçimli on iki haç; siyah, turuncu, bordo renkli üç farklı boydaki yirmi dört teğet ikizkenar üçgenin bordo, siyah ve beyaz renkli iç içe dairelerden oluşan merkezden dışa doğru ışınal oluşturduğu süsleme; merkezde yatay ve dikey olarak yerleştirilen birbirine geçmiş birer zincir halkasının içerisinden geçen köşeleri ilmekli kare; siyah, beyaz, sarı, açık kahve, pembe renklerden oluşan hedef tahtası görünümündeki dairesel şeklin etrafında daireye bakar şekilde ortalarında yer alan tomurcuktan her iki yana sarkan ipsi filizlerin oluşturduğu dört süsleme; yarı yarıya siyah-beyaz, turuncu-kahverengi ve bordo-pembe renkli tesseralar kullanılarak birbiri üzerine bindirilmiş pelta kalkanı şekilli süsleme, bordo, turuncu ve siyah renkli tesseralardan oluşan teğet küçük karelerle şekillendirilen çarpı işaretinin etrafında tek sıra siyah renkli tesseralardan oluşan, karenin dört tarafında siyah çerçevesi bordo zeminli karşılıklı dört pelta kalkanı deseni; aralarında tomurcuk ve iki yana açılan ipsi filizler yer alan, dört ilmekli düğüm ile doldurulmuştur. İlk sırada dokuz ve onuncu panel korunamamıştır. İkinci sırada ise birbirine bitişik olarak yapılmış sarmal dolgu haç ve sekizgenlerden oluşan dizi yer alır. Haçların tamamı aynı süslemeye sahipken korunabilen sekizgenlerin içlerinde sırasıyla dört yapraklı çiçek etrafında dört pelta ve kahverengi zeminli, siyah çerçevesi asma yaprağının yer aldığı süsleme; aralarında üçlü filiz bulunan dört yaprak; iç içe geçmiş dört dikdörtgenin etrafında üç yapraklı dört filiz yer almaktadır.

Yukarıda da bahsedildiği gibi geçmişte bu alanda yapılan tarımsal faaliyetler nedeniyle büyük bir kısmı tahribata uğrayan mozağın görülebilen süslemeleri açıklanmaya çalışılmış bir kısmı için ise çizim üzerinden tamamlamaya gidilmiştir. Mevcut kalıntılar dahilinde 165 m² alanın tamamını kaplayan mozaik anlaşıldığı kadarıyla büyük salonu tek bir bordürle çevreleyen ancak salonu ortadan ikiye ayıran iki farklı mozaikten oluşmaktadır. Geniş salonun doğu yarısında yukarıda tanımlaması yapılan öğeler yer alırken, batı yarısında günümüze kadar sağlam kalabilen küçük parçalardan anlaşıldığı kadar yine geometrik öğelerden oluşan süslemeler yer almaktadır, ancak tam olarak tanımlamak imkansızdır.

Büyük salonun doğu yarısındaki mozaik şablonu (Salies 1974: bild 2. 26) İS 2. yüzyıl da siyah-beyaz versiyonlarıyla görülmeye başlar ve İS 3-4. yüzyılda çok renkli olarak yaygınlaşarak (Salies 1974: 7) hem Batı (Farioli 1975: fig. 4; Rinaldi 2003: 139; Ruffa 2015: figs. 3, 6) hem de Doğu Eyaletlerinde (Weinberg 1960: pl. 15.1; Salies 1974: fig. 21; Levi 1947: fig. 164 pl. CXIIIb- c) görülmeye devam eder. Kare, sekizgen ve haç üçlüsünden bazen ikisi bazen de üçü birlikte kullanılmıştır. Şablonu oluşturan geometrik şekillerin çeşitliliğinin artması ya da azalması kronolojik olarak bir anlam ifade etmez. Tripolis örneği için Anadolu'dan birebir örnek yayımlanan mozaikler arasında tespit edilememişken benzerler daha çok İmparatorluğun Batı eyaletlerinde yaygındır. Mekân 1 ve 2 mozaiklerinde ana süsleme öğesi olarak kullanılan geometrik ve bitkisel

süslemeler aynı konutun salonu olarak kullanılan Mekân 7 zemininde doldurucu ya da tamamlayıcı süsleme öğeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla Mozaikli Konutun her üç odası aynı tarihler içerisinde ve büyük olasılıkla aynı mozaik ustaları tarafından İS 4. yüzyıl ortasında yapılmış olmalıdır.

Mekân 14

Büyük Salon ya da karşılama salonu olarak nitelendirdiğimiz Mekân 7'nin batı bitişiğinde bir kapıyla geçiş yapılan Mekân 14, kuzey güney doğrultulu bir koridor şeklinde olmalıdır. Tripolis'in bu alanının bir kısmında şahıslara ait mülkiyet olması nedeniyle yeteri kadar kazı yapılamamıştır. Bu nedenle alandaki mozaik dölşeme yaklaşık 1 x 1 m ölçülerindeki bir alanı kaplamaktadır ve mevcut kalıntılara göre 1 dm²'lik alanda 54 tessera yer alır (Res. 17).

Resim 17
Mekân 14 doğusundaki mozaik kalıntıları.



Siyah, açık krem, hardal rengi, kırmızı kahve, bordo ve pembe renklere sahip tesseralarla oluşturulmuştur. Mozaik dölşemenin en dışında krem renk zeminli bordür içerisinde koyu gri renkli tesseralarla oluşturulan, iç içe geçmiş çizgisel görünümlü birbirini takip eden, teğet kalp şekilli süsmeden oluşturulan bordürün çerçevelediği görülmektedir (Decor I: pl. 94c). Bu bordürün her iki yanında açık krem renk zemine sahip birer ince bordür yer alır. Mozaikte asıl süslemenin yer aldığı panoda birbirine bitişik kare ve baklava dilimlerinin içerisinde altıgen, kare ve daireler yer almaktadır (Res. 18). Çok küçük bir

Resim 18
Mekân 14 doğusundaki mozaik çizimi.



alandaki tespit edilen mozaik, Mekân 7 ile bitişik olarak aynı koddaki yer alması ve benzer üslupta yapılması nedeniyle İS 4. yüzyıl ortalarında yapılmış olmalıdır.

Mozaikli Konut başlığı altında değerlendirilen ve bir evin oda ve salonlarından oluşan Mekân 1-2, 7 ve 14'ün zeminlerinde yer alan mozaikler, duvar resimleri ve devasa Karşılama Salonu dikkate alındığında, evin sıradan bir tasarıma sahip olmadığı, bu özellikleri ile bile kentin ileri gelenlerine hizmet vermiş lüks bir konut olduğu açıkça anlaşılır. Her ne kadar aynı yüzyıl içerisinde yapılmış olsalar da düzenli bir tasarımla karakterize edilen Mekân 1 ve Mekân 2 mozaiklerinin aksine Mekân 7 ve 14 mozaikleri daha karmaşık bir tasarımla karakterize edilmişlerdir. Mekân 1 ve Mekân 2 mozaiklerinde birincil ve ikincil süsleme öğeleri Mekân 7 ve 14 mozaiklerinde geometrik ağırlıklı şekillerin hâkim olduğu ana kompozisyonda birer doldurucu öğe olarak kullanılmıştır. Bu konuttaki mozaiklerde geometrik şekillerden oluşan kompozisyonların simetrisi güney bitişikte yer alan konuttaki Peristil mozaikinde görülmez.

Güney Teras Konutu

Peristil Avlu

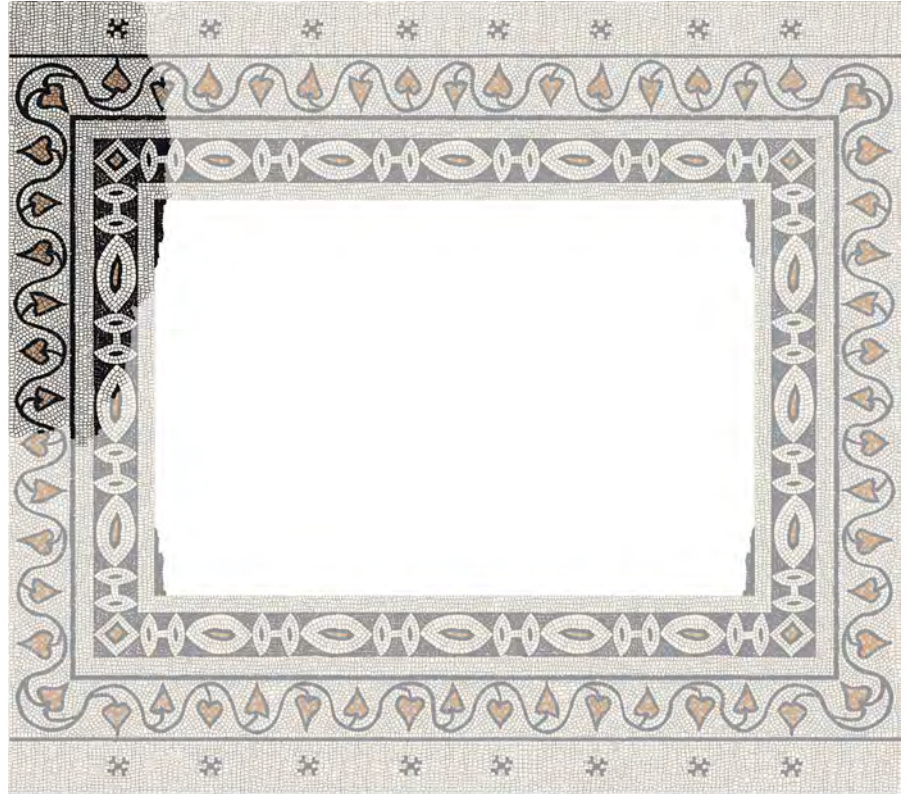
Tripolis konut alanında güney (alt) teras olarak adlandırılan ve mekânlar bütününe odak noktasında yaklaşık 100 m² büyüklüğünde peristil bir avlu etrafında gelişim gösterdiği anlaşılan ikinci bir konut yapısı yer alır. Peristil avlunun ortasında yer alan dikdörtgen planlı bir süs havuzunun (implivium) zemininde, +177.80 m kodunda yaklaşık olarak 2.8 x 1 metrelik bölümü korunabilmiş mozaik süsleme tespit edilmiştir (Res. 19). 1 dm²'lik alanda 17 tessera yer alır. Açık krem, koyu gri ve açık kahve olmak üzere üç farklı



Resim 19
Peristil Avlu ve implivium içindeki mozaik döşeme.

renge sahip tesseraların her biri 1 x 1 cm ölçülerindedir. Mevcut kalıntılardan anlaşıldığı kadarıyla mozaik panonun en dışında zemini açık krem renkli bir bordür üzerine belli aralıklarla yerleştirilen koyu gri renkli dört eşkenar üçgenin uçlarının merkezde yer alan ve dört tesseralardan oluşturulan kare şeklindeki noktaya yönelmiş malta haçı şeklindeki süsleme yer almaktadır. Bu bordür merkezde yer alan ana panonun sadece kuzey kenarını sınırlandırmaktadır. Her iki kenarı koyu gri renkli tesseralardan oluşturulan ikinci bordürün içerisinde yine aynı renkli kıvrımlı sarmaşık dalları ve açık kahve renginden oluşan yapraklarla çerçevelenmiştir. Üçüncü bordür önceki ikisine göre daha ince olup açık krem renk zeminlidir. Boncuk ve makara dizisinin köşelerde iç içe üç kareden oluşan geometrik şekille birbirine bağlandığı süslemeden oluşan dördüncü bordür diğerlerinin aksine koyu gri zemine sahiptir (Decor I: pl. 23k). Açık renk zeminli beşinci bordürün sonrasında yapılan koyu renk zemine sahip görülebilen son alanın bir bordür ya da merkezde yer alan ana sahnenin zemini olup olmadığı konusu belirsizdir (Res. 20).

Resim 20
Implivium içindeki mozaik döşeme çizimi.



Söz konusu alanda birkaç sezon gerçekleştirilen kazı çalışmalarında ağırlıklı olarak İS 4-6. yüzyıla ait günlük kullanım kaplarının yanı sıra aynı tarihlere işaret eden sikkelerde ele geçmiştir. Yukarıdaki satırlarda da ifade edildiği gibi bu alanda önceden gerçekleştirilen çeşitli tarımsal faaliyetler nedeniyle ve konut alanının günümüz zeminine en yakın bölümünü oluşturan Güney Teras Peristil söz konusu faaliyetlerden en çok zarar gören alan olmasının yanı sıra buluntular vasıtasıyla sağlıklı bir kronoloji elde edilmesini de zorlaştırmaktadır.

Günümüze kadar mozağin bordür bölümünden oldukça küçük bir parçası korunarak gelmiş olsa da mevcut kalıntılardan karşılaştırılabilir nitelikte olanlar Aphrodisias, Ephesos-Ayasuluk ve Halikarnassos'ta İS 4. yüzyıl sonları ve 5. yüzyıllara tarihlendirilmiştir (Campbell 1991: 29 pl. 101- 102; Scheibelreiter-Gail 2011: 248 abb. 179). Tripolis'te Peristil'in kuzey ve doğu bitişiğindeki

odaların duvarlarında yer alan freskler mozaik döşemenin tarihlemesiyle ilgili olarak daha tatmin edici bilgiler vermektedir. Tripolis yakınlarında yer alan benzer stil, teknik ve bezeme anlayışıyla yapılan duvar resimleri Laodikeia ve Ephesos'ta İS 4- 5. yüzyıllara (Şimşek - Bayram 2014: 294-295; Zimmermann 2011: 123-128), Hierapolis'te İS 5-6. yüzyıllara tarihlendirilmiştir (Ruggiu 2007: 232; Bragantini 2019: 247). Sonuç olarak Tripolis'te Güney Teras Konutu'nun oda duvarlarında görülen fresklerin hem İS 5-6. yüzyıllarda çevre kentlerde de görüldüğü gibi moda olduğu hem de kazı çalışmalarında bu odada ele geçen dört adet pişmiş toprak kandilden üçünün İS 5. yüzyılın ikinci yarısı ile İS 6. yüzyılın başına ait olması nedeniyle Peristil ortasında yer alan implivium mozaik döşemesini 5. yüzyılın ortalarına tarihlemek mümkün görünmektedir.

Konut sahibinin birçok günlük ihtiyacını karşılamaya imkân sunan ve işlevsel olarak belki de konut yapısının en önemli mekânlarından biri olan üzeri açık bu peristil avlunun, sıradan bir avludan öte konut yapısının çağdaşlarına oranla nitelikli bir yapı olduğunu göstermektedir. Avlunun konut yapısının tam merkezinde yer alması, çevresinde gelişen mekânları birbirine bağlayan, konut içerisindeki mekânların ışık ve hava almalarını sağlayan, önemli bir birim olduğunu da gösterir.

Geç Helenistik - Erken Roma Dönemi'nden itibaren varlığı bilinen, sonrasında İS 4. yüzyıla denk gelen bir dönemde yeniden kurgulanarak dönemin dinamiklerine uygun olarak tasarlanan konut yapılarının, bu eğilimin bir sonucu olarak son derece gösterişli biçimde inşa edildiği anlaşılmaktadır. Merkezde yer alan geniş peristilin etrafında gelişen konut yapılarına, bu dönemde eklenen son derece zengin mozaik döşemeler ve kısmen fresklerle süslü olduğu anlaşılan duvarlar, Geç Antik Çağ konut yapılaşmasının bu dönemdeki en önemli trendleridir. Tripolis'teki konut yapılarının, İS 6. yüzyıl sonu ya da 7. yüzyıl başı diyebileceğimiz bir dönemde işlevlerini yitirdikleri ve yapılan birtakım müdahaleler sonrası içerisinde artık kireç söndürülen, işliklerin ya da donanımların ilave edildiği basit yapılara dönüşmüş olduğu anlaşılmaktadır.

Değerlendirme

Bu çalışmada Lydia Bölgesi'nin güney sınırındaki son kenti Tripolis'te 2012-2021 yılları arasında gerçekleştirilen arkeolojik kazı ve araştırmalar sonucunda, kamu ve sivil mimariye ait yapılarda tespit edilen mozaikler değerlendirilmiştir.

Mozaik döşemelerde kullanılan tessera örneklerinden 16 adeti üzerinde yapılan ince kesit analizi sonucunda taş cinslerinin koyu gri, beyazlı gri, pembe ve kahve renkli mermer; sarı renkli traverten; sarı, krem, beyaz, kırmızı renkli kireçtaşı (mikritik- spartik) ve bantlı traverten olduğu tespit edilmiş ve bunların büyük bir kısmının bölgenin kayaç yapısında bulunan yerel taşlardan elde edildiği anlaşılmıştır. Bu grup arasında Tripolis'teki anıtsal mimarinin ve heykeltıraşlık eserlerin birçoğunda kullanılan ve görselliğiyle dikkat çeken, kentin yerel ocaklarından elde edildiği daha önceki çalışmalarda kanıtlanan bantlı travertenin (Koralay et al. 2019: 317) mozaiklerde de kullanıldığı tespit edilmiştir.

Üçü kamu, beşi sivil mimariye ait olmak üzere İS 3. yüzyıl sonu ile İS 5. yüzyıl ortasındaki döneme ait mozaikler, hem bitkisel hem geometrik hem de bu iki unsurun beraberce kullanıldığı çok renkli tesseraların bir araya getirilmesiyle oluşturulan oldukça etkileyici bir üslupta yapılmışlardır. Tripolis'te özellikle son yıllarda gerçekleştirilen kazılarda ortaya çıkarılan mozaik zeminli mekânlar, Tripolis'in Orta Menderes Havzası olarak nitelendirilebileceğimiz bölgede yer alan kentlere oranla oldukça önemli bir mozaik repertuarına sahip olduğunu göstermiştir. İS 4. yüzyıldan kalma bir heykel kaidesinde yer alan, Tripolis'in

“meşhur malikaneleri/konakları” ifadesinin mübalağadan uzak, gerçeği yansıtan bir övgü ifadesi olduğu kentte gerçekleştirilen arkeolojik kazı çalışmalarıyla da kanıtlanmış olmaktadır.

Tripolis'te günümüze kadar gerçekleştirilen kazı çalışmalarında Roma Dönemi içerisinde Erken veya Orta İmparatorluk Dönemi'ne ait mozaik döşeme tespit edilmemiştir. Hierapolis'te tekil sayılabilecek örnek kapsam dışında bırakılacak olursa İS 4-5. yüzyıllara tarihlenen Tripolis, Laodikeia ve Aphrodisias'ta ortaya çıkarılan mozaiklerin stil ve üslup anlamında benzerlikleri bulunmakla beraber, bunların ortak bir atölyenin mi yoksa birbirinden bağımsız gruplar tarafından mı yapıldığı sorusu Laodikeia ve Tripolis örnekleri artana kadar bir süre daha yanıtız kalacak gibi görünmektedir.

Tripolis'te bulunan mozaiklerin yerel unsurlarla mı yoksa gezici atölyeler tarafından mı yapıldığına dair sorulara şu an için çok net olarak cevap bulunamasa da 2015 yılı kazı çalışmalarında kentin merkezi konumdaki kuzey- güney yönlü ana caddesinin sütunlu galerisinde tespit edilen mozaikte kullanılan tesseraları oluşturmak için kesilen ve çeşitli işlemlerin evrelerine ait izler taşıyan küçük taş kırıklarından oluşan buluntu topluluğu, kentte mozaik işçiliğine yönelik çeşitli faaliyetlerin ilk izlerini oluşturmaktadır (Res. 21).

Resim 21
Tessera yapmak için kırılan taş atıkları.



Kaynaklar – Bibliography

- Bragantini 2019 I. Bragantini, “Apparati decorativi ad affresco e stucco”, A. Z. Ruggiu (ed.), Hierapolis di Frigia XXI: Le Abitazioni Dell’Insula 104 A Hierapolis Di Frigia, İstanbul, 247- 81.
- Campbell 1991 S. Campbell, The Mosaics of Aphrodisias in Caria, Toronto.
- Campbell 1998 S. Campbell, The Mosaics of Anemurium, Toronto.
- 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.
- Destephen 2008 S. Destephen, Prosopographie Du Diocese D’Asie (325- 641), Paris.
- Duman 2013 B. Duman, “Son Arkeolojik Araştırmalar ve Yeni Bulgular Işığında Tripolis ad Maeandrum”, Cedrus I, 179-200.
- Duman 2018 B. Duman, “Geç Antik Çağ’da Lydia Tripolis’i (İS. 4. yüzyıl dan Sasani Tahribatına Kadar)”, C. Şimşek - T. Kaçar (eds.), Geç Antik Çağ’da Lykos Vadisi ve Çevresi, 343- 367, İstanbul.
- Duman - Koçyiğit 2019 B. Duman - O. Koçyiğit, Tripolis ad Maeandrum II: Geç Antik Dönem Konut Kalıntıları ve Buluntuları, İstanbul.
- Farioli 1975 R. Farioli, “Struttura deia Mosaici Geometrici”, Antichita Altoadriatiche VIII, Mosaici in Aquileia e Nell’Alto Adriatico, Udine, 155-175.
- Guizzi- Filippini 2017 F. Guizzi - A. Filippini, “Tripolis on the Maeander in Hellenistic and Roman Age (cent. 3 rd B.C.-3 rd A.D.): Epigraphy and Prosopography”, B. Duman (ed.), Tripolis ad Maeandrum I, Tripolis Araştırmaları, İstanbul, 59-73.
- Hoffman et al. 1999 P. Hoffmann - J. Hupe - K. Goethert, Römische Mosaik Aus Trier, Mainz am Rhein.
- Işıkıkaya-Laubscher 2016 I. R. Işıkıkaya-Laubscher, “Perge Mozaik Atölyeleri ve Akdeniz Havzası Mozaik Ekolleri İçerisindeki Yeri”, Adalya XIX, 169-227.
- Koralay et al. 2019 T. Koralay - M. O. Baykara - K. Deniz - Y. K. Kadioğlu - B. Duman - C. Chou Shen, “Multi-Isotope Investigations for Scientific Characterisation and Provenance Implication of Banded Travertines from Tripolis Antique City (Denizli–Turkey)”, Environmental Archaeology 24, 3, 317-336.
- Levi 1947 D. Levi, Antioch Mosaic Pavements, Princeton.
- Ok 2018 M. Ok, Tripolis Helenistik ve Roma Dönemi Seramiği, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Denizli.
- Paris 1884 P. Paris, “Inscriptions de Lydie”, BCH 8, 376- 390.
- Rinaldi 2003 F. Rinaldi, “Motivi geometrici e temi figurati nelle pavimentazioni musive della villa romana di Negrar”, A. Brugnolte - A. Buonopane (eds.), Annuario Storico della Valpolicella XIX, Vago di Lavagno, 133-160.
- Ruffa 2015 M. Ruffa, “I mosaici di via Olmetto/vicolo S. Fermo a Milano. Uno scavo in archivio”, LANX 20, 144- 166.
- Ruggiu 2007 A. Z. Ruggiu, “Regio VIII, insula 104. Le strutture abitative: fasi e trasformazioni”, F. D’Andria - M. P. Caggia (eds.), Hierapolis di Frigia I: Le Attività delle Campagne di Scavo e Restauro 2000-2003, İstanbul, 211-256.
- Scheibelreiter-Gail 2011 V. Scheibelreiter-Gail, Die Mosaiken Westkleinasiens, Wien.
- Salies 1974 G. Salies, “Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken”, BJB 174, 1- 178.
- Şimşek - Bayram 2014 C. Şimşek - F. Bayram “Merkezi Kilise ve Çevresindeki Yapı Kalıntıları”, C. Şimşek (ed.), 10. Yılında Laodikeia, İstanbul, 283-301.
- Weinberg 1960 S. S. Weinberg, Corinth Vol 1.5, The Southeast Building The Twin Basilicas The Mosaic House, Princeton, New Jersey.
- Zimmermann 2011 N. Zimmermann, “Ephesos Geç Antik ve Bizans Dönemleri Resim Sanatı”, F. Daim - S. Ladstatter (eds.), Bizans Döneminde Ephesos, İstanbul, 115-162.

Looking Beyond the Obvious: Rereading the Message of the Mosaics

Bariz Olanın Ötesine Bakmak: Mozaiklerin Mesajını Yeniden Okumak

Maria de Jesus DURAN KREMER*

(Received 23 September 2022, accepted after revision 28 July 2023)

Abstract

When we look at the mosaic pavements that have come down to us over the centuries, it is easy to see that many of the patterns chosen were part of a decorative grammar that reflected a world view adapted to the geographical area, the social class and the time when the mosaic was built.

The dawn of Christianity in the Roman Empire was no exception: traditional patterns were “adopted” by the new religion, in a discourse adapted to the moment in time and to the local social and political evolution. An adoption which at a certain moment allowed a veiled identification as a follower of the new religion.

In the present intervention, the author proposes to present an analysis of the evolution of some of these patterns in the light of the Christianisation in the westernmost part of Lusitania.

Keywords: Roman and Early Christian Art, Mosaics, Late Antiquity, semiotic, plurisignificant signs.


Öz

Yüzyıllar boyunca günümüze ulaşan mozaik döşemelere baktığımızda, seçilen desenlerin birçoğunun mozaikğin yapıldığı zamana, coğrafi bölgeye, sosyal sınıfa ve topluma uyarlanmış bir dünya görüşünü yansıtan dekoratif bir gramerin parçası olduğunu görmek kolaydır.

Roma İmparatorluğu'nda Hıristiyanlığın doğuşu bir istisna değildir: geleneksel kalıplar, zamandaki ana ve yerel sosyal ve politik evrime uyarlanmış bir söylemde, yeni din tarafından “benimsenmiştir”. Belli bir anda yeni dinin bir takipçisi olarak örtülü bir özdeşleşmeye izin veren bir benimsemedir.

Bu çalışmada yazar, Lusitania'nın en batısındaki Hıristiyanlaşmanın ışığında bu kalıplardan bazılarının evriminin bir analizini sunmayı teklif etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Roma ve Erken Hıristiyan Sanatı, Mozaikler, Geç Antik Çağ, semiyotik, çok anlamlı göstergeler.

* 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

The analysis of the meaning and the impact of the Religious World on the daily life of Man through the centuries and different cultures has long been a theme addressed with greater or lesser incidence not only by Archaeology and History of the Art but also by many other disciplines of knowledge.

Among them, semiotics and cultural anthropology have assumed a prominent role in recent years by analysing in detail the value of “signs” in the construction of a common cultural consciousness and in social communication leading to identification as a member of a given society. According to Posner (Posner 2001: 23), the Culture of a society is, so to speak, “a collective mechanism for memorising information”, independently of whether it is textual, visual, oral, sign or other information. Above all in what concerns the memorisation and interpretation of “signs”, belonging to the same Culture, characterised by a certain system of “signs”/codes that is inherent to it, allows the individual and independent interpretation of them according to the personal “memory” linked to the cultural environment to which the receiver belongs.

The analysis of the possible incidences of faith and cult on Mosaic Art fits perfectly in this line of research and is, in itself, testimony of a different approach in the reading of mosaic pavements as carrier of a message through the centuries.

In the past, the review of the Early Christian art was, in a first phase, determined by two specific parallel optics: According to Metz (Metz 2020: 109), the first one was based on the assumption that the Christianisation of the Roman Empire constituted a radical break with the “pagan” traditions handed down over the centuries and imbued, from region to region, with the very particular characteristics of each of them: pagan Rome ended with the so-called Constantinian turn, giving rise to Christian Rome. After this cut, each and every work of art would have an exclusively Christian meaning. For its part, the second vision of the Christianization process accepted that the “pagan” artistic heritage remained materially alive in the world of artistic representation, but stripped of its pagan meaning, assuming only a Christian meaning (Metz 2020: 110).

In the present work we follow, however, the cultural-semiotic premises of cultural anthropologist Geertz’s Concept of the *Dichte Beschreibung* (Geertz 1987): “As an approach of cultural semiotic nature, it centers around the interaction of elements in a historical tradition. History is hereby seen as a process of transformation in which the old transmutes into the new without fully disappearing” (Metz 2020: 107).

This view is, in our opinion, as important as it does justice to the process of artistic creation: when planning and executing a work, the artist undoubtedly resorted to “signs” used throughout the centuries, which were naturally subject to a differentiated parallel “interpretation”, according to the cultural, religious and social environment in which the interpreter was integrated. In fact, motifs - as “signs” that convey a message - presuppose the existence of someone (the receiver of the message), who understands and interprets them. In doing so, the “interpreter” resorts to his/her “cultural memory”, complemented by personal and/or social experiences that he/she lives or has lived. In this way, the same sign allows and even facilitates the coexistence of different interpretations of a message eventually underlying the composition.

This approach is all the more significant when it takes into account the reality existing in the different provinces of the Roman Empire: the followers of the new religion were citizens belonging to a Roman or Romanised socio-cultural environment, bearers of a cultural consciousness rooted in the society in which

they integrated, with all the nuances inherent to that same society. Thus, their collective cultural memory was characterised by the use of the same language, by the practice of the same customs and by a common panoply of signifiers: a common *acquis* which, inevitably, would be used, at least in a first stage, to introduce the Christian message into the cultural memory.

According to Maciel (Maciel 1996: 108), St. Isidore of Seville, when describing the Roman World in which he lived, “the cities, the baths, the theatres or even the architectural construction and opera he used Roman models, materially present in the daily life of the Hispano-Roman majority of the population dominated by the barbarian extract, meanwhile also Romanised”. By considering Culture as “a system of signs interconnected by interaction makes it possible to see the Christianisation of the Imperium Romanum not as a rupture (in the sense of a complete or only meaningful separation), but as a slow, interactive process of transformation in which the old and the new slowly merge and intermingle, so that the old remains constantly visible to the trained eye under the new, comparable to a palimpsest” (Metz 2020: 111).

This phenomenon can be considered characteristic not only but also of the Early Christian art. The recourse to the same system of symbols, traditionally anchored in the Roman society of which it constituted the cultural memory, is used contemporaneously, especially from the III century on, in its traditional values by the pagan community and/or assuming new meanings introduced by the Christian community.¹

According to the Old Testament prohibition on images described in the third commandment - “Thou shalt not make unto thee graven images, or any graven image of anything that is in heaven above, or that is in the earth beneath, or that is in the water beneath the earth. Thou shalt not bow down thyself to them, nor serve them...” (Ex. 20: 4,5) - the use of images was initially forbidden to the followers of the new religion, members of a society whose collective cultural memory foresaw the use of “images” to express various messages among others of worship - family or general - of expression of social position or as a portrait of daily life. The intellectual conflict inherent to this culture-religion dissymmetry was soon understood and addressed by the theologians of the time, finally allowing the use of symbols such as the dove, the fish, the dolphins, the peacock, the vine and its fruit, the rose, etc.

As a result, motifs and forms present in the collective cultural memory began to take on a meaning parallel to that which had been inherent to them until then, not always allowing an immediate generalised identification of the Christian message of works of art commissioned or acquired by the Early Christian Community.

This is a decisive phenomenon when we examine, among other genres, the mosaic pavements that have come down to us in the present-day Portuguese territory of Lusitania. In doing so, we resorted - as a term of comparison - to the testimonies clearly identifiable as Early Christian art existing in the westernmost part of Lusitania. Most of them belong to funerary art and, to a lesser extent, to Early Christian church decoration, since “the limitations which restrict the use of mosaics in pagan religious buildings do not apply to churches; there is a large number of Christian monuments, generally identifiable without possibility of

1 A detailed reference to the multiple, multi-significant signs of late Roman mosaics and sculpture in Portugal would go far beyond the objectives and limits of the present work. For a more comprehensive analysis see Maciel 1996: 129-166.

error” (Dunbabin 1978: 188).

In the present work, we focus on a “sign/motive” present, among other monuments, in mosaics and in the certainly early Christian painting known until today in the considered territory - the vase: A sign/motive, - accompanied or not by other motifs - that, in its chronological evolution, would come to assume a relevant role in Early Christian art: “En cuanto al jarrón mismo (*kantharos*) es un motivo frecuentísimo al que se atribuyó un sentido simbólico tanto en el campo pagano como en el cristiano y que se usó también como mero elemento decorativo” (Blázquez - Mequiriz 1985: 71).

Present in the musical repertoire since always and especially in a Dionysian or Mithraic context (Fig. 1), the vase was throughout the centuries, in its relationship with wine and the banqueting ceremony, considered as a wrapping /container of happiness and joy, the preferred attribute of Dionysos, the god of the grape harvest, viticulture, fertility, orchards and fruits, vegetation. In the period that is commonly considered as a period of religious transition, the vase continues to be used both in the mosaic and architectural decoration as a container bearer of happiness, interpretable in a pagan perspective both as a merely decorative motif, without any religious implication, and integrated in a mithraic context or in the Dionysian procession as a carrier of wine or as a source for the growth of vines or hedra. Indirectly it is in this function that we see the vase on the one hand as the bearer of the earth from which the vines grow from whose fruit wine will be produced (Fig. 2). On the other hand, as an attribute of Dionysos Eleutherios (“the liberator”), it contains the drink which, together with music and dance frees its followers from fears and social norms, allowing them to fully enjoy the happiness brought by wealth and the fruits of the earth (Figs. 3-4).

In the province of Lusitania currently in Portuguese territory we find the vase represented in mosaic pavements of several *villae* and Roman domus mainly of the 3rd and 4th centuries. In its majority, it is limited to assume either a merely decorative character, or with a very clear symbolism connected to the growth of ivy or vine.



Figure 1
Tróia, Mithraic relief © MNA.



Figure 2
Oudna, Mosaic of craters, vines and millet stalks, G. Dagli Orti © NPL - DeA Picture Library / Bridgeman Images.



Figure 3
Setif, The triumph of Bacchus © <https://i.redd.it/9gdarc4a9or41.jpg>

Figure 4
Torre da Palma, The triumph of Bacchus © Manuel Matias, IPM.

Thus, and to cite only a few examples, we find it in the *conventus pacensis*, in Fonte de Frades (Fig. 5), in Abicada (Fig. 6); In the *conventus scalabitanus*, we can reer here only a few examples from *Conimbriga*, in the *Domus* of the skeletons - probably one of the oldest mosaics from this city - end of 1st, beginning of the 2nd century D.C. (Limão 2011: figs. 11, 12), in the *Domus* of Cantaber (Limão 2011: figs. 14, 15), in the *Domus* of the fountains (Limão 2011: figs. 6, 7); of Rabaçal (Limão 2011: fig. 16), of Santiago da Guarda (Limão 2011: fig. 19), of Torres Novas (Fig. 7).



Figure 5
Fonte de Frades © Câmara Municipal de Beja.



Figure 6
Abicada © M. J. Duran Kremer.

Figure 7
Torres Novas, Room H © M. J. Duran Kremer.



Figure 8
Coriscada, Dyonisos mosaic
© Instagram / Portugal Romano.



In a Dionysian context and in figurative compositions, we find it in Torre da Palma (Fig. 4) and in Coriscada (Fig. 8).

While these representations of the vase fit perfectly into the classical mosaic decorative repertoire, of well-defined interpretation, another set - less numerous - is already part of a moment of transition and ambiguous bivalence, in which the signs suffer the influence of a vision introduced by the new interpretation given to them: multi significant signs that do not exclude the possibility of a differentiated interpretative vision.

The vase is undoubtedly one of the signs that, little by little and in parallel with pagan art, began to be attributed another meaning by Early Christianity: that of being the bearer of living water, which purifies and allows rebirth through baptism, or as a casing for the soul reborn and purified by baptismal water.

And it is precisely this ambiguity, this multiplicity of meanings for the same signifier that demands a re-reading of some pavements. A re-reading that does not aim, in any way, to attribute a Christian message to them, but that mirrors

the possibilities opened by the recourse to a collective cultural memory for a hypothesis of differentiated interpretation of the underlying message. This possibility becomes more evident when we compare the recourse to the same sign or to the same composition in “pagan” mosaic compositions and in clearly Early Christian testimonies.

One of the examples is found in the Roman *villa* of Pisões².

In room 9 of the Roman *villa* of Pisões (Beja) there is a classic motif of mosaic art (Fig. 9) - doves quenching their thirst in a vase of water, transmitted throughout the centuries - from the Casa delle Colombe mosaic in Pompeii (Fig.10), to the Hadrian *villa* of *Tibur* (Dunbabin 1999: 28 fig. 27). A motif that soon enters the artistic repertoire of Christian funerary art in the Roman Empire (Figs. 11-12).



Figure 9
Pisões © M. J. Duran Kremer.



Figure 10
Pompeii, Casa delle Colombe
© <https://commons.wikimedia.org/>.

² For the mosaics of the Roman villa of Pisões see Duran Kremer - Serra 2022.



Figure 11
Henchir Messadine, Christian tomb mosaic
© André Martin. After Georges Fradier,
Roman Mosaics of Tunisia, 188.



Figure 12
Ravenna, Mausoleum of Gala Placidia ©
<https://pixabay.com/de/photos/die-architektur-konstruktion-2251391/>

In Pisões, the representation of the vase filled with water, flanked by two doves, placed immediately in front of the entrance to the room and protected by a medusa head (Fig. 13) provides a bivalent interpretation, open to multiple meanings: on the one hand, as a representation of winter, on the other, and in a parallel that underlines the vase, as a container containing water, a source of life and a connection to Nature. A polyvalent interpretation underlying, moreover, two other motifs on the same pavement: birds pecking at a bunch of grapes, a basket with rose buds, a bird feeding her young in her nest. Much destroyed, this mosaic is generally interpreted as representing the seasons of the year in an allusive expression unique until today, and that uses only the attributes of the seasons and not their anthropomorphic figurative representation (Duran Kremer 1998).



Figure 13
Pisões © M. J. Duran Kremer.

However, in the same *villa*, the mosaic in the entrance and peristyle access room (Duran Kremer - Serra 2022: fig. 9) presents a composition centred on the vase. Unique until this moment in Portuguese territory, it places the vase in a well defined space/function dialogue: the entrance room to the peristyle introduces an element of iconographic reference that, together with the motifs of room 9,

would not exclude the possibility of a plurivalent reading.

Early Christian art early integrated the vase - with or without representation of water, or of animals or vegetation from which it was the source of food - as a motif alluding to a spirituality intrinsic to Christianity. According to Maciel (1996: 254), “the vase functions as a privileged sign of this ideology (Christianity, author’s note) insofar as it became a referential elected as a signifier by almost all the religions of Antiquity and as one of the most significant cultural instruments throughout History. In the Christian concept it is the Eucharistic *potêrion*, but also the *loutrophoros* of baptismal purification”.

It is in this meaning of vase as “body-involuchre of the soul” that we find this motif as an almost omnipresent element in funerary art also in the Portuguese territory of Lusitania: in the paleo-Christian mosaic of Baião, Frende (Limão 2011: fig. 31) in the mosaic of the baptistry of the Eclesia of Montinho das Laranjeiras (Limão 2011: fig. 30), in the early Christian sarcophagus of Braga (Maciel 1996: 167-169 fig. 25). Although they are not located in the considered territory, the pediment of the lid of the sarcophagus of Itacio, from the Cathedral of Oviedo (Palol 1967: lám. XCIV, 2) and the mosaic of Baleria, from the Basilica of Son Peretó, Mallorca (Palol 1967: lám. XCVII), among others are equally interesting in the evolution of the bird / vase with water motif as a signifier of a multi interpretable message.

In this context, a more complete representation of the vase in its symbolism is given by the column shaft exhibited in the Church of Santo Amaro - Museu Regional de Beja (Museu (1961) nr. 37+38, page 27, fig. 37+38), (Fig. 14)³. With a careful decoration, it has vines and bunches of grapes on one side and a composition with a vase, two birds and a snake on the other. The significance of the vase as a carrier and inexhaustible source of life is clear from the size it was given: it occupies two thirds of the composition, the mouthpiece filled with bunches of grapes. Above it two birds (doves?) holding a snake in their beaks, preventing it from accessing the contents of the vase. For Souza (Souza 1990: nr. 17, page 15), “Kantharos, Weinranken und Panmasken bringen den dionysischen Bezug der Komposition klar zum Ausdruck”, dating it to the 4th century AD.

In our view, this composition requires a differentiated analysis of the message inherent to it.

In fact, in Antiquity, the snake was not necessarily considered a symbol of evil⁴: in Roman mythology it was even considered to bring peace and well-being, and belonged to the figurative inventory of the *Lararium*, especially as a representation of the *Genius Loci*⁵ (Figs.15-16). Its definition as a symbol of evil was, in Late Antiquity, extrapolated from the Sacred Books (Gen.3:14) and introduced into the cultural memory by Christianity, as a punishment of the tempting serpent or rather of the EVIL disguised in it.

The column shaft in the Museu de Beja illustrates the use of signs from the



Figure 14
Beja, Museum © Junta Distrital de Beja.

³ For better and detailed photographs see Souza 1990: 21; Heitlinger 2021: 2,3.

⁴ On the role of the serpent in religious practices in pagan domestic contexts see Fugger 2017: 201-235.

⁵ “A sumptuous lararium decorated with snakes: the last wonder of Pompeii

The ‘lararium’ is a domestic sanctuary for offerings and prayers to the *lares*, the protective spirits of deceased ancestors; on the opposite wall is a hunting scene.

Painted figures of the protective *lararii* of the house flank the lararium and, at the bottom, two large snakes stand out, representing the Agathodemon, the good demon, symbol of prosperity and good luck”, Madia Renzo Giuseppe, <https://www.facebook.com/giuseppe.madia.68>.



Figure 15
Pompeii, Casa dei Vetti © [Creative Commons Attribution-Share Alike 2.5 Generic](#).



Figure 16
Pompeii © Madia Renzo Giuseppe.

collective cultural memory to express a multifaceted message, but one that we consider clearly Christian: besides the intrinsic value of the vessel, carrying the baptismal water of liberation of souls, it contains a clear image of the strength given to the liberated souls (represented here by two birds) to remove the Christian symbol of evil - the serpent - from themselves and from the source of wisdom and spiritual liberation.

Another mosaic with the representation of a vase in a composition that clearly points to a “vase carrying water, source of life” interpretation came to us in the mosaic of Póvoa de Cós (Fig.17). Here the water of the vase overflows from

Figure 17
Póvoa de Cós, detail © M. J. Duran Kremer.



the edges, feeding the multiple marine life. A composition that, analysed in the set of the pavement in which it is integrated, allows a certainly differentiated interpretation (Duran Kremer 2022: 314-327) (Fig. 18). Although probably inserted in a “pagan” context, this composition is strongly imbued with a symbolism and a spirituality closely linked to Christianity.



Figure 18
Póvoa de Cós © M. J. Duran Kremer.

In fact, the closest parallel to the representation of the vase in the mosaic of Póvoa de Cós is in a Christian context, also in Lusitania in the territory of present-day Portugal, in Troia. Territory with Roman occupation at least since Augustus, Troia was an urban centre, industrial production centre, necropolis but, above all, a great port of connection to the great Roman port centres in Italy, North Africa and certainly the Mediterranean East. The intensive commercial exchanges with all regions of the Roman Empire (Troia possessed the largest factory installation of garum production of the whole Empire) are present in the innumerable finds in ceramics and in the multiplicity of rites used in the graves of its necropolis.



Figure 19
Troia © M. J. Duran Kremer.

It is in Troia that we will find, at the end of the 3rd and beginning of the 4th century, a Christian basilica, whose frescoes have partially come down to us, some in a sufficiently good state to allow their study and setting in space and time. It is here that, on the west side of pillar I, we find the representation of the vase, with a water gushing out of its mouth, (Fig. 19) like “baptismal initiation that allows rejuvenation and life in the bosom of Christianity, through the regenerating water that springs from the mouth of the vase” (Maciel 1996: 254). Of a certainly Early Christian symbolism, this motif clearly belongs to the pagan symbolic heritage of the cultural memory present in Roman society: the composition chosen for the decoration of one of the mosaics of the Roman *villa* of Boca do Rio is undoubtedly an example to be considered.

The Roman *villa* of Boca do Rio is located on the seafront of the western Algarve, and has been progressively disappearing year after year due to the force of the sea. Excavated in 1878 by Estácio da Veiga, some mosaic floors were discovered, of which, today, only fragments remain. In the first half of the 20th century, these fragments were removed and taken to the Museum of Lagos, where they are still to be found today. Recent excavations have made it possible to raise the last mosaics, geometric, which were still under the sands of the dunes and are being studied at the moment (Bernardes - Medeiros 2016).

Among the mosaics of this *villa*, a mosaic was found with the representation of a vase at each corner of the pavement, from whose mouth a spout of water (Fig. 20) exits diagonally towards the centre of the composition. The fragment still

Figure 20
Boca do Rio © M. J. Duran Kremer.



Figure 21
Boca do Rio, drawing.



existing illustrates only a part of the pavement. The disappearance of the mosaic in its almost totality does not allow us an absolute attribution of it as such. However, the drawing of the pavement made at the time of the find (Veiga 1910: pl. 3C), is more elucidative and testifies the use of motives and compositional schemes that allow a pluralist interpretation of the same composition: water establishes the cross connection between opposing vessels (Fig. 21). At the point of intersection of the two water jets, a cross.

In this context, it is interesting to note the evolution of this dialog surface to decorate - decorative grammar/composition over time. In the Early Christian basilica of La Illeta del Rey (Palol 1967: 228-230 pls. XLVI-L) we find the same system of surface division - square with a vase at each corner, facing the centre, from whose bulges emerge flowers and fruits. The shape given to these - like a tree, growing in the direction of the diagonal of the drawing, narrowing

towards the canopy which points towards the centre of the drawing, follows the basic scheme we know from the water jets on the pavement at Boca do Rio. Much later than the latter⁶, with the spaces in between filled with animals and flowers, the mosaic of La Illeta del Rei is without doubt an example of stylistic evolution and the perennity of a motif present in the cultural memory of the society in which it was integrated (Fig. 22).



Figure 22
La Illeta del Rei © www.museudemenorca.com

In the peristyle of the Roman *villa* of Rabaçal we find another group of representations of the vase on mosaic pavements in a context of a container of water that quenches thirst and allows the continuation of life: in five of the 6 rhomboid rhombuses that separate the wings from each other (The sixth rhomboid presents a purely geometric decoration) we find a vase with two dolphins facing the mouth of the vase, in whose water they quench their thirst (Pessoa 2017: figs. 27, 41, 51, 68, 104)⁷.

Here too, the message of quenching thirst in the water of the vase is very present and allows a multifaceted interpretation of the composition. It should be underlined that the vase is also found on three other pavements of this villa, as well as on marble decorative plaques from the room with four apses next to the north-west corridor of the peristyle and on the triclinium. Used together with other classic motifs, without a purely Christian specificity, they clearly testify to the existence, at the same moment, of motifs which, in their expressiveness, are situated in the grey zone of interpretative dialogue between the signifier and its interpreter⁸.

6 Guardia 2015: 6th century AD.

7 On the mosaics of the Roman *villa* of Rabaçal and their significance as an expression of a collective culture memory in a period of transition see also Pessoa 2007 and Pessoa 2008.

8 “Certain *villae*, such as that of Rabaçal (Penela, Coimbra), also founded in imperial periods, do not show so clearly the passage to moments of Christian refunctionality, although, after phases of majestic decorative application of mosaics with vigorous allegorical themes still correlative with the Roman spirit, a use has been detected, in immediately subsequent centuries, as a burial place”. Patrocínio 2012: 9.

Conclusion

The transition from classical art to Early Christian art can be considered to have been an evolutionary process without abrupt changes or exclusion of the meaning of the motifs gathered in the traditional Roman pictorial and mosaic lexicons. On the contrary, their evolution followed the general evolution of the society in which they were integrated, maintaining a continuity in form through the centuries, allowing a coetaneous, multi-meaning interpretation according to the interpreter and the socio-cultural and religious environment to which he belonged.

The parallel existence of artistic expressions linked to traditional cultural memory both in the form known and used until then and by introducing new themes and new interpretations inherent to the nascent Christian religiosity is expressed, in our view, in two 4th century glass bowls in the Rheinisches Landesmuseum in Trier with the representation of Hercules and Antaeus⁹ (Fig. 23) and with the representation of the Sacrifice of Isaac¹⁰ (Fig. 24).

Figure 23
Trier, Glas bowl 1956.8n © Zeichner,
Rheinisches Landesmuseum Trier.

Figure 24
Trier, Glas bowl G.696 © Zeichner,
Rheinisches Landesmuseum Trier.



This phenomenon gave rise in Lusitania, which today belongs to the territory of Portugal, to some very particular and individual artistic expressions, such as the mosaics of the Roman villa of Pisões, Póvoa de Cós and Rabaçal, among others. Expressions which, a priori, cannot be denied neither a possible Early Christian substratum nor the influence of the currents which, since the 3rd century, were being felt in the westernmost part of the Empire, and which constitute a stage in the evolution of Christian representational art as we know it from Late Antiquity.

9 Inv. 1956,8n; GDKE, Rheinisches Landesmuseum Trier.

10 Inv. GIG 696; GDKE, Rheinisches Landesmuseum Trier.

Bibliography – Kaynaklar

- Bernardes - Medeiros 2016 J. P. Bernardes - I. E. Medeiros, “Boca do Rio (Budens, Vila do Bispo): novos dados de uma villa piscícola romana” RPortA 19, 265-286.
- Blazquez - Mezquíriz 1985 J. M. Blazquez - M. A. Mezquíriz, Mosaicos Romanos de Navarra, CME VII, Madrid.
- 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.
- Duran Kremer 1998 M. de J. Duran Kremer, Algumas considerações sobre a iconografia das estações do ano. A villa romana de Pisões, D. Kremer (ed.), Homenaxe a Ramón Lorenzo, vol.I., 445-454.
- Duran Kremer 2022 M. de J. Duran Kremer, “The mosaic of Póvoa de Cós revisited . Proceedings of the 14th Conference of the Association Internationale pour l’Étude de la Mosaïque Antique”, D. Michaelides (ed.), Sema Ekdotike Athens-Nicosia, vol. I, 314-327.
- Duran Kremer - Serra 2022 M. de J. Duran Kremer – M. Serra, “The mosaics from the roman villa of Pisões (Beja, Portugal). The decorative programme and its significance in the spatial organisation of the villa”, JMR 15, 235-273.
- Fugger 2017 V. Fugger, “Shedding Light on Early Christian Domestic Cult: Characteristics and New Perspectives in the Context of Archaeological Findings”, ArchRel 18/19, 201-235.
- Geertz 1987 C. Geertz, Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.
- Guardia 2015 M. Guardia, MOSAICO DE LA BASÍLICA DE S’ILLA DEL REI, Coléccion La pieza del Mes, Museu de Menorca. <https://www.museudemenorca.com/es/coleccion/leer/mosaico-de-la-basilica-de-silla--del-rei-/61>.
- Heitlinger 2021 P. Heitlinger, A Cultura Visigótica na Hispânia: Monarcas, Monumentos, Manuscritos, Leis, Jóias, Arte, Música e Arquitectura, Edições de Arqueologia, 5^a Edição 2021, <http://tipografos.net/ebooks/Cultura-visigotica-prova.pdf>
- Limão 2011 F. Limão, “The Vase’s Representation (Cantharus, Crater) on the Roman Mosaic in Portugal: A Significant Formal and Iconographic Path from Classic Antiquity to Late Antiquity”, M. Şahin (ed.), 11th International Colloquium on Ancient Mosaics, Bursa, 565-583.
- Maciel 1996 M. J. Maciel, Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal, Edições Colibri, Lisboa.
- Metz 2020 S. Metz, “Die Begegnung von Hahn und Schildkröte. Kultursemiotische Betrachtungen zu einem spätantiken Bodenmosaik in der Basilika von Aquileia”, Chances and Problems of Cultural Anthropological Perspectives in Ancient Studies, Distant Worlds Journal 4, 107-123.
- Museu 1961 Museu Regional de Beja, Catálogo de Algumas das Principais Peças, Ed. Junta Distrital de Beja.
- Palol 1967 P. de Palol, Arqueologia Cristiana de la España Romana, Siglos IV-VI, España Romana, I, Madrid-Valladolid .
- Patrocínio 2012 M. F. S. Patrocínio, Património Religioso Cristão em Portugal: A memória dos primeiros programas edificados. Actas do Ciclo de Conferências sobre “Religião e Património” associado à exposição aFÉ[tos], Évora, 1-18.
- Pessoa 2007 M. Pessoa, “Mosaicos da uilla romana do Rabaçal, Penela, Portugal. Prelúdio de Arte Bizantina?”, Revista de História da Arte 3, 85-101.
- Pessoa 2008 M. Pessoa, “Um stibadium com mosaico na villa romana do Rabaçal. De cenário áulico a chão de culto cemiterial”, Revista de História da Arte 6, 138-159.
- Pessoa 2017 M. Pessoa, A villa do Rabaçal, Penela. Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal 2, Câmara Municipal de Penela.
- Posner 2001 R. Posner, Kultursemiotik. <https://www.semiotic.tu-berlin.de/fileadmin/fg150/Posner-Texte/Posner-Kultursemiotik>.
- Souza 1990 V. de Souza, Corpus Signorum Imperii Romani, Corpus der Skulpturen der Römischen Welt, Portugal, Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras de Coimbra, Coimbra.
- Veiga 1910 E. da Veiga, “Tempos Históricos”, APort 15, 212-218.

Cultural Interactions of Medieval Societies Hidden in The Symmetry of Ornaments

Bezemelerin Simetrilerinde Saklı Olan Ortaçağ Kültür İlişkileri

Mehmet ERBUDAK*

(Received 27 July 2022, accepted after revision 11 July 2023)

Abstract

We trace the culture on the mosaics of seven medieval civilizations by taking the symmetry of the ornaments found on the mosaics as characteristic evidence for the cultural group in which the artwork is created. We classify the ornaments into 17 wallpaper groups according to their symmetry. Applying the cosine law to the frequency of each symmetry group we calculate the pairwise correlation of the cultural interactions. Finally, a hierarchical cluster analysis is performed on the correlations to find cultural groups that are closely related to each other. The results show the formation of two clusters: The Islamic cluster includes the Arabs and the Seljuk dynasties. The Hellenistic group inspired other Anatolian civilizations and even influenced the Umayyads in Andalusia. These results are consistent with the calculations based on multidimensional scaling. Our work demonstrates the possibility of applying symmetry analysis and statistical methods to the visual arts to reveal valuable details such as the hidden influences in art practice.

Keywords: Ornaments, symmetry, wallpaper groups, correlation, hierarchical cluster analysis.

Öz

Mozaiklerde bulunan bezemelerin simetrilerini kullanarak, yedi Ortaçağ uygarlığının kültürel izlerini gözlemliyoruz. Simetrileri, sanat eserinin yaratıldığı kültürün bir özelliği olarak değerlendiriyoruz. Öncelikle iki boyutlu periyodik bezemeleri simetrilerine göre 17 Wallpaper grubuna ayırıyor ve her uygarlık için simetri gruplarının kullanım sıklığını sayısal olarak belirliyoruz. Bu değerlere kosinüs yöntemini uygulayarak, her bir topluluk çifti için bir tane olmak üzere, uygarlıklar arasındaki ilişkileri gösteren toplam 21 korelasyon sayısı elde ediyoruz. Bu korelasyon sayılarına uygulanan hiyerarşik kümeleme tekniği, uygarlıkların birbirlerine yakınlaştıkları iki ana kümeyi ortaya çıkarıyor: Birincisi Araplar ve Selçukluların yer aldığı İslam kümesi, ikincisi ise etkisini Anadolu'da olduğu kadar ilginç olarak Endülüs'te de belli eden Helen-Roma grubu. Uyguladığımız çok boyutlu ölçekleme yöntemi sonuçları desteklemektedir. Böylece matematiğin değişik dallarından esinlenen simetri analizi ve istatistiksel yöntemler yardımıyla, farklı uygarlıkların sanat eserlerindeki simetrileri incelemiş ve uygarlıklar arasındaki sanatsal etkileşimleri bulma yolunda yenilikçi bir adım atmış oluyoruz.

Anahtar Kelimeler: Bezemeler, simetri, wallpaper grupları, korelasyon, hiyerarşik kümeleme, çok boyutlu ölçekleme.

* Mehmet Erbudak, Physics Department, ETHZ, CH-8093 Zurich, Switzerland.  <https://orcid.org/0000-0002-6316-5115>. E-mail: erbudak@phys.ethz.ch

1. Introduction

We study the traces of faith and culture on mosaics in a non-classical but scientific way. We have chosen medieval peoples of the Middle East, mostly either Christian or Moslem. We focus on the two-dimensional periodic ornaments found in most mosaic artwork of these groups. Symmetry is used as evidence for the characteristic nature of the artwork. We analyze the symmetry of the ornaments in terms of mathematical groups and obtain an objective quantity of the particular mosaic work.

This idea was introduced by György Pólya (Pólya 1924: 278-282), who postulated that, analogous to the symmetry properties of atoms on an ordered crystal surface, periodic ornaments can be identified by their symmetry and arranged into 17 crystallographic groups, the *wallpaper groups*. Edith Müller applied this concept to ornaments in the Alhambra Palace in Granada in her dissertation in mathematics at the University of Zurich (Müller 1944). In her work, Müller proved that the wallpaper group takes into account all possible symmetries that a craftsman can create. After half a century, Washburn and Crow introduced the idea that the symmetry distribution of all patterns in the 17 wallpaper groups is characteristic of the culture in which the patterns are created (Washburn - Crow 1999). Thus, the pattern in an artisan-made mosaic is associated with a unique quantitative measure.

The assignment of two-dimensional periodic ornaments to the corresponding wallpaper groups later became a standard method (Makowicky 2016; Bonner 2017), which we applied to different cultural groups to compare their performances (Erbudak 2020a: 95-101). We anticipate that this comparison will contain invaluable information about the interactions of the civilizations under consideration. Since the collected information about the symmetry of the mosaics is in quantitative form, we are able to apply statistical recipes to draw rigorous conclusions. This is our only contribution to this topic.

2. Methods

2.1. Wallpaper Group

In crystallography (Hammond 2015), the two-dimensional ordered surface phase is uniquely described by the point-group operations that hold an object, which can be an atom or a molecule, in our case a motif, in place and apply rotations and reflections around one or more mirrors. The rotations are expressed in numbers n that divide 2π and, when applied, leave the motive unchanged. Allowed numbers are $n = 1, 2, 3, 4, 6$. Larger numbers lead to overlaps, 5 leads to voids. Together with the reflections, these operations allow 10 possibilities, called the *crystal class*.

Figure 1
Point-group operations applied to a motif. Note that some mirror symmetry is created by rotation, as in the case of $4mm$ and $6mm$. For $2mm$, rotational symmetry is caused by the double mirror reflection.

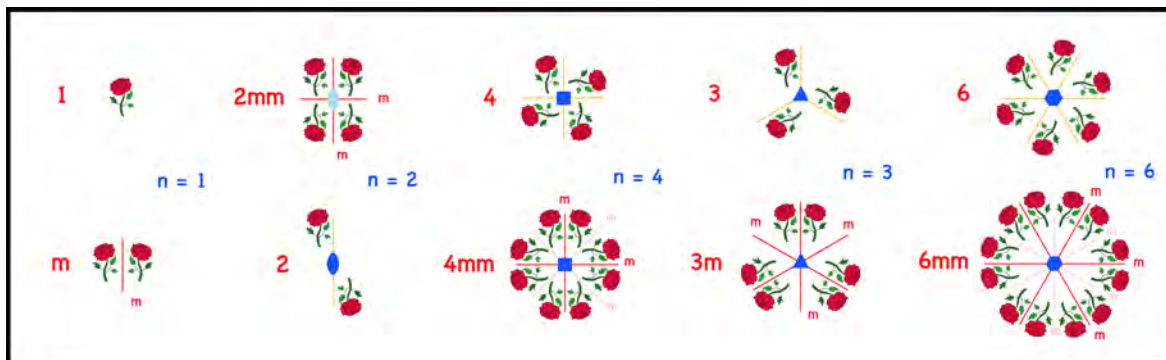
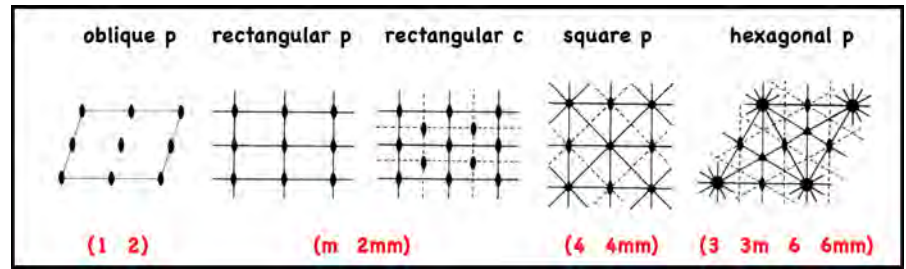


Figure 1 shows a rose as a motif and illustrates the possible crystal classes produced by point-group operations, i.e., mirror reflection and rotation by n .

Figure 2

Crystal systems, oblique, rectangular, square, and hexagonal. The oblique system is suitable for crystal classes 1 and 2, the rectangular systems p or c for crystal classes m and $2mm$, the square lattice for 4 and $4mm$, and the hexagonal lattice for crystal classes 3, $3m$, 6 and $6mm$.



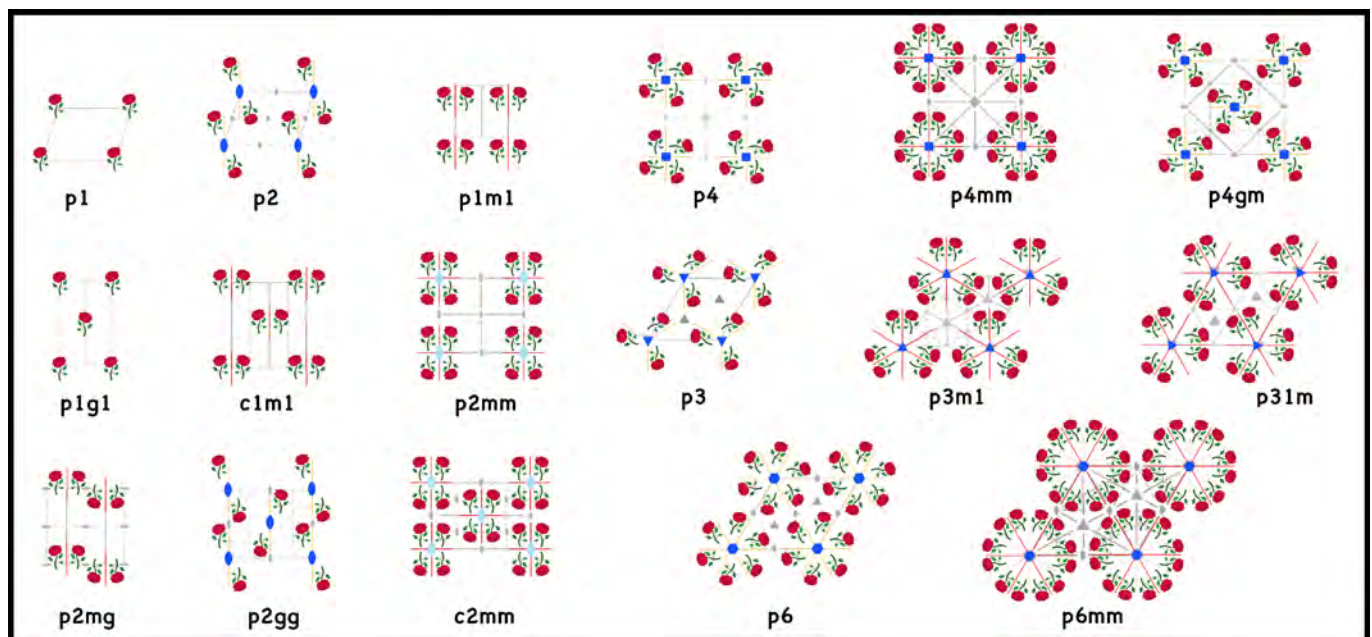
To obtain an extended pattern in two dimensions, as we have in a lattice or grid, the stationary point group must be embedded in a translation operator with a suitable symmetry. Figure 2 shows that the translation group consists of 5 crystal systems: the oblique, the rectangular p and the rectangular c , the square, and the hexagonal. The letter c represents a centered cell with a motive in the middle of the lattice. Otherwise, it is a primitive cell denoted by p .

When crystal classes 1 and 2 are embedded in the oblique lattice, we obtain $p1$ and $p2$. The crystal classes m and $2mm$ can be used with the rectangular system p or c and give pm , cm , pg and $p2mm$, $p2mg (= p2gm)$, $p2gg$, $c2mm$. The character g denotes the glide reflection resulting from the combination of point-group and translational symmetry. The square lattice is used for crystal classes 4 and $4mm$, resulting in the symmetries $p4$ and $p4mm$, $p4gm$. Finally, crystal classes 3, $3m$, 6 and $6mm$ are embedded in the hexagonal lattice, leading to symmetries $p3$, $p3m1$, $p31m$ and $p6$, $p6mm$. Thus, the combination of the point-group and the translational symmetry results in 17 groups, called the wallpaper group, consisting of $p1$, $p1m1$, $p1g1$, $c1m1$, $p211$, $p2mm$, $p2mg$, $p2gg$, $c2mm$, $p3$, $p3m1$, $p31m$, $p4$, $p4mm$, $p4gm$, $p6$, $p6mm$. They can be used to describe any two-dimensional pattern.

Figure 3

17 wallpaper groups, as described in the text. The group designations are given below each group member.

Figure 3 presents the 17 wallpaper groups with the corresponding symmetry operations, rotation and reflection. A single rose is the elementary starting point.



An application of these classifications to periodic ornaments is shown for each rotational symmetry n in Figure 4. The identification of the rotational symmetry is straightforward. Other symmetry properties are found by identifying mirror and glide reflections. Recently, the wallpaper classification was applied to the artworks of the Seljuk dynasty of Rum (Erbudak 2020b: 177-198) and compared with the classical arrangement based on local characteristics of the patterns (Schneider 1980).

Figure 4
Ornaments with different rotational symmetries. From left-to-right: Armenian $c1m1$, Eastern Roman $p211$, Rum Seljuk $p31m$, Hellenic $p4mm$, and Andalusian $p6mm$.



2.2. Medieval Civilizations

We consider the Hellenic colonies first established in the coastal regions of Asia Minor around 650 BC (Brinton et al. 1963). Later, in the *Classical Period*, the settlements flourished and gained power. In the *Hellenistic Period*, several cities are founded in the eastern regions, mainly in the course of the conquest by Alexander the Great and later by his generals.



Figure 5
The Middle East stretches from Persia in the east to the Anatolian peninsula. This region was home to the Armenians, the Hellenic and Roman Civilizations, the Arabs, and the Seljuks. The expansion of the Eastern Roman Empire is highlighted. In the west, Andalusia was founded on the Iberian peninsula by the Berber Groups, and the Umayyads established a glorious kingdom.

The Romans conquered most of the Hellenic foundations in the 2nd century BC. The most important foundation was that of the Eastern Roman (Byzantine) Empire with its capital at Constantinople (Vasiliev 1952; Kaldellis 2019). At its height, the Empire stretched from North Africa to the Black Sea and included Italy, the Balkans, Greece and the Mediterranean islands.

Another civilization we will consider is the Armenian one (Payaslian 2007). The historical Armenians moved westward under the threat by the Moslem neighbors from the east. In Cilicia, they came into contact with Hellenistic culture.

In the 7th century, Islam emerged on the Arabian Peninsula (Brinton et al. 1963). It was the Arabs who spread the religion from the Atlantic coast to India in less than a century. Their successful dynasty was the Umayyads, with Damascus as their capital, who were succeeded in 750 by the Abbasids from Bagdat. The

Umayyads moved across North Africa to the Iberian Peninsula and established a kingdom in Cordoba. It was a stronghold of science, medicine and philosophy for almost eight centuries.

The last group we looked at was the Seljuks (Başan 2010). They came from the prairies in the southeast of what is now Mongolia. Around the year 1000, they moved to Afghanistan and then to Persia, where they established an empire. They were successful warrior people, called Turan by the Persians. In the late 11th century, they founded the Seljuk dynasty of Rum in Asia Minor with Konya as its capital (Mecit 2014). Their architectural marvels still inspire the travellers today.

3. Classification of Ornaments

We have analyzed the planar ornaments of the above civilizations and classified them into 17 wallpaper groups. The use of each symmetry group is expressed as a percentage, and the information specific to each cultural group can be considered as a vector with 17 components. We repeated the classification process for each cultural group.

For the ornaments of the Hellenistic culture, we considered 61 artifacts from three sites: the terrace houses of Ephesus (Tabanlı 2007), the archeological site of Zeugma (Zeugma), and Antiochia ad Cragum (Dodd 2020). We have already described these Greco-Roman sources and their influence on other Anatolian cultures (Erbudak - Onat 2020). A wealth of ornaments was found in the Basilica di San Marco in Venice (Vio 2012); 114 of them are included in this work as representative of the Eastern Roman civilization. A comprehensive collection of Armenian ornaments was published by Kyurkchyan (Kyurkchyan - Khatcherian 2010; Kyurkchyan 2016). We have analyzed 123 of them. Arabic ornaments are frequently published under Islamic Art (Bourgoin 1879; Critchlow 1976; Makovicky - Makovicky 1977: 58-66; Abas - Salman 1995; Bonner 2017). Here, we sorted out 225 artifacts. The data for the Umayyads of Andalusia, consisting of 103 ornaments, come from the archive of Brian Wichmann (Wichmann 2020). The Great Seljuks founded a dynasty in Persia. Therefore, it is difficult to clearly distinguish between the Persians and Seljuks in their artistic achievements. The 125 ornaments used here are from various sources (Hutt - Harrow 1977; Hattstein - Delius 2000; Makovicky 2016; Bonner 2017). We have extracted 364 periodic ornaments from Schneider's work on the Seljuks of Rum (Schneider 1980). The results are presented in Table 1. The first column represents the wallpaper group. The other columns show the number and resulting percentage use of the wallpapers in each cultural group.

	Hellenistic	E Roman	Armenian	Arabs	Umayyads	Seljuk Emp	R Seljuks
<i>p1</i>	6/9.8	16/14.0	1/0.8	0/0	1/1.0	1/0.8	1/0.3
<i>p1m1</i>	1/1.6	11/9.7	6/4.9	0/0	0/0	0/0	0/0
<i>p1g1</i>	0/0	1/0.9	0/0	0/0	0/0	1/0.8	0/0
<i>c1m1</i>	1/1.6	5/4.4	3/2.4	0/0	0/0	0/0	2/0.6
<i>p211</i>	0/0	3/2.6	0/0	8/3.6	1/1.0	3/2.4	4/1.1
<i>p2mm</i>	4/6.6	11/9.7	7/5.7	13/5.8	2/1.9	8/6.4	32/8.8
<i>p2mg</i>	1/1.6	6/5.3	1/0.8	1/0.4	0/0	1/0.8	3/0.8
<i>p2gg</i>	0/0	1/0.9	1/0.8	0/0	0/0	4/3.2	2/0.6
<i>c2mm</i>	4/6.6	4/3.5	2/1.6	29/12.9	2/1.9	14/11.2	31/8.5
<i>p3</i>	0/0	0/0	1/0.8	0/0	1/1	0/0	3/0.8
<i>p3m1</i>	0/0	0/0	0/0	0/0	0/0	0/0	0/0
<i>p31m</i>	0/0	0/0	3/2.4	1/0.4	0/0	2/1.6	7/1.9
<i>p4</i>	1/1.6	2/1.8	15/12.2	1/4.4	28/27.2	12/9.6	30/8.2
<i>p4mm</i>	38/62.4	40/35.1	67/54.5	65/28.9	53/51.5	32/25.6	101/27.8
<i>p4gm</i>	4/6.6	13/11.4	6/4.9	12/5.3	6/5.8	16/12.8	19/5.2
<i>p6</i>	0/0	1/0.9	2/1.6	10/4.4	3/2.9	10/8.0	29/8.0
<i>p6mm</i>	1/1.6	0/0	8/6.6	76/33.8	6/5.8	21/16.8	100/27.5
# / %	61/100	114/100	123/100	225/100	103/100	125/100	364/100

Table 1

Occurrence of each symmetry group in the artifacts of seven cultures, in numbers (#) and percentages (%). Rotational symmetries are grouped together. The Eastern Roman Empire is known as Byzantium. Umayyads are located in Andalusia, and Seljuks of Rum in addition to the Seljuk Empire are Moslem peoples emigrated from Asia.

We note that some groups place great emphasis on ornaments with fourfold symmetry. Others frequently use artwork with sixfold symmetry. Threefold symmetry is rarely used. Hellenistic patterns mostly feature the $4mm$ group, while Seljuks prefer the double-mirror symmetry, *viz.*, the holohedral group.

4. Correlation of the Results

Beyond interpreting the results presented in Table 1, we can compare the creation of artworks of the cultural groups by analyzing their correlations pairwise. A quantitative comparison can be made by using different metrics such as *Jaccard* or *Pierson* correlation. Here we apply the *cosine similarity* pairwise to the occurrence of the symmetry groups of all cultural groups (Ye 2011: 91-97). This metric is used to evaluate the correlation of partially overlapping systems. We have already used this idea to calculate the overlap of two vectors based on their dot product (Erbudak 2020a: 95-101). For seven groups, we obtain here 21 similarity values s_{ij} . However, it is common to work with dissimilarity values, $d_{ij} = 1 - s_{ij}$. For simplicity, the resulting dissimilarity values are each multiplied by 1000 and listed in Table 2.

D	Hellenic	E Roman	Armenian	Arabs	Umayyads	Seljuk Emp	R Seljuks
Hellenic	0						
E Roman	79	0					
Armenian	38	127	0				
Arabs	337	408	285	0			
Umayyads	119	218	42	326	0		
Seljuk Emp	243	263	189	89	191	0	
R Seljuks	296	353	223	21	248	54	0

Table 2

21 dissimilarity values D , based on the occurrence of wallpaper groups in the artwork of 7 medieval civilizations (see Table 1 for abbreviations). Similarity is highest for the least dissimilar value. $D = 0$ is the self-similarity.

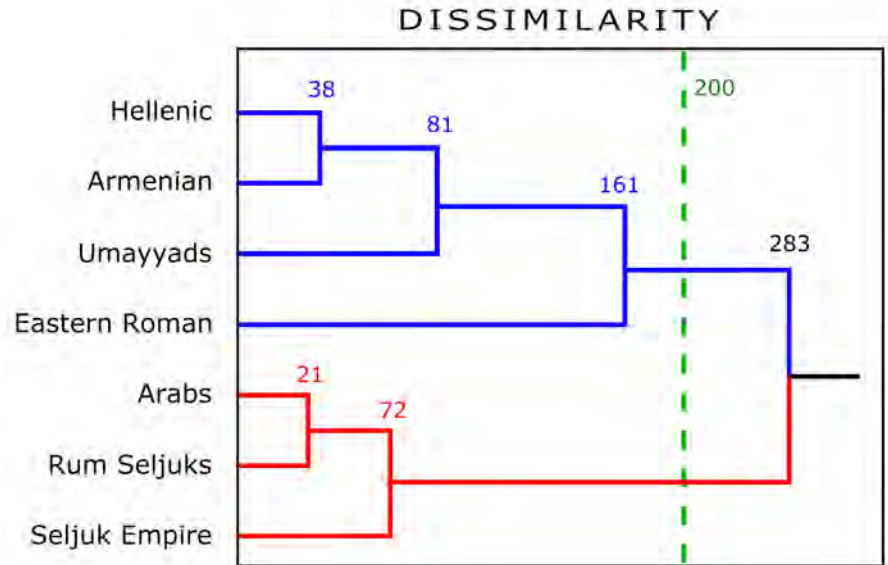
Correlated pairs have a large similarity value S and thus small dissimilarity value D . In the table, we see that Seljuks of Rum and Moslem Arabs are closely related ($D = 21$). Similarly, Armenians and the Hellenic groups show a relatively close correlation ($D = 38$). There is some dissimilarity between the Eastern Roman and two Seljuk groups.

4.1. Hierarchical Cluster Analysis

The matrix presented in Table 2 contains all the information about the similarity relations between the 7 pairs of cultures. It is almost impossible to obtain an intuitive picture of the overall similarity relationship between them, since this task requires the simultaneous consideration of 21 dissimilarity values (Bijnen 1973). Hierarchical Cluster Analysis (HCA) is used to investigate whether similar objects in a group form a cluster. Based on the similarity of the objects, HCA generates a tree-like structure called *dendrogram*. It is built iteratively by connecting similar objects with vertical lines called *nodes*. The nodes are located at dissimilarity values of the connected objects. The horizontal lines are called *branches*. After each link, a new matrix is computed using the average values of the linked objects, *i.e.*, by aggregating the dissimilarity values of the connected objects. In the aggregation, we have used the averaging method compared to minimum or maximum (complete) clustering schemes, since there is already a considerable amount of overlap between different cultural practices. We also calculated a similar dendrogram for a smaller set of cultural groups (Erbudak - Onat 2020) using the minimum and maximum linkage methods. Averaging resulted in better defined clusters. This process is repeated until a single object remains (Sokal - Michener 1958: 1409-1438).

Figure 6

A dendrogram based on dissimilarities between 7 medieval cultures. The lengths of branches are the dissimilarity values from Table 2. A section at $D = 200$ shows the formation of two distinct clusters, indicated by blue and red branches.



The cut through the branches at $D = 200$ of the dendrogram shown in Figure 6 signals the formation of two distinct clusters, the blue and the red. The blue cluster is inspired by the Hellenic art, which originated in Western Asia Minor in pre-Christian times. This cult flourished in neighboring civilizations and was even transferred to the Iberian Peninsula. The Islamic cluster in red is found in the Arab and Turkic civilizations.

4.2. Multidimensional Scaling

The similarity relationships between the seven cultures can also be represented using Multidimensional Scaling, MDS (Kruskal 1964: 1-27). MDS is a visual representation of dissimilarities between groups of objects. Objects that are more similar are closer together on the graph than objects that are less similar. While MDS interprets dissimilarities as distances on a graph, it serves as a dimensionality reduction technique for high-dimensional data, computing a summarizing representation of a dissimilarity matrix on a two-dimensional surface. MDS is performed by iteratively minimizing a function called *stress*. Stress is the squared difference between the coordinates of the objects (output) and the dissimilarity values (input). Stress is thus a measure of goodness-of-fit, based on the differences between predicted and actual distances. The positions are found by minimizing the stress term. MDS is thus a form of nonlinear dimensionality reduction.

Figure 7 shows the results of the MDS calculations, which reduce the data to two arbitrary dimensions given as distances. All resulting values are concentrated in the vertical distance around zero. The group with the negative horizontal distance, the blue group, shows a larger spread. The cultures that make up this group are the Hellenic, Eastern Roman, Armenian, and Umayyads of Andalusia. The red group is on the positive side of the horizontal distance and consists of the Arabs, the Rum Seljuks, and the Seljuk Empire. The formation of the two groups supports the results of the HCA.

5. Conclusions

The distribution of wallpaper use among the Seljuks of Rum and the Arabs of the Middle East, shown in Table 1, already indicates a great similarity in their artistry. Visual inspection of the correlation values from Table 2 clearly shows the

least dissimilarities between these Islamic cultures. One certainly does not need sophisticated statistical calculations such as HCA or MDS to see this obvious similarity. However, less obvious interactions between distant cultures may go undetected by simple observation when statistical methods are unavoidable. In particular, possible clustering of cultures is best revealed by such methods.

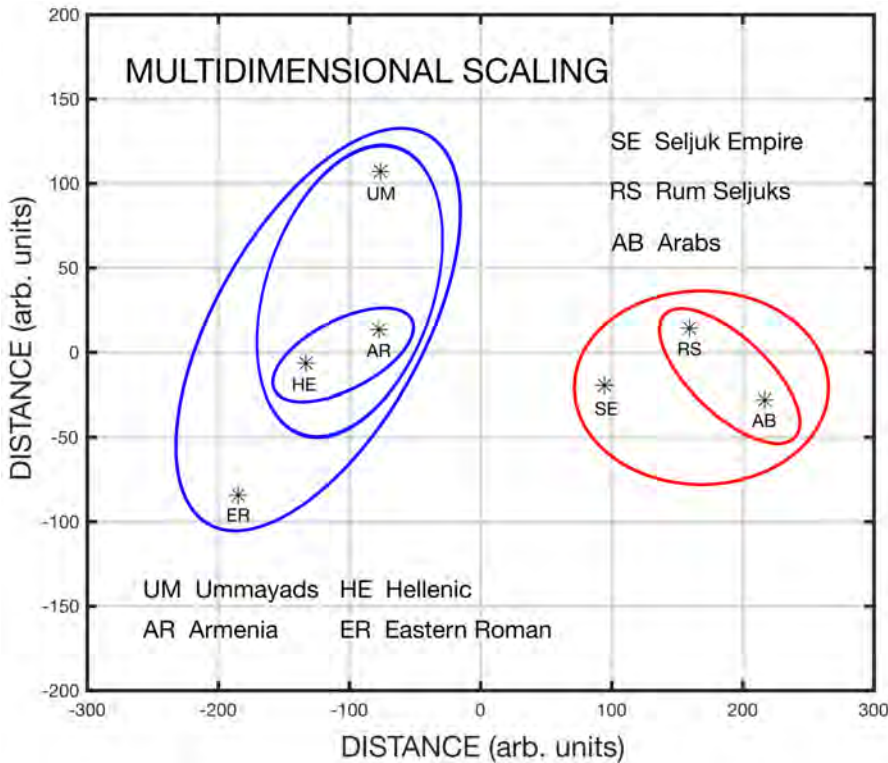


Figure 7 Visualization of the dissimilarity matrix created by calculated MDS in two dimensions. Each point represents a different culture. The distances between the cultures correspond to their dissimilarities. The blue and red ellipses are drawn arbitrarily to highlight the formation of two distinct groups. The results show the seven cultures in two distinct groups, blue and red.

We have treated ornaments and the symmetry they contain as members of the wallpaper group as a fingerprint of the cultural group that created the ornament. We have studied the wallpapers that are present in all available artworks of the particular cultural group. This is the most important information for our starting point: 17 individual values representing the group. We then calculated the overlap of these values for different medieval cultural groups and determined a pairwise correlation value. A large overlap or correlation indicates a high similarity between the two cultural groups and thus a high effective cultural interaction. To evaluate the correlations, we used two widely-accepted statistical methods, HCA and MDS.

The results show that seven cultural groups studied here can be divided into two clusters. The first consists of the Arabs of the Near East and the Seljuks, the empire existed in Persia and the Seljuks of Rum flourished in Asia Minor. The Seljuks invaded Persian territory from the east early in the 11th century. By this time, they had already converted to Islam. About a century later, a group moved further west and established the Seljuks of Rum with Konya as its capital. They brought with them their Perso-Islamic culture mixed with some Central Asian customs. They mixed with the existing Christian tradition of Romans, Greeks, Armenians, and Syriacs in Asia Minor. Therefore, we did not expect such a strong overlap between the Seljuk Rum and Arabic art. The Seljuk motifs could be very similar to their Persian and Christian examples from Anatolia. Unfortunately, our method is insensitive to the local characteristics of the ornaments. The two-dimensional extended symmetry properties used by the Seljuks of Rum are almost identical to those used by the Arabs. It remains a matter of speculation which of the two peoples had a stronger influence.

It is indeed no surprise that the blue group of civilizations can be found in the environment of the Hellenic tradition. Cultural development in Asia Minor began several millennia before our era. Assyrians, Babylonians, Hittites and Sumerians were the first known groups before the Hellenic colonization of Asia Minor. Urartu was about a millennium before Christ. The Persian invasion and subsequent conquest by Alexander the Great opened Asia Minor to Hellenistic civilization. During the Roman conquest, Hellenistic culture prevailed. Around the 8th century AD, Armenians from the east moved into Cilicia. Asia Minor was thus dominated by Hellenistic-Armenian art before the Seljuks arrived in the 11th century. The blue cluster of four civilizations is therefore ambiguous. On the timeline, the first culture in Asia Minor is the Hellenic-Roman group with its polytheistic involvement. The Eastern Roman Empire was Christian with Eastern Orthodox nomination. The Armenians confessed to Oriental Orthodoxy. Under the Umayyads of Andalusia, a true mixture of Islam and Judaism prevailed. Thus, religious conviction was not the driving force that led these cultures to create works of art with similar characteristics.

First, we examine the relations between Armenia and the Eastern Roman Empire. The advance of the Umayyads into Armenian lands triggered the migration of the Armenians westward to the Roman Empire, where they sought a safe haven. The Roman Empire encouraged this migration and included many Armenians in its army, which fought against Slavic tribes on European soil and Arabs in the East. In the 9th and 10th centuries, a large part of the Byzantine army consisted of Armenians. They often became high-ranking military officers, and many Armenians attained intellectual and political positions in the empire. During the Macedonian dynasty, several emperors of the Byzantine Empire were at least partially of Armenian origin. This period, known as the Macedonian Renaissance, was fertile ground for intense cultural interaction between the Eastern Roman Empire and Armenian artistry (Goodyear 2016).

The connection between the Eastern Roman Empire and the Umayyads of Andalusia began in the 9th century. The cultural interaction was initially politically and militarily motivated and was under the influence of the common enemy, the Abbasids. Andalusian civilization was initiated by the Umayyads, who escaped the Abbasid massacre. In the 9th century, the terror of the Abbasids against Byzantium triggered their solidarity with the Umayyads of Andalusia (Wasserstein 1987: 76-101; Cordoso 2015). This connection intensified on a political, military, and cultural level. On the one hand, the Eastern Roman Empire sought military help after the loss of Crete and Sicily, on the other hand, the Umayyads admired the Eastern Roman architectural achievements, which they could see during their visits to Constantinople. Cultural missions were carried out in the 10th century and intensified during the reign of the Calif Al-Hakam II. He requested expertise for the detailed construction of the Great Mosque in Cordoba. Around 965, ceramic tiles and mosaic material arrived in Cordoba, along with skilled craftsmen sent by Emperor Nikephoros Phokas (Lévi-Provençal 1952; Marçais 1965: 147-56).

We realize that there is a close organic relationship between Armenia and the Eastern Roman Empire, while at the same time the Empire actively interacted culturally with the Umayyads of Andalusia. These facts suggest that some Armenian influence may have reached the Iberian Peninsula. This assumption may not fully explain the great Armenian-Andalusian similarity in ornamental symmetries, but it may give an indication of how early Andalusian creation was influenced.

We have demonstrated the possibility of applying mathematical analyses to the cultural treasures of different civilizations. We often find some obvious connections between peoples, but we also see that the methods we use have the potential to uncover hidden connections, such as between Armenia and the Iberian Muslim population, which consists of Arabs, Jews, Berbers, and Spanish Moslems.

I thank Armen Kyurkchyan for enlightening discussions, Fatma Erbudak for her support at every stage of this study, and Mehmet Selim Onat for introducing me to HCA, MDS, and calculations using MATLAB. This work received no external support from any organization.

Bibliography – Kaynaklar

- Abas - Salman 1995 S. J. Abas – A. S. Salman, Symmetries of Islamic Geometrical Patterns, World Scientific, Singapore. https://www.worldscientific.com/doi/pdf/101142/9789814335942_fmatter.
- Başan 2010 A. Başan, The Great Seljuks: A History, Routledge, London.
- Bijnen 1973 E. J. Bijnen, Cluster Analysis, Tilburg University Press, Groningen.
- Bonner 2017 J. Bonner, Islamic Geometric Patterns, Springer, New York.
- Bourgoin 1879 J. Bourgoin, Les Éléments de L'Arabe, Librairie de Firmin-Didot, Paris; Arabic Geometrical Pattern and Design, Dover, New York.
- Brinton et al. 1963 C. Brinton – J. B. Christopher – R. L. Wolff, A History of Civilization, vol. 1, 2nd ed., Prentice Hall, New Jersey.
- Cordoso 2015 E. R. Fe. Cardoso, Diplomacy and oriental influence in the court of Cordoba, Dissertation in History of Islamic Mediterranean Societies, University of Lisbon. <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/18276/1/ulfl183083.pdf>.
- Critchlow 1976 K. Critchlow, Islamic Patterns, London. https://archive.org/details/IslamicPatterns_201805/page/n1.
- Dodd 2020 E. Dodd, “Late Roman viticulture in Rough Cilicia: an unusual wine-press at Antiochia ad Cragum”, JRA 33, 467-482.
- Erbudak 2020a M. Erbudak, “Mathematical Determination of the Cultural Interaction between Medieval Groups”, JMSM 3, 95-101.
- Erbudak 2020b M. Erbudak, “Mathematical Classification of Rum Seljuk Ornaments”, Symmetry: Culture and Science 2, 177-198.
- Erbudak - Onat 2020 M. Erbudak – M. S. Onat, “The Role of the Greco-Roman Practice as a Progenitor of the Armenian and Eastern Roman Ornamental Art”, arXiv:2011.10973.
- Goodyear 2016 M. Goodyear, “Inside and Outside the Purple: How Armenians Made Byzantium”, Armstrong Undergraduate Journal of History 6, 22-47.
- Hammond 2015 C. Hammond, The Basics of Crystallography and Diffraction, 4th ed., Oxford.
- Hattstein - Delius 2000 M. Hattstein – P. Delius, Islam, Kunst und Architektur, Könemann, Köln.
- Hutt - Harrow 1977 A. Hutt – L. Harrow, Iran I, London.
- Kaldellis 2019 A. Kaldellis, Romanland: Ethnicity and Empire in Byzantium, Cambridge.
- Kruskal 1964 J. B. Kruskal, “Multidimensional scaling by optimizing goodness of fit to a nonmetric hypothesis”, Psychometrika 29, 1-27.
- Kyurkchyan - Khatcherian 2010 A. Kyurkchyan (Author) – Hrair Hawk Khatcherian (Photographer), Armenian Ornamental Art, Craftology, Yerevan.
- Kyurkchyan 2016 A. Kyurkchyan, Armenian Block Printing Fabric, Kyurkchyan, Yerevan.
- Lévi-Provençal 1952 E. Lévi-Provençal, Histoire l’Espagne musulmane, vol. 2, Le caliphate umayyade de Cordue (912-1031), 2nd ed., Leiden.
- Makowicky 2016 E. Makowicky, Symmetry, Through The Eyes of Old Masters, Berlin.
- Makowicky - Makowicky 1977 E. Makowicky – M. Makowicky, “Arabic Geometrical Patterns – A Treasury for Crystallographic Teaching”, Neues Jahrbuch für Mineralogie Monatshefte 2, 58-66.
- Marçais 1965 G. Marçais, Sur les mosaïques de la Grand Mosquée de Codoue, Islamic Art and Architecture in Honour of Professor K.A.C. Cresswell, Cairo, 147-56.
- Mecit 2014 S. Mecit, The Rum Seljuqs: Evolution of a Dynasty, London.
- Müller 1944 E. A. Müller, Gruppentheoretische und strukturanalytische Untersuchung der Maurischen Ornamente aus der Alhambra in Granada, PhD Thesis, University of Zurich, Zurich.
- Payaslian 2007 S. Payaslian, The History of Armenia: From the Origins to the Present, New York.
- Pólya 1924 G. Pólya, “Über die Analogie der Kristallsymmetrie in der Ebene”, Z. Kristall 60, 278-282.
- Schneider 1980 G. Schneider, Geometrische Bauornamente der Seldschuken in Kleinasien, Wiesbaden.
- Sokal - Michener 1958 R. R. Sokal – C. D. Michener, “A Statistical Method for Evaluating Systematic Relationship”, University of Kansas Science Bulletin 58, 1409-1438.

- Tabanlı 2007 D. Tabanlı, Roma Dönemi Mozaiklerinin Efes Örneğinde İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- Vasiliev 1952 A. A. Vasiliev, History of the Byzantine Empire, vols. I - II, Wisconsin.
- Vio 2012 E. Vio, Il Manto di Pietra della Basilica di San Marco a Venezia, Venice.
- Washburn - Crowe 1999 D. K. Washburn – D. W. Crowe, Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis, Washington.
- Wasserstein 1987 D. Wasserstein, Byzantium and Al-Andalus, MedHistR 2:1, 76-101.
- Wichmann 2020 B. Wichmann, <https://tilingsearch.mit.edu/FirstUsage.html>
- Ye 2011 J. Ye, “Cosine similarity measures for intuitionistic fuzzy sets and their applications”, Math. Comput. Modelling 53, 91-97.
- Zeugma Archeological site of Zeugma: <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/5726/>, <https://museumofwander.com/zeugma-mosaic-museum-gaziantep/> and photographs of the author.

Syedra Büyük Hamam Kompleksindeki Herakles'in On İki İşinin Betimlendiği Mozaik Üzerine İlk Değerlendirme

First Evaluations on the Mosaic Depicting of the Twelve Works of Herakles in the Great Bath Complex of Syedra

Hatice ERGÜRER*

(Received 28 February 2023, accepted after revision 25 July 2023)

Öz


Dağlık Kilikya Bölgesi'nin en görkemli kentleri arasında yer alan Syedra Antik Kenti, Alanya İlçesi, Seki Köyü sınırları içerisinde yer almaktadır. İsmi Sedre Çayı'ndan aldığı düşünülen kent, oldukça yüksek bir tepe üzerine konumlandırılmıştır. Kentte 2019 yılında başlatılan ilk sistemli kazılar, sütunlu caddenin hemen güneyinde bulunan Büyük Hamam kompleksinin frigidarium bölümünde gerçekleştirilmiştir. Bu alanda yürütülen çalışmalar sırasında opus tessellatum tekniğinde yapılmış, 7.9 m genişliğe ve 21.91 m uzunluğa sahip, eşine nadir rastlanabilecek bir taban mozaığı ile karşılaşmıştır. Siyah zemin üzerine çok renkli tesselaların kullanılmasıyla oluşturulmuş geometrik desenli bir bordürle çevrelenen taban mozaığında, Herakles'in on iki işinin betimlendiği görülmüştür. Kilikya ve diğer çevre bölgelerde bir benzerine henüz rastlanmayan söz konusu mozaığe yönelik bu çalışma, ilk değerlendirmeleri içermektedir. Mozaığın üslup özelliklerini belirleyen geometrik ve figüratif bezemeler ışığında yakın bölgedeki benzer örneklerle karşılaştırılarak yapım tarihinin tespiti ve çevre kentlerdeki diğer atölyelerle etkileşimin var olup olmadığının belirlenmesi amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda yapılan incelemeler Syedra'daki Herakles mozaığının üslup özellikleri açısından özellikle Zeugma ve Antioch/Antakya mozaikleri ile benzerlik taşıdığını ve İS 3. yüzyıl başlarına tarihlendirilmesinin yerinde olabileceğini düşündürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Syedra Antik Kenti, Roma Dönemi, Hamam, Mozaik, Herakles.

Abstract

Syedra Ancient City which is among the most magnificent cities of the Mountainous Cilicia Region, is located within the borders of Seki Village of Alanya district. The city is thought to take its name from the Sedre Stream and is located on a very high hill. The first systematic excavations started in the city in 2019 were carried out in the frigidarium section of the Great Bath complex, just south of the colonnaded street. During the studies carried out in this area, a rare floor mosaic with a width of 7.9 m and a length of 21.91 m, made in the opus tessellate technique, was encountered. It is seen that the twelve works of Heracles are depicted on the floor mosaic, which is surrounded by a geometric patterned border formed by the use of multi-colored tesserae on a black background. This study about the mosaic, which has not yet been encountered in Cilicia and other neighboring regions, includes the first evaluations. It is aimed to determine the date of construction by comparing them with similar examples in the nearby region and to determine whether there was interaction with other workshop in the surrounding cities in the light of the geometric and figurative decorations that determine the stylistic characteristics of the mosaic. The studies conducted in this direction suggest that the Heracles mosaic at Syedra is similar to the mosaics of Zeugma and Antioch/Antakya in terms of stylistic characteristics and that it may be appropriate to date it to the early 3rd century AD.

Keywords: Syedra Ancient City, Roman Period, Bath, Mosaic, Herakles.

* Hatice Ergürer, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü, Karaman, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0002-2005-321X>.
E-posta: h.ergurer@kmu.edu.tr

Giriş

Kilikya Bölgesi'nin batı sınırını oluşturan Syedra Antik Kenti, Antalya ili, Alanya ilçesi Seki köyü sınırları içerisinde yer almaktadır. İlçe merkezine yaklaşık 20 km uzaklıktaki Asar Tepesi olarak bilinen bir zirve üzerine konumlandırılmış kent (Res. 1), batıda *Leartes*, *Nauloi*, *Korakesion* ve *Hamaxia*, doğuda ise *Iotape* (*Aidop*), *Selinus* ve *Antiochia ad Cragum* kentleri ile çevrelenmiştir (Huber 1993: 27). Kentin, ismini “*Sedre Çayı*” ndan aldığı düşünülmekte (Huber 1967: 44) ve söz konusu çay, aynı zamanda Kilikya Bölgesi'nin Pamphylia ile olan sınırını belirlemektedir (French 2014: 11) (Res. 2). Bu durum antik kaynaklarda, kentin hangi bölgeye dâhil olması gerektiği konusunda farklı görüşlerin ortaya atılmasına neden olmuş (Ptol.V.5.3.23; Hierocles 1893: 682.9) kent bazen her iki bölgeye dâhil edilirken bazen de Isauria Bölgesi içerisinde anılmıştır (Stephanos 1849: 589. 23). Ancak gerek antik kaynaklar gerekse yerleşim şekli ve epigrafik veriler, kentin daha çok Dağlık Kilikia Bölgesi (*Cilicia Tracheia*) özelliği taşıdığını ortaya koymaktadır (Can 2017a: 38).



Kentin, en erken dönemine ait veriler yüzeyden ele geçen seramikler ışığında İÖ 9. yüzyıl ortalarına kadar inmektedir¹. Ancak, Arkaik Dönem'den Hellenistik Dönem'e kadar uzanan bu geniş zaman dilimine ait veriler, yalnızca seramik buluntuları yoluyla bilinebilirken, Geç Hellenistik Dönem'le birlikte epigrafik ve mimari bulguların yoğunluk kazandığı görülmektedir (Bean - Mitford 1962: 192; Tempesta 2013: 39). “*Syedreon*” adıyla ilk kez İmparator Tiberius Dönemi (İS 14-37) ile birlikte sikke basmaya başlayan kent, Gallienus Dönemi'ne kadar (İS 253-268) sikke basımına devam etmiştir (Hill 1900: XXXVI, 157-161; Bean - Mitford 1962: 192). Günümüze dek ulaşan mimari yapılar ve epigrafik buluntular, kentin en parlak dönemini İS 2-4. yüzyıl aralığında yaşadığını ortaya koymaktadır (Karamut 1996: 78; Hagel -Tomaschitz 1998: 385-395; Sayar 2014: 333-342; Can 2016: 263-267; Can 2017a: 37-52).

Kente yönelik ilk araştırmalar 19. yüzyılın sonlarında R. Heberdey ve A. Wilhelm tarafından gerçekleştirilmiştir (Heberdey - Wilhelm 1896: 132-147). Syedra'daki bazı yazıtların incelenmesine dayanan bu araştırmayı, 20. yüzyılın başlarında J. Keil ve A. Wilhelm'in kente yapmış olduğu ziyaret izlemiştir (Keil - Wilhelm 1915: 10-11). 1960'lı yıllarda G. E. Bean ve T. B. Mitford (Bean - Mitford 1962: 191-194; Bean - Mitford 1965: 85; Bean - Mitford 1970:

Resim 1
Syedra Antik Kenti hava fotoğrafı (Kazi Arşivi).

Resim 2
Syedra Antik Kent haritası.

1 1997 yılında Syedra Antik Kenti'nde yapılan kurtarma kazılarında İS 6. yüzyıla kadar inen seramikler ele geçmiştir (Karamut 1999: 141), ancak 2020 yılı çalışmalarında yüzeyde İS 9. yüzyıl ortalarına giden seramik parçalar da bulunmuştur.

106-107), 1963 yılında ise Rosenbaum, Huber ve Onurkan kentte incelemelerde bulunmuştur (Rosenbaum et al. 1967: 44-47, 65). 1980'li yıllarda Hellenkemper ve Hild (Hellenkemper - Hild 1986), 1988'de ise J. Nollé kentteki bazı yazıtların epigrafik çalışmalarını gerçekleştirmiştir (Nollé 1988: 129-133). Söz konusu bu çalışmaları 1990'lı yıllarda G. Huber'in kentteki önemli yapıların sınıflandırılmasına yönelik yaptığı araştırmalar (Huber 1993; Huber 2003: 148-165; Huber 2013: 264-265) ve 1995 yılında M. H. Sayar'ın Kilikia epigrafisi üzerine gerçekleştirdiği incelemeler izlemiştir (Sayar 1997: 120-121). 1994-1999 yılları arasında Alanya Müzesi tarafından yürütülen çevre düzenlemesi ve temizlik çalışmaları (Karamut 1996: 77-88; Karamut 1997: 49-56; Karamut 1999: 141-150; Karamut 2000: 1-6) ve 2015 yılında B. Can başkanlığında bir yüzey araştırması projesi başlatılmıştır (Can 2016: 263-267; Can et al. 2017: 242-250). Bu proje ile kentin yayılım alanının belirlenmesi, topoğrafik planının çıkartılması, kentteki yapı evrelerinin tespiti ve belgelenmesi amaçlanmıştır. Antik kentte ilk sistemli kazılar ise 2019 yılında Alanya Müzesi başkanlığınca H. E. Ergürer'in bilimsel koordinatörlüğünde başlatılmıştır. Çalışmalar 2020 yılından itibaren H. E. Ergürer başkanlığınca yürütülmektedir (Ergürer vd. 2022: 289-310; Ergürer - Ergürer 2023: 41-58).

Syedra Büyük Hamamı

Kentin en dikkat çekici ve görkemli yapılarından birini oluşturan Büyük Hamam kompleksi, sütunlu caddenin hemen güneyinde yer almaktadır (Res. 3a-b). Dik bir yamaca konumlandırılmış yapının kuzeydeki sütunlu cadde ile bağlantısı merdivenler aracılığıyla sağlanmaktadır. Huber, kuzey-güney doğrultusunda, dikdörtgen mekânlardan oluşan yapının iki evreli olduğunu düşünmektedir

Resim 3a
Sütunlu Cadde ve Büyük Hamamın
görüldüğü ortofoto.



Resim 3b
Sütunlu Cadde ve Büyük Hamamın planı.

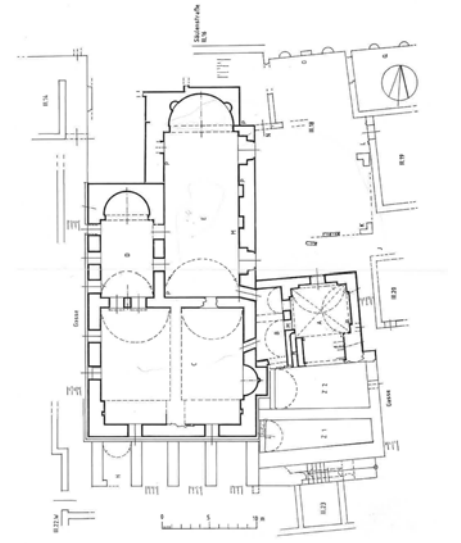


(Huber 1993: 66-67). Yapı, ilk evrede “L” biçimli bir plan üzerine oturtulmuş üç büyük mekândan oluşurken, ikinci evrede yapı şeklinin değiştiği ve söz konusu bu üç mekândan daha büyük boyutlarda bir frigidaryumun eklendiği görülmektedir (Huber 2013: 276 fig.22.19, 1b; 277 fig. 22.20, 5) (Res. 4). Her iki evrede yapıların kuzey yönde bir apsisle sonlandırıldığı anlaşılmaktadır.

Hamamda ilk çalışmalar 2019 yılında frigidaryum kısmındaki apsisli bölümde gerçekleştirilmiştir. Çalışmalar, yapının üst örtüsünün yıkılması sonucu apsis kısmında oluşan moloz dolgunun kaldırılması ile başlamış ve sonrasında devam eden derinleşme çalışmalarıyla mozaikli bir zemine ulaşılmıştır. 2020 yılında hem açılan apsisli kısımdaki mozaikli zeminin devam edip etmediğinin anlaşılabilmesi hem de frigidaryum bölümündeki moloz yığının temizlenmesi amacıyla apsisli bölümden güneye doğru çalışmalar devam ettirilmiştir. Yapılan çalışmalar sonucu 21.91 m uzunluğunda ve 7.9 m genişliğindeki frigidaryumda, 164.2 metrekarelik bir taban mozaigine ulaşılmıştır (Res. 5a-b). Taban mozaiginde, geometrik şekillerin oluşturduğu bordürler ile sınırlandırılmış büyük bir panel içerisine, Herakles’in on iki işinin betimlendiği anlaşılmıştır. Ancak, makale konumuzu da oluşturan bu mozaikli taban ne yazık ki tam olarak korunamamış, bazı kısımlar büyük ölçüde tahribata uğramıştır. Söz konusu alanın acil koruma önlemleri alınır alınmaz üzeri toprakla kapatılmıştır. Aynı yıl içerisinde frigidaryum ile eş zamanlı gymnasiumdan hamama geçiş için kullanıldığı düşünülen palestrada da çalışmalar yürütülmüştür. Çalışmalar sırasında zemini mozaikle kaplı bir havuza ulaşılmıştır. Yine yer yer tahribat izlerine rastlanan havuzun, sarmaşık yaprakların oluşturduğu bir bordürle sınırlandırılmış zemininin geometrik motiflerle bezendiği anlaşılmıştır. Ayrıca 8.70 x 8.70 m ebatlarındaki havuzun güneydoğu köşesinde 1.30 m çapında bir apsis bulunmuştur.



Büyük Hamam’ın diğer bölümlerinin açığa çıkartılması amacıyla 2021 yılında caldarium, apodyterium ve A odası olarak adlandırılan alanlarda da çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu amaç doğrultusunda ilk etapta caldariumdan apodyteriuma geçişi sağlayan kuzeybatıdaki kapı giriş kısmı açılmış ve devamında caldariumu iki bölüme ayırdığı düşünülen kuzey-güney doğrultudaki 3.25 m uzunluğunda ve 1.10 m genişliğinde duvar açığa çıkartılmıştır. Ayrıca bu yapının doğu duvarındaki apsisli kısımda yürütülen seviye düzenleme çalışmaları sırasında kesme taş bloklar ve tuğla parçaları yanı sıra kapı konsoluna ait mimari bir parça da bulunmuştur.



Resim 4
Hüber’e göre hamamın ikinci evre planı
(Huber 2013: 277 fig. 22.20, 5).



Resim 5a
Frigidaryum bölümü moloz dolgusu.

Resim 5b
2020 yılı çalışmalarında açığa çıkartılan
frigidaryum taban mozaigi.

Frigidarium'un batısında yer alan 11.30 m uzunluğa, 6 m genişliğe ve 4.65 m uzunluğa sahip apodyteriumdaki çalışmalarda bu alana geçişi sağlayan beş açıklık tespit edilmiştir. Bunlardan ikisi caldarium, diğer ikisi frigidarium ve sonuncusu ise apodyteriumun batı duvarındadır. Apodyterium'da söz konusu duvarda yer alan üçüncü pencerenin hemen altında yer alan açıklığın, hamamın batısında tespit edilen kuzey-güney doğrultulu bir sokağa açılan üç basamaklı bir kapı olduğu anlaşılmıştır. Sokaktan hamama girişi sağlayan bu kapı 1.85 m yüksekliğe ve 88 cm genişliğe sahiptir. Frigidarium kısmındaki açıklıklardan birinin geç dönemde tamamı, caldariumda ise yarıya kadar olan kısmının kapatıldığı gözlenmiştir. Apodyterium'un kuzeyinde 50 cm genişliğindeki payandalarla sınırlandırılmış 3 m derinliğindeki apsisin duvarlarında iki adet dikdörtgen niş açığa çıkartılmıştır. Doğu taraftaki nişlerden birinin içi tamamen doldurularak kapatılmıştır. Bu iki nişin ortasında ise künklerle yapılmış bir havalandırma boşluğu ve suyu tahliye etmek amacıyla yapılmış olabileceği düşünülen içi boş iki alan bulunmuştur. Caldarium'un kuzeydoğu köşesinde yer alan ve A odası olarak adlandırılan mekânın ise doğu batı doğrultusunda bir duvarla iki ayrı odaya ayrıldığı, bu odalardan birinin caldariuma diğerini ise frigidariuma geçişi sağladığı anlaşılmaktadır. Her iki oda zeminin geometrik motifli mozaiklerle kaplı olduğu gözlenmiştir.

Büyük Hamamın Frigidarium Bölümündeki Herakles'in On İki İşini Betimlemesi

Syedra Büyük Hamamın frigidarium bölümü taban mozaiki 7.9 m genişliğe ve 21.91 m uzunluğa sahiptir (Res. 6). Ölçüleri itibariyle bölgedeki en büyük mozaikler içerisinde yer almaktadır. *Opus tessellatum* tekniğinde, bordürlerde



Resim 6
7.9 m genişliğe, 21.9 m uzunluğa sahip taban mozaikine ait ortofoto.

10 ile 13 mm, figürlerde ise 0.5 ile 9 mm arasında değişen kireç taşı² tesseralar kullanılarak bezenmiş taban mozaikinde siyah (Gley 1 3/N), gri (Gley 1 5/N), beyaz (2.5Y 8/1), kırmızı (2.5YR 3/6, 10R 3/2, 10R 7/4, 10R 7/6-8), kırmızımsı kahve (2.5YR 3/4), pembe (5YR 8/4, 10R 8/3), grimsi mavi (Gley 2 6/5B), sarı (2.5Y 8/4, 2.5Y 8/6), yeşil (5Y 6/3), kahverengi (10YR 4/3) gibi ana renklerin yanı sıra ışık-gölge etkisi yaratabilmek için ara renklerin de (2.5YR 6/8, 2.5YR 8/2, 10YR 4/2, 10YR 5/6, 10YR 6/6, Gley 1 8/10Y) tercih edildiği görülmektedir. Taban mozaikinin merkezine yapılmış 2.51 x 15.14 m ölçülerindeki dikdörtgen

2 Kilikya mozaiklerinin petrografisi üzerine inceleme yapan F. Tülek, Syedra'nın da içinde olduğu toplam 22 yerleşimden tessera örnekleri almış ve Syedra'dan alınan örneklerin biomikritik kireç taşı özelliği taşıdığını ortaya koymuştur (Tülek 2006a: 406).



ana panoyu (Res. 7) çizgisel hatlı, geometrik motiflerin oluşturduğu bordürler çevrelemektedir Söz konusu bordürler, siyah arka plan üzerine uygulanmış ve bu durum motiflerin daha canlı ve net bir görünüm kazanmalarını sağlamıştır. Önceden belirlenen bir algoritma dâhilinde yapıldıkları (Liu - Toussaint 2010: 1-15) açık olan bordürlerin, küp biçimli tesseraları, çok düzgün kesimli değildir fakat zemin üzerine bitişik derzle uygulanmaları işçilikteki kaliteyi yansıtmaması açısından son derece önemlidir (Işıklıkaya-Laubscher 2016: 182).

Taban mozağının en dış kenarını oluşturan bordür dışı alan, düz siyah şerit halinde döşenmiştir. Bunun devamında gelen beyaz tesseralardan yapılmış kesişen sekizgen dizisi (Décor I: 67 pl. 28d) zemini doğu, batı ve güney yönlerden çevrelemekte ve bu motif apsisli kısma varmadan sonlandırılmaktadır. Diğer yandan, yine beyaz renkte, on tessera sırasından oluşan şerit bantlı ikinci bordür kuşağının ise apsisinde dâhil olduğu tüm zeminin etrafını çevrelediği görülmektedir. İki tarafı siyah-beyaz renklerde, kenarları tırtıklı işlenmiş üçgen (Décor I: 39 pl. 10g) veya testere dişi olarak isimlendirilen motif dizisinin (Işıklıkaya 2010: 427 10g) eşlik ettiği alana yerleştirilmiş perspektifi svastika meander (gamalı haç) (Décor I: pl. 42c) üçüncü bordür kuşağı olarak uygulanmıştır. Dış hatları tek sıra beyaz tesseralar ile belirginleştirilen svastika meanderde sarı, kırmızı, pembe, mavi ve tonları tercih edilmiştir. Böylelikle ışık-gölge etkisi yaratılarak bordüre derinlik kazandırılmıştır (Res. 8).



Resim 7
2.5 m genişliğe ve 15.14 m uzunluğa sahip merkez panoya ait detay görüntüsü.

Resim 8
Geometrik bordür detayı.

Mitolojik anlatımın yer aldığı dikdörtgen merkez pano ise üç sıra beyaz tesseralar kullanılarak oluşturulmuş, paralel iki şerit arasına yerleştirilmiş basit (ikili) giyoş (Décor I: pl. 70 ij; Işıklıkaya 2010: 430 çiz. 70j) motifle çevrelenmiştir. Giyoşun kolları siyah, mavi, pembe, sarı, kahverengi ve beyaz ile gölgeli olarak işlenmiştir. Bu motifin devamında, mitolojik anlatımlı panoyu çevreleyen en

içteki son bordür kuşağı ise ortagonal olarak düzenlenmiş, güneyde iki sıra halinde -ki bu kısım oldukça tahrip olmuş- kolları uç uca gelecek biçimde yan yana yerleştirilmiş, yaprakları baklava biçimli, birbirini tekrar eden sekiz kollu yıldızlarla bezenmiştir (Décor I: pl. 173b; Işıklıkaya 2010: 435 çiz. 173b) (Res. 8). Yıldızların araları dik açılı ve diyagonal kareler ile düzgün dikdörtgenler oluşturmaktadır. Merkez pano bordürünün konturları, siyah arka plan üzerine iki sıra tesseradan oluşan beyaz bir hat ile sınırlandırılmıştır. Yıldız motiflerinin kolları pembe, kırmızı, sarı, mavi, gri ve kahverengi tesseraların oluşturduğu iç içe geçmiş baklava motifleriyle doldurulmuştur. Motiflerin uygulandığı siyah arka fon, yıldız desenlerine bir derinlik katmıştır. Yıldız aralarında oluşan diyagonal küçük karelerde doldurma motif olarak, yine diyagonal yerleştirilmiş, hatları ikişer veya tek sıra beyaz ya da siyah tesseralarla belirlenmiş “+” şeklinin dörde böldüğü alanlara yerleştirilmiş, kenarları tırtıklı üçgenlerin oluşturduğu rozetler, etrafı iki sıra beyaz tesseralarla çevrili dörde bölünmüş daireler (Décor II: 38), iç bükey diyagonal kareler (Décor II: 35), kenarları tırtıklı konsantrik bir şekilde gölgelendirilmiş iç içe kareler, dama tahtası (Décor I: pl. 114a) düzensiz sekizgenler içinde (Décor II: 37) kenarları tırtıklı kareler, kolları tırtıklı üçgen biçiminde yapılmış dörder sıra tesseradan oluşmuş haç biçimli minik yıldızlar (Décor I: pl. 4j) ve Süleyman Düğümü (Décor II: 42) kullanılmıştır. Bununla birlikte diyagonal karelerin aralarına yerleştirilmiş dik açılı büyük karelerden en ortadakine, kenarları tek sıra beyaz tesseralar ile geçilmiş sekizgen içerisinde 6 yapraklı rüzgârgülü motifi uygulanmıştır. Rüzgârgülünün saat yönünde dönük yaprakları konik kıvrımlıdır (Décor II: 47). Kahverengi, pembe, sarı ve beyaz renklerin kullanıldığı motifte, koyu ve açık renklerin ışık-gölge etkisi yaratacak şekilde uygulandığı görülmektedir. Diğer iki karede ise doldurma motif olarak, köşeleri yuvarlatılmış, dört ilmekli örgü kare veya Süleyman Düğümü (Décor II: 42) motifinin tercih edildiği anlaşılmaktadır. Yine bu motifte de kahve, sarı, pembe, mavi ve beyaz renklerden oluşan çok renkli tesseralar kullanılmıştır.

Yıldız motiflerinin ana panonun güneybatı köşesinde meydana getirdiği iki sıra beyaz tessaranın çevrelediği karede, siyah arka fon üzerine pembe ve kahverengi renkte dörde bölünmüş daire, kuzeybatı köşedeki karede ise bu kez beyaz renk arka fon üzerine dış hatları siyah ile belirginleştirilmiş Süleyman Düğümü yapılmıştır. Bu motifte kahve, sarı, beyaz ve kırmızı tesseralarla oluşturulmuştur. Diğer yandan kuzeydoğu köşede ise söz konusu bu kareler yerini dikdörtgene bırakmış, etrafının yine iki sıra beyaz tessara ile çevrelediği dikdörtgenin siyah arka fonu üzerine, beyazla yapılmış çift ağızlı baltadan oluşan dama tahtası motifi (Décor I: pl. 221a) yatay düzende uygulanmıştır. Güneydoğu köşe oldukça tahrip olmuş ancak zemindeki motif düzeni bu köşenin bir kare ile sonlandırılmış olmasını mümkün kılmaktadır. Yıldız motifinin kolları arasındaki dikdörtgenlerin etrafı ise iki sıra beyaz ve iç kısımda tek sıra siyah tesseralar ile çevrelenmiştir. Bu alanlara dolgu motifi olarak, zıt renkli arka plan üzerine üst üste yerleştirilmiş dörtlü ve beşli üçgenler dizisi (Décor I: pl. 11d), üst üste yerleştirilmiş üçlü ve dörtlü pelta dizisi (Décor I: pl. 57a), sırt sırta ve birbirine bakacak şekilde yerleştirilmiş dörtlü pelta (Décor I: pl. 57f), sırt sırta yatay ve dikey yerleştirilmiş ikili peltalar, köşe noktaları üzerinde duran ve aralarında kum saati oluşturacak şekilde uç uca yerleştirilmiş kare dizisi (Décor I: pl. 15 a, d; Işıklıkaya 2010: çiz. 6/2), hatları tek sıra beyaz tesseralar ile belirtilmiş ağ motif içerisinde, siyah renkli, kolları haç biçimli minik yıldızlar, kare etrafına yerleştirilmiş dört köşeli, ikili yıldız dizisi (Décor II: 41), tekli baklava motifi (Décor II: 36) ve üst üste yerleştirilmiş paralel kenarlı, çapraz kollu iç içe açılar (Décor I: pl. 8d,e) yapılmıştır.

Apsisin taban döşemesinin dış kenarında düz siyah tesseralar kullanılmışken,

devamında sekiz sıra beyaz ve iki sıra siyah tesseralar kullanılarak yapılmış yarım daire çerçeveler uygulanmıştır. Bu yarım daire biçimli çerçeve ile sınırlandırılmış alanın içi açık mavi tesseralarla döşenerek bir arka fon oluşturulmuştur. Böylelikle siyah tesseralardan yapılmış sarmaşık dallarından oluşan bitkisel kompozisyon daha canlı ve net bir görünüm kazanmıştır. Frigidaryumun kuzeyinde yer alan apsisin söz konusu sarmaşık dalları ile dekore edildiği alanın merkezinde ise oldukça tahrip olmasına rağmen bir Medusa başının var olduğu saçlardan çıktığı açık olan yılan figürlerinden anlaşılmaktadır (Res. 9).

Resim 9
Apsisli kısımdaki mozaïğe ait görüntü.



Tessera boyutları 10 ile 13 mm arasında değişen mozaïğin, bordür bezemelerindeki tessera yoğunluğu 1 desimetre karede yaklaşık 65 taştan oluşurken, içe doğru bu taşların yoğunluğunun arttığı görülmektedir³. Küçülen tesseralara bağlı olarak birim alana düşen tessera yoğunluğunun artması, ara renk kullanımını fazlaştırmakta bu durum işlenen konu detaylarının daha ince hatlarla betimlenmesini sağlamaktadır (Tülek 2006b: 32).

Herakles'in on iki işinin betimlendiği dikdörtgen ana pano 2.51 m genişliğe ve 15.14 m uzunluğa sahiptir (Res. 10). Kuzey-güney doğrultuda uzanan söz konusu ana panoda figürler, tek bir kare içerisinde, zaman ve mekân akışı



kesintiye uğramadan, farklı aralıklarla tekrar edilmektedir. Resim sanatında sürekli anlatı (*continuous narrative*) olarak tanımlanan bu teknikte, figürler durağanlık içinde bir devinim kazanmakta ve zaman boyutu mekân boyutuna indirgenmiş olmaktadır (Gönüllü 2017: 1752). Böylece, anlatının yer aldığı tek karenin boyutları ile birlikte figürlerin tekrar edip etmemesine bağlı olarak olayın tek ya da daha fazla sayıda olması, zamanın algılanma sürecini belirlemektedir. Bu nedenle tek kare anlatıda zaman olgusunun daha çok yatay eksen üzerinde

Resim 10
Herakles'in on iki işinin betimlendiği dikdörtgen ana pano.

3 Herakles tasvirlerinde 1 dm²'ye yaklaşık 150 adet tessera düşmektedir.



Resim 11
Herakles'in ilk işi Nemea Aslanı ile mücadelesi.

ilerlediği görülmektedir (Gönüllü 2017: 1762). Bu açıdan frigidarium taban mozağının, bu tekniğin mozaikler üzerine en iyi şekilde yansıtıldığı örneklerden birini oluşturduğu söylenebilir. Diğer yandan mitolojik kahramanın her bir işinin pano içerisine farklı pozisyonlarda ve hareket halinde yerleştirilmesi, mozaığın bir derinlik kazanmasını sağlamıştır. Herakles'in tüm işlerinin tek bir pano üzerine betimlendiği Syedra mozaığı, gerek Kilikya gerekse diğer bölgelerde eşine henüz rastlanmayan nadir örneklerden biri olarak görülmektedir.

Mitolojide kahramanlıklarıyla nam salmış Herakles'in, Megara'dan olma çocuklarını bir cinnet anında öldürdüğü ve bu olayın kefareti olarak da kuzeni Eurystheus'un emriyle on iki işini yerine getirdiği bilinmektedir (Grimal 1997: 257). Syedra Büyük Hamamın Frigidarium taban mozağında Herakles'in ilk işi olarak **Nemea Aslanı** ile mücadelesi yer almaktadır (Res. 11). *Orthros ile Ekhidna canavarının oğlu olan Nemea Aslanı, Hera tarafından yetiştirilerek Yunanistan'ın Nemea Bölgesi'ne yerleştirilmiştir. Bölgede oturanları ve onların sürülerini parçalayıp yiyen canavar, iki çıkışı olan bir mağarada yaşamakta ve onu hiçbir silah yaralayamamaktadır. Herakles canavarı ilk olarak okuyla daha sonra gürzüyle alt etmeye çalışmış ancak başarılı olamayınca korkutarak mağarasına sokmuş ve mağara çıkışlarından birini de kapatarak onu orada boğarak öldürmüştür. Ardından aslanın pençeleriyle derisini yüzmüş ve bu posttan kendisine koruyucu bir zırh yapmıştır* (Grimal 1997: 258-259). Bu nedenle Herakles tasvirlerinde aslan postu onunla özdeşleştirilmekte ve onun önemli atribütlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Syedra mozağindeki bahsi geçen mitolojik öyküde, Herakles oldukça genç, sakalsız ve çıplak işlenmiştir. Aslanın başını kollarıyla sıkıca tutan Herakles, onu sol diziyile sıkıştırarak boğmakta, bu esnada aslan, pençeleriyle Herakles'in sol bacağına kavramaktadır. Ancak aslanın Herakles'in gücü karşısındaki pes etmişliği, dilinin dışarıda işlenmesi ile açıkça görülebilmektedir. Olayın geçtiği arka plan ise Herakles'in boyun hizasına kadar beyaz tesseralarla döşenmişken, Herakles'in hemen arkasındaki bir ağaç kütüğünü anımsatan silindirik biçimli alanın bir kısmı ve ayaklarının alt kısmı, bordür hizasında kahverengi tesseralardan oluşan bir hatla vurgulanmıştır. Kahramanın boyun hizasının yukarısında kalan arka plan ise mavi renkte yapılmıştır. Herakles'in ayakları arasındaki zemin üzerinde içerinde okların bulunduğu sadağı, sopası ve yayı betimlenmiştir. Herakles'in silahlarının ve ayaklarının üzerine düşen gölge, mavi tesseralar kullanılarak verilmeye çalışılmıştır.

Yuvarlak dolgun yüzü, dalgalı dağınık saçları ve sakalsız haliyle genç Herakles, gerginliğini yansıtan çatık ve uzun kaşları altındaki iri gözleriyle yaptığı işe odaklanmıştır. Burun oldukça iri, ağız ise büyük işlenmiştir. Aslanla mücadelesi sırasında sol bacağı dizden kırarak ileriye atmış, sağ bacağı ise gergin bir şekilde geride tutarak vücut ağırlığını iki bacağı üzerine bindirmiştir. Vücut dörtte üç oranda cepheden işlenmiştir. Kalın boynu altındaki alt gövdesi, yapılan hareketle doğru orantılı olarak sağa, üst gövde ve başı ise sola dönüktür. Baş öne hafif eğiktir. Oldukça büyük başlı ve gür yelesi işlenen aslanın gövdesi ise büyük oranda eksiktir. Diğer yandan baş ve yelelerin işlenişinden görkemini anlayabildiğimiz aslanın, Herakles'in sol bacağına kavrayan pençelerindeki güçsüz ve cılız işleniş kendi içerisinde bir tezatlık oluşturmaktadır. Figürler üzerinde ışık gölge etkisi açık ve koyu renk tesseralar yanında ara tonların kullanılması ile sağlanmıştır. Herakles'te vücut konturları ışığın ilk düştüğü yerde açık pembe renk tonlarıyla verilmeye çalışılmış, gölgelenmenin arttığı sağa doğru pembenin renk tonları koyulaşarak sonlandırılmıştır. Aynı şekilde aslanın yüz, kol ve yele konturları ışığın geliş açısına göre beyaz, sarımsı kahve, koyu

kahve ve siyah tesseralar kullanılarak gölgelendirilmiştir. Aslanın yelelerindeki hareketlilik ışık gölge etkisiyle canlılık kazanmıştır.

Herakles'in Nemea aslanı ile mücadelesinin betimlendiği en erken örneklere İÖ 7. yüzyıl sonlarında bronz bir kalkan şerit (LIMC V/1-2: 18, 1776) ve Attik bir kil kabartma (LIMC V/1-2: 23, 1850) üzerinde rastlanmaktadır. İÖ 6. yüzyılda ağırlıklı olarak bronz eserler (LIMC V/1-2: 22, 1799, 1830, 1839, 1846), lahit mezarlar (LIMC V/1-2: 23, 1849) ve Attik vazolar (LIMC V/1-2: 26, 1895, 1896, 1903) üzerinde sıkça karşılaştığımız söz konusu betim, Delphi'deki Atina Hazine Binası (Athenian Treasury) gibi bazı yapıların mermer metoplarına da işlenmiştir (Agard 1923: 174-183; LIMC V/1-2: 7, 1703). İÖ 5. yüzyılla birlikte Olympia Zeus (LIMC V/1-2: 7, 1705), Atina Hephaistos (LIMC V/1-2: 7, 1706) ve Efes Artemis (LIMC V/1-2: 7, 1707) gibi tapınakların metop ve sütun kabartmalarında, Attik vazolarda (LIMC V/1-2: 22, 1836, 1843, 1867, 1871, 1897) ve sikkeler üzerinde (LIMC V/1-2: 1772) betimlendiğini bildiğimiz tasvir, Hellenistik Dönem'de de birçok eserde karşımıza çıkmaktadır (LIMC V/1-2: 1707, 1708, 1712, 1791, 1802, 1918, 1931; Möller-Titel 2019: Abb. 2). Herakles'in ayakta ve aslanı göğsüne bastırarak mücadele ettiği sahneler ise İS 1. yüzyılda duvar resimleri (LIMC V/1-2: 28, 1926), heykeller (LIMC V/1-2: 28, 1935-1937, 1943), lahithler (LIMC V/1-2: 1714-1718, 1929; Lavagne 1979: 281 fig. 13) ve mozaikler (LIMC V/1-2: 1739-1743; Önal 2012: 134 res. 1) gibi birçok eser üzerinde Roma Dönemi boyunca sevilerek betimlenmiştir.

Mozaik üzerinde Herakles'in ikinci görevi **Lerna Gölü Ejderi Hydra'nın** öldürülmesidir (Res. 12). Mitolojiye göre, *Typhon ve Ekhidna'dan olma, yılan şeklinde dokuz başlı bir ejder olan Hydra, Argolis'te Lerna bataklığında yaşıyor ve sıkça sürüleri katledip ekinleri dağıtıyordu* (Grimal 1997: 259; Schwab 2004: 156). *Bu görevi üzerine Herakles, yeğeni ve sadık dostu İaolos'la birlikte Lerna bataklığına gider ve canavarı altında yuvasının olduğu bir tepede bulur. Herakles, İaolos'tan yardım isteyerek, canavarın her seferinde kopan ve tekrar yenilenen kafasını bir meşale ile yakmasını söyler ve böylece kopan parçalarının canlanması engellenir. Ardından Herakles, ölümsüz son kafasını da keserek onu toprağa gömer ve üzerini de bir kaya ile kapatır. Canavarın gövdesini ikiye bölen kahraman, oklarını akan kana batırarak onları zehirli bir hale getirir* (March 2001: 379; Schwab 2004: 158).

Bu mitolojik sahnenin Syedra mozaïği üzerindeki tasvirinde Herakles, yine genç ve sakalsız işlenmiştir. Başında bu kez Nemea Aslanı'nın postu bulunmaktadır. Postun başı, kahramanın yüzünün etrafını tamamen saracak şekilde çene altından tutturulmuş ve sırtındaki bu posttan oluşan, diz kapaklarına kadar inmiş pelerini, geriye doğru savrulmuştur. Herakles, yapılan hamleye uygun bir şekilde sağ bacağını dizden kırarak, ayaklarının altındaki engebeli zeminin daha yüksekçe bir yerine konumlandırılmış, sol bacağını ise geride, daha aşağıda bırakmıştır. Böylelikle vücut ağırlığı sol bacak üzerine bindirilerek mücadele anında gereken güç mozaik üzerine yansıtılmaya çalışılmıştır. İleriye doğru uzattığı sol eliyle yılanbaşı Hydra ejderini yakalayan Herakles, dirsekten geriye doğru kırdığı sağ elindeki gürzü ile de canavara vurmaya hazırlanırken betimlenmiştir. Mozaik üzerinde Hydra canavarı, bahsedilen mitolojik öyküyle uyumlu, tek bir yılan gövdesinden çıkan dokuz başlı olarak işlenmiştir. Yılanın gövdeden aşağıya doğru incelerken uzayan kuyruğu, Herakles'in sağ ayak bileğinden dolanarak sol ayak tabanının yanında sonlandırılmıştır. Bununla birlikte, kahramanın Nemea Aslanı ile olan mücadele sahnesinde yüz işlenişindeki acemi ve özensiz işçiliğin burada yerini daha özenli ve titiz bir işliğe bıraktığı göze çarpmaktadır. Herakles'in üst gövde ve başı sola, alt gövdesi ise sağa dönük işlenmiştir. Sola dönük ve yan

Resim 12
Herakles'in ikinci işi Lerna Gölü Ejderi'nin öldürülmesi.



cepheden betimlenen yüzünde, burun oldukça biçimli, ağız küçük ve gözler badem şeklinde yapılmıştır. Işık sahneye soldan düşmekte ve ışığın geliş açısına göre Herakles'in vücut konturlarında beyaz tonlar ışığın ilk düştüğü yerleri, açık pembeden başlayıp koyulaşarak devam eden alanlar ise gölgede kalan kısımları vurgulamaktadır. Aynı şekilde kahramanın başına geçirdiği aslan postunun yüzünü çevreleyen dış hatları, tek sıra siyah tessera ile çevrelenmişken, postun diğer detayları ve elinde tuttuğu güzünde sarımsı kahveden koyu kahverengiye değin uzanan tesseralar ışık-gölge etkisi yaratacak şekilde yerleştirilmiştir. Bir demet halinde tuttuğu canavarın başı ve sırtları siyah, yanları kırmızımsı kahve ve alt gövdesi ise koyu pembeden açık pembeye doğru değişen renk tonlarıyla işlenmiştir.

Herakles'in Lerna Ejderi ile mücadelesinin betimlendiği en erken örnek İÖ 7. yüzyıl sonlarına ait Akropolis Müzesi'ndeki kireç taşından yapılmış bir alınlık üzerinde rastlanmaktadır (Richter 1970: fig. 403). İÖ 6. yüzyıl başlarıyla Arkaik Dönem seramikleri (LIMC V/1-2: 1992-1995, 2030), İÖ 5. yüzyıl ortalarıyla Olympia Zeus (LIMC V/1-2: 1705) ve Atina Hephaistos (LIMC V/1-2: 1706; Hoff 2009: 101 fig. 9.5) gibi tapınakların mermer metopları ve Attik dönem kaplarını (LIMC V/1-2: 1702) süsleyen tasvir, İÖ 4-1.yüzyıl aralığında başta seramikler olmak üzere (LIMC V/1-2: 2047, 2051) Hellenistik Dönem'e ait tapınakların metop ve frizlerinde (LIMC V/1: 2042-2043), adak levhalarında (LIMC V/1-2: 2041, 2076; Möller-Titel 2019: 442 abb. 3), altın pektoral (LIMC V/1-2: 2053) ve sikkelerde (LIMC V/1-2: 2055; Stannard 2015: pl. 5/G) karşımıza çıkmaktadır. Roma Dönemi'nde ise mozaikler (LIMC V/1-2: 1713; Klaus 1959: taf. 56/1; Lavagne 1979: 272/2), lahitler (LIMC V/1-2: 1714, 1716; Howard 1978: 7 fig. 5; Casagrande-Kim 2012: 297 fig. 66), kandiller (LIMC V/1-2: 2082-2083), sikke (LIMC V/1-2: 2086-2087; Stannard 2015: pl. 5/I) ve seramikler (LIMC V/1-2: 2080) gibi pek çok eserde görülebilmektedir.

Frigidaryum taban mozaïği üzerinde Herakles'in üçüncü görevi **Erymanthos Yaban Domuzu**'nun avlanmasıdır (Res. 13). Bu görevinde Eurystheus Herakles'ten, *Erymanthos Dağı'nda yaşayan yaban domuzunu canlı olarak kendine getirmesini emreder. Bunun üzerine Herakles aylarca domuzu izler, hayvanı ininden çıkarıp iyice yorduktan sonra onu yakalar ve omuzuna atıp Eurystheus'a getirir. Bu manzara karşısında dehşete düşen Eurystheus korkudan bir fiçinin içerisine saklanır* (Grimal 1997: 260; March 2001: 379-380).

Resim 13
Herakles'in üçüncü işi Erymanthos Yaban Domuzunun avlanması.



Taban mozaïği üzerinde yukarıda bahsi geçen mitolojik sahne, oldukça tahrip olmuş şekilde ele geçmiştir. Söz konusu öykü, domuzun arka ayaklarına ait toynakları ve alt gövdesinin bir kısmından tanınabilmektedir. Bu sahnede Herakles'in üst gövdesi ne yazık ki bilinmemektedir. Ancak sol bacağı dizden kırarak ileri attığı, sağ bacağı ise daha geride gergin bırakıldığı mozaïğin korunagelmiş alt kısmından anlaşılmaktadır. Ayrıca Herakles'in aslan postuyla betimlendiği, başı üzerinde ve sırtında kısmen görünen, sarımsı kahve renkli tesseralardan yapılmış yele ve pelerin detaylarından görülebilmektedir. Domuzun hatları siyah diğer kısımları ise koyu kahve renk tessera kullanılarak yapılmıştır. Bununla birlikte, Herakles'in dizden kırdığı sol bacağının hemen ön kısmında yukarı doğru uzanan bir kolun varlığı dikkati çekmektedir. Sadece kol detayının korunabildiği bu alanda, korkudan bir fiçi içine saklanan Eurystheus betimlenmiştir. Ayrıca kahramanın sol ayağının hemen yanında yere düşmüş sopası yer almaktadır. Sopianın dış hatları birkaç sıra sarımsı kahve renkte tessera ile çevrelenmiş, beyaz renkle doldurulan gövdenin üzerindeki çıkıntılar koyu kahve renkle vurgulanmaya çalışılmıştır. Güzün önüne düşen gölge ise mavi renk tessera ile yapılmıştır. Pano üzerinde dikkati çeken bir diğer unsur ise,

bu sahne ile birlikte diğer tüm işlerinin tümüyle açık mavi renkli bir arka fona uygulanmış olmasıdır.

Herakles'in omuzları üzerinde Erymanthos Yaban Domuzu'nu taşıdığı örneklerle yine en erken İÖ 6. yüzyılda tapınak metopları (LIMC V/1-2: 7, 10-11, 1705-1706), mermer kabartmalar (LIMC V/1-2: 62, 2110), bronz eserler (LIMC V/1-2: 63, 2120) ve Attik dönem kaplarında (LIMC V/1-2: 62, 2108, 2115, 2122, 2124, 2128) rastlanmaktadır. İÖ 5. yüzyılda Heraklion'un mermer metopları (LIMC V/1-2: 45, 63, 2121) bronzdan yapılmış heykeller (LIMC V/1-2: 44, 63, 2111) ve kraterlerde (LIMC V/1-2: 46, 64, 2131) karşılaştığımız tasvir, İS 1. yüzyıldan başlayarak İS 5. yüzyıla kadar lahitler (LIMC V/1-2: 1714-1715, 1717-1718, 1752, 2144, 2163), mermer kaide ve kabartmalar (LIMC V/1-2: 1736, 2155), heykeller (LIMC V/1-2: 2148), duvar resimleri (LIMC V/1-2: 2159), mozaikler (LIMC V/1-2: 1713, 1742), pişmiş toprak kandil (LIMC V/1-2: 2165) ve sikkeler (LIMC V/1-2: 2146, 2153) gibi çok sayı eser üzerinde görülebilmektedir.

Syedra Mozaği'nde betimlenen Herakles'in işlerinden dördüncü ise **Keryneia Geyiği'nin Yakalanması** sahnesidir (Res. 14a). *Altın boynuzlu ve tunç ayaklı Krynea adlı dişi geyiğin, ürünleri talan etmesi üzerine Herakles'ten canlı olarak bu geyiğin yakalaması Eurystheus tarafından emredilir. Bunun üzerine Herakles bütün bir yıl boyunca geyiği kovalar ve geyik Arkadhia'daki Ladon ırmağını geçmek istediği sırada onu okuyla yaralar. Onu sırtına alıp buradan gitmek isterken Artemis ve Apollon ile karşılaşır. Kendilerine ait geyiğin yakalanmasına kızan Artemis ve Apollon, Herakles'i hayvanı öldürmeye kalkmakla suçlarlar. Ne var ki Herakles bu görevin kendisine Eurystheus tarafından verildiğini söyleyerek bu durumdan kurtulur* (Grimal 1997: 260-261; March 2001: 379; Schwab 2004: 158).



Resim 14a
Dördüncü işi Keryneia Geyiği'nin yakalanması.
Resim 14b
Beşinci işi Stymphalos Gölü Kuşlarının öldürülmesi.

Yukarıda bahsi geçen mitolojik anlatımlı sahne, mozaik üzerinde oldukça iyi korunmuş durumda ele geçmiştir. Sağ eliyle kaçır vaziyetteki geyiğin sol boynuzundan yakalayan Herakles, dirsekten büküldüğü sol elinde gürzünü tutmaktadır. Ayrıca başındaki aslan postuna ait pelerin ucunun bu kol üzerinden geçirilerek sarkıtıldığı ve yapılan harekete uyumlu olarak geriye doğru savrulduğu görülmektedir. Yüz kısmı kayıp olmakla birlikte sol profilden ve sakallı işlendiği anlaşılabilir. Yine başından geçirdiği aslan potunun ön ayakları, boyun kısmında bağlanarak birleştirilmiştir. Gövde sola dönük işlenmiş, bacaklarının duruş pozisyonuna göre oluşan gölge, bacakları arasında yay şeklinde gösterilmiştir. Buradaki gölge koyu kahverengi tesseralar kullanılarak verilmiştir. Kahramanın sağ bacağı yaptığı hamleye uygun olarak dizden kırılmış, sol bacak gergin ve sabit bırakılmıştır. Sol omuzu üzerinden inerek gövdeye çapraz uzanan, kırmızımsı kahve renkli tesseralarla yapılmış bir şerit bulunmaktadır. Bu sırtında bir sadağın olduğunu göstermektedir. Ayrıca oldukça atletik işlenen Herakles'te, vücut detayları ışık-gölge etkisi göz önünden bulundurulurken, sırasıyla siyah, kırmızımsı kahve, kırmızı, pembe, somon ve son olarak beyaz renkte tesseralar kullanılarak verilmiştir. Diğer yandan Herakles'in kaçır vaziyetteki geyiğin sol boynuzundan tutması ön ayaklarının yukarıda arka ayakların ise geride gergin kalmasında neden olmuş ve bu durum geyiğin hareketine ustalıklı yansıtılmıştır. Geyiğin uzun çatalı boynuzları sarımsı kahve ve beyaz renk tesseralarla yapılmışken gözleri, burun delikleri ve ağız çevresinde siyah tessera tercih edilmiştir. Hayvanın dili ise kırmızı renkte verilmiştir. Diğer uzuvlarının detaylarında ise koyu kahveden sarımsı kahveye değişen tonlarda tesseralar kullanılmıştır. Mitolojiye göre Keryneia Geyiği Artemis'e adandığı için boynunda "*Taygete beni Artemis'e adadı*" yazılı bir kolye taşımaktadır (Grimal 1997: 260). Nitekim mozaik üzerinde de bu detayın atlanmadığı görülmekte boyun etrafında kırmızımsı kahve renkte iki sıra tesseredan yapılmış uçları koyu kahve renkte, boynun hemen altından sarkıtılmış bir kolyenin varlığı göze çarpmaktadır. Mozaik üzerinde hayvanın ön bacakların bulunduğu kısım tahrip olduğu için nasıl olduğu bilinmemektedir. Fakat Herakles'in dizden kıldığı sağ bacak baldırının yanına kadar uzanan arka bacakları ve toynakları net bir şekilde görülebilmektedir. Burada mozaik ustası hayvanın iki bacağının yan yana gelişini perspektif açıdan yansıtmak adına pençe şeklinde olan toynaklarını dörtlü olarak işlemiştir. Ayrıca mitolojik anlatımın geçtiği mekânın yeşillik veya otluk olduğu yere belli aralıklarla mavi renk tesseralarla yapılmış bitkisel betimlerle de yansıtılmaya çalışılmıştır.

Bu mitolojik sahnenin işlediği en erken örnekler ilk kez İÖ 6. yüzyılla birlikte Attik siyah figür amforaları üzerinde (LIMC V/1-2: 2175, 2177, 2184) ve Delphi'deki Atina Hazine Binası metoplarında (Richter 1970: fig. 436) görülmeye başlar. İÖ 5. yüzyıl başlarıyla daha çok kırmızı figürlü kaplar (LIMC V/1-2: 2189) ve tapınakların mermer metoplarında işlenmeye başlanan tasvir (LIMC V/1-2: 1703, 1705), Hellenistik Dönem'de çok nadir görülür (LIMC V/1-2: 2194). Ancak Roma Dönemi'nde oldukça sevilen bu konulu anlatım İS 1. yüzyıldan İS 6.yüzyıla kadar altınlar üzerinde (LIMC V/1-2: 1735) mermer kaide ve kabartmalarda (LIMC V/1-2: 1736, 1747, 2220, 2229), ostotek parçalarında (Doğanay 2010: 59 res. 2-3), fildişi kabartmalı levhalarda (LIMC V/1-2: 1759), cam eserlerde (LIMC V/1-2: 2214), bronzdan yapılmış heykeller (LIMC V/1-2: 2215, 2234; Stannard 2015: pl. 6/K), mozaik (LIMC V/1-2: 1713, 1739, 17442, 2226b), lahit (LIMC V/1-2: 1716, 1717, 1752; Thomas 2011: 403) ve sikkeler üzerinde karşımıza çıkmaktadır (LIMC V/1-2: 1761, 2233, 2238a; Stannard 2015: pl. 6/53-L; Demirtaş - Pınarcık 2016: res. 19, 44-47). Bununla birlikte bahsi geçen eserlere bakıldığında çoğunlukla Herakles'in geyiği yakalama

anında dizden kırılırmış sol bacağını geyiğin sırtına bastırır vaziyette işlendiği görülmektedir. Ancak özellikle bu tasvir biçiminin İS 2. yüzyıl sonu 3. yüzyıl başlarıyla değiştiğini ve Syedra mozağindeki tasvir biçimine dönüştüğünü benzer işlenişe sahip buluntulardan yola çıkarak söylemek mümkündür (Demirtaş - Pınarcık 2016: res. 44-47; Carrascosa 2018: fig. 2).

Mozaik üzerinde beşinci işi olarak **Stymphalos Gölü Kuşları**'nın öldürülmesi sahnesi işlenmiştir (Res. 14b). *Stymphalos Gölü kıyısındaki ormanlık bir alanda yaşayan bu kuşların ürünlere zarar vermesi üzerine Herakles'e verilen bu görevde, kahraman kuşları ormanlık alandan çıkarmak için bronzdan yapılmış çalparaları kullanır ve çalparaların çıkardığı sestten korkarak havalanan hayvanları bu sayede öldürmeyi başarır* (Grimal 1997: 261; March 2001: 380).

Söz konusu mitolojik anlatım, şu ana kadar frigidaryum taban mozağında betimlenen Herakles'in görevleri içerisinde en iyi korunmuş durumdaki sahneyi oluşturmaktadır. Herakles'in dörtte üç oranda cepheden işlenen vücudunda, yüz ve üst gövde sağa alt gövde ise sol dönüktür. Baş yukarı bakar biçimde, gözler iri, burun uzun ancak muntazam ve ağız ise hafif aralanmış olarak işlenmiştir. Yine sakallı betimlenen Herakles'in, başına geçirdiği aslan postu çene altından tutturulmuş, postun ön ayakları ise boyun altından bağlanmıştır. Yukarı kaldırdığı sol kolundan postun etek uçları geçirilmiştir. Ayrıca bu eliyle bir yay, dirsekten kıldığı sağ eliyle ise bir ok tutmaktadır. Kahramanın atletik ve kaslı vücudu ışık-gölge etkisi kullanılarak etkili bir şekilde mozağe yansıtılmıştır. Adaleli sol bacak dizden kırılarak bir taş ya da benzeri yüksekçe bir yere konumlandırılırken, sağ bacak geride sabit ve gergin bırakılmıştır. Bacakları arasına yere eğik yerleştirilmiş sopası ve avlanma anında vurulup yere düşen bir kuş işlenmiştir. Gerek havada süzülen gerekse yere düşen kuşların işlenişinde siyah, kırmızımsı kahve, gri ve beyaz tessera tercih edilmiştir. Siyah ve kırmızımsı kahverengi daha çok dış kontur ve detaylarda, gri ve beyaz gölgelemede kullanılmıştır. Bir önceki Keryneia Geyiği'nin avlanma sahnesinin tamamen zıt yönüne yerleştirilmiş bu sahnede, anlatıma derinlik katmak için Herakles daha beride işlenmiştir. Böylelikle uygun duruş pozisyonlarıyla mekân ve zaman farkı da en iyi şekilde yansıtılmıştır.

Söz konusu mitolojik tasvirin erken örnekleri İÖ 6. yüzyıl ortalarında Attik kaplar üzerinde görülmektedir (LIMC V/1-2: 2241, 2243, 2245). Ancak en sık Roma Dönemi eserleri üzerinde karşılaşılmaktadır. Özellikle İS 1. yüzyılla birlikte mermerden yapılmış altar (LIMC V/1-2: 1735), kaide (LIMC V/1-2: 1736) ve kabartmalarda (LIMC V/1-2: 1747) görmeye başladığımız anlatım, İS 2. yüzyıl ortalarından İS 4. yüzyıl sonlarına kadar başta lahitler olmak üzere (LIMC V/1-2: 1716, 1717; Lawrence 1965: pl. 45 fig. 2 (back); Boysal 1959: 77-81 lev. XLVI res. 1-2 (Yunuslar Köyü Lahdi/Konya Lahdi); Özoral 1977: 146 res. 6 (Perge Lahdi); Cırtıl - Altuncan 1993: 26-31 (Kayseri Lahdi); Edmund 2011: 403 fig. 12.7; Waelkens 2019: 620 fig. 19, 25; Özgan 2003: taf. 18 kat. 4 (Konya Lahdi)), sikke (LIMC V/1-2: 2257a; Bräuer 1910: 63-64 taf. III/3, 5) ve mozaiklerde (Balil 1978: lam. VIII; Lavagne 1979: 274/5) sıkça işlenmektedir. Ayrıca İS 216 yılına tarihlenen Lepcis Magna'daki Severan Bazilikası'nın Herakles sütununa ait plasterleri üzerinde de bu betimi görmek mümkündür (Ward-Perkins 1948: pl. VIII).

Hamamın frigidaryum taban mozağında Herakles'in altıncı sırada betimlenen işi **Amazon Kraliçesi Hippolyte'den Kemerini**'nin alınışıdır (Res. 15). Bu mitolojiye göre, *Eurystheus'un kızı Admete Hippolyte'nin kemerini ister. Ares tarafından Hippolyte'ye hediye edilen bu kemeri almak için Herakles, birkaç gönüllü arkadaşı ile amazonlar ülkesinin limanı Themiskyra'ya gelir.*

Resim 15
Altıncı işi Amazon Kraliçesi Hippolyte'den kemerinin alınışı.



Burada Herakles durumu Hippolyte'ye anlatınca kraliçe gönüllü olarak kemerini Herakles'e vermeye razı olur. Ancak Herakles'in düşmanı Hera bir amazon kılığına girerek onlar arasında bir kavga başlatır. Bunun sonucunda kandırıldığını düşünen Herakles Hippolyte'yi öldürür ve kemerini alır (Erhat 1996: 117; Grimal 1997: 262-263; March 2001: 381).

Mozaiğin tam orta merkezine işlenmiş bu mitolojik sahnenin, ne yazık ki büyük bir çoğunluğu tahrip olmuştur. Burada yalnızca, Herakles'in başının bir kısmı, sahnenin sağ tarafında işlenmiş olduğu anlaşılan bir amazon kadının sırtındaki yayı, sağ kol ve göğsünün bir kısmı ve yere değdiği anlaşılan sağ bacağının dizden aşağısı görülebilmektedir. Ayrıca olasılıkla mücadele anında yere düşmüş bir atın boyun, yele ve toynaklarına ait detaylar, çift ağızlı bir balta, balık benzeri bir nesne ve büyükçe işlenmiş bir amazon kalkanı (pelta) yer almaktadır. Herakles'in yüzü sola dönük halde, saçlı ve sakallı işlenmiştir. Saç ve sakallar kahverengi tessera kullanılarak verilirken detayların verilisinde siyah renk tessera kullanılmıştır. Kalınca işlenen kaşlar altında gözler iri ve kulak büyük yapılmıştır. İlk kez bu sahnede kahramanın, başında aslan postuyla işlenmediği dikkati çekmektedir. Herakles'in üst ve alt gövdesinin nasıl olduğu tahribattan dolayı bilinmemektedir. Diğer yandan sırtında siyah tesseralar ile yapılmış bir yayın uç kısmını görebildiğimiz amazonda, sağ göğüs üzerinde ya saç ya da sol göğsü açıkta bırakan elbisesine ait bir detay gözükmektedir. Sağ kolunda bir pazı bent bulunmakta, ışığın yönü figür üzerine buradan düştüğü için açık alanlar pembe, beyaz ve sarının tonlarıyla, gölge alanlar ise kırmızı, kırmızımsı kahve ve siyah renkte yapılmıştır. Sağ diz kapağı yere değen amazon, parmak uçlarını açıkta bırakan ve bilekte sonlanan çorap biçiminde bir sandalet giymiştir. Sandaletin arka bilek kısmından başlayarak topuğa, oradan da ayak başparmağına kadar uzanan dış konturları siyah renkte yapılmışken, desenine ait detayları beyaz zemin üzerine kırmızımsı kahve renkte işlenmiştir. Sandaletin ucundan görülen ayak parmakları oldukça muntazam yapılmıştır. Amazonun bu diz çökmüş sağ bacağının hemen altından bir ata ait boyun ve yeeler gözükmektedir. Boyunda ışık-gölge etkisi, sarımsı kahve tonları ve beyaz, yeelerde ise kırmızımsı kahve, siyah, kahverengi ve kırmızı renkte tesseralarla sağlanmış. Ata ait toynakların işlenişinde ise açık griden siyaha giden renkler kullanılmıştır. Zemin üzerinde düşmüş vaziyetteki kalkanın ise dış konturları tek sıra siyah ve bunun etrafı ise iki ya da üç sıra halinde kırmızımsı kahve renkli tessera ile çevrelenmiştir. Kalkanın dış yüzeyinin sol tarafı yine kırmızı ve tonlarında, sağ tarafı ise pembe ve tonlarında tesseralarla doldurulmuştur.

Herakles'in işleri arasında betimi en az yapılan sahnelerden birini amazon kraliçesi Hippolyte ile olan mücadelesi oluşturmaktadır. En erken örneği, İÖ 5. yüzyıl ortalarına tarihlenen Olympia Zeus Tapınağı'nın metoplarında görülmektedir (LIMC V/1-2: 1705). İÖ 4. yüzyılda Halikarnasos Mouseleumu'nun mermer frizlerinde (LIMC V/1-2: 2459) karşılaştığımız tasvir, Roma Dönemi'nde İS 2. yüzyıl ortalarından itibaren başta lahitler olmak üzere (LIMC 1/1-2: 122, 123, 128, 127, 132, 133, 137; LIMC V/1-2: 1714, 1716-1718, 1734; Boysal 1959: 77-81 lev. XLVII, res. 3; Özoral 1977: 152 res. 10; Cırtıl - Altuncan 1993: 26-31; Özgan 2003: taf. 18 kat. 4/2), sikkeler (LIMC 1/1-2: 159, 160, 161a; Bräuer 1910: 66-67 taf. III/ 7-9; Demirtaş - Pınarcık 2016: res. 70-72), mermer adak kabartması (LIMC 1/1-2: 140) ve frizler (LIMC 1/1-2: 119), mozaikler (LIMC 1/1-2: 111; LIMC V/1-2: 1713) ayrıca Magnesia'daki bir tapınak frizi (Richter 1970: fig. 457a) ve Lepcis Magna'daki Severan Bazilikası'nda (Ward-Perkins 1948: pl. VIII) rastlanmaktadır.

Syedra mozaiğinde Herakles'in yedinci işini **Kral Augeias'ın Ahırları'nın Temizlenmesi** oluşturmaktadır (Res. 16). Diğer işlerinden oldukça farklı olan bu görevinde kahramandan Peloponisos'ta yaşayan Elis kralının ahırlarının temizlenmesi istenmiştir. Mitolojiye göre, *Elis kralına babasından çok sayıda sürü kalmıştır. Ancak kral, ahırlarında biriken gübreleri kaldırmayı ihmal etmekte ve bu durum toprağın verimsizleşmesine neden olmaktadır. Bunun üzerine Herakles, Kral Augeias ile bir anlaşma yapar. Eğer bu işi bir günde yaparsa Augeias ya krallığın yarısını ya da sürülerinin onda birini ona verecektir. Bu anlaşma üzerine Herakles, Alpheios ve Peneios ırmaklarının yataklarını ahırların avlusuna çevirerek biriken tüm gübreyi bir günde temizlemeyi başarır, fakat kral verdiği sözde durmaz ve Herakles'in ülkesini terk etmesini ister* (Grimal 1997: 261-262; Schwab 2004: 161).

Söz konusu mitolojik anlatım mozaik üzerinde kısmen korunagelmıştır. Duruş pozisyonundan üst gövdesinin sağa dönük olduğu anlaşıl原因 Herakles'te, başın tamamı ve üst gövdenin sağ tarafı, tahribata bağlı olarak büyük ölçüde kayıptır. Yalnızca, yüksek bir kayalık alandan aşağıya doğru akan bir ırmağa uzattığı ve dirseklerden itibaren görülebilen elleri, sırtındaki postunun bir kısmı ve bedeninin sol tarafı günümüze sağlam ulaşabilmiştir. Mozaikte, iki ırmağın yataklarının tek bir kanalda birleştirilmesini sembolize eden, yüksek, tepe kısmı oval, piramidal bir kayalık alandan akan su ve işin tamamlandığını yansıtan kenara bırakılmış çapa, mitolojisine uygun şekilde işlenmiştir. İleriye uzattığı ellerini akan suda temizleyen Herakles'te, sol bacak biraz ileride ve dizden kırık, sağ bacak ise büyük olasılıkla gergin ve sabit bırakılmıştır. Böylece vücudun yapılan işle doğru orantılı aldığı şekil, mozaik üzerine çok iyi yansıtılmıştır. Figürde sol ayağın bastığı zeminin toprak olduğu, kahverengi ve tonlarında kullanılan tesseralarla vurgulanmıştır. Suyu tuttuğu iki elin arasında, siyah tessera ile yapılmış olasılıkla dikdörtgen biçimli bir sadak ve sadağın içerisinde ise oku ve yayı görülmektedir. Yüksekten akan ırmağın biriktirdiği su, sol ayak önünde gösterilmiştir. Sopası ve çapası kayaya yaslı bir şekilde kahverengi ve tonlarında işlenmiştir. Mozaik ustasının olay ve olayın geçtiği mekândaki tüm detayları büyük bir ustalıklarla işlediği gözden kaçmamaktadır.

Herakles'in görevleri arasında nadir betimlenen sahnelerden bir diğerini bu yedinci sıradaki işi oluşturmaktadır. Yine en erken örneği İÖ 5. yüzyıl ortalarında Olympia Zeus Tapınağı'nın metoplarında görülmekle birlikte (LIMC V/1-2: 1705) Attik vazolar üzerinde birebir bir tasviri bulunmamaktadır. Aynı şekilde Hellenistik Dönem'de de bu işine yönelik yapılmış herhangi bir betime rastlanmamıştır. Fakat İS 2.yüzyıl başlarıyla Roma Dönemi mermer adak levhaları (LMC I/1-2: 140), mozaik (Carrascosa 2018: 166 fig. 2), sikke (LIMC V/1-2: 2304, 2305; Bräuer 1910: 68-69 taf. IV/1-3; Demirtaş -Pınarcık 2016: res. 21, 51-56) ve lahitler üzerinde görülebilmektedir (Ettlinger 1972: 132/11; Boysal 1959: 77-81 lev. XLVII res. 3; Özoral 1977: 152 res. 8; Cırtıl - Altuncan 1993: 26-31; Özgan 2003: taf. 18, 2/kat. 4). Diğer yandan bahsi geçen eserler üzerinde Herakles ya bir kaya üzerinde dinlenmiş oturur vaziyette ya da elinde bir kazma ile ırmağın yatağını değiştirir biçimde işlenmiştir. Özellikle bu ikinci işleniş biçiminde çoğunlukla ırmağın kova benzeri bir obje içine aktığı göze çarpmaktadır. Bu açıdan ne mozaikler ne de lahitler üzerinde Syedra frigidarium taban mozaiği ile benzer bir işlenişe rastlanmamaktadır. Sadece Mısır'daki Alexandria kenti Antonius Pius Dönemi (İS 138-161) sikkeleri arasında işleniş açısından paralel bir örnek bulunmaktadır (Bräuer 1910: 68-69 taf. IV/1). Bu sikke üzerinde Herakles, mozaik üzerinde olduğu gibi ayakta sol bacağını dizden kırarak iki elini, yüksekçe bir kayalık alanı simgeleyen üçgenimsi bir yapının içinden akan suya, uzatırken işlenmiştir. Burada da akan suyun, bizim mozaiğimizde olduğu



Resim 16
Yedinci işi Augeias'ın ahırlarının temizlenmesi.



Resim 17
Sekizinci işi Girit Boğasının yakalanması.

gibi üç sıra halinde çizgisel indigi dikkati çekmektedir.

Frigidaryum taban mozağında Herakles'in sekizinci işi **Girit Boğasının Yakalanma** sahnesidir (Res. 17). Mitolojiye göre, *Girit Kralı Minos, denizden çıkacak ilk yarattığı Poseidon'a kurban etmek için söz verir. Fakat denizden çıkagelen ak boğanın güzelliğine hayran kalan Minos, bunu kendi sürüleri içine katarak Poseidon'a daha az değerli başka bir boğa kurban eder. Buna sinirlenen tanrı hayvanı delirtir. Eurystheus ekinlere zarar veren bu hayvanı getirtmek için Herakles'i görevlendirir. Bunun üzerine Herakles Girit'e gider boğayı boynuzlarından yakalayıp onu Yunanistan'a getirmeyi başarır ancak Hera kendisine adanmak istenen boğayı kabul etmez ve onu serbest bırakır* (Grimal 1997: 262). Mozaik üzerinde söz konusu konulu anlatımının yer aldığı sahne, altı ve yedinci işinde olduğu gibi büyük ölçüde tahrip olmuştur. Sahnede Herakles'in sağ yan profilden verilmiş başının bir kısmı, boğanın arka gövdesi, kuyruğu, arka ve ön bacak ile toynakları, kahramanın ise sol bacağına ait üst ve sağ bacağa ait alt baldırı ve ayak topuğu günümüze ulaşabilmiştir. Bu mitsel anlatıda Herakles, kahverengi tonlarda kısa saçlı ve sakallı işlenmiş, öndeki saçlar olasılıkla yapılan işten dolayı oluşan yorgunluğunu vurgulamak amacıyla dağınık yapılmıştır. Gözü, iri badem biçimli, kaşları ise yay şeklindedir. Burun ve ağız detayı oluşan tahribattan dolayı bilinmemektedir. Kulak ise büyük ancak insan anatomisine uygun işlenmiştir. Kulağa vuran ışığın yönüne göre, gölgede kalan alanlar kırmızimsı kahve diğer kısımlar ise pembenin tonlarında verilmiştir. Boyun ensede dolgun bir yapı yansıtılırken, boynundan geçen, iki sıra siyah tessera ile yapılmış, sağ omuzdan çapraz inen sadağının ipi gözükmemektedir. Ayrıca kahramanın ayrılmaz parçası olan postunun etek uçları da boğanın arka bacaklarının hemen ön kısmında izlenebilmektedir. Tahrip olmuş kısımlar nedeniyle Herakles'in boğayı yakalamış biçimi görülemezse bile, figür ve boğanın tasvirdeki duruş pozisyonlarından, boynuzundan yakalamış olduğu anlaşılabilir. Çünkü boğanın ön toynaklarının havada olması onu geriye doğru çeken bir gücün varlığına işaret etmektedir. Diğer yandan boğa işlenirken vücut dış konturları ve "S" çizen kuyruğu gri tesseralarla, toynaklar dışında kalan tüm gövde ise beyaz ve açık grinin tonlarıyla yapılmıştır. Mozaik ustasının boğanın gövdesinde beyaz tessera kullanması yine bilinçli bir uygulama olup, mitolojisine bağlı kalındığını göstermesi açısından önemli bir ayrıntıdır. Çift toynaklı boğanın toynak araları ve yan parmak ya da kör parmak olarak tanımlanan arkadaki çıkıntıları, kırmızimsı kahve renkte tessera ile kontürlenmiştir. Toynaklar ise kahve ve tonlarında tesseralarla işlenmiştir.

Herakles'in Girit Boğası ile olan mücadele sahnesi ilk olarak İÖ 6.yüzyıl sonlarında Atika seramikleri üzerinde betimlenmeye başlamıştır (LIMC V/1-2: 2306, 2308, 2318, 2319, 2324), İÖ 5. yüzyıl ortalarıyla tapınakların metoplarında (LIMC V/1-2: 1705) ve Selinus sikkelerinde (LIMC V/1-2: 2316; Bräuer 1910: 72 taf. III/ 12) gördüğümüz tasvir, Geç Hellenistik Dönem'de Campana rölyeflerinde işlenmiştir (Möller-Titel 2019: 442 abb. 4). Roma dönemiyle İS 1. yüzyılda Herculaneum Bazilikası freskoları (LIMC V/1-2: 2159) ve terrakota kabartmalarda (LIMC V/1-2: 2389), İS 2. yüzyıldan itibaren ise kandil (LIMC V/1-2: 2372), fildişi heykel (LIMC V/1-2: 2404), mermer kabartmalar (LIMC V/1-2: 1747) sikkeler (Kurth 2015: taf. III, 13 (Amorium, Caracalla (İS 211-217), 14 (Hadrianopolis, Gordian III (İS 238-244), pl. X/446 (Perinthos, Gordian III) ; Demirtaş - Pınarcık 2016: res. 57-63), mozaik (Lavagne 1979: 276 res. 7) ve lahitler (LIMC V/1: 2525; Boysal 1959: 77-81 lev. XLVI res. 2; Özoral 1977: 152 res. 11; Cırtıl - Altuncan 1993: 29; Özgan 2003: taf. 20, 1/kat. 4; Waelkens 2019: fig. 12) üzerinde karşılaşılmaktadır. Herakles'in bu işi bahsi geçen eserlerde iki farklı biçimde betimlenmiştir; Bunlardan ilkinde Herakles ayakta

boğayı boynuzundan yakalar şekilde diğeri ise dizden büktüğü sağ bacağı ile boğanın sırtına bastırıp sol eliyle boynuzundan tuttuğu boğaya gürzüyle vurmaya hazırlanmış sopası, geriye savrulmuş aslan postunun başı ve ön pençeleri görülebilmektedir. Deformasyondan dolayı mozaik üzerinde bu sahnenin Herakles'in hangi işini anlattığı belirlemek oldukça güç olmuştur. Ancak aslan postunun hemen altında görülen bir atın arka bacağına ait detay, bu sahnede Diomedes'in Atlarının getirilmesinin betimlendiği konusunda önemli bir ipucu vermektedir. Burada atın arka uyluğu, aşil tendonu ve alt bacağın bir kısmı göze çarpmaktadır. Ata ait uzuvda açık mavi ve yer yer siyah tesseraların kullanıldığı anlaşılmaktadır. Herakles yine sakallıdır ve gözleri yapılan işin verdiği duyguyu yansıtır biçimde açılmıştır. Kahramanın üst ve alt gövdesinin tamamı tahrip olduğu için bilinmemektedir.

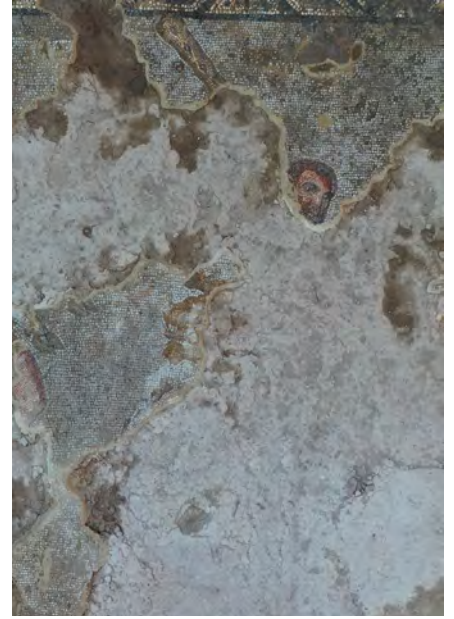
Herakles'in Syedra mozaïğinde işlenen dokuzuncu sıradaki görevi **Diomedes'in Atlarının Getirilmesi** sahnesidir (Res. 18). Bu görevinde Herakles'ten *Trakya Kralı Diomedes'in vahşi görünümlü ve insan etiyle beslenen kısıraklarının yakalanıp getirilmesi istenir. Bunun üzerine Herakles Trakya'ya tek başına gider ve kralı öldürerek ölüsünü de atlara yedirir. Daha sonrasında sakinleşen atları sorunsuz getirmeyi başarır* (Grimal 1997: 262).

Syedra mozaïğinde bu mitolojik anlatımın geçtiği alan çok büyük ölçüde tahrip olmuştur. Neredeyse yüzde 90 oranında kayıp olan bu sahnede, sadece kahramanın sola dönük baş kısmı, yukarıya kalkmış ve vurmaya hazırlanmış sopası, geriye savrulmuş aslan postunun başı ve ön pençeleri görülebilmektedir. Deformasyondan dolayı mozaik üzerinde bu sahnenin Herakles'in hangi işini anlattığı belirlemek oldukça güç olmuştur. Ancak aslan postunun hemen altında görülen bir atın arka bacağına ait detay, bu sahnede Diomedes'in Atlarının getirilmesinin betimlendiği konusunda önemli bir ipucu vermektedir. Burada atın arka uyluğu, aşil tendonu ve alt bacağın bir kısmı göze çarpmaktadır. Ata ait uzuvda açık mavi ve yer yer siyah tesseraların kullanıldığı anlaşılmaktadır. Herakles yine sakallıdır ve gözleri yapılan işin verdiği duyguyu yansıtır biçimde açılmıştır. Kahramanın üst ve alt gövdesinin tamamı tahrip olduğu için bilinmemektedir.

Herakles'in Diomedes'in Atlarını Getirmesi görevinin betimlendiği en erken örnekler İÖ 6. yüzyıl sonlarına ait Attika vazoları üzerinde karşımıza çıkmaktadır (LIMC V/1-2: 2414), İÖ 5. yüzyıl ortalarında Atina Hephaistos (LIMC V/1-2: 1706) ve Olympia Zeus (LIMC V/1-2, 1705) gibi tapınaklarının metoplarını süsleyen bu sahne, İÖ 4. yüzyıldan başlayarak pişmiş toprak kaplar (LIMC V/1-2: 2423), yüzük taşları (LIMC V/1-2: 2421), sikkeler (LIMC V/1-2: 2422) ve Delphi Tiyatrosu frizleri (ILMC V/1-2: 1712) olmak üzere İÖ 1. yüzyılın sonlarına kadar sevilerek işlenmiştir. Diğer yandan Roma Dönemi'nde bu konulu anlatım özellikle İS 2. yüzyıl ortalarıyla daha çok lahitler (LIMC V/1-2: 1714, 1716-1718, 1752; Boysal 1959: 77-81 lev. XLVI res. 2; Özoral 1977: 153 res. 12; Lavagne 1979: 281, 13; Özgan 2003: taf. 20, 2/kat. 4), sikkeler (LIMC V/1-2: 2435b, 24441a; Kurth 2105: pl. X, 394, 429) ve heykel grupları (LIMC V/1-2: 2449) üzerinde görülmektedir.

Hamamın taban mozaïğinde Herakles'in onuncu işi olarak **Geryoneus Sığırlarının Getirilmesi** tasvir edilmiştir (Res. 19). Mitolojiye göre; *Geryoneus üç kafası ve bedeni olan altı kol ve bacağına sahip oldukça büyük bir devdir. Herakles'e Erythia adasındaki Geryoneus'a ait sığırların Atina'ya getirilmesi görevi verilmiştir. Ancak buraya gidebilmesi için Libya çölünden geçmek zorunda olan Herakles sıcağına çok sinirlenir ve Helios'a (güneş) ok atar. Helios onun bu cesaretine hayran kalır ve ona gün batımından şafağına kadar kullanabileceği altın bir sandal verir. Herakles bu kayık ile Erythia adasına ulaşır, Geryoneus ve sürülerinin bekçilerini öldürür. Ardından sığırları da alarak İtalya, Galya ve Trakya yoluyla Atina'ya ulaşır ve onları Eurystheus'a teslim eder* (Grimal 1997: 263; Schwab 2004: 168).

Syedra mozaïğinde ne yazık ki söz konusu mitolojik anlatım bundan önceki iki işinde olduğu gibi büyük ölçüde kayıptır. Bu alanda yalnızca Herakles'in bacaklarının dizden aşağısı ve ayakları, zemin üzerinde duran sopası, aslan postundan sarkan pençeler ve sağ diz kapağının hemen bitişiğinde yer alan bir boğa toynağı günümüze ulaşabilmiştir. Ayrıca boğaya ait hilal biçimli boynuzlar,



Resim 18
Dokuzuncu işi Diomedes'in atlarının getirilmesi.

Resim 19
Onuncu işi Geryoneus sığırlarının getirilmesi.



mozağin sağ üst kısmında kısmen de olsa görülebilmektedir. Herakles'in üst gövdesi tamamen kayıp olduğu için boğayı yakalama anının nasıl tasvir edildiği bilinmemektedir. Burada kahramanın vücut ağırlığının dizden bükülerek sol bacak üzerine bindirildiği ve sağ bacağın biraz daha geride gergin bırakıldığı anlaşılmaktadır. Ayaklarının bastığı alanda, parmak uçlarının bulunduğu zemin beyaz, sol bacadan yansıyan kısa gölge açık mavi üzerine siyah, boğa toynağının yer aldığı zemin ise kahverengi ve daha açık tonlarındaki tesseralarla işlenmiştir.

Bu konulu anlatım ilk kez İÖ 7. yüzyıl ortalarına ait Proto-Korint bir pyxis (LIMC V/1: 74, 2462) ve Samos'tan bronz bir pectoral (LIMC V/1: 76, 2476) üzerinde işlenmiştir. İÖ 6. yüzyıl ortalarından itibaren özellikle Attik kaplar üzerinde çok sık betimlenen tasvirin (LIMC V/1-2: 2463-2469), İÖ 5. yüzyıl ortalarından İÖ 4. yüzyıl başlarına kadar tapınak metopları (LIMC V/1-2: 1703, 1705, 1706) ve bronz eserlere (LIMC V/1-2: 2477-2478) konu olduğu görülmektedir. Bununla birlikte Hellenistik Dönem'de pişmiş toprak kaplar (LIMC V/1-2: 2474, 2504), bir mermer adak kabartması (LIMC V/1-2: 2535c) ve Delphi Tiyatrosu frizleri (LIMC V/1-2: 1712) gibi az sayıdaki eserlerde karşılaştığımız tasvirin, bilhassa İS 1. yüzyıldan itibaren altınlar (LIMC V/1-2: 1735), lahitler (ILMC V/1-2: 1713, 1739, 1742; Boysal 1959: 77-81 lev. XLVI res. 2; Özoral 1977: 153, 148; Cırtıl - Altuncan 1993: 30; Özgan 2003: taf. 20, 1/kat. 4; Waelkens 2019: fig. 12, 15, 20, 23, 27), sikke (Bräuer 1910: 77-81 taf. IV/4-7 taf. V/20; Demirtaş -Pınarcık 2016: 101 res. 73) ve mozaiklerde (LIMC V/1-2: 1713, 1739, 1742) Roma Dönemi boyunca sevilerek betimlendiği görülmektedir. Bahsi geçen eserlerde Herakles'in bu işinin ağırlıklı olarak üç başlı ve savaş aletleri ile kuşatılmış Geryoneus ile mücadele halindeyken betimlendiği dikkati çekmektedir. Bu yönüyle tamamen farklı bir işlenişe sahip Syedra mozağında ise Herakles bir sığırı yakalarken betimlenmiştir. Roma Dönemi'nde bu şekildeki benzer işleniş yalnızca Perinthos'taki biri İmparator Geta (İS 209-211) (Bräuer 1910: 80) diğer ise Gallienus Dönemi'ne ait (İS 252-268) sikkeler (Kurth 2015: pl. X, 509) ve Konya Lahdi (İS 250) (Özgan 2003: taf. 20, 1/kat. 4; Boysal 1959: 77-81 lev. XLVI res. 2) üzerinde görmektediriz. Bu verilerden yola çıkarak söz konusu mitolojik anlatımın Roma Dönemi'nde, özellikle İS 3.yüzyıl başlarıyla Syedra hamam mozağındaki biçimiyle tasvirinin yaygınlaşmış olabileceği söylenebilir.

Frigidaryum'un taban mozağında Herakles'in on birinci işi olarak **Kerberos Köpeği'nin** ölümler diyarından yeryüzüne çıkartılması işlenmiştir (Res. 20). Bu mitolojiye göre; *Herakles ölümler diyarı Hades'ten üç başlı bekçi köpeği Kerberos'u Atina'ya getirmekle görevlendirilir. Bunun üzerine Herakles Hermes ve Athena'nın desteğiyle yer altı dünyasına gider ve orada Hades tarafından zincire vurulmuş Theseus görülür (Erhat 1993: 139). Önce Theseus'u zincirlerinden kurtaran Herakles daha sonra Hades'in huzuruna çıkar. Köpeği götürebilmesi için Hades'le bir anlaşma yapan kahraman, Kerberos'u itaat altına alır ve ölümler diyarının Troizen'deki ağzından yeryüzüne çıkarır. Ancak köpeği gören Eurystheus dehşete düşer ve Herakles onu tekrar Hades'e götürmek zorunda kalır (Grimal 1997: 265-266).*

Mozaik üzerinde bu mitolojik anlatımın yer aldığı alanda yine büyük ölçüde tahribat söz konusudur. Özellikle bu tahribatın izleri Herakles'te gövdenin sol tarafında tümüyle izlenmektedir. Bu kısım nereyse tümüyle kayıptır. Diğer yandan, Herakles'in başı, sağ üst ve alt gövdesi, sağ eliyle tasmaından tuttuğu üç başlı Kerberos köpeği ve ölümler diyarının çıkışını temsil eden kare şeklindeki geçit, mozaikte sağlam kalabilmiş kısımlardır. Herakles yine saçlı ve sakallı işlenmiştir. Oval hatlı yüzü dolgun, gözleri oldukça iri, burun uzun ve dudaklar etli yapılmıştır. Baş hafif sağa dönüktür. Yine sağa dönük olduğu anlaşılan üst



Resim 20
On birinci işi Keberos Köpeği'nin
yeryüzüne çıkarılışı.

gövdede sağ omuzdan geçirilmiş, iki sıra siyah tessera kullanılarak yapılmış sadağının ipi gözükmemektedir. Ayrıca sopasını sol omzu üzerine dayadığı, sopanın burada görülen ucundan anlaşılabilir. Olasılıkla aslan postu bu koldan aşağıya sarmaktadır. Çünkü posta ait bir pençe, Herakles'in kayıp olan sol tarafında birazda olsa izlenebilmektedir. Kahramanın iki bacak arasına düşen gölge yay şeklinde verilmiştir. Sağ bacak hafif yana açık ve gergin, sol bacak ise dizden kırık olmalıdır. Nitekim ayakta durur vaziyetteki figürde vücudun sola doğru bir miktar eğim oluşturması bundan kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte,

Kerberos köpeği tek bir gövdeden çıkmış üç başlı işlenirken, yanlardaki başlardan biri sağa diğeri ise sola dönük ve hafif yere bakar şekilde betimlenmişlerdir. Bu iki baş arasında yer alan merkezdeki başın ise kafası yukarı kalkık Herakles'e bakar biçimdedir. Her biri köpeğin başının etrafından geçirilerek takılmış tasmanın iki ucunu Herakles, dirsekten büktüğü sağ eliyle sıkıca tutmaktadır. Tasma biri sarı diğeri kahverengiden oluşan iki sıra tessera kullanılarak yapılmıştır. Sarı renk olasılıkla ışık-gölge etkisi için tercih edilmiştir. Köpeğin gözleri ve hırlar vaziyetteki ağızlarında görülen dilleri, kırmızımsı kahve, göz bebekleri ise beyaz renkle belirginleştirilmiştir. Köpeğin dış hatları ve bazı detaylarında siyah, gövdesinde ise ışığın geliş açısına göre gri ve tonlarına sahip taşlar tercih edilmiştir.

Herakles'in bu işine dair en erken betimlemeyi İÖ 6. yüzyıl başlarına ait bir Korinth vazosu üzerinde görmekteyiz (LIMC V/1-2: 2553). Bu yüzyılın ortalarından itibaren özellikle Attik kaplarda sıkça işlenen konunun yüzyılın sonuna kadar sevilerek betimlenmeye devam ettiği anlaşılmaktadır (LIMC V/1-2: 2554, 2556-2558, 2560, 2576-2578, 2581-2587). Seramikler üzerindeki bu erken dönem tasvirlerde ya tanrıça Athena ya da Hermes'in yer aldığı görülmektedir. İÖ 5. yüzyıl ortalarına gelindiğinde ise söz konusu mitolojik anlatı Olympia Zeus (LIMC V/1-2: 1705) ve Atina Hephaistos (LIMC V/1-2: 1706) gibi tapınakların metoplarının süslenmesinde tercih edilmiştir. Diğer yandan Hellenistik Dönem eserlerinde nadiren karşılaşılan bu tasvir (LIMC V/1-2: 1712, 2571), İS 1. yüzyılda mermer kaide (LIMC V/1-2: 1736) ve taş heykellerde (LIMC V/1-2: 2637), İS 2-3. yüzyıl aralığında ise mermer heykeller (LIMC V/1-2: 2661-2662), duvar resimleri (LIMC V/1-2: 2643), sikkeler (LIMC V/1-2: 2656, 2658; Bräuer 1910: 83 taf. IV, 8, 9), mozaik (LIMC V/1-2: 1742) ve lahitler (LIMC V/1-2: 2638; Lavagne 1979: 281 res. 13; Boysal 1959: 77-81 lev. XLVI res. 2; Cırtıl - Altuncan 1993: 30; Waelkens 2019: fig. 12, 14, 23, 27) üzerinde işlenmiştir.

Herakles'in Syedra hamam mozaïği üzerinde betimlenen son görevi ise **Hesperitler'den Altın Elmaların Getirilişi**'dir (Res. 21). Mitoloji'ye göre; *Zeus ve Hera evlenirken, torak ana yani Gaia, tanrıçaya düğün hediyesi olarak altın elmalar hediye eder. Tanrıça bu elmaları çok beğenir ve onları Atlas Dağı'nın yamacında yer alan bahçesine diker. Ancak Atlas'ın kızları elmalara dadanınca tanrıça burayı korumaları için yüz kollu ölümsüz bir ejderhayı ve Hesperidler'i bekçi tutar. Herakles, bahçenin yerini Nereus'tan öğrenir ve orada Dünyayı sırtında taşıyan Atlas ile karşılaşır. Kahraman Atlas'ın sırtında taşıdığı yükü bir süreliğine taşımak şartıyla, Atlas'ı elmaları çalma konusunda ikna eder. Fakat Atlas elmaları alınca yükü tekrar sırtına almak istemez. Buna razı olmuş gibi davranan Herakles, omuzlarına bir yastık koymak istediğini bu nedenle Atlas'a kısa süreliğine yükü omuzlamasını söyler. Bu durumdan kuşkulanan Atlas yükü omuzlar ve yere bıraktığı elmaları Herakles alarak oradan kaçar* (Grimal 1997: 266-267).

Bu mitolojik anlatımın çoğu eser üzerinde birkaç farklı varyasyonda işleniş biçimi bulunmakla birlikte (LIMC V/2: 102-107) Syedra hamam mozaïğinde Herakles tek ve ayakta durur şekilde tasvir edilmiştir. Mozaikte figürün yüzünün büyük bir kısmı, sol omuz üstünden başlayarak ellerine kadar uzanan alan ve ayak bileklerinden aşağısı kayıptır. Yine saçlı ve sakallı işlenen Herakles'te baş hafif sola döndürülmüş, vücut ise tam cepheden yapılmıştır. Bu yönüyle önceki görevlerinde karşılaşılan dörtte üçlük cepheden vücut işlenişinin, burada olmadığı görülmektedir. Diğer yandan dirsekten bükerek uzattığı sol kolundan aşağıya aslan postu sarkmakta ve olasılıkla bu elinde de altın elmaları



Resim 21
On ikinci işi Hesperitler'den altın elmaların getirilişi.

tutmaktaydı. Sağ omuzdan geçirilmiş içerisinde yayının da yer aldığı sadağı, sol kol altında çapraz olarak durmaktadır. Sadağın yapımında sadece siyah renk, yayında ise siyah ve kahverengi tessera'nın bir arada kullanıldığı görülmektedir. Sağ elinde, bir taş üzerine dayandırılmış sopasını tutmaktadır. Mozaik ustasının yapılan herhangi bir hareket sonucu kaslarda oluşan değişimleri bile gözden kaçırmadığı, figürün bu sopayı tutuş anında, pazısında oluşan şişkinliğin yapılmasından anlaşılabilir. Figürde sağ bacak sabit dururken, sol bacak hafif dizden kırıktır. Vücudunda ışığın geliş açısına göre gölgede kalan alanlarda kırmızımsı kahverengi, kırmızı, pembe ve tonları kullanılmışken aydınlık kalan alanlarda ise sarı ve tonlarının yanı sıra beyaz renk tessera tercih edilmiştir. Ayrıca Heracles'in tüm görevleri süresince yaşanan zamansal değişim figürün yüz ve vücut işlenişine de yansıtılmıştır. Öyle ki ilk işlerindeki sakalsız yüz ve dolgun vücut yapısı gençlik yıllarını belirtirken, üçüncü işinden itibaren gözlenen sakallı, oldukça atletik, ince ve uzun vücut işlenişi, olgunluk yıllarını göstermektedir. Heracles'in yaşlılık yılları ise son iki görevindeki saç, sakal işlenişi ayrıca kalınlaşmış ancak hala adaleli yapısını kaybetmemiş vücudu ile vurgulanmıştır.

Herakles'in bu görevine ait ilk betimlemeye İÖ 7. yüzyıl ortalarına ait bir Korinth vazosu üzerinde rastlanmaktadır (LIMC V/1-2: 2690). İÖ 6. yüzyılda Attik kaplar üzerinde sıkça karşılaştığımız tasvirlerde Herakles genellikle elma ağacına dolanmış bir yılanla birlikte betimlenmekte ve ona bazen tanrıça Athena ve Hermes bazen de Hesperitler eşlik etmektedir (LIMC V/1-2: 2690, 2692, 2700, 2730, 2731). Yine aynı yüzyılda Cyrene'deki bir sikke üzerinde (LIMC V/1-2: 2714) ve bronz bir kabartmada (LIMC V/1-2: 2697) karşılan tasvir, İÖ 5. yüzyıl ortalarında tapınak metoplarında görülmektedir (LIMC V/1-2: 1705, 1706) Hellenistik Dönem'de daha çok pişmiş toprak kaplar (LIMC V/1-2: 2695, 2696, 2722-2726), nadiren de kabartma (LIMC IV/2: 479/509), sikke (LIMC V/1-2: 2699), yüzük (LIMC V/1-2: 2698), fresko (LIMC IV/2: 472/408) ve terakota figürünler (LIMC IV/2: 480/527-528) üzerinde işlenen tasvir, özellikle Roma'da İS 2. yüzyıl ortalarıyla sikkeler üzerinde çok yaygındır (LIMC IV/2: 464/285, 519; LIMC V/1-2: 2765, 2767, 2785; Bräuer 1910: 84-93). Bräuer, antik dönem sikkeleri üzerinde Herakles'in bu görevinin beş farklı tipte işlendiğini ve özellikle 5a olarak isimlendirdiği, Syedra mozağindeki betimleniş biçiminin, sikkelerde en sık betimlenen tip olduğunu ortaya koymuştur (Bräuer 1910: 90-92). Bununla birlikte Roma Dönemi'nde mermer kaide ve altınlar (LIMC V/1-2: 1735, 1736) heykeller (LIMC IV/2: 476/462, 478/497, 500), kandiller (LIMC IV/2: 479/513), duvar resimleri (LIMC V/1-2: 2770), mozaik (LIMC V/1-2: 1713) ve lahitler üzerinde de bu tasvir görülebilmektedir (LIMC V/1-2: 1714, 1752; Boysal 1959: 77-81 lev. XLVI res. 2; Cırtıl - Altuncan 1993: 31).

Genel Değerlendirme ve Sonuç

Yüksekçe bir zirve üzerine konumlandırılmış Syedra antik kenti, Dağlık Kilikya Bölgesi'nin en görkemli kentleri arasında yer almaktadır. Bu kentte ilk kez 2019 yılında Büyük Hamam'ın frigidaryum kısmında başlanan çalışmalarda, eşine Kilikya ve çevresinde henüz rastlanmayan eşsiz bir mozaikle karşılaşmıştır. Opus tessellatum tekniğinde yapılmış 7.9 x 21.91 m ölçülerindeki taban mozağında, etrafını geometrik motiflerin çevrelediği 2.51 x 15.14 m ölçülerinde dikdörtgen merkez bir panoya, Herakles'in on iki işinin betimlendiği görülmüştür. Mozağın merkezine yerleştirilmiş bu panoya, yatay eksende işlenen Herakles'in görevleri, zaman ve mekân akışı kesintiye uğramadan bir süreklilik arz edecek şekilde betimlenmiştir. Bununla birlikte mozaik ustası, zaman akışını tek bir kareye yansıtabilme için, her bir işi farklı aralık ve pozisyonlarda tekrar ederek, hem zaman boyutunu mekân boyutuna indirgemiş (Gönüllü 2017: 1752) hem de figürlere üç boyutluluk kazandırmıştır. Ancak Şimdiye kadar tespit edilen Saint-Paul-Lés-Romans (Lavagne 1979: 270), Acholla (Gozlan 1979: 52-59), Cartama (Vázquez - García 2017: 125), Pizza Armenia (Versaci et al. 2016: 250 fig. 4.), Liria (Balil 1978: LAM. I) ve Larnaca (Augusto - Álvarez 2021: 143 table 1) gibi Herakles'in işlerinin betimlendiği mozaiklere bakıldığında tümünün çoklu panolardan oluşan döngüsel anlatı (*cyclic narrative*) tekniğinde (Gönüllü 2017: 1756-1757) yapıldığı görülmektedir. Bu yönüyle de frigidaryum taban mozağı benzersiz bir işleniş sergilemektedir. Koyu renkli zemin üzerine çok renkliliğin (*polychrome*) hâkim olduğu mozaikte, mitolojik sahneler son derece gerçekçi ve detaylı bir şekilde işlenmiş, perspektif ve ışık-gölge oyunları ile figürlere üç boyutlu etki kazandırılmıştır.

Adeta tablodan fırlamışçasına bir etki uyandıran mozağın dikdörtgen ana panosunu çizgisel hatlı, geometrik motiflerin oluşturduğu zengin bir bordür kuşağı çevrelemektedir. Bordürler, siyah arka zemin üzerine uygulanmış ve bu durum motiflere adeta bir canlılık katmıştır. Mozağın en dışından içe doğru devam eden ilk iki bordür kuşağındaki kesişen sekizgen dizisi (Décor I: 67 pl.

28/d) ve şerit bantlarda (Décor I: 27 pl. 1/y) yalnızca beyaz renk tessera tercih edilmiştir. Ancak bu motiflerin devamında, yine sadece beyaz renkle işlenen kenarları tırtıklı üçgen (Décor I: 39 pl. 10/g) veya testere dişi olarak isimlendirilen motif dizisi (Işıklıkaya 2010: 427/ 10g) ve ince şerit bantlar (Décor I: 27 pl. 1/t) ise daha çok bir başka motifi sınırlayıcı öğeler olarak kullanılmıştır. Sınırlayıcı amaçla kullanılan bu motifsel öğelerden birinin arasına perspektifli svastika meander (Décor I: pl. 42/c) yerleştirilerek üçüncü bordür kuşağı, diğerine ise basit (ikili) giyoş (Décor I: pl. 70/ i/j; Işıklıkaya 2010: 430 çiz. 70j) yerleştirilerek dördüncü bordür kuşağı elde edilmiştir. Giyoşun kolları siyah, mavi, pembe, sarı, kahverengi ve beyaz ile gölgeli olarak işlenmiştir. Diğer yandan, dış hatları tek sıra beyaz tesseralar ile belirginleştirilen svastika meanderde ise sarı, kırmızı, pembe, mavi ve ara tonları tercih edilmiş, böylelikle ışık-gölge etkisi yaratılarak bordüre derinlik kazandırılmıştır. Konulu anlatımın yer aldığı dikdörtgen merkez panoyu çevreleyen son bordür kuşağı ise ortagonal olarak düzenlenmiş, güneyde iki, doğu ve batıda ise tek sıra halinde yapılmış sekiz kollu yıldızlarla bezenmiştir (Décor I: pl. 173/b; Işıklıkaya 2010: 435 çiz. 173b). Yıldızların araları dik açılı ve diyagonal kareler ile düzgün dikdörtgenler oluşturmakta ve bu alanlara çok çeşitli doldurma motifler uygulanarak daha zengin bir görünüm elde edilmektedir. Bununla birlikte küçük diyagonal karelerin aralarına yerleştirilmiş dik açılı büyük karelerden en ortadakine, sekizgen içerisinde 6 yapraklı rüzgârgülü motifi uygulanmıştır. Rüzgârgülünün saat yönünde dönük yaprakları konik kıvrımlıdır (Décor II: 47). Kahverengi, pembe, sarı ve beyaz renklerin kullanıldığı motifte, koyu ve açık renklerin ışık-gölge etkisi yaratacak şekilde uygulandığı görülmektedir. Diğer iki büyük karede ise doldurma motif olarak, köşeleri yuvarlatılmış, dört ilmekli örgü kare veya Süleyman Dügümü (Décor II: 42) motifi tercih edilmiştir. Merkezi kompozisyonda yapılmış figürlü sahnelerin etrafının zengin geometrik bordürlerle süslemesi, motiflerdeki üç boyutlu etki, çok renklilik ve koyu zemin üzerine açık renkli bezeme uygulaması Hellenistik Dönem’de karşılaşılan bir gelenek olup Roma Dönemi’nde de devam ettirilen bir uygulama olarak görülmektedir (Dunbabin 1999: 162-163).

Mozaik üzerinde yapılan analogik incelemede, mozaığın zemin kompozisyonu açısından bire bir örneğine ne Kilikya ne de diğer bölgelerde rastlanılmamıştır. Ancak geometrik motiflerin oluşturduğu benzer dekoratif öğeleri, Roma Dönemi’nde başta Kilikya ve çevresinde görmek mümkündür. Özellikle bu motifler içerisinde yer alan çok renkli perspektifli svastika (gamalı haç) meanderin benzer üslupta yapılmış paralelleri Zeugma’daki Akrotos ve Euphrosyne Mozaığı bordür süslemesinde (İS 2-3.yüzyıl) (Görkay 2015a: 60-61; Görkay 2015b: 76-77), Antiochia ad Cragum Kenti Büyük Hamam yapısı havuzlu avlu mekânının geometrik mozaik döşemesinde (İS 3. yüzyıl) (Can 2017b: 90 fig. 12), Anemurium/Anamur’dan bir taban mozaığında (İS 3. yüzyılın ilk yarısı) (Tülek 2005: 213 fig. 27. 101), Elaiussa Sebaste’deki Agora taban mozaığında (İS 3. yüzyıl ortaları) (Tülek 2005: 243 fig. 30. 10, 30. 12) ve son olarak İskenderun’da bulunmuş Oceanus ve Tethys mozaığında (İS 3. yüzyıl ortaları) (Tülek 2005: 66 fig. 11. 18) görülebilmektedir. Ayrıca Suriye’deki Shahba-Philppopolis’teki (İS 3. yüzyıl) (Dunbabin 1999: 168 fig. 174) bir mozaikte de benzer bir motif bulunmaktadır. Bununla birlikte diğer bir motif türünü oluşturan sekiz kollu yıldızların ise işleniş açısından en yakın benzerleri yine Zeugma’dan Poseidon Villası *triclinium* (dinlenme odası) mozaığı (İS 2. yüzyıl sonu) (Duran-Kremer 2014: 30-32 fig. 6-7; Görkay 2015b: 103; Aslan 2017: 20-31), Maenad Evi (İS 2. yüzyıl sonu) (Görkay 2015b: 74-75), Terkedilmiş Ariadne mozaığı (İS 2. yüzyıl sonu 3. yüzyıl başı) (Cimok 2000: 124-125; Özdilek 2014: 192), Okeanos Evi’nin *impliviumuna* (üzeri açık

avlu) ait taban mozaïği (İS 2. yüzyıl sonu 3. yüzyıl başı) (Görkay 2015b: 94-95), Adana Orpheus mozaïği (İS 3. yüzyıl) (Budde 1972: 20-24; Balty 1981: 406; Tülek 2005: fig. 1.4, 1.6; Dağlıer 2022: 430-431, 16.4), Antioch/Antakya'daki "The House of Drinking Contest" olarak isimlendirilen triclinium taban mozaïği (İS 3. yüzyıl) (Levi 1947: pl. XXX/ a-b; Jones 1981: 6 fig. 8), Dionysos ve Ariadne Evi (Levi 1947: pl. XXVII/a) ve Daphne Mozaïği (Campbell 1936: 5 fig. 5), Antiochia ad Cragum (Can 2017b: fig. 17, 21), Tarsus (Budde 1972: 201 fig. 231; Balty 1981: 406) ve Misis mozaiklerinde (İS 3. yüzyıl) (Tülek 2005: 3 fig. 1.5) görülmektedir. Ayrıca Kilikya Bölgesi dışında İsrail (Talgam - Weiss 2004: 120 fig. 105), İtalya (Blake 1936: pl. 16/, 19/1, 20/3-4, 21/1, 22/3, 23/4), İspanya (Dunbabin 1999: 170 fig. 24; Vargas-Vázquez – Pérez 2021: fig. 7, 11) ve Fransa (Stern 1967: 60-61 fig. 12-13, 15, 63) gibi Doğu Akdeniz kentlerinde İS 2. yüzyıl sonu-3. yüzyıl başlarına tarihlendirilen mozaikler üzerinde de benzer motifi görmek mümkündür. Sekiz kolu yıldızlar arasına açılan karelere yerleştirilmiş 6 yapraklı rüzgârgülü motiflerine ise Anemurium ve Tarsus'da İS 3. yüzyıla tarihlendirilen mozaiklerde rastlanmaktadır (Tülek 2005: fig. 20.3, 27.97, 36.12). Ancak söz konusu bu motifler arasında yer alan swastika meander ve rüzgârgülü gibi motifler Roma öncesi Hellenistik Dönem'de Batı Anadolu'da Pergamon'dan (Dunbabin 1999: 224 fig. 235) ve Doğu Akdeniz'de ise Delos (Bruneau 1972: 139 fig. 30-31, 277 fig. 230-231 pl. A/1, B/4), Sicilya (Dunbabin 1999: 21 fig. 19) ve Mısır (Dunbabin 1999: 26 fig. 25) gibi kentlerin mozaiklerinden bilinmektedir. Syedra Büyük Hamama ait taban mozaïğinin dekoratif öğeleri üzerinde yapılan inceleme, bahsi geçen geometrik motifler ve bu motiflerin işleniş biçimlerinin özellikle İS 2. yüzyıl sonu 3. yüzyıl başlarına verilen Zeugma ve Antioch (Antakya) mozaiklerinin üslup özelliklerini yansıttığı anlaşılmaktadır.

Merkezi düzenleme dâhilinde yapılmış, Herakles'in on iki işinin betimlendiği mitolojik anlatımlı zemin kompozisyonunda, mozaik ustasının her biri işi, kanonik sıralama göz önünde bulundurulacak şekilde betimlediği, figürlere derinlik kazandırmak için figürleri zıt yönlü veya ön ve arkada duracak şekilde farklı pozisyonlarda, peş peşe konumlandığı anlaşılmaktadır. Bu durum zaman akışının kesintiye uğramasını engellemiş ve figürlere süreklilik içinde bir devinim kazandırmıştır. Dunbabin, bu şekilde zemine açılmış pencere biçimli merkez panolarda işlenen mitolojik anlatımlı sahnelerin, freskolardan esinlenerek üretildiklerini düşünmekte ve mozaiklerdeki üç boyutlu işleniş özellikle Severiuslar Dönemi (İS 193-235) ile zirveye ulaştığını ifade etmektedir (Dunbabin 1999: 162). Ayrıca, Hanfmann'da Antioch/Antakya'daki mozaiklerin birçoğunun Hellenistik freskolardan kopya edilerek üretilmiş olduklarını kabul etmektedir. Ona göre Antioch mozaiklerindeki figürlerde karşılaşılan dörtte üç oranda cepheden işleniş Hellenistik freskoların karakteristik özelliğidir ve mozaik sanatına buradan geçmiştir (Hanfmann 1939: 229). Dolayısıyla figürlü mozaiklerde işlenen betimlerin ait oldukları dönemden çok daha öncesinin üslup özelliklerini barındırması kaçınılmaz gözükmektedir.

Bununla birlikte Birecik'te (Önal 2012: 131-143) ve Doğu Akdeniz kentlerinden bazılarında (Balil 1978: LAM. I; Gozlan 1979: 52-59; Lavagne 1979: 270; Versaci et al. 2016: 250 fig. 4; Vázquez - García 2017: 125; Augusto - Álvarez 2021: 143 table 1) Herakles'in on iki işinin betimlendiği mozaikler bulunmasına karşın, Syedra örneğinde olduğu gibi benzer kompozisyon düzeni, uygulanma ve işleniş biçimine sahip bir paraleline ne yazık ki ulaşılamamıştır. Bu durum figürlü mozaikler yoluyla stilistik bir değerlendirme yapmayı zorlaştırmaktadır. Fakat Syedra mozaïğindeki Herakles betimlerinin kesintisiz bir şekilde peş peşe işleniş bir lahdin mozaik transpozisyonuyla karşı karşıya olduğumuz izlenimini

vermektedir. Lahitler üzerinde Herakles betimli mitolojik sahnelerin özellikle İS 2. yüzyıl ortalarıyla yoğun olarak işlendiği bilinmektedir (Waelkens 2019: 597). Anadolu'da Perge (Waelkens 2019: fig. 14-15, 21-24, 25-28) ve Kayseri Lahitleri'nin (Waelkens 2019: fig. 30) yanı sıra Atina Lahdi (Waelkens 2019: fig. 12), Roma Palazzo Borghese Lahdi (Waelkens 2019: fig. 19-20), Torlonia Lahdi (Waelkens et al. 2019: 240 fig. 20-29) ve British Müzesi'ndeki lahitler (Smith 1904: 310 fig. 42; Lavagne 1979: 281 fig. 13) bunun en güzel örnekleri arasında sayılabilir. Ancak mozağımız üzerindeki Herakles betimlerinin vücut işleniş açısından özellikle İS 200'lere ait Apameia (Dinar) Lahdi (Lawrence 1951: 153, fig. 42) ve İS 250'lere tarihlendirilen Konya Lahdi (Özgan 2003: taf. 18 kat. 4/1-2 taf. 19 kat. 4/1 taf. 20 kat. 4/1-2) ile benzerliği dikkat çekicidir. Syedra mozağında, Herakles'in dördüncü ve beşinci işlerinde net olarak görülebilen ince, uzun ve atletik yapı aynı zamanda karın kasları ve adonislerin betimleniş hem Apameia hem de Konya Lahdi ile yakın bir işleniş biçimini yansıtmaktadır. Özellikle taban mozağındaki Stymphalos Gölü Kuşları'nın avlanma sahnesinde Herakles'in başındaki postun işleniş, başın hafif yukarı kaldırışı ve duruş pozisyonunun Konya Lahdi'ndeki kuşların avlanma sahnesi ile yakın bir benzerlik taşıdığı anlaşılmaktadır. Ancak bu görevdeki işleniş benzerliğinin lahdin genelindeki tüm işlerde de görüldüğünü söylemek mümkün değildir.

Bununla birlikte frigidarium taban mozağındaki merkez pano üzerinde Herakles'in ilk iki işinin yalnızca beyaz arka fonu kapsayan alana sığdırılmaya çalışılması ve devamındaki sahnelerin bambaşka bir arka fon üzerinde betimlenmeleri oldukça ilginçtir. Ayrıca Herakles'in yalnızca ilk işinde görülen özensiz yüz işleniş ve ilk iki işinde ışık-gölge etkisinin verilmesinde kullanılan tessera renklerinin, üçüncü işinden itibaren değişiklik göstermesi, vücut işlenişlerindeki dolgun yapı, buranın daha sonraki bir dönemde onarım görmüş olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir. Bilhassa Herakles'in ilk işinde görülebilen başa takke şeklinde oturtulmuş saç, kaşların neredeyse burun ucuyla aynı hizaya kadar inik işleniş ve bu kaşlar altındaki gözler İS 4. yüzyıl ve sonrası mozaiklerde karşılaşılan insan tasvirlerini anımsatmaktadır (Talgam - Weiss 2004: 59 fig. 44; Pappalardo - Ciardiello 2010: 266, 272-273). Tüm bu veriler dikkate alındığında mozaikteki ilk iki sahnenin Geç Antik Çağ'da, olasılıkla İS 4. yüzyıl içerisinde, onarım görmüş olabileceği ihtimalini arttırmaktadır.

Bu çalışmada cevap bekleyen bir diğer soru, şimdiye kadar tespit edilen Herakles'in işlerine dair tasvirlerin çoğunlukla Roma villalarının zeminlerini süslerken, neden Syedra'da bir hamamın taban mozağı olarak tercih edildiğidir. Bilindiği üzere hamamlar özellikle atletizm gibi fiziksel aktiviteler ile bağlantılıdır ve gymnasiumdan çıkan sporcular temizlenmek ve vücut yorgunluklarını gidermek için hamamlara giderler. Syedra mozağının gymnasium ile olan yakın bağlantısı düşünüldüğünde Herakles ve başardığı görevlerin spor aktiviteleri ile özdeşleştirilmiş olması muhtemel gözükmektedir. Ayrıca fiziksel gücün değil aynı zamanda dünyevi ihtişamın da sembolü olan Herakles'in (Augusto - Álvarez 2021: 152) Syedra'nın antik dönemdeki zenginliğini ve görkemini de vurguladığı açıktır. Ancak Syedra'nın bu görkemli Büyük Hamam kompleksini sadece sporcular mı yoksa hem sporcular hem de şehrin ileri gelenleri mi kullanıyordu sorusunun cevabı henüz bilinmemektedir.

Sonuç olarak yapılan bu ilk gözlemler, Syedra'daki Herakles Mozağı'nın geometrik bordürlerinin Kilikya ve çevresinde bulunan benzerleri ışığında İS 3. yüzyıl başlarına, eğer bir lahdin mozaik üzerine aktarımıysa en geç İS 3. yüzyıl ortalarına tarihlendirilmesinin uygun olacağı anlaşılmaktadır. Nitekim Dunbabin, Zeugma mozaikleri üzerinde yaptığı incelemede, farklı

kombinasyonlarda sınırlı bir dizi süsleme motifini tekrar tekrar kullanan homojen bir grubun varlığından söz etmekte ve bu grubun faaliyetleri için İS 253 tarihinin bir *terminus ante quem* oluşturduğunu belirtmektedir (Dunbabin 2013: 151). Ayrıca Zeugma ve Antioch/Antakya mozaiklerinin Doğu Akdeniz özellikle Kuzey Suriye ve çevre bölgelerine ait bir geleneği yansıttıkları düşünülmektedir (Dunbabin 2013: 151). Bu veriler Syedra mozaiği açısından da oldukça önemlidir. Çünkü, daha öncede ifade ettiğimiz gibi özellikle Zeugma ve Antioch/Antakya mozaiklerinde karşılaşılan geometrik motiflerdeki stilistik benzerlik göz önüne alındığında, hamamın frigidaryum mozaığının da Zeugma ya da Antioch gibi Kuzey Suriye geleneğinde üretim yapan bir atölyede yapılmış olması mümkün gözükmemektedir. Ayrıca Dunbabin'in bölgede bazı geometrik motifleri sürekli işleyen homojen bir grubun var olduğunu ve üretimlerinin İS 253'ten sonraya gidemeyeceği belirtmesi, hamamın frigidaryum mozaiği için lahitler yoluyla yapılan karşılaştırmayı da destekler niteliktedir. Syedra mozaığının zemin üstü tabakasından ele geçen III. Gordianus'a (İS 238-244) ait bir sikke dışında, çoğunluğu İS 4-6. yüzyıla ait Geç Roma Dönemi'nden oluşan seramiklerin varlığı, Herakles mozaığının tarihlendirmesi konusunda yaptığımız önerinin doğruluğu konusunda da önemli bir veri sunmaktadır.

Kaynaklar – Bibliography

- Agard 1923 W. R. Agard, "The Date of the Metopes of the Athenian Treasury at Delphi", *AJA* 27, 2, 174-183.
- Aslan 2017 H. Aslan, Zeugma Mozaik Müzesi'ndeki Dionysos Betimleri, Gaziantep.
- Augusto - Álvarez 2021 D. P. Augusto - P. A. Álvarez, "Idealization of the power of Hispanic elites through the representation of Hercules mosaics", *Graeco-Latina Brunensia* 26/1, 135-155.
- Balil 1978 A. Balil, "El Mosaico de "Los Trabajos de Hercules" hallado en Liria (Valencia)", *ArchPrehistLev* 15, 265-275.
- Balty 1981 J. Balty, "La mosaïque antique au Proche-Orient, 1. Des origines à la Tétrarchie", *ANRW II* 12.2, 347-429.
- Bean - Mitford 1962 G. E. Bean - T. B. Mitford, "Sites Old and New in Rough Cilicia", *AnSt* 12, 185-217.
- Bean - Mitford 1965 G. E. Bean - T. B. Mitford, *Journeys in Rough Cilicia in 1962 und 1963*, Vienna.
- Bean - Mitford 1970 G. E. Bean - T. B. Mitford, *Journeys in Rough Cilicia in 1964-1968*, Wien.
- Blake 1936 M. E. Blake, "Roman Mosaics of the Second Century in Italy", *MemAmAc* 13, 67-214.
- Boysal 1959 Y. Boysal, "Yunuslar Köyünde Bulunan Lahit", *TAD VIII-2*, 77-81.
- Bräuer 1910 R. Bräuer, "Die Heraklestaten auf antiken Münzen", H. Dressel - J. Menadier (eds.), *Zeitschrift für Numismatik*, Berlin, 35-112.
- Bruneau 1972 P. Bruneau, *Exploration Archéologique de Délos Faite Par L'école Française D'Athènes Les Mosaïque*, Paris.
- Budde 1972 L. Budde, *Antike Mosaiken in Kilikien*, Vol. 2, Recklinghausen.
- Campbell 1936 W. A. Campbell, "The Third Season of Excavation at Antioch-on-the-Orontes", *AJA* 40, 1, 1-10.
- Can 2016 B. Can, "Syedra 2015 (Birinci Sezon) Yüzey Araştırmaları/Survey at Syedra (First Season) 2015", *ANMED 2016-14, News of Archaeology from Anatolia's Mediterranean Areas*, 263-267.
- Can 2017a B. Can, "Syedra ve Teritoryumu", I. A. Adıbelli - G. İ. Bertram - K. Matsumura - E. Baştürk - C. Koyuncu - H. A. Kızıllarslanoğlu - T. Y. Yedidağ - A. T. Uzunel (eds.), *Barış Salman Anı Kitabı*, İstanbul, 37-52.
- Can 2017b B. Can, "Geometric Mosaics from the Courtyard of the Great Bath at Antiochia ad Cragum in Western Rough Cilicia", *JMR* 10, 83-100.
- Can et al. 2017 B. Can - A. Çakır - B. Cannon - D. Murphy - H. A. Kızıllarslanoğlu, "Syedra 2016 (İkinci Sezon) Yüzey Araştırmaları", *ANMED 2017-15, News of Archaeology from Anatolia's Mediterranean Areas*, 242-250.
- Carrascosa 2018 T. P. Carrascosa, "Más allá del mito: una lectura social del mosaico de los Doce Trabajos de Hércules (Liria, Valencia)/ Beyond the myth: A social interpretation about the mosaic of the Twelve Labours of Hercules (Liria, Valencia)", *AEspA* 91, 163-181.

- Casagrande-Kim 2012 R Casagrande-Kim, *Topography, Landscape, and Divine Inhabitants of the Roman Hades*, Unpublished PhD Thesis, Columbia University, Columbia.
- Cırtıl - Altuncan 1993 S. Cırtıl – M. Altuncan, “Kayseri Herakles Lahdi”, *Kültür* 97, 26-31.
- Cimok 2000 F. Cimok, *Antioch Mosaics: A Corpus*, İstanbul.
- Dağlıer 2022 E. A. Dağlıer, *Late Antique Floor Mosaics in Secular Contexts from Anatolia*, Unpublished Master Thesis, Koç University, İstanbul.
- 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.
- Demirtaş - Pınarcık 2016 N. Demirtaş – P. Pınarcık, “Herakleia Pontike Sikkeleri Üzerinde Herakles’in On İki İşinin Tasvirleri”, *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi* 1, 1, 64-102.
- Doğanay 2010 O. Doğanay, “Isauria Heykeltraşlık Sanatında Herakles’in Keryneia Geyiğini Yakalaması Sahnesi”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 6, 51-60.
- Dunbabin 1999 K. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.
- Dunbabin 2013 K. Dunbabin, “Mosaics”, W. Alyward (ed.), *Excavations at Zeugma, Vol. I*, Los Altos, California, 149-167.
- Duran-Kremer 2014 M. J. Duran-Kremer, “East Meets West: The Perspective in Roman Mozaics”, *JMR* 7, 25-34.
- Edmund 2011 T. Edmund, “Houses of the dead”? Columnar sarcophagi as ‘micro-architecture’, *Life, death and representation: some new work on Roman sarcophagi*, Berlin, *Millennium Studies* 29, 387-435.
- Ergürer vd. 2022 H. E. Ergürer - Y. Arlı - M. Yıldızlı - U. Büyüme - H. Ergürer, “Syedra 2020 Yılı Kazı ve Restorasyon Çalışmaları”, 41. KST 2, Ankara, 289-310.
- Ergürer - Ergürer 2023 H. E. Ergürer - H. Ergürer, “Syedra Antik Kenti Tarihi ev Araştırmaları”, O. Karaoğlu (ed.), *Alanya Kadim Medeniyetler Kalesi*, İstanbul, 41-58.
- Erhat 1993 A. Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul.
- Erhat 1996 A. Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul.
- Ettlinger 1972 L. D. Ettlinger, “Hercules Florentinus”, *MKuHistFlorenz* 16, 119-142.
- French 2014 D. French, *Roman Roads & Milestones of Asia Minor, Vol. 3 Milestones Fasc. 3.6. Lycia et Pamphylia*, Ankara.
- Gozlan 1979 S. Gozlan, “Au Dossier Des Mosaïques Héracléennes: Acholla (Tunisie), Cártama (Espagne), Saint-Paul-Lès-Romans (Gaule)”, *RA Nouvelle Série, Fasc. 1*, 35-72.
- Gönüllü 2017 A. B. Gönüllü, “Resimsel “Anlatı Sanatı” Yapıları Üzerine”, *İdil Dergisi* 6 (34), 1747-1765.
- Görkay 2015a K. Görkay, *Tarihin Hazinesi Zeugma*, İstanbul.
- Görkay 2015b K. Görkay, *Belkıs-Zeugma Mozaikleri*, Gaziantep.
- Grimal 1997 P. Grimal, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul.
- Hanfmann 1939 G. M. A. Hanfmann, “Notes on the Mosaics from Antioch”, *AJA* 43, 2, 229-246.
- Hagel - Tomaschitz 1998 S. Hagel - K. Tomaschitz, *Repertorium der Westkilikischen Inschriften*, Österreichische Akademie der Wissenschaften Band 265, Wien .
- Heberdey - Wilhelm 1896 R. Heberdey - A. Wilhelm, *Reisen in Kilikien*, Wien.
- Hellenkemper - Hild 1986 H. Hellenkemper – F. Hild, *Neue Forschungen in Kilikien*, Veröffentlichungen der Kommission für die Tabula Imperii Byzantini, Band 4, Wien.
- Hierocles 1893 Hierocles, *Synecdemus, Accedunt Fragmenta Apud Constantinum Porphyrogenetum Servata et Nomina Urbium Mutata*, A. Burckhardt (trans.), Lipsiae.
- Hill 1900 G. F. Hill, *Catalogue of the Greek Coins of Lycaonia, Isaura, and Cilicia*, London.
- Hoff 2009 R. von den Hoff, “Herakles, Theseus, and the Athenian Treasury at Delphi”, *Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture of the Greek World*, 96-104
- Howard 1978 S. Howard, *The Lansdowne Herakles*, J. Paul Getty Museum Publication.
- Huber 1967 G. Huber, “The Sites and Their Principal Buildings”, E. Rosenbaum - G. Hüber - S. Onurkan (eds.), *A Survey of Coastal Cities in Western Cilicia Preliminary Report*, Ankara 44-47.
- Huber 1993 G. Huber, “Veröffentlichungen der Kleinasiatischen Kommission”, *Anzeiger* 129, Jahrgang 1992, 27-78.

- Huber 2003 G. Huber, "Weiteres zu Syedra", *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen akademie der Wissenschaften*, Band 138, 148-165.
- Huber 2013 G. Huber, "Research on Ancient Cities and Buildings in Rough Cilicia", C. Hoff - R. F. Townsend (eds.), *Rough Cilicia: New Historical and Archaeological Approaches*, Oxford, 260-282.
- Işıklıkaya 2010 I. R. Işıklıkaya, *Perge Mozaikleri, Macellum, Güney Hamam ve Geç Dönem Meydanı Doğu Portiği*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Işıklıkaya-Laubscher 2016 I. Işıklıkaya-Laubscher, "Perge Mozaik Atölyeleri ve Akdeniz Havzası Mozaik Ekolleri İçerisindeki Yeri", *Adalya XIX*, 169-227.
- Jones 1981 F. F. Jones, "Antioch Mosaics in Princeton", *Record of the Art Museum* 40, 2, 2-26.
- Karamut 1996 İ. Karamut, "1994 Yılı Syedra Antik Kenti Çevre Düzenleme Çalışmaları", VI. Müze Kurtarma Kazıları Semineri, Ankara, 77-90.
- Karamut 1997 İ. Karamut, "1995 Yılı Syedra Antik Kenti Çevre Düzenleme Ve Kurtarma Kazısı Çalışmaları", VII. Müze Kurtarma Kazıları Semineri, Ankara, 49-56
- Karamut 1999 İ. Karamut, "Syedra 1997 Kurtarma Kazısı ve Temizlik Çalışmaları", IX. Müze Kurtarma Kazıları Semineri, Ankara, 141-150.
- Karamut 2000 İ. Karamut, "Syedra Antik Kenti 1998 Yılı Kurtarma Kazısı ve Temizlik Çalışması", X. Müze Kurtarma Kazıları Semineri, Ankara, 1-6.
- Keil - Wilhelm 1915 J. Keil - A. Wilhelm, "Vorläufiger Bericht über eine reise in Kilikien", *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts* 18, 5-60.
- Klaus 1959 P. Kalus, *Die römischen Mosaiken in Deutschland Römisch-Germanische Forschungen*, Band 23, Berlin.
- Kurth 2015 D. Kurth, "The Labours and Other Feats of Herakles on Ancient Coins", Translated by Dane „Helvetica“ Kurth, based on the German article „Die Heraklestaten auf Antiken Münzen“ by Reinhard Bräuer, *ZfNum*, 35-112.
- Lavagne 1979 H. Lavagne, "Au Dossier Des Mosaiques Héracléennes (Suite) : La Mosaique De Saint-Paul-Lès-Romans", *RA, Nouvelle Série, Fasc. 2*, 269-290.
- Lawrence 1951 M. Lawrence, "Additional Asiatic Sarcophagi", *MemAmAc* 20, 120-166.
- Lawrence 1965 M. Lawrence, "The Velletri Sarcophagus", *AJA* 69, 3, 207-222.
- Levi 1947 D. Levi, *Antioch Mosaic Pavement*, Vol. I-II, Princeton.
- LIMC 1981 *Lexicon iconographical Mythologiae Classicae*, I/1-2, München.
- LIMC 1988 *Lexicon iconographical Mythologiae Classicae*, IV/2, München.
- LIMC 1990 *Lexicon iconographical Mythologiae Classicae*, V/1-2, München.
- Liu - Toussaint 2010 Y. Liu - G. Toussaint, "Unraveling Roman mosaic meander patterns: A simple algorithm for their generation", *Journal of Mathematics and the Arts*, 1-15.
- March 2001 J. March, *Cassell's Dictionary of Classical Mythology*, London.
- Möller-Titel 2019 N. Möller-Titel, *Harakles- und Theseus- Darstellungen auf Campana-Reliefs*, Hamburg.
- Nollé 1988 J. Nollé, "Epigraphische und Numismatische Notizen (Tafel 5-7)", *EpigrAnat* 12, 129-141.
- Önal 2012 M. Önal, "Herakles'in On İki İşi Betimli Mozaik Hakkında Tespitler", *JMR* 5, 131-143.
- Özdilek 2014 B. Özdilek, "Roma Dönemi Villa Mozaikleri", *Arkeoloji Yolculuğunda Hatay*, Mustafa Kemal Üniversitesi Arkeoloji Bölümü Kalıcı Sergisi, 175-195.
- Özgan 2003 R. Özgan, *Die kaiserzeitlichen Sarkophage in Konya und Umgebung*, AMS 46, Bonn.
- Özoral 1977 F. Özoral, "Herakles Lahdi", *TAD XXIV-1*, 145-153.
- Pappalardo - Ciardiello 2010 U. Pappalardo - R. Ciardiello, *Mosaiques Grecques et Romaines*, Italie.
- Ptolemaei 1845 C. Ptolemaei, *Geographia*, C. F. A. Nobbe (ed.), Lipsiae.
- Richter 1970 G. M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of The Greeks*, London.
- Rosenbaum et al. 1967 E. Rosenbaum - G. Huber- S. Onurkan, *A Survey of Coastal Cities in Western Cilicia*, Preliminary Report, Ankara.
- Sayar 1997 M. H. Sayar, "Kilikya'da Epigrafi ve Tarihi-Coğrafya Araştırmaları 1995", *XIV. AST* 1, Ankara, 115-122.
- Sayar 2014 M. H. Sayar, "Brief des Septimius Severus an die stadt Syedra (194 n. Chr.)", J. Fischer (ed.), *Der beitrage Kleinasiens zur Kultur - und Geistesgeschichte der Griechisch- Römischen Antike: Akten des Internationalen*

- Kolloquiums, Wien, 33-42.
- Schwab 2004 G. Schwab, *Klasik Yunan Mitolojisinin En Güzel Efsaneleri*, İzmir.
- Smith 1904 A. H. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities British Museum*, Vol. III, London.
- Stannard 2015 C. Stannard, "The Labors of Hercules on Central Italian Coins and Tesserae of the First Century BC", P. G. Van Alfen – G. Bransbourg – Mi. Amandry (eds.), *FIDES Contributions to Numismatics in Honor of Richard B. Witschonke*, New York, 357-388.
- Stephanos 1849 Stephanos, *Byzantinos*.
- Stern 1967 H. Stern, "Mosaïques de Pont-Chevron Prés Douzouër-Sur-Trézée (Loiret)", *Gallia* 25, 1, 49-65.
- Talgam - Weiss 2004 R. Talgam - Z. Weiss, "The Mosaics of the House of Dionysos at Sepphoris: Excavated by E. M. Meyers, E. Netzer, and C. L. Meyers", *Qedem* 44, 1-136.
- Tempesta 2013 C. Tempesta, "Central and Local Power in Hellenistic Rough Cilicia", Michael C. Hoff - Rhys F. Townsend (eds.), *Rough Cilicia New Historical and Archaeological Approaches*, Proceedings of an International Conference held at Lincoln, Nebraska, October 2007, 27-42.
- Thomas 2011 E. Thomas, "Houses of the dead? Columnar sarcophagi as 'micro-architecture', in *Life, death and representation: some new work on Roman sarcophagi*", *Millennium-Studien = Millennium Studies* 29, 387-435.
- Tülek 2005 F. Tülek, *Late Roman and Early Byzantine Floor Mosaics in Cilicia*, Unpublished PhD Thesis, The University of Illinois, Urbana-Champaign.
- Tülek 2006a F. Tülek, "Kilikya Mozaiklerinin Petragrafisi", 23. AST 1, Ankara, 405-410.
- Tülek 2006b F. Tülek, "Alanya Mozaiklerinde Antik Yaşamın Yansımaları", *Alanya 11. Tarih ve Kültür Semineri IV*, Alanya, 31-42.
- Waelkens 2019 M. Waelkens, "The Sarcophagus Workshop of Dokimeion", E. Özer (ed.), *AIZANOI IV, Özel Sayı, Anadolu'da Hellenistik ve Roma Dönemlerinde Ölü Gömme Adetleri Uluslararası Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Ankara, 537-627.
- Waelkens et al. 2019 M. Waelkens - L. E. Baumer - M. Demirel, "The Heracles Sarcophagus from Geneva Workshop, Date, Provenance and Iconography", *IstMitt* 69, 187-259.
- Ward-Perkins 1948 J. B. Ward-Perkins, "Severan Art and Architecture at Lepcis Magna", *JRS* 38, 1 and 2, 59-80.
- Vargas-Vázquez – Pérez 2021 S. Vargas-Vázquez – M. R. Pérez, "Roman Mosaics of Antequera. An Overview", *JMR* 14, 319-340.
- Vázquez - García 2017 S. V. Vázquez - F. M. García, "Mosaicos Romanos de Cártama", *Mainake* XXXVII, 117-138.
- Versaci et al. 2016 A. Versaci - A. Cardaci - L. R. Fauzia, "Diagnostic Activities for the Planned and Preventive Conservation of Mosaic Pavement: The Case Study of the Triclinium of the Villa Romana del Casale (Sicily)", *Digital Heritage Progress in Cultural Heritage: Documentation, Preservation and Protection*, 6th International Conference, EuroMed, Part I, Nicosia, Cyprus, 241-253.

Olympos 3 No'lu Kilise'den Yeni Bulgular Işığında Az Bilinen Bir Uygulama: Ahşap Kat Zemini Üzerine Mozaik Döşeme

A Less Known Practice from Olympos Church No. 3 in the Light of Recent Finds: Mosaic Pavement on Wooden Upper Floor

Seçkin EVCİM*

(Received 01 September 2022, accepted after revision 27 July 2023)

Öz

Antik çağın çeşitli tipteki mozaik uygulamaları günümüzde karşımıza çoğunlukla sağlam bir altyapı üzerine zemine serilmiş olarak veya yatak harcı ile duvar ve örtü sistemi yüzeylerine uygulanmış olarak çıkmaktadır. Bununla birlikte Vitruvius'un De Architectura adlı eserindeki zemin yapım talimatları ve bazı az sayıdaki arkeolojik kalıntı sayesinde ahşap üst kat zeminlerinin de konsantr alt katmanlı taş plakalarla veya tesseralarla kaplanabildiği anlaşılmaktadır. Bu yöntem ve uygulama şekli bu tip döşemelerin muhtemelen yaygın olmayışından dolayı arkeolojik verilerin yetersiz kalmasıyla pek fazla tanınmamaktadır.

Olympos Antik Kenti kazılarında, 3 No'lu Kilise'nin yan neflerinde bu tip bir döşemenin nefler üzerindeki galerilerin zemininde opus tessellatum tekniğinde uygulanmış olabileceğine dair bulgular elde edilmiştir. Eldeki verilere göre kilisenin galerileri, duvarlar ve nef ayrımı tarafından taşınan ahşap giriş ve kaplama ile oluşturulmuştur. Duvarlardaki giriş yuvaları ve taşıyıcı sisteme ait yıkıntı bunu açık bir şekilde göstermektedir. Her iki yan nef zemini üzerinde ve nef ayrımına ait yıkıntının hemen altında nef zeminine ait olmayan, parçalanmış durumda mozaik parçalarına, tesseralara ve bunların alt tabakalarına dair kalıntılara rastlanmıştır olup, bu kalıntıların ahşap konstrüksiyonlu galerilerin zemin döşemesine ait olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışmada Olympos 3 No'lu Kilise'deki bulgular üzerinden ahşap üst kat zeminlerine mozaik döşemelerin nasıl inşa edildiği diğer bazı örneklerle de değerlendirilerek açıklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Döşeme teknikleri, ahşap kat üzerine mozaik, Contignatio, Olympos, Erken Bizans bazilikası.

Abstract

Various types of antique mosaics are mostly seen as installed to the ground on a thick foundation or laid onto wall and ceiling surfaces with setting bed. However, it is understood that the wooden upper floors could also covered with a layer of concrete surfaced with tile or tesserae, thanks to the instructions for floor construction in Vitruvius' De Architectura and some few archaeological remains. Such floors and their application methods are not well known because archaeological data is limited due to this type of flooring -probably- was not common.

In the excavations of the Lycian Olympos, materials found at the aisles of Church No. 3 indicating that such a pavement may have been applied in the opus tessellatum technique on the gallery floors above the aisles. According to the traces that can be seen today, the gallery floors of the church were constructed with timber joists and planks carried by the walls and nave arcades. The beam holes on the walls and the ruins of the nave arcades and galleries clearly show this. Mosaic fragments, tesserae, and subfloor materials which do not belong to the ground floor, were found just below the ruins of the nave arcades at both aisles, and these remains are thought to belong to the floor pavements of wooden constructed galleries.

In this study, it is explained how the mosaic pavements were constructed on the wooden upper floor decks through the findings in Church No. 3 of Olympos with reference to some other examples.

Keywords: Flooring methods, mosaic on wooden upper floor; Contignatio, Olympos, Early Byzantine basilica.

* Seçkin Evcim, Ordu Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ordu, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0003-2082-1247>.
E-posta: seckinevcim@gmail.com

Giriş

Olympos 3 No'lu Kilise kentin kuzey yakasında, Piskoposluk Sarayı'nın hemen doğusunda yer alır (Res. 1). Yapı, atriumlu, içten ve dıştan yarım daire planlı tek apsisi olan üç nefli bir bazilikadır (Evcim - Öztaşkın 2019: 136-138). Kuzeyinde yarım daire planlı bir anı-mezar odası, kuzeydoğusunda köşe odası, güneydoğusunda ve atriumun batısında ek mekânları bulunur.



Resim 1
3 No'lu Kilise ve kent planındaki yeri (Kazı Arşivi).

Bema, naos ve kuzeydeki anı-mezar odası opus sectile döşemeye sahiptir. Yan nefler ve kuzeydoğudaki köşe odası zeminleri ise opus tessellatum döşemelidir (Res. 2). 2016 yılında başlayan kazı çalışmaları halen devam etmektedir (Olcaç Uçkan vd. 2019a: 622-627; Olcaç Uçkan vd. 2019b: 437-441). Günümüze kadar ortaya çıkarılan buluntular ve veriler neticesinde, 3 No'lu Kilise'nin İS 5. yüzyıl sonu- 6. yüzyılın başı civarında inşa edildiği ve İS 7. yüzyıla kadar kullanıldıktan sonra bütün Olympos kenti gibi terk edildiği düşünülmektedir.

Resim 2
3 No'lu Kilise ortofoto görünümü (Haziran 2022).



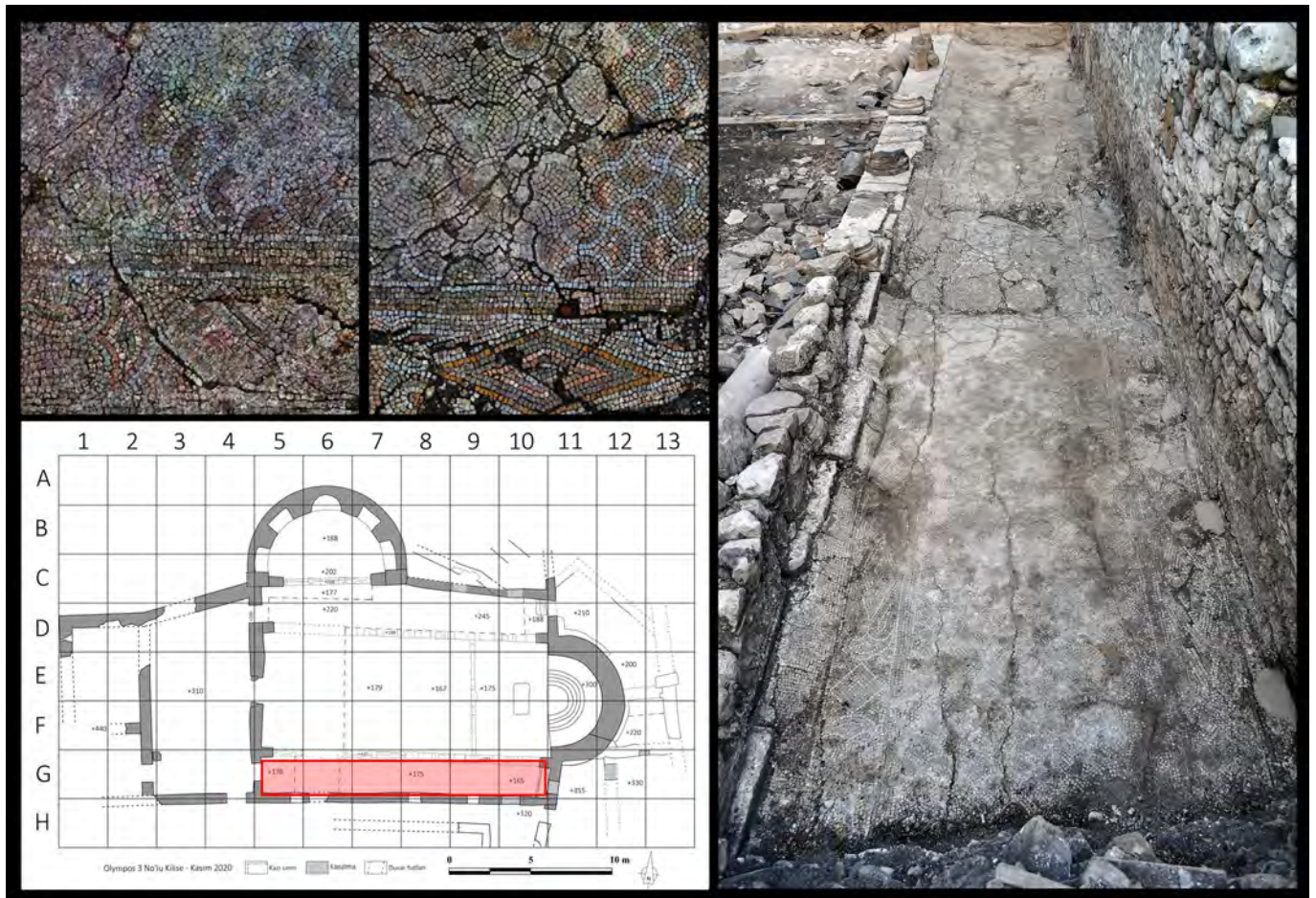
Orta nefin opus sectile döşemesi büyük oranda dağılmış olmakla birlikte sağlam kalan kısımlardan büyük ve küçük mermer karoların çapraz olarak dizildiği, aralarında kalan üçgen boşlukların da koyu mavi kayrak taşıyla tamamlandığı anlaşılmaktadır.

Yarım daire planlı kuzey mekân ise ortada, mermer ve kayrak taşlarının kullanıldığı heksagram (altı uçlu yıldız) desenli ana pano ile etrafını yarım daire

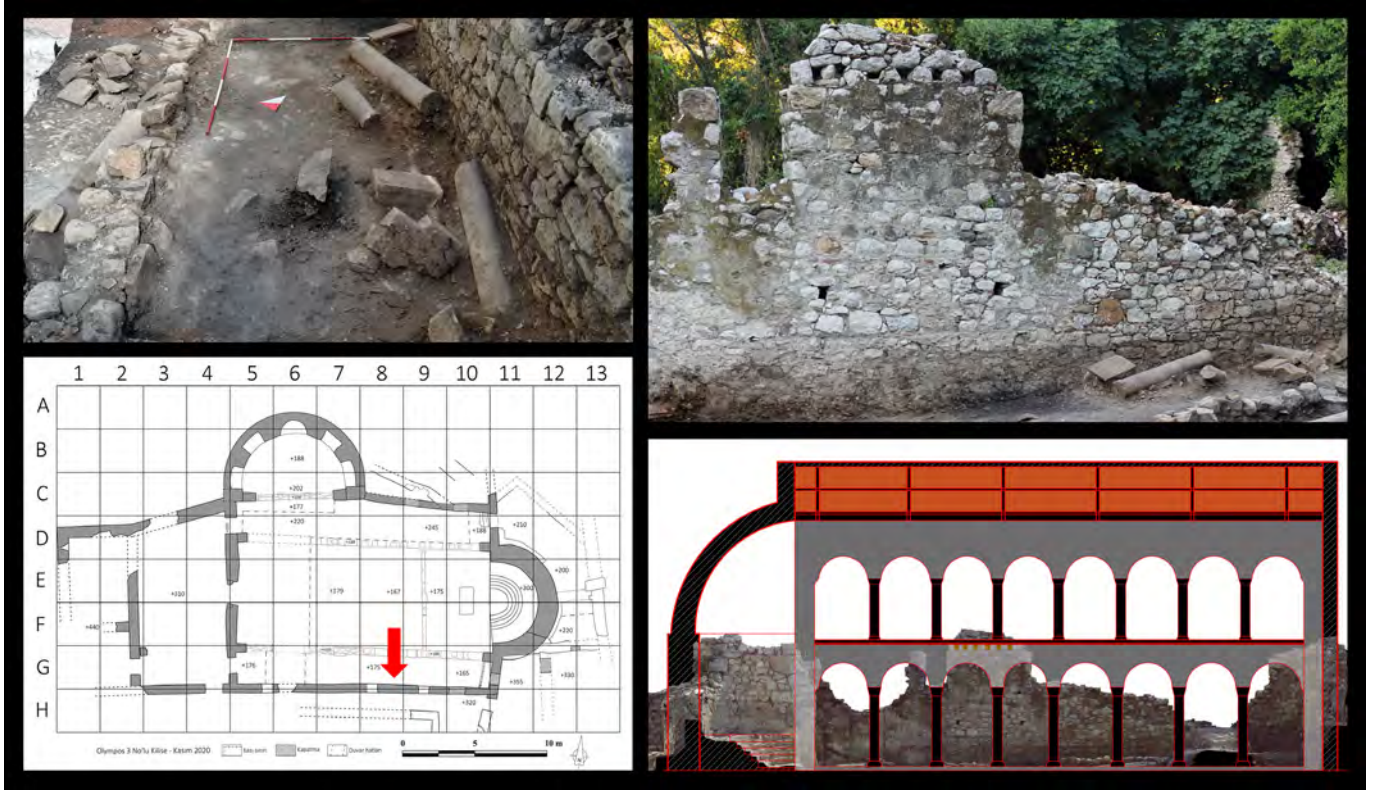
oluşturacak şekilde üçgen, kare ve dikdörtgenlerle oluşturulmuş desenlerin doldurduğu bir düzenlemeye sahiptir. Mevcut izlerden opus tessellatum tekniğindeki yan nef mozaiklerinin aynı desen repertuarına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Kazısı tamamlanan kuzey nef mozaikleri üç pano halinde düzenlenmiştir ve hâkim desen balık puludur. Doğu ve batı panolarda standart bindirmeli balık pulu, orta panoda ise zıt yönlerde dikey ve yatay yerleştirilmiş balık pulu deseni kullanılmıştır. Panolar ortalama 50 cm. genişliğinde bordürlerle çerçevelenmiştir. Bordürler birbirini tekrar eder bir şekilde iki ucu peltalı (kalkan motifi) rhombus motifleri (eşkenar dörtgen) ve aralarındaki çapraz yerleştirilmiş karelerden oluşur (Res. 3). 3 No'lu Kilise'de döşeme mozaikleri dışında, nef ayırım kemerlerinin yıkıntıları ile birlikte çok sayıda duvar mozaiği parçası da ele geçmiştir. Kemer karınları ve kemer aralarında geometrik, bitkisel ve kutsal kişi tasvirli mozaiklerin yer almış olduğu anlaşılmaktadır (Olca Uçkan vd. 2022; Koşdemir 2022).

Resim 3

Sağda kuzey nef mozaiği genel görünüm ve sol üstte desen detayı ortofotoları.



3 No'lu Kilise'nin yan neflerinin üzerinde galerilerin yer aldığı, kazı sırasında bulunan sütun ve sütun başlıklarından ve duvarların ayakta kalan kısımlarından anlaşılmaktadır. Özellikle güney duvarda, galeri katının ahşap kirişler ile taşındığının kanıtı olan sık yerleştirilmiş kiriş yuvaları açıkça görülmektedir (Res. 4). Ahşap kirişlerle taşınan kat zeminlerinin genellikle yine ahşap plakalarla döşendiği ve bu şekilde yürüme zemini elde edildiği görüldüğü düşünülse de Olympos 3 No'lu Kilise kazı çalışmaları sırasında elde edilen bulgular bu tip kat düzenlemelerinin üzerinde opus tessellatum veya opus sectile döşemelerin de olabileceğini göstermektedir.



Bulgular

Araştırma konumuza dair ilk tespitler 2017 kazı sezonunda gerçekleştirilmiştir¹. Güney nefteki kazı çalışmaları sırasında duvar yıkıntısının altında ilk karşılaştığımız tabaka nef kemerlerine ait yıkıntıdır. Kemer taşları ve mimari plastiklerin hemen altında çatı yıkıntısına ait kiremit tabakasına, kiremit parçalarının altında ise toprakla karışık harç parçaları, çakıl taşları ve tesseralardan oluşan bir tabakaya rastlanmıştır (Res. 5, Tabaka No. 4)².



Resim 4

Güney duvar ve güney nef üzerinde galeri katına ait parçalar.

Resim 5

Güney nef yıkıntı stratigrafisi: 1-Moloz ve kemer taşları, 2-Sütun ve sütun başlığı parçaları, 3-Kiremit kırıkları, 4-Harç, çakıl ve tesseralı tabaka, 5-Nef zemin mozaïği.

- 1 "Olympos Kazısı 2017 Yılı Çalışmaları" başlıklı Kazı Sonuçları Toplantısı bildirisi içerisinde ilk bulgulara kısaca yer verilmiştir. Bk. Olcay Uçkan vd. 2019a: 624.
- 2 Olympos kazılarında yıkıntının tabakalarını açıkça görebilmek için çok katmanlı bir yerleşimdeki gibi basamaklı kazı mantığıyla çalışılmaktadır. Bu yöntem bir yapının yıkılma aşamalarını, yıkıntının stratigrafisini ve nedenlerini belirlemek için de oldukça faydalıdır.

İlk etapta bu tabakanın nef zemin mozaiğine ait olduğu ve mozaiğin hatalı uygulama ile yapılmış olduğu için tamamen dağıldığı düşünülmüştür. Fakat bu tabakanın 15-20 cm kadar altında nefin mozaik zeminine ulaşılmış ve ortaya doğru çökmüş olmakla birlikte dağılmamış olduğu görülmüştür. Bu durum mozaik zeminin üzerindeki harçlı, çakıl taşlı ve bol miktarda tessera içeren tabaka için büyük bir soru işareti oluşturmuştur (Res. 6). Nef üzerinde galeri katı olduğu

Resim 6
Güney nefte harç parçaları, çakıl taşları ve tesseralardan oluşan tabaka.



tespit edildiğinden oraya ait olabileceği düşünülmüş ancak galeri katı zemininin ahşap kirişlerle taşınıyor oluşundan dolayı, ahşap kiriş-döşeme üzerine mozaik yapılıp yapılamayacağı tartışma ve araştırmaya açılmıştır. Maalesef bu tabaka içerisinde çok az sayıda sağlam halde parçaya ulaşıldığından başlangıçta yapım tekniğine dair net bir fikir elde edilememiştir. Bunlardan bazıları zeminden 40 cm. kadar yukarıda tespit edilen beyaz tesseralı desensiz bir parçalardır (Res. 7).

Resim 7
Galeri katına ait mozaik parçaları ve tesseralar.



Söz konusu tabakadan yoğun miktarda tessera toplanmıştır; çoğunluğu beyaz renkte kireçtaşı tesseralar olup %10 civarında açık mavi-gri tesseralar da bulunmuştur. Bunlar muhtemelen ince koyu renk bordürleri olan, desensiz ve tek renkli (monokrom) pano ya da panolar halinde düzenlenmiş bir mozaik döşemeye ait olmalıdır.

2019-2020 sezonlarında kısmen kuzey nefi de içine alan çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Kuzey nefin doğu ucunda, nef zemin mozaiği üzerinde yine dağılmış tesseralarla birlikte bu kez daha büyük bir parçaya rastlanmıştır. Burada, güney neften farklı olarak, galeri katına ait olduğunu düşündüğümüz mozaik yıkıntısının altında da parçalanmış kiremitlerden oluşan bir tabaka yer almaktadır (Res. 8). Kuzey nefteki bir diğer önemli farklılık, kat mozaiğinin farklı renkli tesseralar ile oluşturulmuş geometrik motifler sergilemesidir.



Resim 8
Kuzey nefin doğu ucunda bulunan bir galeri katı mozaiği parçası.

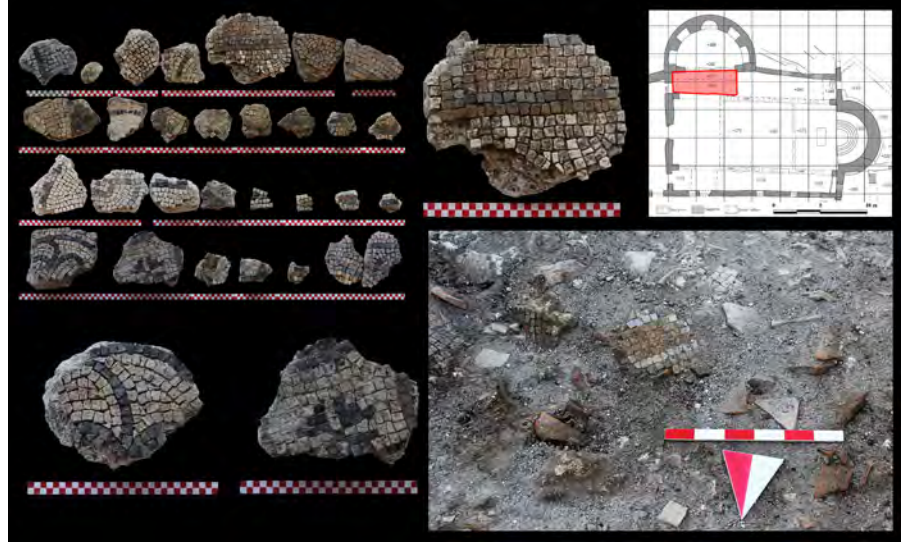
Kuzey nefin kazısı henüz tamamlanmamış olmakla birlikte batı uçta da çalışılmıştır. Kuzey nefin bu kısmında da galeri katı döşemesine ait olduğunu düşündüğümüz kalıntıların kiremit parçalarıyla altlı-üstlü olduğu görülmektedir (Res. 9).



Resim 9
Kuzey nefin batı ucunda bulunan bir galeri katı mozaiği parçası.

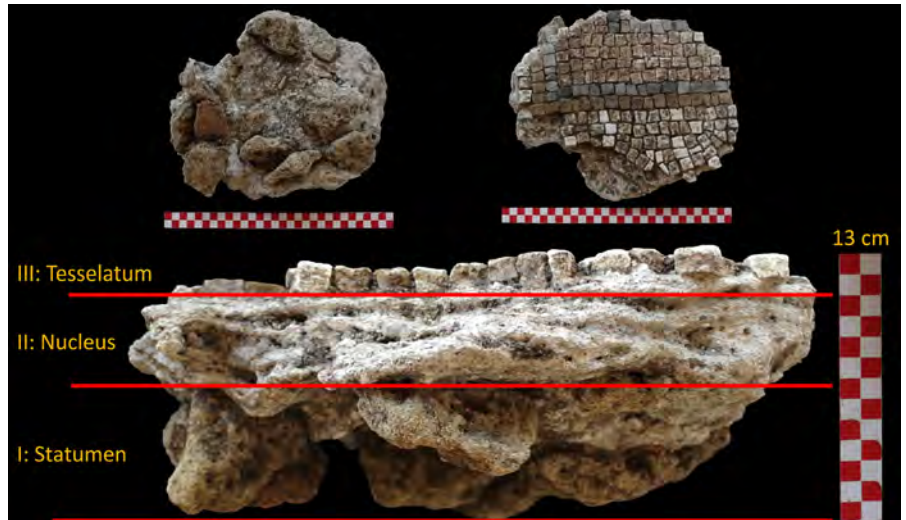
Kuzey nefin batı yarısındaki kazıda, çok sayıda mozaik parçası bulunmuş olup bitkisel ve geometrik desenlere sahip bu parçaların balık pulu desenli nef mozağından farklı bir düzenlemeye ait oldukları rahatlıkla anlaşılmaktadır (Res. 10). Bu alanda galeri katı mozağına ait tespit ettiğimiz parçaların hem altında hem de üstünde kiremit parçaları bulunması ilk önce tuhaf görünse de kilisenin çatısının orta kısmının, kuzey galeri ve çatının onun üzerine gelen kısmından önce yıkılmaya başlaması ile ilgili görünmektedir. Mozaik parçalarının altındaki kiremit parçalarının gevşek toprak içerisinde yer almalarından ve herhangi bir harçla bağlanmış olmamalarından dolayı bu tabakanın mozaikle bağlantılı olduğu söylenemez.

Resim 10
Kuzey nefin batı ucunda galeriye ait mozaik parçaları.



Galeri katından düşmüş olan parçalar statumen, nucleus ve tessera katmanlarından oluşmaktadır (Res. 11). Muhtemelen mozağın daha hafif olması için rudus katmanı dahil edilmemiştir. Nucleus gözenekli bir harç yapısına sahiptir. Bu parçalarda esas dikkati çeken statumen katmanında kullanılan oldukça hafif kum taşlarıdır. Kaynağını henüz tespit edemediğimiz bu taşlar oluşumunu tamamlamamış bir kum taşı çeşidi olup hafifliği gözenekli yapısından kaynaklanmaktadır. Taşlar neredeyse süngertaşı yoğunluğundadır. Gerek statumendeki bu taşların hafifliği gerekse nucleusun gevşek yapısı ahşap kirişlerle taşınan galeri mozağının görece hafif olmasını sağlamaktadır. Nef zemini mozağıyla galeri katına ait mozaik arasında bir karşılaştırma yaptığımızda metrekare başına 11 kilogramlık

Resim 11
Galeri katına ait bir mozaik parçası ve katmanları.



bir fark ortaya çıkmıştır. Bu karşılaştırmaya nef zemininin statumen tabakası dahil değildir. Toplam nef alanı bazında değerlendirildiğinde galeri mozaığının 600 kilogramdan daha hafif olduğu anlaşılmaktadır. Elbette bu büyük bir fark olarak görülmeyebilir ancak yine de önemlidir.

Uygulama Yöntemi ve Örnekleri

Ahşap kat döşemesi üzerine mozaiklerle kaplama hakkındaki sorularımıza cevap bulduğumuz temel kaynak, antik mimaride pek çok konuda olduğu gibi Vitruvius olmuştur. Vitruvius, ünlü eseri “*De Architectura*”nın döşemeleri anlattığı yedinci kitabının hemen başlarında ahşap kat döşemesi -kendi deyiimiyle “*Contignatio*”- üzerine nasıl mozaik döşeme yapılacağını şu şekilde anlatmaktadır:

“(VII.2) Tahtaları bu şekilde döşedikten sonra üzerine eğreltiotu, yoksa saman serin: bu şekilde ahşap, kirecin vereceği zarardan kurtulacaktır.

(VII.3) Bunun üzerine küçük taşlardan bir besleme yapın; taşın büyüklüğü avucunuzu dolduracak kadar olsun. Böyle besledikten sonra, yeni mucur kullanılacaksa, üçe bir oranda kireçle karıştırın; eski mucur kullanılacaksa, beşe iki oranda kireçle karıştırmak kâfi gelir; mucuru bu şekilde serin, işçilerinizi getirin, ahşap tokmaklarla döve döve bunu iyice bastırıp sıkıştırın; dövme işlemi bittiğinde, katın kalınlığı bir ayağın dörtte üçünden fazla olmamalı. Bu katın üzerine tuğla tozu ile kirecin üçe bir oranda karışımından oluşan şapı (nucleus), en az altı parmak kalınlığında olacak şekilde dökün. Şapın üstüne de kesme mermer taşlardan veya kare şeklindeki taşlardan oluşan döşemenizi gönyeye, su terazisine göre ayarlayıp serin.”³(Vitruvius 2021: 266).

Vitruvius’un anlatısına göre ahşap kat zemini üzerine mozaik döşemenin katmanları şu şekilde olmalıdır (Res. 12):

1-Kirişler (tigna)

2-Döşeme (çift katman olarak gösterilen tabulatum)

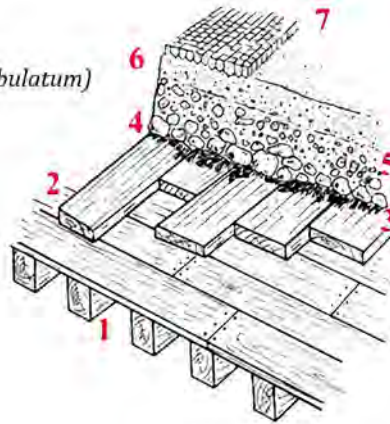
3-Eğrelti otları

4-Statumen

5-Rudus

6-Nucleus

7-Tessellatum



Resim 12

Vitruvius’un anlatımına göre ahşap zemin üzerine mozaik döşeme katmanları (Çizim: Ulrich 2007: 112 fig. 7.1; rakamlar tarafımızdan eklenmiştir).

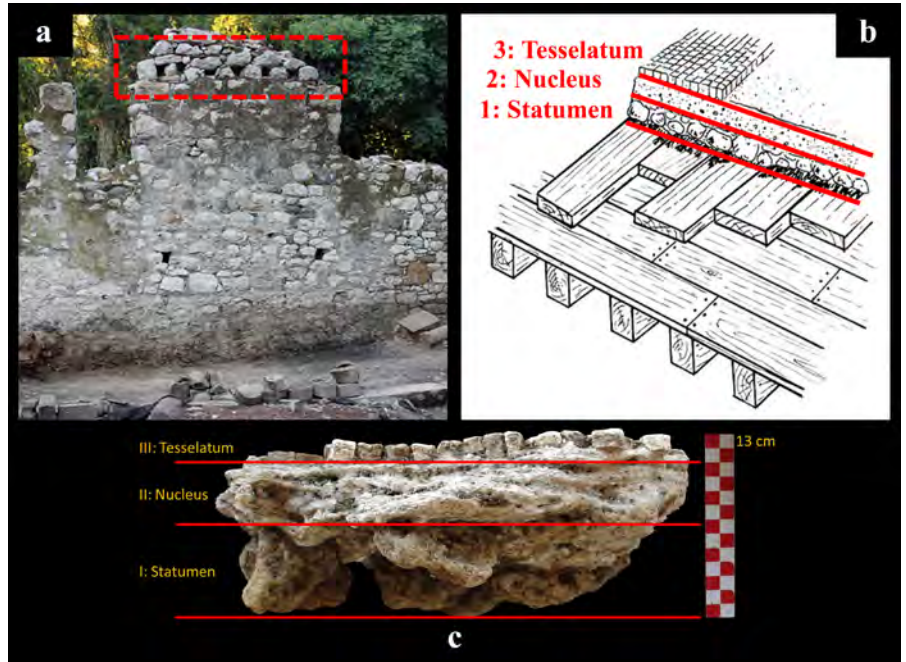
Olympos 3 No’lu Kilise’de bulunan galeri katına ait mozaik parçalarının uygulama katmanları tam olarak Vitruvius’un anlatımına uymamaktadır. Kuzey nefte ele geçen mozaik parçalarında avuç büyüklüğündeki (Vitruvius’un verdiği ebat) hafif kum taşlarının statumen için kullanıldığı görülmektedir;

3 Çevirmen Çiğdem Dürüşken orijinal Latince metindeki döşeme terimlerinden yalnızca nucleus’u vermiştir; oysa Latince metinde *statuminetur*, *rudus*, *sectilia* ve *tesseris* terimleri de kullanılmıştır; bk. Vitruvius 1912: 151. Dürüşken bunları Türkçe açıklamayı tercih etmiştir. “besleme” olarak çevirdiği statumen, “mucur” = rudus, “kesme mermer taşlar” = sectile ve “kare şeklindeki taşlar” = tessera terimlerine karşılık gelmektedir. Metinde verilen ölçü birimlerinden bir ayak yaklaşık 22 cm, altı parmak ise 11 cm civarındadır.

bununla birlikte rudus tabakası olmaksızın statumen üzerine nucleus ve tessellatum tabakaları uygulanmıştır (Res. 13c). Böylece bir önceki bölümde detaylandırdığımız üzere statumen, nucleus ve tessellatumdan oluşan daha hafif bir döşeme elde edilmiştir (Res. 13b). Elbette hafiflikle birlikte ince olan döşeme, bu yüzden daha fazla esneme ve kırılma riskine sahip olacaktır. Bu sorun Vitruvius'un tarifinde yer almayan bir şekilde çözülmüş görünmektedir: Güney nef duvarındaki yuvalardan normalden fazla ve sık kiriş yerleştirildiği anlaşılmaktadır (Res. 13a); bizce artırılan kiriş sayısı sayesinde esneme payı düşürülmüş olabilir. Güney nefte ele geçen parçalar mozaik döşemenin kuzey nefteki gibi uygulanıp uygulanmadığını anlamak için yetersiz kalmakla birlikte, yıkıntı tabakası içerisinde rudusa ait olabilecek küçük taş ya da tuğla kırıkları bulunmamaktadır. Burada bulunan avuç içinden büyük olmayan çakıl taşları statumen için kullanılmış, üzeri nucleus ve tessellatum ile tamamlanmış olmalıdır.

Resim 13

a) Güney duvardaki kiriş yuvaları. b) 3 No'lu Kilise'nin galeri döşeme katmanları (Çizim Ulrich 2007: 112 fig. 7.1'den uyarlanmıştır). c) Kuzey nefte bulunan bir galeri mozaiği parçası.

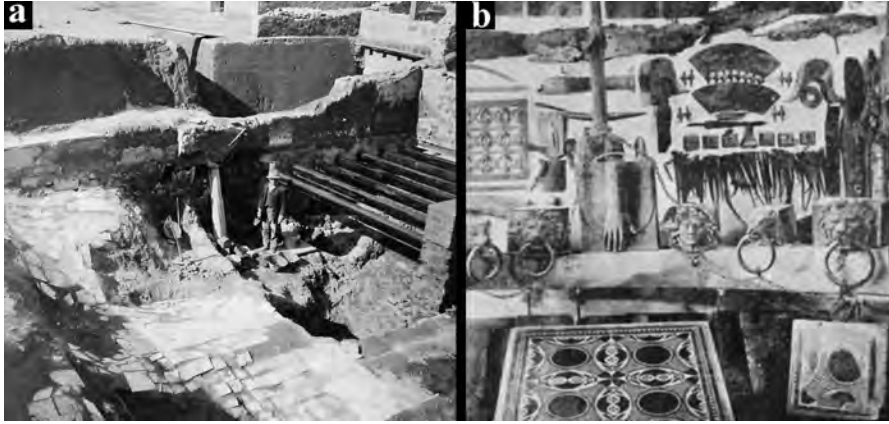


Vitruvius'tan edindiğimiz bilgiler doğrultusunda ve bulabildiğimiz örneklerle, en azından Vitruvius'un yaşadığı İÖ. 1. yüzyıldan itibaren bu tip kat döşemesi uygulamasının Roma mimarisinde bulunduğu söylenebilir. Bununla birlikte, şu ana kadar, konuyu yalnızca Roma ahşap işçiliğine yönelik çalışmalarıyla tanınan Roger Bradley Ulrich'in detaylandığı görülmektedir (Ulrich 1996: 137-151; Ulrich 2007: 111-122). Ulrich özellikle yapıların büyük oranda ayakta kalabildiği ve kanıtların korunduğu Pompeii, Herculaneum ve Ostia'daki Erken İmparatorluk Dönemi yapılarına odaklanmıştır.

Roma ve Erken Bizans dönemlerinin ahşap kiriş-kaplamalı kat üzerine taş döşeme uygulamaları çeşitli arkeolojik kazılarda karşımıza çıkmaktadır. Bunun erken tarihli örneklerinden biri Herculaneum'daki⁴ Telephus Rölyefi Evi'ndeki (İS 1. yüzyıl) ahşap kat üzerine mermer karolarla döşenmiş zemine sahip Mermer Oda'dır (Savalli et al. 2015: 351-352) (Res. 14-a). İlginç bir ahşap üzerine döşeme örneği İmparator Caligula'nın Nemi Gölü'nde inşa ettirdiği dev gemilerden ilkinde bulunan opus sectile döşeme parçalarıdır (Ucelli 1950: 17) (Res. 14-b). Roma'da, Palazzo Valentini'nin Piccole Terme olarak adlandırılan kısmında ahşap kirişli ikinci kat döşemesinin kalıntıları olan ve muhtemelen

4 Herculaneum'daki üst kat döşemeleri için ayrıca bk. Andrews 2017.

İS 4-5 yüzyıllara ait opus sectile döşemenin parçaları belgelenmiştir (Napoli - Baldassarri 2015: 97).

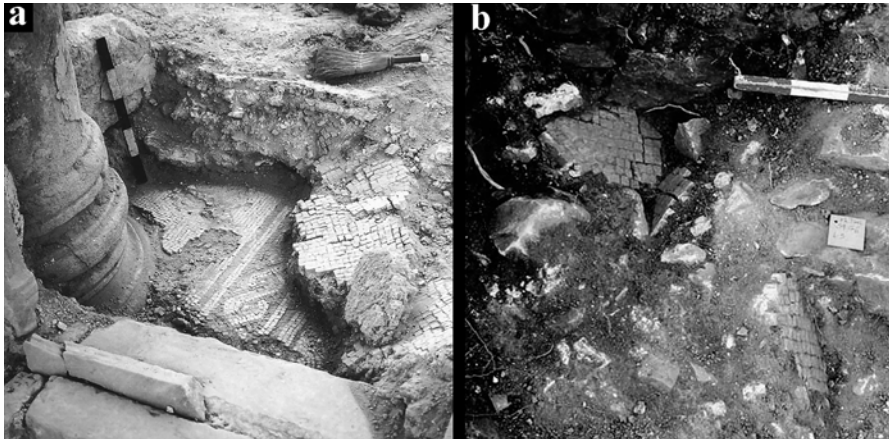


Resim 14

a) Telephus Rölyefi Evi, mermer oda (Savalli et al. 2015: 351 fig. 4). b) Nemi Gölü I. Gemi buluntuları içinde opus sectile parçaları (Ucelli 1950: 17 fig.10).

Roma konutlarında üst kat ahşap oda zeminlerinde ve galeri katlarında opus tessellatum döşeme uygulanabildiğine dair arkeolojik bulgulara Anadolu'dan Efes Yamaç Evi 2 mozaik buluntuları örnek olarak verilebilir. Evin 36b.1 no'lu üst kat odasının ve peristilin galeri katının döşemelerine ait mozaik yıkıntıları kazılarda tespit edilmiş ve belgelenmiştir (Scheibelreiter-Gail 2014: 263, 266-267 taf. 361.5-8).

İsrail'deki Hippos'ta, Kuzeybatı Kilise'nin (İS 5-6. yüzyıl) yan neflerinde, zeminden 20-30 cm kadar yukarıda galerilere ait mozaik zemin yıkıntıları büyük bloklar halinde tespit edilmiştir (Mlynarczyk 2002: 74-75; Mlynarczyk - Burdajewicz 2013: 200-201) (Res. 15-a). Filistin'deki Khirbet et-Tireh Kilisesi'nin (İS 5-8. yüzyıl) kuzeybatı köşesinin dışındaki kazılarda, kompleksin ikinci katına ait mozaik döşeme kalıntıları ortaya çıkarılmıştır (Al-Houdalieh 2014: 207) (Res. 15-b). İsrail, Yukarı Celile'de Horvat Hesheq (Kasr al-'Asheq) Aziz Georgios Kilisesi'nde (İS 6. yüzyıl) güney galeriye ait mozaik yıkıntısına rastlanmıştır (Aviam 1993: 63). Yine İsrail'de, Ma'ale Adummim'deki Aziz Martyrius Manastırı (İS 6. yüzyıl) mutfağında, ikinci kattan destek kemeri ile birlikte yıkılan ve muhtemelen ahşap kat zemini üzerinde yer alan mozaik parçaları bulunmuştur (Magen 1993: 183). Khirbet en-Nitla'daki, kilisenin dördüncü evresinde (İS 8-9. yüzyıl) üst katta yer alan şapelin ahşap destekli döşemesinin opus tessellatum zemine sahip olduğu da bulunan parçalardan anlaşılmıştır (Baramki 1955: 51). Tessellatum ve sectilesiz solit döşemeli örnekler de vardır: Libya'nın Cyrenaica bölgesindeki Ras el-Hilal Kilisesi (İS 6. yüzyıl) ve Latrun'daki Bazilika B'nin (İS 6. yüzyıl) galeri katlarında üzeri mozaik kaplanmadan taş yatağı ve harç ile yürüme zemini oluşturulmuştur (Harrison et al. 1964: 10; Widrig 1978: 114).



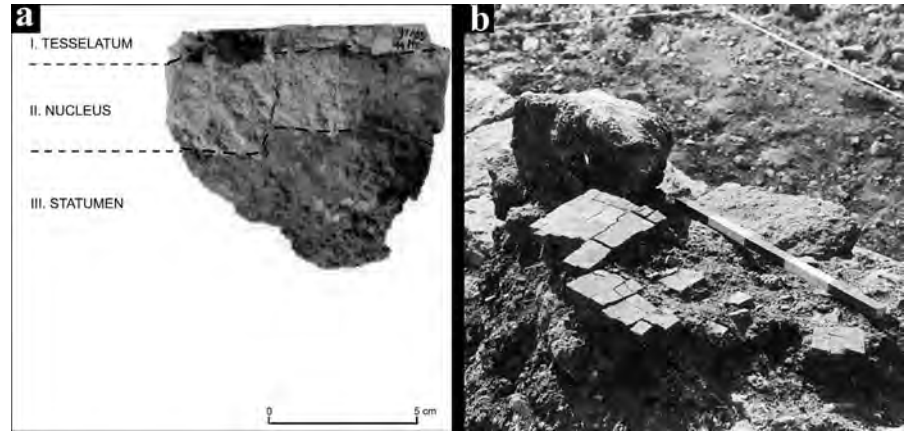
Resim 15

a) Hippos Kuzeybatı Kilise galeri yıkıntısı (Mlynarczyk 2002: pl. 31 fig. 10). b) Khirbet et-Tireh Kilise Kompleksi ikinci kat mozaik yıkıntısı (Al-Houdalieh 2014: 207 fig. 16).

Yukarıda verdiğimiz örnekler dini yapılarda yer aldığından bu tip döşemelerin Erken Bizans Dönemi'nde yalnızca kilise ve manastırlarda yer aldığı elbette söylenemez; bu durum arkeolojik ilginin daha çok bu yapılara yönelmesinden kaynaklanmaktadır. Daha az sayıda örnek bulunmakla birlikte konut ve kamu yapılarında da uygulamanın varlığı belgelenmiştir. Örneğin Lübnan'daki Jiyeh/Porphyreon'da Erken Bizans Dönemi konutlarının ikinci katlarına ait çeşitli mozaik parçaları bulunmuştur; bu mozaiklerde de Olympos 3 No'lu Kilise'de olduğu gibi hafiflik için rudus tabakası bulunmaması dikkat çekicidir (Pawlikowska-Gwiazda 2019: 422, 415, 424-425) (Res. 16a). İsrail, Hayfa'daki Tel Shikmona'da, B Alanı'nda bir han olabileceği düşünülen yapının (İS 5-6. yüzyıl?) ikinci katından düşen mozaik parçaları tespit edilmiştir (Hirschfeld 2006: 135-136) (Res. 16b).

Resim 16

a) Jiyeh/Porphyreon'dan bir üst kat mozaiği kesiti (Pawlikowska-Gwiazda 2019: 415 fig. 3). b) Tel Shikmona'daki handa ikinci kattan düşen bir parça (Hirschfeld 2006: 135 fig. 9).



Beyrut'ta "Bey 004" kodlu Kiliseler Bölgesi'nin doğusundaki konutlarda da üst katlardan düşmüş mozaik parçaları bulunmuştur ve bunlar da muhtemelen MS 5-6. yüzyıllara aittirler (Saghieh 1996: 40). Bir diğer örnek mozaikleriyle meşhur olan İsrail-Caesarea Maritima'daki Kuş Mozaikli Mansion olarak adlandırılan yapıdır (İS 6. yüzyıl sonu-7. yüzyıl başı). Bu gösterişli konağın mozaikli avlusunun kuzeybatısındaki mekânda bulunan mozaik parçalarının ahşap kirişlerle taşınan üst kata ait olduğu düşünülmektedir (Porath 2006: 124).

Son olarak Olympos'la aynı bölgede, Patara Liman Caddesi, Batı Portik II No'lu mekânda tespit edilen ikinci kat mozaiği kalıntıları, uygulamanın Likya'daki bir diğer örneği olması açısından önemlidir⁵. Ayrıca diğer örneklerde karşımıza çıkmamakla birlikte bu örnekte rudus tabakasında görülen ahşap hatlı izleri mozaiğin ahşap üzerine yapıldığını net bir şekilde göstermektedir. Patara'daki ahşap kiriş-kaplama üzerine döşenmiş İS 5 ve 7. yüzyıllar arasına tarihlendirilen opus tessellatum iyi bir şekilde belgelenip yayınlanmış ve bu teknik hakkında literatüre son derece önemli bir katkı sağlanmıştır (Aktaş 2022: 23-31) (Res. 17).

⁵ Likya'dan bir başka örnek Arykanda kazılarında tespit edilmiştir. 2017 yılında kazı başkanı V. Macit Tekinalp, Arykanda'da İS 4. yüzyıla ait bir villada ahşap döşeme üzerine mozaik döşemeye dair bulgulara ulaşıldığını basın aracılığıyla bildirmiş ancak bu satırlar yazılırken söz konusu bulgular henüz yayınlanmamıştır.



Resim 17
Patara Liman Caddesi, Batı Portik II No'lu
mekânda bulunan üst kat mozaïği kalıntıları
(Aktaş 2022: 11 res. 3).

Sonuç

Ahşap kat zemini üzerine mozaik döşeme yönteminin Olympos 3 No'lu Kilise ve aynı döneme ait hem dini hem de sivil yapılarda belgelenen örneklerle Erken Bizans döneminde de uygulandığı açıktır. Bununla birlikte Vitruvius'un tarif ettiği farklı olarak, çoğunlukla daha az yük için rudus tabakasının kullanılmadığı görülmektedir. 3 No'lu Kilise'nin güney galerisinin statumen tabakasında Vitruvius'un tarif ettiği gibi avuç içi kadar çakıl taşları kullanılmışken, kuzey nefte hafif bir kumtaşı çeşidi tercih edilmiştir. 3 No'lu Kilise'de, Vitruvius'un anlatısında göremediğimiz önemli bir özellik de kirişlerin normalden sık olmasıdır. 3 No'lu Kilise'nin güney duvarının ayakta kalan kısmında kiriş yuvalarının birbirine yakınlığı hemen fark edilmektedir. Pek çok kazı çalışmasında bunu tespit etmek mümkün olmamıştır fakat tahmin edilebileceği üzere ağır yük taşıyan ahşap kat için bu düzenleme de gerekli olmalıdır. Anlaşılan yalnızca mozaik döşemenin ağırlığını taşıyabilmek için değil, esneme payını en aza indirmek için de ahşap kirişlerin sık aralıklarla döşenmesi önem taşımaktadır.

Olympos 3 No'lu Kilise bulguları ile tanımlanan uygulamaya dair çok sayıda tespitte bulunulduğu verilen örneklerle anlaşılmaktadır. Kazı çalışmalarında gösterilen hassasiyet ve yıkıntı tabakalarının doğru yorumlanması ile örneklerin artacağı rahatlıkla söylenebilir. Bununla birlikte uygulamanın detaylı bir şekilde yorumlanıp başlıklara taşınmadığı görülmektedir. Bu çalışmanın alandaki önemli bir eksikliği gidermek ve kazılarda ortaya çıkabilecek benzer durumları yorumlamakta faydalı olacağı umut edilmektedir.

Kaynaklar – Bibliography

- Aktaş 2022 Ş. Aktaş, “Patara Liman Caddesinde Mozaikli Bir Yapı”, *JMR* 15, 17-33.
- Al-Houdalieh 2014 S. H. Al-Houdalieh, “The Byzantine Church of Khirbet et-Tireh”, *Journal of Eastern Mediterranean Archaeology & Heritage Studies* 2, 3, 188-208.
- Andrews 2017 J. N. Andrews, “Revisiting the Upper Floors of the Casa d’Argo at Herculaneum”, *Anabases* 26, 117-141.
- Aviam 1993 M. Aviam, “Horvat Hesheq: A Church in Upper Galilee”, Y. Tsafir (ed.), *Ancient Churches Revealed*, Jerusalem, 54-65.
- Baramki 1955 D. C. Baramki, “The Excavations at Khirbet en-Nitla”, J. L. Kelso – D. C. Baramki (eds.), *The Annual of the American Schools of Oriental Research*, Vol. 29/30, Excavations at New Testament Jericho and Khirbet en-Nitla (1949 - 1951), New Haven, 50-52.
- Evcim – Öztaşkın 2019 S. Evcim – G. K. Öztaşkın, “Early Byzantine Churches in Olympos”, *Arkeoloji ve Sanat Dergisi* 161, 129-162.
- Harrison et al. 1964 R. M. Harrison – J. M. Reynolds – S. M. Stern, “A Sixth-Century Church at Ras El-Hilal in Cyrenaica”, *BSR* 32, 1-20.
- Hirschfeld 2006 Y. Hirschfeld, “Excavations at Shiqmona – 1994”, *Atiqot* 51, 131-143.
- Koşdemir 2022 U. Koşdemir, *Olympos Antik Kenti 3 No.lu Kilise Mozaikleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Magen 1993 Y. Magen, “The Monastery of St. Martyrius at Ma’ale Adumim”, Y. Tsafir (ed.), *Ancient Churches Revealed*, Jerusalem, 170-196.
- Młynarczyk 2002 J. Młynarczyk, “Hippos (Sussita): Exploration of the North-West Church Complex (areas NWC and OPB) in 2002”, *Swiatowit* 4 (45), Fasc.A, 73-78, Plansza, 26-34.
- Młynarczyk - Burdajewicz 2013 J. Młynarczyk – M. Burdajewicz, “The Northwest Church Complex”, *Hippos - Sussita of the Decapolis: The First Twelve Seasons of Excavations 2000-2011*, Vol. I, Haifa, 194-217.
- Napoli – Baldassarri 2015 L. Napoli – P. Baldassarri, “Palazzo Valentini: Archaeological Discoveries and Redevelopment Projects”, *Frontiers of Architectural Research* 4, 91-99.
- Olçay Uçkan vd. 2019a B. Y. Olçay Uçkan – G. K. Öztaşkın – Ö. E. Öncü – S. Evcim – M. Öztaşkın, “Olympos Kazısı 2017 Yılı Çalışmaları”, 40. *KST*, 3, 617-638.
- Olçay Uçkan vd. 2019b B. Y. Olçay Uçkan – G. K. Öztaşkın – M. Öztaşkın – S. Evcim – Ö. E. Öncü, “Olympos Kazısı 2018 Yılı Çalışmaları”, 41. *KST*, 4, 429-450.
- Olçay Uçkan vd. 2022 B. Y. Olçay Uçkan – S. Evcim – U. Koşdemir, “Olympos 3 No.lu Kilise’de Bulunan Duvar Mozaığı Parçaları”, *Höyük* 10, 177-190.
- Pawlikowska-Gwiazda 2019 A. Pawlikowska-Gwiazda, “Mosaics from Jiyeh/Porphyreon in Lebanon: The Universality of Mosaic Art in Late Antiquity”, *PolAMed* 28, 2, 411-432.
- Porath 2006 Y. Porath, “Mansions on the Outskirts of Byzantine Caesarea”, *Cathedra for the History of Eretz Israel and its Yishuv* 122, 117-142 (İbranice).
- Saghieh 1996 M. Saghieh, “BEY 004 „Zone des Eglises“, *Bulletin d’Archéologie et d’Architecture Libanaises* 1, 36-59.
- Savalli et al. 2015 A. Savalli – P. Pesaresi – L. Lazzarini, “Casa del Rilievo di Telefo and Opus Sectile at Herculaneum”, P. Pensabene, E. Gasparini (eds.), *ASMOSIA X*, Roma, 349-361.
- Scheibelreiter-Gail 2014 V. Scheibelreiter-Gail, “Mosaiken”, H. Thür - E. Rathmayr (eds.), *Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 6. Tafelband: Baubefund, Ausstattung, Funde*, Wien, 255-72.
- Ucelli 1950 G. Ucelli, *Le Navi di Nevi*, Roma
- Ulrich 1996 R. B. Ulrich, “Contignatio, Vitruvius, and the Campanian Builder”, *AJA* 100, 137-151.
- Ulrich 2007 R. B. Ulrich, *Roman Woodworking*, New Haven and London.
- Vitruvius 1912 Vitruvius, *Vitruvii de Architectura Libri Decem*, F. Krohn (ed.), Leipzig.
- Vitruvius 2021 Vitruvius, *Mimarlık Üzerine*, Ç. Dürüşken (çev.), İstanbul.
- Widrig 1978 W. Widrig, “Two Churches at Latrun in Cyrenaica”, *BSR* 46, 94-131.

The Mosaics of the *Domus I* of the Plaza de Armas of the Royal Alcazar in Roman *colonia Augusta Firma - Astigi* (Écija, Seville, Spain) - II

Roma Kolonisi *Augusta Firma*'daki Kraliyet Sarayı Plaza de Armas'ın *Domus I* Mozaikleri - *Astigi* (Écija, Sevilla, İspanya) - II

Sergio GARCÍA-DILS DE LA VEGA - Salvador ORDÓÑEZ AGULLA*

(Received 14 January 2022, accepted after revision 16 August 2023)

Abstract

The Domus I of the Plaza de Armas of the Royal Alcazar of Ecija (Seville, Spain) has been object of archaeological excavations and restoration interventions since 2001, which have revealed that this luxurious urban residence was completely reformed in the Severan period, when several rooms and the central courtyard were decorated with mosaic pavements of different thematic. In 2015 was discovered the so-called mosaic of the Loves of Zeus, which decorate the triclinium of the domus, with several scenes from this mythological cycle, along with Bacchic themes and characters, and the representation of the seasons. In this paper is offered an update on the progress of research relative to this outstanding mosaic.

Keywords: Roman mosaic, Astigi, Loves of Zeus, seasons, grape harvest.

Öz

Ecija'nın Kraliyet Sarayı (Sevilla, İspanya) Plaza de Armas'taki Domus I, 2001'den beri arkeolojik kazılar ile restorasyon müdahalelerinin nesnesi olmuştur ve bu lüks kentsel konutun Severan döneminde tamamen yenilediği, bazı odalar ve merkezde yer alan avlunun farklı temalardaki mozaiklerle dekore edildiği tespit edilmiştir. 2015 yılında, domusun tricliniumunu süsleyen Zeus'un Aşkları mozaïği, bu mitolojik döngüden birkaç sahne, Bacchic temaları ve karakterleri ile mevsimlerin temsili keşfedilmiştir. Bu makalede, bu olağanüstü mozaikle ilgili araştırmaların ilerlemesi ile ilgili güncel bilgiler sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Roma mozaïği, Astigi, Zeusun aşkları, mevsimler, üzüm hasadı.

* Sergio García-Dils de la Vega, National University of Distance Education (UNED), Associated Center in Seville, Spain.  <https://orcid.org/0000-0002-2648-0001>. E-mail: sergarcia-dils@sevilla.uned.es

Salvador Ordóñez Agulla, University of Seville, Spain.  <https://orcid.org/0000-0003-4965-0154>. E-mail: sagulla@us.es

The *Triclinium* of *Domus* I: Mosaic of the Loves of Zeus

In 2014, an archaeological campaign was planned in the Plaza de Armas with objective to complete the knowledge of the remains of the medieval fortification¹. The first indication of the existence of a new room, decorated with a mosaic pavement, appeared in March 2015, to the west of the previously documented structures of *Domus* I, in an area heavily affected by the medieval pits for the extraction of building materials. We then located, in the small excavated area, a sector decorated entirely with a uniform pattern of three-dimensional cubes. Due to logistic circumstances, the extension of the excavation was postponed until April of the same year, when a scene identified as a Rape of Europa was uncovered. Finally, the excavation of the entire room was completed in May (Fig. 1). The poor state of conservation of the mosaic made a rapid extraction advisable, taking place in July. Two years later, in December 2017, the mosaic, divided into thirty fragments of different dimensions, was transferred to Seville to be restored in the facilities of the Andalusian Institute of Historical Heritage (IAPH). The particularly complex and delicate restoration process was completed in December 2018, and the mosaic was replaced in its original location in November 2019 (Fig. 2).



Figure 1

Mosaic of the Loves of Zeus after its excavation. Orthophotography by Diego Gaspar (Arqueocad) for the City Archaeology Office of Écija.

This room had dimensions of between 7.42 and 7.91 m from north to south, and between 4.62 and 4.71 m from west to east, about 25 x 15 Roman feet. It had a single access, located at the northern end of the eastern wall, measuring 1.55 m x 0.56 m. The west and east walls of the room were aligned on the colonial grid,² while the north wall was slightly deviated to the south, and the south wall showed a completely divergent direction, determined by the layout of the terrace that bounded the *domus* to the south. Some elements as: the position of the room, forming the south-west corner of the building, the location of its entrance, its notable dimensions and proportions,³ as well as the compositional scheme of the mosaic, indicate that it was probably a *triclinium* (cf. García-Dils et al. 2009: 532 n. 34).

1 The archaeological excavations were carried out by the City Archaeology Office of Écija, led by Sergio García-Dils and directed by Ana Santa Cruz and Cristina Cívico (García-Dils et al. 2016: passim).

2 The orientation of the *kardines* of the colonial grid plan is 335,4° (True North) (García-Dils 2015: 145).

3 The average interior dimensions of the room are 7.66 x 4.66 m, giving a ratio of 1.64:1. In other words, it follows the well-known theoretical parameters of the golden ratio of 1.62:1.

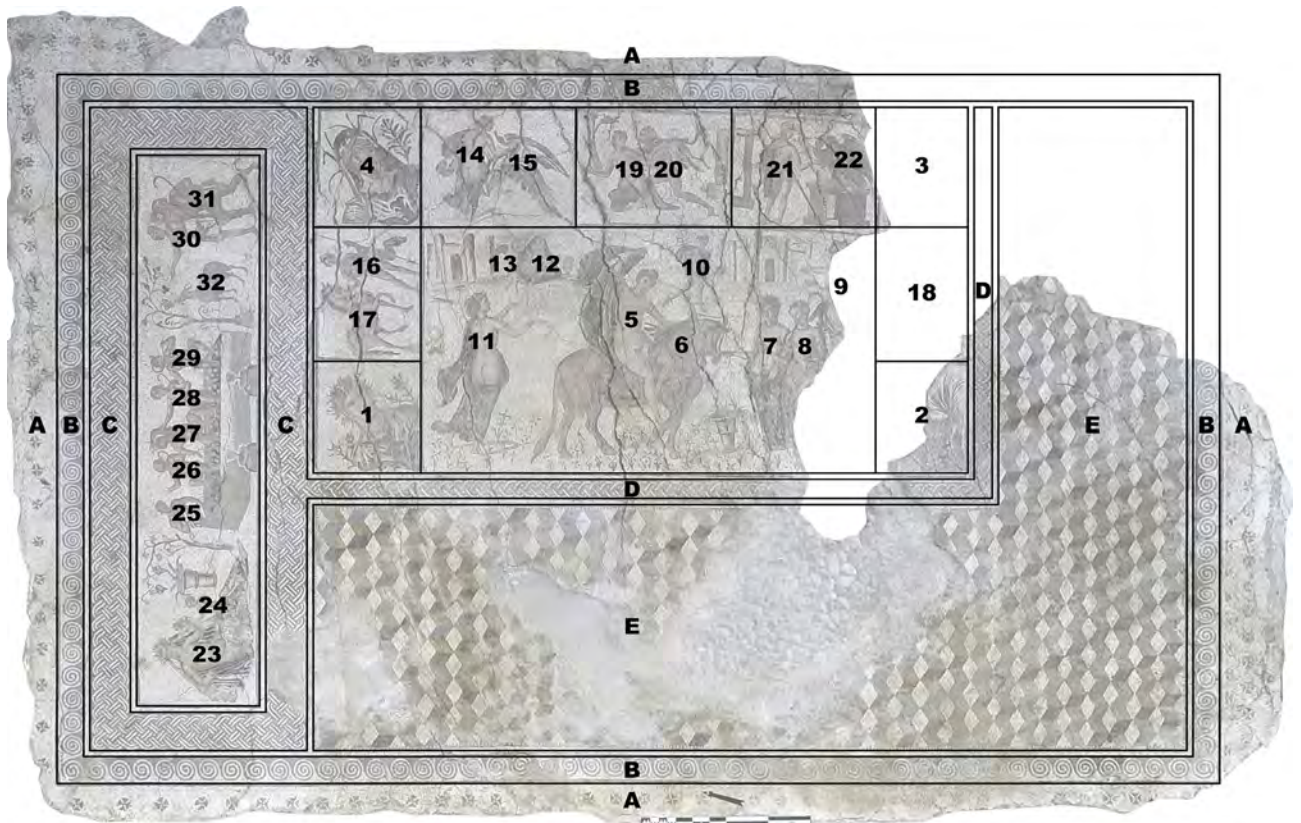
The preservation of the mosaic pavement is due to a series of fortunate circumstances, considering the remarkable general level of razing of the building, leaving hardly any standing remains of its walls. Furthermore, a medieval trench for the recuperation of building materials had destroyed the entire south-eastern corner of the room, causing the partial loss of the mosaic sub-base and creating numerous cracks and damage (Fig. 1).

The mosaic decorated the entire surface area of the room, 37.05 m², as also the entrance threshold. The general composition of the mosaic, which combines figurative and geometric panels, is a simplification of the typical “T” + “U” layout, forming a design of inverted and opposing squares or “L” shapes (Figs. 2-3).

Figure 2
Mosaic of the Loves of Zeus after its restoration. Orthophotography by Sergio García-Dils.



Figure 3
Mosaic of the Loves of Zeus. References. Orthophotography by Diego Gaspar (Arqueocad) for the City Archaeology Office of Écija; drawing by Sergio García-Dils.



From the margin towards the centre, the compositional scheme is based on a perimeter band of white tesserae, decorated with crosses or rosettes (Fig. 3-A). This band forms a white field in contact with the walls and the entrance to the room, with small black flowers, carelessly shaped and unevenly distributed. Clearly, this perimeter band, of variable width, was created at the end of the process, to fill the space between the mosaic carpet and the walls, compensating for the irregularity of the floor plan of the room, and using leftover tesserae of different shapes and sizes.

A white line formed by two regular rows of tesserae, 2 cm wide, is followed by a black line with the same characteristics and a border of spirals that encloses the floor at all four ends, with a width of around 17 cm (Fig. 3-B). Next, after a line made up of three rows of white tesserae, 3 cm wide, in the northern part of the mosaic there is a well-executed broad braided border, between 23 and 25 cm wide, framing a field containing scenes related to wine production and agricultural fertility (Fig. 3-C). The lower border is connected to a thinner three-strand braid border (Fig. 3-D), surrounding the area containing the central scenes. The meeting of the braided patterns is particularly well accomplished.

After a 2 cm long black-and-white serrated fillet, the remaining L-shaped field (Fig. 3-E), is filled by three-dimensional cubes. The configuration of this area and its position in the room as a whole suggest that the geometric decoration may be considered as a marker of use, and that this space was probably intended for the position of the *lecti*.

The compositional scheme, especially regarding the three-dimensional cubes, has direct parallels in Écija itself, with almost identical characteristics. Firstly, we find a similar sequence of geometric motifs in the mosaic of the Triumph of Bacchus in Plaza de Santiago nº1, in this case along with a border of interlaced swastikas forming a meander (Fig. 4) (CMRE XIV: nº8, 45-50; Fernández



Figure 4
Mosaic of the Triumph of Bacchus from Plaza de Santiago nº1. Photography by Sergio García-Dils.

Gómez 1997: passim; García-Dils 2015: 295-296). This pavement has also two particular scenes: Leda with the swan and a *Dioscuros* with the horse, very similar in composition and execution to those documented in the example from Plaza de Armas. Both mosaics were certainly the work of the same workshop. Other parallels have been documented in the mosaic of Briseis or a scene from the Iliad, from Calle Espíritu Santo - Barrera de Oñate (CMRE XIV: n°26, 67-68; García-Dils 2015: 350-360), and in the so-called “mosaic of cubes” from Plaza de España (CMRE XIV: n°40, 84-85; García-Dils et al. 2011: 773-774 fig. 2a).

We find in the mosaic clear spatial markers, as Mañas (2007-2008: 97-99) calls them, specifically the geometric patterns of three-dimensional cubes joined at right angles at the SW end of the room, which indicate that we are more properly dealing with a *biclinium*. Aware of this, we use the expression ‘*triclinium*’ in its generic sense and due to its wide use in both ancient sources and historiography.

In order to evaluate the density of the disposition of the *tessellae*, we carried out a systematic sampling in all the representative and well-preserved sectors of the mosaic and found that it varies considerably according to the motifs represented in the carpet. Therefore, the geometric patterns and the background present homogeneous values that remain around 135 tesserae/dm², with larger and more regularly cut pieces, placed with a careful adjustment between them. On the other hand, the figured decoration has a density that oscillates between 200 and 230 tesserae/dm², with a very variable size of *tessellae*, with irregular outlines, depending on their function within the design, leaving a wide separation that, in some cases, exceeds the size of the pieces themselves.

1. The Seasons of the Year

The theme of the four seasons is particularly well documented in the mosaics of *Baetica*⁴ and Écija, which has three other pavements in which representations of this type can be identified with certainty. Indeed, Summer and Autumn are preserved in the aforementioned Triumph of Bacchus in Plaza de Santiago n°1 (Fig. 4) (CMRE XIV: n°8, 45-50; Fernández Gómez 1997: passim; García-Dils 2015: 295-296); Autumn and Winter in the mosaic of the Rape of Europa in Calle Espíritu Santo (CMRE XIV: n°21, 59-62; García-Dils 2015: 350-360); Spring, Summer and Winter in the mosaic of the Allegory in Avenida Miguel de Cervantes n°35 (Fig. 5) (CMRE XIV: n°32, 73-75, where autumn and spring have been confused; Rueda - López 2011: 794; García-Dils 2015: 380-386). In all three, the sequence is shown in an anti-clockwise direction.

This list could be lengthened from the fragment located in Avenida Miguel de Cervantes n°34 (CMRE XIV: n°6, 43; García-Dils 2015: 287-294) and fragment 2 with an allegorical bust at Avenida Miguel de Cervantes n°26-28 at the corner with Calle Cava (CMRE XIV: n°18, 56-57; García-Dils 2015: 339-345) if they are interpreted as the Spring. Also, the character wearing a *petasos*, in the preserved corner of the mosaic with a rosette of triangles documented in Calle del Conde n°8 (CMRE XIV: n°30, 69-72; García-Dils 2015: 368-369), perhaps could be associated with Summer. Finally, in the *Okeanos* mosaic uncovered in

4 For a recent study on this theme in Hispania, with a review of the attributes of the respective seasonal representations in the numerous testimonies of this motif in the Iberian Peninsula, *vid.* Duran Kremer 2011: passim; Rueda 2011: passim. For a general overview of this subject, see Abad 1990a: passim; Abad 1990b: passim. For the assignment to *Italica* of two mosaic fragments with motifs of the Seasons hitherto assigned to *Orippe* (Dos Hermanas, Seville), see Camacho 2021. For a reconsideration of a pavement of Carmo (Carmona, Seville) with the Seasons in the light of the new finding of the bust of Summer, see now Márquez 2016.



Figure 5
Mosaic of the Allegory, from Avenida Miguel de Cervantes nº35. Photography by Sergio García-Dils.

Plaza de España (CMRE XIV: nº45, 88-90; García-Dils et al. 2011: 774-775 figs. 4c and 4d), the four birds perched on tree branches may be suggested as seasonal evocations.

As in the rest of *Hispania*, the most commonly represented type is that of the female bust or head, occasionally with Autumn as a male character, shown frontally or in three-quarter view, and with the figures arranged in a counter-clockwise direction.⁵

Consistent with the usual models, Spring is immediately recognisable in the mosaic from Écija (Fig. 3-1), in an inset measuring 68.5 cm (W-E) by 63.0 cm (N-S),⁶ characterised as a woman depicted frontally and with her head slightly turned to her left, wearing a necklace and a floral crown and surrounded by thistles in bloom, a characteristic element of the allegories of Spring (Fig. 6). The arrangement of the thistles, protruding from behind the figure's shoulders, is reminiscent of the representation of spring in the mosaic of the Bacchic busts from *Italica*.⁷ It can be ascribed to Group 2 of the representations of this season established by Duran Kremer in his study of the seasonal mosaic representations

5 For the usual iconography of the seasons, see Simon 1966: 468-473 and Parrish 1984: 19-42. On the meaning of the seasons as entities of a beneficial and prophylactic character and symbols of fertility and renewal of nature, a transcript of the prosperity of the users of their representations and the positive connotations and happiness that were associated with this type of motifs and allegories, see Levi 1963: 227; Levi 1971: 85, 161, 230; Dunbabin 1978: 158.

6 The dimensions given below in the text are taken between the centres of the black lines delimiting the respective squares, which have a width of two *tessellae* throughout the pavement.

7 CMRE II: nº3, 27-28 pl. 13.1. It is worth remembering here the fame and price of thistles produced in Corduba (Plin. nat. 19.152).

Figure 6
The Spring. Photography by Sergio García-Dils.



of the Iberian Peninsula.⁸

To the right, a representation of Summer (Fig. 3-2) is partially preserved, also wearing a necklace, framed in an incompletely preserved field measuring 69.0 cm (W-E) by (45.0) cm (N-S) (Fig. 7).⁹ Despite its state of preservation, it is easily identified as the summer season by its position in relation to the others, as well as by the presence of cereal ears behind the figure, who is also dressed in a light tunic that exposes the right shoulder.

Figure 7
The Summer. Photography by Sergio García-Dils.



8 Duran Kremer 2011: 192. An overview of the representation of this season in Hispanic mosaics can be found in Rueda 2011: 161.

9 Originally, it would have been 61.0 cm (N-S). Parallels in Hispania of the musive summer representation are studied in Rueda 2011: 160.

Autumn (Fig. 3-3) has been completely lost, except for a small blank area in the north-west corner of the square, which does nothing to suggest its evocation, with preserved dimensions of (25.0) cm (W-E) by (10.0) cm (N-S).¹⁰

Finally, we have Winter (Fig. 3-4), inside an inset measuring 71.0 cm (W-E) by 63.0 cm (N-S), characterised as a woman with her head covered, wrapped in a heavy cloth, crowned with very schematic rushes or reeds (Fig. 8).¹¹ Next to the figure is a plant motif that can be identified as an olive branch with fruit, alluding to the harvest season.¹² From an iconographic point of view, this allegory is particularly reminiscent of the representation of Winter found in the Mosaico de los Amores from Cástulo (López Monteagudo 2014: passim; López Monteagudo - San Nicolás 2012-2013: 23-24). The image of the mosaic from Écija can be typologically ascribed to Group 1 of the Winter images determined by Duran Kremer (2011: 194).



Figure 8
The Winter. Photography by Sergio García-Dils.

The representation of the seasons in the form of busts was a very popular type of decorative motif in mosaic pavements, especially from the middle of the 2nd century AD, as can be seen in the mosaics of Italy, the Syro-Palestinian strip and Africa, where they spread widely (Parrish 1984: passim). The composition that

¹⁰ Full dimensions would be 71,0 cm (W-E) x 61,0 cm (N-S).

¹¹ As can be seen, for example, in two seasonal busts from *Italica* (CMRE II: n°1, 25-26 pl. 7.3; n°25.3, 44 pl. 51.1), which are reeds –alluding to the humidity of the season– or, rather, dry branches without leaves, also associated with winter. In Écija itself, a representation of reeds can be seen in the winter figure, badly damaged, in the aforementioned mosaic of the Allegory from Avenida Miguel de Cervantes n°35 (Fig. 5).

¹² In African mosaics, it is a recurring motif linked to winter, as Parrish (1984: 32) points out: “Both the reed and the olive appear as floral attributes of the Winter season in African pavements”. Among the African parallels, the Algerian mosaic of the Four Seasons of Aïn-Babouch (Parrish 1984: n°4, 99-101 pl. 7a) is worth mentioning. The association of the olive tree with winter can be seen in the aforementioned mosaic of the Allegory from Avenida Miguel de Cervantes n°35 (Fig. 5). Also, in the mosaic of Eros and Psyche in *Corduba* (CMRE III: n°7, 23-24 pl. 9; Rueda 2011: 160). For an overview of olive tree depictions in ancient art, *vid.* López Monteagudo 2007: passim.

places the seasons in the corners of the composition, as is the case here, appears to be typical of the second century in Africa (Parrish 1984: 59-63). It has been noted that it is from this time onwards that the cycle of the seasons is linked to the Emperor, celebrating his rise to power as a manifestation of the *Felicitas Temporum* (Hanfmann 1951: I, 169, 172-173, 176; Quet 1981: 146-148, 193-196; Abad 1990b: 11-13).

In addition to being a recurring iconography, the Loves of Zeus traditionally have a symbolic relationship to certain constellations or phases of the year, given the connotations of deity of the heavens, nourishing god, master of rain and god of agriculture, also a documented facet of Zeus-Jupiter in relation to the grape harvest and the making of wine.¹³

In *Baetica*, we have other examples of the association of the representation of the seasons with mythological episodes of the Loves of Zeus, among which the mosaic uncovered in *Italica* stands out by its good preservation and number of scenes (CMRE II: n°1, 25-26), as well as two mosaic pavements depicting the Rape of Europa, located respectively in Fernán Núñez (CMRE III: n°32, 50-54 and pl. 39A; Blázquez et al. 1986: 109 fig. 15; Wattel-de Croizant 1986: 180-183 fig. 2; Abad 1990b: 16-17; Wattel-de Croizant 1995: 151-153 pl. XVII) and in Écija itself, in Calle Espíritu Santo - Barrera de Oñate (CMRE XIV: n°21, 59-62; García-Dils 2015: 350-360).

2. The Rape of Europa

In the central frame of the mosaic, measuring (2.64) m (N-S) by 1.48-1.50 m (W-E),¹⁴ there are two scenes in an open field (Fig. 9). In the first, we recognise one of the Loves of Zeus for which there is greatest artistic and literary evidence, the Rape of Europa (Fig. 3-5),¹⁵ represented at the moment when Europa is sitting on the bull. The princess appears completely naked, wearing only a necklace and bracelets, and a headdress over her hair,¹⁶ which is tied back at the nape of her neck. The figure's position conveys movement and dynamism, an impression

Figure 9
Mosaic of the Loves of Zeus. Central frame.
Photography by Sergio García-Dils.



13 *Vid.* on 11 October at *Kalendarium Amiternum* (CIL IX 4192), feast of the *Meditrinalia* or of the new wine (Varro l.l. 6.16), and another festival of wine associated with Jupiter, *Vinalia priora* (Ov. fast. 4.898; Plin.nat. 18.287).

14 Before its partial destruction, the panel would have 2,77 m (N-S).

15 Hom.II. 14.321-322; Hes.theog. 357 and fragm. 52; Hdt. 1.2, 4.45; Mosch. 2.1-152; Ov.met. 2.836-875; Ov.fast. 5.603-620, Ov.her. 4.55, Ov.ars.am. 1.23, 6.103-107; Hor.c. 3.27; Nonn.Dion. 1.46 ss.; Pincelli 1960: passim. An overview of the presence of this myth in Mosaic art, in Wattel-de Croizant 1995, including the study of 44 pavements. See also López Monteagudo - San Nicolás 1995: passim.

16 Perhaps it is a small Phrygian cap, very schematically depicted.

emphasised by the cloak, which she has previously placed on the animal's back and on which she is mounted. The cloak falls over her left thigh, while with her right hand she gracefully raises it above her head, using her left hand to grasp one of the horns of the animal. The bull is depicted docile and calm, motionless, barely raising his right leg. Opposite him are Europa's three companions (Figs. 3-7, 3-8, 3-9), also shown naked, wearing necklaces and bracelets, while their cloaks are gathered around their thighs. The first of the women (Fig. 3-7) holds in her right hand a rope tied to the animal's horns, presenting him with a handful of grass to eat. Hermes flies above the scene (Fig. 3-10). His representation follows the iconographic canons of the Roman type, characterised as a young man dressed only in a *chlamys*, wearing sandals with wings at the ankles, and a *petasos*, also winged, and holding the *caduceus* in his right hand (Fig. 10).¹⁷ The presence below the figures of a basket in a field of flowers, on which the bull schematically casts his shadow, and the presence in the background of a building, indicate that the scene is still taking place on the ground.



Figure 10
Hermes. Photography by Sergio García-Dils.

The whole of the representation, taking place in a relaxed atmosphere, makes it clear that we are dealing with the initial moments of the myth. Zeus has seen Europa while she was with her companions on the seashore. To achieve his purpose, the god asks Hermes to prepare the meeting and subsequent abduction. Hermes is to drive the King's herd of oxen from the high meadows to the nearby beach, where Zeus knew that Europa and other maidens of Tyre were going to be out walking. In the scene narrated by Ovid (*Ov.met.* 2.836-846), Jupiter tells Mercury of his secret love for the princess, asking for his help as a confidant and an accomplice. His presence in the iconography of Europa is not common, and this case is a *unicum* in *Hispania*. We may recall certain Greek vases in which he appears as part of the scene of the rape and, for example, a hydria from the 4th century BC that shows Hermes guiding the procession on the sea crossing (Robertson 1988: n°58, vol. 1, 80, vol. 2, 37; Wattel-de Croizant 1995: 32 fig. 10). Europa is wary of the bull, but still approaches him, garlanding his horns and climbing on his back. Nor is there any surprise or agitation in the attitude of her companions, for Jupiter has not yet made his true intentions known. This

¹⁷ Without any justification, the character that appears in (Fig. 6-9) has been interpreted in Vargas et al. 2021: 218 as Io, with whom Hermes would be associated (Fig. 6-10). The absolutely marginal and secondary position that the female character occupies in the scene as a whole, compared to the adjoining characters, Europa (Fig. 6-5) and Danae (Fig. 6-11), who appear in a relevant and central position in their respective representations, leads us to reject this unfounded identification.

tranquillity is reflected in Ovid (Ov.met. 2.857-861) and Nonnus of Panopolis (Nonn.Dion. 1.52-53).

As for the landscape and the elements surrounding the scene, the setting is in keeping with the “flowery meadow” referred to in the poem *Europa* by the Sicilian writer Moschos.¹⁸ The depiction of grass and flowers testifies to the artist’s interest in setting the scene by means of a very simple decorative device that is technically easy to execute, but certainly effective in achieving the desired effect of contextualising the scene in a rural setting, but without including trees, bushes, rocks, water or other elements of nature so common in these open spaces (Durán 2011: passim). The flower basket that appears between the bull and Europa’s companions may be interpreted as the one mentioned in the same text (Mosch. 2.44-45), that is the golden basket that the princess carried to gather flowers from the meadow and was decorated precisely with a scene of the metamorphosis of Io into a calf.

A striking detail is the presence, in the background of the scene, of an architectural image, probably representing the gate of a city, plausibly identified as Tyre where Europa was princess. However, there is no evidence of the seashore, as is normally the case in mosaics depicting scenes that take place by the sea. It cannot logically be postulated that this may be a doorway of *colonia Augusta Firma*, since this type of architectural motifs usually respond to generic, stereotyped and conventional formulae, as is common in the High Imperial period in relation to the urban world,¹⁹ of which several architectural representations are documented, perhaps villas or buildings whose characteristics allude to the cities in which these myths took place, and in African mosaics of later date with images of the rural environment (Dunbabin 1978: 50-59, 119-129 pls. 12 n°23, 16 n°34-35, 18 n°40, 43 n°109, 44-45 n°111-113, 50 n°126-127). In any case, representations of cities in mosaics in *Hispania* are rare. We can only mention the so-called mosaic “de las Murallas” found in Pamplona, which shows a representation of a wall of large blocks with battlements and several towers and a gate (CMRE VII: n°34, 54-55 pl. 33), and an example from Martos (Jaén) (CMRE III: n°42, 62 pl. 51), another one from Mérida (CMRE I: n°63, 51, Fig. 4, Pl. 93), two found in Murcia area (CMRE IV: n°53, 61 fig. 20; n°84, 77-78 pl. 36), one from Rielves (Toledo) (CMRE V: 72 fig. 40) and one from El Reguer (Lérida) (CMRE VIII: n°21, 21-23 pl. 9). All these display arcades and porticoes, with some added buildings, rather than depictions of walls and gates as can be seen in our pavement and in another from *Ilici*, with a crenellated wall and towers, but with a Hellenistic character and technique and a late Republican chronology (Ramos 1975: 73 fig. 2).

The representation of the shadows, both in this scene and in others that will be pointed out in due course, demonstrates the intention of the creator of the mosaic to place the figures in relation to the background, thus increasing the realistic qualities of the scene and avoiding the effect of floating due to the lack of spatial references in the minimalistic setting. The use of shadows under the figures brings to mind some examples of mosaic pavements, particularly from the African sphere, such as those of Tipaza, El Djem, *Carthago*, Sousse or *Utica* (Dunbabin 1978: pls. III.7, VI.12, XI.22, XIII.26, XXVII.69, XXXII.83,

18 “λειμῶνας ἐς ἀνθεμόεντας”, Mosch. 2.63. Cf. Ov. met. 2.841, “*montano gramine*”.

19 These iconographic schemes are ultimately derived from the pictorial models of the Hellenistic world, which were projected into the Roman period and reached the Middle Ages. On the depiction of cities by the sea in mosaics, see Neira 1997: passim, as well as López Monteagudo 1994: passim, with attention to the idealised aspect of the images of cities close to the sea shores in the mosaics of North Africa. As for the evocation of cities in the Late Antique period in the East, particularly in the Jordanian area, *vid.* López Monteagudo 1993: passim.

39.100), and especially the famous examples from Smirat, dated to the second quarter of the 3rd century AD, showing the *munus* paid for by *Magerius*, with a profuse use of this artistic resource (Beschaouch 1966: 134-157; Dunbabin 1978: 67-69 pl. XXII.53; Beschaouch 1987: passim; Blanchard-Lemée et al. 1995: 209-216). We may also mention the mosaic of the bear hunt from the area around *Baiae*, dated to the 4th century, now in the J. Paul Getty Museum (Belis 2016: n°2, 10-14), or the scenes with felines depicted in Ostia, in the *Horrea Epagathiana et Epaphroditiana* (Becatti 1961: Tav. XCI-XCII). In the mosaics of Baetica, this resource can be seen in some of the floors of *Italica*, as in some frames of the Bacchic mosaic of the building of Neptune (CMRE XIII: n°12, 33-35 pl. V-VI) and others in the mosaic of Bacchus and Ariadne in the House of the Planetarium (CMRE XIII: n°63, 67-68 pl. XXI fig. 131). As may be expected due to their more than probable provenance from the same workshop, in *Astigi* we also find evidence of this way to represent the shadow of some of the figures of the mosaic of the Triumph of Bacchus in Plaza de Santiago, such as Leda, Castor and Orpheus (Fig. 4) (CMRE XIV: n°8, 45-50; Fernández Gómez 1997; García-Dils 2015: 295-296. Some other pavements, such as the *Tigerreiter* of the splendid *domus* of Calle Espiritu Santo - Barrera de Oñate (*Vid. infra*. CMRE XIV: n°23, 62-65; García-Dils 2015: 350-360), also reflect the use of this formula. Its function seems to be the same as that attributed by O. Wattel-de Croizant to this device in the Fernán Núñez mosaic, so close to that of Écija in so many ways: “*les ombres se profilent sous les sabots du taureau, ou les pieds de chacun des personnages qui l’encadrent, pour les rendre plus stables et amorcer une légère perspective*” (Wattel-de Croizant 1986: 181; Wattel-de Croizant 1995: 152). The scholar adds that this procedure is common in the Severan period, although it can be found in African mosaics in the time of Constantine.

In Écija, there are two other pavements that depict the Rape of Europa, located in two houses excavated respectively in Calle Espiritu Santo (Fig. 11) (CMRE XIV: n°21, 59-62; García-Dils 2015: 350-360) and in Calle San Juan Bosco n° 8-10 (Fig. 12) (CMRE XIV: n°65, 110-113; García-Dils 2015: 303-30). Both illustrate the third phase of the rape, the most common scene, showing the abducted princess on the back of the bull, running on the surface of the waters towards Crete. Among the parallels from *Italica*, the mosaic displayed in the Archaeological Museum of Seville reproduces the same episode (CMRE XIII: n°78, 81-83 pl. XXVII fig. 164), with a very similar composition, while the



Figure 11
Mosaic of the Rape of Europa from Calle Espiritu Santo. Photography by Esther Núñez.

Figure 12
Mosaic of the Rape of Europa and Ganymede
from Calle San Juan Bosco n° 8-10.
Photography by Sergio García-Dils.



one in the house of the Countess of Lebrija shows the events leading up to the abduction (CMRE II: n°1, 25-26 pl. 1, 3b; Blázquez et al. 1986: 110 fig. 16; Wattel-de Croizant 1974: 285 ss., pl. 1-2 d; Wattel-de Croizant 1986: 175-180 fig. 1; Wattel de Croizant 1995: 145-149 pl. XVIa). The image depicted on the mosaic from Mérida corresponds to the beginning of the escape by sea, with the coast still visible in the background, suggested by a flowery strip of land (CMRE I: n°4, 28 pl. 5; Blázquez et al. 1986: 109; Wattel-de Croizant 1986: 183-185; Wattel-de Croizant 1995: 149-151 pl. XVIb). The scene depicted in the Fernán Núñez mosaic, on display in the National Archaeological Museum in Madrid, is situated at the precise moment of the abduction, with Eros guiding the fugitive couple under the surprised gaze of the Sidonian maidens (CMRE III: n°32, 50-54 pl. 39c; Blázquez et al. 1986: 109 fig. 15; Wattel-de Croizant 1986: 180-183 fig. 2; Wattel-de Croizant 1995: 151-153 pl. XVII.).

Figure 13
Fresco of the Rape of Europa from the House
of Jason. Photography by Sergio García-Dils.



Among the known iconographic parallels, mention should also be made of the Pompeian fresco of the House of Jason or of Fatal Love, preserved in the Museo Archeologico Nazionale in Naples (Fig. 13) (Casa IX, 5, 18. Zevi 1964; PPM 9, 670-719; Wattel-de Croizant 1995: 57-60 pl. IIa). It has notable similarities with the mosaic from Écija as a representation of the initial phase of the myth taking place in a peaceful atmosphere, with Europa just mounted on the bull, side-seated on her cloak, holding on with her left hand and with her right hand raising the cloth over her head, while the animal is attended to by her three companions.

As an alternative interpretation of the character of the third maiden (Fig. 3-9), it has been proposed that she is in fact Io, indicating that the losses suffered by the mosaic do not allow us to glimpse in detail whether she was depicted with small horns on her forehead (Vargas et al. 2021: 218). In this line, the daughter of Inachus would be associated with Hermes (Fig. 3-10) as a liberator who runs to meet her. It should be noted in this respect that the maiden's forehead has been preserved in its entirety, and it can be affirmed with certainty that there is no attribute on her head that would allow us to identify her with Io. On the other hand, the maiden is perfectly integrated into Europa's cortege, and is clearly depicted on a secondary plane and exactly at the same scale as the other two

women; she has been depicted on a different level due to lack of space on the right of the panel and to give depth to the scene. Moreover, as we shall see below, the presence of Mercury should not be surprising, as it is perfectly justified by his appearance in the narratives of this episode of the Europa myth, without having to recur to plot devices to propose the narration of any additional myth. As William of Ockham rightly pointed out in his famous passage, *'pluralitas non est ponenda sine necessitate'*.

3. Danae and Zeus

To the left of the previous image, there is a scene from the myth of Danae (Figs. 3-11 and 14). The main character, with a long shock hair, is depicted with her back turned, her arms outstretched, her hands open and her gaze raised to receive the rain. Her cloak is knotted around her neck, revealing her back and buttocks. Her shadow is cast on the ground in the form of a small dark semi-oval figure, alongside sparse vegetation in the form of flowers or schematic grasses. While the norm in ancient iconography is to show Danae secluded inside her dungeon, seated, reclining or lying on a *kliné*, in this mosaic she appears standing in an open field, preparing to receive Zeus. The god (Fig. 3-12) is depicted in the form of a cloud, reclining on his left elbow (Maffre 1986: n°20 –with doubts–, 22 and 23a, vol. 1, 329). He holds an *eros* (Fig. 3-13), a symbol of Zeus' love for the Argive princess.²⁰ Unlike other depictions of Eros in this myth in Roman times, the small figure does not appear to be pouring rain from a vessel. Rather, the rain, represented with tesserae in the form of small drops, falls directly from the cloud in which Zeus is lodged. Above Danae's head and next to the winged infant, there are elements of an architectural scenery, an urban gate flanked by two towers and two lateral sections of the wall, with the presence of a further tower and the hint of a fourth.

The myth of Danae (Escher 1904: 2084-2086; Cressedi 1960: 1-2; Maffre 1986: vol. 1, passim) is part of the broader myth of Theseus, in particular the initial part, which is known in its most developed form from the passages of Pherecydes and Apollodorus concerning the birth of the hero (Pherec. ap. FGrH 3 F 10-12; Apollod. 2 [26] 2 and 2 [34-48] 4, 1-4), as well as from other sources²¹. The only daughter of Acrisius, King of Argos, and Eurydice, Danae was imprisoned with her wet nurse in an underground chamber protected by bronze gates because an oracle at Delphi had revealed that Acrisius would be killed by his daughter's son. Seduced by the girl's beauty, Zeus, through an opening in the roof, descended upon her womb in the form of a shower of gold to impregnate her and give birth to Perseus.

According to a certain tradition, taken up by Horace and Ovid, rather than in an underground building with a bronze chamber, Danae was kept away in a tower. One may wonder whether the architectural elements of our mosaic may be an allusion to this variant of the myth, particularly the door flanked by strong towers closely associated in the composition with the figures of Zeus and Danae. In the classical sources, Horace (Hor.carm. 3.16.1) noted the tower of bronze, doors of oak, and the strict guard of watchdogs that protected Danae from nocturnal lovers; Ovid asked who Danae could have known if she were always to remain in her tower until she grew old (Ov.ars am. 3.415-416). In other passages of the *Amores*, Ovid stated that had Danae not been kept in a tower, Jupiter would not



Figure 14
Danae and Zeus. Photography by Sergio García-Dils.

20 Maffre 1986: n°5, 7, 9a, 14, 16, 28, 35, vol. 1, 327-330, with Eros flying over or next to the figure of Danae.

21 Soph.ant. 944-950; Pind.p. 12.17; Isoc.or. 10.59; Men.sam. 766-769; Ov.met. 4.610-611, 698, 11.117; Nonn.Dion. 7.120, 8.290, 302, 25.113-114; Anth.Pal. 5.64; Paus. 2.23.7, 10.5.11.

have made her a mother (Ov.am. 2.19.27), and that the gates were of bronze and the tower of iron (Ov.am. 3.8.32). It is possible, in our opinion, that this literary image may have been in the mind of the creator of the mosaic when this scene was composed, containing a detail of the cultured and refined poetry practised by the Roman elites and in keeping with the aristocratic and luxurious characteristics of the *domus* in which this floor was located.

The passage of Danae's myth concerning the golden rain was commonly depicted during the Greco-Roman period, not only in mural paintings, but also gems, reliefs, luxury pottery and mosaic pavements (Maffre 1986: n°18-22, vol. 1, 329; López Monteagudo 1998: 441-446). In the Iberian Peninsula, prior to the appearance of the mosaic analysed here, the initial episode of the myth of the conception of Perseus had only been documented in one of the medallions of the mosaic aforementioned from *Italica*, moved to the house of the Countess of Lebrija, which also includes different pictures of the mythical cycle of the Loves of Zeus (CMRE II: n°1, 25-26 pl. 7a; Maffre 1986: n°22, vol. 1, 329). In this case, Danae appears seated, in the style of the most ancient Greek representations, as opposed to the fashion of presenting her standing, as in the mosaic from *Astigi*. However, a common aspect between the two mosaics is the representation of Zeus on a cloud, leaving only his head and the upper part of his naked torso in view. The mosaic from the House of the Horses at *Carthago*, dated *circa* 300 AD, also shows the bust of Zeus on a cloud pouring rain (Salomonson 1965: 67 and 120, n°48 fig. 52 pl. XLVIII.3; Maffre 1986: n°20, vol. 1, 329; López Monteagudo 1998: 442-443). On this occasion, Danae is also standing and partially nude, as in *Écija*, although the quality of the latter representation is far superior.

Regarding the image of Zeus, it has been alternatively proposed that he is represented here as a figure reclining next to a rock or fountain from which water flows, 'with the typical iconography of the river-gods', accompanied by eros turning this water into the shower of gold (Vargas et al. 2021: 217-218). It should be noted that there is nothing here that reminds of this type of iconography, except for the vague hint that the figure is reclining. Only the torso, left arm, and head of the divinity are depicted, surrounded by the same dark cloak that covers the god's head. On the right, the image we find is perfectly compatible with the schematic representation of a cloud, so it is not reasonable to see here a fountain or a rock that is flying in the sky, and much less that water flows from here, since the raindrops come directly from the image of Zeus himself.

4. Leda and the Swan

The moment of Leda's union with Zeus, transformed into a swan, is represented here in a square measuring 91.0 cm (N-S) by 71.0 cm (W-E). The second episode of this myth, the hierogamy, is the most frequently represented scene of this story in the Roman mosaics and other types of plastic figurations (San Nicolás 1999: *passim*; San Nicolás 2005: *passim*; San Nicolás 2011: 328-333). As is common, Leda (Fig. 3-14) is depicted standing, half-naked, with her cloak open and falling over her left shoulder and under her buttocks, rolled up over her left arm. In this case, she extends her right arm over the swan (Fig. 3-15), which she grasps firmly by the neck and pulls towards her, while the bird seeks Leda's lips with its beak, clinging to her hip with its left leg (Fig. 15). The play of colours of the *tessellae* gives volume to the depiction of the female figure. This is a scene of great dynamism, emphasised by the movement of Leda's cloak, the shadows cast on the ground and, above all, by the swan's outstretched wings, which flutter in the air, covering a large part of the frame. The swan is oversized, practically



Figure 15
Leda and the swan. Photography by Sergio García-Dils.

the same size as Leda, which allows for the identification of the motif of the giant swan, along the lines of what Balil pointed out about this scene in certain parallel representations (Balil 1989: 119-124). Indeed, this would have been the only operative formula by which to place the two protagonists at the same height. This is also evidenced by the using of the swan in flight and at a much larger size than natural, rather than on the ground and at its true scale. In this way, the formal aspect of the superiority of the divinity, its strength and power, which will ultimately achieve its purpose, is well illustrated.

This representation of the myth at the precise moment when Leda is taken by the bird is rare from an iconographic perspective and is only documented in two other Roman mosaics. The first of these parallels is located in *colonia Augusta Firma* itself, in the aforementioned mosaic from Plaza de Santiago, with which it shares numerous formal characteristics, not only in the composition of the scene, but also in details such as the shape of the shadow cast on the ground or Leda's slightly raised left heel (Figs. 4 and 16) (CMRE XIV: n°8, 45-50; Fernández



Figure 16
Leda and the swan in the mosaic of the Triumph of Bacchus from Plaza de Santiago n°1. Photography by Sergio García-Dils.

Gómez 1997: passim; García-Dils 2015: 295-296). In this case, she grasps the swan's neck with her left hand. As has already been noted (San Nicolás 2005: passim; San Nicolás 2011: 329; Lancha 2011: passim), what is striking about the representation in these two cases, is the depiction of Leda standing with her back turned in the moment of union with the swan of a size equivalent to that of the queen. With the appearance of the new mosaic from *Astigi*, the figure of Plaza de Santiago ceases to be a *unicum* in the iconography of the Iberian Peninsula. The second example that can be mentioned is found in the mosaic of the *cubiculum* AN of the so-called House of the *Coiedii* of Suasa, dated to the beginning of the 3rd century, here with Leda on the right-hand side of the scene (Dall'Aglio - De Maria 1994-1995: 144-149 fig. 22; San Nicolás 1999: 369 fig. 18; San Nicolás 2005: 987 fig. 6). A third parallel may be added for the depiction of Leda standing with her back turned, in this case separated from the swan, either immediately before or after their union, as in the Cypriot example from *Palaepaphos* (Kouklia), dated to the end of the 2nd or the beginning of the 3rd century (Michaelides 1987: n°20 pl. IX; Saliou 1990: 370 figs. 1-2).

As mentioned above, the hierogamy between Leda and the swan is widely documented in Greco-Roman visual arts, both in the sculpture and mosaics, thus demonstrating the popularity of this theme (Kahil et al. 1992: vol. 1, 231-246). On the other hand, in Hispanic mosaics, the representation of this mythological scene of the union between the queen and the swan is unusual, since, apart from the two mosaics from *Astigi*, its use has only been documented on three other occasions. Thus, we have the cases from Quintanilla de la Cueva, with a chronology in the 4th century (Blázquez et al. 1986: 108-109 fig. 13; Balil 1989: 119-124; San Nicolás 2005: 975 fig. 2), from *Complutum* (Alcalá de Henares), from the late 4th or early 5th century, including an inscription identifying the scene (*HEp* 1, 463; Fernández-Galiano 1984: 203-213 fig. 13-14 pl. CIX-CXII; Blázquez et al. 1986: 108-109 fig. 14; Gómez 1997: 106-107 M2; San Nicolás 2005: 975 fig. 1; San Nicolás 2011: 341 fig. 10), and, finally, from *Italica*, in the collection of the Countess of Lebrija and dated to the second half of the 2nd century (CMRE II: n°1, 25-26 pl. 1 and 2a; Blázquez et al. 1986: 109-110 fig. 16; San Nicolás 2005: 976 fig. 3).

In the narratives of mythography,²² Leda appears as the daughter of Testius, King of Aetolia, and of Eurythemis, sister of Hypermnestra and Althaea. She is presented as the wife to the Spartan monarch Tyndareus and mother of Timandra, Clytemnestra, Phoebe, Helen and the Dioscuri. Her extreme beauty attracted not only the exiled Spartan but also the King of Olympus, who came in the form of a swan on the very night of her betrothal beneath the peaks of the Taygetus, so that her children, the Dioscuri or Castor and Polideuces, are at the same time children of Zeus and Tyndareus. It is no coincidence that one of the neighbouring frames in our mosaic shows the figure of one of them, in a noteworthy narrative association.

5. One of the *Dioscuri* and a Horse

In a square located to the north-west of the previous frame, measuring 79.5 cm (W-E) by 64.0 cm (N-S), we find one of the *Dioscuri* (Fig. 3-16), depicted frontally, naked, covered only with the *chlamys* on his back and over his left shoulder and arm, and wearing the *pileus* over a shock of abundant hair. He

22 Hom.II. 3.426; Hom.Od. 11.298 ss.; Hom.Od. 4.184; Hes.fr. 23 A8; Him. Hom. 17.1-5, 23.2; Apoll. Rhod. Arg. 1.146; Eur.Hel. 16-22, Eur.Iph.A. 49-51, 794-800; Eur.Or. 1385-1387; Eurip.Mel. 17, 214, 257, 1149; Verg.Aen. 8.130; Hor.sat. 2.1.26; A.P. 147; Strab. 10.4.61; Paus. 3.1.4, 13.8, 16.1, 21.2; Apollod. 1.7.10, 3.10.5; Anth.Pal. 5.36; 5.307.

holds the spear in his left hand, in an attitude of sovereignty, while with his right hand he grasps the reins of the horse (Fig. 3-17) at his side (Fig. 17). The animal is depicted from the side, facing towards the right, with its right leg raised, in movement. In both cases, the use of *tessellae* of different tones adds volume and movement to the figures. In the frame (Fig. 3-18), which is completely lost except for its south-west corner, measuring (17.0) cm (W-E) by (12.0) cm (N-S), the second brother, Pollux, may have been represented. If so, the images of the twin Dioscuri would have very effectively completed the symmetry of the composition surrounding the Rape of Europa formed by the seasons of the year (Figs. 3-1, 3-2, 3-3, 3-4).



Figure 17
Dioscuri and a horse. Photography by Sergio García-Dils.

This is a frequent iconographic type, for which there are numerous parallels, both in statuary and in pictorial and numismatic representations, although not in mosaics (Hermay 1986: vol. 1, *passim*; Gury 1986: vol. 1, *passim*). Very few floors, located in Nea Paphos (House of Dionysus) (Daszewski - Michaelides 1988a: 27 figs. 13 and 14; Daszewski - Michaelides 1988b: 22 fig. 7) and *Carthago* (House of the Horses) (Salomonson 1965: 125, n°60 fig. 64 pl. 51,1; Gury 1986: n°22, vol. 1, 614 and vol. 2, 490) show the figure of the Dioscuri accompanied by their horses (San Nicolás 1999: 372-374). As far as *Hispania* is concerned, we can only mention the pavement from the House of the Mosaic of the Birth of Venus in *Italica*, dated to the middle of the 3rd century AD, in which the figures of both brothers are represented by their zodiac counterparts, the Gemini (CMRE XIII: n°72, 74-76; Lancha 2011: *passim*).

At any rate, the presence of one of the Dioscuri next to Leda is a peculiarity for which we have only one parallel, again located in Écija itself, in the mosaic from Plaza de Santiago, hitherto considered a *hapax* (Figs. 4, 18). In this case, the star is depicted above his head, one of his attributes as a celestial and astral divinity, while the horse is behind the figure, forcing the composition into the octagonal shape of the composition (CMRE XIV: n°8, 45-50; Fernández Gómez 1997: *passim*; García-Dils 2015: 295-296). The evident formal resemblance between this image and the mosaic from Plaza de Armas, especially the horse, once again reinforces the suggestion that both pavements may be the work of the same workshop.

Figure 18

Dioscuros and a horse in the mosaic of the Triumph of Bacchus from Plaza de Santiago nº1. Photography by Sergio García-Dils.



The Dioscuri, Lacinian heroes with a complex mythological personality (Bethe 1905: passim; Bianco 1960: passim; Hermary 1986: passim; Gury 1986: passim), are generically and etymologically considered as sons of Jupiter, although only Pollux is, hence his immortality compared to that of his sibling. Greek tradition and epic poetry have marked their personalities, Pollux as a pugilist and Castor as a horse tamer²³, both at once mortal and immortal (Lykophr. 565; Eur.Hel. 138; Verg.Aen. 6.121). The written sources present them above all as knightly or warrior gods, and in this guise, they intervened in support of Rome as early as the beginning of the 5th century BC in the famous Battle of Lake Regillus. They are generally depicted on horseback, or on foot beside a horse or guiding one by the bridle, as in the present case, in which the figure, probably Castor, bears the characteristic attributes with which the Dioscuri are distinguished in literary tradition and classical art: *pileus* or conical Lacedaemonian bonnet (Paus. 3.4.5; 3.24.5; 4.27.2; Catull. 37.2; Thuk. 4.34), purple chlamys on the arm (Paus. 4.27.2, Just.Epit. 20.3; Dion. Hal.ant. 6.13.1-4), spear or javelin (Paus. 4.27.2; Stat. 5.439; Lucian.dial. deor. 26). In Rome, they are preferably designated as *Castores*, indicating the pre-eminence of Castor, the athletic and warrior knight over his brother, who remains in the shadows, at least in the Republican period. Their symbolic and emblematic value is evident in the iconography of the Imperial period, which effectively reflects their multi-functionality as knights, protectors of navigation or symbols of an astral nature. The representation of one of the *Castores* standing and leading a horse by the bridle has numerous examples in the art of the Imperial era (Gury 1986: n°59-73 vol. 1 617-618; vol. 2 495). Unfortunately, the almost complete loss of the scene in the inset (Fig. 3-18) makes it impossible to confirm the possibility that the second of the brothers was also depicted –and under what specific formal expression–, as may be suggested to support the symmetry in the composition and to represent the two brothers as an iconographic expression in the Imperial period of cosmic and social harmony. Here again, the parallel with the scene in the mosaic of Plaza de Santiago is of no help, as it has not been possible to recover the part of the mosaic where Pollux and his horse would presumably have been located.

²³ Hom.II. 3.237; Hom.Od. 11.300; Hymn.h. 33.; Apoll.Rhod. 1.146; Theokr. 22.2.34; Ov.met. 8.301; Ov.fast. 5.700; Hor.sat. 2.1.267; Hor.c. 1.3.2, 1.12.25-27; Paus. 3.26.3, 4.16.5, 4.27.1-6.

Regarding the iconography of the Dioscuri, we find the closest parallel of these two Astigitan figures in a wall painting located behind the main entrance door of the Casa dei Dioscuri in Pompeii (VI.9.6), now in the Museo archeologico nazionale di Napoli (inv. no. 9455).

6. Antiope and Zeus

Here we find a representation of the myth of Zeus and Antiope, in a frame measuring 93.0 cm (N-S) by 71.0 cm (W-E), showing the god, metamorphosed into a satyr, pouncing on the squatting young woman (Fig. 19). Antiope appears naked (Fig. 3-19), almost completely stripped of a bluish *stola* that barely covers her legs, turning backwards in surprise. Formally, the rich colours of the female figure's cloak stand out, in glazed tesserae in red, orange, blue and green, as well as the nuances in the flesh tones, contrasting with the darker skin of the satyr. The pictorial effect of the shadow cast on the ground is also striking, adding perspective to the composition.



Figure 19
Antiope and Zeus. Photography by Sergio García-Dils.

For his part, the satyr (Fig. 3-20) is depicted with tousled hair²⁴ and naked, covered only with the skin of a feline draped over his shoulders, in the manner of a *chlamys*, blowing in the wind and contributing to the dynamic impression of the scene. He is not holding the characteristic *pedum*. He ithyphallically assaults Antiope, whom he grabs by the waist from behind in an aggressive attitude that suggests attack rather than courtship. The scene is framed by a schematically drawn tree on the left and a column on a plinth on the right.

As in the parallel from *Italica* mentioned below, the scene can be identified as the moment in which Zeus catches Antiope, after chasing her, and tries to strip her of her dress, while her attitude and face show the surprise and fear that overwhelm her. It thus corresponds to the first moment in the phase of Zeus's seduction that can be seen in the iconography of the myth, that of assault and rejection in the first encounter between the two characters. This image belongs to the iconography so often represented in different contexts and characters in

²⁴ More unlikely, it could be a plant wreath, like the ones on the mosaics in Malaga and *Zeugma* cited *infra*.

the Hellenistic and Roman aesthetic universe, of the “nymph surprised” by the satyr in the context of amorous seduction (San Nicolás 2010: 498-502).

This is a myth that is not well represented in the mosaic theme of the Loves of Zeus (López Monteagudo 2003: *passim*; Durán 2008: *passim*; Rodríguez Oliva 2009: 187-196; San Nicolás 2010: *passim*). In *Baetica*, there is a close iconographic parallel, of this myth and of this specific scene, in the mosaic of the Loves of Zeus from the house of the Countess of Lebrija, originally from *Italica*, dated to second half of the 2nd century (CMRE II: n^o1, 25-26 pl. 1, 4b; Durán 2008: 1313 and 1315). In this representation, the satyr, crowned with vine leaves and carrying a *pedum*, also pounces on a fleeing Antiope, depicted squatting or kneeling, from whom he tries to tear off the *stola*. The representation in the mosaic of the *uilla* of Torre de Benagalbón (Malaga), from the 3rd century (Mañas - Vargas 2007: *passim*; Rodríguez Oliva 2009: *passim*), on the other hand, suggests the courtship of the characters in an atmosphere of persuasion and acceptance of the love game.

Among the extra-Hispanic iconographic parallels of this mythological episode, with a similar representation in terms of the fear and rejection displayed by Antiope, is the scene of the so-called Mosaic of Ganymede, which decorated the *triclinium* of the *domus* of *Sollertius* de *Thysdrus*, in El Djem (Tunisia), preserved in the Bardo Museum and dated to the early 3rd century (Rodríguez Oliva 2009: 192 pl. VIII; San Nicolás 2010: 500 fig. 4). In this case, the resemblance of the tree to the left of the figures in the two scenes is noteworthy. Also noteworthy in this line are two mosaics, one from Timgad, located in the *Philadelphi* baths, dated to the beginning of the 3rd century (Germain-Warot 1969: 77-79 n^o96 pl. XXXIII; San Nicolás 2010: 501 fig. 5), and the other from the Turkish city of Antakya (Antioch), in the House of the Psyche's boat and dating from the 6th century (Palagia 1986: n^o22, vol. 1, 346; vol. 2, 257; San Nicolás 2010: 501 fig. 6). However, in these two cases, Antiope -carrier of a *tympanum* in both cases-, is more receptive, in some way prefiguring the scene of acceptance of the courtship game in the following episode of the story.

The myth of Antiope was dramatised by Euripides in his lost *Antiope* and described by Hyginus (Hyg.fab. 7-8), as well as in several references by various authors (Hom.Od. 9.260; Apollod. 3.5.5, 3.41-44, 3.111; *schol.* Apoll. Rhod. 4.1090; Paus. 1.38.9, 2.9.17.4 ss., 10.36.10; Ov.met. 6.110-111; Nonn. Dion. 16.240, 31.218, 33.301). Antiope was the daughter of the king of Thebes, Nictéo, and Polyxus, although other versions present her as the daughter of the river-god Asopos (Paus. 2.6.2). Blinded by her extraordinary beauty, Zeus, metamorphosed into a satyr, seduced her, and from this union the twins Zetho and Amphion were born (Hom.Od. 11.260-265; Paus. 1.38.9). Considering himself dishonoured by his daughter, Nictéo took his own life after entrusting the capture and corresponding punishment of Antiope to his brother Lico, who took his place on the throne. In fulfilment of his vow, Lycus and his wife Dirce imprisoned Antiope in Thebes and forced her to abandon her twins in the forest, where they are raised by shepherds while their mother was subjected to inhumane treatment during the years in which they grow up. Dirce's ruthless and cruel behaviour, jealous of her beauty, is finally avenged by her children after Antiope escapes and takes refuge with them on Mount Cithaeron. Dirce's punishment by being tied to a bull until she is torn to death is a well-documented iconographic motif in the visual arts.

We have included the later development of the myth because of its relevance in the classical imaginary, and the presence in many representations throughout

the Empire of the Punishment of Dirce, although the number of examples that illustrate the moment of the courtship is significantly smaller. In fact, Écija itself has a Punishment of Dirce, dated to the middle of the 2nd century, among its extensive repertoire of mosaics (CMRE IV: n°10, 25-30, Láms. 7-9; Blázquez et al. 1986: 119 fig. 31; CMRE XIV: n°1, 35-37 figs. 1-2; García-Dils 2015: 287). Likewise, the fact that the god Bacchus plays a fundamental role in the outcome of the tragedy does not seem to be a trivial fact. It may be suggested that, given the special inclination and sensitivity that the *colonia Augusta Firma* appears to have felt towards the Dionysian themes, judging by the abundance of representations of these in the local mosaics, it was particularly decided to include this metamorphosis and this mythical episode, less common, among the numerous series of Zeus' amorous adventures.

7. Ganymede and the Eagle

The next scene is framed in a rectangular field measuring 93.5 cm (N-S) by 71.0 cm (W-E) (Fig. 20). The figure can be identified as Ganymede (Fig. 3-21) thanks to his most distinctive attributes: the Phrygian cap, the chlamys which, in this case, is carried over his left arm, and his epebe-like anatomy, depicted here with his back turned. Unlike in other documented cases, he is not wearing boots. He holds out a small bowl to an eagle, which we interpret as Zeus, who seduced this prince of Troy under the form of this bird, in what seems to be an iconographic anticipation of the future occupation reserved for Ganymede as cup-carrier of the gods on Olympus. Thus, the moment depicted in the mosaic is not the actual moment of the abduction, but the previous seduction, with a trusting Ganymede giving a drink to the eagle of Zeus, or to the metamorphosed god himself (Fig. 3-22). The depiction of this scene also includes, to the left of the young man, a highly simplified representation of a structure including what appears to be a column shaft.



Figure 20
Ganymede and the eagle. Photography by Sergio García-Dils.

Again, this mosaic has chosen a less iconographically common part of the myth. Much more usual, as, for example, in the well-known pavement of the House of Dyonisos at Nea Paphos (Michaelides 1987: 18 n°14 pl. XXI; Daszewski

- Michaelides 1988a: 31-32 fig. 19; Daszewski - Michaelides 1988b: 31 fig. 13), is the scene of the eagle flying with its talons firmly grasping a bewildered youth, often depicted in dramatic attitudes trying to break free from the bird's rapturous grasp, or at other times rather pleased and joyful at his fate. In contrast, in the mosaic from *Astigi* the artist has preferred to focus on the scene that precedes the previous episode, in which the young Phrygian is shown giving the eagle a drink just before it takes flight with its prey. This depiction is found on oil lamps, marble and bronze reliefs, inscriptions, carvings and gems, sarcophagi and sculptures, but only occasionally in mosaics (Sichtermann 1953: pl. 14.1, 14.2, 15; Wattel-de Croizant 1974: 295-296; Sichtermann 1988: n°138-169, vol. 1, 161-162). We may recall here the example from the House of the Buffet Supper in Antioch (Levi 1971: 130-132 pl. XXIV; Blázquez et al. 2004: 311), in which Ganymede is depicted frontally, standing on a *podium*, offering a cup to the eagle, of which only the head has been preserved. Also, the pavement of Ouled-Agla (Algeria) (Wattel-de Croizant 1995: pl. XXIXa), in a variant in which Ganymede gives a drink to Jupiter himself, next to whom the eagle is perched. Another example, in a mosaic from a private collection in Belgium, kept on loan in the Metropolitan Museum of Art in New York, probably from the territories of the Roman provinces of the eastern Mediterranean (Neira 2020: 145-146 fig. 8). In the Iberian Peninsula, we have the scene depicted in one of the frames of the aforementioned mosaic moved to the house of the Countess of Lebrija from *Italica*, dated to the second half of the 2nd century AD, in which the protagonist also appears with a chlamys on his back and a Phrygian cap, but with the difference that here the eagle perches on an altar or pedestal and receives the contents of a phiale offered to him by the young man (CMRE II: n°1, 25-26, pl. 1-5b; Blázquez et al. 1986: 108). Centuries later, it was with this same iconographic formula that B. Thorvaldsen carved his famous representation of Ganymede giving drink to the eagle from a bowl. It can also be interpreted here as Neira notes (2019: 353-354; 2020: 145) that the scene takes place once the rapture has been consummated, with Ganymede, already immortal, serving as cupbearer in the Olympian sphere.

There are further parallels in *Hispania*, which follow the more conventional models for depicting the myth. Also, in the Lebrija collection, from *Italica* and dated circa 150 AD (CMRE II: n°4, 28-29 pl. 14; Blázquez et al. 1986: 108 fig. 12), there is another example, much retouched during its installation in the Sevillian palace house, with the main character holding a spear and accompanied by a dog. Finally, in the same city, there is evidence of the existence of a third Abduction of Ganymede in a pavement that is now lost, possibly from the House of the Mosaic of Hylas, the only graphic documentation of which is in the description and drawing by Demetrio de los Ríos (CMRE XIII: n°55, 53-55 pl. XIV fig. 108). Also, in the *uilla* of Quintanilla de la Cueva (Palencia), in the floor of room 10, from the 4th century AD, we find this particular mythological motif, although only one of the eagle's wings has survived (Blázquez et al. 1986: 108).

In *colonia Augusta Firma* itself, we have another pavement decoration, located in calle San Juan Bosco n° 8-10 (Fig. 12), in which the abductions of Europa and Ganymede have been represented together, although unfortunately only the legs of the young Phrygian and part of the eagle's wings have been preserved from the latter scene. In this case, the action takes place on the ground, but not, as in the present mosaic, in a gentle and calm attitude of the two characters, but in the moment when the eagle takes flight with its prey (CMRE XIV: n°65, 110-113 fig. 111A; García-Dils 2015: 303-309; López Monteagudo 2008: 266-268).

In the scene identified in the mosaic from *Astigi*, Ganymede is shown holding a spear, an aspect of his iconography that stands for the hunter described in certain literary sources (Verg.Aen. 5.253; Stat. 1.549), or that of a warrior in some artistic representations (Sichtermann 1953: 89 n°238; Kyle 1960: 259 fig. 20). We see him in a similar attitude, with a pair of spears and a shield leaning against a nearby tree, in the above-mentioned mosaic of the stibadium in the House of the Buffet Supper at Antioch, in the Hatay Archaeology Museum in Antakya (Dunbabin 2003: 159 fig. 93); in the same museum, the protagonist of this mythological episode holds two spears in one of the panels of a mosaic from Tarsus, in this case at the moment of being snatched by the eagle of Zeus (Budde 1969: 93 figs. 169, 172). Also, we see him holding a spear, with a pelta on his side, on the pavement of the House of Dionysus in Nea Paphos.

The kind of altar or pedestal on which the eagle appears to rest is not common in mosaics in conjunction with this theme, although we can see it in the pavement from *Italica*. On the other hand, this device, which comes from the field of sculpture, is better documented in other plastic arts, whether reliefs, jewelry or medallions, in which Ganymede appears seated next to the eagle perched on the said pedestal (Sichtermann 1988: n°138, 147, 156, 162a and 165, vol. 1, 161-162).

The Abduction of Ganymede was already celebrated by Homer (Hom.II. 5.265-267, 20.230-233; Hom.h. 5.202-217), who described the Trojan prince as the most handsome of men, and for this beauty he was snatched by the gods from Mount Ida to be their cup-carrier and to live among the immortals. This is a narrative that was very popular among classical authors²⁵, with several variants in the transmission of the tradition, and which has had an important repercussion in the Greco-Roman plastic arts, whether in paintings, reliefs, sculptures or mosaics (Sichtermann 1953: passim; Kyle 1960: passim; Foucher 1979: passim), and also among the minor arts. Once again, Zeus interfered with a member of mortal royalty, although this case is peculiar in that it is a homosexual affair. The depiction of this myth nevertheless has abundant parallels in the Greek and Roman world throughout the Empire (Neira 2020: passim).

8. *Tellus* and a *Karpos*

At the northern end of the mosaic, in a frame measuring 3.30 m (W-E) by 0.72 m (N-S), there are three scenes distributed within an open field (Fig. 21). First, *Tellus* can be recognised (Fig. 3-23), depicted as a female figure reclining on a rock, covering her voluptuous naked body with a shawl attached to her head, crowned with flowers. She is accompanied by a child (Fig. 3-24). Behind the child, there is a basket from which some branches protrude, and a vine that acts as a dividing element with the adjoining grape harvest scene (Fig. 22).



Figure 21
Mosaic of the Loves of Zeus. Northern frame. Photography by Sergio García-Dils.

²⁵ Pind.Od. 1.43, 11.105; Eur.Tro. 822; Theoc.Id. 20.40-41; Verg.Aen. 1.28, 5.252-257; Hor. 3.20.16; Ov.met. 10.155-161; Ov.am. 1.10.7; Prop. 2.30.30; Diod. 4.75.3 and 5; Paus. 5.24.5; Strab. 13.1.11; Stat. 1.549; Hyg.fab. 224.4, 271.1.

Figure 22
Tellus and *karpos*. Photography by Sergio García-Dils.



In the recently published *Corpus* of mosaics from *Astigi*, S. Vargas suggested the identification of the female character as Ariadne (CMRE XIV: n°37, 81-83; Vargas et al. 2021: 226-227). This interpretation was based on an apparent attitude of compunction of the eros, which would allude to the abandonment of the young woman in Naxos, who looks to her right “*consciente de la traición de su amante*”, Theseus, who took her to the island from Crete after the death of the Minotaur, and to the discovery of the island by Bacchus. This was thought to be corroborated by the Bacchic affiliation of the two characters on the far right of the scene, identified as old satyr with *pedum* and an individual with a short tunic and crown, pointing at Ariadne. For our part, we consider that here we simply have the goddess *Tellus* with a child, as she is usually depicted, although it is not completely possible to ascertain the infant’s supposed mournful character from the scarce number of tesserae with which the face is composed.

Specifically, we believe that the child accompanying the goddess must be identified as a *karpos* (καρπός), a genie-like infant figure, winged or not, as is the case here, representing the link with the fruits of the earth and, therefore, sometimes with a cornucopia, his most common attribute, and sometimes with baskets of flowers, as in our case. Furthermore, this character is associated with the representation of *Tellus* as *karpóphoros* (καρπόφορος) or *kourotrophos* (κουροτρόφος).

Tellus Mater, the Greek Gaea or Ge, is a divinity of vegetation, of the fertility of the fields, sowing and harvesting, a manifestation of the creative force of nature and, therefore, the generator of life in all its forms, animal, vegetable and human (Ghisellini 1994: *passim*; Gesztelyi 1981: *passim*)²⁶. However, there is a theological dimension that considers her to be the mother of the gods. As such, she is closely associated with Zeus/Jupiter and, in this sense, her presence in the *Astigi* mosaic is well justified and, in our opinion, better supported than the dubious identification with Ariadne in Naxos discovered by Bacchus after her abandonment by Theseus, which is suggested in the *Corpus* of the mosaics of *colonia Augusta Firma Astigi*. On the other hand, it should be stressed that there is no reason to suggest that the character located on the right at the other end

26 Cf. the verse of Hor.carm. saec. 29: “*fertilis frugum pecorisque Tellus*”.

of the panel is pointing specifically to this female personage, rather than to the goat immediately in front of him. This is evidenced by the slightly downward inclination of his hand, pointing directly at the goat. Furthermore, as will be seen later in the corresponding section, we have a direct parallel to identify these characters with Icarus and one of his servants.

The iconography with which *Tellus* was represented in the Imperial period became canonised from the time of Augustus, when she was incorporated into the state pantheon under the formula of *Terra Mater*, from a scheme based on Hellenistic and Alexandrian prototypes: reclining or lying on the ground, with her bust erect and leaning on one arm folded while extending the other, a cloak draped around her legs, and sometimes, as seems to be the case here, with a veil or shawl ballooned behind her back and head. Crowns of ears of corn, leaves, flowers or fruit are also common attributes also found in our mosaic. On the other hand, it is not possible to determine with certainty whether the goddess wears a representation of the serpent on her neck, a symbol of the constant renewal of nature, which *Tellus* usually wears in other images with greater definition, or whether it is a simple necklace, as can also be seen in other representations; only a row of blue tesserae is really distinguishable, which mark a clear contrast with the divinity's dark skin. Finally, the same pose, looking backwards, is well attested in the iconography of *Tellus*, and is found, for example, on a sarcophagus from the *Vrbs*, alongside Prometheus (Ghisellini 1994: n°85, vol. 1, 886 and vol. 2, 610). There is also no lack of written (Philostr. 2.34) and iconographic evidence, both in reliefs (Ghisellini 1994: n°23-27, 29, 46-47, vol. 1, 881-883, vol. 2, 607) and mosaics (Ghisellini 1994: n°41, 42, 44, 53, 54, vol. 1, 882-884, vol. 2, 608), of the link between *Tellus* and the Seasons, as seen in the floor from *Astigi*. According to Hanfmann (1951: I, 182; II, 82 n. 232; 143 n. 81; 150, n. 151, 152; Quet 1981: 193 n. 777), the combination of *Tellus* and the seasons of the year would be a characteristic of imperial art, and would not be attested anywhere before the 3rd century AD, thus supporting the date in this century for the mosaic (*Vid. infra*). This is the case, for example, of the *Aion* mosaic from *Sentinum*, from the beginning of the 3rd century AD, preserved in the glyptothèque of Munich (Gelsomini 1996-1997; Ghisellini 1994: n°42, vol. 1, 883), and the *Tellus* mosaic from *Carthago*, from the first half of the 4th century AD (Parrish 1984: 50-51, 122-125, n°13 pl. 23; Ghisellini 1994: n°44, vol. 1, 883, vol. 2, 608).

Apart from these examples, a painting from the Via Latina catacomb, dating from the first half of the 4th century AD (Ghisellini 1994: n°5, vol. 1, 880 and vol. 2, 605), and two reliefs, one from the Vatican necropolis, dated circa 170 AD (Ghisellini 1994: n°6, vol. 1, 880), and the other from *Pannonia*, from the end of the 2nd century AD (Ghisellini 1994: n°16, vol. 1, 880 and vol. 2, 606), should also be mentioned for their iconographic proximity in terms of the representation of *Tellus*. Finally, although she is not shown in the iconography present in the mosaic from *Astigi*, as only her bust is adorned with flowers, fruit and ears of wheat, it is worth noting in this context the presence of *Tellus* in a pavement from the House of the Birds in *Italica*, dated between 150 and 175 AD, with a crown of ears of wheat, flowers and fruit, a cloak and a serpent coiled around her neck (CMRE XIII: n°19, 38-39 fig. 56 pl. VII, fig. 57; Luzón 1972: 291-295, fig. 19.1; Ghisellini 1994: n°13, vol. 1, 880, vol. 2, 606).

9. Grape Harvest

In the centre of the panel is a grape harvest scene (Fig. 23). Moreover, the scene is dedicated to the production of wine, represented by four figures treading the grapes that a fifth figure pours into the vats, just as documented in the mosaic of the *Tigerreiter* in the *domus* of the Calle Espíritu Santo in *Astigi* (Fig. 24) (CMRE XIV: n°23, 62-65; García-Dils 2015: 350-360). The must produced in the vats is poured into two *dolia* through two orifices topped with feline heads. While one of the actors in the scene (Fig. 3-25) is shown pouring a bucket of vine shoots into the vat, a Silenus (Fig. 3-26), a satyr (Fig. 3-27) and two other figures (Figs. 3-28 and 3-29), all with their shepherd's staff or *pedum*, are treading the grapes. The scene is framed by two vines.

Figure 23
Grape harvest. Photography by Sergio García-Dils.



Figure 24
Mosaic of the *Tigerreiter* from Calle Espíritu Santo. Photography by Sergio García-Dils.



In general, as Balmelle and Brun pointed out, the mosaic iconography linked to the culture of the vineyard and the making of wine can be organised around two major cycles (Balmelle - Brun 2005: 899; Dunbabin 1978: 115-; Blázquez 1993: passim). On the one hand, there is the seasonal cycle of agricultural work, to which our pavement could only very tangentially be ascribed, given that only one of the operations in the work chain of wine production, the treading of the grapes, is represented here. In fact, there are no references to the harvesting of the fruit, the transport of the bunches in carts or on the backs of animals, the preparation of the *dolia* and the fermentation of the must, the pressing of the

paste generated in the treading, etc., all aspects which are well represented in other mosaics of the Roman world, both urban and rural, although certainly not all of them to the same level of detail and precision (Dunbabin 1978: 16 pl. 7-8). For this reason, it seems much appropriate to associate our pavement with the other great figurative cycle, the Dionysian programme, as can be drawn from the immediate presence of Icarius and the inclusion of some of the characters usually accompanying his procession, the Silenus and the Satyr, who take part in this scene.

The frame that we are now discussing depicts a common activity in agricultural installations, the treading of grapes prior to pressing and fermentation. However, despite being a common place scene, it is by no means a trivial one, since not in vain was Dionysus himself its inventor. In fact, it is usual for iconography, including mosaics, to select the scene of treading as an emblematic image of the whole process of transforming grapes into wine, which is why it is the most common representation of this activity, as it is also an operation that symbolises the end of a whole process, that of harvesting, which required so much effort on the part of the communities whose livelihood depended on the production of wine. The figure who is pouring the bucket with the grape shoots (Fig. 3-25), evidently a *uindemiator* who had previously picked the ripe grapes from the vineyard, seems to be handling a small basket without handles in the shape of a truncated cone -a *corbula* (Varro rust. 1.15; Colum. 12.52.8; White 1975: 56-59) or, more properly, a *qualus uindemiatorius*²⁷-, although it could also be a wooden bucket if we consider the three metal rings or straps that can be seen around the utensil. In this case, it would be a *hama*, a container that some texts include among the farm tools, the *instrumentum fundi* (Dig. 33.7.12.18, 21; Isid. Etym. 20.15.3). The grapes are being deposited in the wine vat, here a large tank represented in its usual quadrangular shape, named *forum*²⁸ in the texts on agronomic subjects, or by its synonym, *linter* (Tib. 1.5.23-24; White 1975: 164-165) and in which the grapes were trampled before pressing, not depicted in our mosaic. This process made it possible to obtain the grape juice and a paste still full of juice, called *pes*, which was then pressed mechanically by means of one of the various procedures –lever or screw presses– available in the Roman world. In our case, the bunches of grapes are depicted in a very schematic manner, without responding to the usual norm of their figuration in relief and mosaic, which usually treats them realistically in a triangular scheme of superimposed rows of rounded fruits (Braemer 1990: passim).

Inside this tank, apparently of masonry, there are four figures treading the grapes. They are what some texts call *calcatores* -ληνοβάται-. Three of them are represented carrying their respective *pedum*, which here seems to be an exhibition of a Bacchic attribute rather than a stick used by other figures to avoid falling in such a slippery environment.²⁹ Of these three, the one on the far left is a silenus with his prominent bald head and bushy beard (Fig. 3-26); next to him is a satyr (Fig. 3-27), identifiable by his characteristic horns. The other two figures (Figs. 3-28 and 3-29), clearly more muscular, must correspond to characters from the Bacchic procession that we cannot specifically identify. Contrary to what is usually the norm in representations in relief, here the gatherers are not

27 Gloss. Lat. 5.237.46: “*qualos corbes quibus uuae portantur*”; Dig. 33.7.8: “*quali uindemiatorii exceptorique in quibus uuae comportantur*”. White 1975: 59-61.

28 Varro rust. 1.54.2; Colum. 11.2.71, 12.18.3; Isid. Etym. 15.6.8: “*forum est locus, ubi uua calcatur, dictus quod ibi feratur uua, uel propter quod ibi pedibus feritur*”; White 1975: 147-149.

29 This circumstance is pointed out by White 1970: pl. 60. On other occasions, the *calcatores* are shown attached to ropes hanging from the ceiling of the room in which they work.

depicted holding hands, but each one is shown moving at his own pace. They all appear dancing, following the rhythm of the music that the written sources tell us was used to accompany this process (Nonn. Dion. 12.350-355, 366-369; Longus, *Daphnis & Chloe* 2.36) and is also occasionally reflected in the iconography (Tchernia - Brun 1999: 76 fig. 95, 83 fig. 107; Balmelle - Brun 2005: 909 fig. 12c). Finally, they are all barefoot and naked, which clearly refers to the symbolic Bacchic context in which this scene should be considered. In contrast, some texts are expressive about the hygiene recommendations to be followed for treading in the wine vats, for instance, in the *Geoponica* it is stated that the men treading the grapes must be dressed and wearing pants, due to the sweat they secrete (Geop. 6.11).

As mentioned above, the grape must flow into the *dolia* through two orifices in the vat, decorated with lion's heads. This motif can also be seen in other pavements, as for example in one of the frames of a mosaic from Cherchel with the theme of the grape harvest, albeit of a very late date, in the late 4th or early 5th century (Dunbabin 1978: 116 pl. 105; Ferdi 2005: 106-108, n°86 pl. XXXIX, n°86; Balmelle - Brun 2005: 908 fig. 11c). It has also been noted that this decoration appears as a constituent element in the drainage devices of Roman wine-making installations in the area surrounding Alexandria (Brun 2004: 153-157, *uillae* de Huwariya and Burg el-Arab; Balmelle - Brun 2005: 907-908; Tchernia - Brun 1999: 84-85 fig. 110), and there is also no shortage of figurative documentation in the western Roman provinces.³⁰ The mosaic from *Astigi*, as is usual, shows a simplification of the operations of pressing and obtaining the grape must, since it was usual for it to flow from larger to smaller vats and then into the containers for fermentation. Here the creator of the mosaic, in his eagerness to simplify, chose to have the liquid collected directly from the *dolia*. These, as well as in the Cherchel parallel mentioned above, are depicted in a similar manner to that documented in other mosaics of the same scene, which will be referred to below.

Scenes representing grape-treading are relatively frequent from the 3rd century onwards in Mediterranean mosaics. Therefore, there is no shortage of scenes like that documented in *Astigi*, which are abundant both in *Hispania* and beyond. There is an excellent parallel in *Écija* itself, in the *Tigerreiter* mosaic (Fig. 24) (CMRE XIV: n°23, 62-65; García-Dils 2015: 350-360). Among other scenes of Dionysian content, it contains a representation, unfortunately incomplete, of the treading of the grapes in a vat by figures holding hands—one of them, the only one preserved, holding on to a rope hanging over his head—while the must flows towards three *dolia* in a very realistic manner through the corresponding holes in the vat.

We may also mention the mosaic from *Italica* figuring Dionysian *thiasos*, in the Ibarra collection and dated to the second half of the 2nd or beginning of the 3rd century. In one of the octagonal scenes, there are three fauns, each carrying their *pedum*, treading grapes while the must flows from the vat (CMRE II: n°5, 29-30 pl. 15-16). From Mérida, from the House of the Amphitheatre, another mosaic, dated to the 3rd century AD, shows three workers busy at a shallow wine-vat, holding hands while two of them lean on sticks (CMRE I: n°39, 44, Pl. 73; Trillmich - Nünnerich-Asmus 1993: 297 fig. 67b). Finally, a 4th-century pavement from *Complutum* depicts three harvesters holding hands, two of them with their *pedum*, in a clearly Bacchic context with the presence of Dionysus, satyrs and maenads (Fernández-Galiano 1984: 171-179).

30 E.g., the bas-relief in the Louvre Museum with a scene of grapes being crushed in a vat with two lion-headed spillways (Tchernia - Brun 1999: 52 fig. 53). Or the same motif on one of the winepresses of the Molard *uilla* (Drôme), Brun 2005: 47.

Other parallels beyond the Iberian Peninsula can be mentioned, without dwelling here on this well-attested representation in the field of sarcophagus relief (Hanfmann 1951: n. 470, 471, 475, 480, 492, etc.; Matz 1969: *passim*; Blázquez 1996: 522-523; Turcan 1999: 114, 156, 164 etc.; Nicolau - Zimmermann 2001: 236-237). In the field of mosaics, many pavements are illustrated with this same scene, with the logical variations derived from the personal taste of the commissioners and the skill of the craftsmen. In *Caesarea* (Cherchel), one of the pavements of the House of the Bacchic Mosaic, dating from the end of the 3rd or beginning of the 4th century, shows three workers holding hands and treading the grapes while a fourth supplies more grapes to the vat (Dunbabin 1978: 116 pl. 105; Ferdi 2005: 60-61, n°45 pl. XIII, n°45; Blázquez 1996: pl. X.1). Dating from the first third of the 3rd century AD, there is a mosaic from *Thysdrus* (El Djem); in this case there are only two workers, holding on to ropes hanging from a bar, another of the devices used to avoid slipping during the treading operation (Dunbabin 1978: 111 pl. 99; Parrish 1984: 158, Pl. 42; Tchernia - Brun 1999: 69 fig. 80; Foucher 2002: 92-93 fig. 24; Brun - Tchernia 2004: 244 fig. 263). Moving on to the Italic peninsula, in *Minturnae* there are three people employed in these tasks while the must flows into the storage *dolia* (Balmelle - Brun 2005: 907 fig. 11a), while in Rome itself, in one of the mosaics of the vault of the mausoleum of Constantina, the daughter of Constantine, in the church of Saint Constance, there are three grape pickers, each armed with a *pedum* (Stern 1958: fig. 33; Oakeshott 1967; Brun - Balmelle 2004: 318 fig. 350). In Gaul, one of the paintings (XXIV) of the well-known mosaic of St-Romain-en-Gal, dating from the first quarter of the 3rd century AD, a pavement that summarises the various activities of the grape harvest and wine-making process, includes the scene of the treading and decanting of the grape must into four *dolia* (Tchernia - Brun 1999: 83 fig. 107; Balmelle - Brun 2005: 908 fig. 11b). In the Musée de la Civilisation Gallo-Romaine in Lyon, there is a mosaic, dated around 150 AD, showing a grape harvester treading grapes in a vat connected to the collecting *dolia* by lead pipes (Brun 2005: 58; Brun - Tchernia 2004: 237 fig. 253). In the mosaic from *Sepphoris* (Israel), satyrs are treading of the grapes in the form of a dance.³¹ Finally, from the late Antique period, in the 6th and 7th centuries, there are some church pavements that depict this same scene of grape treading in the wine-vat. Those from the Syrian area, in which the *calcatores* are associated with a screw press in a central position, are particularly noteworthy (Brun 2003: 216-217; Brun 2004: 128-129).

The Dionysian associations of this agricultural economic activity and the sacred symbolism of wine production, linked to the figure of Dionysus and the concepts of fertility, prosperity and wealth embedded in the production of wine and the exploitation of nature, must have infused the ideology of a great landlord such as the probable owner of the monumental *domus* of *Astigi*. The ideas of pleasure, *joie de vivre* and drink are also at the base of the Dionysian notions that justify the inclusion of a wine-making scene in the mosaic repertoire of the room.

10. Icarus and a Servant

Finally, on the right of the panel are two men wearing boots and the short tunic characteristic of peasants and shepherds (Fig. 25). The one on the left, a young man with curly hair, points to a vine with his right hand (Fig. 3-30). Next to him is a mature, bearded individual, holding a *pedum* in his left hand and wearing a *petasos* (Fig. 3-31). This character is undoubtedly Icarus (Gondicas

³¹ Balmelle - Brun 2005: 907, 909 fig. 12a. In this case, the motif is accompanied by the inscription ΑΗΝΟΒΑΤΕ (ληνοβάτης), allusive precisely to the treading of the grapes.

Figure 25
Icarius and a servant. Photography by Sergio
García-Dils.



1990: passim), the Athenian hero through whom the knowledge of wine was transmitted to mankind. He is depicted holding his hand to his mouth in surprise. In front of them is a goat (Fig. 3-32), eating the grapes hanging from a vine. Although it may be suggestive in the overall context of the mosaic as a whole, in this panel in particular representing agricultural wealth and wine production, we do not identify the young character as Dionysus,³² considering that he is not wearing any of the proper attributes, such as the crown of branches, the *nebris* or the *thyrsus*, nor is it expressly a scene related to the offering of the gift of wine.³³

According to the mythological accounts,³⁴ Icarius, father of Erygone, was an Athenian hero who, during the reign of the mythical King Pandion, received from Dionysus the gift of knowledge of vine-growing and winemaking after the god had fallen in love with the girl and in gratitude for the hospitality he had been given on his visit to Athens. In other versions of the story (Sil.Pun. 7.171-176; Ach.Tat. 2.2; Nonn.Dion. 47.34-39), Icarius is presented as a gardener, which fits better with the depiction of him in our mosaic as a peasant or shepherd, rather than a figure of royal blood. Enthused by the new liquor, and disregarding the god's advice not to disclose his knowledge because of the disasters it could bring upon him and his family, Icarius in turn shared a wineskin with the shepherds around him, who, intoxicated and believing themselves poisoned, killed him and buried his corpse under a tree. The invention of viticulture was, therefore, attributed to this kind, familiar and close god. His gift, wine, would provide mortals with a formula to forget their worries and anxieties of daily existence, bringing them joy, happiness and rejoicing at banquets, which, however, had to be controlled if it was not to lead to violence and madness (Detienne 2000: passim).

As for the specific scene that appears in the mosaic from *Astigi*, we believe that it evokes the episode that appears in Hyginus, who recorded a tradition

32 We did assess this possibility, as a working hypothesis, in the course of the preliminary study of the mosaic (Ordóñez - García-Dils 2017: 591-593).

33 Vid. Gasparri - Veneri 1986: passim, especially in the section devoted to the visit of Dionysus to Icarius (Gasparri - Veneri 1986: n°855-858, vol. 1, 495). Also, Augé - Linant de Bellefonds 1986: passim, with Icarius in n°103, vol. 1, 524; Gasparri 1986: passim.

34 Hyg.astr. 2.4; Hyg.fab. 130; Apollod. 3.14.7; Arist.Frg. 515; Ail.nat. 7.28; Eratosth.Erigone frg. 22-27. About the figure of Icarius, vid. Heeg 1914: passim; Conticello 1961: passim.

relating to Icarus dating back to the Hellenistic period. After learning the art of viticulture from Dionysos, “It is said that, once he had planted the vine and made it blossom with ease, having taken great care of it, a billy-goat rushed into the vineyard and plucked the tenderest leaves it saw. Icarus, angered by this, took the goat away and killed it. He turned the goat’s skin into a wineskin, filled it with air, tied it up and threw it at his companions, forcing them to jump around it. Thus says Eratosthenes: ‘At the feet of Icarus there is, for the first time, dancing around a billy-goat’.” (Hyg.astr. 2.4.2; see also Ov.fast. 1.354-360). The surprised, perhaps even angry, reaction of Icarus, raising his hand to his mouth, and even the position of his legs, as if he were about to start running, support this suggestion. However, we are aware that other interpretations are possible, following the texts of Hyginus himself. Thus, in the light of another passage of the author, in which the discovery of pruning is recorded, “a goat, which had gnawed a vine, caused it to produce more fruit; hence the invention of pruning” (Hyg.fab. 274.1), one could point in this direction, given that pruning for fruiting, with the intervention of animals, whether in green (spring) or dry (winter), was well known in the Roman world (Varro rust. 1.31.1-4; Colum. 4.10). This would also justify the scene in the mosaic in Calle Espíritu Santo, where it is Icarus himself who presents the bunch of grapes to the caprid (Fig. 24).

The parallels of our scene in the field of mosaic art are certainly not numerous. The most significant appears to be the right-hand side panel of a 4th century AD mosaic, now on display in the town hall of Manosque (Alpes-de-Haute-Provence, France), recovered from the *triclinium* of the *uilla* of Pèbre near Vinon-sur-Verdon (Var), which shows a scene very similar to that of *Astigi*, both in terms of the composition and the clothing of the figures, wearing boots and short tunics (Fig. 26) (Gondicas 1990: n°3, vol. 1, 645-646; Chaillan 1919: passim; Brun 2003: 46; Brun 2005: 77). Icarus, wearing a *petasos*, points with his right hand to a goat perched in a vine, eating its fruit, while his companion, identified as a servant, gestures with his hands. The general contexts are also similar. In the mosaic of Écija, the grape harvest and *Tellus* appear next to this scene, and in the mosaic from Gaul, it is accompanied by the Three Graces – central panel– and Dionysus and Icarus –left panel– (Fig. 27). In this respect, note may be made of the univocal characterisation here of Dionysus, crowned

Figure 26

Icarus and a servant in the mosaic from the *uilla* of Pèbre near Vinon-sur-Verdon (Var). Photography by Alberto Bolaños.

Figure 27

Dionysus and Icarus in the mosaic from the *uilla* of Pèbre near Vinon-sur-Verdon (Var). Photography by Alberto Bolaños.



with branches, naked, covered only with a cloak over his left shoulder, holding an amphora in his right hand and a *thyrsus* in his left.

In relation to Icarus, we must once again mention the *Tigerreiter* mosaic from Écija (Fig. 24) (CMRE XIV: n°23, 62-65; García-Dils 2015: 350-360), in which this figure is represented as an elderly, bald, grey-bearded man, seated on a rock and surrounded by vine branches. He wears a short tunic that exposes his right shoulder and a bluish cloak over his left shoulder, and boots. He holds a *pedum* in his left hand, resting on his shoulder, and in his right hand he holds a bunch of grapes, with which he feeds a goat.

In one of the mosaic panels in the House of Dionysus at Nea Paphos (Cyprus), dated to the late 3rd or early 4th century AD, Dionysus is depicted seated, offering a bunch of grapes to the nymph Acme, while beside him Icarus is shown as a herdsman with his load of wineskins, as well as a pair of drunken shepherds beside him with a legend identifying them as the first wine drinkers (Gondicas 1990: n°4, vol. 1, 646; Daszewski - Michaelides 1988a: 40-43 figs. 29-32; Daszewski - Michaelides 1988b: 23-25 fig. 8). The depiction of Icarus is along the lines of the one in the *Tigerreiter* mosaic.

11. Chronology

In addition to the stylistic evidence, which can be inferred from the characterisation of the different characters that appear in the mosaic, discussed in the previous sections, the main direct indication of date of the mosaic of the Loves of Zeus [UEC-15219] is provided by the ceramic materials recovered in its subbase [UEC-15244] and in the level located immediately below it [UED-15275]. Considering the presence of African sigillata, the construction of the room can be dated to the 2nd century AD, a time frame that can be refined to the second half of the century according to the known typological parallels. Based on the *terminus post quem* provided by the pottery analysis and considering the themes represented, as well as the iconographic and formal parallels of the mosaic, we are inclined to place its execution in the Severan period.

As for the abandonment of the room, materialised in [UED-15218], interpreted as the level of the first generalised collapse over the mosaic pavement, the presence of African kitchen wares and of their regional imitations, as well as fragments of common pottery with a coarse fabric, point to a date from the beginning of the 4th century.³⁵

35 Data provided by J. Vázquez, responsible for the ceramic analysis of the archaeological intervention.

Bibliography – Kaynaklar

- Abad 1990a L. Abad Casal, “Kairoi / Tempora anni”, LIMC V.1, 891-920; LIMC V.2, 576-596.
- Abad 1990b L. Abad Casal, “Iconografía de las estaciones en la musivaria romana”, *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del homenaje in Memoriam de Alberto Balil Illana que tuvo lugar en el Museo de Guadalajara los días 27 y 28 de Abril de 1990*, Guadalajara, 11-28.
- Augé - Linant de Bellefonds 1986 C. Augé - P. Linant de Bellefonds, “Dionysos (in peripheria orientali)”, LIMC III.1, 514-531; LIMC III.2, 406-419.
- Balil 1989 A. Balil Illana, “Algunos mosaicos de tema mitológico”, *BSAAV* 55, 113-145.
- Balmelle - Brun 2005 C. Balmelle - J.-P. Brun, “La vigne et le vin dans la mosaïque romaine et byzantine”, *CMGR* IX, 899-912.
- Becatti 1961 G. Becatti, *Scavi di Ostia. Mosaici e pavimenti marmorei*, Roma.
- Belis 2016 A. Belis, *Roman Mosaics in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles.
- Beschaouch 1966 A. Beschaouch, “La mosaïque de chasse à l’amphithéâtre découverte à Smirat en Tunisie”, *CRAI* 1966, 134-157.
- Beschaouch 1987 A. Beschaouch, “A propos de la mosaïque de Smirat”, A. Mastino (ed.), *L’Africa romana. Atti del IV convegno di studio*, Sassari, 677-689.
- Bethe 1905 E. Bethe, “Dioskuren”, *RE* 5.1, 1087-1123.
- Bianco 1960 V. Bianco, “Dioscuri”, *EAA* 3, 122-127.
- Blanchard-Lemée et al. 1995 M. Blanchard-Lemée - M. Ennaïfer - H. Slim - L. Slim, *Sols de l’Afrique romaine, Mosaïques de Tunisie*, Paris.
- Blázquez 1993 J. M. Blázquez Martínez, “Temas de mitología pagana en iglesias cristianas del Oriente”, J. M. Blázquez Martínez (ed.), *Mosaicos romanos de España*, Madrid, 551-562.
- Blázquez 1996 J. M. Blázquez Martínez, “Técnicas agrícolas representadas en los mosaicos del Norte de África”, M. Khanoussi - P. Ruggeri - C. Vismara (eds.), *L’Africa romana, Atti dell’XI convegno di studio*, Cartagine, Ozieri, 517-528.
- Blázquez et al. 1986 J. M. Blázquez Martínez - G. López Monteagudo - M. L. Neira Jiménez - M. P. San Nicolás Pedraz, “La mitología en los mosaicos hispano-romanos”, *AEspA* 59, 101-161.
- Blázquez et al. 2004 J. M. Blázquez Martínez - G. López Monteagudo - M. P. San Nicolás Pedraz, “Representaciones mitológicas, leyendas de héroes y retratos de escritores en los mosaicos de época imperial en Siria, Fenicia, Palestina, Arabia, Chipre, Grecia y Asia Menor”, *AntigCr* 21, 277-371.
- Braemer 1990 F. Braemer, “L’iconographie de la grappe de raisin”, *Archéologie de la vigne et du vin, Actes du Colloque*, Paris, 71-75.
- Brun 2003 J.-P. Brun, *Le vin et l’huile dans la Méditerranée antique, Viticulture, oléiculture et procédés de fabrication*, Paris.
- Brun 2004 J.-P. Brun, *Archéologie du vin et de l’huile dans l’Empire romain*, Paris.
- Brun 2005 J.-P. Brun, *Archéologie du vin et de l’huile en Gaule romaine*, Paris.
- Brun - Balmelle 2004 J.-P. Brun - C. Balmelle, “Les derniers vignobles de l’Antiquité”, J.-P. Brun - M. Poux - A. Tchernia (eds.), *Le Vin. Nectar des Dieux. Génie des Hommes*, Gollion, 310-318.
- Brun - Tchernia 2004 J.-P. Brun - A. Tchernia, “Vendanges et vinification”, J.-P. Brun - M. Poux - A. Tchernia (eds.), *Le Vin. Nectar des Dieux. Génie des Hommes*, Gollion, 232-249.
- Budde 1969 L. Budde, *Antike Mosaiken in Kilikien. Band I, Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuestia*, Recklinghausen.
- Camacho 2021 M. Camacho Romero, “Tres «nuevos» mosaicos procedentes de Itálica”, E. Ferrer Albelda - M. Oria Segura - E. García Vargas - F. J. García Fernández - R. Pliego Vázquez (coords.), *Arqueología y Numismática. Estudios en homenaje a la profesora Francisca Chaves Tristán*, Sevilla, 885-900.
- Chaillan 1919 M. Chaillan, “Les fouilles de Pèbre (Var). Découverte d’une mosaïque avec inscription et personnages”, *BAParis* 1919, 259-265.
- CMRE I A. Blanco Freijeiro, *Corpus de Mosaicos Romanos de España, I, Mosaicos Romanos de Mérida*, Madrid, 1978.
- CMRE II A. Blanco Freijeiro, *Corpus de Mosaicos romanos de España, II, Mosaicos romanos de Itálica (I)*, Madrid, 1978.
- CMRE III J. M. Blázquez Martínez, *Corpus de Mosaicos romanos de España, III, Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, Madrid, 1981.

- CMRE IV J. M. Blázquez Martínez, *Corpus de Mosaicos romanos de España IV, Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*, Madrid, 1982.
- CMRE V J. M. Blázquez Martínez, *Corpus de Mosaicos romanos de España V, Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*, Madrid, 1982.
- CMRE VII J. M. Blázquez Martínez - M. Á. Mezquíriz - M. L. Neira -M. Nieto, *Corpus de Mosaicos romanos de España VII, Mosaicos romanos de Navarra*, Madrid, 1985.
- CMRE VIII J. M. Blázquez Martínez - G. López Monteagudo - M. L. Neira Jiménez - M. P. San Nicolás Pedraz, *Corpus de Mosaicos romanos de España, VIII, Mosaicos romanos de Lérida y Albacete*, Madrid, 1989.
- CMRE XIII I. Mañas Romero, *Corpus de Mosaicos Romanos de España, XIII, Mosaicos romanos de Itálica (II)*, Madrid-Sevilla, 2011.
- CMRE XIV S. Vargas Vázquez - G. López Monteagudo - S. García-Dils de la Vega, *Corpus de Mosaicos Romanos de España, XIV, Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)*, Madrid-Écija, 2017.
- Conticello 1961 B. Conticello, "Icaro", *EAA IV*, 81.
- Cressedi 1960 G. Cressedi, "Danae", *EAA III.1*, 1-2.
- Dall'Aglia - De Maria 1994-1995 P. L. Dall'Aglia - S. De Maria, "Scavi nella città romana di Suasa. Seconda relazione preliminare (1990-1995)", *Picus* 14-15, 75-232.
- Daszewski - Michaelides 1988a W. A. Daszewski - D. Michaelides, *Guide to the Paphos Mosaics*, Nicosia.
- Daszewski - Michaelides 1988b W. A. Daszewski - D. Michaelides, *Mosaic Floors in Cyprus*, Ravenna.
- Detienne 2000 M. Detienne, *Dioniso a cielo aperto*, Roma.
- Dunbabin 1978 K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa, Studies in Iconography and Patronage*, Oxford.
- Dunbabin 2003 K. M. D. Dunbabin, *The Roman Banquet. Images of Conviviality*, Cambridge.
- Duran Kremer 2011 M. J. Duran Kremer, "Algumas considerações sobre a representação das estações do ano em mosaicos da Península Ibérica", *CMGR X*, 189-202.
- Durán 2008 M. Durán Penedo, "Dirce y Antiope: dos imágenes de valores contrapuestos del ciclo tebano en los mosaicos hispano-romanos", *L'Africa romana. Le ricchezze dell'Africa. Risorse, produzioni, scambi, Atti del XVII convegno di studio*, Sevilla, Roma, 1299-1322.
- Durán 2011 M. Durán Penedo, "Pervivencia de motivos campestres en la iconografía musiva hispana de los siglos I al III d.C.", *CMGR X*, 303-321.
- Escher 1904 J. Escher, "Danae", *RE* 4, 2084-2086.
- Ferdi 2005 S. Ferdi, *Corpus des mosaïques de Cherchel*, Paris.
- Fernández-Galiano 1984 D. Fernández-Galiano Ruiz, *Complutum II. Mosaicos*, Madrid.
- Fernández Gómez 1997 F. Fernández Gómez, "Excavaciones de urgencia del Museo Arqueológico de Sevilla en la ciudad de Écija", *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras "Luis Vélez de Guevara"* 1, 75-97.
- Foucher 1979 L. Foucher, "L'enlèvement de Ganymède figuré sur les mosaïques", *AntAfr* 14, 155-168.
- Foucher 2002 L. Foucher, "Le calendrier de Thysdrus", *AntAfr* 36, 63-108.
- García-Dils 2015 S. García-Dils de la Vega, *Colonia Augusta Firma Astigi. El urbanismo de la Écija romana y tardoantigua*, Sevilla.
- García-Dils - Ordóñez 2022 S. García-Dils de la Vega - S. Ordóñez Agulla, "The Mosaics of the Domus I of the Plaza de Armas of the Royal Alcazar in Roman colonia Augusta Firma - Astigi (Écija, Seville, Spain) - I", *JMR* 15, 119-146.
- García-Dils et al. 2009 S. García-Dils de la Vega - S. Ordóñez Agulla - O. Rodríguez Gutiérrez, "La casa del Oscillum en Astigi. Aspectos edilicios", R. Cruz-Auñón Briones - E. Ferrer Albelda (coords.), *Estudios de Prehistoria y Arqueología en homenaje a Pilar Acosta Martínez*, Sevilla, 521-544.
- García-Dils et al. 2011 S. García-Dils de la Vega - G. López Monteagudo - S. Ordóñez Agulla - M. Buzón Alarcón - C. Romero Paredes, "Mosaicos romanos de Écija (Sevilla). Últimos hallazgos", *CMGR X*, 771-786.
- García-Dils et al. 2016 S. García-Dils de la Vega - A. Santa Cruz Martín - C. Cívico Lozano, *Intervención Arqueológica Puntual en la plaza de Armas del alcázar Real de Écija, Memoria preliminar, Campaña 2015-2016, Informe inédito depositado en la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía*, Sevilla.
- Gasparri 1986 C. Gasparri, "Bacchus", *LIMC III.1*, 540-566; *LIMC III.2*, 428-456.
- Gasparri - Veneri 1986 C. Gasparri - A. Veneri, "Dionysos", *LIMC III.1*, 414-514; *LIMC III.2*, 296-406.

- Gelsomini 1996-1997 M. S. Gelsomini, "Sul mosaico sentinate con Aión conservato nella Glittoteca di Monaco", *Picus* 16-17, 75-114.
- Gesztelyi 1981 T. Gesztelyi, "Tellus-Terra Mater in der Zeit des Prinzipats", *ANRW* 17.2, 429-456.
- Germain-Warot 1969 S. Germain-Warot, *Inventaire des mosaïques de Timgad*, Paris.
- Ghisellini 1994 E. Ghisellini, "Tellus", *LIMC* VII.1, 879-889.
- Gómez 1997 J. Gómez Pallarès, *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania, Inscripciones no cristianas*, Roma.
- Gondicas 1990 D. Gondicas, "Ikarios I", *LIMC* V.1, 645-647.
- Gury 1986 F. Gury, "Castores", *LIMC* III.1, 608-635; *LIMC* III.2, 489-503.
- Hanfmann 1951 G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge Ma.
- Heeg 1914 J. Heeg, "Ikarios", *RE* 17, 973-975.
- Hermery 1986 A. Hermery, "Dioskouroi", *LIMC* III.1, 567-593.
- Kahil et al. 1992 L. Kahil - N. Icard-Gianolio - P. Linant de Bellefonds, "Leda", *LIMC* VI.1, 231-246.
- Kyle 1960 M. P. Kyle, "Subject and Technique in Hellenistic-Roman Mosaics: A Ganymede Mosaic from Sicily", *ArtB* 42.4, 243-262.
- Lancha 2011 J. Lancha, "La mosaïque à sujets bachiques de la Plaza de Santiago à Écija (Séville): un programme iconographique exceptionnel replacé dans son contexte local", *CMGR* X, 803-825.
- Levi 1963 D. Levi, "Mosaico", *EAA* V, 227.
- Levi 1971 D. Levi, *Antioch mosaic pavements*, Princeton.
- López Monteagudo 1993 G. López Monteagudo, "Modelos clásicos para las pinturas de San Isidoro de León", *VI Jornadas de Arte, La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, 25-35.
- López Monteagudo 1994 G. López Monteagudo, "Representaciones de ciudades en mosaicos romanos del Norte de África", A. Mastino - P. Ruggeri (eds.), *L'Africa romana, Atti del X convegno di studio*, Oristano, Sassari, 1241-1257.
- López Monteagudo 1998 G. López Monteagudo, "El mito de Perseo en los mosaicos hispanorromanos. Particularidades hispanas", *ETF* II.11, 435-492.
- López Monteagudo 2003 G. López Monteagudo, "Representaciones de la ninfa Cirene en los mosaicos romanos", *Convegno Internazionale di Studio su Cirene e la Cirenaica*, Roma, 319-332.
- López Monteagudo 2007 G. López Monteagudo, "El aceite en el arte antiguo", José María Blázquez Martínez, José Remesal Rodríguez (eds.), *Estudios sobre el monte Testaccio (Roma) IV*, Barcelona, 433-520.
- López Monteagudo 2008 G. López Monteagudo, "La imagen opuesta o antitética en el arte romano. Algunos ejemplos musivos", E. La Rocca - M. del Pilar León-Castro Alonso - C. Parisi Presicce (eds.), *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*, Roma, 255-268.
- López Monteagudo 2014 G. López Monteagudo, "El mosaico de los Amores de Cástulo", *Siete Esquinas* 6, 117-125.
- López Monteagudo - San Nicolás 1995 G. López Monteagudo - M. P. San Nicolás Pedraz, "El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo", *ETF* II/8, 383-438.
- López Monteagudo - San Nicolás 2012-2013 G. López Monteagudo - M. P. San Nicolás Pedraz, "Afrodita-Venus en el sur de Hispania. A propósito de un nuevo mosaico descubierto en Cástulo", *Saitabi, Revista de la Facultat de Geografia i Història* 62-63, 19-25.
- Luzón 1972 J. M^a Luzón Nogué, "Mosaico de Tellus en Itálica", *Habis* 3, 291-295.
- Maffre 1986 J.-J. Maffre, "Danae", *LIMC* III.1, 325-337; *LIMC* III.2, 243-249.
- Mañas 2007-2008 I. Mañas Romero, "El pavimento musivo como elemento en la construcción del espacio doméstico", *AnMurcia* 23-24, 89-117.
- Mañas - Vargas 2007 I. Mañas Romero - S. Vargas Vázquez, "Nuevos mosaicos hallados en Málaga: las villas de la Estación y de la Torre de Benagalbón", *Mainake* 29, 315-338.
- Márquez 2016 C. Márquez, "El mosaico de las Estaciones de Carmona. Estudios previos - conservación - restauración", *Romula* 15, 227-254.
- Matz 1969 F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, Berlin.
- Michaelides 1987 D. Michaelides, *Cypriot Mosaics*, Nicosia.

- Neira 1997 M. L. Neira Jiménez “Sobre la representación de ciudades marítimas en mosaicos romanos”, *ETF* II/10, 219-251.
- Neira 2019 M. L. Neira Jiménez, “Notas sobre la identificación de talleres musivarios y cartones en la Baetica. A propósito de algunas representaciones en mosaicos de los conventus *cordubensis* y *astigitanus*”, J. I. San Vicente González de Aspuru - C. Cortés Bárcena, E. González González (coords.), *Hispania et Roma. Estudio en homenaje al profesor Narciso Santos Yanguas*, Oviedo, 349-359.
- Neira 2020 M. L. Neira Jiménez, “On the Representation of Ganymede in the Roman Mosaic of the Loves of Zeus from Astigi (Baetica)”, *JMR* 13, 139-148.
- Nicolau - Zimmermann 2001 A. Nicolau - S. Zimmermann (coord.), *Alimentos sagrados. Pan, vino y aceite en el Mediterráneo antiguo*, Barcelona.
- Oakeshott 1967 W. F. Oakeshott, *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries*, London.
- Ordóñez - García-Dils 2017 S. Ordóñez Agulla - S. García-Dils de la Vega, “Colonia *Augusta Firma* - Astigi (Écija, Sevilla): novedades arqueológicas y epigráficas”, *Gerión* 35.2, 573-596.
- Palagia 1986 O. Palagia, “Daphne”, *LIMC* III.1, 344-348; *LIMC* III.2, 255-260.
- Parrish 1984 D. Parrish, *Season Mosaics of Roman North Africa*, Roma.
- Pincelli 1960 R. Pincelli, “Europa”, *EAA* III, 542-545.
- Quet 1981 M.-H. Quet, *La mosaïque cosmologique de Mérida, Propositions de lecture*, Paris.
- Ramos 1975 A. Ramos Folqués, “Un mosaico helenístico en La Alcudia de Elche”, *ArchPrehistLev* 14, 69-81.
- Robertson 1988 M. Robertson, “Europe I”, *LIMC* IV.1, 76-92; *LIMC* IV.2, 32-48.
- Rodríguez Oliva 2009 P. Rodríguez Oliva, “Zeus y Antíope. Consideraciones sobre el tema representado en un mosaico de la uilla de Torre de Benagalbón (Rincón de la Victoria, Málaga)”, *Baetica, Estudios de Arte, Geografía e Historia* 31, 183-206.
- Rueda 2011 F.-J. de Rueda Roigé, “Iconografía de las Estaciones en la musivaria de la Hispania romana”, *CMGR* X, 157-174.
- Rueda - López 2011 F.-J. de Rueda Roigé - U. López Ruiz, “Hallazgo de nuevos mosaicos romanos en Écija (Sevilla)”, *CMGR* X, 787-801.
- Saliou 1990 C. Saliou, “Léda callipyge au pays d’Aphrodite. Remarques sur l’organisation, la fonction et l’iconographie d’une mosaïque de Palaepaphos (Chypre)”, *Syria* 67.2, 369-375.
- Salomonson 1965 J. W. Salomonson, *La mosaïque aux chevaux de l’Antiquarium de Carthage*, Le Haye.
- San Nicolás 1999 M. P. San Nicolás Pedraz, “Leda y el cisne en la musivaria romana”, *ETF* I/12, 347-387.
- San Nicolás 2005 M. P. San Nicolás Pedraz, “Sobre una particular iconografía de Leda en el mosaico hispano de Écija”, *CMGR* IX, 975-985.
- San Nicolás 2010 M. P. San Nicolás Pedraz, “Zeus/Júpiter y Antiope en los Mosaicos Romanos”, *ETF* II/23, 497-518.
- San Nicolás 2011 M. P. San Nicolás Pedraz, “Los amores de Zeus/Júpiter en los mosaicos romanos de Hispania”, *CMGR* X, 323-342.
- Sichtermann 1953 H. Sichtermann, *Ganymed, Mythos und Gestalt in der antiken Kunst*, Berlin.
- Sichtermann 1988 H. Sichtermann, “Ganymedes”, *LIMC* IV.1, 154-169; *LIMC* IV.2, 75-96.
- Simon 1966 E. Simon, “Stagioni”, *EAA* VIII, 468-473.
- Stern 1958 H. Stern, “Les mosaïques de l’église de Ste. Constance a Rome”, *DOP* 12, 159-218.
- Tchernia - Brun 1999 A. Tchernia - J.-P. Brun, *Le vin romain antique*, Grenoble.
- Trillmich - Nünnerich-Asmus 1993 W. Trillmich - A. Nünnerich-Asmus (eds.), *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Mainz.
- Turcan 1999 R. Turcan, *Messages d’outre-tombe. L’iconographie des sarcophages romains*, Paris.
- Vargas et al. 2021 S. Vargas Vázquez - G. López Monteagudo - M. P. San Nicolás Pedraz, “La ambigüedad de los amores de Zeus en los mosaicos romanos de la Bética”, *Lucentum* XL, 215-229.
- Wattel-de Croizant 1974 O. Wattel-de Croizant, “La représentation des amours de Jupiter sur une mosaïque d’Italica”, *Annales de Bretagne et des pays de l’Ouest* 81.2, 285-299.
- Wattel-de Croizant 1986 O. Wattel-de Croizant, “Les mosaïques de Gaule et d’Espagne relatives à l’enlèvement d’Europe”, L. Kahil - Ch. Augé - P. Linant de Bellefonds (eds.), *Iconographie classique et identités regionales*, Paris, 175-191.

- Wattel-de Croizant 1995 O. Wattel-de Croizant, Les Mosaïques représentant le mythe d'Europe (I^{er}-VI^e siècles), Évolution et interprétation des modèles grecs en milieu romain, Paris.
- White 1970 K. D. White, Roman Farming, London-Southampton.
- White 1975 K. D. White, Farm Equipment of the Roman World, Cambridge.
- Zevi 1964 F. Zevi, La Casa Reg. IX.5, 18-21 a Pompei e le sue pitture, Roma.

The Representation of the Nile on Mosaics: Various Contexts, Various Meanings

Nil Nehri'nin Mozaiklerdeki Temsili: Çeşitli Bağlamlar, Çeşitli Anlamlar

Anne-Marie GUIMIER-SORBETS*

(Received 19 August 2022, accepted after revision 08 August 2023)

Abstract

Based on a few examples from different regions of the Roman Empire, we study the representation of the Nile from the end of the Hellenistic period to Late Antiquity. Depending on the case, the river is represented for itself, as a major element of the Egyptian landscape, a pleasant setting that brings benefits and abundance; this landscape, characterized by its flora and fauna, can also be depicted in "Nilotic scenes" with caricatured characters. In other representations, on the other hand, the god Nile is personified and the celebrations offered to him are shown to greet - and guarantee - the abundance of his flood, source of wealth and pleasure. It also happens that the personification of the Nile only serves as an allegory of the river, without wanting to highlight the god. These different iconographic schemes were to be found and intermingled in all regions of the Roman Empire until Late Antiquity. We show how the same iconography can take on, depending on the context, a religious character - when these images are associated with the cults of Egyptian deities, particularly Serapis - or a profane character, essentially in a domestic context. In the early Christian period, the Nile was considered one of the rivers of Paradise, and images of it took on a new meaning for both the commissioners and the faithful. We show how the same iconographic elements were used in different contexts, and how they were adopted, sometimes adapted, to serve different purposes and ideologies.

Keywords: Nile River, Nile God, Lagid and Roman Egypt, Roman Near East, Late Antiquity.

Öz

Roma İmparatorluğu'nun farklı bölgelerinden birkaç örneğe dayanarak Helenistik Dönem'in sonundan Geç Antik Çağ'a kadar Nil'in temsili incelenmektedir. Duruma bağlı olarak nehir, Mısır manzarasının ana unsuru olarak, fayda ve bolluk getiren hoş bir ortam olarak temsil edilir; flora ve faunasıyla karakterize edilen bu manzara, karikatür karakterlerle "Nilotik sahneler" şeklinde de tasvir edilebilir. Bazı durumlarda ise tanrı Nil kişileştirilmiş ve ona sunulan kutlamalar, zenginlik ve zevk kaynağı olan akışının bolluğunu selamlamak ve garanti altına almak için tasvir edilmiştir. Ayrıca, Nil'in kişileştirilmesinin, tanrıyı vurgulamak istemeden yalnızca nehrin bir alegorisi olarak hizmet ettiği de olur. Bu farklı ikonografik şemalar, Geç Antik Çağ'a kadar Roma İmparatorluğu'nun tüm bölgelerinde bulunur ve iç içe geçmiştir. Aynı ikonografi, bağlama bağlı olarak nasıl dini bir karaktere -bu imgeler Mısır tanrılarının kültürleriyle, özellikle de Serapis'le ilişkilendirildiğinde- veya esasen yerel bir bağlamda dünyevi bir karaktere bürünebileceğini göstermektedir. Erken Hıristiyanlık döneminde, Nil cennetin nehirlerinden biri olarak kabul edilmiş ve görüntüleri hem komisyon üyeleri/görevli memurlar hem de inananlar için yeni bir anlam kazanmıştır. Aynı ikonografik öğelerin farklı bağlamlarda nasıl kullanıldığı ve bunların farklı amaçlara ve ideolojilere hizmet etmek için nasıl benimsendiği, kimi zaman da uyarlandığı gözler önüne serilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Nil Nehri, Nil Tanrısı, Lagid ve Roma Mısırı, Roma Yakın Doğusu, Geç Antik Çağ.

* Anne-Marie Guimier-Sorbets, Université Paris Nanterre, ArScAn-Archéologie du monde grec et systèmes d'information, Paris - France.  <https://orcid.org/0000-0003-1912-3230>. E-mail: anne-marie.guimier-sorbets@parisnanterre.fr

The Nile and Its Personifications

The Nile is the river that brings prosperity to Egypt, and which, over a length of more than 1000 km, crosses its two parts, Upper and Lower Egypt, flooded by the annual flood and fertilized by the silt that it deposited when it receded. It therefore took an important place in the landscape and the Egyptians represented it quite frequently, with scenes of hunting and fishing in the reeds, especially in tombs, such as those of Neferhotep or Nebamon or at Thebes during the 18th dynasty (Nater 2011: 74 fig. 1). They also considered it as a god and worshipped it, in order to conciliate its benevolence, ensuring the regularity and the importance of its floods which brought the fertile silt indispensable for harvests allowing to feed the whole population. For this cult, they personified his beneficial flood under the name of Hapy, and represented him either alone or in a double form, twins, one personifying Upper Egypt, with the lotus, and the other Lower Egypt, with the papyrus (Corteggiani 2007: 164-167). We thus see this double figuration linking the two parts of Egypt to support the Pharaoh's throne or the obelisk in Luxor temple (Corteggiani 2007: 167). Solitary or double, it is a male figure with a prominent belly and a female breast, both attributes marking the opulence of the food it provides to the country through its floods.

When they settled in Egypt and founded the Lagid kingdom, the Greeks were also impressed by the river, which they named Neilos, after a mythical king who made numerous improvements to the river, according to Diodorus of Sicily (*Historical Library* I, 19, 4). For the Greeks, the Nile is, like the other rivers, the son of Okeanos and Tethys (Jentel 1992). From the reign of Augustus onwards, the abundance brought by the flood was personified by the goddess Euthenia, who became the goddess of Neilos. During the festivals, the statues of the gods took part in the processions. As early as Ptolemy III, the god Nile is mentioned among other gods: the Greeks personified the river and made statues of it, now lost. However, two imperial statues, in white marble, of the Nile god and Euthenia are preserved in the Graeco-Roman Museum in Alexandria (Corteggiani 2007: 150-151, 363-364; Hairy 2011: 111). The god Nile is semi-recumbent, with his lower body draped in his cloak; he is leaning on a hippopotamus, holding a reed in his right hand and, in his left, a cornucopia with a child sitting at its mouth (partially preserved today) (Fig. 1).



Figure 1
Statue of the god Nile (Neilos), Graeco-Roman Museum of Alexandria (Egypte)
© Archives CEALex.

Representations of Nilotic Landscapes

Landscape paintings are known to have been the work of renowned Alexandrian painters (Croisille 2010: 29-31); they were disseminated outside Egypt and appreciated enough for paintings (*pinakes*) of Nilotic landscapes to be illusionistically reproduced on the painted walls of the royal hall of the Herodion theatre around 20-15 BC (Rozenberg 2018). The Nile featured prominently in these landscape paintings and the painted walls of the Campanian houses provide ample evidence of this (De Vos 1980).

In these landscapes rendered in paintings as well as in mosaics, the Greeks depicted the river with its reflections of light and the ripples that animate its surface, as seen in the first Nilotic scenes in the House of the Faun at Pompeii, in front of the mosaic of Alexander and Darius, at the end of the 2nd c. BC (De Caro 2001: 51-61; Guimier-Sorbets 2019: 184-185 fig. 200) (Fig. 2), and in picturesque scenes of the river's banks, such as on a panel of unknown provenance, preserved in the Madrid Archaeological Museum (Versluys 2000). In these Hellenistic mosaics, the river is depicted as part of the characteristic Egyptian landscape, with its wild flora and fauna. When these Nilotic scenes spread to Italy and throughout the Empire, the river itself with its surface ripples is rarely depicted, but it is the small, more or less caricatured figures, the fauna and flora (the nelumbos) that indicate that it is the Nile, as in the House of Menander in Pompeii (1st c. BC), or in Zliten (2nd c. AD) (Guimier-Sorbets 2011: 652-654 fig. 5-7).

Figure 2
Pompeii (Italy), Casa del Fauno, Nilotic
panel © A. Guimier, UMR ArScAn.



The mosaic of Praeneste (Palestrina), made by a team of Alexandrian mosaicists who came to Italy towards the end of the 2nd c. BC, is about the river in flood along its course, crossing various regions from the rocky regions of Nubia to the Delta in the Mediterranean, with surface ripples (Siebert 1999). It is known that this floor mosaic of a cave-nymphaeum, probably itself covered with water, was part of the Isiac sanctuary of Praeneste. In all likelihood, this mosaic copied a painting from the sanctuary of Serapis in Alexandria, the Great Serapeum, the city's major sanctuary, next to which was located the Nilometer, a device for measuring the height of the flood, and thus the extent of the land fertilized for

the year's crops and agricultural production (Hairy 2011). The cult of Serapis was linked to the Nile.

The mosaic itself shows the festivals taking place in the river delta to announce and celebrate the arrival of the annual flood (Meyboom 1995; Guimier-Sorbets 2019: 180-182 fig. 197). This admirable mosaic is already a testimony of the link between the representations of the Nile and the cults of Serapis in Alexandria and Isis and Serapis with Fortuna in Praeneste-Palestrina. It is known that the cults of the Egyptian divinities, the triad composed of Isis, Serapis and their son Harpocrates, spread from Egypt to all the countries of the Mediterranean basin very early on.

Statues of the Nile God

From the Hellenistic period, the Greeks personified the Nile and depicted the god as a semi-reclining man, like other personifications of rivers and springs. The Nile is characterized by his attributes: corpulent, the god very often holds a reed and above all a cornucopia - a symbol of the fertility he brings to the country - and he is accompanied by young children (from 1 to 16), who represent the "cubits", the unit of measurement of the flood. To underline the Egyptian personality of the god, he may be accompanied by the flora (reeds, nelumbos) and the wild fauna characteristic of its banks (crocodiles, hippopotamuses, snakes...).

Statues of this iconographic type were made as early as the Hellenistic period, but we are mainly aware of those from the imperial period, such as the large statue now in the Vatican Museum, probably from the Iseum in the Campus Martius in Rome, dated to the 1st or 2nd c. AD (Jentel 1992; Strocka 2021: 89-91 fig. 108a-b). The god is semi-reclining, above human height, leaning on a sphinx; he holds ears of wheat and a cornucopia (horn of plenty), and is surrounded by 16 children-cubits. On his base are crocodiles, hippopotamuses, ibises, and boats with small characters, familiar figures of the river.

The Nile God in a Religious Context: The Serapeum

These statues mark the presence of the Nile god in the sanctuaries of Egyptian deities where the water of the river cannot flow as it did in the equivalent sanctuaries in Egypt. As in Palestrina, the Nile god was depicted on a mosaic in the Serapeum of Patras in Greece in the second half of the 2nd c. AD or early 3rd c. Here, the Nile is personified (Fig. 3): he holds a cornucopia, next to a vase from which the waters of the river flow; he is associated with the child-cubit, while other youngsters swim in the waters of the river and play with ducks (Kolonas - Stavropoulou-Iatsi 2017: 136-137 fig. 143; Asimakopoulou-Atzaka 2019: 169 fig. 212a-b). In a cultic context, dedicated to an Egyptian deity, the personification of the Nile in its environment serves as a substitute for the river water that should have flowed in the Serapeum.

In a Domestic or Public Context, from the High Empire to Late Antiquity

In the same Peloponnesian city, Patras, about a century later (end of 3rd - beginning of 4th c. AD), in the tablinum of a house, another mosaic repeats the same theme of the Nile god holding a cornucopia and a reed, semi-reclining on a crocodile; the children-cubits are found near him and swimming in the waters of the river (Kolonas - Stavropoulou-Iatsi 2017: 81-82 fig. 87; Asimakopoulou-Atzaka 2019: 168 fig. 211a). The presence of the river is suggested in the border:

Figure 3
 Patras (Greece), Archaeological Museum,
 mosaic of a house © A. Guimier, UMR
 ArScAn.



small figures mounted on boats are sailing among the nelumbos, or pulling the boat with a rope. It is indeed the representation of the same theme as on the Serapeum mosaic, but this time it comes from a house: in a domestic context, the meaning of the scene is different, since this reference to the Nile both expresses the exoticism of Egypt and evokes its pleasures and wealth; moreover, the Nilotic scenes in the border were meant to entertain the inhabitants and visitors of the house.

The pleasures of the water are also evoked in a mural painting of the Baths of Hunting in Lepcis Magna (Tripolitania, Libya) at the end of the 2nd c. AD (Blas de Roblès 1999: 79-81). The painter emphasized the blue waves of the river; if the characteristic elements of Egypt, small characters in boats, nelumbos, ducks, ibis and hippopotamus make it possible to recognize that the landscape is Nilotic, it is obviously the topic of water which is highlighted here in the frigidarium of the Baths, with a key of exoticism.

Figure 4
 Lepcis Magna (Libya), Tripoli Museum,
 panel of the Nile festival of Lepcis Magna,
 © A. Guimier, UMR ArScAn.

The Nile flood celebration scene is represented on a mosaic panel in a house on the same site, in the 2nd c. AD (Fig. 4). The semi-reclining Nile god on a hippopotamus is pulled by children in procession to a monument inscribed Agathè Tychè, “good fortune” (Blas de Roblès 1999: 32). In the background,



fauna and flora of the Nile show that the scene is situated along the river. In this domestic context, even if a propitiatory feast to the Nile god is represented, the purpose of the scene is not cultic, but rather the expression of the pleasures and abundance that are wished to the inhabitants and visitors of the house.

Nilotic motifs were revived on pavements in the eastern part of the Mediterranean basin during Late Antiquity, in a pagan and then Christian context; we will cite only a few examples here, but this iconographic theme has been the subject of several studies (Balty 1984; Hachlili 1998; Hamarneh 1999; Maguire 1999). The Nile is often personified, but is it still the god or a traditional image of the river? We will continue to call him the river god when he is personified, but he is often to be seen more as an allegory of the Egyptian river. Again, the interpretation depends on the context and culture of those who viewed the mosaics.

In the fifth century at Sepphoris (the modern Zippori in Galilee), a mosaic of a public building (Building of the Nile festival) - perhaps the municipal basilica - depicts the same festival of the Nile flood. In the upper part of the scene, Egypt - whose name is inscribed in Greek - faces the god Nile surrounded by the children-cubits, both personified. The waters of the river flow below the rocky regions, where goats are, to the city of Alexandria, identified by the inscription and by its walls, the Lighthouse and the column surmounted by the statue of Diocletian (Dunbabin 1999: 194; Strocka 2021: 128-129 fig. 138 a-g). A child-cubit climbed on the back of another to engrave the exceptional level of the flood. The height figure IZ reappears twice more in the image, to emphasize the abundance of the flood and the coming harvest. The waters of the Nile are depicted along with the characteristic flora and fauna. Above the personification of Egypt, a wreath held by birds carries an invocation of good luck, giving meaning to the scene, as on the Lepcis Magna panel.

At Beth Shean in the mid-fifth century AD, in the house of a Jew Kyrios Leontis, a pavement depicts the flooding of the Nile in a slightly different way and shows an example of the adaptation of this theme to a different religious context (Fragaki 2011: 60, 142 fig. 172; Strocka 2021: 130-131 fig. 139a-c). The personified river holding a reed is semi-reclining on a hippopotamus, leaning on a vase from which its waters flow, watering the hippo as it passes (Fig. 5). On the left, the Nilometer shows the height of the flood while a crocodile devours

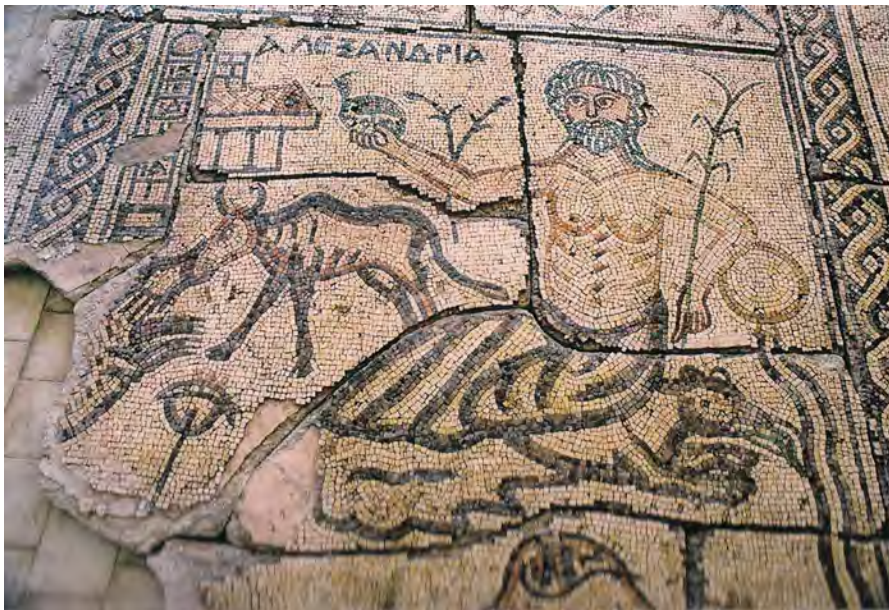


Figure 5
Beth Shean, House of Kyrios Leontis, after
Fragaki 2011: fig. 172.

a buffalo above a nelumbo; the river god holds, in his outstretched right hand, a purple swampphen (*porphyrio porphyrio*), a characteristic bird of the Alexandria region (Guimier-Sorbets - Guimier in print), a city whose name is inscribed in Greek near a building with columns and a double-sloped roof, adjoining the Nilometer, perhaps the Serapeum. A boat with a sail and a man standing near the mast complete this typically Nilotic scene.

In a house at Jiye (ancient Porphyreon, on the Phoenician coast, Lebanon), the central panel of a pavement dated between AD 450 and 550, shows a semi-reclining figure on a boat-char pulled by two quadrupeds led by a boy holding a reed (Ortali-Tarazi - Waliszewski 2000; Strocka 2021: 122-123 fig. 136). The character who “navigates” in the middle of the nelumbos and aquatic birds holds a reed and a sistrum: in the absence of an inscription, all of these elements make it possible to recognize that it is a river god and more precisely of the Nile, as confirmed by the lower part of the panel (two small men also navigating in the midst of typical aquatic plants and animals) and the wide border with the Nilotic decoration (crocodile, nelumbos, aquatic birds, snakes, fish). This pavement, where the iconographic patterns of Nilotic scenes and the feast of the Nile god riding on a chariot are mixed, shows the permanence and extension of the success of Egyptian and Nilotic themes - pleasant and “exotic” images - in a domestic context during the 5th and 6th c. AD. However, the caricatural and comic aspect of the Alexandrian “pygmies” or “grylloi” has disappeared.

In regions relatively far from Alexandria and in different cultural and religious contexts, it is striking that we find the same representations of the Nile flood - personified or not - to express abundance, pleasure and good luck.

In Egypt too, the place of origin of these festivals and waterscapes, Nilotic iconography continues to be appreciated, while retaining the comic character of the adventures of the little men who animate them. On a pavement in Thmuis, a small town in the Nile Delta, a mosaic from the 3rd c. AD depicts the pleasures of a banquet in a Nilotic marshland setting, without any explicit reference to the god: the small, large-headed figures, dressed in Roman style, who cheerfully participate in the banquet and admire the evolution of a naked dancer playing with her veil, echo the wilder figures who have a more difficult time in the river marshes, struggling with the animals that attack them, according to the ancient tradition of the cranes and the “pygmies” (Fig. 6). In this reception hall, where visitors are greeted with a welcoming inscription, there is no need to depict the Nile god, or even the Nilometer, to express the benefits of the river and the pleasures of life on its banks: the house from which this mosaic probably came was located in the Delta, and the guests contemplating the scene needed no further indication to understand its geographical location. In the central banquet, the small comic characters engage in the same pleasurable activities as the guests and hosts of the house: by making the mosaic viewers laugh, this caricatured representation ensured a certain apotropaic effect, and this pavement testifies to the persistence of the Alexandrian taste for such pleasant scenes until the 3rd c. AD. Was the choice of theme merely a fashionable one? Or was its self-deprecating character intended by the commissioners and perceived by the guests, to reinforce its benefits against bad luck? It is difficult to say, but it cannot be excluded (Guimier-Sorbets 2019: 108-118 figs. 111-119; Strocka 2021: 114-115).



Figure 6
Thmuis (Egypt), Graeco-Roman Museum of
Alexandria © Archives CEAlex.

In the Christian Context

In a Christian context, representations of the Nile, the river and its personification, continued to spread, with a renewed meaning.

In the Church of the Multiplication of the Loaves and Fishes, Tabgha, on Gennesaret Lake, a left transept pavement from the second half of the 5th c. AD depicts a Nilotic landscape: one can recognize wading birds pecking at the seeds of the nelumbos, or attacking snakes, small birds on leaves and flower corollas, reeds with a Nilometer and ramparts in the upper part (Dunbabin 1999: 194-195 fig. 207; Strocka 2021: 134 fig. 142). This characteristic nilotic landscape remains in the pagan tradition as an expression of the fertility and wealth of the land. In the Church of the Multiplication of the Loaves and Fishes, where, according to tradition, the miracle took place, the pagan repertoire was used to express the gift of the God of the Christians, in the words of the Gospel.

It is known that the Nile (Gehon), together with the Tigris, Euphrates and Phiso, are considered the rivers of the earthly Paradise, all four of them coming from the river that watered Eden (Genesis 2, 10-14). Their iconography began in the second half of the 4th c. AD, and is attested in mosaics at the end of the 5th c., but became more widespread during the 6th c. AD: here we will cite two examples that differ in their treatment of the personified Nile.

In the 6th-century basilica complex of Qasr el-Libya (Cyrenaica, Libya), the Nile appears both as the setting for familiar scenes with the gathering of nelumbos near a crocodile devouring a quadruped (Fig. 7), and in its personified form, seated on a vase from which waves are flowing (Fig. 8). His name Gehon, written in Greek - the language of Cyrenaica - makes it possible to recognize the personification of the Nile, identifiable also thanks to his attributes: the lotus flowers with which he is crowned, as well as the cornucopia and the sistrum that he holds (Blas de Roblès 1999: 119-123; Sintès 2010: 250-257; Guimier-Sorbets 2011: 657; Asimakopoulou-Atzaka 2019: fig. 147a p. 128). The figures of these four rivers - including Gehon - can be found in the nave of Basilica

Figure 7
Qasr el-Libya (Libya), basilica complex,
Nilotic scene © A. Guimier, UMR ArScAn.



Figure 8
Qasr el-Libya (Libya), basilica complex,
the Nile god (Gehon) © A. Guimier, UMR
ArScAn.



B in Hadrianopolis (Turkey) in the 6th c. AD (Pataci - Lafli 2019; Işıklıkaya-Laubscher et al. 2022: 22-23). In the same panel, the four rivers, in bust form, wearing the Phrygian cap of the oriental traveller, hold a cornucopia from which flows the streams that occupy the whole lower part, animated by fishes. Unlike the previous example, the four rivers of Paradise are no longer distinguished by attributes, but can be identified by the Greek inscriptions.

Depending on the context, the representation of the Nile remains but its meaning varies. It is not uncommon for iconographic elements to have been more or less deliberately diverted in order to adapt them to another ideology (Azarnouche et al. 2020).

In a domestic or public context, images of the Nile - the river or its personification - express the pleasures of water and the celebrations of the flood associated with wishes for fertility, wealth and joy. In a cultic context, their meaning is different: an Egyptian god assimilated to the syncretic god Serapis created by the Lagids in Alexandria, then a deity associated with the cult of the Egyptian gods, its representation serves as a substitute for the river in their sanctuaries outside Egypt. In a Christian context, images of the Nile - landscape as personification - retain their force even if their meaning is partially modified to adapt it to the sacred texts.

On the Cosmological Mosaic of Merida

If these meanings are clear enough, I will conclude with a case of more delicate interpretation, that of the cosmological mosaic from Merida in Spain, dated to the second half of the 2nd or beginning of the 3rd century (Quet 1981; Lancha 1983; Ling 1998: 74-75; Dunbabin 1999: 147-150 fig. 155). In the ancient Augusta Emerita (Merida), capital of Lusitania, this pavement adorned the floor of a triclinium in a house near a *mithraeum*. The mosaic is very fine, made up of tiny tesserae of stone and glass, some of them gilded. Partially preserved, the highly polychrome mosaic is rich in more than 40 personifications identified by their Latin names; and the philosophical meaning of the allegory is not easy to understand as a whole.

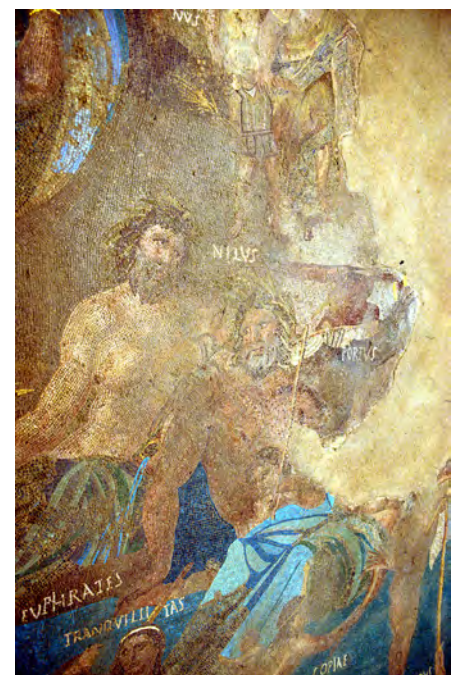
At the bottom of the apse, on a green background, one recognizes the sky (*Caelum*), the air, with a cloud (*Nubs*) carried by the south wind (*Notus*); in the centre of the panel, the earth on a brown background, and below, the sea, on a dark blue background. In the centre, *Aeternitas*, (Eternity) is enthroned, a young man holding the circle of the zodiac with the seasons, surrounded by the chariots of the rising sun (*Oriens*) and *Occasus* (the moon). In the lower part, the personifications are related to water and maritime activities: *Oceanus* in the lower left corner, *Nilus*, *Euphrates*, *Pontus*, *Pharus*, *Navigia*, etc. (Fig. 9).

The Latin names are translations of the original Greek names, whose gender does not always correspond: thus *Aiôn* (Greek name) is masculine while its Latin translation (*Aeternitas*) is feminine, yet it is inscribed here next to the young man in the zodiac. This observation confirms the oriental origin of the painting that was reproduced here: was the painter Alexandrian or Syrian, as scholars have proposed? The mosaic workshop used local stone to make a mosaic of a type unique in Spain.

As for the Nile, it is semi-reclining near the Euphrates, not far from *Portus* and *Pharus*, whose torch illuminates the sea; it is therefore an allegory of the river as a geographical indication. Although personified, the Nile on the pavement refers to the river - a large part of the terrestrial, marine and celestial world is allegorically represented on the pavement - and not to the god.

From the Hellenistic period to Late Antiquity, representations of the Nile - its landscape, the personification of the river god or its allegorical figure - spread widely outside Egypt and left a strong imprint on ancient art and mentalities. However, it is clear that the context - architectural, geographical, temporal, but also philosophical and religious - must be taken into account in order to understand the meaning of its various representations throughout Greek and Roman antiquity.

Figure 9
Merida (Spain), cosmological mosaic, detail of the Nile © Photothèque Henri Stern, UMR AOrOc.



Bibliography – Kaynaklar

- Asimakopoulou-Atzaka 2019 P. Asimakopoulou-Atzaka, Psephidota dapeda, Proseggisè stèn technè tou archaiou psephidotou, Thessalonique.
- Azarnouche et al. 2020 S. Azarnouche - H. Fragaki - F. Grenet, « De l’Égypte à la Perse : un plat sassanide du VII^e siècle », M.-D. Nenna (ed.) *Alexandrina* 5, ÉtAlex 50, Alexandrie, 209-220.
- Balty 1984 J. Balty, Thèmes nilotiques dans la mosaïque tardive du Proche Orient, *Alessandria e il mondo ellenistico-romano*, Rome, 827-834.
- Blas de Roblès 1999 J.-M. Blas de Roblès, Libye grecque, romaine et byzantine, Aix-en-Provence, Edisud.
- Corteggiani 2007 J.-P. Corteggiani, L’Égypte ancienne et ses dieux, Dictionnaire illustré, Paris.
- Croisille 2010 J.-M. Croisille, Paysages dans la peinture romaine, Aux origines d’un genre pictural, Antiqua, Paris.
- De Caro 2001 S. De Caro, *I Mosaici la Casa del Fauno*, Napoli.
- De Vos 1980 M. De Vos, L’egittomania in pitture e mosaici romano-campane della prima éta imperiale, *EPRO*, 84, Leyde.
- Dunbabin 1999 K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.
- Fragaki 2011 H. Fragaki, Images antiques d’Alexandrie, I^{er} s. avant J. - Ch. – VIII^e s. après J. - Ch., *Etudes alexandrines* 20, Le Caire, IFAO.
- Guimier-Sorbets 2011 A.-M. Guimier-Sorbets, « Scènes nilotiques : expression de l’abondance et vision de l’autre », I. Hairy (ed.), *Du Nil à Alexandrie, histoire d’eaux*, exposition au Musée de Tessé, Alexandrie, 648-667.
- Guimier-Sorbets 2019 A.-M. Guimier-Sorbets, *Mosaïques d’Alexandrie, pavements d’Égypte grecque et romaine*, Antiquités alexandrines 3, Alexandrie, Centre d’Études alexandrines, English Translation: *Mosaics of Alexandria. Pavements of Greek and Roman Egypt*. Le Caire.
- Guimier-Sorbets - Guimier in print A.-M. Guimier-Sorbets - A. Guimier, Sur les mosaïques et les peintures, un oiseau peu (re)connu : la talève sultane (porphyrio porphyrio, purple swamphen), *Convivium, Hommage to Prof. Demetrios Michaelides*, BAR international, Oxford.
- Hachlili 1998 R. Hachlili, “Iconographic Elements of Nilotic Scenes on Byzantine Mosaic Pavements in Israel”, *PEQ* 130, 2, 106-120.
- Hairy 2011 I. Hairy, « Les nilomètres, outils de la mesure du Nil », I. Hairy (ed.), *Histoire d’eaux*, Alexandrie, 98-111.
- Hamarneh 1999 B. Hamarneh, “The River Nile and Egypt in the Mosaics of the Middle East”, M. Piccirillo - E. Alliata (eds.), *The Madaba Mosaic centenary 1897-1997, Travelling through Byzantine Umayyad Period*, Amman, Jerusalem, 185-189.
- Işıklıkaya-Laubscher et al. 2022 Işıklıkaya-Laubscher - D. Şahin - M. Şahin, « En Turquie, des découvertes récentes et spectaculaires », *La Mosaïque antique et son contexte*, DossAParis 412, 18-23.
- Jentel 1992 M.-O. Jentel, « s.v. Neilos », *LIMC* VI, I. 720-726, II. pl. 424-429.
- Kolonas - Stavropoulou-Iatsi 2017 L. Kolonas - M. Stavropoulou-Iatsi, *Archaiologiko Mouseio Patron, Athènes, Ypourgeio Politismou Athlètismou TAPA*.
- Lancha 1983 J. Lancha, « La mosaïque cosmologique de Mérida, étude technique et stylistique », *MelCasaVelazquez* 19.1, 17-68.
- Ling 1998 R. Ling, *Ancient Mosaics*, Princeton.
- Maguire 1999 H. Maguire, “The Nile and the Rivers of Paradise”, M. Piccirillo - E. Alliata (eds.), *The Madaba Mosaic centenary 1897-1997, Travelling through Byzantine Umayyad Period*, Amman, Jerusalem, 179-184.
- Meyboom 1995 P. G. P. Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*, Leyden.
- Nater 2011 G. Nater, *Le Nil : histoire d’Eau, d’animaux et de divinités*, I. Hairy (ed.), *Histoire d’eaux*, Alexandrie, 74-87.
- Ortali-Tarazi - Waliszewski 2000 R. Ortali-Tarazi - T. Waliszewski, « La mosaïque du Nil découverte à Jiyé », *BAAL* 4, 165-177.
- Patacı - Lafli 2019 S. Patacı - E. Lafli, *Hadrianopolis IV, Early Byzantine mosaics and frescoes from northwestern central Turkey*, BAR International Series 2928, Oxford.
- Quet 1981 M.-H. Quet, *La mosaïque cosmologique de Mérida, Propositions de lecture*, Paris.
- Rozenberg 2018 S. Rozenberg, « Roman and Early Byzantine wall paintings in Israel – A Survey », Y. Dubois - U. Niffeler (dir.),

Pictores per provincias II, Status quaestionis, Actes du 13e colloque de l'Association internationale pour la Peinture murale antique, Antiqua 55, Bâle, Archéologie suisse, 155-172.

- Siebert 1999 G. Siebert, « Sur la mosaïque nilotique de Preneste. Problèmes d'iconographie, de chronologie et de style », Ktema 24, 251-258.
- Sintès 2010 C. Sintès, Libye antique, un rêve de marbre, Paris.
- Strocka 2021 V. M. Strocka, Pygmäen in Ägypten ? Die Widerlegung eines alten Irrtums Beevölkerte Nillandschaften in der antiken Kunst, Mainz.
- Versluys 2000 M. J. Versluys, "Auf ein paar Stücken von Musaico im Hause Massimi, Bemerkungen zu drei römischen Mosaikfragmenten in Madrid", MM 41, 236-252.

Symbols of Faith in the Mosaic Floors of the Newly Discovered Ecclesiastical Complex at Ashdod Maritima, Israel

Ashdod Maritima, İsrail’de Yeni Keşfedilen Dini Kompleksin Mozaik Zeminlerindeki İnanç Sembolleri

Lihi HABAS*

(Received 31 August 2022, accepted after revision 03 August 2023)

Abstract

An ecclesiastical complex has recently been discovered in Ashdod Maritima – ancient Azotus. The site was excavated in 2019 and 2021. The complex includes a basilica, several rooms, and a chapel on the north side, all decorated with mosaic pavements.

A mixed trend comes to light in the mosaics: on the one hand, there is a continuation of the geometric and vegetal compositions and motifs that originated in the Roman world and continued into the Byzantine period. On the other hand, the complex is unique in the many symbols of faith that appear, scattered throughout its parts. All types of crosses are depicted; a medallion with a Greek cross accompanied by the Greek letters iota-chi, and alpha and omega; a medallion with a Latin cross standing on Golgotha Hill with the Greek letters iota-chi and alpha and omega; a large Latin cross standing on Golgotha Hill with two large Greek crosses between its arms; and a medallion with a quote from Psalms.

The complex is exceptional in the large number of crosses, the names of the bishops, priest, deacon, and deaconesses who were involved in the construction and decoration or were buried in the complex, and the large number of dated inscriptions.

Keywords: Ashdod Maritima, Greek cross, a Latin cross standing on Golgotha Hill, Greek letters iota-chi and alpha and omega, deaconesses.

Öz

Antik adı Azotus olan Ashdod Maritima’da yakın zamanda bir dini kompleks keşfedilmiştir. Alanda 2019 ve 2021’de arkeolojik kazı gerçekleştirilmiştir. Kompleks, tümü mozaik döşemelerle süslenmiş bir bazilika, birkaç oda ve kuzey tarafında bir şapel içermektedir.

Mozaiklerde karışık bir eğilim ortaya çıkmaktadır: Bir yanda, Roma dünyasında ortaya çıkan ve Bizans dönemine kadar devam eden geometrik ve bitkisel kompozisyonların ve motiflerin devamı varken; öte yanda, kompleks, bölümlerine dağılmış olarak ortaya çıkan birçok inanç sembolü bakımından benzersizdir. Her tür haç tasvir edilmiştir; Yunan harfleri iota-chi ve alfa ve omega ile birlikte Yunan haçı olan bir madalyon; Golgotha Tepesi’nde Yunanca iota-chi ve alfa ve omega harfleriyle Latin haçı bulunan bir madalyon; kolları arasında iki büyük Yunan haçı bulunan Golgotha Tepesi’nde duran büyük bir Latin haçı; ve Mezmurlar’dan bir alıntı içeren bir madalyon yer almaktadır.

Kompleks, çok sayıda haç, inşaat ve dekorasyonda yer alan veya komplekse gömülen piskopos, rahip, diyakoz ve diyakozların adları ve çok sayıda tarihli yazıt ile istisnai bir yere sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Ashdod Maritima, Yunan haçı, Golgotha Tepesi’nde duran Latin haçı, Yunan harfleri iota-chi ve alfa ve omega, diyakozlar.

* Lihi Habas, Institute of Archaeology, The Hebrew University of Jerusalem, Mt. Scopus, Jerusalem 91905, Israel.  <https://orcid.org/0000-0003-0544-7066>. E-mail: habaslihi@gmail.com ; LI-HI.Habas@mail.huji.ac.il

The Ecclesiastical Complex and the Mosaic Floors

A new ecclesiastical complex has recently been discovered in Ashdod Maritima – ancient Azotus in Israel. The port of the city of Azotus appears in the Madaba map (AD c. 550) as Ἄζωτος παράλο[ς] *Azotus Paralus* – Azotus on the seashore. In the map and in the Byzantine period the city, Ἀσδὼ[δ ἢ καὶ Ἄζω]τος (Ashdod also Azotos), and the port, *Azotus Paralus*, were separate, and the port was larger and more glorious (Avi-Yonah 1953: 152 pl. 8 nos. 92-93; 1954: 70 pl. 8 nos. 92-93; Donner 1992: 64 nos. 89-90; Alliata 1999: 83 section II nos. 96-97; TIR 1994: 72) (Fig. 1). The fragmentary representation shows a colonnaded street running from north to south, interrupted by the façade of a church with steps leading to it from the shore. Another red-roofed ecclesiastical building is seen to the north of the former church, and a third church with a triangular yellow pediment lies in a southerly direction on the shore. Several houses appear between the churches.



Figure 1

The port (*Azotus Paralus*) and the city (*Azotus*) of Ashdod in Madaba map (after: Alliata 1999: figs. on pp. 81, 83).

An archeological survey was conducted at the site before the construction of a new neighborhood, after which it was declared as an archeological site, prohibiting any construction. Despite this, at one time a large villa was built, covering part of the ecclesiastical complex in the west (Fig. 2). The site was excavated in 2019 and 2021 by Alexander Fantalkin on behalf of Tel Aviv University, in collaboration with the Israel Antiquities Authority, the Hebrew



Figure 2

Aerial view of the excavation area, the neighborhood and the seashore (courtesy of Prof. Alexander Fantalkin, Tel Aviv University. Photograph: Slava Pirsky and Sergei Alon).

University of Jerusalem, and additional research institutes.¹

The ecclesiastical complex includes a basilica, a chapel, and several rooms on the north side, all decorated with mosaic pavements that were in proximity to the topsoil. Stratigraphic analysis and many dated Greek inscriptions made it possible to understand the development of the complex, and four main phases were discerned, dating the complex to the 5th and 6th centuries AD. Many tombs were found cutting into the mosaic floors, which were covered with marble slabs or simple or decorated mosaic patches, some of which are accompanied by inscriptions.

The Basilica

The basilica was built first, divided by two rows of pillars into a wide nave, narrow aisles, bema, projecting semi-circular apse, and a side room on the south side - maybe used as a *martyrium*. The dated inscription in the south aisle gives the date of foundation of the basilica as AD 415/16 or even before. The mosaic pavement of the nave is surrounded by a white margin decorated with a row of serrated polychrome squares (Ovadiah – Ovadiah 1987: 237 Type D). The carpet is surrounded by several frames (Fig. 3): simple frames of white and black rows;

Figure 3
The mosaic floor of the nave of the basilica (courtesy of Prof. Alexander Fantalkin, Tel Aviv University. Photograph: Slava Pirsky and Sergei Alon).



a polychrome three-strand guilloche on a black ground: one strand designed with black, white, and red colors, the second strand designed with black, white and gray colors, and the third strand in black, white and yellow colors (Avi-Yonah 1933: 138 Type B3; Décor I: 122 pl. 72d; Ovadiah – Ovadiah 1987: 233 Type B3); simple frames; and a polychrome serrated saw-tooth pattern designed with black outline and red triangles, creating the effect of a serrated zigzag (Avi-Yonah 1933: 138 Type A5-6; Décor I: 39 pl. 10a; Ovadiah – Ovadiah 1987: 229 Type A5-6). The carpet itself is decorated with a polychrome orthogonal pattern of tangential multilobate squares of scales, radiating in four directions from the central quadrilobe of scales, creating the effect of a grid of poised tangential concave squares (Avi-Yonah 1933: 141 Type J5), and a diagonal grid

¹ Alexander Fantalkin: director of the excavation; Leah Di Segni: Greek inscriptions; Lihi Habas: mosaic floors, marble architectural sculpture, and liturgical furniture. Special thanks to Alexander Fantalkin for his help and cooperation, and to Liora Bouzaglou, who assisted me in the documentation process.

of tangential recumbent spindles (Décor I: 341 pl. 219f; Ovadiah – Ovadiah 1987: 254 type J5). The background is red, the scales are white with a rosebud in the middle of each scale, and the spindles are red with black outlines. This carpet, which combines geometric and vegetal-floral motifs, creates a *trompe-l' il* effect: it is a geometric grid of diamonds, but at the same time there are schematic floral squares, formed by the red margins surrounding the scales.

In the eastern part of the nave, a wreath is embedded in a mosaic (Fig. 4) formed by two black outlines, between which are schematic black/gray leaves on a red background, and black leaves on the outside. The wreath is tied with ribbons, and four pomegranates are depicted on the four sides. In the wreath is a quote from Psalms 121 [120]:8: “May the Lord guard your entrance and your exit, from this time forward and even forever.”²



Figure 4

A wreath in the mosaic floor of the nave and quote from Psalms 121 [120]: 8 within (courtesy of Prof. Alexander Fantalkin, Tel Aviv University. Photograph: Lihi Habas).

The carpet pattern is common, and parallels of the pattern have been found in Israel in the nave of the church at ‘Agur, and in the nave of the Northern Church in the Lower City of Herodium (Ovadiah – Ovadiah 1987: 11, 70 pls. I, LXXXII

² Translation: King James version.

nos. 1, 96), as well as in Transjordan, in the northern aisle of the Memorial of Moses Basilica in Mt. Nebo, and in the northern aisle of the Church of Saint George (AD 535/36) at Khirbat al-Mukhayat (Piccirillo 1993: 148, 178 figs. 190, 244-245). The verse from Psalms is common in the Levant, and appears in private homes, churches, and synagogues on lintels and mosaic floors, especially at entrances (Avi-Yonah 1934: 69; Di Segni 2017: 69 table 4.1). Examples of the verse appearing at an entrance are found in the monastery at Tell Basul (SEG 37 (1987): 1533; Felle 2006: 118 no. 180), and in the monastery at ‘Ein Ma’amudiye (Stève 1946: 569-570; Felle 2006: 112-113 no. 166). Sometimes the verse appears in the passages between the rooms, as in the Imehof Monastery excavations at Beth-Shean (Habas in print). The location of the verse inside a medallion/wreath and in the center of the floor as in Ashdod Maritima is not common but was discovered also in the church complex at Horvat Beit Loya (SEG 35 (1985): 1540; Patrich - Tsafrir 1993: 271 fig. on p. 271; Felle 2006: 116 no. 176). Its location in the center of the nave in Ashdod can be interpreted perhaps because it is on the axis of the nave and the altar.

No mosaics were found in the liturgical area, due to modern activity, but a tomb and a reliquary were discovered, indicating the location of the altar table. Outside the *bema* in the north and south, red crosses with black outlines have survived in the floor (Fig. 5).

Figure 5
Red crosses outside the *bema* in the north and south (courtesy of Prof. Alexander Fantalkin, Tel Aviv University. Photograph: Lihi Habas).



Figure 6
The eastern carpet of the southern aisle of the basilica and Greek inscriptions (courtesy of Prof. Alexander Fantalkin, Tel Aviv University. Photograph: Lihi Habas).



At the eastern end of the southern aisle (Fig. 6), Greek inscriptions were found indicating that Bishop Heraclius was responsible for laying the mosaic in the year AD 415/6, while another inscription is in memory of Gaianus the priest and Severa the deaconess. The white margin is decorated with a row of buds in the center at regular intervals, and the southern aisle is decorated with two carpets unified by several frameworks of simple filets of white and black rows (Avi-Yonah 1933: 138 type A1; Décor I: 27 pl. 1a, i ; Ovadiah – Ovadiah 1987: 229 types A1, A2), and a band of polychrome serrated saw-tooth pattern, creating the effect of a serrated black zigzag and red triangles as in the nave.

The eastern carpet (Fig. 6) is decorated with intersecting octagons with recessed reverse-turned swastikas at their meeting points in the center, and four surrounding oblong hexagons inscribed with small rhombuses (Décor I: 262 pl. 171g). Two tombs were originally covered by the mosaic floor, and later open

and were covered with marble slabs and a mosaic patch. Parallels to this pattern have been found in Israel in the southern aisle of the church at Shavei Zion (Prausnitz 1967: plan 7 pls. III, XXX:a, XXXIX), and in Transjordan in panels in the northern intercolumnar of Procopius Church (AD 526), and the Church of Bishop Isaiah (AD 559) at Gerasa (Biebel 1938: 338-340 pls. LXXX:a, LXXXI:c; Clark 1986: 303-307 fig. 4; Piccirillo 1993: 292, 294 figs. 560, 566).

The western carpet is decorated with the same pattern as the nave (Fig. 7), with a white patch covering the later grave. The western end of the panel is buried under the modern villa.



The white margin of the northern aisle is decorated with a row of buds at regular intervals in the center. The mosaic floor of the northern aisle was originally divided into three carpets (Fig. 8) surrounded by a unifying frame of a serrated polychrome saw-tooth pattern, creating the effect of a serrated black zigzag and red triangles as in the nave. The eastern carpet follows the same pattern as the eastern carpet of the southern aisle; the central carpet follows the same pattern as the western carpet of the southern aisle and nave; and the western carpet (Fig. 9) is decorated with a grid of bichrome serrated triple filets of diamonds enclosing small, polychrome serrated diamonds (Avi-Yonah 1933: 139 type H1; Décor I: 124 pl. 124b,c; Ovadiah – Ovadiah 1987: 242 type H1). This pattern is very common in a secular and religious context and is used in small panels and large carpets alike, such as in Hall E of the Lady Mary Monastery (AD 567) at Beth-Shean (Fitzgerald 1939: 8 pls. XII-XIII), and in the northern aisle and the small panel of the intercolumnar of the synagogue at Na'aran (Vincent – Benoit 1961: 163-177 pl. VII) in Israel. The pattern also appears in the eastern panels of the southern aisle of the Basilica of Moses at Mt. Nebo, and in the Upper Church at Kaianus in Transjordan (Piccirillo 1993: 148, 190-191 figs. 193, 278).

At least five tombs were discovered in the northern aisle, which were cut into the original floor over and over again, and formed mosaic patches on the floor with Greek inscriptions, all facing east. The first inscription mentions the holy mother Euphrosyne. The second tomb is decorated with a Latin cross standing on a graduated plinth symbolizing Golgotha Hill, two *crux quadrata*, and an

Figure 7

The western carpet of the southern aisle of the basilica (courtesy of Prof. Alexander Fantalkin, Tel Aviv University. Photograph: Lihi Habas).

Figure 8

The northern aisle of the basilica (courtesy of Prof. Alexander Fantalkin, Tel Aviv University. Plan: Slava Pirskey and Sergei Alon).

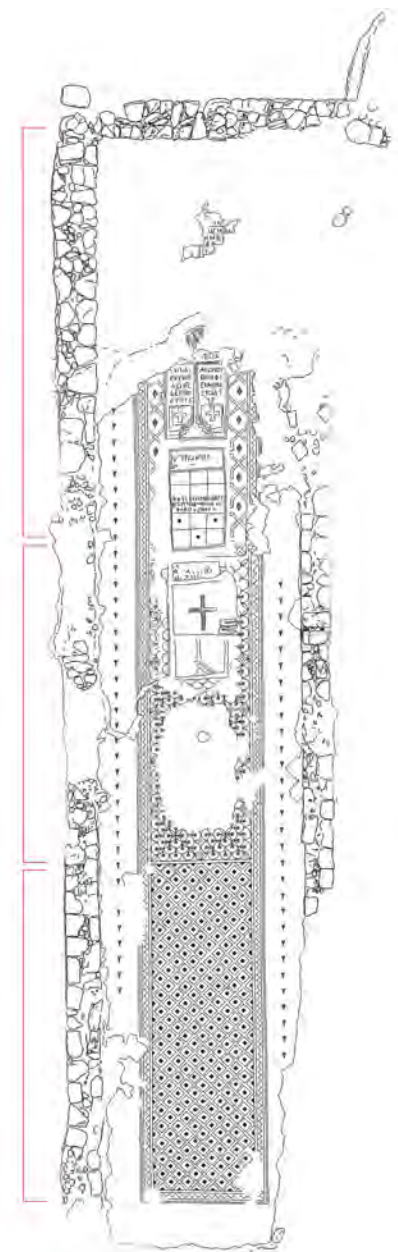


Figure 9
The western carpet of the northern aisle of the basilica (courtesy of Prof. Alexander Fantalkin, Tel Aviv University. Photograph: Sasha Flit).



Figure 10
Tomb of Theodosia the deaconess with a Latin cross standing on Golgotha Hill and two *crux quadrata* (AD 441/2) (courtesy of Prof. Alexander Fantalkin, Tel Aviv University. Photograph: Sasha Flit).

inscription dated to AD 441/2, mentioning Theodosia the deaconess (Fig. 10). The inscription of the third tomb is too fragmentary, and the inscription of the fourth tomb mentions Gregoria the deaconess from Bithulion. The fifth patch indicates a reopening for multiple graves a few times, with depictions of a Latin cross and another Latin cross standing on Golgotha Hill, and with many changes that cut into the pattern. One inscription mentions Maximus the deacon, and the second one is dated to AD 449 (Fig. 11). The last tomb was covered with a white patch. Based on the inscriptions it can be determined that the date of the tombs is between AD 441/2 and AD 449. No graves were found in the western carpet of the northern aisle, which remains with its original mosaic.



Figure 11
Multiple graves covered with inscriptions (Maximus the deacom), Latin cross and Latin cross standing on Golgotha Hill (AD 449) (courtesy of Prof. Alexander Fantalkin, Tel Aviv University. Photograph: Lihi Habas).

The Chapel

A chapel with a projecting semi-circular apse was built in the mid-5th century, adjacent to the northern aisle on the northeast (Figs. 12-13). The entrance is in the western wall, and the chapel consists of a hall and an apse. The carpet of the hall itself is divided into western and eastern panels. The white margin

is decorated in the middle with a row of serrated polychrome squares in black and red colors, separated from each other equidistantly. The western carpet is designed of interlaced circles made of two different stripes – an asymmetrically shaded rainbow and a guilloche, with concentric circles in each circle. Concave diamond shapes are formed in the background, which is decorated by open flowers made of four buds or crosslets in black, red/pink, white/beige and light and dark gray colors (similar but not identical net, see: *Décor I*: 398 pl. 251c). The carpet is surrounded by a wide frame with a geometric interlace made of circles, loops, and guilloche, and simple colored frames. A later repair was made in the southwestern part of the carpet, in the shape of the letter L, with larger stones placed at random.

The eastern carpet of the hall is surrounded by several frames (Figs. 12-13): simple rows; polychrome undulating ivy branches (Avi-Yonah 1933: 138, 141 types BI+J6; *Décor I*: 114 pl. 64d; Ovadiah – Ovadiah 1987: 233, 255 types BI+J6); a black and white running wave (Avi-Yonah 1933: 138 type B7-8; *Décor I*: 156 pl. 101b; Ovadiah – Ovadiah 1987: 234 type B7-8); and a wide geometric polychrome frame of three-dimensional swastika-meander with double returns, with horizontal squares and rectangles populated with scales in the spaces (for

Figure 12

Northern annex of the monastery (courtesy of Prof. Alexander Fantalkin, Tel Aviv University. Photograph: Slava Pirsky and Sergei Alon).

Figure 13

A chapel adjacent on the northeast to the basilica (mid-5th century AD) (courtesy of Prof. Alexander Fantalkin, Tel Aviv University. Photograph: Slava Pirsky and Sergei Alon).



squares and rectangles see: Décor I: 82 pl. 39c, f; for scales see: Décor I: 34 pl. 219a). The carpet itself is decorated with populated vine scrolls growing from an amphora depicted in the middle of the first row (Dauphin Type IVb; Dauphin 1976: 117 fig. 2). In the first and second rows a pair of peacocks is shown in heraldic array flanking the amphora; in the second and third rows there is an animal chase scene with a lion pursuing a stag or gazelle, and in the middle, a birdcage with open door is depicted (Fig. 14); in the fourth row is a pair of waterfowl (sea gulls or herons) flanking a chalice with fruit; and in the fifth row there is a scene of an animal chase in which a tigress attacks a calf (Fig. 15).



Figure 14
Populated vine scrolls: peacocks are flanking the amphora and a lion pursuing a stag or gazelle and a birdcage between them (courtesy of Prof. Alexander Fantalkin, Tel Aviv University. Photograph: Lihi Habas).

Figure 15
Populated vine scrolls: sea gulls or herons flanking a chalice with fruit and a tigress pursues a lamb or calf (courtesy of Prof. Alexander Fantalkin, Tel Aviv University. Photograph: Lihi Habas).

The carpet is crowded, and the craftsman has adopted the *horror vacui* approach. The depiction of the scrolls is varied: large, small, closed or open. Bunches of grapes, vine, leaves, and tendrils fill the space inside the scrolls and between them, and the animals extend beyond the boundaries of the scroll, leaping diagonally towards the center.

A similarity to this composition and iconography can be found in the ‘Gaza School’ identified by Avi-Yonah, with a rigid symmetrical layout, emphasis of the central axis, the existence of symmetrical groups arranged in antithetical array on either side of the axis, the depiction of the amphora at the entrance, the absence of human figures, and the appearance of the caged bird motif (Avi-Yonah 1975). These features are found in the mosaic floors in the synagogues in Gaza Maritima (AD 508/9), Ma’on (Nirim), and Beth-Shean; and in the churches at Shellal, ‘Ein Hanniya, Khirbat ‘Asida, El-Maqerqesh-Beth Guverin, the Armenian mosaic in Jerusalem (Avi-Yonah 1975), Gan Yavne (AD 511/2) (Habas 2015a: 231-232 fig. 1), and Hazor-Ashdod (AD 512) (Habas 2020a: 112-118 figs. 2, 5).

For years the definition ‘Gaza school’ proposed by Avi-Yonah was accepted as the paradigm. With time, and the discovery of new mosaics, several researchers denied the existence of such a school, which influenced the design of all the mosaic floors in Israel. The subject is complex, and the researchers expressed their opinion, each according to his concept: Ovadia supported Avi-Yonah’s opinion (Ovadia 1975: 554-557), while other researchers opposed, among them Dauphin (1976: 122, 130, 140-141), Hachlili (1987; 2009: 144-147), Waliszewski (1994: 571-573), and Talgam (1998: 79-80). They expressed doubts over identifying the school with Gaza, because populated scrolls, and amphora at the centre of the bottom row, and an emphasised central column are also known in other places within the Palestine provinces, and there are differences

between them originating in the technique, composition, and style of a variety of workshops. Balty (1995) defined the term 'school' as the cultural atmosphere and atmosphere of artistic creation in one region or another. The schools or workshops were scattered and were influenced by local fashion. In Balty's opinion, there were a number of workshops operating in an urban environment, such as Beth Shean, Gerasa, Madaba, and Apamea, as well as in the nearby countryside. Workshops that were active in the eastern provinces used the same repertoire of motifs, and this is why they were widely distributed. At the same time, each workshop developed a unique range of compositions in which to set its chosen subjects. In regions where compositional and iconographic parallels can be seen, it is possible to discern stylistic differences indicating a variety of workshops (Balty 1995: 135-137). In my opinion, Balty's explanation fits the analysis of the mosaics of the chapel in Ashdod Maritima, and the definition of 'Gaza school' proposed by Avi-Yonah also fits.

The array of a pair of peacocks facing an amphora/kantharos is common, and appears in the first row in Shellal and Ma'on mentioned above, and in the 'bird mosaic' (the Armenian mosaic) in Jerusalem (Narkiss 1979: 28 figs. 39-40); on the side of chalice with a tree growing from it in the Church of Saint George at Khirbat al-Mukhayyat (Piccirillo 1993: 178 figs. 244, 246); and on the side of acanthus foliage together with boys in the Church of Saint Stephen at Umm al-Rasas (Piccirillo 1993: 238 figs. 345, 380, 383).

The frames are common in the area, and among the many examples it is worth mentioning the frame of undulating ivy branches in the monastery in Sede Nahum (Habas 2022: 222, figs. 5-6), and in the church at Askelon-Barn'a (Ovadiah - Ovadiah 1987: 13-14 pl. III:1 no. 7); the frame of black and white running wave in Sede Nahum mentioned above, and in the basilica at 'Ein Hanniya (Baramki 1934: 115 pl. XXXVI); the frame of swastika-meander with squares in the Lower and Upper Chapel of the Priest John, and the Church of Saint George at Khirbat al-Mukhayyat (Piccirillo 1993: 174, 176, 178 figs. 230, 233-234, 240, 244-245).

In the southern part of the hall there is an L-shape installation closed off by two marble chancel screens (Fig. 13), perhaps a place for a sarcophagus. Nearby, a square-shaped plastered installation was found, with a half jar within, which was sealed by a roof tile. This installation has been identified as a *reliquarium*. The round opening is associated with oil, which is sanctified by contact with the relics - the practice of pouring holy oil is associated with the saints and martyrs cult. The oil is then collected in *ampullae* carried by the pilgrims, which are considered as a blessing (*eulogia*), with prophylactic and medical benefits.

In the apse two phases can be discerned (Figs. 13, 16). The floor of the hall belongs to the early phase, and in the west side of the apse there is a Greek inscription that mentions the (son) of Stephanus and is dated to AD 455. In a later phase, the apse was paved with different white tesserae that covered part of the inscription, decorated with a geometric polychrome interlace composed of a knot of three figures of eight, a central circle, and an open flower within, which creates on the one hand an elegant flower, and on the other hand a hidden cross. A medallion is located in the center of the apse, made of an asymmetrical guilloche with shaded strands on a black ground (Décor I: 120 pl. 70j), within which is a Latin cross imitating a *crux gemmata* standing on Golgotha Hill. Above the horizontal arm of the cross are the Greek letters *iota-chi*, representing Ἰ(ησοῦς) Χ(ριστός) – Jesus Christ. Below the horizontal arm are the Greek letters *alpha* and *omega*, which are a common abbreviation of ἄ(λφα) (καί) ὤ(μέγα) (Fig. 16) (Avi-Yonah 1940: 53, 73).

Figure 16
Two phases of the mosaic of the apse
(courtesy of Prof. Alexander Fantalkin, Tel Aviv University. Photograph: Sasha Flit).



Figure 17
Medallion within it is a Greek cross with I, X, A, Ω between the arms in the sacristy and in front of the entrance to the chapel
(courtesy of Prof. Alexander Fantalkin, Tel Aviv University. Photograph: Lihi Habas).

The Diaconicon / Sacristy

Following the construction of the chapel, the complex underwent an extension phase, and a new unit was built adjacent to the northern aisle on the northwest, connected to the chapel by a door. It may be possible to identify it as diaconicon/sacristy (Fig. 12). The unit itself is divided into two parts. In the middle of the western part there is a Greek inscription set inside a circle in a square, connected by loops. Four buds are depicted in the corners of the square. The patterns are made of black and red/orange stones. The inscription says that by the prayers (or: for the vow) of bishop Cyrus the work was done, and it is dated by paleography to c. AD 540. An opening in the center of the eastern wall leads into the eastern part of the diaconicon. Against a white background in front of the entrance to the chapel there is a medallion, and within it is a Greek cross. Above the horizontal arm of the cross are the Greek letters *iota-chi*, and below the horizontal arm are the Greek letters *alpha* and *omega*, the abbreviations mentioned above (Fig. 17).

The Narthex

Later in the 6th century a narthex was added to the basilica to the west, as well as a room on its northern side (Figs. 12, 18). The white margin of the narthex is decorated in the middle with a row of alternating serrated polychrome squares and buds, separated from each other equidistantly. The carpet is surrounded by simple and polychrome serrated saw-tooth pattern frames, and the carpet itself is decorated with a pattern of scales designed in outlines of red/orange, black and red/orange, populated with buds in black and red/pink colors (Avi-Yonah 1933: 139, 141 Types F3, J3; Ovadiah – Ovadiah 1987: 238, 254 Types F3, J3; Décor I: 336, 341 pls. 215c, 219c). The original mosaic floor was cut by three tombs, one of which bears the name of the deceased and his profession, ‘Theodorus magistrianos’. One tomb is covered with a marble slab, and the other with mosaic patches. In one of them there was an attempt to recreate the original pattern, but the scales are larger. The rest of the narthex is buried under the modern villa.

The Northern Room

The entrance to the northern room is in the south wall by the narthex (Figs. 12, 18). The room is decorated with a grid of diamonds like the western carpet of



Figure 18

A narthex and the northern room (courtesy of Prof. Alexander Fantalkin, Tel Aviv University. Photograph: Slava Pirsky and Sergei Alon).

the northern aisle, enclosing florets of four buds or crosslets (Décor I: 188 pl. 124a; Décor II: 39) and surrounded by simple and polychrome serrated saw-tooth pattern frames. Black, dark brown, red and yellow/orange are used in the design of the patterns. Next to the entrance is an inscription within a *tabula ansata* facing north, which indicates that the work was done from the foundation under bishop Procopius in AD 539/40.

Appearance of Crosses in the Mosaic Floors

Scattered throughout the ecclesiastical complex of Ashdod Maritima are all type of crosses: a Greek cross and a Latin cross standing on Golgotha Hill, accompanied by the Greek letters *iota-chi*, and *alpha* and *omega*, and a large Latin cross standing on Golgotha Hill with two large Greek crosses between its arms. Integration of crosses in mosaic is a well-known and common phenomenon throughout the ecclesiastical buildings in the Holy Land. Sometimes one type of cross appears, and sometimes several types of cross appear in the same ecclesiastical building (Habas 2015b; 2020b).

Of the many examples, it is worth noting a Latin cross at the entrance to the nave of Church A at Magen (Tsaferis 1985a: 6, 8 figs. 2, 9-10, 15; 1985b: 19-21 fig. 6), and three Latin crosses in the presbytery of the church at Khirbet el-Beiyûdât (Hizmi 1990: 252 fig. 6, 10 plan on p. 246). Greek crosses were

found in the courtyard and in front of the northern chapel in the monastery at Khirbet Deir Sam'an (Magen 2012: 23 figs. 8-10, 22), and in the 'Glass Court' in the Cathedral complex at Gerasa (Biebel 1938: 309-312 pl. LVIII:a-b; Piccirillo 1993: 284 fig. 526). A Latin cross imitating a *crux gemmate*, its arms decorated with squares imitating precious stones, was discovered in room 9 at the entrance to the chapel of the Monastery at Umm Deimine (Amir 2012: 447, 481 fig. 46:6; Magen – Batz – Sharuk 2012: 455-456 figs. 4, 27), and a large *crux gemmata* type cross, with four small crosses between its arms decorates the northern aisle of the Church of Saint Bacchus at Horvat Tinsihmet (Dahari 2012: 106, 124 figs. 4, 6). The Greek letters I X and A Ω are sometimes incorporated in the crosses, as in the Greek cross with the inverted letters AΩ in Horvat Qastra (Finkielstzjejn 2005: 441 fig. 8), and the Latin cross with the Greek letters A, Ω, I, X, flanked by two lions in the church at Ozem (AD 430/1) (Habas 2016: 274 figs. 1-2; 2018: 99 figs. 3-4). A parallel to the Latin cross standing on a graduated plinth that is a graphic representation of the hill of Golgotha was discovered in the northern apse of the church in Hufa al-Wastiyah, its arms decorated with squares, imitating the *crux gemmata* decorated with precious stones. Underneath the horizontal arm are the letters AΩ - representing Christ, and on either side of the cross are peacocks in heraldic pose, which represent the believers taking part in the Eucharist and attaining salvation, who are rewarded with eternal life when they embrace Christianity (Abu Dalu 1994: 13 figs. 5, 11; Habas 2005: I: 314, 345-347).

Since the crosses are not hidden and are not limited to a specific part of the church or chapel building, it seems that the prohibition in the edict issued in AD 427 by Emperor Theodosius II against depicting crosses on floors (Cod. Just. I, viii; trans. Mango 1986: 36) had scant influence on the mosaics of our region, and the archeological finds testify to the existence of crosses carved in stone or incorporated in mosaic floors (Tzaferis 1971: 63; Saller 1982: 27; Saller – Bagatti 1949: 87 note 3; Donceel-Voûte 1988: 18, 438-439, 465-466; Habas 2015b; 2020b). Evidence of failure to comply with the edict can also be found in the fact that in AD 691 another edict was published, included in the canons of the Ecumenical Council in Trullo. Canon LXXIII renews the edict of Theodosius.³

Three Deaconesses in the Church

Among all the findings, the most amazing and unusual was the appearance of the names of Severa, Theodosia, and Gregoria, the deaconesses. In general, women were excluded from the ecclesiastical hierarchy, but nonetheless, Phoebe the deaconess is already mentioned in the epistle to the Romans "It is my desire to say a good word for Phoebe, who is a servant of the church in Cenchreae" (Rom. 16.1). Women were appointed to the role of female diaconate, as defined and documented in Didascalia Apostolorum (first half of the 3rd century AD), Apostolic Constitutions (late 4th century AD), Testamentum Domini (5th century AD), the canons of the Council of Nicaea (AD 325) and the Council of Chalcedon (AD 451). In the Didascalia Apostolorum is said that: "O Bishop, appoint to thyself ... but a woman for the service of the women; for there are houses where thou canst not send a Deacon to the women on account of the heathen, Send a Deaconess for many things. The office of the woman Deaconess is required, first, when the women go down to water, it is necessary that they be anointed by a Deaconess, and it is not fitting that the anointing oil should

3 The Seven Ecumenical Councils. The Council in Trullo: Quinisext Council, ed. H.R. Percival, Published by P. Schaff, New York: Christian Literature Publishing Co., 1886; Trans. <http://mb-soft.com/believe/txud/counci34.htm>; ch. Pidalion, Canons of the Orthodox Church, Athens, 1957: 283.

be given to a woman to touch; but rather the Deaconess. For it is necessary for the Priest who baptized, to anoint her who is baptized; but when there is a woman, and especially a Deaconess, it is not fitting for the woman that they be seen by the men ...; to visit those who are sick, and serve them with whatever they need, and anoint (wash) those who are healed from sicknesses” (Didascalia Apostolorum, XVI; trans. Dunlop Gibson 1903: 78-79). Moreover, the Deaconess was compared to the Holy Spirit: “... but let him [the bishop] be honored by you as God, for the bishop sits for you in the place of God Almighty. But the deacon stands in the place of Christ; and do you love him. And the deaconess shall be honored by you in the place of the Holy Spirit ...” (Didascalia Apostolorum, IX; trans. Dunlop Gibson 1903: 48; Apostolic Constitutions II.26). In the Apostolic Constitutions was written: “Ordain also a deaconess who is faithful and holy, for the ministrations toward women. For sometimes he cannot send a deacon, who is a man, to the women, on account of unbelievers. You shall therefore send a woman, a deaconess, on account of the imaginations of the bad. For we stand in need of a woman, a deaconess, for many necessities; and first in the baptism of women, the deacon shall anoint only their forehead with the holy oil, and after him the deaconess shall anoint them: for there is no necessity that the women should be seen by the men ...”[...] “...and let a deacon receive the man, and a deaconess the woman ...” (Apostolic Constitutions III.XV-XVI; trans. Donaldson 1886). All the sources reflect the reality of the Eastern churches. The office of woman deaconess was required but was limited. The deaconess assisted the bishop and the deacon, she devoted herself to the care of the sick and poor of her sex, she was present at interviews of women with bishops, priests, or deacons, she instructed women catechumens, kept order in the women’s part of the church, and her most important role was assisting at the baptism of women, for reasons of propriety and modesty. Opinions on the order of the female diaconate were divided, some objected, such as Tertullian, some accepted it, such as Epiphanius and Basil, but archeological evidence and ancient sources confirm their existence and even their names - as the evident from the ecclesiastical complex of Ashdod.

Summary and Conclusions

A mixed trend comes to light in the mosaics: on the one hand, there is a continuity of compositions and motifs originating in the Roman world that continued into the Byzantine period. On the other hand, the complex is unique in the many symbols of faith that appear scattered throughout its parts. There are all types of crosses, a Greek cross and a Latin cross standing on Golgotha Hill accompanied by the Greek letters IX, and AΩ, a large Latin cross standing on Golgotha Hill with two large Greek crosses between its arms, and a medallion with a quote from Psalms. The many crosses and the meaning of the texts of the inscriptions may explain the phenomenon of the large number of tombs under the mosaics. The names of members of the ecclesiastical hierarchy involved in the construction or decoration or buried in the complex during the 5th - 6th centuries AD are documented: bishop Heracius, priest Gaianus, and deaconess Severa; deaconess Theodosia; deaconess Gregoria of Bithulion; deacon Maximus; son of Stephanus; bishop Cyrus; and bishop Procopius. The church was destroyed by fire, probably during the 7th century (Fig. 19). The intensity of the conflagration is expressed in the burnt layer from the collapse of the building superstructure that is found on all the floor mosaics. Those accumulations include ash, burnt wooden beams and shattered roof tiles.

Figure 19

Burnt layer with the collapse of the building superstructure on all the floor mosaics (courtesy of Prof. Alexander Fantalkin, Tel Aviv University. Photograph: Sasha Flit).



Bibliography – Kaynaklar

- Abu Dalu 1994 R. Abu Dalu, “Final Report on the Results of the Hufa al-Wastiyah Excavation, 1992”, ADAJ 38, 5-19 (Arabic).
- Alliata 1999 E. Alliata, “The Legends of the Madaba Map”, M. Piccirillo - E. Alliata (eds.), *The Madaba Map Centenary 1897-1997, Travelling Through the Byzantine Umayyad Period* (SBF, *Collectio Maior* 40), Jerusalem, 47-102.
- Amir 2012 R. Amir, “Mosaic Floors in Judea and Southern Samaria”, N. Carmine (ed.), *Christians and Christianity, III: Churches and Monasteries in Samaria and Northern Judea* (JSP 15), Jerusalem, 445-488.
- Apostolic Constitutions J. Donaldson (trans.), *From Ante-Nicene Fathers, Vol. 7*, A. Roberts – J. Donaldson – A. Cleveland Coxe (eds.), Buffalo, NY, 1886, Revised and edited for New Advent by K. Knight. <http://www.newadvent.org/fathers/07153.htm> (Accessed: 20 January 2022).
- Avi-Yonah 1933 M. Avi-Yonah, “Mosaic Pavements in Palestine”, QDAP 2, 136-181.
- Avi-Yonah 1934 M. Avi-Yonah, “Mosaic Pavements in Palestine (A Summary)”, QDAP 3, 60-73.
- Avi-Yonah 1940 M. Avi-Yonah, “Abbreviations in Greek Inscriptions (The Near East, 200 B.C. – A.D. 1100)”, Supplement to QDAP 9.
- Avi-Yonah 1953 M. Avi-Yonah, “The Madaba Mosaic Map”, *Eretz Israel* 2, 129-156 (Hebrew).
- Avi-Yonah 1954 M. Avi-Yonah, *The Madaba Mosaic Map. With Introduction and Commentary*, Jerusalem.
- Avi-Yonah 1975 M. Avi-Yonah, “Une école de mosaïque à Gaza au sixième siècle”, *CMGR* II, 377-383.
- Balty 1995 J. Balty, “La place des mosaïques de Jordanie au sein de la production orientale”, *Mosaïques antiques du Proche-Orient, Chronologie, Iconographie, Interprétation* (Centre de Recherches d’Histoire Ancienne, 140), Paris, 111-140.
- Baramki 1934 D. C. Baramki, “An Early Christian Basilica at ‘Ein Hanniya”, QDAP 3, 113-117.
- Biebel 1938 F. M. Biebel, “Mosaics”, C. H. Kraeling (ed.), *Gerasa, City of the Decapolis*, New Haven, Conn, 297-351.
- Clark 1986 V. A. Clark, “The Church of Bishop Isaiah at Jerash”, F. Zayadine (ed.), *Jerash Archaeological Project 1981-1983, I*, Amman, 303-341.
- Dahari 2012 U. Dahari, “The Church of St. Bacchus near Ḥorvat Tinshemet”, L. D. Chrupcala (ed.), *Christ is Here! Studies in Biblical and Christian Archaeology in Memory of Michele Piccirillo, ofm* (SBF, *Collectio Maior* 52), Milano, 105-124.
- Dauphin 1976 C. Dauphin, “A New Method of Studying Early Byzantine Mosaic Pavements (Coding and a Computed Cluster Analysis) with Special Reference to the Levant”, *Levant* 8, 113-149.
- 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.
- Didascalia Apostolorum The Didascalia Apostolorum in English. Translated from the Syrian by M. Dunlop Gibson (*Horae Semiticae II*), London, 1903.
- Di Segni 2017 L. Di Segni, “Expressions of prayer in late antique inscriptions in the provinces of Palaestina and Arabia”, B. Bitton-Ashkelony – D. Krueger (eds.), *Prayer and Worship in Eastern Christianities, 5th to 11th Centuries*, London and New York, 63-88.
- Donceel-Voûte 1988 P. Donceel-Voûte, *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban, Décor, archéologie et liturgie*, 2 vols., Louvain la-Neuve, Belgique.
- Donner 1992 H. Donner, *The Mosaic Map of Madaba, An Introductory Guide (Palaestina antiqua 7)*, Kampen, Netherlands.
- Felle 2006 A. E. Felle, *Biblia epigraphica: La Sacra Scrittura nella documentazione epigrafica dell’Orbis christianus antiquus (III-VIII secolo)*, Bari, Edipuglia.
- Finkielsztejn 2005 G. Finkielsztejn, “Les mosaïques de la komopolis de Porphyreon du sud (Kfar Samir; Haïfa, Israël): un évêché (?) entre village et cite”, H. Morlier (ed.) *La mosaïque gréco-romaine 9*, Rome, 435-452.
- Fitzgerald 1939 G. M. Fitzgerald, *A Sixth Century Monastery at Beth Shan (Scythopolis)*, Philadelphia.
- Habas 2005 L. Habas, *The Byzantine Churches of Provincia Arabia: Architectural Structure and their Relationship with the Compositional Scheme and Iconographic Program of Mosaic Pavements*, 2 vols., Unpublished PhD dissertation, Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem (Hebrew).
- Habas 2015a L. Habas, “The discovery of the Mosaics of the Church of Bishop John at Gan Yavne, Israel”, G. Trovabene - A. Bertono (eds.), *ATTI XII Colloquio AIEMA, Venezia, Verona*, 231-238.
- Habas 2015b L. Habas, “Crosses in the Mosaic Floors of Churches in Provincia Arabia and Nearby Territories, Against the Background of the Edict of Theodosius II”, *JMR 8*, 33–60.
- Habas 2016 L. Habas, “The Mosaic Floors of the Church at Ozem”, J. Patrich – O. Peleg-Barkat – E. Ben-Yosef (eds.), *Arise, Walk through the land. Studies in the Archaeology and History of the Land of Israel in Memory of Yizhar Hirschfeld on the Tenth Anniversary of his Demise*, Jerusalem, 273-290 (Hebrew).
- Habas 2018 L. Habas, “Early Byzantine Mosaic Floors of the Church at Ozem, Israel”, *JMR 11*, 97-120.
- Habas 2020a L. Habas, “The mosaic floors of the church at Hazor-Ashdod, Israel”, *JMR 13*, 109-138.
- Habas 2020b L. Habas, “The Appearance of Crosses in Mosaic Floors in the Churches of Israel, and the Edict of Emperor Theodosius II. Rule and Reality”, A. Coniglio - A. Ricco (eds.), *Holy Land: Archaeology on either side, Archaeological Essays in Honour of Eugenio Alliata, ofm (SBF, Collectio Maior 57)*, Milano, 155-157.
- Habas 2022 L. Habas, “Mosaic floors of the monastery in Sede Nahum”, W. Atrash - A. Overman - P. Gendelman (eds.), *Cities, Monuments, and Objects in the Roman and Byzantine Levant: Studies in Honor of Gaby Mazor*, Oxford, 221-233.
- Habas in print L. Habas, “The Mosaic Floors”, W. Atrash - L. Habas - G. Mazor (eds.), *Nysa-Scythopolis: Caesarea City Gate and Environment. Bet She’an Archaeological Project 1986-2002, Bet She’an VI (IAA Reports)*, Jerusalem.
- Hachlili 1987 R. Hachlili, “On the Mosaicists of the ‘School of Gaza’”, *Eretz Israel 19*, 46-58 (Hebrew).
- Hachlili 2009 R. Hachlili, *Ancient Mosaic Pavements, Themes, Issues, and Trends*, Leiden, Boston.
- Hizmi 1990 H. Hizmi, “The Byzantine Church at Khirbet el-Beiyûdât: Preliminary Report”, G. C. Bottini - E. Alliata - L. Di Segni (eds.), *Christian Archaeology in the Holy Land, New Discoveries. Essays in Honour of V. C. Corbo, OFM (SBF, Collectio Maior 36)*, Jerusalem, 245-263.
- Magen 2012 Y. Magen, “A Roman Fortress and Byzantine Monastery at Khirbet Deir Sam’an”, N. Carmin (ed.), *Christians and Christianity, III: Churches and Monasteries in Samaria and Northern Judea (JSP 15)*, Jerusalem, 9-106.
- Magen - Batz - Sharuk 2012 Y. Magen - Sh. Batz - I. Sharuk, “A Roman Military Compound and a Byzantine Monastery at Khirbet Umm Deimine”, N. Carmin (ed.), *Christians and Christianity, IV: Churches and Monasteries in Judea (JSP 16)*, Jerusalem, 435-482.
- Mango 1986 C. Mango, *The Art of the Byzantine 312–1453, Sources and Documents*, Canada.
- Narkiss 1979 B. Narkiss, “The Armenian Treasures of Jerusalem: Ch. 1: Mosaic Pavements”, B. Narkiss (ed.), *Armenian Art Treasures of Jerusalem*, New York, 20-28.
- Ovadiah 1975 A. Ovadiah, “Les mosaïstes de Gaza dans l’antiquité chrétienne”, *RB 82*, 552-557.
- Ovadiah - Ovadiah 1987 R. Ovadiah - A. Ovadiah, *Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel*, Roma.

- Patrich - Tsafrir 1993 J. Patrich - Y. Tsafrir, "A Byzantine Church Complex at Ḥorvat Beit Loya", Y. Tsafrir (ed.), *Ancient Churches Revealed*, Jerusalem, 265-272.
- Piccirillo 1993 M. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan* (American Center of Oriental Research publications 1), Amman.
- Prausnitz 1967 M. W. Prausnitz, *Excavations at Shavei Zion*, Roma, Centro per le antichità e la storia dell'arte del Vicino Oriente.
- Saller 1982 S. J. S. Saller, *Excavations at Bethany (1949–1953)* (SBF, Collectio Maior 12), Jerusalem.
- Saller - Bagatti 1949 S. J. S. Saller - P. B. Bagatti, *The Town of Nebo (Khirbet el-Mekhayyat), With a Brief Survey of Other Ancient Christian Monuments in Transjordan* (SBF, Collectio Maior 17), Jerusalem.
- SEG *Supplementum Epigraphicum Graecum*.
- Stève 1946 A. M. Stève, "Le désert de Saint Jean près d'Hébron, II. Les monuments", *RB* 53, 559-575.
- Talgam 1998 R. Talgam, "Mosaics in Israel in the Light of Recent Discoveries", *Qadmoniot* 116, 74-89 (Hebrew).
- TIR 1994 Y. Tsafrir - L. Di Segni - J. Green, *Tabula Imperii Romani: Judaea-Palaestina*, Jerusalem.
- Tsaferis 1985a V. Tsaferis, "An Early Christian Church Complex at Magen", *BASOR* 258, 1-15.
- Tsaferis 1985b V. Tsaferis, "Mosaics and Inscriptions from Magen", *BASOR* 258, 17-32.
- Tzaferis 1971 V. Tzaferis, *Christian Symbols of 4th Century and the Church Fathers*, PhD dissertation, Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem.
- Vincent - Benoit 1961 H. Vincent - P. Benoit, "Un sanctuaire dans la région de Jéricho, la synagogue de Na'arah", *RB* 68, 161-177.
- Waliszewski 1994 T. Waliszewski, "La mosaïque de Deir el-'Asfur retrouvée: Le motif des 'rinçeaux habités' en Judée et dans la Shéphéla", *RB* 101, 562-579.

Sinop Balatlar Kilisesi Örnekleri Işığında Erken Bizans Dönemi Mozaiklerindeki Kuş Figürlerinin İkonografisi

Iconography of Bird Figures in Early Byzantine Periods Mosaics in the Light of the Sinop Balatlar Church

Ozan HETTO*

(Received 28 September 2022, accepted after revision 09 August 2023)

Öz


Bu çalışmanın konusunu Sinop Balatlar Kilisesi Kazısında açığa çıkarılan adak mozaiklerinde görülen kuş figürleri ve ikonografileri oluşturmaktadır. 2016-2021 yılları arasında yürütülen kazı çalışmaları sonucunda açığa çıkarılan 10 farklı panodan oluşan Balatlar mozaikleri Yunanca yazıtlarından da anlaşıldığı üzere belli kişilerin adakları için yapılmıştır. Bulunduğu mekan ve yapılış gayesi bu mozaiklerin ikonografilerinin şekillenmesinde en önemli kilit noktasını oluşturmaktadır. Paganizm etkilerinden sıyrılarak Hristiyan bir kimlik kazanmayı hedefleyen erken Bizans mozaik sanatının tümünde olduğu gibi Balatlar Kilisesi mozaiklerinde de sadeleşme ve geometrik formlar içerisinde sınırlandırılmış alanlarda figürlerin tasvir edildiği görülmektedir. Kuş figürü dışında herhangi bir figüratif süsleme ile karşılaşılmayan Balatlar mozaik örneklerinde 10 farklı cinsten 42 kuş figürünün tasvir edildiği görülür. Kartal, güvercin, keklik, horoz/tavuk, kumru, papağan, leylek, ördek ve çeşitli ötücü kuşların yer aldığı mozaiklerde bu figürlerin tek başlarına ya da birlikte tasvir edildikleri kompozisyona göre çeşitli ikonografik anlamlara geldikleri görülmektedir.

Bilindiği üzere dünya sanat tarihi içerisinde pek çok farklı anlam ile özdeşleştirilen kuş figürleri her dönemde olduğu gibi Hristiyan sanatında da farklı kimi özellikleri doğrultusunda çeşitli anlamlar kazanmış sembolik figürlerdir. Bu bağlamda çalışmanın amacı Balatlar Kilisesi Mozaiklerinde karşımıza çıkan kuş figürlerinin cinslerini tayin ederek ikonografilerini tarihsel gelişimle birleştirerek Tevrat ve İncil temelli ikonografik yorumlarını tespit etmektir.

Anahtar Kelimeler: Sinop Balatlar Kilisesi, Erken Bizans mozaik sanatı, kuş figürleri, Hristiyan ikonografisi.

Abstract

The subject of this study is the bird figures and iconographies seen in the votive mosaics unearthed during the Sinop Balatlar Church Excavation. Balatlar mosaics, consisting of 10 different panels, which were unearthed as a result of the excavations carried out between 2016-2021, were made for the vows of certain people, as understood from the Greek inscriptions. The place where it is located and the purpose of its construction constitute the most important key point in shaping the iconography of these mosaics. As in all of the early Byzantine mosaic art, which aims to gain a Christian identity by getting rid of the effects of paganism, it is seen that the figures are depicted in the restricted areas within the simplification and geometric forms in the mosaics of the Balatlar Church. It is seen that 42 birds figures from 10 different species are depicted in Balatlar mosaic samples, which do not encounter any figurative ornaments other than the bird figure. In the mosaics in which eagles, pigeons, partridges, roosters/chickens, doves, parrots, storks, ducks, and various songbirds take

* Ozan Hetto, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Sinop Arkeoloji Müzesi Müdürlüğü, Sinop, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0002-7503-3865>. E-posta: ozanhetto@hotmail.com

Bu çalışma tarafından 2021 yılında hazırlanmış olan "Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı Erken Bizans dönemi Mozaiklerinin İkonografisi" başlıklı yüksek lisans tez çalışmasından üretilmiştir.

In this study was produced from my master's thesis titled "Iconography of Early Byzantine Period Mosaics of Sinop Balatlar Church Excavation" prepared in 2021.

place, it is seen that these figures have various iconographic meanings depending on the composition in which they are depicted alone or together.

As it is known, bird figures, which are identified with many different meanings in world art history, are symbolic figures that have gained various meanings in line with some of their different characteristics in Christian art, as in every period. The aim of the study is to determine the types of bird figures in the Balatlar Church Mosaics and to identify the Torah and Bible-based iconographic interpretations by combining their iconography with historical development.

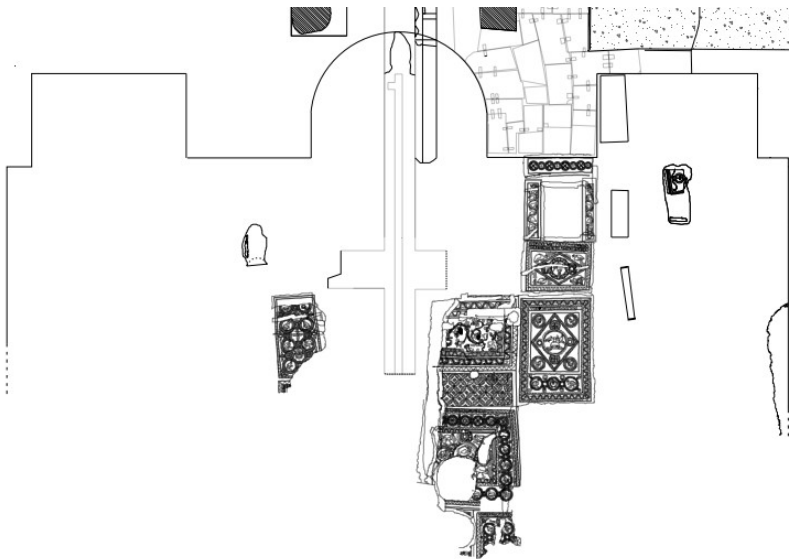
Keywords: Sinop Balatlar Church, Early Byzantine mosaic art, bird figures, Christian iconography.

Giriş

İS 1. yüzyılda havari Andreas tarafından Sinop halkına tebliğ edilen Hristiyanlığın 4. yüzyılda Roma topraklarında yaygın bir inanç haline gelmesiyle Sinop'un Hristiyan bir Geç Antik Çağ kenti silüetine büründüğü görülmektedir (Delaney 1960; Koçak 2003: 708-709; Hetto 2021: 13). Bu dönemde bir taraftan Anadolu'nun çeşitli kentlerinde yoğun imar faaliyetleri yürütülürken bir taraftan da pagan dönem yapılarında yeni inanca uygun olarak çeşitli işlev değişiklikleri yaşanmıştır. Bizans coğrafyasının pek çok farklı yerinde görülen bu dönüşümler Sinop'ta da Balatlar Kilisesi örneği özelinde temsil edilmektedir.

2010 yılından bu yana Prof. Dr. Gülgün Köroğlu başkanlığında yürütülen kazı çalışmaları sonucunda yapının İS 2. yüzyılda bir imparatorluk hamamı olarak inşa edildiği, İS 5. yüzyılın hemen başlarında kilise işlevi kazandırıldığı ve su işlevinin tamamen sona erdirildiği tespit edilmiştir¹. Hâlihazırda bir hamam olarak kullanılmadıkça bir anda kilise işlevi kazandırılarak tamamen su işlevine son verilmesi yapının erken dönemde dini kimliklerle bağlantılı bir yer olabileceğini düşündürmektedir. Kazılar neticesinde açığa çıkarılan mekânlar, adak mozaikleri ve gömüler bu alanın ayrıcalıklı bir kesimin gömülmesi için ayrılmış bir hazire, ibadet mekânı ve ziyaretgah özelliği taşıyan kentin inanç hayatında önemli bir yeri olduğuna işaret etmektedir. Dolayısıyla hamamdan kiliseye dönüştürülen bu yapının erken dönemde Hristiyanlığı tebliğ eden Havari Andreas veya kentin önemli dini kimliklerinden biri olan Aziz Phocas'ın yaşam hikâyesiyle bir bağlantısı olabilir (Hetto 2021: 14; Köroğlu vd. 2021: 79).

Çalışmamızın konusunu oluşturan mozaikler yapının hamam döneminde frigidarium olarak kullanılan, İS 5. yüzyılda nekhorion işlevli, ana kilinin nartheksi olacak şekilde düzenlenmiş mekânda 2016-2017-2018-2019-2021 yılı kazı sezonlarında tümüyle kazılarak açığa çıkarılan on farklı panodan oluşmaktadır (Köroğlu - Tok 2018: 122-123) (Hetto 2021: 68-159) (Çiz. 1). Opus



Çizim 1
Balatlar Kilisesi Frigidarium Mekânı *in situ* Adak Mozaiklerinin Plan Üzerinde Gösterimi, 2019 (Hetto 2021: 264).

1 Kazı çalışmaları hakkında bilgi için bkz. (Köroğlu vd. 2021; Köroğlu - Güngör Alper 2015).

Tesselatum tekniğinde yapılmış olan bu mozaik örnekleri üzerlerinde yer alan yunanca yazıtlardan da anlaşıldığı üzere belli kişilerin adakları için yapılmıştır. Mozaiklerin yapılma gayesi olarak bu adak işlevinin biliniyor olması ve yer aldığı mekânın işlevi mozaiklerin ikonografik özelliklerini irdelerken önemli bir temellendirme oluşturmaktadır. Geometrik, bitkisel ve figüratif süslemelere sahip olan mozaiklerde kuş figürleri dışında başka herhangi bir figüratif süslemeye rastlanmamaktadır (Hetto 2021: 68). Çalışmamızda Balatlar Kilisesi mozaiklerinin ana temasını oluşturan kuş figürlerinin ikonografileri üzerinden Bizans'ta kuş tasvirlerinin varlıkları ve anlamları üzerine bir ikonografi çalışması yapılacaktır.

Bizans Sanatında Kuş Figürlerinin İkonografisi

Türk Dil Kurumuna göre “yumurtlayan omurgalılarından, akciğerli, sıcakkanlı, vücudu tüylerle örtülü, gagalı, iki ayaklı, iki kanatlı uçucu hayvanların ortak adı” olarak tanımlanan kuşlar dünya sanat tarihi içerisinde pek çok uygarlıkta farklı kimi özellikleri dolayısıyla ikonografik yorumlar kazanmış sembolik figürlerdir. Hristiyan sanatında da özellikle Tevrat ve İncil temelli bir ikonografi kazanan kuşlar Bizans döneminde pek çok farklı amaçla tasvir sanatlarında kendine yer bulmuştur. Bizans sanatında görülen kuş figürlerini bu bağlamda değerlendirdiğimizde tasvir edildikleri yerlere ve anlamlarına göre farklı gruplar içerisinde incelememiz mümkündür.

Kuşlar bu bağlamda din doğrultusunda gelişen sanat eserlerinin pek çoğunda Ruh sembolizmi ile karşımıza çıkmaktadır. Cins özelliklerine göre çeşitli özel anlamlarda üstlendikleri görülmektedir. Bu bağlamda kuşlar melekler gibi düşüncenin, hayal gücünün ve manevi süreçlerin hızlılığının birer sembolü olarak tasvirlerde öteki dünya ile ilişkilendirilmiştir (Cirlot 2001: 28). Tek başlarına ya da pek çok farklı cinsin bir arada tasvirine yer veren kompozisyonlarda karşılaştığımız kuş figürleri tasvir ediliş biçimine göre de pek çok anlam kazanmıştır. Örneğin Ortadoğu'daki Erken Bizans dönemi döşeme mozaiklerinde sıklıkla karşılaştığımız kuş kafesi ve kuş betimlemelerinde, kuş figürünün yine ruhu temsil ettiği, ancak yanına eklenen kafes detayıyla birlikte ruhu hapseden bedeninin de ikonografiye eklendiği görülmektedir (Hélou 2019: 187-189) (Res. 1a-b). Bunun yanında kuş figürleri refrigerium gibi sahnelerde



a



b



c



d

Resim 1

(a) Ürdün Madaba, 6. yüzyıl (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Byzantine_Metaphor_For_The_Soul_and_Death.jpg) (b) Musée de Beiteddine de Bulunan Jiye Kilisesi (Hélou 2019) (c) Lübnan Khân Khaldé Kilisesi Mozaikleri (Hélou 2019: fig. 56) (d) Ravenna, Piskopos Theodoros'un Lahti (<https://thevcs.org/bodily-resurrection/life-latent-death>) (Erişim Tarihi: 09.08.2023).

genel anlamıyla ruh sembolizminden çıkarak İsa'ya iman ederek ölümsüzlüğü yudumlayan ve ferahlayan inanan insanları temsil ettiği görülmektedir (Goff 1984: 47; Hetto vd. 2022: 207) (Res. 1c-d).

Ruh sembolizmi dışında kuşların Hristiyan ve Bizans sanatı içerisinde büründüğü diğer bir yorum ise çeşitli dini kimliklerin atribüleri olarak tasvirlerde yer almalarıdır. Bu ikonografik anlamlandırmanın oluşumunda Hristiyan sanatının temelini oluşturan İncil ve Tevrat anlatılarının büyük önemi vardır. Örneğin İsa'nın Vaftizi anlatısında² kutsal ruhun beyaz güvercin olarak görünmesi bu kuşu tanrının sembolü haline getirirken kartalın çeşitli özellikleri İsa ile özdeşleştirilerek bu sembolizm içerisinde tasvirlerde yer bulmasına olanak sağlamıştır (Res. 2a-b-c).



a



b



c



d

Resim 2

(a) Ravenna Arian Vaftizhanesi (<http://www.soniahalliday.com/category-view3.php?pri=IT31-5-10.jpg>) (b) Ürdün Uyun Musa Vadisi Rahip Thomas Kilisesi (Piccirillo 1993: 185) (c) Yuhanna'nın Kartal Biçimindeki Simgesi, Egmond Gospels, Fol.161 "Manuscripts", (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Egmond_Gospels_-_76_F_1_-_161v.jpg) (d) Amulet (<https://art.thewalters.org/detail/22369/amuletic-pendant/>) (Erişim Tarihi: 09.08.2023).

Bunların yanında Bizans döneminde kuşlar kimi büyü ve tılsımlarda da çeşitli uzuvlarıyla bir enstrüman olmakla birlikte pek çok zaman tasvir olarak tercih edildikleri görülmektedir. (Greenheld 1995: 132). Bu bağlamda kem göze saldıran ibis kuşu tasvirlerinde olduğu gibi nazara karşı yapılan muskalarda koruyucu anlam üstlenmenin yanında kuşların bedensel özellikleri dolayısıyla tasvirlerde tercih edilmelerine neden olmuştur (Res. 2d). Örneğin ibis kuşunun taşı bile öğütebilen mide yapısı Bizans halkının midelerinden duydukları rahatsızlıklarda ibis kuşu tasvirleri yer alan çeşitli tılsımlar takarak tasvir edilen kuşunki kadar sağlam bir mideye kavuşma temennisinde buldukları ve koruyucu bir anlam atfettikleri anlaşılmaktadır (Foskolou 2014: 342; Spier 2014: 46; Köroğlu 2019: 416-417). Ayrıca Konstantinopolis Patriği Ioannes Chrysostomos kuş seslerine dikkat edilmesi gerektiğinden bahsetmektedir (Dickie 1995: 29). Bu bağlamda Yahuda İskariot'un ihaneti ile özdeşleştirilen kuş çığlıkları kötü

² "İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı'nın Ruhunu'nun güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü" Matta 3:16. Markos 1:9. Yuhanna 1:32.

konuşma ile bağdaştırılmıştır. Koruyucu anlamlarının yanında evlilik veya aşk ile ilişkilendirilen tılsımlarda da kuşlar sıklıkla tercih edilmiştir. Örneğin bir aşk büyüsünde bir kuşun kalbinin pişirilerek yedirilmesi, karşı tarafa yapılan ve en yaygın bilinen bağlama büyülerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. (Walker 2002: 63). Bunun yanında özellikle evlilik takılarında betimlenen halleriyle kuşlar yaşanacak olan birlikteliğin ferah ve saadet dolu geçmesi temennisini içermektedirler³ (Res. 3a).

Resim 3

(a) Hilal Biçimli Altın Küpe, Erken Bizans (https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_AF-347) (b) Roma, Trastevere, Santa Maria Bazilikası, İsa'nın Tapınağa Taktimi (<https://www.sanatinyolculugu.com/hiristiyan-sanatinda-12-yortu-gunu/>) (c) Solidus, Philippicus Bardanes, (<https://www.moneymuseum.com/en/coins?&id=253>) (d) Bizans Kurşun Mühür (<https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=3808&lot=655>) (Erişim Tarihi: 09.08.2023).



Bunların dışında kuş figürleri sunu anlamıyla da özellikle din doğrultusunda gelişen sanat eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Tevrat temelli oluşan bu ikonografinin Hristiyan inancı içerisinde önemini koruduğu ve özellikle arınma kavramı içerisinde değerlendirilerek anlamlandırıldığı anlaşılmaktadır. Tevrat'tan seçilen konular içerisinde “*RAB’bin Avrama’a Vaadi ve Avram’ın Sunağı*” isimli konulu sahnede belirtildiği gibi tapınağa yakmalık bir sunu olarak bir çift kuş takdimi görülmektedir (Kaplan 2017a: 130; Kaplan 2017b: 135-143; Korucu Yağız 2019: 577). İncil konulu sahnelerden “*İsa’nın Tapınağa Takdimi*” gibi sahnelerde de kuş sunularına yer verilmiştir (Res. 3b) Bu Takdim sahnelerinde genellikle Meryem’in hemen arkasında yer alan Yusuf’un elinde veya tam tersi olarak Yusuf’un arkasında yer alan Meryem’in elinde bir çift kuş figürü tasvir edilmektedir⁴ (Shorr 1946: 17-32; Hodne 2009: 161).

Dini ikonografinin tamamen dışında tamamıyla ananevi gelenekler doğrultusunda kuş figürlerinin Bizans medeniyeti boyunca sikkeler, mühürler vb. objelerde siyasi semboller olarak da varlığını görmemiz mümkündür. Bu siyasi objeler üzerindeki kuşlar tamamıyla diğer tasvirlerdeki ikonografik yorumlardan ayrılarak siyaset ve hükümranlık alametleri olarak anlam kazanmışlardır. Bu

3 Bu konuda Köroğlu bu evlilik takıları üzerinde tasvir edilen özellikle Refrigerium gibi sahneler için “*yarı cennete benzer bir mutluluk hali*” tanımlamasını yapmaktadır. Detaylı bilgi için bk. Köroğlu 2023: 170.

4 Takdim konulu sahneler hakkında ayrıntılı bilgi için de ayrıca bk. Key 2020.

bağlamda sadece kuşların doğal görüntüleri değil fantastik özellikleriyle örneğin çift başlı kartal gibi kuş tasvirlerinin betimlendiği de görülmektedir. Bu figürler örneğin sikkelerde imparatorluk sembolü olarak yer alırken belli dönemlerde sikkeler üzerine darp edilen konturmark damgalarında da idari semboller olarak yer bulmuşlardır. Bunun dışında Bizans Dönemi imparator tasvirlerinde özellikle sikkelerde kimi zaman kartal imparatorun tuttuğu asanın üzerinde bir hükümrânlık alameti olarak da tasvir edilmiştir (Woods 2015: 927-945) (Res. 3c-d).

Genel olarak değerlendirildiğinde kuş tasvirleri kendi içerisinde çeşitli anlamlar içerdikleri gibi beraberinde tasvir edilen figür ya da nesneyle birlikte farklı ikonografik anlamlar da kazanmaktadır. Tabii bu ikonografik anlamların oluşumunda kuşların yaşam şekli ve doğal özellikleri de etkili olmuştur. Örneğin kartalın yırtıcılığı, papağanın taklit yeteneği veya kumrunun sadakati ikonografi içerisinde bu özellikler bağlamında anlamların şekillenmesine olanak sağlamıştır. Göksel hiyerarşi ve kuşlar arasında oluşan fiziki yönler kimi kuş figürlerinin ikonografik yorumlarına da etki etmiştir. Örneğin yüksekte uçan kuşlar manevi dünya ile özdeşleştirilerek dini kimliklere ya da idari kişileştirmeler olarak sanatta yer bulurken, alçak uçan kuşlar dünyevilik ile özdeşleştirilerek faniliğin sembolleri haline dönüşmüştür (Cirlot 2001: 28). Dolayısıyla kuşların Bizans döneminde ikonografilerinin oluşumunda iki farklı yön ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki kuşların kendi fiziki özellikleri ve davranış biçimleridir. İkincisi ise İncil veya Tevrat gibi kutsal kitaplarda ya da ananevi gelenekle birlikte anlam kazanan kimi kuş cinslerinin Greko-Romen gelenekle harmanlanarak anlamlandırılmalarıyla oluşan ikonografileridir. Bu bağlamda kuş figürlerinin ikonografisi bu iki etmenin harmanlanmış bir yorumu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Balatlar Kilisesi Erken Bizans Mozaiklerinde Yer Alan Kuş Figürlerinin İkonografisi

Çalışmamızın konusunu oluşturan Balatlar Kilisesi Kazısında açığa çıkarılan mozaik buluntularında 10 farklı cinsten 42 kuş figürünün tasvir edildiği görülür. (Res. 4-5) Kuşlar kompozisyonların ana konularını oluşturmanın yanında



Resim 4
Balatlar Kilisesi Mozaikleri Genel Görünüm, Güney Yarı.

Resim 5
Balatlar Kilisesi Mozaikleri Genel Görünüm, Kuzey Yarı.

dekoratif olarak çerçeve bantları veya madalyonlara yerleştirilmişlerdir. Kartal, güvercin, keklik, saz horozu/tavuğu, kumru, papağan, leylek, ördek, turna ve çeşitli ötücü kuşların yer aldığı mozaiklerde bu figürlerin tek başlarına ya da birlikte tasvir edildikleri kompozisyona göre çeşitli ikonografik anlamlara geldikleri görülmektedir.

Kartal

Balatlar Kilisesi mozaik buluntuları içerisinde kartal figürü I Nolu Mozaik panonun merkezinde madalyon içerisinde kanatlarını iki yana açmış olarak betimlenmiştir. (Res. 6a) Mozaiklerde tasvir edilen kuş cinsleri çok kez tekrar edilmesine rağmen kartal sadece bir defa tasvir edilmiştir.

Resim 6

(a) Balatlar Kilisesi Kartal Figürü, (Ozan Hetto Arşivi) (b) Antalya Müzesi, Caravalla Heykeli Kıyafet Detayındaki Kartal Figürü (Ozan Hetto Arşivi) (c) MÖ 5. Yüzyıl, Gümüş Decadrachm (<https://www.bridgemanimages.com/en-US/noartistknown/silver-decadrachm-minted-in-agrigento-depicting-eagle-verso-greek-coins-5th-century-bc/nomedium/asset/915884>) (d) Güneş Tanrısı Olarak Kartal Figürü; Tausert Setnakht Krallar Vadisinde Yer Alan Mısır Tanrıları Ra ve Maat (<https://www.bodyandsoulapothecary.com/blog/maat-aquarian-new-moon>) (Erişim Tarihi 09.08.2023).



a



b



c



d

İnsanlık tarihi içerisinde kurulan medeniyetlerin neredeyse tamamında kutsal sayılan bu kuş pek çok defa ilahi bir kavram olarak düşünülmüştür (Gezgin 2014: 114-118). Hayvanlar için yapılan statü belirlemede aslan yeryüzünün hâkim gücü ve hayvanların kralı olarak düşünülmüş, kartal ise gökyüzünün tek hâkimi olarak kabul görmüştür. Kuşlar içerisinde en yükseğe uçabilme yetisi, hırsı ve yırtıcılığı gibi özellikleri bu kuşun mitoloji ve dinler tarihi içerisinde güç ve savaş tanrılarının sembolü olarak anlam kazanmasına neden olmuştur (Cirlot 2001: 91). Bunun dışında çeşitli aralıklarla tüylerini dökmesi gençlik, yeniden doğuş gibi kartala çeşitli ikonografik anlamlar da kazandırmıştır (Ferguson 1973: 17).

Kartal bunun dışında dinler tarihi içerisinde sıklıkla gün ve güneş ile ilişkilendirilmiştir. Özellikle güneşe tapınma inancı içerisinde önemli sembol figürlerden biri haline gelmesi yanında güneş ile ilişkilendirilen tanrıların da alamet figürü olarak birçok sanat eserinde yer bulmuştur. Hayvan mücadele sahnelerinde iyiliğin kötülüğe karşı zaferinin bir betimlemesi olarak da kartal sıklıkla tasvir edilmiştir (Res. 6b-c-d).

Hristiyanlıkla birlikte özellikle Bizans döneminde kartal dini ikonografi dışında ağırlıklı siyasi bir sembol olarak kullanılmıştır. Dini tasvirlerde ise kartalın en çok karşılaşılan yorumu İsa ile özdeşleştirilmesidir. Örneğin kartalın gün ve güneş ile ilişkilendirilmesi, gözünü kırpmaksızın güneşe bakabilmesi Tanrının göz kamaştırıcı ihtişamına bakabilen Mesih olarak yorumlanmasına neden olmuştur (Collins 1913: 32). Ayrıca kartalın göklerde süzülürken sulardaki balıklara doğru hamle yapması “*Bu dünya denizinden insan ruhlarını yakalamak (tutmak) için dünyaya gelen Mesih*” olarak yorumlanmaktadır (Collins 1913: 32). Antik dönemden itibaren mistik gücün sembolü olarak yorumlanan bu kuş, Hristiyanlıkla birlikte yaygın olarak bu bağlamda ilahi elçi anlamı kazanmıştır (Bruce 2008: 63). Hristiyan teolojisinde ve ikonografisinde cesaret, inanç, tefekkür ve erdem sembolü olarak görülen kartal aynı zamanda manevi gerçeklik için maddi dünyanın üzerine çıkmayı temsil etmektedir (Ferguson 1973:17; Bruce 2008: 63).

Tüm erdemleri ve özellikleriyle İsa olarak yorumlanan kartal ana temada sonsuzluğun ve dirilişin bir sembolü olarak varlık göstermektedir (Hélou 2019:176). İsa'nın sembolü olarak özellikle dini mekânlarda tasvir edilen kanatlarını iki yana açmış kartal figürlerinde kanatlarının iki yanında ‘A’ ve ‘ω’ harfleri ya da haç tasvirleri yer almaktadır. Bu iki harf Yunan alfabesinin ilk ve son harfleri olması dolayısıyla ikonografik yorumunda başlangıç ve bitiş yani sonsuzluk anlamı katmaktadır (Habas 2014:137) (Res. 2b). Neredeyse bütün çok tanrılı dinlerde tanrıların sembolü olan bu kuş Bizans Hristiyan ikonografisinde de İsa'nın yanında aynı zamanda tanrı ile de bağdaştırılmıştır. Kimi zaman tanrının bir belirimi olarak da tasvirlerde yer almıştır⁵. Bunun yanında Konstantinopolis Patriği Nikephoros'un rüya tabirnamesinde kartal “*Tanrının Meleği*” olarak yorumlanmaktadır (Oberhelman 2019: 124). Aslında bu melek yorumu Bizans toplumunda 6. yüzyıldan sonra gelişen bir kavram olarak görülmektedir. Kilisesinin reddettiği melekler doktrini içerisinde kartal da bu doktrinin sembol figürlerinden biri olarak yer almıştır. Bunların dışında Hristiyan ikonografisinde ve tasvir sanatlarında kartal aynı zamanda dört İncil yazarından Yuhanna (Ioannes Evangelist) ile de özdeşleştirilmiştir (Res. 2c).

Tüm bu kutsal kişilerle özdeşleştirilmenin yanında özellikle doğu kültürlerinde Kartala ruhları cennete taşıyan aracı rolü verilmiş ve kartal pek çok kez psikopompos⁶ olarak nitelendirilmiştir (Grimal 1997: 287). Özellikle gömü mekânlarında kanatlarını iki yana açmış kartal betimlemesi uçuşun başlangıcının habercisi sembolizmiyle ruhların cennete gidişinin müjdecisi rolündedir (Habas 2014: 149). Apokrif kaynaklı bir anlatı olan Thomas'ın işlerinde Kartal ruhların lideri olarak anlatılmaktadır. Hristiyanlıkta da psikopompos rolünü devam ettiren kartal ruhlara önderlik eden Mesih'in sembolü olarak ilahi cennetsel dünyanın kapılarını açar (Habas 2014: 150).

Balatlar Kilisesi mozaiklerindeki kartal figürü de dini ikonografi içerisinde gelişen İsa'nın sembolü ve psikopompos olarak karşımıza çıkmaktadır (Res. 6a). Kanatlarını iki yana açmış olarak betimlenen kartal bu eylemiyle birlikte üstün bir güç olduğunun vurgusunu yapmaktadır. Sanatta sıklıkla karşılaşılan bu iki yana kanatlarını açmış olan kartal ya da farklı cinslerdeki kuş figürleri ikonografik olarak zafer ve üstünlükle özdeşleştirilmektedir (Hélou 2019:

5 Kartalın tanrı ile özdeşleştirilmesi aslında İncil ve Tevrat metinlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Tevrat'ta “*Musa Tanrı'nın huzuruna çıktı. RAB dağdan kendisine seslendi: Yakup soyuna, İsrail halkına şöyle diyeceksin: Mısırlılara ne yaptığımı, sizi nasıl kartal kanatları üzerinde taşıyarak yanıma getirdiğimi gördünüz.*” (Mısırdan Çıkış 19:3-4) şeklinde geçen ifade ile tanrı kendini direkt olarak kartal ile ilişkilendirmektedir.

6 Psikopompos (Yunanca ψυχοπομπός) “ruhların rehberi”.

186). Figürün beyaz bir fon üzerinde tasvir edilmesi figürün cennete bulunan bir varlık olduğunu göstermektedir. Cennetin eşit iklimini vurgulamak için Hristiyan sanatında ağırlıklı olarak beyaz fon kullanımı söz konusudur (Maguire 2002: 24). Dolayısıyla Balatlar Kilisesi mozaiklerinde tasvir edilen kartal figürünün arka fonunun bilinçli olarak ikonografik bir yorum bağlamında tercih edildiği düşünülebilir. Bu fon ve figürün duruşundaki anlam ile birlikte tasvir edilen kartalın aslında öteki dünyada egemen olan bir güç olduğu vurgusunun yapılmaktadır. Frigidairum mekânına Bizans döneminde eklenen bu gömü şapelinde mezarların üzerini kapladığı anlaşılan mozaik örneklerinde bu şekilde bir cennet vurgusu yapılmış olması mümkündür. Bu bağlamda İsa ve Tanrı ile ilişkilendirilebileceği gibi erken dönemlerden itibaren kartala yüklenen psikopompos ikonografisi de bu örneğin yorumunda önemli bir yere sahiptir.

Güvercin

Balatlar Kilisesi mozaiklerinde güvercin figürü II Nolu Mozaik panoda iki defa, (Res. 7) V Nolu Mozaik panoda bir defa ve VIII Nolu Mozaik panoda üç defa olmak üzere toplamda altı farklı şekilde tasvir edilmiştir (Res. 8). Kompozisyonların kimi zaman ana konusunun bir parçası olarak verilen bu kuş türünün kimi zamanda çerçeve bantları içerisindeki madalyonlarda tasvir edildikleri izlenmektedir.

Resim 7
Balatlar Kilisesi Pelagia Panosu Merkezi Kompozisyon.



Resim 8
Balatlar Kilisesi Kazısı Mozaikleri Güvercin Figürleri (a) II Nolu Mozaik Pano (b) VIII Nolu Mozaik Pano (c) VIII Nolu Mozaik Pano (d) VIII Nolu Mozaik Pano.

İnsanlık tarihinin neredeyse ilk döneminde itibaren saflık, barış ve güzellik ile özdeşleştirilen güvercin Pagan dönem dinlerinin birçoğunda tanrıçalarla özellikle aşk, güzellik ve cinsellik çerçevesinde özdeşleştirilmiştir⁷. Bu anlamlandırma Sümer mitolojisinde İştâr, Yunan Mitolojisinde Afrodit veya Suriye mitoslarında yer alan güzelliği ile meşhur Semiramis'in sembol figürü olarak güvercinin çeşitli metinlerde ve tasvirlerde yer almasını sağlamıştır. Bu bağlamda güvercinler çok uzun bir dönem zarfında dişil güçlerle özdeşleştirilmiş ve sembol bir figür olarak Akdeniz ve Ortadoğu coğrafyasında erken dönemlerden itibaren tasvir edilmiştir (Res. 9a).

⁷ Güvercin erken dönem Çin mitolojisinde de doğurganlığın bir sembolü olarak anlamlandırılmıştır. Bu Uzakdoğu inanişindeki yorumunun yanında özellikle birçok farklı coğrafyadaki toplumda da bu kuşun aynı ikonografik özellikler barındırdığı görülmektedir (Bruce 2008: 61; Lewis - Llewellyn-Jones 2018: 254).

Tek tanrılı dinlerden Musevilik ile birlikte saflık ve temizlik anlamının dışında barış anlamı da kazandığı görülmektedir (Baldock 1990: 92; Bruce 2008: 61). Tevrat'ta yer alan Nuh Tufanı hadisesiyle güvercini ilk defa bu ikonografik yorumuyla karşılaşılır. Yaratılış 8:11 'de geçen "Güvercin gagasında yeni kopmuş bir zeytin yaprağıyla akşamleyin geri döndü. O zaman Nuh suların yeryüzünden çekilmiş olduğunu anladı." Anlatıyla birlikte güvercin tanrı ile insanlık arasındaki barışın bir sembolü olarak anlam kazanmasına neden olmuştur (Res. 9b). Dolayısıyla Tevrat konulu betimlemelerde yer alan güvercin, bu affedilişin ve uzlaşmanın bir sembolü olarak görülmektedir. Bunun yanında Musevilikte doğumdan sonra kadınların tapınağa adak olarak sundukları bir adak hayvanı olarak karşımıza çıkmaktadır.



a



b



c



d

Resim 9

(a) Ana Tanrıça Asherah Adına Yapılmış Demir Çağı'na Ait Taşınabilir Kil Tapınak ve Tapınağın Üst Bölümünde Tasvir Edilmiş Güvercin Figürü (Bas Library, <https://www.baslibrary.org/biblical-archaeology-review/31/6/2>) (b) Roma St. Pierre Katakompü, 2-3. Yüzyıla Tarihlendirilen Nuh Tufanında Güvercinin Gemiye Dönüşü Sahnesi (http://www.didatticarte.it/Blog/?page_id=23258) (c) Santa Maria Maggiore Kilisesi, Meryem'e Müjde Sahnesi (<https://ziggyibruni.livejournal.com/15152.html?view=comments>). (d) Meryem'e Müjde Sahnesi, Capella Palatina/Palatina ğapeli, Apsis, 12. Yüzyıl (<http://our10yearplan.blogspot.com/2017/06/travels-in-italy-palermo-part-4-of-4.html>) (Erişim Tarihi: 09.08.2023).

Hristiyanlığa gelindiğinde ise İncil'de diğer kuş cinslerine göre en çok anlatılan kuş olduğu görülmektedir⁸. Hristiyan sanatında güvercin tasvirleri İsa ve Meryem siklusu yanında çeşitli dini kimliklerin yaşam hikâyelerinden seçilen sahnelerde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu sahnelerden belki de güvercin figürünün ikonografisine en farklı yorumu getiren Müjde sahneleridir. Bizans sanatında

⁸ Anlatılar hakkında detaylı bilgi için bkz: Matta3:16, 10:16. Markos 1:10, 11:15. Luka 2:24, 3:21. Yuhanna 1:32, 2:14, 2:16.

sıklıkla karşımıza çıkan Anna'ya Müjde veya Meryem'e Müjde sahnelerinde kutsal ruh yorumuyla güvercin figürü görülmektedir. Ancak burada yer alan güvercinin kutsal ruh anlamı yanında asıl ikonografik yorumu müjdedir⁹ (Res. 9c). Nuh tufanında zeytin dalı ile gemiye dönerek yaşamı müjdeleyen güvercin aynı şekilde bir yaşam (doğum) müjdecisi olarak bu bağlamda bir ikonografik yorum kazanmıştır.

Bu anlatımın dışında daha öncede bahsettiğimiz üzere Hristiyan sanatında ve konumuz olan Bizans sanatında da güvercin Tevrat metinleri ile ilişkili olarak sunu hayvanı ikonografisini devam ettirmiştir¹⁰.

Hristiyan ikonografisi içerisinde görülen güvercinin diğer bir yorumu ise kutsal ruh anlamıdır. İncil metinlerinde güvercinin kutsal ruh olarak anlatıldığı yegâne olay İsa'nın vaftizinde karşımıza çıkmaktadır. Matta İncilinde yer alan “İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı'nın Ruhunun güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü. Göklerden gelen bir ses, “Sevgili Oğlum budur, O'ndan hoşnudum” dedi.”(Matta 3:16,17 Markos 1:10. Luka 3:22.) şeklindeki ifadedden de anlaşılacağı üzere anlatıda kutsal ruh açık bir biçimde güvercin silüetinde görünmektedir. Bizans sanatı içerisinde ikonografik bir yorum olarak kutsal ruh farklı biçimlerde tasvir edilmesine karşın en çok karşımıza çıkan betimleniş şekli güvercindir. (Res. 2a).Bu güvercin yorumunun dışında kutsal ruh Metamorfosis/ Başkalaşım (Matta 17:1,13. Luka 9: 28,36) sahnelerinde bulut, Pentikost (Elçilerin İşleri 2:1,5) sahnelerinde ateş olarak betimlenmiştir (Cavarnos 2001: 63)¹¹.

En yaygın tasvir edildiği sahne olan vaftiz dışında güvercin tasviri kutsal ruh olarak örneğin Balatlar Kilisesi'nde yer alan II Nolu Mozaik panonun merkezi kompozisyonundaki gibi bir tasarım içerisinde de aynı ikonografik yorumla karşılaşılmaktadır (Res. 7). Güvercin bu bağlamda 5. yüzyıldan bu yana kutsal ruhun değişmez bir sembolü olarak Hristiyan sanatında yer edinmiştir¹². Üzerine doğru inmekte olduğu yemlik tasvirine de bu inişle birlikte kutsiyet kazandırdığı görülmektedir. Bunun dışında aynı kompozisyon içerisinde yemliğin seyirciye göre sol üst köşesinde tasvir edilen diğer güvercinin ise kutsal ruh dışında masumiyet, iffet çerçevesinde bir ikonografik bir anlam içerdiği söylenebilir. (Res. 7-8a). Mozaik panonun doğu bölümünde yer alan yazıttan da anlaşıldığı üzere Pelagia isminde bir kadının adağı için yapılmış olan bu mozaikte yer

9 Bizans sanatında müjde sahnelerinin önemi ve ikonografik yorumu hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Demir 2018: 400.

10 Bu adak sembolizmi hakkında detaylı bilgi için bk. Kumru ikonografisi.

11 Bu betimlemeler içerisinde sıklıkla karşılaşılan güvercin figürünün kutsal ruh olarak anlam kazanması özellikle erken Bizans döneminden itibaren din adamlarının itirazlarına da neden olmuştur. Özellikle Monofizit akımın öncül isimlerinin pek çok kez bu betimlemeyi reddettikleri görülmektedir. I. İznik Konsili'nde kabul edilen Baba, Oğul, Kutsal Ruh (Teslis) kavramının tartışmaları sürecinde özellikle Monofizit din adamları güvercinin kutsal ruh olarak betimlenmemesi gerektiğini, zira her şeyin üzerinde olan kutsal ruhun bu şekilde bir bedene büründürülmesinin yanlış olduğunu savunmuşlardır (Mango 1972: 43-44; Maguire 2012: 33). İncil'de geçen olaylara da atıf yaparak güvercin olarak kutsal ruhun bedene bürünmesinin bir kez gerçekleştiğini ve bunun kutsal ruhun gerçek görünümüyle bir bağlantısının olmadığını savunmuşlardır. Ancak tüm tartışmalar Hristiyan ve Bizans ikonografisinde özellikle pikleme yaparak yukarıdan aşağıya doğru süzülen güvercin figürünün kutsal ruh anlamı kazanmasını önleyememiştir. Sadece İsa'nın Vaftizi sahnelerinde değil birçok farklı sahnede veya kompozisyon düzeninde pikleme yaparak süzülme olan özellikle beyaz renkli güvercin figürü kutsal ruh olarak bir ikonografik yorum kazanmıştır.

12 Güvercin figürü bu üç farklı ikonografik yorumun dışında spesifik bazı özdeşleştirmelerde de kullanılmıştır. Örneğin tasvir sanatlarında ölmekte olan bir kişinin ağzından çıkarken güvercinin tasvir edilmesi ruh anlamı kazandırırken, Meryem veya kimi azizelerin tasvirlerinde bu kuşun yer alması ruhsal ilham ile özdeşleştirilmesine olanak sağlamıştır (Clement 1871: 4-5). Bu bağlamda çeşitli dini kimliklerle özdeşleştirilen güvercinler beraber tasvir edildiği kişilerin kutsallığının bir kanıtı olarak görülebilir. Kutsallık yorumunun yanında bu kişilerin iffet ve namuslarına da atıfta bulunmaktadır (Clement 1871: 11).

alan kompozisyonda bu kişi ile aslında yakından bir bağlantı içermektedir. Sol üst köşede verilen güvercin Pelagia kişinin kutsal ruh tarafından kanıtlanan masumiyetinin ve iffetinin bir yansıması olarak düşünülmelidir. Birçok azizenin ve özellikle de Meryem'in iffetinin bir belirimi olarak kutsal ruh dışında tasvir edilen bu tip güvercinler aynı ikonografik yorumla bu sefer insan figürü olmaksızın sembolizm üzerinden oluşan bir kompozisyonda aynı yorumla yer bulmuştur.

Diğer güvercin figürlerinin ise genel ikonografik yorum içerisinde insan ruhlarını temsil ettiği şeklinde düşünülebilir (Res. 8b-c-d). Bunlar içerisinde VIII Nolu Mozaik panonun güney doğu bölümünde yer alan yemlik ile tasvir edilen güvercin kompozisyonunda tapınağa sunulan sunu anlamı ve inanan insanın ruhu ilk akla gelen iki ikonografik yorumdur (Res. 8b). Ancak burada tek olarak verilmiş olması bu kuşun sunu olmayıp, yemlikten yem yerken gösterilmesi İsa'nın (ya da Tanrının) sözlerini özümseyen insan ruhunu sembolize etmiş olmalıdır.

Kumru

Kumru tasvirine mozaik verilerinde sadece II Nolu Mozaik panonun merkezi kompozisyonunda yemliğin hemen önünde tasvir edilmiş şekilde karşımıza çıkmaktadır (Res. 7). Dünya dinler tarihi içerisinde tıpkı güvercin gibi saflık ve sadakatin bir sembolü olarak karşımıza çıkan kumru figürleri pek çok inanç sisteminde kadınlarla özdeşleştirilmiş bir kuş cinsidir¹³.

Hristiyanlık öncesinde Musevilikte ise arınma ve bağışlanma anlamları kazanan kumru, doğum sonrası kadınların tapınağa getirdikleri bir sunudur. Bu sunu geleneği İncil de de karşımıza çıkmaktadır. Musa yasalarına bağlı olarak gelişen bu geleneğin İsa'nın tapınağa takdimi anlatısında Luka 2:24 de görmekteyiz¹⁴. Esasen Hristiyanlıkla bağlantısı olmayan bu ritüel Hristiyanlık öncesi dönemde daha yaygındır. Antik dönemde bekâret sembolizmi içerisinde yer alan kumruların Hristiyanlık ile birlikte bu bağlamda bir ikonografik anlam içermesi de muhtemeldir.

Bu ikonografik gelişimde Balatlar Kilisesi Kazısında açığa çıkarılan mozaik verileri içerisinde tasvir edilen iki kumru figürünün de dişil bir anlam içerdiği ve sunu bağlamında gelişen ikonografik yoruma sahip olduğu görülmektedir (Res. 7). İki adet kumru figürünün olması Tevrat'ta geçen "*Gücü oranında biri günah sunusu, öbürü yakmalık sunu olmak üzere iki kumru ya da iki güvercin sunacak.*" ifadeleriyle paralellik arz etmektedir (Levililer 14:22). Dolayısıyla burada tasvir edilen kumruların bu tapınağa sunulan yakmalık sunularla bağlantılı bir ikonografik yorumu olduğu anlaşılmaktadır. Kumruların yemlikten beslenirken verilmeleri sunu yorumu dışında inanan sadık insan yorumuna da sahip olduklarını göstermektedir. Yemlik kilisenin sembolize edilmiş hali olarak

13 Örneğin Hint mitolojisinde kadının yaratılışının anlatıldığı mitoslarda kumru sevgi ile özdeşleştirilerek kadına verilen bu özelliğin bir sembolü olarak yer almaktadır. Arnavut mitolojisinde ise kumru kadınların dönüştüğü bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır (Bonnefoy 2000: 64). Kadınlarla olan bağlantıları dışında kumrular özellikle Akdeniz ve Ortadoğu hinterlandında tıpkı güvercin gibi ana tanrıçaların bir sembolü olarak anlamlandırılmıştır. Örneğin Girit ve Kenan ülkesinde de tanrıçalara ya da tapınak rahibelerine atfedilen yontularda kutsal esin kaynağı olarak düşünülen kumru tasvirlerine yer verildiği görülmektedir (Stone 2000: 235). Yunan mitolojisinde ise bu kuş güzellik, aşk ve sadakat çerçevesinde bir anlam kazanmıştır. Bu anlam doğrultusunda özellikle Athena gibi kutsal bakireliği sembolize eden tanrıça karakterlerinin sembol hayvanları içerisinde yer edinmiştir (Olgunlu 2010: 75).

14 "*Musa'nın Yasası'na göre arınma günlerinin bitiminde Yusuf'la Meryem çocuğu Rab'be adamak için Yerusâlim'e götürdüler. Nitekim Rab'bin Yasası'nda, "İlk doğan her erkek çocuk Rab'be adanmış sayılacak" diye yazılmıştır. Ayrıca Rab'bin Yasası'nda buyrulduğu gibi, kurban olarak "bir çift kumru ya da iki güvercin yavrusu" sunacaklardı.*"

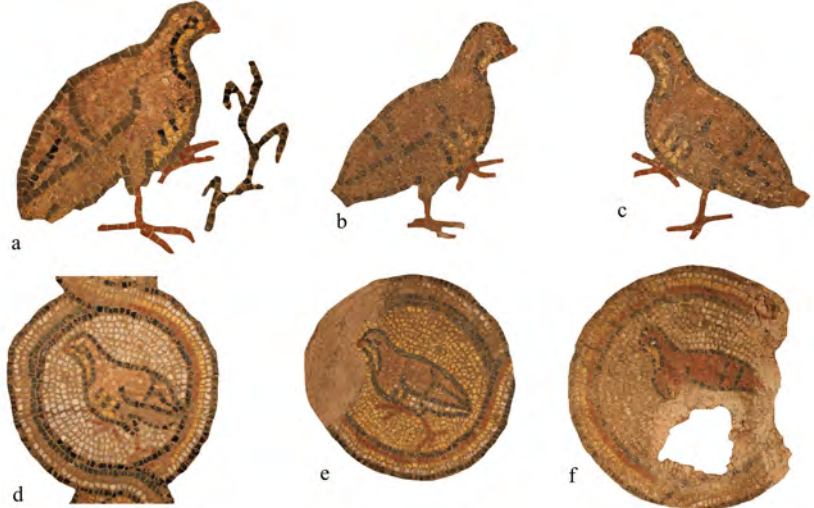
burada yer bulurken aslında yemlikte olması muhtemel yemlerde tanrının sözleri olarak yorumlanmaktadır¹⁵.

Keklik

Balatlar Kilisesi Mozaik buluntuları içerisinde III Nolu Mozaik panoda 1, V Nolu Mozaik panoda 3, VII Nolu Mozaik panoda 1 ve VIII Nolu Mozaik panoda 2 defa olmak üzere toplamda 7 farklı keklik figürü tasvir edilmiştir (Res. 10a-b-c-d-e-f). Keklik figürü III Nolu Mozaik panoda merkezi kompozisyonda diğer tüm panolarda antrolakların oluşturduğu madalyonlar içerisinde yer almaktadır

Resim 10

(a) V Nolu Mozaik Pano (b) VIII Nolu Mozaik Pano (c) VIII Nolu Mozaik Pano (d) V Nolu Mozaik Pano (e) V Nolu Mozaik Pano (f) VII Nolu Mozaik Pano.



Uzun bir zaman diliminden itibaren insanların yaşamında dini ikonografiler bağlamında belli bir konuma ulaşan keklikin antik dönem yazarlarının sıklıkla bahsettiği bir besin hayvanı olduğu da görülmektedir¹⁶.

Keklik tek tanrılı dinlerde ise kötülükle özdeşleştirilen bir kuş olarak karşımıza

15 Bu benzetme Luka 8:4,5,6,7,8 geçen “Büyük bir kalabalığın toplandığı, insanların her kentten kendisine akın akın geldiği bir sırada İsa şu benzetmeyi anlattı: “Ekincinin biri tohum ekmeye çıktı. Ektiği tohumlardan kimi yol kenarına düştü, ayakaltında çiğnenip gökteki kuşlara yem oldu. Kimi kayalık yere düştü, filizlenince susuzluktan kuruyup gitti. Kimi, dikenler arasına düştü. Filizlerle birlikte büyüyen dikenler filizleri boğdu. Kimi ise iyi toprağa düştü, büyüyünce yüz kat ürün verdi.” Bunları söyledikten sonra, “İşitecek kulağı olan işitsin!” diye seslendi.” şeklinde anlatılan hadise ile birlikte ilk defa karşımıza çıkmaktadır. Bu anlatımın ardından İsa’nın benzetmesi üzerine Luka tarafından şu açıklamanın yapıldığı görülmektedir. “Benzetmenin anlamı şudur: Tohum Tanrı’nın sözüdür. Yol kenarındakiler sözü işiten kişilerdir. Ama sonra İblis gelir, inanıp kurtulmasınlar diye sözü yüreklerinden alır götürür. Kayalık yere düşenler, işittikleri sözü sevinçle kabul eden, ama kök salamadıkları için ancak bir süre inanan kişilerdir. Böyleleri denedikleri zaman imandan dönerler. Dikenler arasına düşenler, sözü işiten ama zamanla yaşamın kaygıları, zenginlikleri ve zevkleri içinde boğulan, dolayısıyla olgun ürün vermeyenlerdir. İyi toprağa düşenler ise, sözü işitince onu iyi ve sağlam bir yürekte saklayanlardır. Bunlar sabırla dayanarak ürün verirler.” Bu İncil yazarının yaptığı yorumdan da hareketle değerlendirildiğinde Balatlar Kilisesi mozaiklerinde görülen yemlikten yem/tohum yerken tasvir edilen kumru figürleri sabırla dayanarak ürün vermekte olan inanan insan ruhları olarak görülmektedir.

16 Keklik hakkında bilgi veren bazı dönem kaynakları için bk. (Athen. (Ath.) deipn; Martialis 2005) Dünya dinler tarihi içerisinde pek çok inanç sisteminde farklı yorumlanan bu kuş örneğinin Uzak Doğu mitoslarında imparatorun sadık takipçisi olarak anlam kazanmıştır (Bruce 2008: 262). Bunun yanında özellikle Akdeniz kültür çevresine gelindiğinde keklikin çeşitli tanrı ve tanrıçalarla özdeşleştirilen bir kuş cinsi olduğu görülmektedir. Bu yorumlardan ilki Aristoteles, Plinius ve Aelianus’un metinlerinde karşılaştığımız dışısını sesi ile dölediği fikri özellikle Yunan mitolojisinde kendiliğinden üreyen (Parthenogenesis) anlamı kazanmasına olanak sağlamıştır (Graves 2010: 60). Yunan mitolojisinde yer alan tanrı ve tanrıçaların sembol hayvanlarından bir olarak yer bulan keklik Afrodit, Hephaistos, Perdiks ve Atinalı bir genç olan Tolos ile özdeşleştirilmiştir. Bu ikonografi içerisinde özellikle keklikin dışısını kur yaparken tek ayağı üzerinde sekmesi topal olarak bilinen Hephaistos ve Tolos ile bu yönüyle benzetilmesine neden olmuştur (Graves 2010: 426).

çıkılmaktadır. Musevilikte keklilik sahtekârlığın sembolü olarak yorumlanmaktadır. Bu şekilde bir anlam kazanması keklığın başka kuşların yumurtalarını çalarak yalancı bir kuluçka dönemi geçirmesi ile bağdaştırılmıştır¹⁷. Hristiyan dini içerisinde ise özellikle erken dönemden başlamak üzere hem Hristiyan sanatının neredeyse tümünde hem de Bizans sanatında sıklıkla tasvir edilen bu kuşun kilise ve hakikatin sembolü olarak anlamlandırıldığı görülmektedir (Ferguson 1973: 22). Ancak özellikle Musevi geleneğinden sıklıkla etkilenen bu yeni din içerisinde keklilik figürleri hem insanlar için bir mesaj niteliğinde hem de ruh ile özdeşleştirilen kuş ikonografisinde farklı ruhların sembolizmi olarak ta yer bulmuş olmalıdır. Özellikle bu çerçevede düşünüldüğünde Lübnan gibi Ortadoğu ülkelerinde yer alan Erken Hristiyanlık dönemi mozaik tasvirlerinde kafes içerisindeki kekliliklerin kötülüğün hapsi olarak yorumlanması mümkündür (Res. 1a).

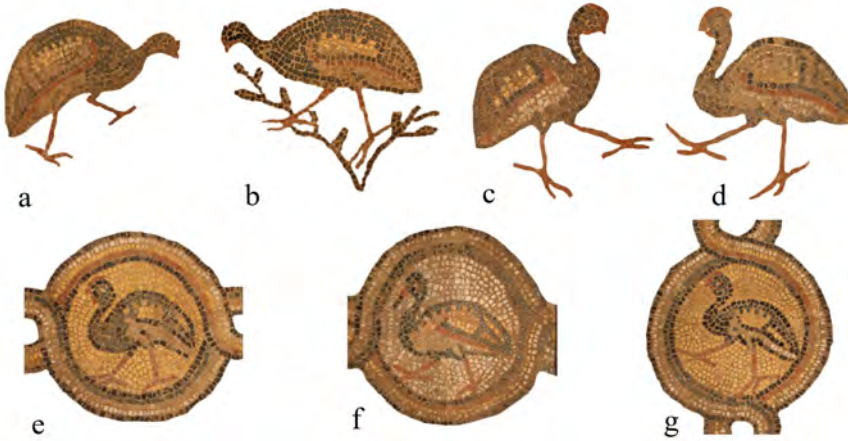
Bu bağlamda değerlendirildiğinde Balatlar Kilisesi mozaiklerinde yer alan kekliliklerin kilise ve hakikat sembolizmi dışında ruh sembolizmi içerisinde ele alındıkları düşünülebilir. Ancak bunun dışında belli bir anlatı oluşturma bağlamında Tevrat peygamberlerinden Yeremya tarafından aktarılan keklığın sahtekârlığı anlatısından çıkan ibret çerçevesinde bir yorumda eklenmiş olmalıdır.

Saz Horozu / Tavuğu

Bu su kuşları mozaik verilerinde I Nolu Mozaik panoda iki, V Nolu Mozaik panoda üç, VIII Nolu Mozaik panoda iki defa olmak üzere Balatlar Kilisesi mozaiklerinde toplam yedi defa tasvir edilmişlerdir. Bu figürler I ve II Nolu Mozaik panolar haricinde kenar bordürlerde ya da panoların merkezini süsleyen antrolak madalyonları içerisinde tasvir edilmiştir (Res. 11a-b-c-d-e-f-g). I ve

Resim 11

(a) I Nolu Mozaik Pano (b) I Nolu Mozaik Pano (c) II Nolu Mozaik Pano (d) II Nolu Mozaik Pano (e) V Nolu Mozaik Pano (f) V Nolu Mozaik Pano (g) V Nolu Mozaik Pano.



II Nolu Mozaik panolarda yer alan saz horozu/tavuğu figürleri ise merkezi kompozisyonun çevresinde farklı bir ikonografik yaklaşımla ele alınmıştır. Bu tasvir edilen kuş cinsinin gösterişli tüyleri dolayısıyla horoz yerine tercih edilmiş olması muhtemeldir. Bu bağlamda bu kuşların ikonograflerinin horoz ile aynı yaklaşımda olduğu düşünülebilir. Horozun gün kuşu oluşu ve günün doğuşunun müjdecisi rolünü üstlenmesi bu bağlamda bu kuş cinsine müjde anlamı katmaktadır. Bu anlamlandırma dolayısıyla sıklıkla bu kuş Mesih'in

¹⁷ Örneğin Yeremya 17:11. 'de geçen şu anlatı bu durumu açık bir şekilde ortaya koymaktadır. "Yumurtlamadığı yumurtaların üzerinde oturan keklilik nasılsa, Haksız servet edinen kişi de öyledir." Dolayısıyla keklilik bu anlatıdan da anlaşılacağı üzere inanan insanlar için ibret çerçevesinde yorumlanabilir.

müjdecisi rolüyle karşımıza çıkar (Vries 1974: 104). Gnostikler ise horozu bu anlamının yanında uyanıklık ve zekâ kavramları ile özdeşleştirmişlerdir (Vries 1974:104). Genel anlamda iyilik ile bağlantılı bir ikonografik yorumu sahip olduğu görülen horozun Hristiyan yaşamında özellikle mezarlarla ilişkili mekân ya da objelerde pagan inanışta olduğu gibi koruyucu bir özellik kazandırıldığı da görülmektedir (Hall 1996: 15-16). Tüm bu anlamlar dışında Hristiyanlıkta horoz ile ilgili kutsal metinlerdeki tek olay Petrus'un İnkârı hadisesidir¹⁸. Bu anlatıyla birlikte bu Horoz pişmanlık ve tövbe yorumuyla da Hristiyan sanatında karşımıza çıkmaktadır.

Balatlar Kilisesi mozaiklerinde tasvir edilen saz horozu/tavuğu figürleri ise genel anlamda bu ikonografiyle bağlantılı olarak gelişmiş olmalıdır. Sanatçının gösterişli tüylere sahip olan bu su kuşlarını tercih etmesi aynı zamanda bölgede yaygın olarak görülen bu cins sazlık hayvanlarını tanıdığının da göstergesidir.

Balatlar Kilisesi mozaiklerinde tasvir edilen saz horozu/tavuğu figürlerinin en çarpıcı ikonografik anlatımı ise II Nolu Mozaik panonun batı bölümünde karşımıza çıkmaktadır (Res. 12). Burada merkezde kanatlarını iki yana doğru açmış bir kuş figürü görülmektedir. Bu kuşun iki yanında ise merkezdeki figüre doğru hareket anında tasvir edilmiş birer saz horozu/tavuğuna yer verilmiştir. Takılı olarak verilen bu kuş tasviri Bizans sanatında soylu dini kimliklerin tasvir ediliş biçimi ile benzerlik göstermektedir¹⁹ (Hetto 2020: 211). Burada tasvir edilen bu kuşun yazıtta adı geçen Pelagia'nın kişileştirmesi olması muhtemeldir. Merkezdeki figüre doğru jest yapan iki saz horoz/tavuğu figürü ise tüm ikonografilerinin dışında yakarış anlamı kazanmaktadır.

Ördek

Balatlar Kilisesi mozaiklerinde I Nolu Mozaik panoda merkezi kompozisyon içerisinde iki defa tasvir edildiği görülmektedir (Res. 13a-b).

Antik dönemden itibaren önemli bir besin kaynağı ve aynı zamanda özellikle kadınlar tarafından sahiplenilen bir evcil hayvan olarak karşımıza çıkan ördekler antik çağ insanının yaşamında sıklıkla karşılaşılan bir kuştur (Fögen - Thomas 2017: 70). Yunan toplumunda Penelope mitinden hareketle iyilik sembolizmi kazanan ördek Yunan mitolojisi dışında örneğin Uzakdoğu mitolojisinde de evlilikte sadakati sembolize eden bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır (Hall 1996: 22)²⁰. Tek tanrılı dinlerden Musevilikte ise hahamlar tarafından sıklıkla

18 Bu hadise kutsal metinlerde şu şekilde anlatılmaktadır. "Bu arada İsa öğrencilerine, "Bu gece hepiniz benden ötürü sendeleyip düşeceksiniz" dedi. "Çünkü şöyle yazılmıştır: 'Çobanı vuracağım, Sürüdeki koyunlar darmadağın olacak.' Ama ben dirildikten sonra sizden önce Celile'ye gideceğim." Petrus O'na, "Herkes senden ötürü sendeleyip düşse de ben asla düşmem" dedi. "Sana doğrusunu söyleyeyim" dedi İsa, "Bu gece horoz ötmeden beni üç kez inkâr edeceksin." Petrus, "Seninle birlikte ölmem gerekse bile seni asla inkâr etmem" dedi. Öğrencilerin hepsi de aynı şeyi söyledi." Bu anlatıda horoz bir zaman habercisi rolü üstlenirken hadisenin geri kalanında cereyan eden olaylar horozla farklı bir yorum getirmemizi sağlamıştır. Buna göre bu olayın devamı şu şekilde cereyan etmektedir: "Petrus ise dışarıda, avluda oturuyordu. Bir hizmetçi kız yanına gelip, "Sen de Celileli İsa'yla birlikteydin" dedi. Ama Petrus bunu herkesin önünde inkâr ederek, "Neden söz ettiğini anlamıyorum" dedi. Sonra avlu kapısının önüne çıktı. Onu gören başka bir hizmetçi kız orada bulunanlara, "Bu adam Nasıralı İsa'yla birlikteydi" dedi. Petrus ant içerek, "Ben o adamı tanımıyorum" diye yine inkâr etti. Orada duranlar az sonra Petrus'a yaklaşip, "Gerçekten sen de onlardansın. Konuşman seni ele veriyor" dediler. Petrus kendine lanet okuyup ant içerek, "O adamı tanımıyorum!" dedi. Tam o anda horoz öttü. Petrus, İsa'nın, "Horoz ötmeden beni üç kez inkâr edeceksin" dediğini hatırladı ve dışarı çıkıp acı acı ağladı."

19 Kompozisyonun odak noktasında yer alan figürün gövdesi üzerinde tasvir edilen madalyon benzeri takı düşündürücüdür. Bizans ve Hristiyan sanatının genelinde soylu bir geçmişe sahip azizelerin takılı olarak tasvir edildikleri bilinmektedir (Hetto 2020: 211).

20 Belli bir ikonografi bağlamında değerlendirilip çeşitli sembolik anlamlarla özdeşleştirilen bu kuşun karşılaştığımız ilk yorumu Odysseus'un erdemli karısı Penelope'ye ilişkin Yunan mitinde karşımıza çıkmaktadır. Oğlu olmasını arzulayan Sparta kralı Icarius, kızı Penelope doğduğunda onu suda



Resim 12
II Nolu Mozaik Pano.

iyi bir hayvan olarak nitelendirilmişse de Levililer 3:17 de geçen yağ yemeye karşı oluşan yasak ördeğin yağlı bir vücuda sahip olması dolayısıyla sıklıkla kötü bir anlama bürünmesine neden olmuştur²¹. Hristiyanlıkta ördek hakkında dini metinlerde herhangi bir bilgi ile karşılaşamamaktadır. Werness'e göre, ördeklerin Yunan Mitolojisinde Penelope'ye hayat vermesini anlatan mitin etkisiyle Hristiyan ikonografisinde ördekler metanet ve adanmışlığı sembolize eden figürler haline dönüşmüştür (Werness 2006: 149). Ortaçağ'da ise ördeklerin iki kez yumurtlamalarından söz edilmesi aslında bu figürlerin daha sonradan yeniden doğuş gibi bir anlam üstlenmesine olanak sağlamaktadır. Balatlar Kilisesi mozaikleri içerisinde tasvir edilen ördek figürlerinin ikonografilerinin bu yeniden doğuş ve metanet anlamları üzerinden şekillenmiş olması mümkündür.

Leylek

Balatlar Kilisesi Kazısında Leylek figürü mozaik buluntularında sadece V Nolu Mozaik panoda güney bölümde yer alan çerçeve bandı içerisinde antrolak

boğmak ister; ancak kız ördekler tarafından kurtarılır. Bu durumu tanrıların işareti olarak yorumlayan Icarus, kurtulan kızına Grekçede ördek anlamına gelen Penelope ismini koyar (Graves 2010: 842). Ördek Yunan toplumunda bu mitem de hareketle iyilik sembolizmi içerisinde değerlendirilen bir kuş olarak varlık göstermiştir.

21 Levililer 3:17 "Hayvan yağı ve kan yemeyeceksiniz. Yaşadığımız her yerde kuşaklar boyunca bu kural hep geçerli olacak".

süslemenin madalyonlarından birinin içerisinde karşımıza çıkmaktadır (Res. 13-c).

Resim 13

(a) I Nolu Mozaik Pano (b) I Nolu Mozaik Pano (c) V Nolu Mozaik Pano (d) S. Caecilius Metellus Pius, 81 M.Ö. AR Denarius Sikkesi (<https://www.coinarchives.com/dfd51d1e5f2002cd6cf4377c81d0dbb1/img/cng/e/522/image00327.jpg>) (Erişim Tarihi: 09.08.2023) (d) V Nolu Mozaik Pano.



Birçok kuş cinsinde olduğu gibi pek çok farklı kültürde farklı anlamlar çerçevesinde değerlendirilen bu kuşun en çok karşılaşılan yorumu hayattır. Leyleğin göçmen bir kuş olması ve özellikle Akdeniz'in kuzeyindeki bölgelere bahar mevsiminde gelişi ile birlikte doğanın canlanması kuşa iyiliğin ve hayatın habercisi rolünü kazandırmıştır (Bruce 2008: 58)²². Geldikleri bu yuvalarda yavrularını uçabilecek erişkinliğe ulaşıncaya kadar bakmaları ve genellikle eşlerine olan sadakatleri pek çok kültürde bu özellikler üzerinden kuşa ikonografik anlamların kazandırılmasına neden olmuştur. Özellikle antik dönemlerden itibaren doğum, aile ve dindarlık ile bağlantılı sembol figürlerden biri haline dönüşmüştür²³.

Tek tanrılı dinlerde de bu dindarlık yorumunun leylek üzerinden devam ettiği görülmektedir. Musevilik, Hristiyanlık ve İslamiyet'te leyleğin dini bir figür olarak varlığı yadsınamayacak derecede önem arz etmektedir²⁴. Baharın gelişinin müjdecisi olarak yorumlanan ve antik dönemlerde müjde kavramı ile özdeşleştirilen leylek bu yorumu üzerinden İsa'nın gelişini müjdeleyen Meryem'e Müjde ile bağdaştırılmıştır (Ferguson 1973: 25). Bu anlamlandırma birçok toplumda halen devam eden bebekleri leyleklerin getirdiği düşüncesinin de aslında temelini oluşturmaktadır. Hristiyan kültüründe leyleğin müjde

22 Bu bağlamda iyilik ile olan bağlantısı leyleğin örneğin birçok Roma dönemi sikkeleri üzerinde tasvir edilmesine neden olmuştur (Lewis - Llewellyn-Jones 2018: 519) (Res. 13d). Bu şekilde tasvir edilmeleri ile yönetime uğur getirmesinin hedeflendiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla tılsım niteliği kazanan bir kuş olarak da anlamlandırıldığı söylemek yanlış olmayacaktır. Leylek tılsım ve koruyucu rolü ile pek çok farklı toplum ve mitolojide yer edinmiş önemli bir figür olarak görülmektedir. Örneğin leylekler Orta Asya Türk inanışlarında nazara karşı bir anlam üstlenmiş Umay ile özdeşleştirilmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda Orta Asya milletlerinden biri olan Türklerdeki bu bağdaştırma ve tılsım özelliği pek çok farklı toplumda da aranabilir. Leyleğin Türk toplumundaki yeri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Ergun 2011.

23 Bu anlam çerçevesinde evlilik ve doğumları kontrol eden Tanrıça Hera/Juno ile özdeşleştirilen leylekler uzun bir zaman dilimi boyunca doğumların sembol hayvanı haline bürünmüştür (Hall 1996: 48; Bruce 2008: 58). Bu doğum veya doğurganlıkla olan bağlantıları leyleklerin tasvir sanatlarında özellikle yavruları ile birlikte tasvir edildiğinde aynı zamanda aile yorumu da kazandırırken sadık bakıcı rolü üstlenmesine de olanak sağlamaktadır (Lewis - Llewellyn-Jones 2018: 523).

24 Bu dindarlık yorumu çoğu kez tasvirlerle yansıtılmamışsa da özellikle dönem metinlerindeki anlatılar kuşun bu ikonografik yorumunu doğrulamaktadır. Tek tanrılı dinler öncesinde leyleğe kazandırılan bu dindarlık yorumu Aristophanes, Sokrates ve Pliny gibi yazarlar tarafından da pek çok kez vurgulanmıştır. Bu metinler ve anlatıların yorumları hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Ferber 2007: 207.

duyurucu olarak yorumlanması genel anlamda dini mekânlarda tasvir edilen bu kuşun, kuşların kazandığı genel anlam olan ruh ikonografisinin yanında İsa ile özdeşleştirilmesine olanak sağlamıştır²⁵.

Balatlar Kilisesinde V Nolu Mozaik panoda antrolak bordürün madalyonlarından birinin içinde verilen leylek bu anlamlar bağlamında müjdecî rolünü üstlenmiş olmalıdır. Figürün başını geriye doğru çevirerek lakırtı olarak tanımlanan leyleğin yaşamındaki bir anının verilmesi burada sanatçının madalyon içerisine kuşu sığdırma çabası yanında müjdecîyi iletirken tasvir edilmiş olabileceği fikrini düşündürmektedir.

Turna

Balatlar Mozaikleri içerisinde Turna tasvir ile V Nolu Mozaik panoda merkezi kompozisyonda karşılaşılmaktadır (Res. 13e). Turna çok erken dönemlerden itibaren inanç sistemlerinde sadık koruyucular olarak karşımıza çıkmaktadır. Turnanın yaşam biçimindeki davranışları, tek ayağı üzerinde durması ve bir ayağında taş tutarak uyuması halinde diğer ayağındaki taşın düşerek onu uyandırması bu kuşun ikonografisinin oluşumundaki ana çizgileri belirlemiştir (Ferguson 1973: 14). Bu bağlamda manastır hayatında uyanıklığın bağlılığın, düzenin ve iyi yaşamın bir sembolü olarak Hristiyan sanatına aktarılmıştır (Ferguson 1973: 14). Özellikle pek çok mezar yapısında koruyucu bir tılsım olarak bu kuş cinsi karşımıza çıkmaktadır. Balatlar Kilisesi mozaiklerinde ise bu ikonografik anlamları çerçevesinde bir yoruma sahip olması muhtemeldir.

Diğer Kuş Cinsleri

Balatlar Kilisesi Kazısında açığa çıkarılan mozaik verilerinde bahsi geçen ve spesifik olarak belli bir ikonografileri olan kuşların yanında papağan ve cinsini tayin edemediğimiz güvercin benzeri kuşların tasvirleri ile de karşılaşılmaktadır (Res. 14a-b-c). Genel anlamda ruh sembolizmi taşıyan bu figürler tasvir edilmiş biçimleri dolayısıyla da çeşitli ikonografik anlamlar içermektedirler. Örneğin papağanlar taklit yeteneklerinden dolayı farklı medeniyetlerde haberci rolü üstlenirken Bizans sanatında bu rolü devam ettirdiğine dair herhangi bir yazılı veriye ulaşılmamıştır²⁶. Çalışmamızda Balatlar Kilisesi mozaik verileri içerisinde III Nolu Mozaik pano olarak isimlendirilen Refrigerium konulu mozaik panoda papağan figürü 2 defa tasvir edilmiş bir kuş cinsi olarak karşımıza çıkmaktadır (Res. 14b). Papağanların buradaki tasvirlerinde ise farklı ruhların bir arada düşünüldüğü, refrigerium denen cennet ve cehennem arasındaki bekleme alanında bu kuş cinsinde tıpkı saz horozu, kekelik vb. diğer kuşlar gibi farklı insan ruhlarından biri olarak ele alınmış olmalıdır (Hetto vd. 2022: 193-217).

Diğer kuş figürleri ise çeşitli renklerdeki cam tesseralar ile gövdeleri oluşturulmuş, kumru, güvercin vb. kuş cinslerine benzer figürlerdir. Ancak tasvir edilirken kullanılan yeşil, sarı ve mavi renkli cam tesseralar dolayısıyla cinslerini tayin etmek güçtür. Genel kuş ikonografisi içerisinde ruh sembolizmi olarak değerlendirebileceğimiz bu guruptaki kuş figürlerinin özellikle birçoğunda görülen kurdele detayı ile farklı bir ikonografi içerdikleri anlaşılmaktadır (Res. 14a-b). Boyunlarından yukarıya doğru dalgalanırken resmedilen bu kurdelelerin kökenini Sasani sanatına kadar geri götürmek mümkündür. Özellikle Sasani hükümdarlarının giyimleri içerisinde önemli bir yeri olan kurdeleler sanata da hükümdar giyim kuşamı içerisinde yansımıştır (Canepa 2009: 202) (Res. 14d). Bir

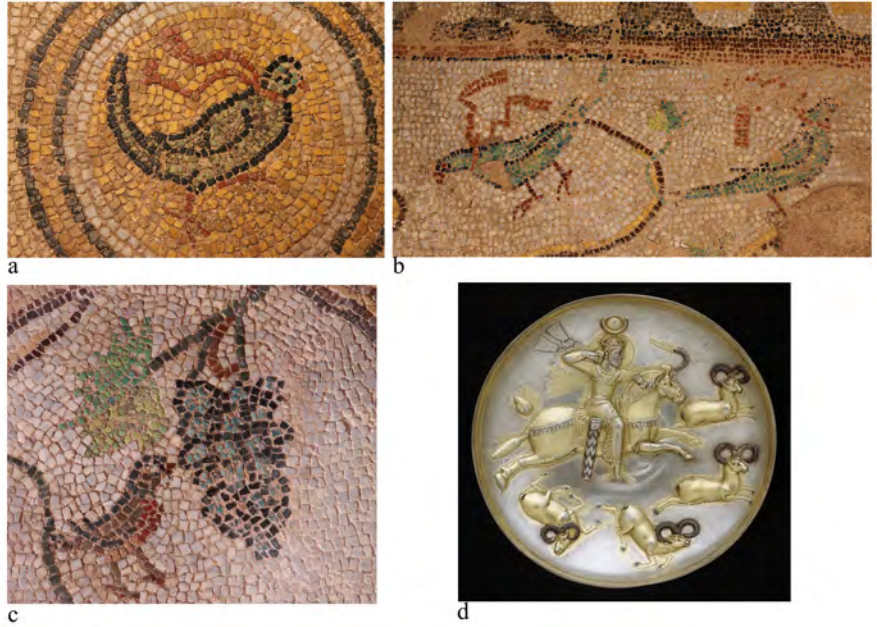
²⁵ Müjde duyurucusu yorumu için bk. Hall 1996: 48.

²⁶ Papağanın sanat eserlerinde haberci yorumu için bk. Cirlot 2001: 250.

hükümlerlik alameti olan kurdelelerin özellikle Genç Antik çağ sanatında çeşitli hayvan figürleri ile birlikte verildiği de görülmektedir. Balatlar örneklerinden de hareketle bu tasvir edilen kurdeleli hayvanların soylu kişilere atf yapmak için kullanılmış olduğu düşünülebilir. Bu bağlamda Frigidarium mekânına yapılan gömülerde şehrin üst tabakasından kişilerin defnedilmiş olması bu motiflerin onların yaşamına atıfta bulunmak için eklendiğini düşündürmektedir.

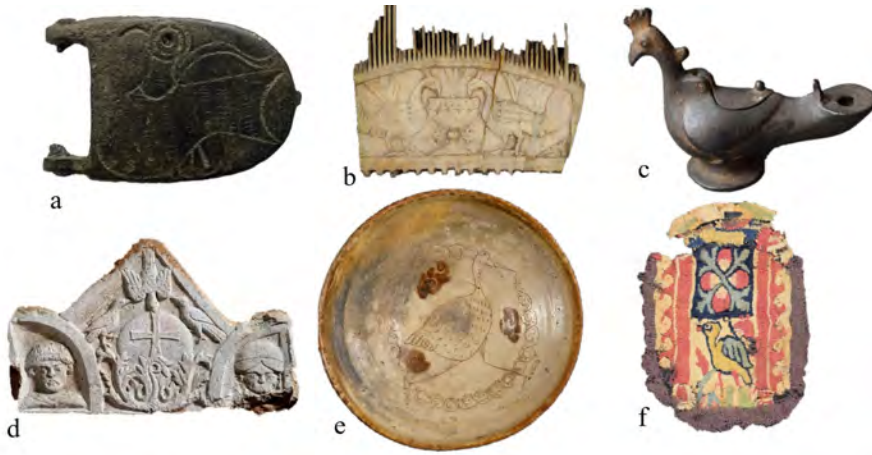
Resim 14

(a) II Nolu Mozaik Pano (b) III Nolu Mozaik Pano (c) III Nolu Mozaik Pano (d) Metropolitan Museum of Art Koleksiyonundan Sasani Hükümdarı Tasvirli Bir Tabak Örneği (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322973?ft=sassanid&offset=40&rpp=40&pos=51>) (Erişim Tarihi: 09.08.2023).



Sonuç

Sonuç olarak baktığımızda Balatlar Kilisesi mozaikleri Erken Bizans döneminde Sinop kentinin Hristiyanlığı kabul etmiş soylu kişileri tarafından yaptırılmış adak eserleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Mozaiklerin bulunduğu alana defnedilen kişilerden ve mozaiklerden hareketle yapının bir dönem ziyaretgâh gibi kullanılmış olabileceği ve ayrıcalıklı bir gömü mekânı işlevi kazandığı anlaşılmaktadır. İncil ve Tevrat temelli bir anlayış bağlamında şekillenen ikonografileriyle birlikte mozaiklerde tercih edilen ve çalışmamızın konusunu oluşturan kuşlar tekil anlamları ve buldukları mekâna göre kazandıkları ikonografik yorumlarıyla birlikte Bizans sanatında önemli bir yer işgal etmektedirler. Dekorasyonun çok üstünde burada tasvir edilen kuşlarla hem öteki dünya için bir temenni, hem de bu mozaikleri gören inanan insanlar için bir mesaj niteliği taşır haldedir. Ölüm ve ölümden sonraki yaşam yanında eklenen pek çok soyluluk belirtisi figürle de yaptırılan kişilerin ekonomik ve sosyal düzeyine atf yapar durumdadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Balatlar mozaiklerinde yer alan kuş tasvirleri ikonografileri ve ele alınan konular bakımından iyi bilinen konuların hiç bilinmeyen kompozisyon düzenleri içerisinde ele alınması ile önem arz etmektedir. Erken Bizans dönemi mozaik repertuarında yer alan pek çok kuş figürünün tekil ve kompozisyona göre kazandığı ikonografiye de örnek teşkil etmektedir. Bizans sanatı boyunca bu ve buna benzer ikonografiye sahip pek çok kuş figürünün de seramikten takıya ve mozaığa kadar pek çok alanda görmek mümkündür (Res.15). Dekoratif bir süsleme gibi pek çok zaman araştırmacıların dikkatini çekmemiş ve çok irdelenmemiş bu konunun bu bağlamda Balatlar özelinde de olsa değerlendirilmesi bu bakımdan önem arz etmektedir.



Resim 15

(a) Erken Bizans Kemer Tokası, British Museum (https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1991-0102-1_1) (b) Orta Bizans, Tarak, British Museum (https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_OA-1412) (c) Bronz Kandil, Erken Bizans Dönemi, British Museum (d) Istria Arkeoloji Müzesi Hırvatistan, 5-6. Yüzyıl, Bizans Dönemi Lahit Kapağı (<https://www.ppmi.hr/hr/patrimonio/katalog-predmeta/item/286/>) (e) British Museum Orta Bizans, Seramik Tabak (<https://www.britishmuseum.org/collection/term/x272757>) (f) Erken Bizans Dönemi Mısır Kökenli Dokuma, British Museum (<https://www.britishmuseum.org/collection/term/x272757>) (Erişim Tarihi: 09.08.2023).

Kaynaklar – Bibliography

- Athen. Athenaios, *The Deipnosophists*, C. Gulick (trans.), England, 2004.
- Baldock 1990 J. Baldock, *The Elements of Christian Symbolism*, Great Britain.
- Bonnefoy 2000 Y. Bonnefoy, *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü I*, Ankara.
- Bruce 2008 M. Bruce, *Signs & Symbols: An Illustrated Guide to Their Origins and Meanings*, London.
- Canepa 2009 M. Canepa, *The Two Eyes of the Earth: Art and Ritual of Kingship between Rome and Sasanian Iran Transformation of the Classical Heritage*, Berkeley.
- Cavarnos 2001 C. Cavarnos, *Guide to Byzantine Iconography*, Boston.
- Cirlot 2001 J. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, London.
- Clement 1871 C. Clement, *A Handbook of Legendary and Mythological Art*, New York.
- Collins 1913 A. Collins, *Symbolism of Animals and Birds Represented in English Church Architecture*, New York.
- Delaney 1960 L. Delaney, *Sinop in Ancient Times*, Copyright.
- Demir 2018 H. Demir, *Bizans Resim Sanatında Meryem Kültü ve Müjde Sahnesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Dickie 1995 M. Dickie, "The Fathers of the Church and the Evil Eye", H. Maguire (ed.), *Byzantine Magic*, Washington, 9-34.
- Ergun 2011 P. Ergun, "Bebekleri Dünyaya Leyleklerin Getirdiğine Dair İnançın Türk Mitolojisindeki Kökleri Üzerine", *Milli Folklor Dergisi* 12, 89, 133 -146.
- Ferber 2007 M. Ferber, *A Dictionary of Literary Symbol*, Cambridge.
- Ferguson 1973 G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, London.
- Foskolou 2014 V. Foskolou, "The Magic of The Written Word: The Evidence of Inscriptions On Byzantine Magical Amulets", *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 35, 329-348.
- Fögen - Thomas 2017 T. Fögen - E. Thomas, *Interactions Between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity*, Berlin/Boston.
- Gezgin 2014 D. Gezgin, *Hayvan Mitosları*, İstanbul.
- Goff 1984 J. Goff, *The Birth of Purgatory*, Chicago.
- Graves 2010 R. Graves, *Yunan Mitleri Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler*, İstanbul.
- Greenheld 1995 R. Greenheld, "A Contribution to the Study of Palaeologan Magic", H. Maguire (ed.), *Byzantine Magic*, Washington, 117-153.
- Grimal 1997 P. Grimal, *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma*, İstanbul.
- Habas 2014 L. Habas, "Flying Eagles on Church Floors in the Provinces of Palaestina and Arabia", G. Bottini - L. Chrupcala (eds.), *Knowledge and Wisdom, Archaeological and Historical Essays in Honour of Leah Di Segni*, Milano, 137-159.
- Hall 1996 J. Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, Britain.

- Hélou 2019 N. Hélou, *Les mosaïques Protobyzantines Du Liban Iconographie et Symbolisme*, Jounieh.
- Hetto 2020 O. Hetto, "Bizans Resim Sanatında Soyluluk Ve İktidar Sembolü Taç Tasvirleri", E. Gurbanov- A. Kuşçulu - Y. Karaoğlu (eds.), *USBİK 2020, 3.Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Bildirileri*, Kayseri, 206-217.
- Hetto 2021 O. Hetto, *Sinop Balatlar Kilisesi Erken Bizans Dönemi Mozaiklerinin İkonografisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Hetto vd. 2022 O. Hetto - G. Köroğlu - N. Çorağan, "Sinop Balatlar Kilisesi'nden Refrigerium Konulu Mozaik Pano ve Bizans İkonografisindeki Yeri", *Art-Sanat* 17, 193-217.
- Hodne 2009 L. Hodne, "The Turtledove: a Symbol of Chastity and Sacrifice", *İKON* 2, 159-166.
- Kaplan 2017a N. Kaplan, *Bizans Dönemi Resimli Oktateukh El Yazması: Seraglio (Topkapı Sarayı G.İ.8)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Kaplan 2017b N. Kaplan, "Resimli Kutsal Kitap (Hristiyan) El Yazmalarındaki Kurban Sahnelerine Genel Bir Bakış", *Kadim Akademi SBD* 1, 1, 125-137.
- Key 2020 F. Key, *Hristiyan Tasvir Sanatında İsa'nın Mabede Takdim Sahnesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Koçak 2003 Ö. Koçak, "Erken Sinop Yerleşmeleri", *Bulleten LXVII/250*, 697-723.
- Korucu Yağız 2019 F. Korucu Yağız, *Bizans Tasvir Sanatında Kurban Sahneleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- Köroğlu 2019 G. Köroğlu, "Rezan Has Müzesindeki Örnekleri Işığında Geç Roma-Bizans Döneminde Tılsımlar", *Akdeniz Sanat /21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, 13, 399-424.
- Köroğlu - Güngör 2015 G. Köroğlu - A. Güngör, "Sinop Balatlar Kilisesi Kazıları", A. Tırıl - E. Sönmez - S. Özde (eds.), *Sinop İli Değerleri Sempozyumu*, Sinop, 47-55.
- Köroğlu - Tok 2018 G. Köroğlu - E. Tok, "Sinop Balatlar Kazısında Ortaya Çıkarılmaya Başlanan Erken Bizans Dönemi Döşeme Mozaikleriyle İlgili İlk Veriler", *JMR* 11, 121-135.
- Köroğlu vd. 2021 G. Köroğlu - Y. Yıldırım - G. Kan Şahin - O. Hetto, "Dünü ve Bugünüyle Balatlar Kilisesi Kazıları", E. Karaçar - D. Fırıncı (eds.), *Sinop Kültür ve Turizm Sempozyumu* 1, 75-86.
- Köroğlu 2023 G. Köroğlu, "Erken Bizans Döneminin Hilal Biçimli Kúpeleri Üzerindeki Refrigerium Sahneleri ve Diğer Tasvirler", O. Hetto (ed.), *Ülker Ardiçoğlu'na Armağan Müzeciliğe ve Kültüre Adanmış Bir Ömür Arkeoloji, Sanat Tarihi ve Tarih Yazıları*, İstanbul, 163-184.
- Lewis - Llewellyn-Jones 2018 S. Lewis - L. Llewellyn-Jones, *The Culture of Animals in Antiquity A Sourcebook With Commentaries*, New York.
- Maguire 2002 H. Maguire, "Paradise Withdrawn", H. Maguire (ed.), *Byzantine Garden Culture*, Washington D.C., 23-35.
- Maguire 2012 H. Maguire, *Nectar And Illusion Nature In Byzantine Art And Literature*, Oxford.
- Mango 1972 C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Englewood Cliffs, NJ.
- Martialis 2005 M. V. Martialis, *Epigramlar*, İstanbul.
- Oberhelman 2019 S. Oberhelman, *Bizans'ta Rüya Tabirnameleri*, İstanbul.
- Olgunlu 2010 A. Olgunlu, *Ana Tanrıçadan Mevlana'ya*, İstanbul.
- Piccirillo 1993 M. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan, Amman-Jordan*.
- Shorr 1946 D. Shorr, "Iconographic Development of the Presentation in the Temple", *ArtB* 28, 1, 17-32.
- Spier 2014 J. Spier, "An Antique Magical Book Used For Making Sixth-Century Byzantine Amulets?", V. Dasen - J.-M. Spieser (eds.), *Les saviors magiques et leur communication de l'Antiquité à la Renaissance*, Florenz, 43-66.
- Stone 2000 M. Stone, *Tanrılar Kadınken*, İstanbul.
- Vries 1974 A. Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, London.
- Walker 2002 A. Walker, "Myth and Magic in Early Byzantine Marriage Jewelry The Persistence of Pre-Christian Traditions", A. McClanan - K. Ros (eds.), *The Material Culture of Sex, Procreation and Marriage in Premodern Europe, Houndmills and New York*, 59-78.
- Werness 2006 H. Werness, *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, London-New York.
- Woods 2015 D. Woods, "The Byzantine Eagle Countermark: Creating a Pseudo-Consular Coinage under the Heraclii?", *GrRomByzSt* 55, 927-945.

Some Aspects of Religiosity in Ostia Antica Through Mosaics

Mozaikler Aracılığıyla Ostia Antica'da Dindarlığın Bazı Yönleri

Antonio LICORDARI - Francesca LICORDARI - Angelo PELLEGRINO*

(Received 28 July 2022, accepted after revision 15 August 2023)

Abstract

While mythology is one of the most widespread themes in the mosaics of Ostia Antica (both floor and non-floor), some compositions have a marked importance from a religious and cultic point of view.

We intend to examine the mosaic representations of aspects of the Ostian cults, among which that of Mithras stands out in a particular way for its diffusion and for the amplitude of its testimonies. The mosaic undoubtedly had the purpose of immediate visual communication of its contents, also because the religion of Mithras was accepted above all by low-level believers for whom communication through images was more suitable. However, in Ostia, among the followers of the cult, there is evidence of high-ranking personages, perhaps even belonging to the imperial family.

Next to that of Mithras we want to highlight the cult of Sabazio, of other oriental divinities in the past traces have been found, sometimes rightly and sometimes wrongly, in the House of the Dioscures, in the House of the Fishes, in the Neptune's baths and in the opus sectile building of the Marine Gate (4th century AD).

Keywords: *Mithrei, oriental cults, Ostia, religiosity, syncretism.*

Öz

Mitoloji, Ostia Antica'nın mozaiklerinde (hem zeminde olanlar hem de olmayanlar) en yaygın temalardan biri iken, bazı kompozisyonlar dini ve kült ile ilgili bakış açısından belirgin bir öneme sahiptir.

Bu çalışmada Ostia kültürünün mozaik temsillerinin incelenmesi amaçlanmakta olup; bunlar arasında Mithras kültürü yayılımı ve tanıklıklarının çokluğu açısından özel bir şekilde öne çıkmaktadır. Mozaik, kuşkusuz, içeriğinin anında görsel olarak iletilmesi amacını taşıyordu, çünkü Mithras dini, her şeyden önce, görüntüler aracılığıyla iletişimin daha uygun olduğu alt kademe inananlar tarafından kabul edilmişti. Bununla birlikte, Ostia'da kültürün takipçileri arasında, yüksek rütbeli şahsiyetlerin, hatta belki de imparatorluk ailesinden kimselerin de olduğuna dair kanıtlar bulunmaktadır.

Mithras'ın yanında Sabazio kültürü de vurgulanacak olup, geçmişteki diğer doğu tanrılarının izleri kimi zaman doğru kimi zaman yanlış biçimde de olsa Dioscures Evi'nde, Balıklar Evi'nde, Neptün Hamamları'nda ve Deniz Kapısı'nın opus sectile binasında (İS 4. yy) bulunmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Mithralar, doğu kültürleri, Ostia, dindarlık, senkretizm.*

* Antonio Licordari, via Panisperna 69, 00184 Roma, Italy.  <https://orcid.org/0000-0002-6557-1053>. E-mail: a.licordari@fastwebnet.it

Francesca Licordari, via dei Capocci 22, 00184 Roma, Italy.  <https://orcid.org/0000-0003-3832-0555>. E-mail: francesca.licordari@cultura.gov.it

Angelo Pellegrino, via Agri 17, 00198 Roma, Italy.  <https://orcid.org/0009-0002-2147-091X>. E-mail: angelopellegrino48@gmail.com

The technique of mosaic floors is widespread in the ancient Roman city of Ostia, especially in the black and white version. Colourful mosaics, on the other hand, are rarely attested until the 3rd century, while in the later period they were used on the most prestigious buildings.

The simple mosaics with geometric motifs of the late republican age were soon joined (from the middle of the 1st century AD) by figurative ones, often very complex. In most cases, the images had a communicative purpose by alluding to the function of the building or to the people who frequented it. For example, the numerous representations of Neptune and his large procession of Nereids, Tritons and sea monsters in the baths are well suited to covering the large spaces available with figures, but at the same time they are closely linked to the intended use of the baths themselves (Fig. 1).



Figure 1
Neptune Baths: Neptune with Nereids
(Becatti 1961: pl. 124).

Religious buildings, independently of the deity worshipped inside, also make use of this artistic technique for their decoration. In some cases, there is a precise link between religious practices and the figurative motifs of the decoration; in others their purpose is purely ornamental.

Among the most common sacred sites that employed the mosaic technique there were the *mithraea*, normally small underground and secluded rooms where ceremonies in honour of the Persian god Mithras were done.

The importance of this cult in Ostia is underlined by its vitality over time (from the middle of the 2nd century AD onwards), its diffusion in all social classes, the number of cult buildings preserved, the possible links with other religions.

20 *mithraea* have been identified so far in Ostia (for the spread of the cult of Mithras among the inhabitants of Ostia see Merkelbach 1998: 181-183). This issue includes the disappeared structures (Mithraeum Fagan), of uncertain identification (Shrine of the Three Naves) as well as the most recent discoveries (House of stucco capitals). They are characterised by a constant scheme, consisting of rectangular rooms with a vaulted roof in imitation of the symbolic underground cave (Dunbabin 1999: 62-64), with the *podia* on the long sides and an altar at the bottom. The central passage between the *podia* could be decorated with scenes recalling the sacred symbols of worship.

Let's look at some of them:

Mithraeum of *Felicissimus*, mid 3rd century AD (Becatti 1954: 105-112; Becatti 1961: 227-230 n. 428; Floriani Squarciapino 1962: 52-54). This is the best example of the link between worship and decoration (Fig. 2). It is the most

Figure 2
Mithraeum of *Felicissimus*. Photo by Parco Archeologico di Ostia (P.A.O.).



significant to understand the Mithraic religion. Seven panels in the central floor allude to the seven degrees of initiation (see Hänninen 2019: 320) that the worshipper had to go through, each under the tutelage of a planetary deity. The initiation ladder is the traditional one, as reported by St Jerome: “[...] *et, ut omittam vetera, ne apud incredulos nimis fabulosa videantur ante paucos annos propinquus vester Graccus nobilitatem patriciam nomine sonans, cum praefecturam regeret urbanam, nonne specu Mithrae et omnia portentuosissima simulacra, quibus corax, cryphius, miles, leo, Perses, heliodromus, pater initiantur, subvertit, fregit, exussit et his quasi obsidibus ante praemissis impetravit baptismum Christi?*” (*Epist. CVII, 2 ad Laetam*).

An exception to the traditional order of the initiatory ladder that sees in succession Mercury, Venus, Mars, Jupiter, Moon, Sun, Saturn is given by the Mithraeum of Santa Prisca in Rome, where the position of Mercury and the Moon is exchanged.

It is likely that this mithraeum belonged to a college (Battisti 2021: 311).

At the end of the path, an eighth panel, twice as wide, bears the name of the dedicator, who is unknown: *Felicissimus ex voto f(ecit)* (AE 1946, 118; Bouke van der Meer 2012: 104 n. 40).

However, the floor mosaic is not limited to these panels. In front of the entrance there is a stylised tree, perhaps a symbol of flourishing and luxuriant nature fecundated by the blood of the bull killed by the god. Next to it is a small well, symbolising the source of the primitive mithraeum and the water that had never to lack. This last element was also symbolised by the image of a two-handled crater. On the right side is a quadrangular altar with a burning fire. Fire and water are two fundamental elements of the Mithraic cult. Above the crater are two conical caps, *pilei*, with a star, typical attributes of the Dioscures, who in the astral conception of Mithraism represented the two celestial hemispheres, although one cannot exclude a syncretistic form of worship in honour of the divine twins, which will be discussed later.

Mithraeum of the Seven Gates, AD 160-170, with mosaics from the beginning of the 3rd century (Becatti 1954: 93-99; Becatti 1961: 198-99 n. 378; Floriani Squarciapino 1962: 50-51): This was built inside a warehouse without modifying the original layout, with the exception of the back wall, where a brick niche was created (Fig. 3). While the walls were decorated with frescoes on plaster, the floor was decorated with mosaics.



Figure 3
Mithraeum of the Seven Gates. Photo by
Roger Ulrich.

The threshold depicts an architectural motif of arches with the central one being larger. The latter is flanked by two pillars with capitals and is surmounted by a crown of merlons with an *oscillum* hanging in the centre of the archway. The smaller arches, three on each side, are divided by columns and have battlements above them. The number “7” in the arches is not accidental (according to Celsus, quoted by Origen, c. Cels., VI, 22, the symbolism of the doors is connected with the metal of which they were made), as it is also found in other mithraea in reference to the initiatory degrees and planetary spheres. The divinities are also depicted in mosaic: four within panels on the vertical walls of the podiums, two on the floor behind the masonry altar, and the last one, the sun, to be interpreted as a personification of the god Mithras, must have been painted in the niche of the back wall. The podiums ended with two small pillars decorated with laurel bushes and with the mosaic images of *Cautes* and *Cautopates*.

On the right podium one recognises Mars in a standing position with a spear in his right hand and a trophy with armour resting on his left shoulder. The god is wearing a helmet and a tunic. The second panel depicts the moon as a naked girl with a crescent on her head, holding the edges of a veil in her hands in a pose that was common in Ostia for female mythological figures. This is the typical scheme of the Anadyomene as told by Cicero (Cic.nat. III, 59) and Pliny (Plin.nat. XXXV, 87 and 91). In the small central niche is Mercury, depicted nude, with the chlamys on his left arm, the caduceus in his left hand and a bag in his right. Behind the altar in the floor is Jupiter, standing, bearded, with a mantle that envelops him and leaves his chest bare. In his right hand he holds the thunderbolt, in his left hand the sceptre. Next to him is the bust of Saturn, veiled, bearded and with a sickle protruding from his right shoulder.

The central crater indicates water, the earth is symbolised by the serpent emerging from a rock and heading towards the crater to drink the water. The air is represented by a bird, perhaps an eagle.

In this mithraeum the deities are depicted in an anthropomorphic manner and are recognisable by their attributes, in contrast to the Mithraeum of *Felicissimus* where are present only the symbols alluding to the gods.

Mithraeum of the Seven Spheres, dating from between the end of the 2nd and the beginning of the 3rd century AD (Becatti 1954: 123-124; Floriani Squarciapino 1962: 43-44; D’Asdia 2002: 441-442): takes its name from the mosaic floor decoration consisting of seven successive semicircles alluding to the seven planetary spheres and the seven degrees of initiation (Fig. 4). At the beginning of the path there is a dagger, in memory of the one used by Mithras to kill the bull. The mosaic covering the *podia* on both sides depicts the planetary divinities; above the counters are the signs of the zodiac (left side: *Aries*, *Taurus*, *Gemini*, *Cancer*, *Leo*, *Virgo*; right side: *Pisces*, *Aquarius*, *Capricornus*, *Sagittarius*, *Scorpio*, *Libra*). From the order can be deduced that the left side coincided with the astrological north, summer and spring, and the day. The right side represented south, winter and fall, and night.

At the front of the benches are the torchbearers *Cautes* and *Cautopates*, who were associated with Sol and Luna. *Cautes* raises a small torch. In his other hand is a cock, referring to the morning. *Cautopates* is lowering a large torch, the fire of which is indicated by red *tesserae*. It is peculiar that *Cautes* is on the “south” and dark side, *Cautopates* on the “north” and light side. This can be explained by linking them to another aspect of “north” and “south”: the places where the souls of men entered and left the world.

Figure 4
Mithraeum of the Seven Spheres. Photo by P.A.O.



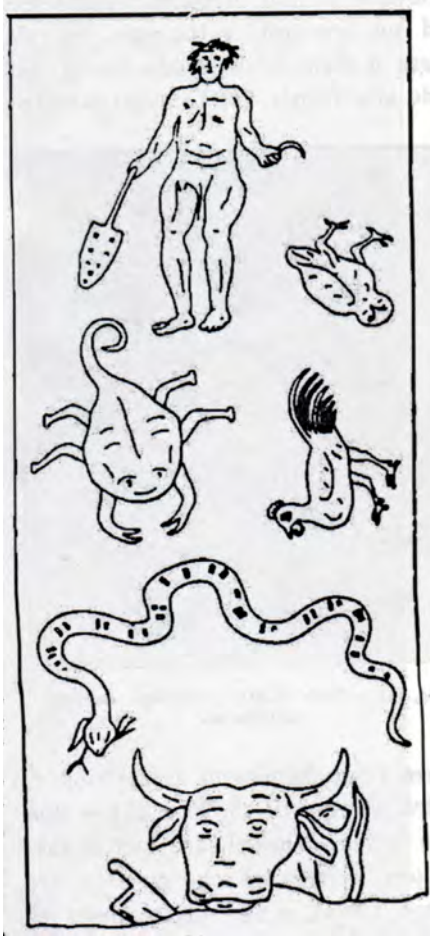


Figure 5
Mithraeum of the Animals (draw by Paschetto 1912: 375).

These figurations formed the core of Filippo Coarelli's hypothesis according to which the spheres are inspired by the neoplatonic philosophical theories of *Apuleius*, the author of *The Golden Ass*, who would also have been the owner of the adjacent *domus* (Coarelli 1989: 27-42). This hypothesis, however, is not tenable for onomastic and dating reasons. Moreover, the mithraeum is only adjacent to the *domus* because the internal connection was made during subsequent restoration work (Van Haepelen 2021: 352).

Another ingenious hypothesis, but one that does not fully correspond to the astronomical data, is that of Roger Beck who, in the reciprocal position of the planets and the signs of the zodiac, depicted in the mosaic of the Mithraeum, believes that the spring equinox of AD 172 or 173 is recalled (Beck 1979: 515-529).

Mithraeum of the Animals, 2nd half 2nd century AD (Becatti 1954: 87-92; Becatti 1961: 177-179 n. 327; Floriani Squarciapino 1962: 48-49): again, the place of worship takes its name from the mosaic floor decoration (Fig. 5). The building has been related to the Magna Mater's Field a place sacred to the goddess Cybele. Moreover, there are elements in common between these two religions of oriental origin, such as the killing of the bull. On the floor, between the piers and the podia, is a black-and-white mosaic. There are six depictions: the first figure at the entrance is a *Leo* (the lion, the fourth degree of the Mithraic scale, which, being halfway up, represents the passage between the lower and higher degrees), a naked man holding ritual objects (a pruning knife and some sort of shovel). The animals depicted on the floor are those that normally appear in canonical tauroctonia (the only exception being the absence of the dog): the head of the bull, the snake, the scorpion, the raven and the cock. The bull is the cosmic animal that is killed to ensure the rebirth and salvation of the soul; the snake alludes with its coils to the passing of time and is at the same time the emblem of the earth from which everything begins; the scorpion intervenes in the sacrifice of the bull by trying to hinder the action, clutching the animal's testicles; the raven is the herald of Mithras and a grade of initiation (*corax*); the cock is the attribute of *Cautes* and announces the rising of the sun.

Mithraeum of the *Planta Pedis*, AD 176-180 (Becatti 1954: 77-85; Becatti 1961: 142 n. 281; Floriani Squarciapino 1962: 47-48): the decoration of the mithraeum is almost a century later than its construction, being dated to the time of Valerian (AD 253-260). This is limited to the mosaic representation of an imprint of a shod right foot (Fig. 6). A religious significance was attributed to it: it could be



Figure 6
Mithraeum of the *Planta Pedis*. Photo by Francesca Licordari.

the foot of the god, on which the initiates placed their own feet. Foot-imprints are also documented in the cult of Serapis. The Ostian Serapeum is close to this Mithraeum. Another connection between Mithras and Serapis is their association with *Sol* (Quack 2013: 168).

The image of the snake also appears here with the functions explained above.

Mithraeum of the Imperial Palace, AD 162 (Becatti 1954: 53-57; Becatti 1961: 167 n. 309; Floriani Squarciapino 1962: 44-46): the mithraeum, located in the west part of a high-level palace (the so-called Imperial Palace), was considered as a clear testimony of the favour that Mithraism found in the highest spheres of Roman society, until its official recognition by Commodus (Fig. 7). The mosaic floor was made at the expense of a certain *Lucius Agrius Calendio* (it should be noted that the *gens Agria* is well attested in Ostia with 28 occurrences): *Soli Invict(o) Mit(hrae) d(onum) d(edit) L(ucius) Agrius Calendio*. The inscription (CIL XIV 56) is repeated twice at both side counters, so that it could be read easily from both positions. There are no images in this pavement and the *Calendio* inscription is so important that it has an exclusive role. We are unable, however, to determine the degree of initiation achieved by the worshipper.

In the vestibule of the mithraeum, a niche was found with a coloured mosaic depicting *Silvanus* (Becatti 1961: 167-168 n. 310), confirming the relationship that may have existed between Mithras and *Silvanus* (recalled by 15 entries), already highlighted by an inscription from the *Planta Pedis* Mithraeum, now preserved in the Galleria Lapidaria (Vermaseren 1956-1960: 133 n. 276).

Other religious buildings, which have also yielded sacred mosaic decoration, are similar in plan to mithraea.

Shrine of the Three Naves, Severan age (Becatti 1954: 69-75; Floriani Squarciapino 1962: 46; Van Haepere 2019: 118-20): the tutelary deity of this place of worship is not known (Fig. 8). The podia suggest a mithraeum, but the mosaic in front of the aedicule at the back has generic motifs that allude to a ritual sacrifice: an altar, a knife, a pig and a krater. The altar is the sacred place where the sacrifice is made, the knife or dagger is the sacrificial instrument, while the pig is the victim; finally, the krater is intended to hold water for purification. Other hypotheses link it to a Syriac religion or to the Dionysian religion (due to the discovery of a statuette adorned with vine leaves) or make it the social headquarters of a college (Pavolini 2006: 144).



Figure 7
Mithraeum of the Imperial Palace. Photo by Jan Theo Bakker.



Figure 8
Shrine of the Three Naves. Photo by Jan Theo Bakker.

Horrea of Hortensius, 1st half of the 3rd century AD (Van Haepren 2019: 116-118): one of the best examples of syncretism between Mithras and other religions can be found in these warehouses, whose oldest phase dates back to the Julio-Claudian period (Fig. 9). On the floor of the sacellum there is a radiated serpentine disk that suggests the Sun, two black torches on the bottom (let us not forget that in the Mithraic religion they are the symbols of *Cautes* and *Cautopates*) and a dedication from which we learn that *L. Hortensius Heraclida*, commander of a ship of the Miseno military fleet, had the temple built to fulfil a vow (CIL XIV 4317) and that the priest *Iulius Victorinus* had taken care of the mosaic covering.

Figure 9
Horrea of Hortensius. Photo by P.A.O.



The so-called Sabazeum, early 3rd century AD (Becatti 1954: 113-117; Becatti 1961: 232 n. 431; Floriani Squarciapino 1962: 54-55): on the west part of the floor, between the podia, is a black-and-white mosaic (Fig. 10). We have a white tile inscription with black background (reversed from the other mosaics); only in one other case does a mosaic with the same characteristics appear, in the entrance of the Fire Station. Since an inscription with a dedication to Jupiter *Sabazius* was found in the filling soil, it was long thought that this could be a Sabazeum, but the side podia lead back to the Mithraic religion (*Fructus / suis in / pendis / consum / mavit*, CIL XIV 4297). The name of the dedicator, *Fructus*, also appears in the mosaic (in Ostia, there are 13 other attestations of the surname *Fructus*, mostly from college rolls). The krater, the snake, the sun and the moon also appear in the symbolism of the cult of Jupiter *Sabazius*.

Figure 10
I.e. *Sabazeum*. Photo by P.A.O.



This building, from a religious point of view, is much more complex because in addition to *Sol Invictus* there are other divinities such as *Mercurius* and *Caelestis*, almost an Italic version of the main African triad, especially since the African community had a significant presence in Ostia (Licordari 2019: 733-736).

The syncretistic tendency of the Mithraic cult is quite visible and the Persian deity is combined from time to time with other deities, with the Mithraeum being combined with another sanctuary.

In comparison with a cult such as Mithras, the representations concerning the traditional Roman religion have a very modest position.

Recall the scene of Mars approaching the sleeping Rhea Silvia (Becatti 1961: 36-37 n. 59, pl. CV; Pellegrino 2017: 55), one of the happiest achievements of

the Hadrian's Age (Fig. 11). The artist has succeeded in effectively translating a pictorial prototype, known from other monuments, into a black and white scene using only a few white lines that manage to create with great simplicity even perspective effects in the rendering of the shield, the cloak and the water coming out of the amphora (Licordari - Pellegrino 2022: 286-287).



Figure 11
Rhea Silvia and Mars (Pellegrino 2017: 54).

It is not known for sure which building the mosaic came from, but it is very likely that it was from the so-called oil warehouses on the bank of the Tiber, not far from the site of the present museum, excavated in 1783 at the initiative of Diego di Noronha (Pietrangeli 1943: 2), Portugal's ambassador to Rome, and Abbot Gaetano Montanari.

The remarkable quality of the mosaic work and its dimensions (4.32 x 4.27 m) suggest that it was a very representative complex, certainly not a warehouse, which could only be located next to the solemn and scenic porticoed road that led from the landing on the left bank of the Tiber to the city forum.

The source of inspiration for the scene is Ovid (*Ov.fast.* III, 9-40), who describes Rhea Silvia in a dream state, of which she only remembers, on waking, that she was keeping vigil by the fire. The place where this happens is not just any place, but a place that induces sleep, characterised by the murmur of the waters, the shade of the willows and the chirping of the birds (Gabriele 2021: 125).

An attempt to accentuate the depth of the scene is perhaps given by the different size of the two figures: the woman, larger, in the foreground, the god, smaller, descending from above and still far away. Giovanni Becatti, in noting the height of the author's technical and stylistic qualities, compares him to the master of the Neptune mosaic, the most significant representative of the artistic environment of the Hadrian's Age (Becatti 1961: 310).

To have achieved remarkable artistic results with just a few touches with simple two-tone painting - reminiscent of the 'silhouette' style of the early imperial age - is no small feat. The style expressed in great simplicity, but also with remarkable elegance, is classical, the same style that characterises sculpture of the period, such as the Hadrian round reliefs inserted in the Arch of Constantine (Clarke 1979: 76-78).

To remain within the sphere of official religion we must turn our attention to the chapel for the imperial cult inside the Barracks of the Fire Brigade (Becatti 1961: 61-62 n. 76), the *Caesareum*. The mosaic, dating from the Severian period, partially incomplete, represents three phases of a bull sacrifice (Fig. 12). The importance of traditional deities in this period faded and the cult remained centred on the figure of the emperor, whose sacredness was accentuated.

Figure 12
Barracks of the Vigili: Detail of the sacrifice scene (Becatti 1961: pl. 100).



Venus is the deity most present in the mosaic art of Ostia: if on the one hand she is linked to Mithras with the rank of *Nymphus*, the bridegroom, on the other hand she is loaded with symbolic meanings. According to the humanistic and philosophical tendencies of the time, it could be an allegory of serenity and well-being, which also reappears in sculptures placed in later buildings, such as those of Cupid and Psyche or Eros stringing a bow.

Venus is also present in the mosaic of the *Domus fulminata* (House of the Thunderbolt), first half of the 3rd century (Becatti 1961: 108 n. 203), seen standing and in perspective, nude with two veils hanging from her arms. The fragment of the Venus mosaic inscription (Homann-Wedeking 1942: 314 = AE 1946, 187) seems superfluous in view of the precise characterisation of the goddess (Jenssen Tveit 2007: 125 I-32), unless it is to be understood, in view of the other shreds of letters nearby, as part of a dedication (Fig. 13).

The figure of Venus, and in particular the sea-Venus, is in fact a constant in African mosaics, in which the original religious meaning is transformed into an allegory of love and serenity. The close relationship established between Ostia and the African provinces (western Mediterranean), which we already mentioned, is thus further confirmed.

Images of deities can also be found in funerary contexts, such as Venus in tomb 75 on the Isola Sacra (Calza 1940: 174 pl. 86) and Dionysus, depicted on a panther, on the floor of a tomb in Pianabella Necropolis (mid 2nd century AD). The latter example is one of the most successful achievements in this field. The beardless god rides the animal sacred to him in an elegant interweaving of plants (Pellegrino 2017: 55-56). The symbolism of the scene is clear, with the divinity seen like an expression of nature, which in a continuous cycle, after death, resurrects and flourishes.



Figure 13
Venus in the mosaic of the House of the
Thunderbolt (Becatti 1961: pl. 112).

Other divinities closely linked to the *Urbs* are the Dioscures, present since the time of the early Republican Rome. In the *domus*, which takes its name from them, they may have a reference to the activity of the owner of the villa (Fig. 14).

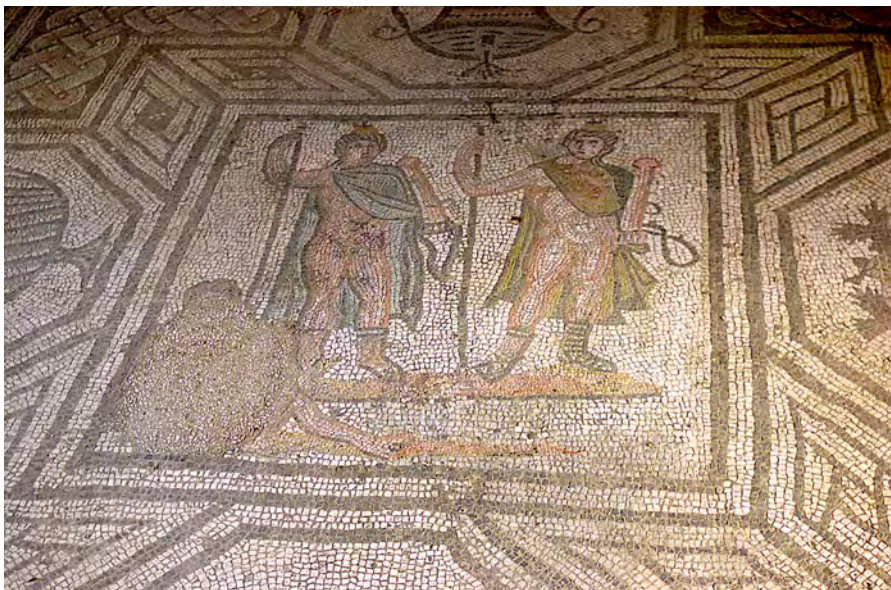


Figure 14
Domus of the Dioscures (Pellegrino 2017:
94).

According to the myth, the Dioscures were rewarded by Neptune with the power to control the seas and the winds and were therefore worshipped in Ostia as protectors of navigation and trade. Their cult is attested at the beginning of the 3rd

century AD by a cippus (Bloch 1953: 245 = AE 1955, 166) dedicated to Neptune himself, Castor and Pollux, as well as by a metrical inscription (CIL XIV 1), unfortunately lost, and by another cippus coming from the Serapeum (Pellegrino 1988: 228 nt. 16 = AE 1988, 213), where they are worshipped together with Jupiter Serapis; finally, their *aedes* is attested by another inscription (CIL XIV 376). On 27th January of each year the *praetor urbanus* and then (from the middle of the 3rd century AD) the *praefectus urbi* celebrated *ludi* for the salvation of the Roman people (Meiggs 1977: 344-345).

It has been suggested that this domus might have belonged to *Ceionius Rufius Volusianus Lampadius, praefectus urbi* in AD 365-366 (Meiggs 1977: 398), or to some other personage, unknown to us, involved in the management of the annona. The presence of mythological subjects, at a time when Christianity was about to become the official religion of the Empire, is a demonstration of the persistence of pagan beliefs in Ostia, especially among a part of the aristocracy still tied to the traditional cults of Roman society.

It is probably only by chance that there are no mosaics in Ostia that can be connected with the Christian religion. In fact, Christianity is locally well attested: the basilica east of Via del Sabazeo identifiable with that of Saints Peter, Paul and John the Baptist, the so-called Christian Basilica, the numerous inscriptions (just over two hundred) and historical sources (Aug.conf. IX), the presence of the *Anicii* (CIL XIV 1875) and *Symmachi* (Gasperini 1988: 242 = AE 1988, 217) families, the *Volusianus* of the early 5th century, not to mention Porto, which in the late period formed a community of its own.

The hypotheses formulated by Becatti to recognise the Christian imprint in particular monograms and abbreviations in the mosaics of non-Christian buildings, such as the House of the Fishes (Brenk 2001: 263-264), that of the Dioscures (*PE* ligament) or the Baths of Neptune are difficult to support. If the mosaic representations mentioned above are datable to the late 4th century, i.e. to a time when religion was still formally “tolerated”, but in fact advancing and widespread, one cannot see the need to resort to cryptic expressions more typical of a time of persecution.

The bearded figure of the *opus sectile* in the *domus* outside the Marine Gate, often interpreted as a Christ seen as a philosopher and teacher, according to the canons of Christian iconography at the end of the 4th century (Fig. 15), can also be seen, with equally convincing arguments, as a philosopher to be framed in the context of the neoplatonic culture of the time: the master represented in a frontal pose addressing one of his disciples (Brenk 2001: 266-268; Mazzucato 2021: 582).

Figure 15
Domus of the *opus sectile* outside Porta Marina (Pellegrino 2017: 99).



Bibliography – Kaynaklar

- Battisti 2021 M. Battisti, "Mithras sodalis: mitrei in edifici collegiali ostiensi", F. Fontana - E. Murgia (eds.), *Sacrum facere, Atti del VI Seminario di Archeologia del Sacro, Forme associative e pratiche rituali nel mondo antico*, Trieste, 303-320.
- Becatti 1954 G. Becatti, *Scavi di Ostia, II, I Mitrei*, Roma.
- Becatti 1961 G. Becatti, *Scavi di Ostia, IV, Mosaici e pavimenti marmorei*, Roma.
- Beck 1979 R. Beck, "Sette sfere, sette porte and the spring equinoxes of A.D. 172 and 173", U. Bianchi (ed.), *Mysteria Mithrae*, Leiden, 515-529.
- Bloch 1953 H. Bloch, "Iscrizioni rinvenute tra il 1930 e il 1939", *NSc* 7, 239-305.
- Bouke van der Meer 2012 L. Bouke van der Meer, *Ostia speaks, Inscriptions, buildings and spaces in Rome's main port*, Leuven.
- Brenk 2001 B. Brenk, "La christianisation d'Ostie", J. P. Descoedres (ed.), *Ostie, Port et Porte de la Rome antique (exh. cat.)*, Genève, 262-271.
- Calza 1940 G. Calza, *La necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra*, Roma.
- Clarke 1979 J. R. Clarke, *Roman Black-and-White Figural Mosaics*, New York.
- Coarelli 1989 F. Coarelli, "Apuleio ad Ostia?", *DialA* 7, 27-42.
- D'Asdia 2002 M. D'Asdia, "Nuove riflessioni sulla domus di Apuleio a Ostia", *ArchCl* 53, 433-464.
- Dunbabin 1999 K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.
- Floriani Squarciapino 1962 M. Floriani Squarciapino, *I culti orientali ad Ostia*, Leiden.
- Gabriele 2021 M. Gabriele, *I sette talismani dell'impero*, Milano.
- Gasperini 1988 L. Gasperini, "Dedica ostiense di Aurelio Aviano Simmaco all'imperatore Costante", *Misc. Gr. Rom.* 13, 242-250.
- Hänninen 2019 M.-L. Hänninen, "Mithran Kultti Ostiassa", A. Karivieri - M. Meriluoto (eds.), *Ostia Portti Roomaan (exh. cat.)*, Helsinki, 319-325.
- Homann-Wedeking 1942 E. Homann-Wedeking, "Archäologische Grabungen und Funde in Italien, Albanien und Libyen, Oktober 1941 bis Oktober 1942", *AA* 57, 277-389.
- Jenssen Tveit 2007 L. Jenssen Tveit, *Mosaikkinskripter i Romersk Privatarkitektur*, Oslo.
- Licordari 2019 A. Licordari, "Alcune iscrizioni sacre ostiensi", *ArchCl* 70, 733-745.
- Licordari - Pellegrino 2022 A. Licordari - A. Pellegrino, "Il tema mitologico nei mosaici di Ostia", C. Angelelli - M. Emilio Erba - D. Massara - E. Zulini (eds.), *Atti del XXVII Colloquio AISCOSCOM*, Roma, 285-300.
- Mazzucato 2021 N. Mazzucato, "Il Cristo filosofo della domus di Porta Marina: un approccio teologico", C. Angelelli - C. Cecalupo (eds.), *Atti del XXVI Colloquio AISCOSCOM*, Roma, 577-586.
- Meiggs 1977 R. Meiggs, *Roman Ostia*, Oxford.
- Merkelbach 1998 R. Merkelbach, *Mitra, Il signore delle grotte*, Genova.
- Paschetto 1912 L. Paschetto, *Ostia colonia romana*, Roma.
- Pavolini 2006 C. Pavolini, *Ostia*, Bari.
- Pellegrino 1988 A. Pellegrino, "Note sul culto di Serapide ad Ostia", *Misc. Gr. Rom.* 13, 225-41.
- Pellegrino 2017 A. Pellegrino, *Mosaici e pavimenti di Ostia, Monte Compatri*.
- Pietrangeli 1943 C. Pietrangeli, "Un mosaico inedito di palazzo Altieri con il mito di Marte e Rea Silvia", *L'Urbe* VIII 1-2, 2-5.
- Quack 2013 J. F. Quack, "Serapis als neuer Gefährte der Isis", C. Hattler (ed.), *Imperium der Götter*, Darmstadt, 164-170.
- Van Haepere 2019 F. Van Haepere, *Fana, templa, delubra. Regio I, Ostie, Porto*, Roma.
- Van Haepere 2021 F. Van Haepere, "The mithraea of Ostia and their worshippers", L. Bricault - R. Veymiers - N. Amoroso (eds.), *The Mystery of Mithras*, Mariemont, 349-356.
- Vermaseren 1956-1960 M. J. Vermaseren, *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae*, Den Haag.

Statement

The authors of this article declare that it was written in accordance with the ethics of research and publication

İznik Hisardere Bazilikası Mozaikleri

Mosaics of the Basilica in Hisardere, İznik

Ali Kazım ÖZ - Aygün Ekin MERİÇ -
Ahmet TÜRKMEÑOĞLU - Nihal KARDORUK*

(Received 10 August 2022, accepted after revision 28 August 2023)

Öz

Bursa ili, İznik ilçe merkezinin beş km kuzeyinde yer alan Hisardere Nekropolü'nde, 2015 yılından itibaren çok sayıda lahit, sanduka ve oda mezar ortaya çıkarılmıştır. Kazılarda ortaya çıkarılan duvarlar ve mozaiklerin takibi sonucunda, 2021 yılında Hisardere Nekropolü'nün merkezinde bazilikal planlı bir kilise yapısına ait kalıntılara rastlanmıştır. Ayrıca jeofizik yöntemlerle yapılan incelemeler sonucunda, yapının battıya doğru devam ettiği ve muhtemel boyutlarının yaklaşık 30x35 m ve atriumla birlikte 30x70 m olduğu tespit edilmiştir. Böylece, Anadolu'daki en büyük bazilikalardan biri olarak literatürde yer alması gereken önemli bir yapıyla karşılaşmıştır.

Erken Hıristiyan Dönemi kültürünün en önemli temsilcilerinden biri olan İznik kentinde, bu denli görkemli bir yapının kent surlarının uzağındaki bir nekropol alanının içinde ve Roma Dönemi lahitlerinin üzerinde bulunması ender rastlanan bir durumdur. Kazılar sonucunda, bazilikanın orta nefinde geometrik motiflerle süslü mozaiklerin, yan neflerinde ise tuğla döşemelerin varlığı görülmektedir. Bazilika mozaiklerinin eşit boyutta dört farklı kompozisyona sahip panellerden oluştuğu belirlenmiştir. Fakat mozaiklerin yüzeye yakın olması ve bölgenin uzun yıllar tarımsal üretim amacıyla kullanılması gibi nedenlerle sadece üç panelin kompozisyonuyla ilgili bilgiler edinilebilmiştir. Bazilikanın mimari özellikleri, mozaiklerin içeriğinin benzer örneklerle karşılaştırılması ve arkeolojik buluntular yardımıyla yapının İS 5.-6. yüzyıllara ait olduğu anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İznik, bazilika, nekropol, Erken Hıristiyanlık, mozaik.

Abstract

The sarcophagi and chamber tombs have been unearthed since 2015 in the Hisardere Necropolis, which is located five kilometres north of Iznik town centre. As a result of following the walls and mosaics, the remains of a basilical church were found in the centre of the Necropolis in 2021. In addition, it was determined that the structure continues to the west and its possible dimensions with the atrium are approximately 30x70 m owing to the geophysical research. Thus, one of the largest basilicas in Anatolia that should be included in the literature was encountered.

A magnificent building which is found in a Roman Necropolis and outside the city walls is unique structure of the Early Christian Period in Iznik. As a result of the excavations, it has been found that the mosaic panels decorated with geometric motifs in the central nave of the Basilica and brick pavements in the side naves. Furthermore, it was determined that the Basilica mosaics consisted of panels with four different compositions of equal size. However, data on the composition of only three panels could be obtained due to the fact that the mosaics are close to the surface and the field has been used for agricultural production for many years. It is understood that the building belongs to the 5th - 6th centuries AD in consequence of the archaeological studies, architectural character and comparison with similar examples.

Keywords: Nicaea, basilica, necropolis, Early Christian, mosaic.

* Ali Kazım Öz, Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Tınaztepe Kampüsü, Buca, İzmir, Türkiye. <https://orcid.org/0000-0002-3005-323X>. E-posta: ali.oz@deu.edu.tr

Aygün Ekin Meriç, Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Tınaztepe Kampüsü, Buca, İzmir, Türkiye. <https://orcid.org/0000-0002-1343-847X>. E-posta: aygun.ekin@deu.edu.tr

Ahmet Türkmenoğlu, İznik Müze Müdürlüğü, İznik, Bursa, Türkiye. <https://orcid.org/0000-0002-8771-4318>. E-posta: ahturkmenoglu@hotmail.com

Nihal Kardoruk, İznik Roma Tiyatrosu Kazıevi, Kılıçarslan Caddesi, No:196, İznik, Bursa, Türkiye. <https://orcid.org/0000-0002-6299-1810>. E-posta: nihai.kardoruk@gmail.com

Giriş

Bursa ili, İznik ilçe merkezinin kuzeyinde yer alan Hisardere Nekropolü'nde (Çizim 1) bugüne kadar çok sayıda lahit, sanduka ve oda mezar ortaya çıkarılmıştır. Bölgedeki ilk bilimsel çalışmalar, 2015 yılında Dokimeion tipi sütunlu bir lahdin kurtarma kazısı ile gerçekleştirilmiştir (Eraslan - Altın 2021: 269-286). Ayrıca 2016 Çerçeveli tip lahit (Ekin-Meriç - Dreyer 2021: 47-63) ve 2019 ve 2020 yıllarında terracotta içbükey plakalarla örtülü mezarlara (Altın 2019: 35; Ekin-Meriç - Kutbay 2021: 61-80) ulaşılmıştır. Nekropol alanı; terracotta içbükey plakalarla örtülü oda mezarlar, hipojeler, basit pışmış toprak mezarlar, lahitler ve basit formlu kiremit çatkı mezarlar bakımından değerlendirildiğinde, mezar çeşitliliği açısından oldukça zengin olduğu tespit edilmiştir. Böylece, Hisardere Nekropol alanının, İS 2. ve 5. yüzyıllar arasında varlıklı yurttaşlar ile birlikte sosyo-ekonomik anlamda daha alt tabakalardaki halk tarafından da kullanıldığı anlaşılmıştır.

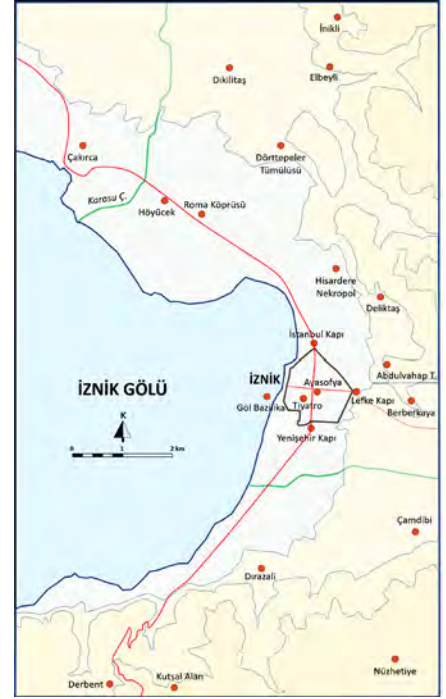
1. İznik'te Erken Hıristiyanlık Dönemi

Prehistorik dönemlerden beri devamlı yerleşim görmüş İznik (Nicaea) kentinde Hıristiyanlığın tarihi İS 4. yüzyıldan itibaren başlamaktadır. İmparator Diocletian tarafından İS 303 yılında Nikomedia'da Hıristiyanlara karşı başlatılan zulümden komşu Nicaea kenti de etkilenmiştir. Hatta olaylar sırasında şehit düşen genç Aziz Neophytos adına kent dışında, göl kenarında bir kilise inşa edildiği bilinmektedir (Janin 1975: 118). Bundan yirmi yıl sonra İS 325 yılında, İmparator I. Constantinus'un himayesinde Birinci Ekümenik Konsil'in İznik'te toplanması kentin önemini daha da arttırmıştır (Dvornik 1990: 6-7; Ostrogorsky 1995: 44; Minnerath 1996: 11-15, 35-38; Sinanoğlu 2001: 549; Darcan 2013: 171). İS 364 yılında İmparator Valentinianus'un taç giyme töreni de bu kentte gerçekleşir ve kente Metropolis unvanı verilir (Amm. 565). Bu yüzden, İznik Roma Tiyatrosu'nda ve kentteki diğer kazılarda ele geçen buluntuların çoğu bu yükseliş dönemine yani İS 4. yüzyıla aittir (Öz - Ekin-Meriç 2021: 71).

İS 5. ve 6. yüzyıllarda şiddetli depremlerle (Adatepe - Erel 2006: 143 tablo 1) sarsılan ve büyük bölümü yıkılan kentin yeniden yapılanması Iustinianus Dönemi'nde (İS 527-565) gerçekleşmiştir. Bu dönemde harap durumdaki saray, hamam, köprü ve su kemeri gibi yapıların restore edildiğini Procopius bildirmektedir (Prok. 5.3.2). Tarihçi yazar, altyapı faaliyetlerinin yanı sıra kentte kurulan kadın ve erkek manastırlarından da bahseder. İS 727 yılına gelindiğinde, 7. Ekümenik Konsil'in (Aydın 2011: 32; Ruggieri 2011: 129) İznik Ayasofya Kilisesi'nde toplanması ile kent bir hac merkezine dönüşür. Aynı dönemde kadın ve erkeklerin birlikte kullandığı çifte manastırlara da kısıtlamalar getirilmiştir. Daha sonra giderek artan Arap akınları nedeniyle yerleşim küçülür ve sur içine sığırır. Arkeolojik veriler yardımıyla, bu dönemden sonra Hisardere'deki yapının kullanılmadığı anlaşılmaktadır.

2. Hisardere Bazilikası

İS 312/313 yıllarında I. Constantinus tarafından yayınlanan Milano Fermanı sonrası Hıristiyanlığa karşı uygulanan hoşgörü politikası, dinsel amaçlı mimari mekânların özellikle de bazilikaların yapımına ivme kazandırmıştır (Krautheimer 1967: 117). Erken Hıristiyanlık Dönemi'nde bazilikal planlı yapıların dini amaçla kullanılması ilk kez Kudüs çevresinde I. Constantinus (307-337) Dönemi'ne tarihlenen kiliselerde görülmektedir. Bethany, Gethsemane, Holy Zion, Ascension (Göğe Yükseliş) kiliseleri ile Fara, Douka, ve Qasr el-Yahud manastırları en erken Hıristiyanlık yapıları olarak bilinmektedir (Patrich 2006:



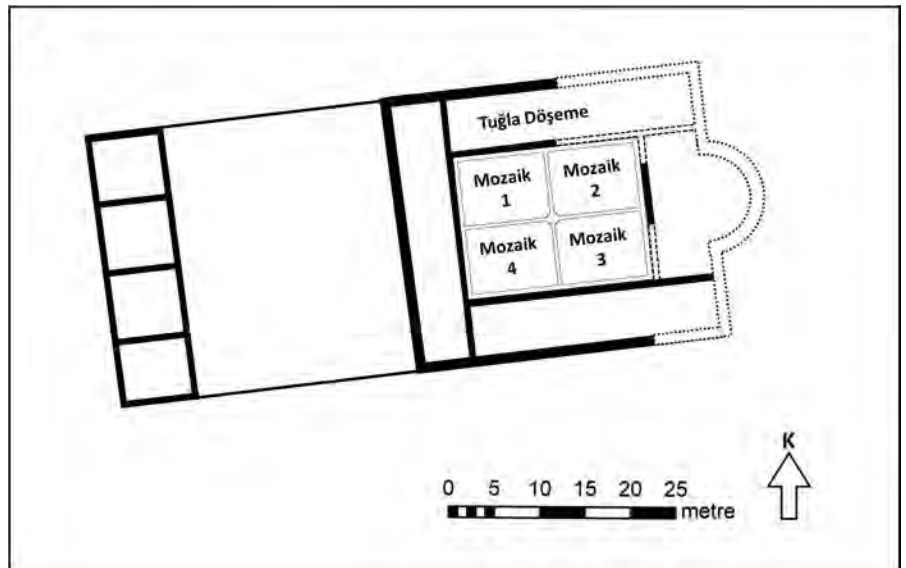
Çizim 1
İznik çevresi haritası (Öz 2021: 7).

363). İS 380 yılında ise Selanik Fermanı'nın yayınlanmasıyla Hıristiyanlık devlet dini olarak kabul edilmiş ve ritüellerin gerçekleştirileceği dini yapıların inşaatı hızlanmıştır (Schaff 1882: 85). İS 438 yılında II. Theodosius tarafından son hali verilen kanunlar ile birlikte kentlerin imar planlarının yanı sıra özellikle dini yapılarla (anıt mezarlar, kiliseler ve kutsal alanlar) ilgili düzenlemeler getirilmiştir (Cod.Theod. 15. ve 16. kitap). İS 5. ve 6. yüzyıllar boyunca Anadolu'nun birçok yerinde en sık kullanılan plan tipini oluşturan bazilikal planlı kiliseler, küçük değişiklikler ve tamiratlarla varlıklarını İS 7. yüzyıla kadar devam ettirmiştir (Erdoğan - Ceylan 2019: 663; Yıldız 2020: 15).

İS 6. yüzyılda Procopius'un bahsettiği İznik'teki kadın ve erkek manastırlarının, bir çeşit Çifte Manastır (*monasteria dublicia*) olduğu kabul edilirse; Hisardere Bazilikası'nı da bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Bakire rahibelerin manastırlara alınmasının ilk olarak 4. yüzyılda Koptik Aziz Pachomius tarafından gerçekleştirildiği kabul edilir (Bateson 1899: 139). Geleneğin Anadolu'ya gelişi ise; aynı yüzyılın sonlarında Neocaesarealı Aziz Basil'in ailesiyle birlikte, Annesi köyü (Amasya, Uluköy) yakınlarında, İris (Yeşilirmak) nehrinin kıyısında, ortak yaşamı öğütleyen komünal (Coenobitic) bir manastır kurmasıyla gerçekleşir (Bateson 1899: 140). Ana Kilise (*Katholikon*) çevresinde hem rahiplere hem de rahibelere hizmet eden Çifte Manastır komplekslerinin, İS 6. yüzyılda Hadrianoupolis (Karabük, Eskipazar) (Verim 2019: 280-285) ve Mantineion (Bolu, Adaköy) (Ruggieri 1991: 173) gibi bölgedeki diğer kentlerde de kurulduğu bilinmektedir. Muhtemelen Hisardere Bazilikası da bir manastır katolikonu olarak bu dönemde yeniden düzenlenmiş olmalıdır. Zaten yapının bir atrium ile çevresindeki mekânlara sahip olması da sadece mezarlık kilisesi olarak değil, daha geniş kapsamlı bir yapı, yani manastır kilisesi olarak kullanıldığının göstergesidir.

2018 ve 2019 yıllarındaki kazılarda ortaya çıkarılan duvarlar ve mozaiklerin takibi sonucunda, 2021 yılında Hisardere Nekropolü'nün merkezinde bazilikal planlı bir kilise yapısına ait kalıntılara rastlanmıştır. Ayrıca jeofizik yöntemlerle yapılan incelemeler sonucunda, yapının batıya doğru devam ettiği ve muhtemel boyutları ortaya çıkmıştır. Böylece Bazilika yapısının boyutlarının apsis hariç yaklaşık 30x35 m, apsis ve atriumla birlikte 30x70 m olduğu tahmin edilmektedir. Böylece, Anadolu'daki en büyük bazilikalardan biri olarak literatürde yer alması gereken görkemli bir yapıyla karşılaşılmıştır (Çizim 2). İznik gibi Erken Hıristiyan niteliklerine sahip bir kentte, bu denli önemli bir yapının kent surlarından uzak

Çizim 2
Hisardere Bazilikası tahmini planı (Çizim:
A. K. Öz).



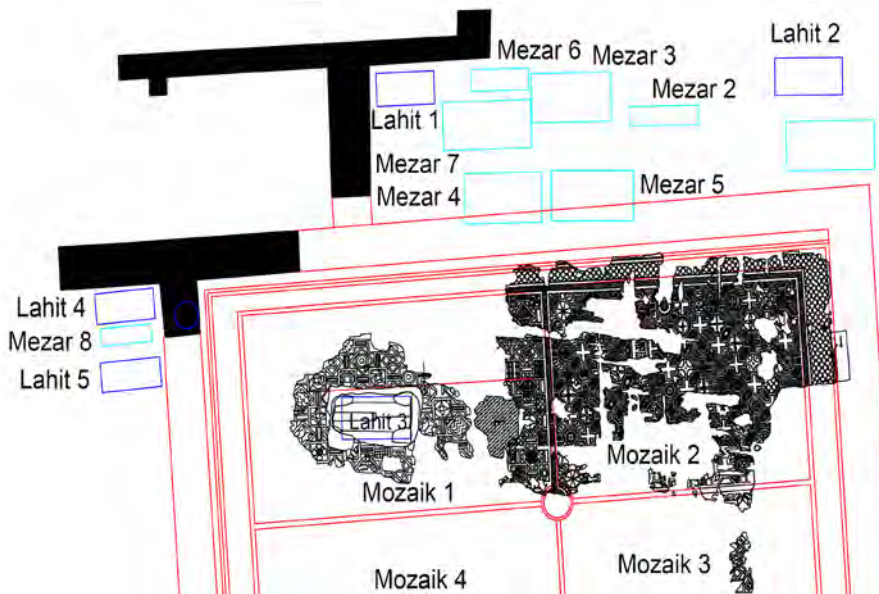
bir bölgede, şehir dışındaki Nekropol alanında yer alması dönemin koşullarına uygun bir durumdur. İS 5. yüzyılda geçerli olan Bizans devlet kanunlarında (Cod.Theod. 16.10.19), eski kültürlere ait kutsal alanların Hıristiyanlık dinine uygun bir kamusal alan olarak kullanılması ve büyük yapıların kent dışına inşa edilmesi teşvik edilmektedir. Hisardere Bazilikası her iki açıdan da bu kanunlara uygun bir yapı olarak örnek gösterilebilir.

Erken Hıristiyanlık Dönemi mimari karakterine uygun olarak, bazilikanın 1:2:1 oranında üç nef ve narteksten oluştuğu anlaşılmıştır. Kazılar sonucunda, orta nefte geometrik motiflerle süslü mozaiklerin, yan neflerde ise tuğla döşemelerin varlığı görülmektedir. Bazilika mozaiklerinin, farklı kompozisyona sahip, eşit boyutta dört panelden oluştuğu belirlenmiştir. Fakat mozaiklerin yüzeye yakın olması ve bölgenin uzun yıllar tarımsal amaçla kullanılması gibi nedenlerle, sadece üç panelin kompozisyonuyla ilgili bilgiler edinilebilmiştir. Bazilika mozağindeki Erken Hıristiyanlık Dönemi sembollerinin fazlasıyla kullanılmış olması, benzer örnekler ve mozaik yazıtındaki harflerin şekline bakarak, yapının İS 5. yüzyılın ortası ile 6. yüzyılın ortası arasında inşa edildiği anlaşılmaktadır.

Hisardere Nekropolü'nde ortaya çıkarılan bazilikal planlı yapının doğusunda yer alması gereken, apsis, prothesis ve diakonikon gibi bölümlerine henüz ulaşılamamıştır. Alanın jeofizik araştırmasının yapıldığı dönemde, apsisin bulunduğu varsayılan bölümde depo ve ofis olarak kullanılan konteynerlerin bulunması, jeoradar taramasına engel oluşturmuştur. Bu sebeple, gelecek yıllarda konteyner depoların kaldırılması ve apsisin tespitine yönelik çalışmaların gerçekleştirilmesi planlanmaktadır. Bu sayede bazilika ile ilgili daha kesin bulgulara ulaşılması mümkün olacaktır.

3. Mozaikler

Kazılar sırasında sadece orta nefteki mozaik döşemenin bir kısmı ortaya çıkarılmıştır. Fakat yine de bütün taban mozağının eşit boyutta dört farklı panelden oluştuğu ve bu grubun bir bordür ile çerçevesi olduğu anlaşılmıştır (Çizim 3). 2018 yılında bulunan mozaik döşeme Mozaik-1 olarak, 2021 yılında çıkanlar ise Mozaik-2 ve Mozaik-3 olarak adlandırılmıştır. Ne yazık ki; Mozaik-4 paneline ait döşemenin detaylarına henüz ulaşılamamıştır. Panellerin arası ve ilk çerçeve giyoş bandı şeklindedir. Ana bordürde ise, her kenarda farklı genişlikte olmakla birlikte ikili balık pulu motifi uygulanmıştır (Décor I: pl.



Çizim 3
Hisardere mezarları ve mozaik paneller
(Çizim: A. K. Öz - N. Kardoruk).

220). Aynı bordür süslemesi, İS 6. yüzyılın ortalarına tarihlenen Ksanthos Doğu Bazilikası'nın atrium portikolarında (Raynaud 2009: 43 pl. 2.6; 94 pl.10.2a) ve Ohrid Manchevci (Lycnidos) Bazilikası (Tutkovski 2015: 348 fig.10) orta nef bordürlerinde de kullanılmıştır.

3.1. Mozaik Panel - 1

2017 ve 2018 yıllarında rastlanan mozaik döşeme, Nekropol'deki mezar kazıları sırasında tesadüfen bulunmuştur. Mozaik'in eksik bir bölümünün altında, alışılmadık boyutlarda ve hiç açılmamış bir lahit olduğu için arkeolojik kazılar açısından ilginç bir buluntu olmuştur (Res. 1). Güvenlik sebebiyle lahadin acilen koruma altına alınması gerektiğinden mozaik'in yerinden taşınması ihtiyacı doğmuştur. İznik Müze Müdürlüğü başkanlığında sürdürülen çalışmalar sonucunda, Bilimsel Danışman Doç. Dr. Aygün Ekin Meriç ve Bursa Bölge Laboratuvarı'nın ortak çalışmaları neticesinde, yaklaşık 12 m² boyutlarındaki mozaik döşeme, mekanik temizlik yapılarak birebir ölçülerde belgelenmiş ve paneller halinde İznik Müzesi depolarında koruma altına alınmıştır. Gelecek yıllarda, Hisardere Nekropark ve Bazilika Restorasyon Projesi kapsamında, mozaik'in özgün yerinde yeniden birleştirilmesi planlanmaktadır.

Resim 1
Anne-Kız Lahdi ve üzerindeki mozaik
(Resim: N. Kardoruk - D. Bayrak).



Panelde izlenen motif, kare ve eşkenar dörtgenlerden oluşan polikrom tekniğine sahiptir (Res. 2). Her karede farklı bir motif bulunmakla birlikte, karelerin arasında renkli gradyan dikdörtgenler yer almaktadır (Décor I: pl. 223.c). Tüm mozaik üzerinde kullanılan gradyan tekniği sayesinde motiflerdeki üçüncü boyut algısı artmaktadır. Genelde altı farklı renk olmakla birlikte, sarı ve yeşil renklerin aslında kırmızı ve mavide gradyan etkiyi yaratmak için orta renk olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca beyaz renkli tesseralar arka fon

olarak, siyaha yakın tesseralar ise genellikle çerçevelerde kullanılmıştır. Tüm mozaik panellerinde yer yer değişmekle birlikte ortalama tessera yoğunluğu 72 adet/dm² olarak belirlenmiştir.

Resim 2
Hisardere Bazilikası mozaikleri (Resim: N. Kardoruk - D. Bayrak).



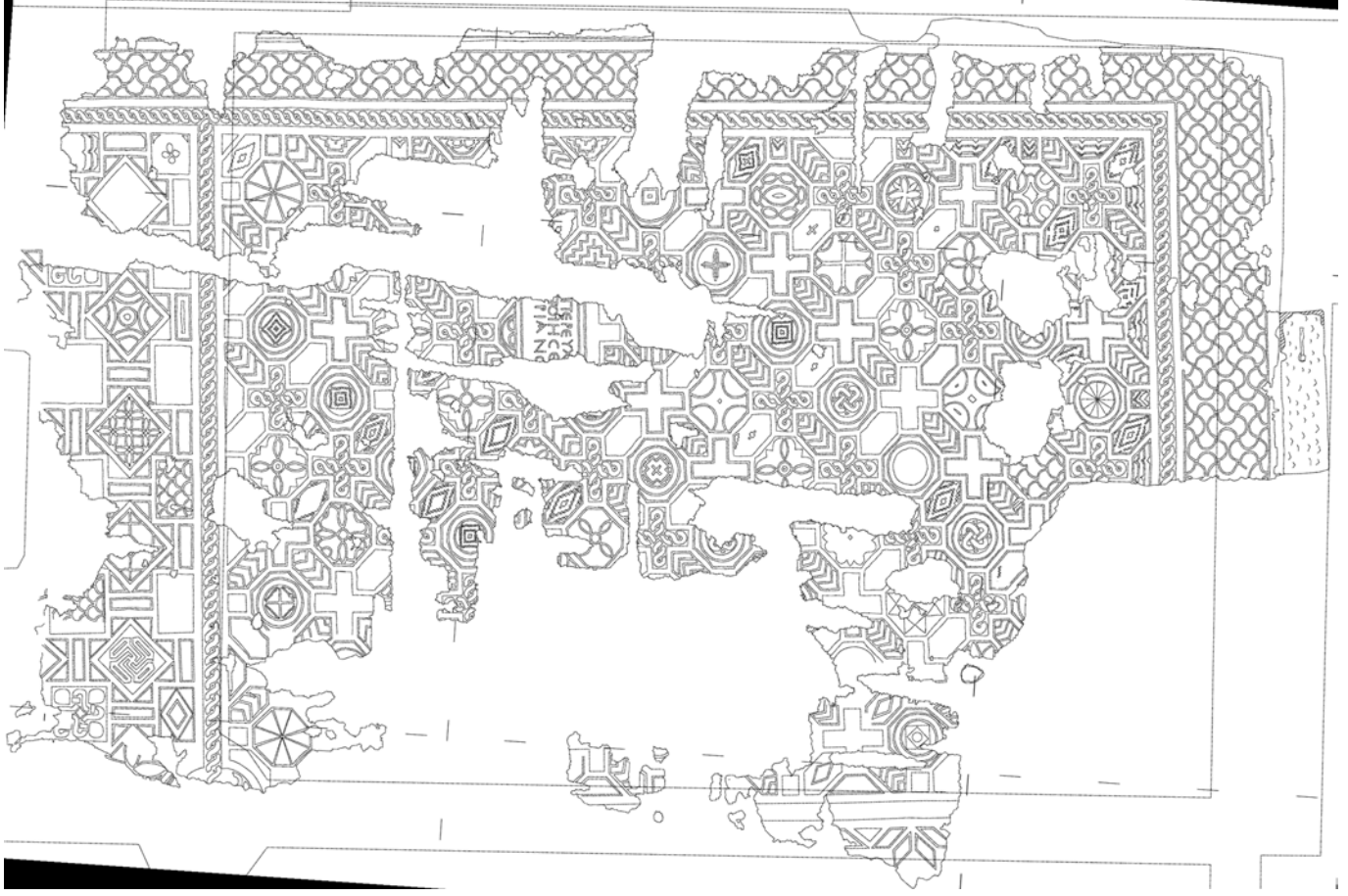
Panelde uygulanan genel kompozisyon ve geometrik motiflerin Roma Dönemi'nden beri kullanıldığı bilinmektedir (Maden 2012: 175 fig. 19). Mozaik kompozisyonunu oluşturan düz ve köşegen karelerin içindeki motifler Roma Dönemi mozaik sanatında sıklıkla karşılaşılan geometrik şekillere sahiptir. Çarkifelek, rüzgârgülü, teğet daireler, zikzak, pelta (kalkan), dama tahtası, altıgen ve dalga motifleri belli bir düzen izlemeksizin tüm zemine yayılmıştır. Hıristiyanlık sembolü olarak, sadece köşegen karelerin etrafındaki çıkıntıların belli belirsiz bir haç motifi yarattığı söylenebilir. Ayrıca tek bir kare içinde görülen kalp motifi de Hıristiyanlıkla ilgili olabilir. Kalp sembolleri Tevrat'ta (Tesniye 30:6) yüreğin sünnetini dolayısıyla vaftizi temsil etmektedir. İkili kalp İsa ve Meryem'in, üçlü kalp ise Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un sembolleridir (Şimşek 2015: 77).

3.2. Mozaik Panel - 2

Hisardere Nekropolü'nde 2018 yılında açığa çıkarılan "Anne-Kız" lahdinin (Lahit 3) üst örtüsünü oluşturan mozaikli zemin döşemesinin takibi amaçlanarak, 2021 yılında tekrar çalışmalar başlatılmıştır. Bu çalışmalar neticesinde, alan içerisinde doğu-batı uzantılı max. 12,30x6,80 m ölçülerinde mozaikli taban döşemesi açığa çıkarılmıştır (Çizim 4). Üzerindeki toprak tabakasının temizlenmesinin ardından renkleri ve motifleri daha belirgin hale gelen mozaik zeminin üzerinde yoğun miktarda kalker tabakası gözlenmiştir. Belirli aralıklarla birbirini tekrar eden geometrik motiflerden oluşan mozaik zeminin O-15 plankaresi içerisinde kalan bölümünün kuzeybatı köşesinde bir yazıtın olduğu anlaşılmıştır. Genellikle bu yazıtlarda mozaik yapan ustanın ismi yer alırken (Şimşek 2015: 67), burada

Çizim 4
Hisardere Bazilikası mozaik planı (Çizim: A.
K. Öz - N. Kardoruk).

yaptıran kişiyle ilgili bir ifade vardır. Antik dönem kent kültürünün önemli bir parçası olan banilik ve sponsorluk kavramları Hıristiyanlıkla birlikte artık kiliselerde görülmeye başlanmıştır. İS 5. yüzyılda hazırlanan Theodosius



Resim 3
Mozaik adak yazıtı (Resim: A. K. Öz).

Kanunları'nda, varlıklı insanların bazı muafiyet karşılığında, devlete karşı sorumluluklarını yerine getirmesi ve 15 yıl boyunca bakım, onarım masraflarını da üstlenmesi beklenmektedir (Cod.Theod. 15.1.5,24). Hayırsever yurttaşlar kiliseye veya kilise aracılığıyla kamuya yaptıkları yardımları, yapının en görünür yerinde, genellikle mozaiklerde, tabula ansata içinde sergilemişlerdir¹. Bu yazıtlar sayesinde banilerin sosyal statüleri, ekonomik durumları, dinsel ve kültürel değerleri anlaşılabilir (Habas 2009: 75). B. Dreyer tarafından okunan yazıtın çevirisi şu şekildedir (Res. 3):

“...yeminle (adak)...
...için yaptırıldı...
...bayan Ne(..)...”

Mozaik panel genel olarak altıgen ve haç motiflerinin ardışık olarak kullanıldığı bir kompozisyona sahiptir (Décor I: pl. 281.b). Bu ana motiflerin arasındaki boşluklar ise düzensiz altıgenlerle doldurulmuştur. Opus tessellatum tekniğinde yapılmış olan zemin döşemesinin bezemeleri; iç içe geçmiş geometrik motifler (dörtgen, altıgen, sekizgen, daire), sonsuz düğüm, ikili spiral giyoş, swastika, haç, dört yapraklı rozetler, teğet daireler, dama tahtası ve Süleyman Düğümü motiflerinden oluşmaktadır. Bezemeler belli bir kompozisyon oluşturacak

¹ Genellikle naos içinde yer alan bu tür adak yazıtları bölgedeki birçok kilisede görülmektedir. Örneğin; Derecik Bazilikası (Çitakoğlu 2015: levha 78b), Hadrianoupolis Dört Nehir Kilisesi (Laftı - Christof 2012: 45), Hadrianoupolis Kuzeybatı Nekropol Kilisesi (Çelikbaş - Verim 2021: 86).

biçimde birbirini tekrar ederek işlenmiştir. Yaklaşık 80 m² ölçülere sahip mozaik, temizleme, güçlendirme ve bordür sağlamlaştırma gibi acil koruma önlemlerinden sonra jeotekstil malzeme ile koruma altına alınmıştır (Res. 4).

Geometrik motiflerin hâkim olduğu mozaikli zemin döşemesinin, bezeme bakımından benzer örneklerine Roma Dönemi'nden itibaren birçok kentte rastlamak mümkündür. Bunlardan biri, Prusias ad Hypium kentinin güneyinde bulunan bir tarlada açığa çıkarılan Roma Villası'nın zemininde bulunan mozaiktir (Sezer 2018: 207). Yine villanın bordür bezemeleri arasında kullanılan dama tahtası motifi ve Süleyman Dügümü zemin döşemesinin büyük çoğunluğunda en sık tekrar eden motiflerdendir. Prusias'ta bordür bezemesi olarak kullanılan geometrik motiflerinden biri olan sekiz köşeli düzensiz altıgen yıldız bezemesi (Sezer 2018: 214 res. 7); Hisardere'de açığa çıkarılan mozaikli alanın güneydoğu köşesinde, büyük çoğunluğu tahrip olmuş olan grubun (Mozaik 3) bezemesini oluşturmaktadır. Genel kompozisyon ve geometrik motifleri bakımından Zeugma Pasiphae ve Daedalos Mozaığı'nın bitişiğinde olan Dionysos Mozaığı (Sezer 2018: 218 res. 19-22) ile Geç Roma-Erken Bizans Dönemi'ne tarihlendirilen (Eser 2011: 38) Kelenderis Agora Bazilikası'ndaki (Zoroğlu - Tekocak 2010: 449 res. 9.31) mozaik döşeme ve Apameia antik kenti katedralindeki mozaiklerle (Maden 2012: 173 fig. 16) benzerlik taşımaktadır.

Hem mozaik bezemeleri hem de yapının işlevi bakımından diğer bazilikal planlı yapılarla da benzerlikler görülmektedir. Özellikle mezarlık alanı üzerine bazilikal planda inşa edilmiş ve mozaikli zemin döşemesiyle süslenmiş olan Philippopolis Piskoposluk Bazilikası (Plovdiv, Bulgaristan), açığa çıkarılan mozaiklere en yakın örnek olarak değerlendirilmektedir (Tessera 2016, 12). Özellikle güney nefin ilk yapım evresinde yer alan sekizgen rozetler ile düzensiz altıgen ara elemanlar arasındaki giyoşlu Haç motiflerinin bilinçli olarak daha belirgin hale getirilmesi, iki yapı arasındaki benzerliği arttırmaktadır (Topalilov 2015: 592).

Bithynia bölgesinde araştırması tamamlanmış tek bazilika örneği olan Derecik Bazilikası naosunun ilk bölümü de benzer haç motifleri ile bezenmiştir. Fakat burada, haçların arasında içine kuş figürlerinin işlendiği sekizgen rozetler yer almaktadır (Çıtakoğlu 2015: 69 levha 73a). Ayrıca, benzer motifler İS 5.-6. yüzyıla tarihlenen Ksanthos Doğu Bazilikası'nın atrium güney portikosunda da kullanılmıştır (Raynaud 2009: 51 pl. 2.9b). Fakat burada haç motifi yerine düzensiz altıgen formlar öne çıkacak şekilde uygulanmıştır. İS 528 yılına tarihlenen (Budde 1969: 36) Misis-Mopsuestia Bazilikası'nın mozaik panelleri içinde de ara motif olarak haç sembolü uygulanmıştır (Budde 1969: 45 fig. 15, 67).

3.3. Mozaik Panel - 3

Toprak yüzeyine çok yakın olmasından ve üzerindeki tarımsal faaliyetlerden dolayı mozaik döşemenin çok az bir kısmı ortaya çıkarılabilmektedir. Büyük çoğunluğu tahrip olan 3. Panel, orta nefin güneydoğu bölümünü kaplamaktadır. Sadece tek bir motif sayesinde, mozaığın paralelkenarlardan oluşan sekiz kollu yıldız motifleri ile süslediği tespit edilmiştir (Décor I: pl. 173e; Décor II: 36). Bu tür motifler ileri geometri isteyen karmaşık yapıları nedeniyle genellikle merkezi kısımlarda kullanılırken, burada tüm zemine yayılan bir kompozisyon izlenmiştir. Yıldızlar arasında kalan boşluklar iç içe kare ve köşegen kareler ile süslenmiştir. Tesseraların yoğunluğu ve renklerin gradyan kullanımı bakımından diğer panellerle birlikte, aynı atölye tarafından yapıldığı düşünülmektedir. Benzer süslemeler, İS 5.-6. yüzyıllara tarihlenen Bursa Yerkapı Koridorlu Alan



Resim 4
Mozaik temizleme ve sağlamlaştırma çalışmaları (Resim: A. K. Öz).

(Çıtakoğlu 2015: 13 levha 9a) mozaiklerinde ve Ksanthos Doğu Bazilikası'nın Atrium Portikosu panellerinde de görülmektedir (Raynaud 2009: 44 pl. 2.7).

4. Arkeolojik Veriler

Mozaikli alanın kazısı sırasında çoğunlukla Erken Bizans Dönemi'ne tarihlenen seramik ve kandil parçaları ele geçmiştir (Res. 5). Kaynaklarda Erken Bizans Boyalı Seramik ya da Boyalı Girit Seramiği olarak da adlandırılan örnekler çoğunlukla İS 5. ve 8. yüzyıllara tarihlendirilmektedir. Sığ gövdeli bu tabak parçası, açık kahverengi zemin üzerine kırmızı boya ile dekorlidir. Merkezde daire içinde bir çiçek rozetine ait iki adet stilize yaprak motifi görülmektedir. Dairenin etrafında ise, bordür içinde sarkmış vaziyette dalgalı motiflerle yüzey hareketlendirilmiştir. Arka yüzde, açık kahverengi zemin üzerine koyu kırmızı tondaki boya, gövdeyi çevreler vaziyette düzenli bir aralık gözetilmeksizin kuşaklar halinde sürülmüştür. Bu seramik grubunda bezeme olarak kırmızı ya da kahverengi renklerle bitkisel, geometrik desenler veya genellikle kuş ya da balıklardan oluşan hayvan figürlerinden oluşmaktadır. Bezeme, kapalı formlu kapların dış yüzeylerine, açık formlu kapların iç yüzeylerine boyanmıştır (Vromm 2019: 44-45).

Resim 5
Erken Bizans Dönemi'ne ait seramik buluntular (Resim: A. Ekin Meriç).



Yine mozaikli alanın kazısı sırasında çok sayıda yerel kandil örnekleri bulunmuştur. Tiyatro kazıları sırasında kalıpları da bulunmuş olan bu kandillerin yerel olarak İznik'te üretildiği anlaşılmıştır. Çift kalıp yöntemi ile üretilmiş olan bu kandillerin kalıptan çıktıktan sonra eklenen yivli kulpları bulunmaktadır. Diskusun merkezinde tek bir hava deliği vardır. Yuvarlak burunları kısadır ve kil renginde yapılmışlardır. Üzerlerinde ince ve lekeli bir astarları vardır. Diskus kısımları çoğunlukla konsantrik daire motifi ile süslenmiştir. Delos'da da yerel üretilmiş benzer örnekleri İS 5-7. yüzyıllara tarihlenmektedir (Bruneau 1965: pls. 34, 4729, 4723).

Sonuç

Helenistik Dönem'den başlayarak Osmanlı Dönemi'ne kadar sürekli olarak bölgenin en önemli kentleri arasında yer alan İznik, Erken Hıristiyanlık Dönemi'nde de bu özelliğini devam ettirmiştir. Tarihi belgeler ve mimari kalıntıların yanı sıra kazılarda ele geçen arkeolojik bulgular da kentin Geç Roma - Erken Bizans Dönemi'nde gelişimini sürdürdüğünü kanıtlamaktadır. Tarihsel olarak bu dönemde hem siyasi hem de dini açıdan İznik'te önemli olayların gerçekleştiği bilinmektedir. Bu yüzden, çalışma konusu olarak seçilen Hisardere Bazilikası'nın konum ve mimari özellikler bakımından dönemin karakteristik yapıları arasında yer aldığı anlaşılmaktadır. Özellikle, İmparator Iustinianus döneminde kentte yapılan imar faaliyetleri arasında bu yapının da Çifte Manastır (monasteria duplicia) olarak yeniden düzenlendiği düşünülebilir. Bu görüş hem benzer örneklerle hem de Procopius'un anlatımları ile desteklenmektedir. Böylece kazılar sonucunda ortaya çıkarılan yapının bir Manastır Katholikonu (Ana Kilise) olarak kullanılması mümkündür.

Erken Hıristiyanlık Dönemi'ne ait bazilikal planlı kiliselerin batı tarafına atrium, portiko vb. yapıların eklenmesi sayesinde yapılar genişletilmiş, kontrollü girişlerle birlikte ilk Manastır modelleri ortaya çıkmıştır. İlk kez İS 4. yüzyılda görülen bu tip kompleks yapılar, 5. yüzyılla birlikte bütün Anadolu'da kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde yayınlanan Theodosius kanunlarında, pagan kutsal alanlarının daha uygun bir kullanıma dönüştürülmesi ve yeni yapılan dini yapıların -özellikle de bazilikaların- kent surlarının dışına yapılması gündeme gelmiştir. Hisardere Bazilikası da kent dışına yapılmış erken dönem Anadolu tipi Bazilika yapılarına verilebilecek en iyi örneklerdendir. Hisardere modeli ile hem tarihsel hem de mozaik süslemeleri bakımından benzerlik gösteren yapılar olan, Ksanthos Doğu Bazilikası ile Misis-Mopsuestia Bazilikası'nın yapım tarihi Iustinianus Dönemi'ne tarihlenmektedir. Bu nedenle yapının ve mozaiklerin ilk inşasının İS 5. yüzyılda olduğu ve 6. yüzyıldaki depremlerden sonra yeniden düzenlendiği varsayılmaktadır.

Hisardere'deki arkeolojik kazıların henüz tamamlanmamış olması ve tam planın ortaya çıkarılmaması nedeniyle, yapının tanımı eksik kalmaktadır. Fakat kesin olan, yapının şimdiye kadar İznik'te görülmemiş bir boyutta inşa edildiği ve mozaiklerle süslü bazilikal plana sahip bir dini yapı olduğu gerçeğidir. Ayrıca Geç Roma Nekropolü üzerine inşa edilmesi ve Roma mezarlarıyla birlikte kullanılması nedeniyle ortaya çıkan çok katmanlılık özelliği yapının önemini arttırmaktadır. Gelecek yıllarda yapılacak olan bilimsel çalışmalar sayesinde, yapının kimliği, planı, tarihlemesi ve çevresindeki yapılar hakkında daha kapsamlı bilgilere ulaşılması hedeflenmektedir. Kazıların ve restorasyon çalışmalarının tamamlanmasından sonraki süreçte, tüm alanın bir Nekropark olarak düzenlenmesi ve UNESCO Dünya Miras Listesi adayı olan İznik'in Alan Yönetim Planı çerçevesinde değerlendirilmesi hedeflenmektedir.

Kaynaklar – Bibliography

- Adatepe - Erel 2006 F. Adatepe - L. Erel, “İznik Tarihsel Dönem Deprem Verilerinin İrdelenmesi”, İstanbul Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Yerbilimleri Dergisi 19, 2, 131-151.
- Altın 2019 A. A. Altın, “Nikaia Mezar Anıtları: 2013-2015 Yılları Arasında Gerçekleştirilen Yüzeysel Araştırmasına Dair Ön Rapor”, M. Şahin (ed.), Uluslararası Nilüfer Kültür Çalıştayları Serisi I - Nekropol ve Peyzaj: Uygulamalar, Yaklaşımlar ve Öneriler, Bursa, 35-49.
- Amm. Ammianus Marcellinus, The History, J. C. Rolfe (trans.), London, 1963.
- Aydın 2011 M. Aydın, “1. ve 2. İznik Konsillerinin Hristiyanlık Tarihi Açısından Önemi”, M. Şahin - İ. H. Mert (eds.), Uluslararası İznik I. Konsil Senato Sarayı'nın Lokalizasyonu Çalıştayı, İznik, Bursa, 23-44.
- Bateson 1899 M. Bateson, “Origin and Early History of Double Monasteries”, Transactions of the Royal Historical Society, 13, 137-198.
- Bruneau 1965 P. Bruneau, Exploration archéologique de Délos, XXVI, Les Lampes, Paris.
- Budde 1969 L. Budde, Antike Mosaiken in Kilikien, Band I: Frühchristliche Mosaiken In Misis-Mopsuestia, Recklinghausen.
- Cod.Theod. Codex Theodosianus, The Theodosian Code and Novels, and the Sirmundian Constitutions, C. Pharr - T. S. Davidson - M. B. Pharr (trans.), New Jersey, 1952.
- Çelikbaş - Verim 2021 E. Çelikbaş - E. Verim, “Hadrianopolis Kuzeybatı Nekropol Kilisesi'nin Bema ve Apsis Mozaikleri”, JMR 14, 79-99.
- Çıtakoğlu 2015 H. Çıtakoğlu, Güney Bithynia Bölgesi Figürlü ve Geometrik Desenli Taban Mozaikleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Darcan 2013 H. Darcan, “Athanasius ve İznik Konsili”, Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 15, 28, 169-191.
- 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.
- Dvornik 1990 F. Dvornik, Konsiller Tarihi İznik'ten II. Vatikan'a, M. Aydın (çev.), Ankara.
- Ekin-Meriç - Kutbay 2021 A. Ekin-Meriç - G. Kutbay “A Vaulted Chamber Tomb at the Necropolis of Hisardere in Nicaea”, ÖJH 89, 61-80.
- Ekin-Meriç - Dreyer 2021 A. Ekin-Meriç - B. Dreyer, “Inchriften auf Stein-Sarkophagen von der Hisardere-Nekropole von Nikaia”, Gephyra 21, 47-63.
- Eraslan - Altın 2021 Ş. Eraslan - A. A. Altın, “Nikaia'dan (İznik) Alışılmışın Dışında Bir Sütunlu Lahit”, Olba XXIX, 269-286.
- Erdoğan - Ceylan 2019 O. Erdoğan - B. Ceylan, “Kilise İçinde Kilise: Lykia'daki Geç Antik Çağ Bazilikal Planlı Kiliselerin Orta Çağ'da İkinci Kullanımları”, Cedrus VII, 663-679.
- Eser 2011 E. Eser, Kelenderis Agora Bazilikası Zemin Mozaik Üzerindeki Hayvan Betimlemeleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Habas 2009 L. Habas, “Donations and Donors as Reflected in the Mosaic Pavements of Transjordan's Churches in the Byzantine and Umayyad Periods”, K. Kogman-Appel - M. Meyer (eds.), Between Judaism and Christianity. Art Historical Essays in Honor of Elisheva (Elisabeth) Revel-Neher, Leiden 73-90.
- Krautheimer 1967 R. Krautheimer, “The Constantinian Basilica”, DOP 21, 115-140.
- Janin 1975 R. Janin, Les Eglises et les Monasteres des Grands Centres Byzantins, Paris.
- Lafli - Christof 2012 E. Lafli - E. Christof, Hadrianopolis I: Inchriften aus Paphlagonia, Oxford.
- Maden 2012 A. Maden, “A Revised Date for the Mosaic Pavements of the Church of the Nativity, Bethlehem”, AWE 11, 147-190.
- Minnerath 1996 R. Minnerath, Histoire des Conciles, Paris.
- Ostrogorsky 1995 G. Ostrogorsky, Bizans Devleti Tarihi, F. Işıltan (çev.), Ankara.
- Öz - Ekin-Meriç 2021 A. K. Öz - A. Ekin-Meriç, İznik Roma Tiyatrosu, İstanbul.
- Patrich 2006 J. Patrich, “Early Christian Churches in the Holy Land”, O. Limor - G. G. Stroumsa (eds.), Christians and Christianity in the Holy Land, 355-400, Turnhout, 351-395.

- Prok. Procopius, *de Aedificiis*, (Buildings), H. B. Dewing (trans.), London, 1954.
- Raynaud 2009 M. P. Raynaud, *Xanthos, Part 1 The East Basilica*, Corpus of The Mosaics of Turkey, Volume I, İstanbul.
- Ruggieri 1991 V. Ruggieri, *Byzantine Religious Architecture (582-867): Its History and Structural Elements*, Roma.
- Ruggieri 2011 V. Ruggieri, "The Political Reasons of the Council of Nicaea (787)", M. Şahin - İ. H. Mert (eds.), *Uluslararası İznik I. Konsil Senato Sarayı'nın Lokalizasyonu Çalıştayı*, Bursa, 129-138.
- Schaff 1882 P. Schaff, *History of the Christian Church*, Vol. 1: *Apostolic Christianity*. A.D. 1 – 100, Canada, CCEL, 49, 85.
- Sezer 2018 S. S. Sezer, "Prusias ad Hypium Akhilleus Mozaïği", *JMR* 11, 207-224.
- Sinanoğlu 2001 M. Sinanoğlu, "İznik Konsili", *DİA*, C. XXIII, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, 549-552.
- Şimşek 2015 C. Şimşek, *Laodikeia Kilisesi: Lykos Vadisi'nde Hıristiyanlık*, Denizli.
- Tessera 2016 *Tessera: Story of a Tessera*, Sofia.
- Topalilov 2015 I. Topalilov, "The Mosaic Pavements of the Bishop's Basilica in Philippopolis, Thrace: Chronology and Workshops", G. Trovabene (ed.) *XII Colloquio AIEEMA*, Verona, 591-600.
- Tutkovski 2015 M. Tutkovski, "The Mosaics in the Early Christian Basilica at the Site of Manchevci in Ohrid", E. Dimitrova - D. Mitrevski - M. Jovanov (eds.), *Folia Archaeologica Balkanica III*, Skopje, 343-360.
- Verim 2019 E. Verim, "Paphlagonia'da Bir Piskoposluk Merkezi: Hadrianoupolis Antik Kenti", A. Işık - T. Aydeniz - İ. H. İmamoğlu (eds.), *Uluslararası Geçmişten Günümüze Karabük ve Çevresinde Dini, İlmi ve Kültürel Hayat Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Karabük, 276-289.
- Vromm 2019 J. Vromm, *Bizans'tan Modern Döneme Ege'de Seramik*, İstanbul.
- Yıldız 2020 S. Yıldız, *Kiliseden Camiye Bizans Mimarisi*, Adıyaman.
- Zoroğlu - Tekocak 2010 K. L. Zoroğlu - M. Tekocak, "Kelenderis 2008 Yılı Kazı ve Restorasyon Çalışmaları", 31. *KST*, 427-452.

Cosmologic Representations on the Late Antique Mosaics from Bulgaria

Bulgaristan'daki Geç Antik Çağ Mozaiklerinde Kozmolojik Temsiller

Vania POPOVA*

(Received 01 October 2022, accepted after revision 26 August 2023)

Abstract

The article traces the cosmologic structure and its separate components, reflected on the Late Antique mosaic pavements from the ancient provinces of present-day Bulgaria. Distinguished are three basic historical periods of development. The observations reveal that these lands were receiving ready cosmogonic structure's schemes after the act of cosmogony from the big artistic centers of Italy, Greece, Asia Minor and North Africa. For several reasons, the cosmologic structure and the components of the Late Antique mosaic pavements from Bulgaria are not full, but limited and adapted, with many missing figural representations in the mosaic pavements and the tomb wall paintings, differently to the Western and the Eastern Mediterranean. This is considered a kind of proto-iconoclasm, due to the influence of heresies and the concrete historical, religious and artistic development. The joyful picture of the Christian Universe changes and disintegrates after the Justinianic period, and the previous Order and Harmony, including the place of each sphere and cosmologic element, is already not fixed, but in free mixture with other figural and symbolic images. The old cosmologic picture comes to its logical end and is replaced by a new one after the beginning of 7th century.

Keywords: Cosmological elements, Late antique church and house mosaic pavements, missing figural representations, heresies.

Öz

Bu makale, günümüz Bulgaristan'ının antik vilayetlerinde bulunan Geç Antik Çağ mozaik döşemelerine yansıyan kozmolojik yapının ve onun ayrı bileşenlerinin izini sürmektedir. Üç temel tarihsel gelişim dönemi ayrı edilmiştir. Gözlemler, bu toprakların kozmogoni eyleminden sonra İtalya, Yunanistan, Küçük Asya ve Kuzey Afrika'daki büyük sanat merkezlerinden hazırlanan kozmogonik yapı şemalarını aldığını ortaya koymaktadır. Çeşitli nedenlerden dolayı, Bulgaristan'daki Geç Antik Çağ mozaik döşemelerinin kozmolojik yapısı ve bileşenleri, Batı ve Doğu Akdeniz'den farklı olarak, mozaik döşemelerde ve mezar duvar resimlerinde birçok eksik figürlü temsil ile tam olmayıp, sınırlı ve uyarlanmıştır. Bu durum, dine aykırılıkların ve somut tarihsel, dini ve sanatsal gelişimin etkisiyle bir tür proto-ikonoklazm olarak kabul edilir. Hıristiyan Evreninin neşeli resmi İstianianus döneminden sonra değişir, parçalanır ve her kürenin ve kozmolojik unsurun yeri de dahil olmak üzere önceki Düzen ve Uyum zaten sabit değildir, ancak diğer figüratif ve sembolik imgelerle serbestçe karışır. Eski kozmolojik resim mantıksal olarak sona erer ve 7. yüzyılın başından sonra yerini yeni bir tanesine bırakır.

Anahtar Kelimeler: Kozmolojik unsurlar, Geç antik kilise ve ev mozaik döşemeleri, eksik figürel temsiller, dine aykırı düşünceler.

* Vania Popova, 1359 Lyulin block 405, Sofia, Bulgaria. E-mail: popova.vania@gmail.com

The problem of the cosmologic picture reflected in the pavement mosaics of the Late Antique provinces in the Central and Eastern Balkans, is tied with the figural art. There exists a peculiarity in the Late Antique pavement mosaics from the provinces Dacia Mediterranea, Moesia II, Scythia, Thracia, Rhodope and Macedonia I concerning the figural art. With several exceptions, it is totally missing during part of the Constantinian period and especially in the earlier Theodosian times (Popova 2019). The figural images appeared again in the Late Theodosian period, predominantly as separate Christian symbols (Popova 2022b:188-205, and the references), increasing in number and widening the repertoire of the figural representations up to the middle of 6th century. Except that, one can never observe God or connected with him figural representations not only on the mosaic pavements, but also on the wall paintings of the numerous Early Christian/ Early Byzantine tombs from Bulgaria, with two exceptions - the tomb wall paintings from Philippopolis with two wonders of Christ, and God's personification as Eirene on the pavement mosaic of the metropolitan's residence in the same city.¹ This situation is quite different from the catacombs in Italy and most of the Early Christian sepulchral art elsewhere, where during the first half - the middle of 4th century can be observed some narratives and separate scenes and personalities from the Old and the New Testament (Pépin 1964; Grabar 1988; Wolska-Conus 1990; Fiocchi Nicolai et al. 1998; Jenott - Gribetz 2013). In the opinion of the researchers, the exceptions representing figural art in the LA provinces of Bulgaria are due to the presence of itinerant mosaicists from Asia Minor, Greece and Italy, who were creating quite different and richer in figural art monuments from the local masters.² However, differently from the floor mosaics and the tomb wall paintings, the image of God, the Holy Virgin, the apostles, saints, martyrs and the scenes from the New Testament etc. have been depicted, although rarely, on the wall paintings of some basilicas, baptisteries, martyriums and churches on the territory of Bulgaria.³

In the pavement mosaics and the sepulchral wall paintings God is not represented not only in the action of cosmogony itself, creating the visible and the invisible world, but generally. It is obvious that the mosaicists of pavements and the painters of tombs have worked with and have represented only the results of the cosmogony, with the almost entire cosmologic structure or its separate components. This situation is quite different from the most significant theological and artistic centers of Italy, Greece, Asia Minor and North Africa, where the cosmogony and cosmology is an often subject in the Early Christian literature, philosophy and theology, appearing, although not so frequently in comparison to the written word, in the figural art (Kitzinger 1954; Pépin 1964; Grabar 1988; Maguire 1990; Jenott - Gribetz 2013). It seems that in the LA provinces of Bulgaria there existed a kind of proto-iconoclastic trend for a long period. The reasons for this proto-iconoclasm deserve a special study, nevertheless I will

1 The tomb with the wonders of Christ was discovered in 2012, but unfortunately it is still not published, although at the moment it is the only one of the kind in Bulgaria. On Eirene see Popova 2021, with references on the previous publications.

2 The decoration of the church buildings themselves in Bulgaria from LA is found only in fragments. In the case of the Red church in Perustitsa, the initial paintings are even covered with a later layer. These circumstances do not allow to restore the whole scheme and to evaluate its peculiarities. Most probably, some of the church decoration schemes reveal the same peculiarities as in the pavement mosaics and tomb wall paintings. However, it is supposed that the usual orthodox schemes are present in the church decoration.

3 See the representations from the basilica from Byala; in the church from the village of Khan Krum; in the basilica from the village of Voden; from the basilica 1 in Kabile; from the martyrrium of Perustitsa (Pillinger et al. 1999: taf. 9 abb. 45 taf. 57 abb. 43-44, and on the front cover; taf. 58 abb. 60; taf. 27-28, 61-63; Yotov - Minchev 2018: pl. 3).

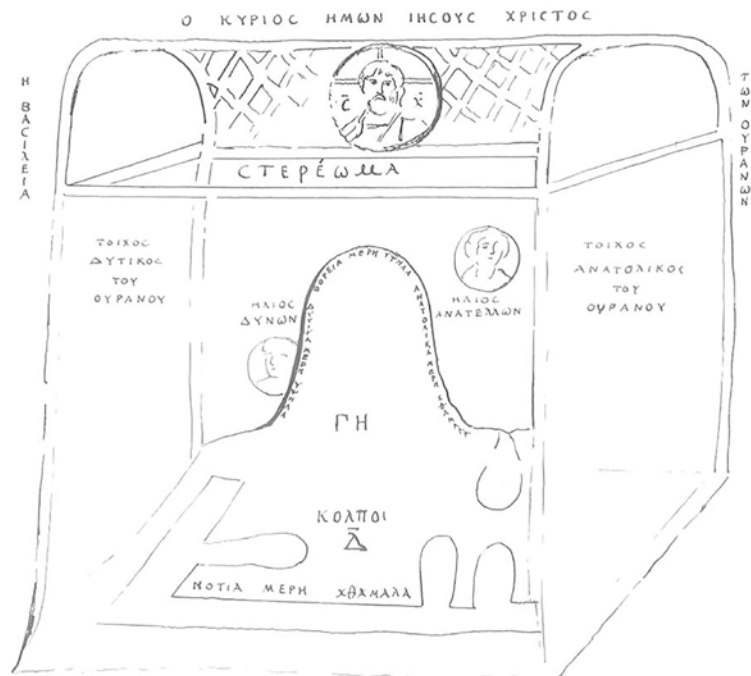
stop the attention to them below, in the attempt to describe the complexity of the problem.

Three different periods can be determined in the development of the LA mosaics of Bulgaria concerning only the presence of a rich cosmologic picture or its separate scenes and elements. The first period begins in the second decade of the 4th century, immediately after the issuing of the first ever Edict of Tolerance of Galerius to Christianity in 311, and the Edict of Milan of Constantine I and Licinius I in 313. This first period lasts to the ascending of Theodosius I on the throne in 379. The second period concerns mainly the period of the Theodosian dynasty from 379 up to the middle of 5th century. The last third period begins after the middle of 5th century, and contains the second half of 5th century, all the 6th century and the very beginning of 7th one, when the Barbarian invasions ended with the creation of new states on the Balkans.

The Cosmologic Picture During I Period

The difficulty of showing the cosmologic picture on a pavement mosaic consists in the fact that it cannot demonstrate the vertical structure with all spheres in a three-dimensional way (Fig. 1), but only in the form of a two-dimensional floor decoration. Nevertheless, the different spheres of the Christian Universe have been separated and denoted on the floor mosaics in a definite order. Each panel or border with figural art had a strict place and has been depicted in a definite sequence, answering to the vertical and horizontal structures, to the place of the different terrestrial, water, and heavenly spheres with its creatures and symbols; to the four horizontal world directions and to the left and the right one; finally, to the new 'omphalos' of the Christian Cosmos with God and his entourage.

Figure 1
The structure of the Early Christian universe described by Cosma Indicopleustes. According to Wolska-Conus 1990.



To the I period can be related the mosaics of a domus erected in the central part of Augusta Traiana-Beroe, the present-day Stara Zagora (Figs. 2-3) (Popova 2022a: 335-6 figs.1-2). The owner of the domus has ordered a relatively complete picture of the Universe on the floor of his tablinium (Pillinger et al. 2016: taf. 79 abb. 221-222; taf. 78 abb. 219; taf. 77 abb. 215-216; taf. 78 abb. 218). But while earlier the river Oceanus was encircling the Terra/the Earth, now on the opposite,

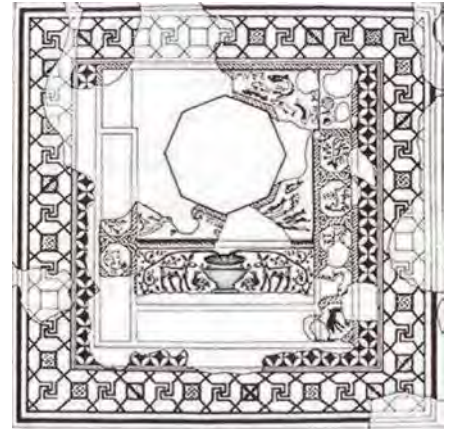


Figure 2
The mosaic pavements of a Late Antique domus on Stoletov bul. In Augusta Traiana-Beroe, now Stara Zagora. The state now, in situ. Foto: Archive of the Regional Historical Museum in Stara Zagora.

Figure 3
Reconstruction of the whole composition of the domus in Stara Zagora. Authors: St. Goshev, with additions (in the right part of 'The Fountain of Life') of V. Popova and A. Dimitrov.

the Water in the form of octagonal piscine is encircled by panels with terrestrial representations. The piscine was a real and constantly functioning element of the urban houses, bringing cool and freshness in the very hot in summer Philippopolis and Augusta Traiana-Beroe (Popova 2016: 158-160). At the same time, the edges of the piscine covered with mosaic guilloche and the close to them representations of fish and a cancer were covered with drops, slashes and a slight layer of water from the fountain spout, creating an illusionistic 'marine' for the two mosaic nereids and the numerous water creatures (Figs. 4a-b). Being a monument of the transitional period from paganism to Christianity, the mosaic

Figure 4a
The part with the left nereid from the mosaics of the domus on Stoletov bul. In Stara Zagora, in situ. According to Pillinger et al. 2016.

Figure 4b
The part with the right nereid from the mosaics of the domus on Stoletov bul. In Stara Zagora, in situ. Photo: A. Dimitrov.



pavements of the domus demonstrate features of both of them. The nereids, earlier riding on the backs of mythological sea-monsters, now are swimming freely among usual but also impressively shown fish. The previous illusionistic treatment by delicate and diverse colour nuances in opus vermiculatum of the

nude bodies are now dropped out and replaced by a ruder and schematic design in tessellatum technique, omitting important details, changing the proportions (especially in the hands and legs and its fingers), and reaching to obvious mistakes in rendering the forms. The volume is shown only by thick repeating lines in one only colour, or by almost monochrome streaks and spots. Even the hair-dress is represented by rude and straight long locks.

But while the bodies of the nereids are clumsy and schematic, the water creatures reveal, separately or together, diverse poses and configurations in well done compositions, and a very picturesque colour treatment (Figs. 4a- 5). The mosaic

Figure 5

The fish, the cancer and the welcoming mosaic inscription around the piscine from the mosaics of the domus on Stoletov bul. In Stara Zagora, in situ. According to Pillinger et al. 2016.



inscriptions are welcoming the guests in the usual Roman manner. But unusual for these lands are the two panels with fruits and exotic eastern vegetables cucurbits (Figs. 6a-b). These are xenia for the owners and their guests, and together with the pairs of animals (Figs. 7- 8a-b) on the outer border symbolize the four seasons of the year. In them the dog is chasing wild animals, from which are preserved the wild goat, the hare, the wild boar and the doe, shown against scattered roses.

Figures 6a-b

two panels with xenia from the mosaics of the domus on Stoletov bul. In Stara Zagora, in situ. Foto A. Dimitrov.





Figure 7
The western border with pairs of animals from the mosaics of the domus on Stoletov bul. In Stara Zagora, in situ. According to Pillinger et al. 2016.

Figures 8a-b
The doe from the eastern border and the wild boar from the western border of the mosaics of the domus on Stoletov bul. In Stara Zagora, in situ. According to Pillinger et al. 2016.



Most of the outer borders with geometric-ornamental schemes (Fig. 5a) contain usual pagan geometric and ornamental fillings, but unexpectedly also two rare for that period representations of a chalice with the Eucharistic wine and a cross patée (Popova 2021) placed among the small-scaled images, and denoting openly the Christian belonging of this owner. The main scene, ‘The Fountain of Life’ (Fig. 9) reveals the notion of the highest celestial sphere of the Paradise, and symbolizes the Christian god and the joyful life of the believers there (Popova 2016: with references). It seems that in the empty now panel below the pseudo-emblem (Figs. 1-2, 9), the text of psalm 42,1 or another supposedly suitable mosaic inscription has been laid, but later lost. This is maybe not only the earliest known in official Christianity cross of the kind, but also the earliest



Figure 9
The central scene with ‘The Fountain of Life’ from the mosaics of the domus on Stoletov bul. In Stara Zagora, in situ. Photo: A. Dimitrov.

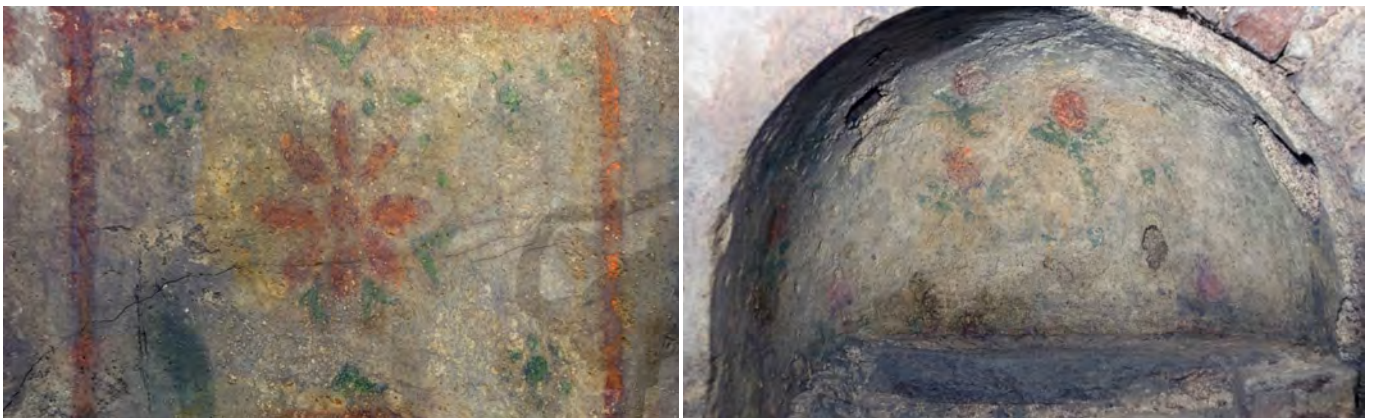


Figure 10
The general view of the tomb with a mosaic, kline and wall paintings from Diocletianopolis, now Hissarya, in situ. Archive of the Archaeological Museum of the town.

official monumental scene of *vons vitae*, with two deer flanking a vessel with fresh water for the thirsty soul, referring visually to psalm 42,1, and symbolizing the Christian faith, the victory over death, and the joyful eternal life in the Paradise of the righteous man. The crater (Popova 2016: 158-160, 168-169) with two flanking deer and two water birds is framed from both ends by branchy vine scrolls with green leaves and heavy grapes, an illusion also to Christ, his sacrifice in order to save the mankind, and the new official Early Christian religion. The scene as design and proportions is obviously heavy and not elegant. But the representations are remarkable with its rich palette and colour treatment, and are among the best examples of the immediate post-Tetrarchic style of Constantine I and Licinius I, preceding the first manifestation of the classicizing trend of the former after 324.

The Ocean is shown too in two other marine scenes from the same I period (Pillinger et al. 1999: no 38: 48-50 taf. 24-25, 60). The first one belongs to a villa suburbana near Serdica, in the present-day quarter Filipovtsi of Sofia (see also Попова 2010). It depicts a harbour, part of the fortress with its masons, and its main gate, probably of the lower part under der marine pharos. But its upper part, namely the pharos itself, is not shown. The marine landscape represents two ships and many fish distributed around the piscine. It is very near to the Western samples of mosaics both in the marine scene and the geometric-ornamental panels. The second superb mosaic from Philippopolis (Pillinger et al. 2016: no. 42, 220-227 taf. 160 abb. 415 taf. 161-163) is a splendid figural pseudo-emblem with very tiny tesserae of *vermiculatum* technique, surrounded by a splendid geometric-ornamental border in the *tesselatum* technique. Unusual for these lands is the colour background revealing the Mediterranean Sea with its extremely rich fauna, flora and the mythological erotes, shown either in boats or riding on a dolphin. The pseudo-emblem is not typical for the local workshops neither in its iconography, nor in its style and very fine technique. It is made by an itinerant master coming from the Eastern Mediterranean, Cyprus or North Africa, where one can meet marinas with the colour background and very similar to a real emblem marine scene in *opus vermiculatum*.

A very interesting tomb (Figs. 10-11a-b) with purely geometric mosaic from the beginning of 4th century has been found in the environs of Diocletianopolis/



Figures 11a-b
Two fragments from the wall paintings of the tomb with mosaic from Hissarya. Archive of the Institute of History of Art in Sofia.

Hissarya (Pillinger et al. 1999: 48-51). The non-figural essence of the mosaic allows to determine only the not-well-preserved wall paintings as forming the cosmologic structure, consisting of imitation of marble revetment in the lower part (the terrestrial sphere), and scattered flower motives in the upper one, as if the Elysium garden. In the middle or the second half of the same century, the tomb has been additionally supplied by a brick kline covered with illusionistic

painted imitation of textile, and also additionally decorated by a painted cross (?) in a wreath on the vault. Because of the presence of the mosaic and the kline, this tomb is also foreign for the lands of Roman and Late Antique Thracia. Such monuments can be met in Greece (for instance Corinth), the islands and Asia Minor (Anemurium etc.). The comparison with the furniture and decoration of a house with a floor mosaic is only illusive, because the ritual of the last sepulchral feast in the tomb unites the terrestrial sphere of life with the invisible sphere of death and Afterlife. This is a specific case containing also cosmologic elements at the moment of transition of the soul from the lower to a higher sphere in accordance to the adequate beliefs of paganism on the place of the Elysium, or of Christianity in the Paradise. Both beliefs are reflected alternatively in the tomb decoration and its cosmologic structure, demonstrating the change from paganism to official Christianity in one and the same monument belonging to the 30-es of 4th century.

In the mentioned cases of rich and unknown for these lands cosmologic picture, it has been made on the order of very learned clients and by talented not local masters, coming from famous artistic centers with long traditions in representing either a big synthetic picture of the Universe, or its also lavishly depicted separate cosmologic components. Most often in the LA monuments from Bulgaria the personifications of the seasons can be met in the anthropomorphic form of a women dressed in a classical tunica. Such is the woman from the rich residence or villa urbana (rather elite residence) of a magistrate in Marcianopolis from the period of Constantius II according to the found coin in the mortar under the mosaic (Pillinger et al. 2016: no 8: 54-64 taf. 24 abb. 59; taf. 25 abb. 62-63). The second season from a house in Serdica II (Pillinger et al. 2016: no. 68: 318-310) is the personification of summer as woman with three wheats partly preserved over her right side (Fig. 12). It is a pity that the central representation and the other three seasons have not been preserved in both monuments from Marcianopolis and Serdica II, in order to reconstruct the whole pseudo-emblema with its central representation. Another iconography of the Seasons lavishly symbolized by fruits and vegetables, with couples of birds around, is shown in the receiving room of the residence near the agora of Philippopolis (Pillinger et al. 2016: taf. 114 abb. 307).

It is under question the interpretation of the scene from the residence in Ratiaria: Orpheus with the animals, or the Golden age, or the Paradise (?), because many of the representations are not preserved (Pillinger et al. 2016: no. 20: 100-105). In all cases, the picture of the highest sphere in this mosaic was among the richest ones because all the animals have been represented, including the elephant. But it seems that except the Ratiaria mosaic and the one from the domus in Augusta Traiana, generally in the LA residences and urban houses the picture of the earthy sphere is adapted and limited, and only few repeating elements of the seasons as anthropomorphic busts or fruits are used in the mosaics, while many other figural components are omitted, differently, for instance, from the cosmologic mosaics of the LA provinces of Mediterranean, for instance the seasons in Centelles (Abura 2015).

In the Christian cult buildings of I period in 4th century can be observed a specialization of the topics like in the supposed martyrium under St. Sophia in Serdica (Динчев 2014; Pillinger et al. 2016: no 65: 300-315). The apse mosaic (Fig. 13) dated in Late Constantinian - Early Valentinian period shows the symbolic garden of the Paradise, in the center with two doves on a vase, a variant copying the famous drinking doves of Sosos/Sosus of Pergamon. Two other birds

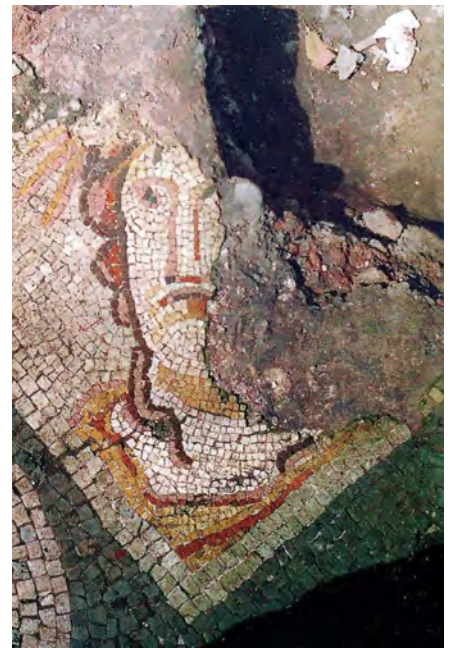


Figure 12

The mosaic with the personification of Summer from Serdica II, now Sofia, kept in the funds of the Regional Historical Museum of Sofia. Archive of the Institute of History of Art in Sofia.

Figure 13

The apse mosaic of the martyrium under St. Sophia in Serdica, now Sofia, in National Archaeological museum in Sofia. According to Pillinger et al. 2016.



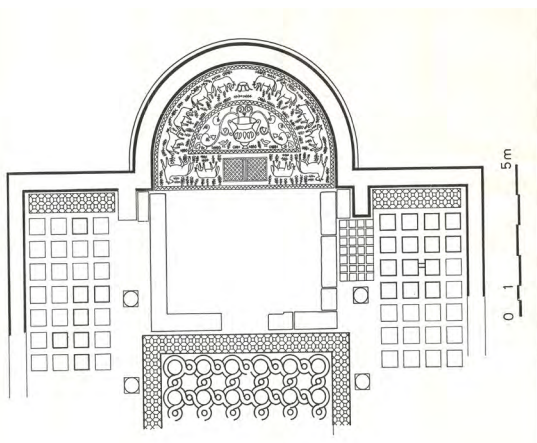
below are tearing violently the branches and its leafs growing out of two baskets. This is a kind of transformation of the Fountain of Life, using not the usual cantharos with the flanking deer and birds, but the Hellenistic prototype with the doves. Similar motifs are used also on one of the vaults of Santa Constanza in Rome. Nevertheless, the main meaning is the same 'quenching one's thirst' as in psalm 42,1 of *vons vitae*. The two cypress trees in the Serdician martyrium are borrowed from the sepulchral art as symbol of the martyr's death, and the two tendrils of vine, very thick and rude, enclose the central scene with the Fountain of Life, as general picture of the Paradise with the everlasting life and pleasure. In this Christian cult mosaic, the cosmologic theme of death, Anastasis, Paradise and everlasting life is developed by the help of the martyrdom on the base of Hellenistic prototype, developed further and transformed in the typical Early Christian way.

The Cosmologic Picture During II Period

The second period during the rule of the Theodosian dynasty has three phases concerning the cosmologic picture. During the earliest first one (the 80es of 4th c.), the official basilicas (like the Episcopal basilica of Marcianopolis and a recently found modest mosaic from Philippopolis) have no figural representations, except scarce plant motifs and rosettes (Popova 2019; Топалилов 2022; BozhinovaTopalilov 2022). The general scheme and its fillings are geometric-ornamental in the same phase in the new Theodosian 'purustic' style, and the palette is very bright and warm. In the second phase (the 90es) have appeared separate symbols as vases with vine trellises like in basilica No 2 in Garmen (Pillinger et al. 2016: no. 74: 337-346), and birds in front of branches with leafs, as in the cathedral basilica (No 4) of Parthicopolis (Op. cit., No 78: 354-356).

For the first time the Hell is denoted by a snake, eaten by a water bird like in the same basilica (Popova 2022a: fig. 14a), and the Paradise, shown behind the railing, with its blossoming flowers at the background and three symbolic vases of the Eucharist and *vons vitae* at the front, as in the Episcopal basilica in Odessos (Pillinger et al. 2016: taf. 10 abb. 19). The palette changes from very bright and warm up to very fine and delicate, more balanced or even pastel, as in Odessos and the metropolitan basilica of Philippopolis (Popova 2022b: 195-196). At the end of the Theodosian period during the third phase, the representations connected with the Eucharist, the other Sacraments and the rituals like the peacock with other birds, vases and flowers in the nartex in front of the entrance of the same basilica in Philippopolis (Topalilov 2020a; Popova 2022b: 206 fig. 19b), are preferred instead of the usual earthy figural cosmologic elements.⁴

The previous strict order, subordination of the cosmologic spheres and the steady fixation of its place begins its gradual disintegration at the end of the Theodosian period. This is demonstrated by the mosaics of basilica No 7 (the basilica of Bitus) from Pautalia in Dacia Mediterranea (Fig. 14). Instead of being around a pool/piscine/fountain, as usually in Thracia, in Pautalia, the representations of four fish (Fig. 15) are placed in the south aisle (Pillinger et al. 2016: taf. 351 abb.



863; taf. 355 abb. 874). The small-sized and nor representative fish configuration submits to a center, and denotes the four horizontal directions of the world, very similarly to a mosaic from Sardes, but without the round ocean (Fig. 16). The Pautalian fish are torn out not only from the centrally positioned ocean, but also of the adequate place in the whole picture of the Universe. They are placed in the south aisle's composition of geometric-ornamental character, mingled among a lot of Early Christian symbols, geometric forms and near to the mosaic donator's inscription of Bitus. This means that at the end of the Theodosian period the previous rules of fixed place of each sphere of the Universe already did not exist in the mosaic pavements. Such observation on the mixture of the representatives of the different spheres in the later periods has been made long ago by G. Cvetković-Tomašević (1978).

One more important event was connected with the cosmologic mosaics from the period of Theodosius I and his heirs. From the end of the century, the synagogues have been closed, even some transformed to Christian churches (Kolarik 2014), and this happened too to the synagogue in Philippopolis. Its mosaic representations show the main Jewish liturgical vessels and objects

Figure 14

The general schemes of the mosaics in the basilica No 7 (the basilica of Bitus) from Pautalia, now Kyustendil. According to Pillinger et al. 2016.

Figure 15

The fish from the south aisle in basilica No 7 (the basilica of Bitus) from Pautalia, in situ. Photo: V. Popova.



Figure 16

A mosaic from a LA house in Sardes. Photo: Google.

⁴ This is the symbol of the battle between the Darkness and the Light, also with other connotations, descending from very ancient times, and transformed in Christianity in the combat between God and devil. See Wittkover 1939.

(Pillinger et al. 2016: 239-248 taf. 174-178). The monument demonstrates two earlier mosaic donators' inscriptions referring to 3rd century, when the synagogue has been built and the first mosaic laid; a representation of a golden menorah in a marvelous classicizing style from the middle - the second half of 4th century; and geometric-ornamental compositions from the first half of 5th century, when the synagogue stopped its functioning and was transformed to Early Christian basilica.⁵ The cosmologic components in it, similarly to the Christian martyrrium in Serdica, are focusing only on the sacred sphere of God through the liturgical vessels and symbols in the most essential from liturgical aspect places of architecture.

In the official residences and the private houses of II Theodosian period, one can meet again the case of itinerant mosaicists from Asia Minor and Syria, with unusually richer cosmologic picture of the Universe. Many facts prove that the residence mosaics under the modern post-office in Stara Zagora (Fig. 17) are made

Figure 17

General plan and the mosaic schemes of the receiving hall and the biconch of the residence under the Post-office in Stara Zagora. According to Pillinger et al. 2016, with additions (the reconstruction of the biconch mosaics of V. Popova).



5 Its recent dating in the period of 5th and even 6th century (Kolarik 2014: 122) seems not plausible both because of the classicizing and not manieristic essence of the style of the menorah mosaic, the anti-Jewish politics of Theodosius I and the dates of the edicts of his heirs against the Jews. That's why namely the period of Theodosius I and Arcadius mark the end of the synagogue's existence and its transformation into a Christian church, and the earlier making of its menorah mosaic.

by a Syrian workshop. The residence was supposedly belonging first to the praetor of the city, but at the end of 5th - 6th century maybe to the bishop.⁶ Its mosaics from I building period have been laid at the end of 4th - beginning of 5th century. The main hall, most probably with stibadium in the apse, has monumental rectangular room, with the typical U-like cross composition (Fig. 18) (Pillinger et al. 2016:



Figure 18
Drawing with the general mosaic schemes of the receiving hall in the residence under the Post-office in Stara Zagora. According to Pillinger et al. 2016.

138-147 taf. 88-100). The composition is very well deliberated and every place is filled with adequate scheme, but in a balanced way, far from vacuum horri, in dependence of the geometric form and frame, the basic classical principles of non-absolute symmetry, with rich variations of each scheme, motif and colour. The four world directions and the four seasons are represented in it in the form of different kinds of garlands wrapped by diverse ribbons, flowers and fruits rising from the central Blätterkelch (Figs. 19a-b). Well preserved is the red background



Figures 19a-b
The U-compositions with the allegories of the seasons from the receiving hall of the residence under the Post-office in Stara Zagora, in situ. According to Pillinger et al. 2016.

⁶ There exist different interpretations on the owner and the building periods. See Pillinger et al. 2016: no 31: 138-140, 146-147; Topalilov 2022.

of all U-forms, but only the symbol of Autumn can be seen better in the vine trellis with red grapes. At the corners are shown three cantharoses with 'The Fountain of Life' and one with the Eucharistic wine, all the vessels (Fig. 20) with a central pinia cone instead of the spout of the fountain (strobilion), and with two flanking birds of different kinds (including the rare depicted in this iconography parrots), perched on the vine branches with grapes. The representation in the very center is not preserved. The outer border from one side is unusual colonnade consisting of alternating red and black marble columns.⁷

Figure 20

A cantharos with the wine branch and grapes from the receiving hall of the residence under the Post-office in Stara Zagora, in situ. According to Pillinger et al. 2016.



Figure 21

A mosaic from Sardes with the cosmologic structures, now in the Manisa museum. Photo: Google.

The pagan bodies with their flesh from the mosaic with *vons vitae* in Augusta Traiana have been omitted, together with the representations of animals. We can compare also the mosaic from the aula of the residence to another mosaic, coming too from Sardes, and now in the Manisa museum (Fig. 21). In it the anthropomorphic illusionistic code is also lacking, but the animals and birds still stand for each sphere: heaven and ether are symbolized by the eagle in the center; Water by the sea mythological creatures; Earth, the four seasons and the four horizontal directions by the pairs of animals and the four birds at the corners. Still no Christian notions are directly shown in this mosaic. The next step in the development of the cosmologic picture has been done in the residence under the Post-office in Stara Zagora where the figural representations are limited further and the Christian vision of the Universe is demonstrated by the symbols. Here all the representations are not illusionistic sculptural, but flat, decorative and very picturesque. The terrestrial sphere is represented by the expensive flatly treated colonnade, by the four horizontal directions of the U-forms, and by the plant-and-birds' symbolic codes of each season, in synthesis with the Paradise, symbolized by *vons vitae*, the Eucharistic motif of the wine in a vessel and the Christian vine trellis with grapes. It is obvious that the flat geometric-ornamental decoration prevails, and for the first time in such a cosmologic composition, dominate the main symbols of the Christian faith, the Christian vision of the Universe's structure and the Christian symbols, also as apothropeions for the well-being of the magistrate, his family and the city.

⁷ The colonnade may have really existed carved of the expensive red porphyry/or red granite, and of the black so-called Lucul's marble descending from the island of Melos. See Sharankov 2011: 98.

Nevertheless, the change in omitting the anthropomorphic and animal code is not resulting in loss of representativeness and artistry, because of the extremely lavish composition, the richness of schemes and the numerous variants of motifs' design and its colours. This is one of the best LA mosaics not only among the ones with cross U-scheme, but generally. The Early Christian symbolic language is used as the main media in the cosmologic picture. On the second place is the decorativeness of a refined, almost palatial type, the classical colour combinations, and the colour background in the U-forms. To it contributes as well the pavement mosaics of the biconch room,⁸ made of expensive white and colour stone plates in opus sectile (Figs. 17, 22-23). The scheme and the



palette of the preserved mosaic in one of the horseshoe parts of the biclinium is very similar to a mosaic in opus sectile from Apameia (see Balty 1981). Most probably they both are made by one and the same workshop from Apameia or close to it mosaic atelier, having in mind the iconographic and technic closeness, but also one epitaph from Philippopolis.⁹ On the third place should be mentioned the architectonic allusions not only in the colonnade of the façade, but also in the obvious similarity to a centric cupola building installed on four solid corner supports, and with four arches between each pair. In this way, the general mosaic scheme on the floor is thought to be adequate to the real or imagined architectural structure, and by that to the vertical cosmologic structures of the Christian Universe, in gradation upward. In this monument we meet a perfect synthesis of architecture, Early Christian cosmologic vision and mosaic decoration.

Figure 22

The opus sectile mosaic in the square room of the biconch next to the receiving hall of the residence under the Post-office in Stara Zagora, in situ. According to Pillinger et al. 2016.

Figure 23

The mosaic in opus sectile from Apameia. According to Balty 1981.

8 It seems that because of the presence of the stybadium in the aula, the usual triclinium placed aside is deprived of one of its conch and turned to biclinium. It may serve the women from the praetor's family, while all the men were lying on the stibadium.

9 The constant artistic, economic and political ties with the Eastern Mediterranean and Egypt are well witnessed in the historical and epigraphic sources from Bulgaria and by the direct import of artistic production and manufacture (for instance marble and glass items). Some high magistrates descending from Asia Minor bear the name of Asiaticus etc., or point directly their origin from the cities in Asia Minor (Popova 2016: 174). In Philippopolis and the closely situated Augusta Traiana-Beroe and Diocletianopolis and this area of Thracia are found mosaics, architectonic elements, imported from Asia Minor marble architectonic elements, portraits and sarcophagi, imported glass vessels, medallions and manufactured glass, and many epigraphic evidences for the constant trade with the cities of Asia Minor and Syria and the presence of sculptors, artisans etc. from these remotest lands. Concretely, In the epitaph of Maxim from Philippopolis is said that he was a poet and citizen of Apameia, who has won many poetic competitions, including Kendrisia Pythia in Philippopolis, by that winning 'the love of Thrace and of the whole world'. Probably after that the poet has chosen to live namely in Philippopolis to the end of his life. See Sharankov 2007: 143 fig. 7.

The very close similarities in all aspects among the two mosaics from Augusta Traiana-Beroe (the one with 'The Fountain of life' and the earlier mosaics of the residence) with the two pointed mosaics from Sardes and the opus sectile mosaic from Apameia prove the foreign Asia Minor - Near East origin of the mosaicists. Except the examined to the moment mosaics made by this Eastern workshops, one can add as well the mosaic found in situ during building of the Modern Historical Museum of Stara Zagora (Fig. 24a), which is the first sample in Bulgaria of such compound scheme of 9 interlacing differently coloured circles, typical mainly for some mosaics from Israel (Fig. 24b). Most probably the appearance of the tomb with a mosaic floor and the concrete type of kline in Diocletianopol in Thracia is also an imported idea of a sepulchral monument with cosmologic components from Greece or Asia Minor.¹⁰



Figure 24a

A part of the mosaic found during the building of the Regional Historical Museum of Stara Zagora. Now covered in situ. According to Pillinger et al. 2016.

Figure 24b

The mosaic composition of the Samaritan Museum in Jerusalem. Photo: Google.

Two monuments with wall paintings from the Theodosian period should be compared with the pavement mosaics, because of its fuller cosmologic picture and the lack of the representation of God and scenes from the Old and the New Testament. The first one is the tomb with the archangels from Serdica (Pillinger et al. 1999: no 51: 69-72), and the second one is the tomb from Ossenovo (Op. cit., no 4: 13-16). The Serdician monument (Fig. 25) is the only tomb to represent

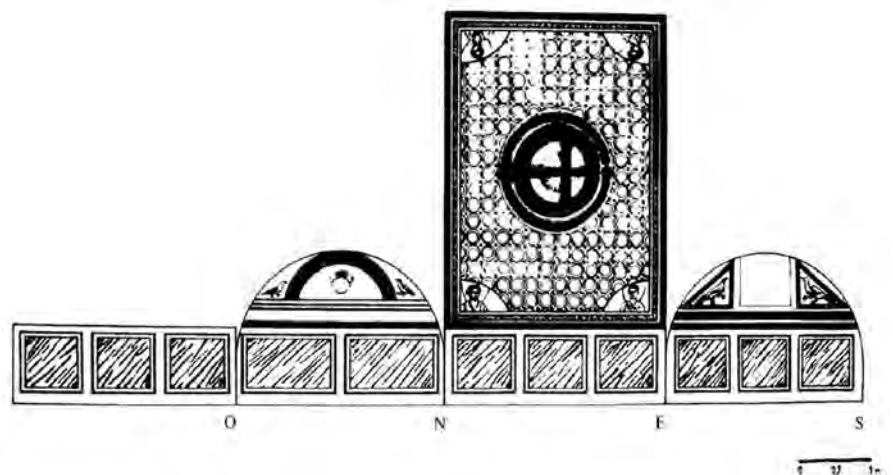


Figure 25

Drawing with the general schemes of the wall paintings in the tomb with the archangels from Serdica, in situ. According to Pillinger et al. 1999.

¹⁰ Tombs under an artificial hill (tumulos), with dromos and similar plan of the chamber are well known in the Thracian culture since the Classical period onward. But in Hissarya it is rather copying a Greek example from LA.

anthropomorphic forms, namely the Archangels on the ceiling, with the cross in the center, standing in the different opinions either instead of God, or as his Second Coming, or as a cosmic sign, or as apothropeic sign, or symbolizing even several meanings together. This scheme surely copies a painted or mosaic monument, which either has not survived, or still is not found. In all cases, the tomb with the archangels is an exception for the Central Balkans, and created under the influence of a theologian concept of a big artistic center. Much fuller from the studied aspect is the Ossenovo tomb near Varna (Fig. 26a-b), where

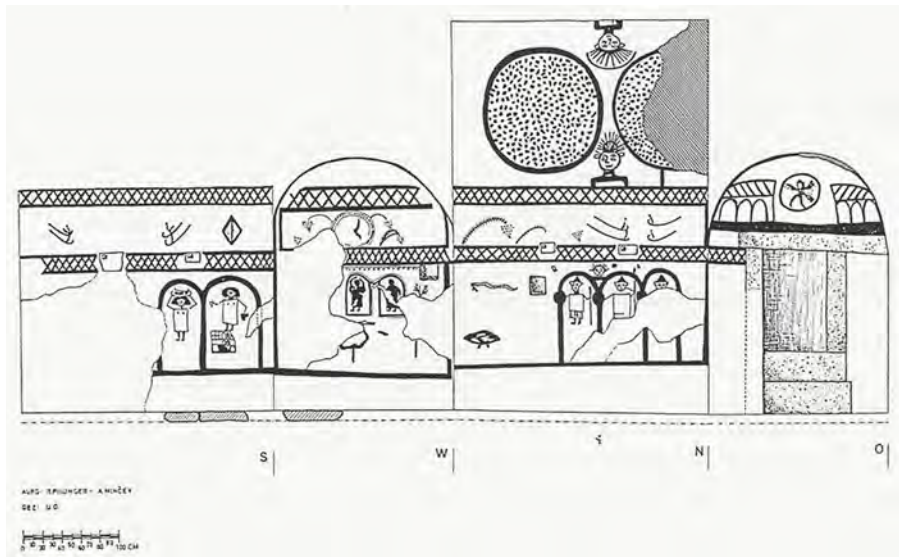


Figure 26a
Drawing with the general schemes of the wall paintings from the tomb in Ossenovo. According to Pillinger et al. 1999.

Figure 26b
Detail from the wall paintings from the tomb of Ossenovo, in situ. According to Pillinger et al. 1999.

a supposed Gothic military chieftain has been buried (Popova, in print, in the edition 'The Goths in the Balkans'). In it can be found one of the richest cosmologic picture representing the sun and moon, several skies, the vertical and horizontal distribution of the different spheres and elements, with rich figural compositions and representations. The battle between the Devil and God represented by personifications of two animals, is among the rare images in LA provinces of the Central and Eastern Balkans. It should be pointed out that some researchers determine that Cosma Indicopleustes displays namely a Nestorian picture of the Universe. In spite of a similar cosmologic picture, it is a problem to identify the structure of the tomb paintings in Ossenovo with the Nestorians. It seems more plausible to connect it with the Goths-Arians. Similar structures on other tomb paintings and the naïve childish way of treatment and design can be met on the in Crimea Peninsula (Fig. 27a; see also Zavadskaya 2013), and on the Low Danubian Limes (Fig. 27b), in the area from Sirmium to Naissos/Naissus, obviously also relating to the Goths-Arians, living there (see Rakocija 2015).

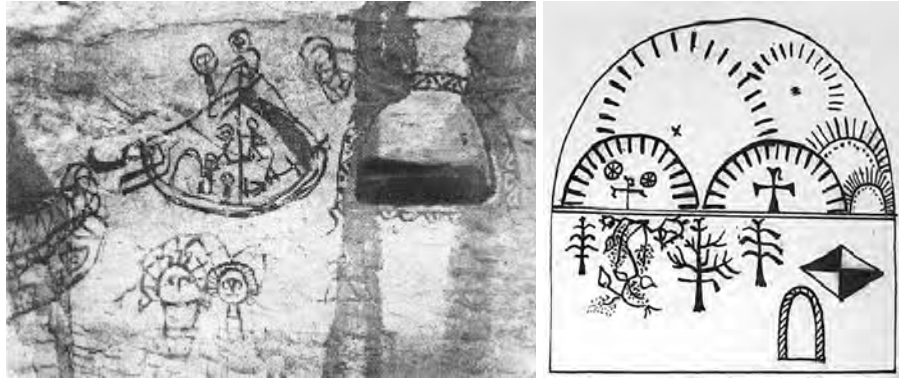


Figure 27a
A Late Antique tomb painting from Crimea with the sun and the moon at the front. According to Zavadskaya 2013.

Figure 27b
A Late Antique tomb painting from Naisos with the heavenly sphere. According to Rakocija 2015.

The data on any Gnostic, Nestorian and other heresies in the Central and Eastern Balkans, spread by the Syrians, Armenians and Egyptians settlers, artisans, bishops, monks, hermits etc. is still poorly known, or still only supposed, without sure evidences. Better are witnessed the Arians and the struggle between the Monophysite emperors and the Orthodox bishops in the studied areas.¹¹ Namely Philippopolis and Augusta Traiana are known as the strongholds of Arianism in 4th century, but namely in these two cities are found the richest cosmologic mosaic samples, different from the local mosaics. We have enough grounds to suspect that some of the specifics in the representations created by the local masters have been caused namely by the latter two heresies, while the better and richer monuments have been created by itinerant mosaicists from Italy, Greece, the Greek islands, Asia Minor, Syria, Palestine and among the Jewish diaspora in the Balkans, because of the administrative affiliations and the constant economic, trade, cultic, religious and cultural connections. The perfect net of roads in the Roman and the Early Byzantine empires also helped for the mobility of the craftsmen and the iconographic, stylistic and technical exchange among the even remote provinces.

The Cosmologic Picture During III Period

The last third and very long period from the second half of 5th up to the beginning of 7th c. reveals several phenomena concerning the cosmologic scenes and elements, and valid throughout the whole period.

The first feature is the further specialization of the apse, the chancel and the baptisterium mosaic decoration. i.e. the most important for the Eucharistic liturgy and the other rituals architectural elements. Up to the moment, the apse of the basilica of Bitus is the only one from the third period with figural repertoire, while the rest of monuments are either not excavated, or not preserved, or covered by opus sectile aniconical decoration. The later apse mosaic in the basilica of Bitus in Pautalia (Fig. 14), laid in the Justinianic period, represents the twelve lambs-apostles in the Paradise, among the blossoming flowers of the garden (Pillinger et al. 2016: taf. 359 abb. 887-888; taf. 360; taf. 889-890).¹² The apse mosaic of the basilica of Bitus reflects the strong influence of the wall and conch mosaics of Italy on the pavement mosaics in the Central and West Balkans revealing that most of its local churches had no possibility of ordering wall mosaics, but only pavements. The apse is the most holy part of each Early Christian building in horizontal direction, compared to the structure of the Christian Universe, so the placing of the picture of the Paradise there (instead on the walls or the vault) was logical. This fact plus the authority of Constantine the Great who introduced officially the Crismon (the Chi-Ro sign), also explain why the important symbols and cosmologic elements have been placed namely in the apse (Popova 2022a: 345-346 figs. 21-22), and on many pavements in front or in the chancel itself, in spite of the prohibition to put sacred images on the floor, and to concentrate the mosaic decoration namely in the most important in liturgical aspect places.

The second feature is that the cross, some other Christian symbols and the psalm citing stand instead of the image of God, his sphere and the most holy ones in the vertical direction. Three images are arranged in very formal compositions in the tomb paintings, with the cross in the middle and two symmetrical birds

11 Topalilov 2020b; Topalilov 2022, with references on the literature and the sources, especially on the Arians on p. 281; Топалилов 2019.

12 The important central elements between both left and right group of the lambs have not been preserved, and the possible reconstructions offered are several: a cross, a Crismon, a central Lamb-Christ on the omphalos, the four rivers of the Paradise etc.

or animals aside. The former richness of the previous two periods gives place to schematic-symbolic signs, except in the period of the Justinianic Revival. Especially schematic became the symbols at the last quarter of 6th century, consisting only of crosses in the tomb paintings. The Christian symbols replaced the previous earthy cosmogonic ones (animals, birds, fish) and pagan mythological representations. The cross and the other Christian symbols have already become universalia, capable of expressing many cosmologic and theological meanings, and by that at the end of LA the figural cosmology comes to its new essence, almost mediaeval, not ancient.

The third common feature during the third period is that the western part of the aisle is associated with the sphere of the Earth and the Ocean (Maguire 1990), so the created by God terrestrial and water creatures are depicted namely here. In most of the pavements, the birds are mixed with the branches, or fish and liturgical vessels (Figs. 28-29).¹³ All representations are of one and the same size, in spite of the fact that the liturgical vessels and symbols are of basic



Figure 28

Panel with birds in basilica No 4 of Parthicopolis, now Sandanski, in situ. Photo: S. Petrova.

Figure 29

Part of the panel with birds and fish from the basilica of bishop Ioannes in Parthicopolis, now Sandanski, in situ. Photo: S. Petrova.

importance, and previously in the first and second studied period are shown more monumental. The classical example is the composition with many birds in different poses, either single, in pairs, in the nest, in cages etc. in the Metropolitan basilica of Philippopolis (Fig. 30) and many other basilicas from the last third



Figure 30

A composition with birds from the Metropolitan basilica in Philippopolis, now Plovdiv, in situ. Photo: E. Decheva-Kantareva.

¹³ This general idea has been worked out in details and schemes by G. Cvetković-Tomašević 1978, and later the place of the terrestrial and oceanic spheres described brilliantly by H. Maguire 1990.



Figure 31
Part of the mosaic from Late Antique villa urbana in Stara Zagora, removed to the Regional Historical Museum. Drawing of K. Kalchev.

period (Boev 2018). Such koine of visual mixture and the loss of the previously fixed places of the different spheres can be observed also in the pavements of the private domuses in Philippopolis and AugustaTraiana (Pillinger et al. 2016: taf. 20; taf. 304-305; taf. 315-316; taf. 102-103; Topalilov 2020a: figs. 22, 24), including even craft tools, fruits etc. (Fig. 31). These facts witness of the final disintegration in the third long period of the previously clear cosmologic picture of the world in the lands of Thracia, Macedonia and Dacia Mediterranea.

The last general feature of the third period is the specialization on definite images, combinations of fauna and flora representations (birds and baskets, or birds and fish with branches and flowers) in each province. For instance, very rich is repertoire of the workshops shown in the basilicas of Parhicipolis in Macedonia I (Popova 1981; Boev 2020). It consists of definite types of water birds and freshwater fish and liturgical vessels (Fig. 29), probably due to the numerous rivers and big lakes on the way down to the Aegean Sea. But in the metropolitan basilica of Philippopolis the fish is totally missing: in the pavements of the 3rd layer only the birds are represented, while in the last fourth ones they are together with baskets. At the same time, the seashore cities of Greece demonstrate mosaics with sea fish and the sea fisherman.

The ornithologists guess on the pavements many modern species, but also such ones that already do not exist (Boev 2018; Boev 2020). It is also established that by the trade of animals, birds and fish, the habitation of some of them has been changed since Antiquity, and moved from Africa and the Near East to the north of the Mediterranean and even to the South and Central Europe. The most obvious case is with the parrots, but also with other exotic birds, fish and desert animals. This means that man has begun to change the world from ancient times, acting like God, and moving and putting the plants, animals, birds and fish in quite a new milieu and new areas of the earth, not habitual to them to that moment. This was a new although small-scaled cosmogonia in reality, created not by the Christian god, but by the Late Antique man. Concerning the LA pavement mosaics, this has widened the picture of the terrestrial and ocean/fresh water-sphere, showing exotic species either not common for the Balkans, its images copied from the pattern books (of the type of scientific descriptive illustrated catalogues), or moved really here by very complex trade routes from South Africa and the Near and Far East to the Mediterranean basin and Europe.

So up to the middle of 5th century, the figural motifs are introduced first in a full volume (see also the personification of Eirene in the residence of the metropolitan of Philippopolis, Popova 2021). But after the Justinianic period, the figural art diminished significantly to formal signs-universalia. In both cases the new repertoire of the third period is a koine of mosaic iconographic language not only in the Late Antique provinces of Bulgaria, but generally in the Eastern Mediterranean (on the Balkans, on the Aegean islands and in Asia Minor and the Near East).

The Reasons for Omitting the Figural Art in the Central and Eastern Balkans

In the next passages will be made the first ever attempt to explain why the mosaicists (and the painters) in the ancient provinces of the Central and Eastern Balkans were borrowing ready, adapted and not full cosmologic representations for the Christian Universe, not depicting the act of cosmogony, and avoiding figural images, especially in anthropomorphic form.

1. The main explanation is very obvious: these lands in pre-Roman times had no monumental arts of the kind of sculpture and mosaics. The Thracian Classical and Hellenistic arts were mainly decorative and representative, serving the Thracian king's aristocratic ideology and cults, with the very special view on the Afterlife and the rituals of its achieving (Marazov 2005). In the Thracian art dominate the animals' representations ('the animal style') and the ornament. The anthropomorphic form penetrated slowly in the Thracian art by the Hellenization, demonstrating coarse and adapted volumes, disproportions and ornamental treatment of any possible details. The same process has been repeated once more in the Roman times with the Romanization, but this time the monumental arts advanced easier and in more types and spheres, including the introduction of mosaic art. The first mosaic pavements appeared at the moment of urbanization of the previous Thracia, which had been included in the Roman empire in 46 AD and turned to several Roman provinces. This process happened most of all at the end of 1st - beginning of 2nd century in the public and cult buildings, the private villas urbana and the big sub urbana domains. The local mosaic workshops have been created from the second half of 2nd century onward. All the mosaic art was borrowed from the Roman culture with the help of Italian masters, but also with the help of itinerant Greek and Asia Minor mosaicists working in the Balkans. While they delivered the best samples of their figural mosaic art, the local masters preferred the geometric-ornamental compositions, even in the 4th century (see Topalilov 1922; Topalilov 2016). This explains why the rich and more complete figural cosmologic visions appeared in the LA provinces of the Central and Eastern Balkans as foreign product, different from the mass aniconical local monuments.

2. The second reason is hidden in the fact that up to the Tetrarchy the local Christian ecclesias were not so active and the penetration of Christianity here was weaker and slower in comparison to the Near East, Asia Minor, the cities and towns alongside the Via Ignatia road, the Western Balkans, in Rome and generally in Italy. The persecutions during the Tetrarchy in the Balkans revealed that the Christians were mainly in the Roman army, in most cases of non-local Thracian origin, also from the milieu of the craftsmen-settlers and the artisans from Greece, Asia Minor, and rarely from some local aristocratic and magistrates' families. Except the names of some bishops descending from the diocese of Thracia and taking part in the church affairs in Rome and Constantinople, the only famous names of theologians are belonging to Ulifila/Wulfila (who lived in in Novae and Nicopolis ad Istrum), to Niceta of Remesiana and to Domnion, the bishop of St. Sophia in Serdica, thought to be the spiritual mentor of Justinianus I (Динчев 2014: 57-58). The data on Niceta of Remesiana and his baptizing, teaching and writing to the last pagans in the Rhodope mountains is confirmed by the very impressive discoveries in Perperikon. But in comparison to Greece, Asia Minor and Italy, no other bishops and theologians in the studied lands have created or developed any influential teaching on the complex problems of Christianity, including the cosmogony and cosmology. This was reflected in art which was taking advantage only of ready imported images, borrowing iconographies, more or less complete picture and separate components of the Christian Universe and God, developed in the biggest theological and artistic centers of the Mediterranean. The two capitals, Rome and Constantinople, and also Thessaloniki, Athens and many other famous and active theological and artistic centers were sending constant impetuses on the diocese of Thracia and Illyricum, including the visions on the pavements and the not preserved, but existing wall cosmologic mosaics (Pépin 1964; Grabar 1988). The influence of

the Eastern representations and the Western Italian ones can be followed better in the liturgy itself (Топалилов 2016), and obviously in the tomb painting, distributed on the walls and the ceiling/the vaults clearly into three zones (Pillinger et al. 1999). The Hell is not shown, but denoted as if under the plinthus or near to it; the middle terrestrial sphere with the humans, and all the gifts of earth and ocean created by God, the four horizontal directions, four seasons etc.; the heavenly one with several skies (3, 7, or 9, depending on the source and the ancient author), with the sun, moon and stars; then follows the garden of the Paradise, and above all is God. He is not shown neither in the tomb wall paintings, nor on the pavement mosaics, but symbolized through the archangels, the Paradise garden, its railing, the liturgical vessels and the Cross/Crismon. So, the kind of the cosmologic picture appearing in Illyricum and Thracia was parallel to the picture given also in the tomb wall paintings, and borrowed from the same theological, cosmologic and iconographic sources of art.

From this aspect, the territory of the ancient provinces of Bulgaria is not monolithic. In the western provinces (both Daciae and Macedonia I), in Ratiaria, Bononia, Storgosia, Pautalia, Serdica and Parthicopolis in the first studied period can be observed a very strong influence generally of Italy. The schemes and iconographies of the monuments of Rome, Ravenna, Aquileia and Milano, and also of the Latin language are obvious. Generally, the forming of the papal vicariate in Thessaloniki played a decisive role for the early development of the official Christianity in the LA provinces of Bulgaria, for the influence here of the initial Roman liturgy, and for the forming of Thessaloniki into the most important artistic and theological center in North Greece and Southwestern Balkans. Through the cosmologic visual tradition of the Italian artistic centers and concretely of the papal vicarius in Thessaloniki, the representations of the universe of the kind of St. George in Thessaloniki and generally the pavement monuments of Western Bulgaria have been created. Especially strong is the influence of the Italian wall and vault mosaics on the pavement mosaics in the apse compositions and on the repertoire of the baptistery pavement mosaics. In these cases, we also see the influence in the repertoire and style of the Italian monuments on the pavement mosaics of the cited western provinces of Bulgaria. This combination of the tradition of the leading Western artistic centers with the efforts of the newly appeared ones in the LA provinces of Bulgaria reveals new but quite limited proto-iconoclastic variants of the cosmologic picture of the Early Christian universe.

On its turn, Constantinople and its liturgy, architecture and art played a decisive role for Thracia, Rhodope, Haemimontus, Macedonia I and Scythia officially after the Chalcedonian Council in 451, but in fact already from the period of Theodosius I onward. The mosaic pavements of the cited provinces are closely connected with the official monuments of Constantinople, still not found or not preserved, and this fact is important as reflection of the development and forms and style in the capital. In the Balkan provinces can be also distinguished the presence of metropolitan mosaic workshops or its influence on the local mosaic pavements, expressed in its excellent palace style, the richer repertoire, the treatment, palette and sometimes even technically (Popova 2022b).

3. Most probably the Arian trend of the Constantinian dynasty and the Valentinians, with the exception of the time of Julian, also played a definite role in the limited not only cosmologic, but general lack of figurative art in the pavement mosaics up to the end of the earlier Theodosian period. The official Christianity began namely during the period of Constantine I, and some areas of

Thracia are known as Arianic (Philippopolis and Augusta Traiana). Arianic was also the Gothic population of Novae on the Danube, Storgosia etc. in present North Bulgaria, especially in the second half of 4th century. In part of the Arianic Christian art also dominated the non-figural representations. It is very interesting that namely in Philippopolis and Augusta Traiana-Beroe can be observed the rich figural exceptions in the pavement mosaics. In this case, from one side it can be accepted that in 4th century in Thracia there existed a kind of tolerance among the representatives of the different Christianities. But on the other hand, it seems more plausible that it may be a reaction of the more learned magistrates, rich owners and craftsmen-settlers from Greece and Asia Minor to the demands of the Arianic bishops at that moment, either there has been appointed a new praetor or magistrate, supporter of the classicizing mosaic figural art. Except the Arianism, other heresies as the Monophysites, the Gnostics, the Nestorians etc. (Barnard 1974; Solovieva 2010) continued from 4th till the end of LA, and this also had its reflection on the strong limits and in some periods, even prohibition of the figural art.

4. The concept of the church building as representing the Early Christian Cosmos is the next important circumstance playing a new decisive role in the development both of the pavement and the wall and vault mosaics from the period of the Constantinian rule onward. Most of the Christian figural representations were moved by the new concept from the floor to the walls, conchs, ceilings and vaults. In this situation, the representations in the west part of the aisle should denote the earth and the ocean with its flora and fauna; the ambo was the mountain, the walls and the columns – the church fathers. The chancel, the conch, the apse and the vault in gradation symbolized the celestial sphere, the heavens, the paradise and the supreme sphere of God with his entourage. In this way, after the end of the first period, the pavement mosaics could not represent the complete cosmologic picture, but only its terrestrial and oceanic or fresh water-parts, with the seasons, the four horizontal directions, the most important of them now in direction to the East, to Jerusalem and upward, to the supreme sphere of God.

5. The politics of Theodosius I toward the church, aiming to restore the Orthodoxy of the Nicene Creed after the long dominance of the Arianism and some other heresies, was the next important historical circumstance. Namely during his early reign, the figural representations disappeared totally, because there have arisen quite new requirements to the vast surfaces of the church buildings, imperial palaces, residences and public buildings. There appeared the necessity of creating unity of the mosaic surface and the church space in concordance to the Early Christian liturgy, rites and cosmologic vision. For the first time united mosaic surface in the churches has been created with the usage of purely ornamental-geometric compositions, formed by the module consisting of equal and repeating geometric schemes with inner fillings, treated more or entirely flatly. They create not a 'patch-work' of different and not fitting each other schemes in one room like in the previous periods, but one scheme in one room (or in the important part of it), with accents following the movement of the serving priest to the chancel, to the stops in front of the ambo, the chancel, the altar, the crypt, of the laity to both aisles etc. In fact, the first samples appeared earlier, in the period of the Tetrarchy,¹⁴ when the new style formed a module

14 The first successful attempts have been done already in the period of the Tetrarchy according to the opinion of P. Assimacopoulou-Atzaka in all the late volumes of the Corpus of mosaics of Greece and in her later articles. The new decisions have been demonstrated by the mosaics in the palace of Thessaloniki and the palace of Romuliana, and further developed in the church architecture namely in the Theodosian period.

with a flat non-figural filling and colour and changing background. The newly created puristic mosaic style during the time of Theodosius I, without any figural representations or with few only Early Christian symbols (connecting the horizontal/the floor sphere with the upper spheres of Heavens, Paradise and God), continued and developed further this new decision of the flat and united mosaic surface answering the new demands of the Christian religion. In this way they got rid of the pagan nude representations, with few exceptions: the mythological winds, seasons and months and its attributes in the form of xenia (animals, flowers, fruits and vegetables) or farm and craft activities typical for each season. Thus, the main aims of the Christian religion, its liturgy and rituals have been fulfilled, and a new synthetic style and treatment created. In it each sphere of the universe has obvious boundaries, and there is Order and Fixation in the place and in the succeeding of the different spheres created by God, habitations etc.

6. From the Valentinians to the end of the Theodosian dynasty, prohibitions have been proclaimed the holy symbols and images not to be represented on the floors, in order not to be stepped over and profaned. In the studied area they are usually some exclusions, especially in the milieu of the Arians. But generally the rules have been followed, because they further fixed the place of each sacred scene or sign of the cosmologic sphere. The change happened further in 6th century, when, for instance, the cross appeared on the pavement mosaics in some Justinianic basilicas and on the coins, copying the symbolic of the Sepulchral in Jerusalem. By that the sacred sphere with a kind of a new omphalos, the Heavenly one answering the earthy Jerusalemic one was denoted in the general cosmologic picture. By that the Christian symbol finely replaced the previously used earthy representations as anthropomorphic forms, animals, birds, fish, fruits and vegetables, standing for each sphere. The Christian sign became capable of expressing all meanings, representing each level of the cosmologic structure.

The listed six reasons seem to be the most important ones for the development of the limited, adapted and proto-iconoclastic repertoire in the cosmologic representations on the LA pavement mosaics from Bulgaria. In the time they may coincide, but also succeed each other independently. The result is inseparable fusion of them, strengthening the proto-iconoclastic trend from 4th up to the middle of 5th century. However, from then to the Justinianic period the figural art has been re-introduced on a great scale, with accent on the apse, conch, wall and vault. The floor is left for the creatures of the terrestrial and water spheres, represented only up to the entrance of the cancel and the new side rooms, oratoriums and chapels. The fixed places of each sphere already do not exist, and a new visual language of 'koine' repertorium has been created in the two final periods. The symbols, the figural representations and the cosmogonic elements are mixed in it, without order. During the second and third period the typical repertoire is created for some provinces, as the river-birds and river fish in Macedonia or a mixture of baskets, fish, birds, cages, nests etc. At the end of 6th –beginning of 7th century, the cosmologic earthy representation gave place to the formal Christian signs capable of expressing the formal picture of the Christian world.

Conclusions

Very different artistic influences and masters have been involved in representing the cosmologic picture in the studied provinces: Italian and Eastern masters, Goths and many other Barbarian representatives and non-Romans as the Jews of the diaspora and from Palestine. Most often when the cosmologic picture was fuller and richer, they were Syrians from the Near East and Greeks from Asia Minor. At the same time in LA, the local masters were using either aniconical floor mosaics or limited separate cosmologic elements, most often the seasons in anthropomorphic form, xenia or pairs of animals. The vegetables, fruits and the fish and other marine creatures are also preferred. The masters were descending from different religions and denominations reflected on the world-view and the figural art. The crossed artistic influences and the belonging to different religions of the clients and the artisans have strongly complicated the cultural processes concerning the figural art, especially the difficult as iconography and schemes cosmologic picture. The result is that it looks like as a branchy tree, concerning both the number of participants and the complexity of borrowing, understanding, transmitting and making its own copy of Pagan, Early Christian, Syrian, Jewish, Barbarian, Arianic, Monophysite etc. world-view by different cultures on different levels.

Generally, it can be distinguished the influence of the Italian LA mosaic strongly expressed in the whole 4th century, and after 451 mainly in Dacia mediterranea, in the supposed mosaic of Orpheus from Ratiaria, the harbour scenes along the exedra in the villa of Filipovtsi, in the apse mosaic of the martyrium of Serdica and the apse mosaic of the basilica of Bitus in Pautalia. The Greek, the Syrian and Near East influence was traditionally strong in the lands of Thracia, especially Philippopolis and Augusta Traiana and the Black Sea littoral, especially Odessos, from the second half of 4th century increasing its intensity and strength of influence. Namely its mosaics reveal the almost full cosmogonic picture, rich figural and non-figural art, good technique, and some LA mosaic masterpieces. Also traditionally, one among the many South and Eastern Mediterranean mosaic workshops with specialization on marine scenes with rich fauna and mythological participants has created the marina with erotes from Philippopolis.

The cosmologic notions and art during the Constantinian, Theodosian, Justinianic and Post-Justinianic period were the main stages of creating new world-view and expressing its cosmologic components. After the accept of Christianity as official religion and till the end of the Theodosian dynasty, new rules have been created according to the new concept of the church building as symbol of the Christian Universe. The pavements were deprived of the holy scenes and representations, and only the terrestrial and water ones could be placed on the floors of the churches, with the flora and fauna of the Earth and the Ocean and the seasons, months and seasons' farm activities could be shown. The new aims of creating united surface for the Early Christian liturgy without the fleshy pagan representations have caused the appearance of the mosaic module and almost the total lack of figural art and of the cosmologic picture for a certain period. In the middle and late Theodosian period, the figural code passed through a gradual further transformation omitting the animal one, leaving only the birds and the floral one. The Pagan Underworld or the Early Christian Hell are rarely symbolized as battle between two animals or between bird and snake. God and the sphere of heaven is also never shown on the floor but symbolized in the most imported from liturgical aspect parts. The accent in the floor mosaic decoration is put on these parts and the joyful picture of the Paradise with its pleasures

and everlasting life. The Christian symbolic language has replaced up to the end of 6th century the figural one and changed to a formal non-figural one. In the tomb wall painting we can see also the Earth symbolized by the plinthus imitating marble or similar wall revetment. The hell is never main, and its rarely representatives in the form of snakes etc. are small-scaled and lost in the scheme. Generally, only in rare cases we can see a rich cosmologic picture, it is almost always limited, without the winds, the four rivers, the months etc., compared with the contemporary mosaics from Italy, Greece, Turkey and Albania. The subdivisions on macrocosm and microcosm are also generally missing in the LA pavement mosaics and tomb murals in Bulgaria, because the figurative art in the anthropomorphic form is often lacking at all or episodically represented. This phenomenon can be traced well also in the tomb wall paintings in the Balkans and reveals one and the same iconographic, visual and theological sources. Some of them are obviously connected with known heresies, others with the presence of itinerant masters from some big artistic centers, third ones with the official prohibitions.

In the third period the boundaries among the spheres and its fixed places finely disappeared, the representations became mingled and spread everywhere, equal in size and position to the important Early Christian symbols. They were in mixture, in a kind of koine, with specifics in each area or province. On the base of the figural art and the more or less full cosmologic picture, in the Balkans can be distinguished the Macedonian group, the Western group of Dacia Mediterranea and Dacia Ripensis, the Constantinople group with its hinterland in Thracia and Rhodope, the Western Black Sea littoral-group, the Goth's group, spreading from Crimea up to the cities on the Lower Danube etc.

The only different period was that of Justinian I, when the emperor conquered back Italy for some period, and one can observe the same vision of the universe in the Western Empire and the Early Byzantium. Then the liturgy was changed by many novelties; the demands to it changed too; the Latin was dominating naturally in the official spheres everywhere, while the Greek was prevailing in the Eastern parts of the Balkans in the everyday life. The new period created a new brilliant picture of the world, but it was a picture created for the emperor and the aristocracy in Constantinople by the flattering authors like Procopius in his official works. In reality, the time of Justinian I was accompanied and followed by periods of great crisis in the general vision of the universe, differently to the official position, with numerous natural disasters, constant Barbarian invasions and waves of plague. The Justinianic 'Renaissance' of arts and architecture was marking only the last upsurge before the final falling of many lands, part of Early Byzantium, under the constant and non-stoppable invasions and catastrophic earthquakes.

At the end of 6th - the beginning of 7th century, all these circumstances caused demographic, economic, military and partly political catastrophe for the second time after the death of Valens. In this connection, at that period the world-view on the Cosmos and the contemporary very dynamic and dangerous times has changed, and the previous harmonious image has been ruined. In the first and the second studied period the whole cosmologic picture was picturesque, jolly, optimistic, with the Christian spirit of enjoining the fruits and the beauty of the paradise, eternity and timeless. God, although invisible, is mystically blessing the living and the resurrected persons. This is an idealistic and naïve joyful image, not full as structures and its succeeding, omitting the real presence of God, with no presence or small presence of the Devil and the personification of

the Demons.

Immediately after the Iustinianic period, the art in the Balkan has changed, it became more formal, schematic, heraldic, with the dominance of the Christian signs and almost without pure figural representations. The figural images disappeared again in significant part of the mosaic pavements of the basilicas, replaced by ornamental-geometric opus sectile and pure geometric compositions in opus tessellatum. The subject of the Crucifixion with painful moods has been introduced generally in art, and there disappeared the joyful perception of the Christian narratives and the world-view. The previous naïve picture was replaced by heavy or schematic formal compositions.

In the aspect of cosmogony and cosmology, the provinces of Thracia, Macedonia, Dacia, Scythia etc. have been receiving actors in the drama, while Byzantium and Italy were the donors. But even Byzantium and Italy with its millennium classicizing culture and arts could not develop it further at the end of Late Antiquity. In this Late period, the mass invasions of many foreign tribes, people and new political-military unions changed the actual picture of the contemporary and very dynamic period. The limited or depicted only by crosses cosmologic picture of the universe proves that the Central and Eastern Balkan lands could not develop it further, this was its natural limitation. Only the beginning of the new Early Medieval period could create a new picture on the ground of the synthesis of the Late Antique culture and the newly appeared tribes and people in Europe. The East Roman Empire, now known as Byzantium, also had to go through a total transformation of its culture and art, enriched by the new barbarian Asiatic, European and Near-Eastern cultures. That historical changes and the existence of heresies explain the limits and the proto-iconoclastic trends of the Roman and Late Antique periods in the Central and Eastern Balkans not only in the cosmologic picture, but generally in the whole Late Antique art and culture.

Bibliography – Kaynaklar

- Abura 2015 J. Abura, “Die Jahreszeiten –Jünglinge im Kuppel-Mosaik von Centcelles und ihre Ikonographische Domäne in der Spätantike”, A. Arbeiter - D. Korol (Hrsg.), *Der Kuppelbau von Centcelles: Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang*, Tübingen, Berlin, Wasmuth, 227-233.
- Balty 1981 J. Balty, *Guide d’Ápamée*, Bruxelles.
- Barnard 1974 W. L. Barnard, *Graeco-Roman and Oriental Background of the Iconoclastic Controversy*, Leiden.
- Boev 2018 Z. Boev, “Birds in Everyday Life and Art in Bulgaria (Thracian and Roman Periods)”, *Historia Naturalis Bulgarica* 27, 3-39.
- Boev 2020 Z. Boev. “Bird images in the mosaics of Late Antique basilicas in town of Sandanski (Blagoevgrad Region, SW Bulgaria)”, *Historia Naturalis Bulgarica* 41,13-21.
- Bozhinova - Topalilov 2022 E. Bozhinova - I. Topalilov, “Newly discovered Mosaic Pavement in Philippopolis, Thrace, Bulgaria”, *AIEMA, La mosaïque en contexte*, 17-21 octobre, Pré-actes, Lyon, 13-14.
- Cvetković-Tomašević 1978 G. Cvetković-Tomašević, *Ranovizantijski podni mozaici. Dardanija, Makedonija, Novi Epir, Filozofski Fakultet u Beogradu, Institut za Istoriju Umetnosti, Belgrade (Early Byzantine Pavement Mosaics. Dardania, Macedonia, Epirus Novus, Faculty of Philosophy in Belgrade, Institute of the History of Art, Belgrade)*.
- Динчев 2014 B. Динчев. “Св. Софија” и Сердика, Софија (V. Dinchev. ‘Hl. Sophia und Serdica, Sofia).
- Fiocchi Nicolai et al. 1998 V. Fiocchi Nicolai - F. Bisconti - D. Mazzoleni (eds.), *Le Catacombe cristiane di Roma. Origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica (Collezione della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra)*, Roma.
- Grabar 1988 A. Grabar, *Byzance - symbolism cosmologique et monuments religieux d’art de la fin de L’Antiquité et du Moyen age*, t. I, Paris.
- Jenott - Gribetz 2013 L. Jenott – S. K. Gribetz, *Jewish and Christian Cosmogony in Late Antiquity, Texts and Studies in Ancient Judaism*, 155, Tübingen.
- Kitzinger 1954 E. Kitzinger, “The Cult of Images before Iconoclasm”, *DOP* 8, 87-150.
- Kolarik 2014 R. Kolarik, “Synagogue Floors in the Balkans: Religious and Historical Implications”, *Niš and Byzantium XII*, 115-128.
- Maguire 1990 H. Maguire, *Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art*, Penn State.
- Marazov 2005 I. Marazov, *Die Antike Thrakien*, Sofia.
- Pépin 1964 J. Pépin, *Théologie cosmique et théologie chrétienne*, Paris.
- Pillinger et al. 1999 R. Pillinger - V. Popova - B. Zimmermann, *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens*, Wien.
- Pillinger et al. 2016 R. Pillinger - A. Lirsch - V. Popova, *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Mosaiken Bulgariens*, Wien.
- Попова 2010 B. Попова, “Мозайките на вилата в квартал Филиповци на Софија”, *Изкуствоведски четения: 186-193. (V. Popova, “The Mosaic Pavements of the Villa in the Quarter Filipovtsi in Sofia”, Art Historians’ Readings, 186-193)*.
- Popova 1981 V. Popova, “The Bishop Ioannes Basilica in Sandaski”, *Spartacus, Symposium rebus spartaci gestis dedicatum 2050, Sofia*, 173-181.
- Popova 2016 V. Popova, “Vons vitae in Late Antique Monuments from Bulgaria”, *Studia academica šumenensia* 3, 154-188
- Popova 2017 V. Popova, “On the Date and the Interpretation of the Complex at the Southwestern Gate of Augusta Traiana-Beroe”, *Studia academica šumenensia* 4, 57-96.
- Popova 2019 V. Popova, “The Mosaic Pavements of the Episcopal Basilica in Marcianopolis”, *Niš and Byzantium XVII*, 97-114.
- Popova 2021 V. Popova, “The Personification of Eirene from the Episcopal Residence in Philippopolis/Plovdiv”, *Niš and Byzantium XIX*, 299-324.
- Popova 2022a V. Popova, “Chrismons and Crosses on the Late Antique Mosaic Pavements from Bulgaria”, *JMR* 15, 333-350.
- Popova 2022b V. Popova, “The Early Non-Figural Mosaic Pavements in the Metropolitan Basilica of Philippopolis in Thracia”, *Niš and Byzantium XX*, 175-210.
- Rakocija 2015 M. Rakocija, “Motives of everyday Life of Niš in the Early Cristian Tombs: Explanation of Artist’s Workshop”, *Niš and Byzantium XIII*, 111-130.

- Шаранков 2011 Н. Шаранков. 'Плиний Стари. Естествена история (откъси)', Ах, Мария. Обсебена от античността. София: 83-104. (N. Sharankov, 'Plinius the Elder, Natural History (Excerpts)'. Ah, Maria. Obsessed by Antiquity. Sofia, 83-104).
- Sharankov 2007 N. Sharankov, "Maximus of Aramea, loved by Thrace and the World", M. Mayer - G. Baraka - A. Guzmán Almagro (eds.), XII Congressus Internationalis Epigraphiae Graecae et Latinae (Monografies de la Secció Històrico-Arqueològica 10), Barcelona, 1343-1350.
- Solovieva 2010 O. Solovieva, "Epiphanius of Salamis and his Invention of Iconoclasm in the Fourth Century A.D.", *Fides et Historia* 42.1, 21-46.
- Topalilov 2016 I. Topalilov, "Local Workshops in Late Antique Philippopolis, Thrace; Some Considerations", L. Neira Jimenés (ed.), *Estudios sobre mosaicos sobre mosaicos antiguos y medievales*, Roma, 181-188.
- Topalilov 2020a I. Topalilov, "The Mosaic Pavements in Philippopolis, Thrace, in 6th century CE. Some Considerations", *JMR* 13, 257-279.
- Топалилов 2020b I. Топалилов, 'Contra arianos в късноантична Тракия', ЛАБедия, Институт по Балканистика, проект online. (I. Topalilov, 'Contra arianos in Late Antique Thracia', LABedia, Encyclopedia of the Late Antque Balkans, Sofia, online project of the Institute of Balkan Studies to the Bulgarian Academy of Sciences).
- Topalilov 2022 I. Topalilov, "The Mosaic Pavements in Philippopolis and Augusta Traiana from Constantine I till Theodosius I. A Short Review", *Cercetări Archeologice* 29, 1, 259-286.
- Топалилов 2019 И. Топалилов, "Върху един аспект на топосната литургия в Константинопол през IV в. In honorem 6. Юбилеен сборник в чест на 70-годишнината на проф. д.и.н. Иван Йорданов", Шумен. (I. Topalilov, On One Aspect of the Stational Liturgy in Constantinople in 4th Century, A Tribute to Prof. Jordanov's 70th Anniversary), Shumen.
- Yotov - Minchev 2018 V. Yotov - Al. Minchev, "Christianization in the Everyday Life in the Late Antique Port Town at Cape Sveti Stefan near Byala, Varna Region", *Acta Tiberiopolitani*, 164-170.
- Wittkower 1939 R. Wittkower. "Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols", *Journal of the Warburg Institute* 2, 4, 293-325.
- Wolska-Conus 1990 W. Wolska-Conus, "La «Topographie Chrétienne» de Cosmas Indicopleustès: hypothèses sur quelques thèmes de son Illustrationnes", *REByz* 48, 1, 155-191.
- Zavadskaya 2013 I. Zavadskaya, "Early Christian Painted Tombs in Crimea", *Mitteilungen der Christlicher Archäologie* 18, 41-68.

Bathonea'dan Erken Hristiyanlık Dönemine Ait Bir Martyrion ve Opus Sectile Döşemesi

An Early Christian Martyrion and Opus Sectile Pavement from Bathonea

Batuhan SAZAK - Şengül AYDINGÜN - Haldun AYDINGÜN*

(Received 31 August 2022, accepted after revision 16 August 2023)


Öz

İstanbul'un batı yakasında yer alan Küçükçekmece Göl Havzası, Firuzköy Yarımadası üzerinde Bathonea Antik Liman Yerleşiminde, 2009 yılında arkeolojik kazılar başlamıştır. Kazılarda İÖ IV. yüzyıl ile İS XI. yüzyıllar arasına tarihlenen, limanlar, yollar, meydanlar, su yapıları, askeri, sivil ve dini yapılar ortaya çıkarılmaktadır. Kazılarda 8. Alan olarak kodlanan bölgede bir kale kalıntısı ile çevrili alanın içinde dıştan kare içten sekizgen planlı, kubbeli ve bir kriptası olan bir yapının gösterdiği özellikler nedeniyle martyrion olabileceği düşünülmektedir. Bu yapıda yürütülen kazılarda, opus sectile tekniğinde geometrik bir zemin döşeme ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca yapının kubbe, kemer, tonoz ve duvarlarında yer aldığı anlaşılan mozaik kaplamalar ele geçmiştir. Kalın bir sıvaya gömülü olduğu anlaşılan tesseraların yeşil, mavi, sarı, kırmızı, beyaz gibi doğal taş, mermer, cam ve kiremit gibi örnekleri yanında çok sayıda altın ve gümüş yaldızlı olanları da bulunmaktadır. Bu yazıda bir kısmı in situ halde bulunan geometrik opus sectile zemin döşemesinin parçaları ve döşemenin kompozisyon özellikleri incelenmiştir. Döşemenin, farklı arkeolojik alanlardaki benzer örnekleriyle karşılaştırılması yapılmıştır. Yapının mimari özellikleri, mozaikleri ve buluntuları IV.- VI. yüzyıllar arasına tarihlendirilmektedir. Yapının VI. yüzyılda yaşanan büyük bir deprem ile yıkıldığı sanılmaktadır. Bu nedenle yapının üst örtü sistemindeki mozaik bezemelerin dekorasyonu hakkında bilgi edinilememiştir.

Anahtar Kelimeler: Bathonea Antik Liman Yerleşimi, martyrion, geometrik opus sectile döşeme, mozaik.

Abstract

Archaeological excavations started in 2009 at the ancient harbour settlement of Bathonea on the Firuzköy Peninsula in the Küçükçekmece Lake Basin on the western side of Istanbul. The excavations uncovered harbours, roads, squares, water structures, military, civil and religious buildings dating between the IVth century BC and the XIth century AD. In the area coded as Area 8, surrounded by the remains of a fortress, a building with a square exterior and octagonal interior plan, a domed structure and a crypt is thought to be a martyrion due to its characteristics. During the excavations carried out in this building, a geometrical floor slab in opus sectile technique was unearthed. In addition, mosaic pavements were recovered from the dome, arches, vaults and walls of the building. The tesserae, which appear to have been embedded in a thick plaster, are made of natural stones such as green, blue, yellow, red, white, marble, glass and tiles, as well as many gold and silver gilded ones. In this paper, the fragments of the geometric opus sectile floor tile, some of which were

* Batuhan Sazak, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Bathonea Kazıları, İstanbul, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0002-8802-9312>. E-posta: batu.szk@gmail.com

Şengül Aydingün, Kocaeli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Kocaeli, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0002-0309-2348>. E-posta: sengulaydingun@kocaeli.edu.tr

Haldun Aydingün, Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0003-0190-4872>. E-posta: haldunaydingun@hotmail.com

Bu makale Batuhan Sazak'ın, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı'nda, Prof. Dr. Şengül Aydingün danışmanlığında 2022 yılında yaptığı "Bathonea Antik Kenti Mozaikleri" isimli tezden üretilmiştir (Sazak 2022).

found in situ, and its compositional characteristics are analyzed. The floor was compared with similar examples from different archaeological sites. The architectural features, mosaics and finds of the building are dated between the IVth and VIth centuries. It is believed that the building was destroyed by a great earthquake in the 6th century. Therefore, no information could be obtained about the decoration of the mosaic decorations on the upper cover system of the building.

Keywords: Bathonea Ancient Harbor Settlement, martyrion, geometric opus sectile pavement, mosaic.

Bathonea Antik Liman Yerleşimi, İstanbul'un Avcılar ilçesinde, Küçükçekmece Gölü'nün batı kıyısındaki Firuzköy Yarımadası'nda yer almaktadır (Res. 1). Tarihi Konstantinopolis kentinin yaklaşık 20 km batısında yer alan yerleşimdeki arkeolojik kazı çalışmaları, 2009 yılından itibaren Bakanlar Kurulu kararı (Aydıngün 2017b: 2) ile Kocaeli Üniversitesi'nden Prof. Dr. Şengül Aydıngün başkanlığındaki ulusal ve uluslararası ekiplerle sürdürülmektedir.

Yerleşimdeki Mimari Yapılar ve Alanlar

Arkeolojik kazı çalışmalarının sürdürüldüğü Firuzköy Yarımadası, yaklaşık 4 km uzunluğa ve 2 km genişliğe sahiptir. Yarımada üzerinde sürdürülen kazılar temel olarak 3 ayrı bölge üzerinde yoğunlaşmaktadır (Res. 2). Yarımada'nın güney ucunda (39. Alan) bir liman yapısı tespit edilmiş ve antik fener kalıntılarında rastlanılmıştır (Aydıngün et al. 2011: 438-439).

Yarımada'nın doğu kıyısındaki kazı alanında, kesme taş bloklar ile oluşturulmuş Küçük Liman adı verilen 3,85 m genişliğinde taş döşeli antik yola sahip bir iskele bulunmaktadır (24. ve 25. Alan). Yine bu alanda apsisi bir yapı, Osmanlı çiftlik evleri ve meydan bulunmaktadır. Yarımada'nın kuzey doğusunda yer alan kazı alanı (8. Alan) ise yaklaşık 400 m uzunluğunda bir duvar ile çevrelenmiştir. Sur-duvar sistemiyle çevrili bu alanda, İS IV.-VI. yüzyıllara tarihlendiği düşünülen bazilikal planlı yapı ile mozaiklerle bezeli merkezi planlı bir yapı ortaya çıkartılmıştır. Sur duvarları ile çevrili bu alanın 100 m batısında ise 70,2 x 18,1 m boyutlarında 3,5 m korunmuş duvar yüksekliğine sahip anıtsal bir sarnıç ortaya çıkarılmıştır (Altuğ 2017: 182). Sarnıcın İS IV.-VI. yüzyıllara tarihlendiği belirtilmiştir (Sayar 2015: 187-189).

Zemin Döşemenin Yer Aldığı Yapı: Martyrion

Kazının 8. Alanında kale içi olarak adlandırılan bölgesinde, sur-duvar sistemiyle çevrelenmiş, bazilikal planlı yapı ile kompleks bir şekilde düzenlendiği düşünülen opus sectile döşemeye sahip merkezi planlı bir martyrion yapısı ortaya çıkarılmıştır (Res. 3¹). Yapının kuzey ve güney kesiminde tuğla örgülü duvarlar ve bunların içerisinde 1.70 - 1.80 m genişliğinde nişler bulunmaktadır. Yapının batı kesimi kapı-geçit özelliği göstermektedir. Yapıda 6 nişin varlığı kesin olarak saptanmıştır. Yapının tahribata uğramış doğu kesiminde ise panellerin olduğu mermer bir tabana ait harç tabakası bulunmaktadır. Harç tabakasına doğru uzanan kuzeydoğu ve güneydoğu kesimlerde birer nişin varlığının daha olması gerektiği düşünülmektedir. Ancak bu nişlerin kırılmış veya tamamen tahrip olmuş olma olasılığı yüksektir. Bu şekilde yapının içte sekizgen dışta kare formda olabileceği değerlendirilmektedir (Res. 4-5). Ancak yapının tarihi, mimari planı ve işlevinin tam manasıyla anlaşılabilmesi için kazı çalışmaları devam etmektedir.

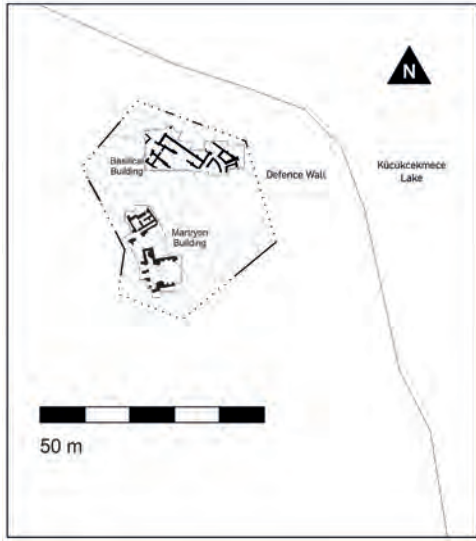


Resim 1
Kazıların Sürdürüldüğü Firuzköy Yarımadası
(Kazı Arşivi).



Resim 2
Bathonea Antik Liman Yerleşimi Kazı Planı
(Kazı Arşivi).

1 Katkılarından dolayı Doktorant Ayberk Enez'e teşekkür ederiz.



Resim 3
Martyrion ve Bazilikal Planlı Yapının Konumları (Kazı Arşivi).

Resim 4
Martyrion Planı (Kazı Arşivi).

Resim 5
Kazı Çalışmaları Sırasında Martyrion (Kazı Arşivi).



Yapıda sürdürülen kazılarda bir kısmı in situ halde bulunan doğal taş parçalarından opus sectile tekniği ile yapılmış geometrik kompozisyonlu bir zemin döşemesine ulaşılmıştır (Res. 6). Yapının molozları arasında ise bir kısmı altın yaldızlı çok sayıda renkli taş ile camlardan oluşturulmuş tessera parçaları ele geçmiştir. Tessera parçalarının tasnifi yapılmakta ve kazı evi depolarında muhafaza edilmektedir. Kazılarda dağınık halde ele geçen opus sectile parçalarının bir kısmı kazı evi depolarında bir kısmı ise kazı alanında oluşturulan mermer havuzunda korunmaktadır. Bu parçalar döşemenin restorasyonu içinde kullanılabilir. Döşemeye orantısız olarak uygun olmayan serpantin breşi parçalarının özellikle Ayasofya'da kullanılmış duvar kaplamalarıyla (Angı 2015: 48, 56) benzerlik gösterdiği anlaşılmakta ve yapının duvarlarının bir kısmını kapladığı düşünülmektedir.



Resim 6
Opus Sectile Zemin Döşemesi (Kazı Arşivi).

Yapının kuzeybatı kesiminde kripta tarzı bir ana mezar odası ve ana mezar odasına doğru yönelmiş 14 mezar ortaya çıkartıldığı bir alan bulunmaktadır. Yapının kuzey kesimindeki nişin tabanında bir mezar (Sazak - Bektaş 2022: 197), güney kesimindeki nişin tabanında ise iskelet parçaları bulunmuştur. Yine yapının güney kesimindeki duvarın arkasında da çok sayıda bebek ve yetişkin mezarı bulunmaktadır. Bebek mezarlarından zil, küpe ve bilezik gibi ölü gömme geleneği hakkında önemli bilgiler veren buluntular ele geçmiştir. Ayrıca son çalışmalarda yapının güneybatı köşesinde mermer paneller ile hazırlanmış kripta tarzı bir mezar ortaya çıkarılmıştır (Res. 7).



Resim 7
Son Ortaya Çıkarılan Kripta Mezar (Kazı Arşivi).



Resim 8
At Nalı Bezemeli Mezar Levhası (Kazı Arşivi).

Resim 9
Ejder Kuyruğu Kazımalı Mermer Parçası (Kazı Arşivi).

Resim 10
Fresko Tabakası (Kazı Arşivi).



Opus Sectile Zemin Döşemenin Özellikleri

Bathonea Antik Liman Yerleşimi'ndeki martyrion yapısında ortaya çıkarılan opus sectile döşemesi geometrik tiptedir (Res. 11). Üst mimari yapının çökmesi döşemenin merkezi ile güney ve doğu kesimini tahrip etmiştir. Döşemenin kuzey, kuzeybatı ve batı yönündeki kompozisyonlar korunarak günümüze gelmiştir. Döşemede; kare, üçgen, dikdörtgen, altıgen ve sekizgen parçalarla çeşitli motiflerin oluşturulduğu geometrik bir kompozisyonun düzenlendiği görülmektedir. Döşemeyi oluşturan doğal taş parçalar, beyaz ve renkli mermerler ile porfir parçalarından oluşmaktadır. Döşemenin orta bölüm alanı bir bordür halkası ile ayrılmıştır. Zemin döşeme, dışta bir bant oluşturacak şekilde dairesel bir biçimde kısmen korunmuş olan süslemesiz dikdörtgen düz mermer plakalar ile çevrilidir.

Resim 11
Geometrik Düzenli Opus Sectile Zemin Döşeme (Kazı Arşivi).



Zemin döşemede dört ayrı geometrik kompozisyonun düzenlendiği görülmektedir. Döşemenin kuzey ve kuzeybatı kesiminde düzenlenmiş iki kompozisyonun neredeyse tamamının korunduğu, kuzeybatı ve batı kesimde de kompozisyonların kısmen korundukları görülmektedir. Geometrik kurgulardan oluşan ve kompozisyonları oluşturan motifler dört farklı tipte düzenlenmiştir.

Kısa başlıklar halinde isimlendirilen motiflerin ayrıntılı tanımları ve farklı arkeolojik alanlardaki benzerleriyle karşılaştırmaları yapılmıştır. Motifleri oluşturan geometrik parçaların kompozisyonlara göre dağılımları tablo halinde gösterilmiştir. Ayrıca döşemede kullanılan doğal taş parçaların türleri ve kökenleri de ele alınmış ve tabloda gösterilmiştir.

Motif Tipleri

I - Eşkenar Dörtgenler

Döşemenin çok az korunmuş kuzeydoğu panosunda karoların baklava dilimi alacak şekilde döşemeye yerleştirildiği görülmektedir (Res. 11). Karolar kompozisyon sınırları içerisinde yukarıdan aşağı doğru uçları birbirlerine temas ettirilecek şekilde yerleştirilmişlerdir. Tek sırada dört parça karonun korunduğu görülmektedir. Karoların etrafına ise daha küçük üçgen parçalar yerleştirilmiştir. Bu düzende devam eden bir kompozisyonun oluşturulduğu düşünülmektedir. Neredeyse tamamen tahrip olan kompozisyonun devamında karoların yukarıdan aşağıya ve sağdan sola sıralı bir düzende gittiği düşünülmektedir. Bu kompozisyonda yer alan karoların kenar uzunlukları 15 santimetredir.

Dairesel orta panoda yer alan düzenlemede ise baklava dilimi alacak şekilde düzenlenen daha küçük karoların yine tek sırasının bir kısmı korunmuştur (Res. 11). Karolar yan yana dizilerek kenar uçların birbirlerine temas ettirildiği görülmektedir. Yine karoların etrafına daha küçük üçgen parçalar yerleştirilmiştir. Bu şekilde üst panoda bulunan eşkenar dörtgen kompozisyonun daha küçük parçalarla düzenlendiği bir kompozisyon görülmektedir. Kompozisyonun dairenel bir biçimde döndüğü anlaşılmakta ancak kompozisyonun ne kadar döndüğü ve merkeze doğru tekrar edip etmediği döşemenin aldığı tahribat sonucunda anlaşılamamaktadır. Bu kompozisyonda yer alan küçük karoların kenar uzunlukları 10 santimetredir. Her iki kompozisyonda da baklava biçimli karolar beyaz renkte, üçgen parçaların ise beyaz, sarı ve kırmızı renklerde oldukları görülmüştür. Bu kompozisyonda karolardan 15 parça, üçgenlerden ise 93 parça korunabilmiştir.

İS IV.-VI. yüzyıllarda Sardes Hamam Gymnasium Kompleksi'nde (Kadioğlu 2000: 11), Olympos Piskoposluk Kilisesi'nde (Sertel 2017: 41), Kıbrıs Camponepetra Bazilikası Hamam yapısında, Aziz Trias ve Aziz Philon Bazilikaları'nda (Sabır 2004: çiz. 20, 38, 42), Bursa Orhangazi Türbesi'nin kilise döneminde (Eyice 1962: 144; Şener - Şahin 2013: 48 res. 2) görülen döşemelerde, eşkenar dörtgen kompozisyonlar benzerlikler göstermektedir.

II - Kesişen Sekizgenler

Döşemenin kuzey kesiminde bulunan geometrik kompozisyonun (Res. 12) çevresi ince dikdörtgen düz mermer plakalarla çevrilidir. Ancak bu mermer bordürler çok az korunmuştur. Kompozisyonun merkezinde 1.30 m x 1.50 m ölçülerinde büyük düz mermer bir plaka bulunmaktadır. Mermer plakanın etrafı ise yayvan altıgen parçaların birbirleriyle düzenlenip, boşta kalan iç kısma da baklava biçimi alan karoların yerleştirilmesiyle sekizgenlerin oluşturulduğu bir düzenleme ile çevrilidir. Panonun kenarında kalan boşluklara ise üçgen parçaların yerleştirildiği görülmektedir. Oluşturulan sekizgenler çapraz bir

Resim 12
Kesişen Sekizgenler Kompozisyonu (Kazi Arşivi).



şekilde düzenlenmiştir. Sekizgeni oluşturan en az bir bazen iki altıgen parçanın diğer sekizgen parçayı da oluşturduğu görülmektedir. Bu şekilde sekizgenlerin birbirleriyle kesişmeleri sağlanmıştır. Kesişen sekizgen motiflerin uzunlukları 20 santimetredir. Üçgen parçaların uzunlukları 8-10 cm, kalınlıkları ise 2-3 cm arasında değişmektedir. Altıgen parçaların beyaz ve gri, karoların ise sarı, kırmızı ve yeşil renklerde olduğu görülmektedir. Bu kompozisyonda altıgenlerden 212 parça, karolardan 69 parça, üçgenlerden ise 52 parça korunabilmiştir.

Kesişen sekizgenler kompozisyonuna benzer düzenlemeler; Mersin Olba Manastırı Kuzey Kilisesi'nde (Özyıldırım - Yeğin 2017: 50 levha 4), Kıbrıs'ta Soli ve Aziz Philon bazilikaları ile Salamis Gymnasiumu ve Roma Hamamı'nda (Coşkun 2004: 122; Sabır 2004: res. 10 çiz. 7 res. 106), Hierapolis'te bir evin peristilinde (Ferrero 1993: 317 res. 5), Çanakkale Apollon Smintheion Kutsal Alanı'nda (Şener 2020: 33), Laodikeia Merkez Kilisesi'nde (Şimşek - Bayram 2014: 290), Laodikeia Kilisesi Vaftizhanesi'nde (Şimşek 2012: res. 10), Stratonikeia Gymnasion Propylon Kilisesi'nde (Yaşar - Söğüt 2019: 62), Tarsus Roma Hamamı'nda (Adıbelli 2020: res. 3), Antiocheia C Hamamı, Sardes'teki Hamam Gymnasium Kompleksi'nde (Yegül 1986: res. 107 res. 111), Korykos Katedrali ve Manastır Kilisesi'nde (Herzfeld - Guyer 1930: 104, 157), Sagalassos Antik Kenti'ndeki Frigidarium-1 yapısında (Waelkens 2008: 348) İS IV.-VI. yüzyıllara tarihlenen döşemelerde görülmektedir.

III - Çapraz Altıgenler

Döşemenin kuzeybatı ve batı kesimlerinde bulunan kompozisyonun tamamı teğet altıgen levhalar ve ara boşluklara yerleştirilen üçgen parçalar ile oluşturulmuş Davut Yıldızı (Kadioğlu 2000: 11) motifleriyle kaplıdır (Res. 13). Altıgen parçaların kenarlarına yerleştirilen üçgen parçaların, aynı anda üç altıgen parçaya temas ederek toplamda üç yıldız motifinde de kullanılabilirdiği görülmektedir. Kuzeybatı yönündeki kompozisyonun sınırları V şeklinde gelen uzun düz mermer plaka ile çevrilidir. Üst sınırlar ise genel kompozisyonu sınırlayan düz mermer plakalarla kaplıdır. Ancak bu mermer bordürler çok az korunmuştur. Düzenlemede kullanılan altıgen parçalar gri/beyaz, sarı renklerde. Üçgen parçalar ise yeşil/koyu yeşil, kırmızı/bordo, gri/beyaz ve sarı renklerde.



Resim 13
Davut Yıldızı Kompozisyonu (Kazı Arşivi).

Altıgen parçaların genişlikleri ortalama 13-14 cm, kalınlıkları ise 3-3,5 cm arasındadır. Bu kompozisyonda, altıgenlerden 230 parça, üçgenlerden ise 456 parça korunabilmiştir. Batı kesimde yer alan aynı kompozisyonda ise altıgen parçalar gri/beyaz ve sarı renklerde, üçgenler ise mor damarlı, kırmızı-beyaz, yeşil, koyu kırmızı/bordo ve sarı renklerde. Bu kompozisyonda altıgenlerden 85 parça, üçgenlerden ise 105 parça korunabilmiştir.

Çapraz altıgenlerle yapılan benzer düzenlemeler; Sardes Hamam-Gymnasium Kompleksi'nde (Yegül 1986: res. 106-107), Korykos Manastır Kilisesi'nde (Herzfeld - Guyer 1930: 157) Korykos Katedrali'nde, Ephesus Portiko Mozaïği'nin bulunduğu yerde, Seleukeia-Kalykadnos'da, Suriye St. Simeon Stylites Kilisesi'nde, Ankara Ulus kazılarında (Kadıoğlu 1997: 356-358 çiz. 1-2 res. 3), Perge'de bulunan Güney Hamam'da (İnan 1983: res. 5), Salamis Roma Hamamı'nda (Coşkun 2004: Levha VI), Tarsus Roma Hamamı'nda (Adıbelli 2020: res. 6), Antalya Olympos Piskoposluk Kilisesi'nde (Evcim - Öztaşkın 2019: 154), Mersin Olba Manastırı Kuzey Kilisesi (Özyıldırım - Yeğin 2017: 59 lev. 7-8), Hierapolis Aziz Philippus Kilisesi (D'andria 2018: 84 res. 8, 16), Elaiussa Sebaste'deki Hamam A yapısında (Patacı 2012: resim ek 55, 57) İS IV.-VI. yüzyıllara tarihlenen döşemelerde görülmektedir.

IV - Bitişik Sekizgenler

Döşemenin batı kesiminde bulunan düzenlemenin çevresi uzun düz mermer plaka ile çevrilidir. Kompozisyonun merkezinde kısmen korunmuş büyük düz bir mermer plaka bulunmaktadır. Mermer plakanın çevresi, ikili bir düzende sekizgen parçalar ile aralarına yerleştirilen baklava motifi alan karolarla ve sekizgenlerin dış kısmına yerleştirilen üçgen parçalarla çevrilidir (Res. 14). Sekizgenlerin bu şekilde birbirleriyle simetrik yan yana düzenlenmesiyle Düzgün Sekizgenler (Kadıoğlu 1997: 361) kompozisyonu oluşturulmuştur. Sekizgenlerin gri ve beyaz renklerde, karoların ve üçgen parçaların ise bordo, yeşil ve sarı renklerde olduğu görülmektedir. Sekizgen parçaların ortalama genişlikleri 13-14 cm, kalınlıkları ise 2-3 santimetredir. Karoların uzunlukları ortalama 7-8 cm, kalınlıkları ise 2-3 santimetredir. Bu kompozisyonda, sekizgenlerden 85 parça, karolardan 43 parça ve üçgenlerden ise 47 parça korunabilmiştir.

Resim 14
Düzgün Sekizgenler Kompozisyonu (Kazı Arşivi).



Düzgün sekizgenler kompozisyonuna benzer düzenlemeler; Kıbrıs'ta Camponepetra Bazilikası Hamam yapısında (Sabır 2004: res. 110), Soli-Pompeipolis'te sütunlu bir caddede (Yağcı 2007:175-176, 180), Aphrodisias'da Saray ve Bazilika'da, Antiocheia D Hamamı'nda (Kadıoğlu 1997: 362), Tripolis'te (Duman 2019: 342), Laodikeia Merkez Kilisesi'nde (Şimşek - Bayram 2014: 290), Salamis Roma Hamamı'nda (Coşkun 2004: lev. VIII-IX), Mersin Olba Manastırı Kuzey Kilisesi'nde, Elauissa Sebaste'de (Özyıldırım - Yeğin 2017: 56 lev. 5), Tarsus Roma Hamamı'nda (Adbelli 2020: 54), Kelenderis Bazilikası'nda (Zoroğlu et al. 2004: res. 7), Korykos Manastır Kilisesi'nde (Herzfeld – Guyer 1930: 157), Hierapolis Aziz Philippus Kilisesi'nde (D'andria 2020: 107), Korykos Katedrali'nde, Ankara Ulus kazılarında, Seleukeia-Kalykadnos'da, Letoon'da bulunan bazilikada (Kadıoğlu 1997: 362, 380) İS IV.-VI. yüzyıllara tarihlenen döşemelerde görülmektedir.

Yapı içerisinde devam eden kazılarda, yapının giriş bölümü ile yapının merkezi arasında farklı motif tiplerine sahip bir opus sectile zemin döşemeye ulaşılmıştır (Res. 15).



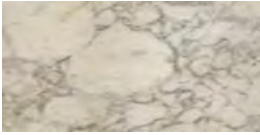


Resim 15
Son Bulunan Opus Sectile Düzenlemesi (Kazı Arşivi).

Opus Sectile Döşemede Kullanılan Parçaların Türleri ve Kökenleri


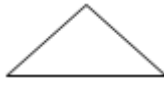






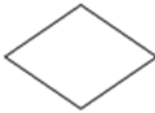

Zemin döşemede düzenlenmiş farklı renklerden doğal taş parçaları görülmektedir (Tablo 1). Bu parçalardan; beyaz ve gri tonlardaki mermerlerin Marmara Adası (Prokonnesos) mermerleri, sarı mermerlerin Tunus'tan çıkarılan Giallo Antico (Kudde - Ahunbay 2016: 44), düzensiz mor damarlı mermerlerin Afyon'daki ocaklarda üretilen Dokimeion Mermeri (Çelik - Sert 2021: 786), kırmızı porfirlerin Mısır'daki ocaklarda üretilen Porfido Rosso Antico, kırmızı-beyaz renkte olan mermerlerin Muğla'da çıkartılan İasos Mermeri, Yunanistan'da üretilen yeşil andezit porfirin Porfido Verde Antico, serpantin breşinin Verde Antico (Angı 2015: 48) oldukları düşünülmektedir.

Aynı zamanda döşemede kullanılan bu parçaların kompozisyonlardaki dağılımları da tablo halinde sunulmuştur (Tablo 2).

Tablo 1
Döşemede Kullanılan Doğal Taşların
Tablosu.

BATHONEA ANTİK LİMAN YERLEŞİMİ'NDEKİ ZEMİN DÖŞEMEDE KULLANILAN DOĞAL TAŞLAR			
DOĞAL TAŞ ADI	ANTİK DÖNEM ADI	ÜRETİM / OCAK YERİ	RENK - DOKU
Marmara Mermeri	Marmor Proconnesion	Marmara Adası	
Afyon Menekşe Mermeri	Marmor Dokimeion	Afyon - İscehisar	
Kırmızı Porfir	Porfido Rosso Antico	Mısır	
İasos Mermeri	Marmor Carium	Muğla - Milas, Kıyıkışlacık	
Sarı Mermer	Giallo Antico	Tunus - Chemtou	
Serpantin Breşi	Verde Antico	Yunanistan - Teselya, Larissa	
Yeşil Andezit Porfir	Porfido Verde Antico	Yunanistan - Mora, Lakonia, Tayteğus Dağı	

Tablo 2
Döşeme Parçalarının Kompozisyonlardaki Dağılım Tablosu.

Opus Sectile Döşemde Kullanılan Geometrik Parçaların Kompozisyonlara Göre Dağılımı	
Eşkenar Dörtgen Kompozisyonu	 15 parça  93 parça
Kesişen Sekizgenler Kompozisyonu	 212 parça  69 parça  52 parça
Çapraz Altıgenler Kompozisyonu	 85 parça  105 parça
Düzgün Sekizgenler Kompozisyonu	 85 parça  43 parça  47 parça

Tessera Mozaikler

Yapı içindeki kazı çalışmalarında, kimi zaman harç tabakası üzerinde kimi zaman ise dağınık halde çok sayıda tessera parçaları ele geçmiştir. Kazı çalışmaları neticesinde altın yaldızlı cam tesseraların yanı sıra turuncu, kırmızı, sarı, beyaz, bordo, yeşil, siyah, kahverengi, mavi ve turkuaz renklerde olan tessera parçaları da tespit edilmiştir (Res. 16). Özellikle Bathonea'ya yakın bölgede bulunan Ayasofya ve Kariye'nin kilise dönemlerinde duvarlarında düzenlenen altın mozaiklerin yapılışının bu yapıda da benzerlik gösterdiği tahmin edilmektedir. Kübik camların üzerine altın yaldız sürülmesi, ardından üzerinin ince bir cam hamuruyla kaplanması ile altın renginin korunması ve her zaman parlak kalabilmesi sağlanmış olur (Akat 2009: 38). Yapıda ele geçirilen altın yaldızlı cam tesseraların parlaklıklarının halen korunduğu görülmektedir (Res. 17).

Resim 16
Renkli Tessera Parçaları (Kazı Arşivi).

Resim 17
Altın Yaldızlı Cam Tessera Parçaları (Kazı Arşivi).



Kübik formlarda olan tesseraların boyutları 5x5 ve 6x6 mm, altın varaklı şeffaf camların ise 7x7 mm boyutlarında oldukları ölçülmüştür. Kalınlıklarının ise değişken oldukları saptanmıştır. Yaklaşık tessera sayısının belirlenmesi için ise orantısal bir ölçüm çalışması yapılmıştır. 4x4 mm ve 5x5 mm ölçülerinde kare ve yamuk formunda karma özelliklerde olan tesseralardan herhangi bir paket sayılmış ve ardından tartılmıştır. Buna göre; 600 adet tessera, 550 gr ağırlığına sahiptir. Bu ölçülerdeki ortalama bir tessera yaklaşık 0,91 gr gelmektedir. 122 paket tessera'nın tümü tartıldığında 50.513 gr (50,5 kg) gelmektedir. Önceden bulunan ortalama tessera ağırlığı ile orantı kurulduğunda, yaklaşık 49.000 adet tessera parçasının ele geçtiği değerlendirilmektedir.

Değerlendirme ve Sonuç

Bathonea Antik Liman Yerleşimi'nde anıtsal boyutlardaki bazilikal planlı yapının yakınında yer alan, dışta kare içte sekizgen planda inşa edilmiş yapının martyrion olduğu düşünülmektedir. Yapının güneybatı girişinde küçük bir nişi olan bir kripta mezara rastlanması, mezarın mermer levhalarında haç ve nal gibi sembollerin yer alması ayrıca yapı iç dekorasyonunun çok seçkin malzeme ile düzenlenmesi bu yapının bir martyrion olabileceği konusundaki düşüncelerimizi desteklemektedir. Söz konusu martyrion Anna Komnena'nın söz ettiği Aziz Theodor Theron'a ait olmalıdır.

Aziz Theodore Theron, bir asker aziz olup, atı üzerinde bölgede yaşayan bir ejderi öldürerek yerel halkın kahramanı oluşmuştur. Aziz daha sonra inancından dolayı Romalı yöneticiler tarafından cezalandırılıp işkence görerek öldürülüp yakılmıştır (Trifinova 2010: 53-64). Yapıda bezemeli mermer panellerin oluşturduğu kripta tarzı bir mezarın (Res. 7) ortaya çıkması, bölgede Orta Çağ tarihçisi Anna Komnena tarafından varlığı bildirilen Aziz Theodore Theron'a ait Martyrion'un sembolik mezarı olmasını kuvvetlendirmektedir. Azizin yakılarak cezalandırılması nedeniyle bedenine ait günümüze hiçbir kalıntının gelmemesi gerekmektedir. Bu nedenle boş olan bu mezarın sembolik olarak yapılmış olabileceği düşünülmektedir. Mezarın bezemeli levhaları arasında göze çarpan at nalı biçimli sembolün (Res. 8) bu Azizin sembolü olduğu sanılmaktadır. Yine martyrionda ele geçen bir mermer parça üzerindeki ejder kuyruğu kazımasının (Res. 9) bu efsaneyle ilgili olabileceği de düşünülebilir. Ayrıca İS IX.-X. yüzyıllarda başkentten gelen insanların her Pazar bölgeyi ziyaret ettikleri belirtilmektedir (Komnena 1996: 248). Bakıldığında Bathonea'da 8. Alanda kale içinde yer alan bu yapıların belki bir manastır kompleksi olduğu belki de bir hac merkezine ev sahipliği yaptığı yorumlanabilir. Anna Comnena'nın belirttiği kilise ve martyrionun bu yapılar oldukları düşünülebilir. Tüm bunlardan emin olabilmek için 8. Alandaki bazilikal planlı yapı ile martyrionda kazılarının bitirilmesi gerekmektedir. Bu iki yapının özellikle İS IV.-VI. yüzyılda manastırların en parlak zamanını yaşadığı dönemde (Koch 2007: 93) bir manastır kompleksi olarak inşa ve imar edildiği düşünülebilir. Kaldı ki Marmara kıyılarında kalıntılarının günümüze ulaşmadığı bazı manastırların varlığının bilindiği belirtilmiştir (Eyice 2000: 588). Genellikle manastırların hac merkezlerinin olduğu alanlarda inşa edildikleri ve bu manastırların ziyaretçilere hizmet sağladıkları belirtilmiştir. Aynı zamanda bu merkezlerde birden çok kilisenin olabileceği ve su ihtiyacının karşılandığı sarnıçların varlığı da bilinmektedir (Koch 2007: 96). Bathonea Antik Liman Yerleşimi'nde İS IV.-VI. yüzyıllara tarihlenen büyük bir sarnıcın varlığı ve bu sarnıçtan bazilikal planlı yapı ile döşemelerin yer aldığı martyriona temiz belki de kutsal sayılabilecek suyun kanallar yoluyla ulaştığını yine içine kutsal suyun ve hacı yağının konulduğu unguentariumların da bu yapılarda çokça ele geçtiğini belirtmek gerekir (Aydıngün 2017a: 72).

Erken Hristiyanlık Dönemi'nde, bazilikal kiliseler ile din şehidi olan martyrlere için kahramanlık kültürünü yansıtan anıtsal mezar mimarisi ile taçlandırılan merkezi planlı dairesel, sekizgen, haç ve kare planlı martyrionlar birlikte görülmektedir. Konstantinopolis'te ve birçok farklı bölgede bazilikal kiliseler ile martyrionlar işlevlerine göre birbirinden ayrı kendilerine özgü biçimlerde, farklı mimari düzenlerde, bir kompleks yapı düzenini sağlayacak şekilde inşa edilmişlerdir (Grabar 1949: 96-97). Filistin'deki Doğu Kilisesi yakınındaki martyrion, Antakya'daki Aziz Babylas Martyrion'u, Salamis/Constantia'daki Aziz Thomas Martyrion'u, Hierapolis'te bulunan martyrion, Seleukia Pieria'daki martyrion, Kalkedon'daki Azize Eupheima Kilisesi yakınındaki martyrion, Karaman Binbir Kilise yapısının yakınındaki martyrion, Kudüs'teki Kutsal Kabir Kilisesi yakınındaki martyrion ve Konstantinopolis'te bulunan martyrionlar bu duruma örnek gösterilmektedir (Bilir 2020: 630-631). Bu inşa ve düşünce sisteminin, Bathonea'daki bu yapılarda da benzerlikler gösterdiği şeklinde yorumlanabilir. Buradan hareketle bu iki yapıyı birlikte ele aldıktan sonra martyrion olduğu düşünülen opus sectile döşemeye sahip yapıya odaklanıldığında; yapının ortaya çıkartılmakta olan planında martyrion mimarisine uygun, ancak kendine özgü merkezi planlı içte sekizgen dışta kare formda bir mimariye sahip olduğu görülmektedir. Yine özel bir formu olan ve planının içte sekizgen dışta kare formda olan Hierapolis'teki Aziz Philippos Martyrionu (İS IV. yüzyılın ikinci yarısı) (Koch 2007: 49 res. 25) Bathonea'daki martyrionun planıyla benzerlik taşımaktadır.

Bathonea'daki martyrionun duvarlarının freskoyla süslendiğinin anlaşılmasıyla, Konstantinopolis'teki duvarları fresko süslü Hagia Euphemia Martyrionu'nun (Eyice 2000: 581) benzerlik gösterdiği yorumlanabilir. Kaldı ki bu dönemde (IV.-VI.) martyrionların iç mekânlarının son derece süslü ve özenli oldukları belirtilmektedir (Grabar 1949: 100). Yine yapının opus sectile döşemelere sahip olması, kubbe, kemer, tonoz veya duvarlarının bir kısmının altın yaldızlı mozaiklerle bezeli olduğunun anlaşılması, aynı zamanda döşemeye uygun ölçülerde olmayan mermer parçaların Ayasofya'da olduğu gibi duvar kaplamalarında kullanılmış olduğunun anlaşılması martyrionların özenli iç mekân düzenleme sistemiyle benzerlik göstermektedir. Yapının batısında kapı-geçit özelliği gösteren giriş-çıkışın ayrı ve geniş olduğu bir alanın varlığı, muhtemelen martyriona yapılan ziyaretlerin sıklığı veya kalabalığı için bir kolaylık sağlamaktadır. Yapının işlevi ile ilgili yapılan tüm bu değerlendirmeler şuan ki bulgular ışığında yorumlanmıştır.

Martyrion yapısının birçok yönden değerlendirilmesinden sonra opus sectile döşemesinin genel özelliklerine bakıldığında, döşemenin geometrik bir tipte yapıldığını yinelemek gerekmektedir. Döşemenin güney ve doğu kesimleri korunamamıştır. Korunan kesimlerde düzenlenmiş kompozisyonlardaki motif tipleri başlıklar altında makalede anlatılmıştır. Bunlar arasında III. tipteki motiflerin (çapraz altıgenler) korunmuş iki ayrı panoda düzenlendiği görülmüştür. Yine I. tipteki motifler (eşkenar dörtgenler) iki farklı panoda düzenlendiği görülmekte olsa da bu panolar çok az korunabilmiştir. II. tip motiflerin (kesişen sekizgenler) I. ve III. tipteki motiflerin arasındaki panoda, IV. tipteki motiflerin (bitişik sekizgenler) de iki ayrı panoda yer alan III. tip motiflerin arasında düzenlendikleri görülmüştür.

I. tip motiflerin kullanıldığı panolarda eşkenar dörtgen kompozisyonlar düzenlenmiştir. Bu kompozisyonların çok azı korunmuş durumdadır. Kompozisyonda dörtgen parçaları oluşturan karolar baklava dilimi alacak şekilde düzenlenmişlerdir. Üst panodaki kompozisyon sınırları içerisinde tek sırada

muhtemelen altı veya yedi karonun olduğu düşünülmektedir. Karoların etrafına daha küçük üçgen parçaların yerleştirilmesiyle devam eden bir kompozisyonun oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Tek bir sırası hariç neredeyse tamamen tahrip olan kompozisyonun devamında karoların yatay ve dikey yönlü sıralı bir düzende gittiği düşünülmektedir. Orta panodaki kompozisyonun daha küçük karolarla dairesel bir biçimde döndüğü anlaşılmakta ancak kompozisyonun ne kadar döndüğü ve merkeze doğru tekrar edip etmediği döşemenin aldığı tahribat sonucunda bilinmemektedir.

II. tip motiflerin kullanıldığı panoda kesişen sekizgen kompozisyonları düzenlenmiştir. Panonun orta kısmını kaplayan büyük mermer plakanın etrafına IV. motif tipindeki kompozisyonda olduğu gibi motifler ikili bir sistemle düzenlenmiştir. Yayvan altıgen parçaların kısa kenarları birleştirilmiş ve bir sekizgen oluşturulmuştur. Bu şekilde boşta kalan sekizgenin ortasının baklava dilimi veren karonun yerleştirilmesi uygun hale getirilmiştir. Sekizgeni oluşturan her bir altıgenin yanındaki sekizgenleri de oluşturmasıyla bunların çapraz bir şekilde düzenlenmesini sağlamıştır.

III. tip motiflerin kullanıldığı panolarda altıgen parçaların kenar uçlarının çapraz bir şekilde birbirleriyle düzenlenmesi ve boşta kalan kenar uzunluklarına da altıgenlerden küçük üçgen parçaların yerleştirilmesiyle Davut Yıldızı kompozisyonu düzenlenmiştir.

IV. tip motiflerin kullanıldığı panolarda düzgün sekizgenler kompozisyonu düzenlenmiştir. Aynı II. tipin düzenlendiği panoda olduğu gibi bu panoda da orta kısmı büyük mermer plaka kaplamaktadır. Yine etrafına ikili bir sistemle sekizgenler yerleştirilmiştir. Bu şekilde dört sekizgenin boşta kalan ara kısma sekizgenlerden küçük baklava dilimi şeklinde karolar yerleştirilmiştir.

Döşemedeki II. ve IV. tipteki motiflerin düzenlendiği panoların büyük kısmını kapsayan mermer plakalar ve bu panolara karşılık gelen panolarda da -korunamamış olsalar da- büyük mermer plakanın ve çevresinin ikili bir motif tipiyle düzenlenebileceği düşünüldüğünde döşemenin bir yunan haçı formunda düzenlenmiş olabileceği de değerlendirilebilir. Döşemenin merkezinde olabileceği düşünülen Omphalion'un orta kısmının, büyük yuvarlak bir mermer levha ile ya da geometrik desenin daha küçük parçalarının devamı biçiminde düzenlenmiş olabileceği düşünülmektedir.

Döşemedeki parçaların renk düzeni ve parçaları ile tür ve kökenleri incelendiğinde;

Eşkenar dörtgenler (I. tip) kompozisyonundaki karolar sade bir renk düzeninde (gri/beyaz) yer almaktadır. Yine üçgen parçalarda da bu renk düzeni gözlemlense de bazı üçgenler renkli parçalardan seçilmişlerdir.

Kesişen sekizgen (II. tip) kompozisyonundaki sekizgeni oluşturan tüm altıgenler sade bir renk düzeninde (gri/beyaz) yer almaktadır. Sekizgenlerin içine yerleştirilen karolar ve boşluklardaki üçgen parçalar damarlı formda, sarı, kırmızı, yeşil renklindedir. Özellikle koyu yeşil ve bordoya kaçan parçalarla renk kontrastının sağlandığı yorumlanabilir.

Davut Yıldızı (III. tip) kompozisyonundaki altıgen parçalar II. tipteki yayvan altıgenlere oranla daha renklilerdir. Özellikle sarı renkli parçaların kullanılması kompozisyonda canlılığı ve parlaklığı arttırmıştır. Üçgen parçaların sarı, kırmızı/ bordo, yeşil/koyu yeşil gibi çok renkli düzenlemesinin döşemenin en dikkat çekici kompozisyonu olduğu söylenebilir.

Bitişik Sekizgen (IV. tip) kompozisyonundaki sekizgen parçalar da yine sade

bir renk düzeninde (gri/beyaz) yer almış, daha küçük karolar ve üçgenler ise çoğunlukta koyu tonlardan (bordo, koyu yeşil) seçilerek bir renk kontrastının yakalandığı söylenebilir.

Döşemede, mermer ve porfir gibi doğal taş parçaların kullanıldığı anlaşılmıştır. Bordürler, büyük mermer plakalar, altıgen, sekizgen ve büyük karo parçaların İS II.-VI. yüzyıllarda Konstantinopolis'in imarında yoğun olarak kullanılan Marmara Adası (Prokonnesos) mermerlerinden (gri/beyaz) (Beykan 2004:12) oldukları anlaşılmıştır. Daha çok küçük karo ve üçgen parçalarda kullanılan sarı mermerler (giallo antico) Tunus'taki, serpantin breşi (verde antico) - yeşil andezit porfir (porfido verde antico) Yunanistan'daki, bordoya kaçan kırmızı porfir (porfido rosso antico) Mısır'daki, mor damarlı Menekşe Mermeri (Dokimeion) Afyon'daki, kırmızı beyaz parçalı İsas Mermeri (Carium) Muğla'daki ocaklarda üretilen doğal taş türlerindedir. Döşemede, dünyanın birçok noktasında üretim yapan taş ocaklarından çıkan doğal taş parçalarının kullanıldığı anlaşılmıştır.

Döşemede düzenlenen geometrik motif ve kompozisyonun İS IV.-VI. yüzyıllardaki benzer örnekleri farklı arkeolojik alanlarda tespit edilmiş ve makalede belirtilmiştir. Farklı arkeolojik alanlarda belirtilen benzer motif ve kompozisyonlara bakılması döşemenin tarihlendirmesi açısından da başka bir yönden yardımcı olacaktır. Yapının bir kutsal yapı olduğunu düşünürsek farklı kutsal yapılardaki benzer döşemelere bakıldığında;

Hierapolis Aziz Philippus Kilisesi, Laodikeia Merkez Kilisesi ve Vaftizhanesi, Aphrodisias Bazilikası, Stratonikeia Gymnasion Propylon Kilisesi, Letoon'da bulunan bazilika, Olympos Piskoposluk Kilisesi, Mersin Olba Manastırı Kuzey Kilisesi, Korykos Katedrali ve Manastır Kilisesi, Kelenderis'te bulunan bazilika, Kıbrıs Aziz Philon, Trias ve Soli Bazilikaları, Suriye St. Simeon Stylites Kilisesi kutsal yapılarında opus sectile döşemeler İS IV.-VI. yüzyıllara tarihlendirilmektedir. Döşemelerdeki geometrik motif tipleri ve geometrik kompozisyonların düzenlenme şekilleri Bathonea'daki opus sectile döşemeyle benzerlikler göstermektedir.

Yine Sardes Hamam-Gymnasium Kompleksi, Sagalassos Antik Kenti'ndeki Frigidarium-1 yapısı, Perge'de bulunan Güney Hamam, Mersin Tarsus Hamamı, Elaiussa Sebaste'deki Hamam A yapısı, Kıbrıs Camponepetra Bazilikası ve Salamis Hamam yapıları gibi sosyal yapıların İS IV.-VI. yüzyıllara tarihlendirilen opus sectile döşemelerdeki motif tipleri ve şablonları da Bathonea'daki opus sectile döşemeyle benzerlikler göstermektedir.

Bathonea'daki Aziz Theore Theron'a ait olduğu sanılan martyrionun opus sectile döşemesiyle, yukarıda belirtilen farklı bölgelerde yer alan ve farklı işlevlerde olan merkezlerin, Erken Hristiyanlık Dönemi'ne tarihlenen opus sectile döşemelerinde belirgin benzerlikler bulunmaktadır. Bu dönemde motiflerin araları geniş bantlarla ayrılmış panolara yerleştirildikleri görülmektedir. Buradaki döşemede de böyle bir karakteristik özellik izlenmektedir. Döşemede dört motif tipinin aynı anda düzenlendiği makalede belirtilen dini ve sosyal merkezlerdeki döşemelerde tespit edilememiştir. Yine farklı merkezlerde yer alan döşemelerdeki motiflerin bazı tipleri bu döşemede ya yoktur ya da tahrip olmuş kısımlarda düzenlenmiştir. Ayrıca söz konusu dönemde bantlarla ayrılmış panolarda daha çok üçgen, dörtgen, altıgen ve sekizgen gibi geometrik parçalarla birbirine benzer geometrik şemaların oluşturulması Bathonea'daki opus sectile döşemede de benzerlik göstermektedir.

Erken Hristiyanlık Dönemi'ndeki farklı arkeolojik alanlardaki İS IV.-VI. yüzyıllara tarihlenen opus sectile döşemelerde motif tiplerinin, şablonların,

kompozisyonların ve geometrik parçaların kullanımının Bathonea'daki martyrion yapısının zeminini süsleyen opus sectile döşemede de görüldüğü anlaşılmıştır. Erken Hristiyanlık Dönemi stilistik ve süsleme özelliklerini barındıran Bathonea Antik Liman Yerleşimi'ndeki martyrion yapısının zeminini süsleyen opus sectile döşemenin; yapıda ele geçen damgalı tuğlaları (Sayar 2015: 187-194; Kachynska - Sus 2022: 69-70) ve diğer küçük buluntuları da dikkate alınarak tarafımızca İS IV.-VI. yüzyıllara tarihlendirilmektedir. Yapının büyük bir depremle VI. yüzyıl ortasında yıkılmasına (Barış et al. 2021: 386-396) rağmen birkaç yüzyıl daha Konstantinopolis halkı tarafından ziyarete devam edildiği Komnena'nın verdiği bilgilerden anlaşılmaktadır.

Kaynaklar – Bibliography

- Adıbelli 2020 I. Adıbelli, "Tarsus Roma Hamamı Geç Antik Opus Sectile Döşemesi", JMR 13, 51-71.
- Akat 2009 Y. Akat, İstanbul, İstanbul.
- Altuğ 2017 K. Altuğ, "Küçükçekmece Göl Havzası (Bathonea?) Kazıları Büyük Sarnıç", Ş. Aydıngün (ed.), İstanbul Küçükçekmece Göl Havzası Kazıları (Bathonea), İstanbul, 181-192.
- Angı 2015 S. Angı, "Ayasofya'nın Yapımında Kullanılan Doğal Taşlar ve Günümüzdeki Korunmuşluk Durumları", Restorasyon Konservasyon Çalışmaları Dergisi 14, 43-57.
- Aydıngün et al. 2011 Ş. Aydıngün - H. Aydıngün - H. Öniz, "Küçükçekmece Lake Basin Antique Harbors", S. Ladstätter (ed.), Byzas 19: Harbors and Harbor Cities in the Eastern Mediterranean, İstanbul, 437-444.
- Aydıngün 2017a Ş. Aydıngün, "Bathonea İsmi Üzerine Veriler ve Yorumlar", Ş. Aydıngün (ed.), İstanbul Küçükçekmece Göl Havzası Kazıları (Bathonea), İstanbul, 69-75.
- Aydıngün 2017b Ş. Aydıngün, "Nehir-Göl-Deniz Birleşiminde Bir Kazı Yeri (İlk Beş Yıllık Çalışma)", Ş. Aydıngün (ed.), İstanbul Küçükçekmece Göl Havzası Kazıları (Bathonea), İstanbul, 1-13.
- Barış et al. 2021 Ş. Barış - Ş. Aydıngün - H. Kaya - C. Gazioğlu, "Archeological Traces of Sixth Century Earthquakes in İstanbul Küçükçekmece Lake Basin (Bathonea) Excavations", IJEGO 8, 386-396.
- Beykan 2004 M. Beykan, Prokonnesos'da Bulunan İon Sütun Başlıkları Yerel Mermer Ocaklarında Biçimlendirilmesi ve İhracatı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Bilir 2020 G. Bilir, "Anıtsal Yapılardaki Mezar Anlayışı: Heroondan Martyrium", Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi 21, 607-649.
- Coşkun 2004 A. Coşkun, Salamis Antik Kenti Roma Hamamı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Çelik - Sert 2021 M. Çelik - M. Sert, "Afyon Menekşe Mermerinin (İscehisar-Afyonkarahisar) Roma Döneminden Günümüze Önemi, Karakterizasyonu, Tuz Kristalleşmesi ve Donma-Çözülme Testleriyle Dayanıklılığının Değerlendirilmesi", Politeknik Dergisi 3, 785-796.
- D'andria 2018 F. D'andria, "Hierapolis Alma Philippum: Havari'nin Kutsal Alanı'ndaki Yeni Kazılar, Araştırmalar ve Restorasyonlar", Anadolu 44, 83-156.
- D'andria 2020 F. D'andria, "Phrygia Hierapolis. Türkiye'de İtalyan Arkeoloji Araştırmalarının Altmış Yılı", Lycus Dergisi 1, 99-119.
- Duman 2019 B. Duman, "Tripolis 2017 Kazı ve Restorasyon Çalışmaları", 40. KST 1, 325-344.
- Evcim - Öztaşkın 2019 S. Evcim - G. Öztaşkın, "Early Byzantine Churches In Olympos", Arkeoloji ve Sanat 161, 129-162.
- Eyice 1962 S. Eyice, "Bursa'da Osman ve Orhan Gazi Türbeleri", Vakıflar Dergisi 5, 135-148.
- Eyice 2000 S. Eyice, "Türkiye'de Bizans Sanatı", V. Ülkü (ed.), Anadolu Uygarlıkları Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi, İstanbul, 568-618.
- Ferrero 1993 D. Ferrero, "1991 Yılı Hierapolis Arkeoloji Kurulunun Çalışma Raporu", 14. KST 2, 315-324.
- Grabar 1949 A. Grabar, "Christian Architecture, East & West", Archaeology 2, 95-104.
- Herzfeld - Guyer 1930 E. Herzfeld - S. Guyer, Monumenta Asiae Minoris Antiquae: Vol II: Meriamlik und Korykos Zwei Christliche Ruinenstattendes Rauhen Kilikines, Manchester.

- İnan 1983 J. İnan, "Perge Kazısı 1981 Çalışmaları", TAD 46, 1-70.
- Kadioğlu 1997 M. Kadioğlu, "Ankyra-Ulus Opus Sectileleri", TAD 31, 351-382.
- Kadioğlu 2000 M. Kadioğlu, "Menderes Nysası Bouleuterion-Gerentikon'un Orkestra Opus Sectile Döşemesi", TAED 71, 9-16.
- Koch 2007 G. Koch, Erken Hristiyan Sanatı, A. Aydın (çev.), İstanbul.
- Komnena 1996 A. Komnena, Alexiad - Anadolu'da ve Balkan Yarımadası'nda İmparator Alexios Komnenos Dönemi'nin Tarihi-Malazgirt'in Sonrası, B. Umar (çev.), İstanbul.
- Kudde - Ahunbay 2016 E. Kudde - Z. Ahunbay, "İstanbul İmraroh İlyas Bey Camii-Studios Bazilikası Orta Bizans Dönemi Opus Sectile Döşemesinin Belgelenmesi ve Korunması İçin Öneriler", Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi 17, 36-61.
- Özyıldırım - YeğİN 2017 M. Özyıldırım - Y. YeğİN, "Olba Manastırı Kuzey Kilisesi'nden (Diakonikon) Bizans Dönemi Opus Sectile Taban Döşemesi", Seleucia 7, 47-68.
- Patacı 2012 S. Patacı, Paphlagonia Hadrianopolis'i Mozaik ve Fresko Buluntuları, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Sabır 2004 S. Sabır, Kuzey Kıbrıs'taki Geç Roma-Erken Bizans Yer Mozaikleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- Sayar 2015 M. Sayar, "Ziegelstempel von den Ausgrabungen am Nordwestufer des Lagunensees Küçükçekmece", A. Rhoby (ed.), Inscriptions in Byzantium and Beyond: Methods - Projects - Case Studies 1, 187-194.
- Sazak - Bektaş 2022 B. Sazak - A. Bektaş, "Bathonea Kazıları Geç Antik Orta Çağ Mezarları", Ü. Kara - H. Aydıngün (eds.), Uluslararası Avcılar Kent ve Tarih Sempozyumu, İstanbul, 195-212.
- Sertel 2017 S. Sertel, Olympos Piskoposluk Kilisesi ve Vaftizhanesi Liturjik Taş Eserleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Denizli.
- Şener - Şahin 2013 S. Şener - D. Şahin, "Bursa Orhangazi Türbesi: Opus Sectile Taban Döşemesi, Mevcut Koruma Durumu ve Restorasyona Yönelik Öneriler", JMR 6, 45-57.
- Şener 2020 K. Şener, Smintheion Mozaikleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.
- Şimşek 2012 C. Şimşek, "2010 Yılı Laodikeia Kazıları", 32. KST 3, 569-601.
- Şimşek - Bayram 2014 C. Şimşek - F. Bayram, "Merkezi Kilise ve Çevresindeki Yapı Kalıntıları" C. Şimşek (ed.), 10. Yılında Laodikeia (2003-2013 Yılları), İstanbul, 284-301.
- Trifonova 2010 A. Trifonova, "The Iconographical Type of Saints Theodore Teron and Theodore Stratelates Facing Each Other and Its Diffusion During the Byzantine and Post-Byzantine Period", ZOGRAF 34, 53-64.
- Yağcı 2007 R. Yağcı, "Soli/Pompeipolis 2005 Yılı Kazıları", 28. KST 2, 175-184.
- Yaşar - Söğüt 2019 A. Yaşar - B. Söğüt, "Stratonikeia Gymnasion Propylon Kilisesi Opus Sectile Zemin Döşemesindeki Bozulmalar ve Malzeme Özellikleri", A. Erön - E. Erdan (eds.), Doğudan Batıya 70. Yaşında Serap Yaylalı'ya Sunulan Yazılar, Ankara, 49-64.
- Yegül 1986 F. Yegül, The Bath-Gymnasium Complex At Sardis, Londra.
- Waelkens 2008 M. Waelkens, Sagalassos-Jaarboek 2008: Het Kristallen Jubileum van Twintig Jaar Opgravingen, Leuven.
- Zoroğlu et al. 2004 L. Zoroğlu - A. Ross - M. Tekocak - V. Evrin, "Kelenderis 2002 Yılı Raporu", 25. KST 2, 451-466.

The Marine Mosaics in Late Antique Thrace

Geç Antik Dönem Trakya’ında Deniz Mozaikleri

Ivo TOPALILOV*

(Received 30 September 2022, accepted after revision 31 August 2023)

Abstract


It is assumed that marine mosaics were among the most popular mosaic pavements across the Roman Empire, particularly in thermal baths and triclinia. It has therefore been thought unsurprising that marine mosaics widely appear in Early Christian art. Late antique Thrace does not appear to be an exception to this trend, although few examples of such mosaics have been discovered so far. This article addresses all three examples from a villa suburbana in Serdica region as well as other examples from houses in Philippopolis and Augusta Traiana. All dated to the 4th century, these mosaic pavements hold different iconography that suggest that in the marine theme was not among the most popular themes that spread in Late Antique mosaics in the cities of inner Thrace. Instead, their use is attributable to specific historical circumstances such as Julian’s advance into Thrace in 361-362 or the explicit desire and needs of a house owner to present himself as a wealthy merchant to guests. The Philippopolitan mosaic with ‘classical’ iconography may have had a Christian meaning as well. Although this study lacks the necessary support of additional examples, perhaps awaiting discovery at Thrace’s coastal cities, it is a preliminary step toward more accurately gauging the distribution of marine mosaics in Thrace and their role in the development of mosaic art in the region in Late Antiquity.

Keywords: Marine iconography, Thrace, late antiquity, merchant, villa suburbana, Julian Apostate.

Öz

Deniz mozaiklerinin Roma İmparatorluğu’nda, özellikle de termal hamamlar ve triclinialarda en popüler mozaik kaplamalar arasında yer aldığı varsayılmaktadır. Bu nedenle deniz mozaiklerinin Erken Hristiyan sanatında yaygın olarak görülmesinin şaşırtıcı olmadığı düşünülmüştür. Geç antik dönem Trakya’sı da bu eğilimin bir istisnası gibi görünmemektedir, ancak şimdiye kadar bu tür mozaiklerin çok az örneği keşfedilmiştir. Bu makale, Serdica bölgesindeki bir villa suburbana’da bulunan üç örneğin yanısıra Philippopolis ve Augusta Traiana’daki evlerde bulunan diğer örnekleri ele almaktadır. Hepsi 4. yüzyıla tarihlenen bu mozaik döşemeler, deniz temasının iç Trakya kentlerindeki Geç Antik Çağ mozaiklerinde yayılan en popüler temalar arasında yer almadığını gösteren farklı ikonografilere sahiptir. Bunun yerine, kullanımları Iulianus’un 361-362’de Trakya’ya ilerlemesi ya da bir ev sahibinin kendisini konuklarına zengin bir tüccar olarak sunma isteği ve ihtiyacı gibi belirli tarihsel koşullara bağlanabilir. ‘Klasik’ ikonografiye sahip Philippopolitan mozaığının Hristiyanlıkla ilgili bir anlamı da olabilir. Bu çalışma, belki de Trakya’nın kıyı kentlerinde keşfedilmeyi bekleyen başka örneklerin gerekli desteğinden yoksun olsa da, Trakya’daki deniz mozaiklerinin dağılımını ve Geç Antik Çağ’da bölgedeki mozaik sanatının gelişimindeki rollerini daha doğru bir şekilde ölçmek için bir ön adımdır.

Anahtar Kelimeler: Deniz ikonografisi, Trakya, geç antik dönem, tüccar, villa suburbana, Julian Apostate.

* Ivo Topalilov, Institute of Balkan Studies with Center of Thracology “Prof. Alexander Fol” - Bulgarian Academy of Sciences, 13 Moskovska Str., 1000 Sofia, Bulgaria.  <https://orcid.org/0000-0002-0565-2054>. E-mail: ivo.topalilov@balkanstudies.bg; itopalilov@yahoo.com

It is now assumed that the marine mosaics were among the most popular mosaic pavements throughout the Roman Empire at all times and adorned in particular thermal baths and *triclinia*. Not surprisingly, they also found a wide admission into the Christian art. The Balkans were not an exception of this and a recent study of Ph. Kokkini gives a good deal of information about the spread of this iconography in the Roman and Early Christian mosaics in modern Greece and Albania (Kokkini 2016: 89-214). Unfortunately, Thrace and modern Bulgarian lands remained beyond scope of her study. Therefore, the goal of this article is to study the existed marine mosaics from that region and in particular these dated to the Late antique period and make some observations which would be preliminary.

Before starting, it is worth noting that the marine scenes were not among the common repertoire of the Roman mosaics in Thrace. Up to now is known only one mosaic that may be interpreted as such that is found in Thrace – that which decorated the floor of one of the rooms in the so-called ‘Western *thermae*’ in Philippopolis. It is partly preserved and presents swimming sea bull and sea centaur in black and white colour (Tsontchev 1940). The mosaic pavement is dated to the time of Antoninus Pius – middle of 2nd century AD and is the only evidence of a real marine iconography on the mosaic floor pavements in Roman Thrace so far. Indeed, some elements of the marine iconography may be found in some other mosaic pavements such as for example the image of fisherman in the iconography of the mosaic pavement of room 10 in the so-called ‘villa Armira’ (Mladenova 1965; Atanasov 2009: 106) which dated to the Hadrianic time (Popova 2015), but in this and other similar cases it is hardly to see the indisputable marine iconography. Instead, the fisherman under question fills one of 35 panels which also include mythical personages such as Artemis, Actaeon, Ariadne, Eros, Dionysus and Pan (Mladenova 1965: 22). Another example that is assumed to belong to the marine mosaics in Thrace derives from Philippopolis again and decorated a room in a private house. This is the so-called ‘Narcissus mosaic’ with the presentation in the *emblema* of a bare-bearded youth seated on a rock on which he is leaning with one hand and holding a spear in the other. In



Figure 1
The ‘Narcissus mosaic’ from Plovdiv (after <https://mosaictourplovdiv.balkanheritage.org/plovdiv-regional-archaeological-museum/> (last consulted on 02.09.2022)).



Figure 2
The River – god Hebros (after The New York Sale, Auction 45, Lot 277, Date: 08.01.2019).

front of him is a water surface with a probable reflection of the youth's image (Fig. 1)(Kessyakova 2004). As judging by the name given by the archaeologist who excavated it, it is assumed that the personage should be identified with Narcissus. Recently this interpretation has been called into question and it is suggested that the youth was not Narcissus, but the personification of the River-god Hebros (Atanasov 2009: 110).

Indeed, the cult to personification of the River - god seems to have been among the most popular in the cities in Thrace, and it found its manifestation on various media, but mostly on the local civic coinage. A good example for this is Hadrianopolis that was located according to the famous passage in SHA, *Vita Heliogabal. 7.6–8* from the first quarter of 3rd century AD at the place named as 'apud Tria Flumina', and that issued a coin presenting three personifications of the River - god (of the rivers Hebros, Tonzos and Artescos) (on the source – see Nollé 2009). Philippopolis was certainly not an exception as revealed by the numerous examples of its iconography on the reverse of the civic coins, presented constantly as a bearded old man since the time of Antoninus Pius onward (Fig. 2). It is perhaps just a matter of time to uncover a mosaic pavement with the personification of the local River-god in these cities. In our case, however, the iconography of image of the youth on the mosaic pavement is in sharp contrast to that of the personification of the River – god as a bearded old man which to my mind makes the interpretation advanced doubtful. Nonetheless, this is not the standard marine iconography and therefore should not be included in a study dealing with the spread and use of marine / sea scenes in the mosaic pavements in Roman Thrace.

This brief summary reveals that the marine iconography had not gained huge popularity in the mosaic pavements in Roman Thrace and the only undisputable example up to now is that provided by the thermal complex in Philippopolis. The use of this type of iconography was sporadic and it seems that it was not built a solid base for the popularity of this iconography which reflected also in the Late antique period.

After this note, let us turn to the marine mosaics that are dated to the Late antique period from Thrace. In fact, there are only three such examples that derive from Philippopolis, Augusta Traiana and a *villa suburbana* located on the administrative territory of Serdica (Fig. 3). Indeed, the mosaic pavement of the

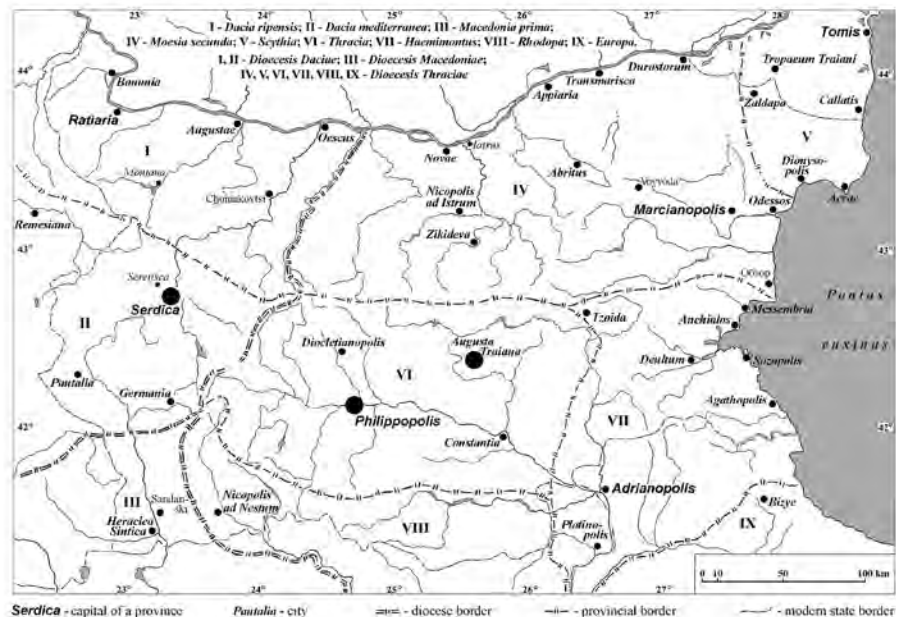
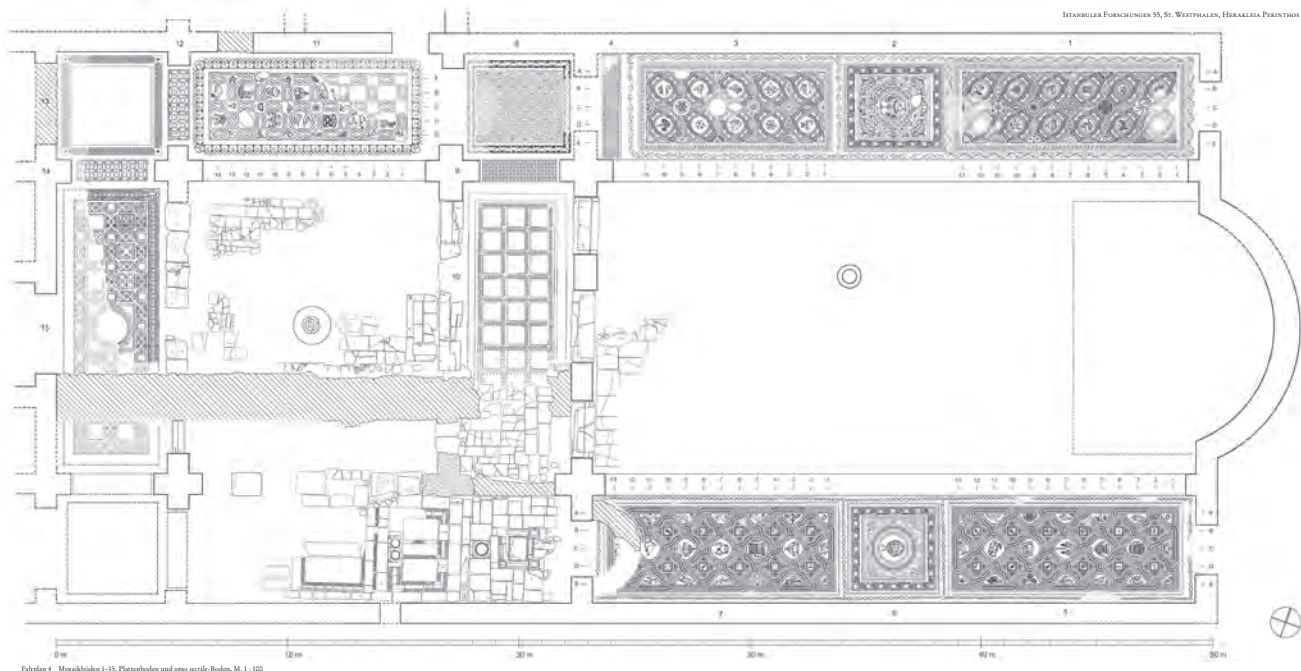


Figure 3
Late antique Thrace with the mark of the cities under question (based on the map, provided in Dintchev 2021: 37 fig. 2).

Early Christian basilica at Herakleia (former Perinthos) consists of the image of fish, but as a whole its iconography does not belong to that of the aquatic and marine theme (Fig. 4). In fact, this image is used separately and sporadic along with the images of various type of vessels, including goblet, various animals, some of them in pair, basket with fruits, geometric motifs etc. One of the scenes that uses the fish element is that with the image of ‘fish with harpoon’ that has been embodied in the mosaics of the eastern panel of both side aisles of the naos, one per each aisle, and the other one is the image of ‘heron and fish’ that is to be found in the western panel of the southern aisle (Westphalen 2016: 92-93). The sporadic use of images that are elements of the aquatic and marine iconography does not allow the interpretation of the whole iconography as marine. Unlike this mosaic, however, are the rest that will be discussed below. As they have been described in detail in the recently published *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Mosaiken Bulgariens* (Pillinger et al. 2016), only a short description of them would be sufficient for this study.

Figure 4
General layout of the Early Christian basilica with the mosaic floor in Herakleia (former Perinthos) (after Westphalen 2016: Faltplan 4).



It seems that the mosaic pavement in the *villa suburbana* discovered at Filipovzi near Serdica (now in Sofia) is the earliest chronologically case to be considered. It is about a large villa of which the northern area with part of the inner courtyard has been excavated (Fig. 5). From the area for *otium* a huge semi-circular exedra turned to the courtyard southward was discovered, whose rings are underlined with a *porticus* embellished with mosaic pavement. In the middle of the exedra, an almost square room is constructed, with a huge entrance to the courtyard, in the front of which within the *porticus* a rectangular *piscina* was installed. The iconography of the mosaic pavement combines geometric-decorative, vegetal and figural motifs, with geometric pictorial elements predominating. The piscine is flanked on east and west by two panels whose iconography includes fish and boat. The mosaic is made in *opus tessellatum*, with only the pictorial motifs designed in finer tesserae (*opus vermiculatum*?). Each of the figural panels is 2 × 1.5 m in size, with the western panel severely damaged. The iconography of both panels differs although most of the elements used are typical for the sea scene – sea fish and a boat. Thus, despite the damage, it is clear that the western

panel consists of a ship presented in a schematic way at the very top of the scene, with a large dolphin beneath and five fish around it, all swimming in the same direction (Fig. 6). All of the elements are clearly presented, outlined, with the major colours used achieving a very lively effect.

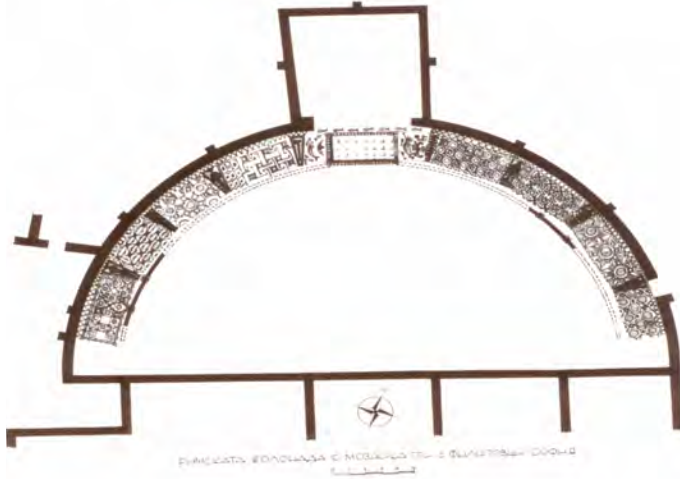


Figure 5
The mosaic pavement of the *exedrae* of the villa at Filipovtzi (Pillinger et al. 2016: taf. 248 abb. 602).

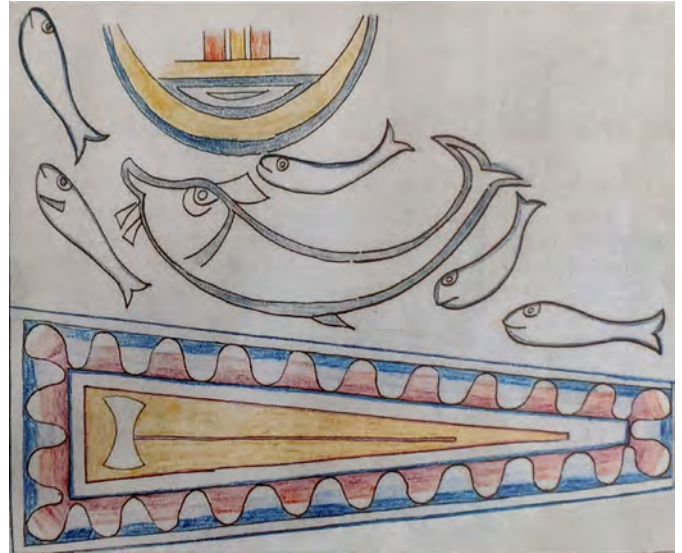


Figure 6
The western panel of the marine mosaic (Pillinger et al. 2016: taf. 248 abb. 603).

The iconography of the eastern scene that flanks the *piscina* from east is more complex and consists of a better presented ship in comparing with that of the previous panel (Fig. 7). It is placed on a white background again at the top within blue wavy lines indicating the sea surface. In the foreground is a large, disproportional compare to the ship dolphin swimming is presented surrounded by four fish. To the left a tower-like building made of ashlar with an arched opening is presented. Yellow, red, blue, black and white tesserae were used for this illustration.



Figure 7
The eastern panel of the marine mosaic (Pillinger et al. 2016: taf. 249 abb. 604).

Unlike the east panel whose composition is turned to the *piscine*, the composition of this continues toward this direction and therefore is in line with the direction of the whole mosaic.

The piscine and both panels are framed from the north by a bordure which consists of a line of seven fish.

The study of the mosaic pavement reveals the work of two mosaicists. This supposition is based on the style, manner of execution as well as the range of colour that feature the mosaic in the wings. For instance, the mosaic pavement in the western wing is made in the so-called ‘illusionistic’ style while that in the eastern wing is distinguished by a calmer, repetitive rhythm and a less vibrant color palette. What makes impression is the colouring abundance of the mosaic pavement: white, red, yellow, blue, pink, violet and green as well as two shades of grey-blue, blue and green *smalti*. All this allows the possible date of the mosaic to the first half of the 4th century AD when the new geometric motifs replaced the old motifs that defined the mosaics of the Roman period. As for the square room located beyond the *piscina*, it may be interpreted as summer *triclinium* (see full description of the mosaic and analysis in Pillinger et al. 2016: 320-324).

The iconography has already been discussed by Vanya Popova and the parallel with a black-and-white mosaic pavement known from Ostia is made. She believes that the figure presented in the eastern panel should be identified as the tower-gate of Ostia, and therefore one should see the Italic influence over the mosaic at Filipovzi and the close connection of the owner of the villa with the harbor of Rome. She goes further and suggests that this link may be through the army and therefore the mosaic is connected with the naval battle between Constantinus I and Licinius I at the Hellespont in which the owner of the villa participated. As a reward he received a land estate near Serdica by the victorious emperor (Popova 2010: 191). The better depicted ship is identified as *navis oneraria* which is the standard freighter of the Roman merchant fleet, while the other is assumed as the *kerkouros* (Popova 2010: 186-188).

The idea with the naval connection of the villa’s owner seems plausible. Several aspects, however, remain unclear and even disputable. One of the main issue is whether he had a naval background as supposed, and if so, what kind was it? Was he a marine as suggested in the Constantinian fleet, or most probably merchant given the nature of the boats depicted on the mosaic? It is now well established that over the centuries numerous Thracians had joined the Misene fleet and some of them eventually returned home in Thrace as veterans,¹ which may explain the similarities in the iconography suggested between the mosaic in Filipovtzi and those in black and white in Ostia where a detachment of this fleet stationed. However, the depiction of commercial and probably pleasure boats only in the mosaic in Thrace as well as the lack of the depiction of Chi-Ro which is so specific for Constantine I refer to owner’s nonmilitary background. I admit that the idea of a veteran sailor that had received *honesta missio* and with the sum earned he managed to established himself in the Serdica region as a villa owner is very plausible and it may be so in other cases. In this very case, however, it seems not likely not only because of the specifics discussed so far, but due to the fact that this very villa itself with its immense proportions and lavish mosaic decoration would be too high for a military man, even if a veteran who has received awards. Other similar cases in Thrace dated to the previous century refer to rather humble villas, agricultural in nature and production-related.

The merchant ships depicted in the mosaic under consideration refer to rather different interpretation of the villa’s owner profession as a merchant. This

¹ See for instance the case with *M(arcus) Annius Severus, uet(er)anus ex clas(se) pr(aetoria) Mis(enensi), ((centurio))* – Topalilov 2018a: 203-206.

assumption may also find argument in the theme itself presented in the mosaic pavement of the boat returning safe and sound to port emphasizing thus on the link between the owner and the business (the source of his fortune), which seems to be the naval trade. The mosaic pavements with similar iconography from Ostia which are better preserved, allow the interpretation of the building depicted in our mosaic more likely as the lighthouse of the port rather than the city-gate. Besides, it is the lighthouse that usually is presented on the marine mosaics rather than the city-gate. The Ostia mosaics which presents the lighthouse and not the city-gates reveal a four staged building made of ashlar, with the last stage to contain the fire that was an essential part of the port. The openings are similar to that of Filipovtzi building which, however, has only one. Although the fragmentary of the panel, it is clear that it would hardly represent the four-staged building (Fig. 8).² We have to admit that in many cases the lighthouse image resemblances that of the Pharos at Alexandria and therefore the reconstruction of the lighthouse after that in Ostia based only on the evidence provided by the mosaic iconography may not be sufficient. In fact, the resemblance between the Ostian mosaics and that in Thrace are not so close in every aspect which calls into question the close link between them proposed and allows the supposition that it was the model of another lighthouse and why not that at Alexandria that is depicted in the mosaic rather than in Ostia. If it is the lighthouse of the Pharos at Alexandria it would shed more light on the importance of the villa's owner for the trade of Serdica and why not the province providing firm link with one of major trade ports in the empire – that of Alexandria. Otherwise, it would be only the image of a port as a part of the theme of the successful business. The villa at Filipovtzi that was in fact the place for *otium* presents his owner as one of the wealthiest merchants and why not individuals in the province. Although not many villas have been discovered up to date, the immense dimensions and lavish mosaic decoration makes it comparable in a certain sense only to the villa interpreted as *palatium/praetorium Scretisca* located near Serdica as well.³

Figure 8
The mosaic pavement from Ostia with the lighthouse (Becatti 1961: tav. CLXXIX).



² The mosaics with the lighthouse in Ostia are presented and discussed in <https://www.ostia-antica.org/portus/lighthouse-depictions-mosaics.htm> (last consulted on 4.9.2022).

³ For the villa - see Dintchev 2003; Dintchev 2020.

Another mosaic pavement with marine scene that is dated to the first half of 4th century is that which embellishes the reception hall of the *domus* in Augusta Traiana, *intra muros*. The *domus* which is located in the center of the city and comprises of half of an *insula* covering an area of ca. 1600 sq m, is a peristyle house with reception hall of 8,80/8,80 m located next to the courtyard (Fig. 9). It is assumed that the house was built in the first half/middle of 3rd century AD, but the reception hall received its mosaic pavement at the second quarter of 4th century AD.

The mosaic pavement is made in *opus tessellatum* and with finer tesserae (*opus vermiculatum?*). Although it had suffered heavily, its iconography is clear as a whole (Fig. 10). The central part consists of two panels that were surrounded east, west and south by an orthogonal composition of octagons and squares. The octagons are filled with wild animals chasing animals such as a dog, a rabbit, a bear, an ox, a boar and a deer with plants behind and the squares – with vegetables and fruit among which grapes, apples, pears, pomegranates and melons as well as flowers. The northern panel of the central part which is of interest for this study is not much preserved. It houses a tiled octagonal *piscina* in the center and it is filled with real and mythological sea creatures such as various species of fish, a crab and two Nereids, depicted in the north-east and north-west corners. Two inscriptions accompany the scene: the first says: ΚΑΛΩ[Σ ΗΛΘΕ] (Welcome !) while the other which is almost entirely destroyed is wishful and says: ΕΝ ΥΓΙ[Α] [---] Ν vacat Π [---] (Enter healthy, [---] !) (Figs. 11-12). The marine life is highly stylized, but rendered in rich polychromy (Pillinger et al. 2016: 125-129). The southern panel presents the scene *fons vitae* (Popova 2016: 169-170).

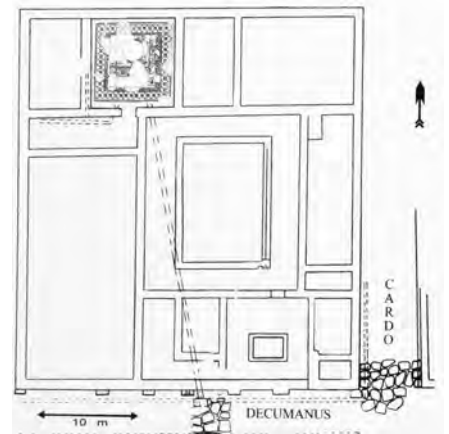


Figure 9
The peristyle *domus* in Augusta Traiana, *intra muros* (after Pillinger et al. 2016: taf. 72 abb. 202).

Figure 10
The mosaic pavement of *aula* of the *domus* in Augusta Traiana, *intra muros* (after Pillinger et al. 2016: taf. 73 abb. 204).

Figure 11
The marine scene of the mosaic pavement in the *aula* of the *domus* in Augusta Traiana, *intra muros* (after Pillinger et al. 2016: taf. 77 abb. 215).



It is suggested that the mosaic represents a full cosmogonic scene: the water world in the center, with on eastern and western side framed by the presentation of the terrestrial sphere with the fruits and animals that symbolize the hospitality (*xenia*) and the years' seasons presented by the couple of animals. It is also assumed that the *fons vitae* scene that symbolizes the Heaven with the Eden/

Figure 12
The marine scene of the mosaic pavement in the *aula* of the *domus* in Augusta Traiana, *intra muros* (after Pillinger et al. 2016: taf. 77 abb. 216).

Paradise seems to be the oldest known so far such scene in the mosaic pavements in Thrace and derived from the Jewish art. Some elements refer to paganism (cornucopia, the club, the caduceus and the *sistrum*) while others – to Christianity (crosses and cups with wine). Based on the analysis of the mosaic pavement the owner of the *domus* is identified as a Christian and possible of Syrian origin a wealthy merchant who settled in Augusta Traiana (Popova 2016: 170). Given all this, we may go further and speculate that he was connected with the wine distribution as the wine from Cilicia and Holly Land was spread in all over the empire (on the wine trade in the late antiquity – see for example Decker 2005: 51-59).

This type of iconography is unique for Augusta Traiana and Thrace for now, and may explain the possible foreign origin of the owner of the *domus*. The *piscina* that embellishes the room and which also to be found in other mosaic pavements in the city dated to the middle – second half of 4th century AD (Pillinger et al. 2016: 125-129) logically requires aquatic scene (Fig. 13). The scene reveals the high level of education of Greek mythology of the owner, and depiction of nereids may also suggest him deriving from a port town in Greece where they were especially worshiped.

Figure 13
The mosaic pavement of the *tablinum* from Augusta Traiana (after Pillinger et al. 2016: taf. 105 abb. 290).



The last chronologically set example of marine mosaic comes from Philippopolis, the provincial capital of Late antique Thrace. The mosaic pavement embellishes possibly the reception hall of the *domus* that is located at the southern outskirts of the former Acropolis, along the *decumanus* into which the *via diagonalis/militaris* turned when entering the city. The iconography of the mosaic pavement consists of the geometric carpet and the *pseudo - emblema* inserted into the middle of the room made in *opus tessellatum* and in *opus vermiculatum* respectively. The outer border of it is filled with ivy tendrils with heart-shaped leaves, followed by a strip of meandering swastika both in black and white. The geometric carpet consists of a polychrome composition of poised tangent octagons forming four-pointed stars with squares and diamonds that have stylized flower motifs inserted (Fig. 14).

The *pseudo - emblema* is rectangular, with its northern part is destroyed. It presents a Mediterranean water landscape with a corresponding fauna and flora as well as a boat (Fig. 15). Various sea fish are shown such as a pike with open mouth and sharp teeth, a swordfish, a dolphin and a moray eel, but also snails, mussels, mollusks, crabs, wine-red corals, pipefish and sea urchins. A single, pointed dorsal fin also protrudes from the water.



Figure 14
The mosaic pavement of the *aula* of the *domus* located in the southern outskirts of the Three hills in Philippopolis (Pillinger et al. 2016: taf. 161 abb. 417).



Figure 15
The *emblem* of the marine mosaic in Philippopolis (Pillinger et al. 2016: taf. 162 abb. 418).

In the south-east corner of the panel, a small boat is moving to the left with a wind-blown grey-white-light blue net-patterned sail. The boat has a high, irregular, trapezoidal bow and a curved stern termination in the shape of a waterfowl's head looking back. In the middle it is a youthful naked male figure sitting. Immediately to the left of the boat a *putto* riding on a dolphin is depicted. The *putto* is fragmentary preserved with only the head, the left wing and parts of the buttocks and the left foot. The mosaic is dated generally to second half of 4th century AD (Pillinger et al. 2016: 220-227), as more precise date to the time of Julian (AD 361-362) has been recently suggested (Topalilov 2022: 281-282).

This mosaic pavement is characterized by the lavish use of huge scale of colours which makes it among the most picturesque mosaics not only in Late antique Philippopolis, but in whole Thrace. Despite the presence of the boat, this is not

a typical fishing scene as although the partial destruction of the place, no fishing net with fish captured can be attested and the interpretation of the male figure in the boat as an ordinary fisherman is doubtful. The sea biodiversity depicted reveals the foreign origin of the owner, the foreign model of iconography used or foreign mosaicist as some of the fish depicted are not to be found in the Black sea. Instead, they reveal his Mediterranean origin which may be argued in the colourfulness of the composition which may point to the Syrian-Palestinian region and North Africa, with possibly Egypt as well. It is without any doubt that this scene reflects a sea-oriented society and its worldview as found elsewhere as well (Gorzalczany – Rosen 2019). Unsurprisingly, it is suggested that the monochrome colorful background is taken from the Hellenistic mosaic art of Alexandria (Pillinger et al. 2016: 225). The blue background is a sign of luxury which corresponds with the quality and colourfulness of the mosaic.

It seems that the mosaic does not present scene from the everyday life. The depiction of the *putto* riding a dolphin refers to some mythological event or concept as well as it is in Augusta Traiana with the depiction of the Nereids and Tritons. The scene itself is said to be very common in Asia Minor, Syrian and North African mosaics (Pillinger et al. 2016: 225). However, some details are not to be found as common such as for example the hair style of the *putti* etc. (Pillinger et al. 2016: 225).

Thus, it seems that the mosaic pavement is a combination between the local geometric carpet and non-local *pseudo - emblema*.

A study on the mosaics found in Lod from the end of 3rd - beginning of 4th century AD made recently can shed light on the importance of Philippopolitan mosaic. The composition of the mosaic in question is almost identical, with the depiction of fish, sea life and ships, that reflects the mighty of the sea, its bounty and wonders, but at a deeper level, the mosaic represents a model of the sea as a concept. In this case it is about the Plato/Socrates concept with the nautical scene revealing a conscious or not-so-conscious artistic reproduction of the Socratic pond (Gorzalczany - Rosen 2019: 51-52). This is not, however, the only conceptual explanation of this iconography. Thus, it is also suggested that this is the depiction of *xenia* (Dunbabin 1978: 126).

It is very tempting to suggest that the owner of the *domus* belongs to the intellectual non-Christian elite of the provincial capital moreover the pond of Plato/Socrates was connected with Black Sea (Plat. Phaid. 109 a–b) (Horden - Purcell 2000: 8–39; Gorzalczany-Rosen 2019: 51-52). If so, he would belong to the elite for which the literary sources at that time imply. Thus, although the Christianization of Philippopolis and its urban space was carried out in a huge scale since the middle of 4th century onward at the expense of the non-Christians (see for this Topalilov 2021), it seems that the local non-Christian elite was still strong enough to resist the process. A good example for this is the popularity that gained the old tradition of *Eumolpiada*, presented by Ammianus Marcellinus at least among the city-elite (Amm. 22.2.2: *Filippopolim petit, Eumolpiada veterem*; Topalilov 2018b). Besides, in late 4th century the *Passio* of St. Theodote still presents Philippopolis as the 'city of Apollo' (on the *Passio* – see Sharankov 2015). A good base for this process that may be also detected among the elite of neighboring Augusta Traiana would be the visit of emperor Julian to Thrace who passed through the region and Philippopolis on his way to Constantinople in late AD 361-early 362. His presence is surely marked by several milestones, but it is also suggested that at least one mosaic pavement found in Augusta Traiana may be also well connected with his pass. Thus, not less than eleven milestones were

set along the *via diagonalis/militaris* between Naissus and Philippopolis marking the march of the emperor through the region. They also reveal the loyalty was expressed by the elite of Naissus, Serdica and Philippopolis to the new emperor and his policy toward the *recuperata re publica*, which means the restoration of a temple, cult, and/or office associated with traditional worship which is presented as the restoration of the city/state to its former majesty and prestige. These milestones clearly indicate the still existed strong non-Christian traditions in these cities, at least among the civic elites, and this could explain the fact that after the death of the emperor the message proclaimed on the milestones, including that with the *recuperata re publica*, remained untouched on them. They are also very indicative for the emperor's *beneficia* to the cities (see on them Moysés 2019: 513-559; Sharankov 2019: 41-70). It is very tempting to suggest that the physical imperial presence play a crucial role for the restoration of some of the old cult associations such as for example that of Dionysus in Augusta Traiana which might had been commemorated on a mosaic pavement presenting the Dionysian *thiasos* (Fig. 16) (on the mosaic interpretation – see Pillinger et al. 2016: 152-159; Topalilov 2022: 281-282). Given the specifics of the marine mosaic in Philippopolis discussed above, its construction could be linked to these processes which would affirm the date proposed - late 361- early 362. If so, this is undoubtedly one of the rare cases in the Late antiquity, when a specific historical event found its expression in the mosaic art, not only in Thrace, but in the empire as a whole as well.



Figure 16

The *emblema* with the Dionysian *thiasos* from Augusta Traiana (after Pillinger et al. 2016: taf. 107 abb. 294).

A comment is needed, however, on this interpretation. Indeed, the pond of Plato/Socrates was connected with Black Sea as mentioned above, but the biodiversity depicted in the mosaic is not typical for the Black Sea but rather for the Mediterranean Sea during the Hellenistic-Roman world. Besides, the lack of the image of Aphrodite/Venus or Poseidon/Neptune that should had been inserted in the middle of the *pseudo - emblema* required in such type of scenes is remarkable. All this doubt the interpretation suggested above of the mosaic.

The presentation of a model of a sea as a concept with its fish, sea life and ships, that reflects the mighty of the sea, its bounty and wonders may refer to a biblical theme (Isaiah 11:6) (Bowersock et al. 2015: 17–19) which would identify the creator of this word as Judeo-Christian God who created sea and the life within it (Gorzalczany - Rosen 2019: 52). It is very tempting to imply *interpretatio christiana* to the Philippopolitan mosaic under consideration, given the importance of the fish for the Christians,⁴ but also the fact that the images of *putto* and boat become stereotypes to designate an entire universe in the mosaics in 4th century in pagan, but also Christian mosaics. Based on Cyril in his Catechesis of AD. 356, one might interpret the figure of the nude young male as ‘fisherman of souls’ which has been assumed to the similar figure of a man presented with two boats and sea full with fish on the mosaic of the Cossar Oratory of Aquileia dated at the beginning of the 4th century (DePuma 1969: 97 cat. no. 156 pl. CXII fig. 207). This could also explain the lack of the fishing net in the Philippopolitan mosaic.

Against the Christian interpretation of the mosaic iconography, however, is the development of the mosaic art in late antique Thrace as a whole and the middle – second half of 4th century AD in particular. It has already been suggested that the Christianization of the mosaic iconography in Thrace led to the full abandonment of the figural elements and the insertion of the pure geometric style, in its extreme puristic type. The mosaics in the three cities discussed so far, along with that with the presentation of the Dionysian *thiasos* from Augusta Traiana, are rather exceptions; the mosaic iconography in this period of Christianization of the society, is very different, even in those cases where some figural elements reappeared. The figural mosaics in Philippopolis and Augusta Traiana belong to the mosaic of the Classical period of mosaic art in Roman Thrace which was replaced by the Early Christian in the middle-second half of 4th century AD. Therefore, although the possible Christian interpretation of the Philippopolitan marine mosaic, I would rather assume that with the philosophical importance.

This short analysis allows some observations to be made which due to the limited number of aquatic and marine mosaics discovered in Late antique Thrace, should be considered as preliminary.

Although the type of scenes such as fishing, sea scene or Nilotic, gained wide acceptance in mosaic art throughout the empire, and even become among the common mosaic compositions, it seems that this is not the case in Late antique Thrace. Besides, the cases in Philippopolis, Serdica and Augusta Traiana are sporadic and did not seem to have had impact on the development of the mosaic art in the region. Whether this picture may be changed with the still-to-be-discovered mosaic pavements in the ports of Thrace, and especially Perinthos, is unclear, but to my mind rather impossible to expect its wide acceptance in the cities in inner Thrace where up to now not much tradition in this aspect has been attested. Indeed, the cult to the personification of the River-god was among the most popular cults in these cities, but its implementation in the such iconography is uncertain.

We may assume that the aquatic and marine mosaics attested so far in Late antique Thrace in fact present three different cases. This iconography is so

4 See for instance the Catechesis of Cyril of around AD 356 in which he speaks of God who can be recognized by his creatures, among which he pointed those in the sea that has been described as *μεγάλη* (large) and *εὐρύχωρος* (huge) with reptiles, beautiful fish, and cetaceans that live there. This beauty evokes its Creator who is invisible but can be seen and worshiped through images (Cyr.H. *Catech.* 9.11) (Olszewski 1995 : 20-22 n. 83).

untypical for the Thracian mosaics that in some cases it might reveal the foreign origin of the owner or mosaicists. Of these three cases two stand out – that from the villa depicting the theme of the successful aquatic business of the owner and the mosaic in Philippopolis that reveals the intellectual quests of the owner with the presentation of the Plato/Socrates concept or Christianization using the Neoplatonism. Unsurprisingly, in these two mosaics the nautical scene is the focus of the mosaic. It is not, however, the case with the third mosaic – that in Augusta Traiana. The marine scene is located near the main architectural decoration of the reception hall, i.e. the piscine, which requires the aquatic iconography at this place and may explain the inclusion of the greeting and wishful inscriptions there. Although the marine iconography is more or less required by the specifics of the presentation of the *xenia* design, the specifics of the features presented in the panel imply that this topic was a deliberate choice by the owner of the *domus*. Thus, like the mosaic in Philippopolis and unlike that at the villa near Filipovtzi, the marine scene contains fish and sea mythic species which are presented in a realistic way, but in colouring abundance.

In all three buildings the marine scene decorates the most important parts of the buildings – their reception halls. The marine scene in the Philippopolitan mosaic pavements fills the whole *pseudo - emblema* which indisputably reveals that this scene played primary role in the decoration of the room. Unlike this are the rest of the cases where the marine scene was located around the piscine which might had required their presence.

As already mentioned, these three cases which are not numerous for the purpose are not sufficient to study the distribution of the marine mosaics and their role in the development of the mosaic art in Late antique Thrace. The lack of this tradition, at least in inland Thrace, which in fact should be taken as logical, may be indirectly attested in the numerous mosaic pavements that decorated the Early Christian basilicas. The lack of any hint about the marine scene, sea life or similar, in these mosaics is eloquently enough for this tradition.

It seems, however, that the situation is quite different in coastal cities. The sporadic appearance of elements of marine scenes in the mosaic floors of the basilica of Herakleia is a clear indication of the existence of such tradition in the coastal cities of Thrace, and it is probably only a matter of time and the survival of the mosaic floors that they will be discovered. So, this short study is just the first step in studying this phenomenon and undoubtedly every new discovery will contribute significantly to its study.

Bibliography – Kaynaklar

- Atanasov 2009 A. Atanasov, “Otdelni mitologichni izobrazheniya ili stseni v rimskite figuralni mozaiki – provintsiya Trakiya II – IV v.”, *Izvestiya na muzeite v yugoiztochna Balgariya* 24, 101-118.
- Becatti 1961 G. Becatti, *Scavi di Ostia*, Vol. 4, *Mosaici e pavimenti marmorei/ a cura di Giovanni Becatti, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, Roma.*
- Bowersock et al. 2015 G. Bowersock – J. Schwartz – A. Gorzalczany - R. Talgam, *The Lod Mosaic: A Spectacular Roman Mosaic Floor*, New York.
- Decker 2005 M. Decker, “The Wine Trade of Cilicia in Late Antiquity”, *ARAM* 17, 51-59.
- DePuma 1969 R. D. DePuma, *The Roman Fish Mosaic*, Unpublished PhD Thesis, Bryn Mawr College, Bryn Mawr.
- Dintchev 2003 V. Dintchev, *Kasnorimskata rezidentsija SCRETISCA i rannovizantiiskoto selishte KPATISKAPA (Arheologicheski prouchvaniya v m. Gradishteto prez 1990-1994 g.)*, Archaeological excavations and research 30, Sofia.
- Dintchev 2020 V. Dintchev, *SCRETISCA – KPATISKAPA*, Vol. II. The results from the recent research of the residence and the road station. The routes of the Trans-Balkan diagonal road (Via diagonalis) in the region, *Archaeological excavations and research* 43, Sofia.
- Dintchev 2021 V. Dintchev, “Today’s Bulgarian Territory in Late Antiquity”, *Annales Balcanici* 1, 17-66.
- Dunbabin 1978 K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage*, Oxford Monographies on Classical Archaeology, Oxford.
- Gorzalczany – Rosen 2019 A. Gorzalczany – B. Rosen, “The Marine Scene in the Lod Mosaics”, *JMR* 12, 47-62.
- Horden - Purcell 2000 P. Horden – N. Purcell, *The Corrupting Sea, A Study of the Mediterranean History*, Oxford.
- Kessyakova 2004 E. Kessyakova, *Mozaika “Nartsis of Filipopol”*, *Epohi* 3-4, 59-68.
- Kokkini 2016 Ph. Kokkini, “Scènes de pêche sur les mosaïques de la péninsule balkanique: tradition romaine et iconographie paléochrétienne”, *Studia academica Šumenensia* 3, 89-124.
- Mladenova 1965 Ya. Mladenova, “Novootkritata mozaika ot vilata pri Ivailovgrad”, *Izkustvo* 4, 20-25.
- Moysés 2019 M. Moysés, “Recuperata re publica: Julian, Serdica, and the Civic Promotion of an Emperor in Late 361/Early 362 C.E.”, *AJPh* 140/ 3, 513-559.
- Nollé 2009 J. Nollé, “Gründungstraditionen des thrakischen Hadrianopolis (Edirne)”, *Chiron* 39, 101-161.
- Olszewski 1995 M.-T. Olszewski, « L’image et sa fonction dans la mosaïque byzantine des premières basiliques en Orient. L’iconographie chrétienne expliquée par Cyrille de Jérusalem (314-387) », *Cahiers d’Archéologie* 43, 9-34.
- Pillinger et al. 2016 R. Pillinger - A. Lirsch - V. Popova (Hrgs.) *Corpus der Spätantiken und frühchristlichen Mosaiken Bulgariens*, Wien.
- Popova 2010 V. Popova, “Mozaikite na rimskata vila v kvartal Filipovtzi na Sofia”, *Izkustvovedski cheteniya* 2010, 186-193.
- Popova 2015 V. Popova, “The mosaic portraits of villa Armira”, *XII Colloquio AIEMA Venezia, Atti (a cura di Giordana Trovabene, Università Ca’ Foscari Venezia con la collaborazione di Alessandro Bertoni)*, Verona, 577-579.
- Popova 2016 V. Popova, “Fons Vitae in Late Antique monuments in Bulgaria”, *Studia academica Šumenensia* 3, 154-198.
- Sharankov 2015 N. Sharankov, “Za datata i myastoto na machenichestvoto na sveta Teodota ot “grada na Filip””, *Bulgaria Mediaevalis* 6, 17-26.
- Sharankov 2019 N. Sharankov, “Infectam usque fatale exitium’: The Milestones of Emperor Julian in the Territory of Serdica and the Conflict of Paganism and Christianity”, *ABul* 3, 41-70.
- Topalilov 2018a I. Topalilov, “A Note on a Sailor’s Funeral Stele from Philippopolis, Thrace”, *The Journal of Epigraphic Studies* 1, 203-206.
- Topalilov 2018b I. Topalilov, “Varhu edin fenomen ot gradskiya zhivot v Trakiya prez IV vek”, *Thracia* 23, 217-230.
- Topalilov 2021 I. Topalilov, “On Some Issues Related to the Christianisation of the Topography of Late Antique Philippopolis, Thrace”, *Annales Balcanici* 1, 107-158.
- Topalilov 2022 I. Topalilov, “The mosaic pavements in Philippopolis and Augusta Traiana from Constantine I till Theodosius I. A short review”, *CercA* 29.1, 259-286.
- Tsonchev 1940 D. Tsonchev, “Novootkrita rimska banya v Plovdiv”, *Godishnik na Plovdivskata narodna biblioteka i muzei*, 129-156.
- Westphalen 2016 St. Westphalen, *Die Basilica am Kalekapi in Herakleia/ Perinthos. Bericht über die Ausgrabungen von 1992 - 2010 in Marmara Ereğlisi, IstForsch* 55, Tübingen.

Tryphe ve Bios Mozaïği'nin İkonografik ve İkonolojik Açından Değerlendirilmesi

Iconographic and Iconological Evaluation of the Tryphe and Bios Mosaic

Nur Deniz ÜNSAL - Derya ŞAHİN*

(Received 03 October 2022, accepted after revision 06 September 2023)

Öz


Özellikle Roma Dönemi ile birlikte büyük bir ilgiyle kamu ve özel yapıların dekorasyonunda kullanılan mozaik kaplamalar repertuar açısından oldukça zengindir. Bu mozaiklerin büyük bir bölümünü mitolojik konulu tasarımlar oluşturur. Bunların içinde özellikle tanrı ve tanrıça personifikasyonlarının yanı sıra bazı alegorik temsillerde ön plana çıkmıştır. Alegori basitçe bir kavram ya da düşüncenin daha iyi anlaşılması amacıyla somutlaştırma ya da görselleştirme olarak düşünülebilir. Greko-Romen geleneğin mozaiklere yansıtılmasında özellikle ahlaki ve kişisel değerlerin oldukça ön planda tutulduğuna şahit oluruz. Bu bakış açısıyla Tryphe ve Bios gibi, rahat yaşam ve lüksü sembolize eden tasarımlar oldukça farklı ve çeşitlidir. Çalışmanın konusunu, bu örneklerden birini temsil eden ve bugün Kanada'nın Toronto şehrindeki Ontario Kraliyet Müzesi'nde sergilenen Tryphe ve Bios Mozaïği oluşturmaktadır. Suriye Emesa kökenli olduğu düşünülen ve yaklaşık İS 350-400 yıllarına tarihlenen mozaïğin detaylı tanımı yapılarak, ikonografik ve ikonolojik açıdan değerlendirilecektir.


Anahtar Kelimeler: Roma, Suriye, Emesa, Tryphe, Bios.

Abstract

Mosaic pavements used in the decoration of public and private buildings with great interest, especially in the Roman Period, are very rich in terms of repertoire. Most of these mosaics consist of mythological designs. Among these, in addition to the personifications of gods and goddesses, some allegorical representations came to the fore. Allegory can simply be thought of as a concretization or visualization of a concept or idea for those to be understood better. In the reflection of the Greco-Roman tradition on the mosaics, we can observe that especially moral and personal values are brought to the foreground. From this point of view, designs that symbolize comfort and luxury, such as Tryphe and Bios, are quite different and varied. The subject of the study is the Tryphe and Bios Mosaic, which represents one of these examples and is exhibited at the Royal Ontario Museum in Toronto, Canada today. The mosaic, which is thought to be of Syrian Emesa origin and dated to approximately AD 350-400, will be defined in detail and will be evaluated iconographically and iconologically.

Keywords: Roman, Syria, Emesa, Tryphe, Bios.

* Nur Deniz Ünsal, Bursa Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Görükle, Bursa, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0002-6798-6551>. E-posta: ndunsal@uludag.edu.tr

Derya Şahin, Bursa Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Görükle, Bursa, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0003-0021-4271>. E-posta: dsahin@uludag.edu.tr

Kişileştirmeler ve kişileştirme sembolleri sanatta çok eski dönemlerden beri aşına olduğumuz bir betim özelliğidir. Özellikle Antiocheia'da arkeolojik buluntularda kişileştirmenin özel bir öneminin olduğunu gözlemleriz. Bu durum aynı dönemin edebi eserlerinin ve toplumsal fikrinin bir tezahürü olarak değerlendirilebilir. Edebi sanattaki anlayış basit bir indirgeme ile somutlaştırılarak ifade edilir hale gelmiştir.

Geç İmparatorluk Dönemi'nin edebiyat ve felsefesinin özellikleri ayrıntılı bir açıklama gerektirmeyecek kadar iyi bilinmektedir. Belirsiz ve nahoş yaşam koşullarında, hayata karşı bir tutum ve ifade geleneği olarak soyut düşüncenin gösterilebilir olmasına belirgin bir ilgi başlamıştır. Özellikle Konstantin ve sonrası dönemde bu artış hayli belirgindir.

Otuzlu yılların başlarında Hatay'da Princeton Üniversitesi'nin yaptığı kazılar sayesinde çok önemli mozaik döşemeler açığa çıkarılmıştır. Bu mozaiklerin büyük bir bölümü mitolojik konuludur. Bunların içinde özellikle tanrı ve tanrıça personifikasyonlarının yanı sıra bazı alegorik temsiller de ön plana çıkmıştır. Alegori basitçe bir kavram ya da düşüncenin daha iyi anlaşılması amacıyla somutlaştırma ya da görselleştirme olarak düşünülebilir. Greko-Romen geleneğin mozaiklere yansıtılmasında özellikle ahlaki ve kişisel değerlerin oldukça ön planda tutulduğuna şahit oluruz.

Bu bakış açısıyla Tryphe ve Bios gibi düşüncelerin temsilleri de zaman zaman tercih edilmişlerdir. Rahat yaşam ve lüksü sembolize eden bu kavramların mozaikler üzerindeki tasarımları oldukça farklı ve çeşitlidir. Çalışmanın konusunu, sözü edilen örneklerden birini temsil eden ve bugün Kanada'nın Toronto şehrindeki Ontario Kraliyet Müzesi'nde sergilenen benzer temalı bir döşemenin detaylı tanımı, ikonografik ve ikonolojik değerlendirmesi oluşturmaktadır.

Ontario Kraliyet Müzesi Grek - Roma bölümünde duvarda sergilenen Tryphe ve Bios'un¹ temsil edildiği mozaik panel üzerinde klinede uzanmış genç erkek ve yanında oturan genç kadın betimlenmiştir (Res. 1, Çiz. 1). Bu iki figür burada sohbet ediyor gibi görünüyordur. Kadın sağ eliyle işaret ediyor ve sol dirseğiyle erkeğin omzuna yaslanıyor şekilde gösterilmiştir. Her ikisi de açık renkli kolsuz khiton giymiş olup erkeğin khitonu yaprak süslemeli, koyu kırmızı klavi ile süslenmiştir. Omuzunda yuvarlak bir iğne ile elbisesi tutturulmuştur, ayrıca pantolon benzeri bir şalvar giymiştir. Roma giysileri içinde iki kişi bölgedeki şölen ikonografilerine uygun olarak bir divan üzerinde rahat yüz ifadeleri ile yer almaktadır. Bios yarı uzanmaktadır. Bölgeye özgü bu tipik şölen sahnesinde erkeğin giysisi tamamen Roma tarzındadır.

Kadının giydiği kıyafet ise oldukça sadedir. Ancak buna tezat oluşturacak şekilde bol mücevherli, her iki kolunda görkemli bilezik ve zengin incili bir taçla betimlenmiştir. Genç adamın sağ elinde bulunan dairesel nesne, aşk büyüsünde kullanılan bir tılsım olan sihirli bir çark olarak yorumlanabilir. Bios, yarı uzanır şekilde, sağ kolu ileriye doğru sol dirseği ise bir yastığa dayalı olarak uzanır şekilde elinde çark tutmakta, sağ eli ise yanında hafif kıvrık olarak durmaktadır. Kapalı ve iri gözlü olan Bios başını hafifçe sağa döndürmüştür. Uzandığı divan oldukça süslü ve kabarık yastıklardan oluşmaktadır. Bios'un üst giysisinin

1 Müze ve Envanter No: 967.132, Joey ve Toby Tanenbaum Roma ve Yakın Doğu Galerisi'nde (ROM) Temmuz 2011'den bugüne sergilenmektedir. Katalog bilgileri, Ontario Kraliyet Müzesi tarafından tarafımıza talebimiz üzerine gönderilmiştir. Makalede verilen katalog bilgileri, müzenin katalog bilgilerini içerir. Müze çalışanları Paul Denis ve Nicola Woods'a sağladıkları bilgiler, görseller ve destek için çok teşekkür ederiz. Ayrıca Arkeolog Serkan Demir'e mozağin titiz çizimini yaptığı için teşekkürü bir borç biliriz.



Resim 1
Trypthe ve Bios Mozaği, Ontario Kraliyet
Müzesi.

Çizim 1
Trypthe ve Bios Mozaği Çizimi.

üzerindeki boynundan aşağı sarkan ve uç kısımları ok biçiminde işlenmiş bant şeklindeki işleme dikkat çekicidir. Mobilya aksamı belirgin olup sehpanın üzeri boştur. Ahşap görünüm benzer renklerle verilip izlenim yaratılmaya çalışılmıştır. Her iki figür de özenli bir şekilde yapılmış dalgalı saç tuvaletine sahiptirler.

Üzerinde oturdukları kline dışbükey (konveks) dönmüş bacaklara ve yunus² şeklinde yüksek bir arkalığa sahiptir. Mobilya ayrıca büyük kırmızı yastıklarla daha konforlu bir görünüm sunmaktadır. Klinenin arka kısmında kırmızı desenli bir kumaş parçası dikey görünmesine rağmen zemine serilmiş gösterişli bir halı algısı uyandırmaktadır. Kadın figürünün ayağının altında alçak bir tabure halının üzerine yerleştirilmiştir. Diğer bir mobilya ise klinenin hemen önünde yuvarlak şekilde yapılmış bacakları hayvan bacağı formunda olan yuvarlak sehpadır.

Yaşam ve rahat hayatın alegorik sunumu olarak isimlendirilen mozaik, 133 cm yüksekliğinde, 97 cm genişliğindedir. Cam ve kireç taşından şekillendirilmiş tesserae büyüklükleri yaklaşık 7 mm ölçülerindedir. Taş tesserae içerisinde kırmızı, pembe, kahverengi, altın sarısı, kirli beyaz ve siyah renkler kullanılmıştır.

2 Yunus biçimindeki mobilya aksamının bir benzeri Vezüv alanından bronz bir parçadır. Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi'nde bulunmaktadır. Bir yunusun arkasında çocuk/Eros yer almaktadır; Yunusun ağzının altında bir yengeç vardır. Kabaca dikdörtgen bir taban plakası üzerinde yüksek kabartmalı temsil söz konusudur. Geçiş elemanı yoktur; Çerçevenin bir parçası, bağlantı parçasının alt kenarında bulunmaktadır. Tipolojik olarak Form IV olarak değerlendirilmiştir. Üst uçtaki halka ikinci bir kullanımdan gelir. Parçanın yönü uyuşmayan üç çizimi vardır (Faust 1989: 189 kat. 239 taf. 59.4).

Fulcra, antik yataklar üzerinde figüratif ve dekoratif süsleme hakkında daha detaylı bilgi için bk. Faust 1989.

Özellikle mücevher gibi bazı detayların belirtilmesinde cam tesserae tercihi dikkat çekicidir.

Kompozisyon içerisinde yer alan her iki figürün başının üzerinde kadının ΤΡΥΦΗ, erkeğin ise ΒΙΟC olarak Grekçe harflerle yazılmış isimleri yer almaktadır. Kadın figürü olan ΤΡΥΦΗ alegorik olarak rahat ve keyifli hayatı “la dolce vita” yı temsil etmektedir. Erkek olarak gösterilen ΒΙΟC figürü ise yaşamı sembolize eder. Açık renkli zemin üzerinde işlenen figürlerin, ışığın geliş açısına göre oluşmuş gölge detayları verilmiştir. Işık ile gölgeler, vücudun hareketliliği ve derinlik, perspektif gibi teknik detayları görmeye imkân sağlamıştır. Tryphe'nin ayaklarının çıplak olarak zemine basmadığı izlenimi yaratılmıştır. Bios'un ayakları parçanın korunma durumu nedeniyle takip edilememektedir.

Benzer alegorik özellikte bir çok mozaik lüks Antiocheia a.O. villalarında bulunmuştur. Özellikle bu tasarımlar keyifli yaşama eşlik eden hedonist bir yansımayı bizlere sunmaktadır (Leipen 1969: 231).

Erkeğin elindeki yuvarlak teker, efsunlu bir obje olarak yorumlanırsa bu sunumun alegorik manası yaşam ve rahat hayat olarak yorumlanabilir. Çark betimi ikonografik açıdan oldukça önemli ve anlamlı bir betimdir³. Leipen, döşemenin bir Roma villasına ait olduğunu ve Antik Suriye Emesa kentinden geldiğini açıkça gösterdiğini ileri sürmekle birlikte, mozağin gerçekte nasıl bir yapıda bulunduğunu ve tarihlemeye yardımcı olacak başka buluntuların olmadığını da özellikle belirtmiş ve bu gerekçe ile ancak mozağin tarihlendirmesinin benzer örnekler ile karşılaştırarak yapıldığını söylemiştir (Leipen 1969: 231).

Stil kritik yoluyla mozaik döşeme İS 4. yüzyılın ortasına tarihlenmektedir. Geç Antik Dönem'e tarihlenen bu mozaik aynı zamanda Eski Helenistik üslubun Erken Hristiyanlık yıllarında hala insanların kalplerinde ve düşüncelerinde

3 Çark betiminin mozaikler üzerinde yer aldığı en erken örneği Gordion'da Megaron II yapısının zemin mozaiklerinde görürüz. Ancak motifin burada çok farklı geometrik desenlerle kombinasyonu onun ikonografik anlamını açıklamakta araştırmacıların işini zorlaştırmaktadır. Megaron II yapısında bulunan mozaikte ocağın üzerinde yer alan büyük rozet, pergel kullanılarak bir daire şeklinde yerleştirilmiş olabilir, tıpkı pergelin etrafında döndüğü merkezi dikmenin genellikle açıkça görülebildiği, bronz üzerine oyulmuş benzer rozetler için yapıldığı gibi, ancak mozaikte daire içindeki altı yaprak açıkça serbest bırakılmıştır (Young 1965: 12). Doldurucu motif olarak kullanılan rozet motifinin biçimi Erken dönemlerden, Helenistik Dönem Olynthos ve Korint mozaiklerinde de kullanılmış olup motifin kullanımına Roma Dönemi'nde de devam edilmiştir. Korint ve Olynthos'da büyük çark teker formunda gördüğümüz motif daha sonra küçülerek doldurucu bir motif ögesi haline gelmiştir (Dunbabin 2002: 5-7 figs. 1-4).

Konumuzla ikonografik açıdan en iyi bağlantı kurabileceğimiz çark ya da tekerlek motifi Olynthos'da “Good Fortuna / İyi Kader Villası” olarak tanımlanan bir villanın monokrom zemin mozaikleri üzerinde yer almaktadır. Bu villanın andron odasına bitişik yan odada yer alan mozağin üzerinde, villaya da ismini veren iyi kader yazısı (ΑΑΘΗΤΥΧΗ) ve bir çark betimi yer almaktadır (Robinson 1934: 501-510). Mozağin merkezine yakın bir yerde betimlenen şans çarkı oldukça dikkat çekicidir. Olynthos'da olduğu gibi, tekerlekle ilişkili biçimde bir tılsım veya muska haline gelen ya da iyi şans sembolü olarak kullanılan teker motifi daha sonraki dönemlerde Pompei'de bir mozaik üzerinde de karşımıza çıkar. Bu mozaikte hayatın faniliğinin ve her şeyi eşitleyen ölümün kaçınılmazlığının sembolleri betimlenmiştir (Borriello et al. 1986: 118 kat. 27 fig. 27). Belki de bu teker / çark motifi kaderin istikrarsızlığının temsili olmuştur.

Tryphe ve Bios mozağında Bios figürünün elinde görülen çark motifi, ilahi cezanın ruh bulmuş hali intikam/öç duygusunun personifikasyonu olan Nemesis ile ilgili bir çok kompozisyonda da özel bir belirteç olarak kullanılmıştır (Nemesis ile bağlantılı kullanılan ve onun atribütlerinden biri olan çark birçok heykel, kabartma ya da sikke üzerinde Nemesis'in elinde veya yanında betimlenmiştir. Detaylı bilgi için bk. Hornum 1993: 68-69, 321-327 pls. V-XXVII; LIMC IV). Nemesis, büyük ve önemli Yunan tanrıları arasında yer almaz, ancak daha sonra yıldızlara yükselmiş bir tanrıça olarak önem kazanmıştır. İnsanların kaderi yıldızlara yazılmıştır (Riefstahl 1956: 1-7)

Nemesis'e benzer bir şekilde elinde çoğu zaman dümen gördüğümüz Fortuna da kimi zaman bir çark/teker ile betimlenmiştir. Elinde tuttuğu dümen özellikle denizciler için önemli olan tanrıçanın insanların kaderini elindeki dümen ile belirlediğine gönderme yapmaktadır. Muhtemelen kimi zaman çark ile betimlenmiş oluşu da bu sefer karada olan insanlar için bu kaderin belirleyicisi olduğuna işaret etmesidir.

olduğunu yansıması açısından da son derece önemlidir (Leipen 1969: 231).

Latince bir isim olan *luxus*, çabalamak ve mücadele etmek anlamına gelen *luctor* fiilinden gelmektedir. Daha sonra ise bu kelimenin anlamı dönüşmüştür. Oxford İngilizce Sözlüğünde *lux*, “istenilen/arzu edilen ancak vazgeçilmez olmayan” olarak tanımlanmaktadır (Lapatin 2015: 1). TDK sözlüğünde lüks, benzer şekilde yazılır ve giyimde, eşyada, yaşamda aşırı gitme “şatafat” olarak tanımlanır.

Tryphe kelimesi Grekçe’de yumuşaklık ve incelik manasına geliyordu ve büyük oranda da negatif bir anlam barındırıyordu. Fiil olarak *Trypho* ise lüks ve masraflı yaşamı ifade ediyordu, daha çok kadınlar, çocuklar ya da efemine erkekler için kullanılıyordu ve Latince muadilinde de, müsrifliği, şehveti, azgınlığı, şehvet düşkünlüğünü ve iffetsiz davranışları çağrıştırıyordu (Lapatin 2015: 2).

Antik Dönem’de, lüks eşyalar çoğunlukla Doğu’dan geliyordu, İÖ 5. yüzyılın başlarında Pers savaşı sırasında modası geçmiş, ancak kaybolmamıştır. Özellikle demokrasi ile yönetilen Atina’da bu tür davranışlara şüphe ile yaklaşıp kadın ve tyranlarla ilişkilendiriliyordu. Bu kadar olumsuz algıya rağmen hiçbir zaman kaliteli, zarif ve rafine eşyaların ithalatı yok olmadı (Lapatin 2015: 2).

İskenderiye’nin fethi sayesinde, Helenistik Dönem’de muazzam zenginlik ve egzotik varlıklar Yunan dünyasına akın etti. Tryphe aslında kuşkusuz bir yaşam ideali olmalıdır. İnsan ruhu her şeye bir etiket koymayı sevdiğinden, soyut olsa bile, bu idealin bir adı olmalıdır. İskenderiye’nin müsrif yaşam “felsefesini” bundan iyi çok az terim tanımlayabilir (Tondriau 1948: 49-54 dipnot 5).

Kralların zenginliği, tanrıların teveccühlerinin bir manifestosuydu, ve kraliyet prestiji onu sergilemeyi gerektiriyordu (Lapatin 2015: 2). Bu tür bir bakış açısından hareketle daha sonraki yüzyıllarda Roma İmparatorluğunun Doğu topraklarında Tryphe iyi yaşamın kişileştirmesi olarak pozitif bir mana ile mozaikler üzerinde betimlenmeye devam etmiştir (Lapatin 2015: 3).

İyi işlenmiş mobilyalar, pahalı ithal edilmiş altın, gümüş eşyalar, kaliteli kaplar, değerli taşlar, mücevherler ve diğer lüks eşyalar tarihin her döneminde lüks kategorisinde değerlendirilmiştir. Salonların, domusların dekorasyonunda özellikle sosyal eğlencelerde görülebilecek şekilde, mozaikler, minyatürler, bronz eşyalar, zincirler, vazolar, aynalar, yataklar, kozmetikler, parfümler, saç iğneleri, ipek elbiseler, kaliteli çanak çömlek eşyalar, zerafet ve güzelliğin kanıtı olmuştur⁴.

Harcamalarla ilgili bir çok yasada insanların kişisel lüks objeler kullanmasına yönelik kısıtlamalar olmasa da, abartılı cenaze törenleri ve büyük görkemli ziyafetleri kısıtlama konusunda bazı yasalar çıkarılmıştır.

Sosyal birliktelikler tarihin her döneminde hatta bugün bile lüks eşyaların sergilenme yollarından birisi olmuştur. Güzel işlenmiş objeler ve kaliteli materyaller genellikle uzak diyarlardan getirilmiştir ve statü sembolü olmasının yanı sıra keyif içinde kullanılmıştır.

Karşılaştırma (Tablo 1)

Literatürde bilinen Tryphe ve Bios betimli mozaikler iki elin parmaklarını geçmeyecek kadar azdır (Balty 2009a, Balty 2009b). Bu örneklerin çoğuda Antiocheia a.O. de bulunmuştur. Bunlardan ilki Antiocheia a.O., Sarhoş Dionysos Evi’nde oda 6 olarak isimlendirilen mekânda bulunmuş mozaik

4 Luxury in Ancient Rome (1870), Scientific American, 23, 17, 256–256. <http://www.jstor.org/stable/26034096>

döşemedir (Res. 2). Sözü edilen konut oldukça büyük bir tricliniuma sahiptir ve evin koridorunda iki figürlü panel ve bir merkezi geometrik panel bulunur. Tryphe ve Bios mozaikleri triclinium ve avlu arasında yer almaktadır. Batıda bulunan kadın figürünün başının üzerinde TPYØH yazısı yer alır. Kadın sağına doğru yeşil bir mindere yaslanmıştır. Saçlarında çiçeklerden yapılmış bir taç yer alır. Khiton giymiş bu kadın betiminin bileklerinde ve sağ kolunun üst kısmında yani pazuunda bilezikler bulunmakta ve hafif yukarıya kaldırdığı sağ elinde bir kap tutmaktadır. Bu mozaikte Tryphe ve Bios farklı panellerde uzanır şekilde tasvir edilmişlerdir (Levi 1947: 223-224, 40 fig.13 pl.LI.a,b; Campbell 1988: 64 pls. 189-190). BIOC olarak yazıtta ismi belirtilmiş diğer paneldeki erkek figürü sağ dirseğine yaslanır pozisyonundadır. Uzun kollu bir tunik giymiştir. Başında taç bulunan erkek figürünün bakışları diğer figür olan Tryphe'ye dönüktür ve sağ elinde bir kap tutmaktadır. Sözü edilen bu iki figürün ortasında yer alan panelde içerisine eşkenar dörtgenlerin yerleştirildiği ağ formu bir geometrik panel bulunmaktadır. Levi, bu mozaği Gallineus sikkesine göre İS 254-268 yıllarına tarihlenmiştir (Levi 1947: 224). Levi, İS 235-312 tarihini önerir, ancak sikke kanıtlarına göre bu muhtemelen İS 254-268 olarak daraltılmalıdır (Campbell 1988: 65).



Resim 2
Antioch Expedition Arşivleri, Sanat ve
Arkeoloji Bölümü, Princeton Üniversitesi.

Diğer bir karşılaştırma örneği yine aynı kentten yani Antiocheia a.O. Eros Satıcısı Evi (House of Peddler Eros) olarak isimlendirilen bir yapıda bulunmuştur (Res. 3) (Levi 1947: 191, 192 fig. 71 pl. XLIII b; Campbell 1988: 41-42 pls. 121-124). Ev olarak tanımlanan yapıda bitişik üç oda bulunmaktadır. 2 numaralı odada basamaklı eşkenar dörtgen motifi ile çerçevelenmiş iki panel bulunmaktadır. Panellerin her biri farklı yönere yönlendirilmiş şekilde planlanmıştır. Panellerin birinde BIOC yazıtı ile işaret edilen bir kadın betimi yer almaktadır. BIOC yani yaşam, başında kırmızı ve pembe çiçeklerden yapılmış bir taç, kurdele ve kolyeyle süslenmiştir. Diğer panel oldukça tahrip olmuştur. Mozağin altında yaklaşık İS 150 yıllarına tarihlenen Erken Roma kap parçaları, bulunmuştur (Levi 1947: 191; Campbell 1988: 41, 42). Bu nedenle Levi tarafından İS 235-312 tarihleri önerilir (Levi 1947: 191-195 fig.71 pl. XLIIIb). Ayrıca bu örnekte diğer örneklerden farklı olarak BIOC figürünün kadın olarak betimlenmiş olması dikkate değerdir. Örneklerden yola çıkarak genellikle Tryphe yani lüksün

kadın, Bios yaşamın ise erkek olarak betimlendiğini söylesek de, Eros Satıcısı (House of Peddler Erotes) Evi'ndeki kadın olarak betimlenmiş Bios genellemeyi bozmaktadır.

Resim 3
Antioch Expedition Arşivleri, Sanat ve
Arkeoloji Bölümü, Princeton Üniversitesi.



Diğer bir karşılaştırma örneği yine Antiocheia a.O., Daphne, Menander Evi, oda 13'de bulunmaktadır (Res. 4) (Levi 1947: 204-206; Kondoleon 2000: 74 fig. 9; Lapatin 2015: 3). En büyük ve en kompleks mozaik dekorasyonu evin 13 numaralı odasında bulunmuştur (Levi 1947: 204 vd.). Bu mekân triclinium olarak tanımlanmaktadır ve İS 3. yüzyıla tarihlenir. Bugün Hatay Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen mozaik üzerinde Ladon ve Psalis betimlerinin olduğu panelin yanı sıra aynı döşeme üzerinde Tryphe figürü de yer almaktadır. Dalga deseni ile çevrelenmiş mozaik panelinde figürün başının her iki yanında ayrılmış

şekilde Tryphe yazıtı bulunmaktadır. Lüksün sembolü olarak personifike edilmiş bu betim aynı zamanda Antiocheia gibi önemli ve zengin bir kentin en güzel propagandalarından biri olmalıdır. Dörtgen çerçeve içinde başının üzerinde kim olduğunu gösteren yazıtla Tryphe olarak isimlendirilmiş kadın büstü, altın kolye küpe ve saç süsü takınmıştır. Kadının sol tarafında altın bir kâse bulunmaktadır (Levi 1947: pl. XLVI e)⁵.



Resim 4

Antioch Expedition Arşivleri, Sanat ve Arkeoloji Bölümü, Princeton Üniversitesi.

Sadece Tryphe betiminin bulunduğu bir diğer mozaik örnek, Paphlagonia Bölgesinde yer alan Sinope Antik Kentinde Sinop Müze Müdürlüğü uzmanları tarafından yapılan bir kurtarma kazısında bulunmuş ve Sayın Tülek tarafından yayınlanmıştır. Bir eşkenar dörtgen çerçeve içine yerleştirilmiş dalga desenli bir çerçeve ile sınırlandırılan dalgalı saçlı kadın büstünün, başının her iki yanında kim olduğunu gösteren yazıt bulunmaktadır (Tülek 2011: 921-926 figs.1-2). Kolyesi, küpeleri ve başında tacı ile oldukça zengin bir görünüm sunan kadın sağ ve sol elinde gösterişli birer kap tutmaktadır.

Son örnek Mersin, Silifke Olba kazılarında 2015 dönemi Manastır çalışmalarında bulunmuştur. Burada büyük ve geometrik desenli tasarımların arasına yerleştirilmiş farklı paneller bulunur. Tryphe ve Bios betimli panelin yanı sıra, ayrıca ilk banyo yani Pro To Lousia betimi de yer almaktadır (Erten 2016: 61-69). Bu kompozisyonda yer alan Tryphe, mavi bilyeli giysisi ve başında mavi kurdelesi ile tasvir edilmiştir. Boynunda kolye ve elinde sarı tesserae ile işlenmiş altın hissi uyandıran bir çift kulplu kap tutar (Erten 2016: 65 lev. 6). Başın iki yanında TPY ve sağda ØH harflerinden oluşan yazıt bulunmaktadır. Aynı mozaik döşemede, diğer panelde yer alan BIOΣ yazıtlı büst uzun dalgalı saçları ile dikkat çeker. Portrenin arkasında profilli bir kaide üzerinde kağıt rulosu benzeri bir betim bulunmaktadır (Erten 2016: 67 lev. 7). Sayın Erten mozağin bulunduğu yapı ile ilgili öncelikle bir Roma Villası olduğunu ileri sürse de mozaikte ayrıca bir ilk banyo temasının yer alması ona yapının hamam da olabilme ihtimalini düşündürmüştür (Erten 2016: 78-79). Hafır, mozaığı Severuslar Dönemi'ne İS 2. yüzyıl sonu, İS 3. yüzyıl başlarına tarihlendirmektedir (Erten 2016: 78).

⁵ Levi 1947: 206 fig.77; Lapatin bu mozağin tarihini İÖ 250-270 civarı olarak yanlış tarihlemiştir. Bk. Lapatin 2015: 3.

Kent	Yapı	Mekân	Trypthe	Bios	Kombinasyon	Tarih
Antiochia a.O	Sarhoş Dionysos Evi	Oda 6	Yastığa yaslanmış uzanır	X yastığa yaslanmış uzanır erkek.	Dionysos	İS 254-268
Antiochia a.O	Eroslar Satıcısı Evi		X tahrip olmuş		Değişik poz ve kombinasyonlarda Eros	İS 235-312
Antiochia a.O Daphne	Menander Evi	Oda 2	Trypthe dörtgen çerçeveli pano. Sol tarafta altın kap.	X BIOC kadın olarak betimlenmiş	Ladon ve Psalis	İS 3. yüzyıl
Olba	Roma Villası / Hamam Yapısı?	13. numaralı oda	X büst kolye altın kap	X büst rulo	İlk banyo yani Pro To Lousia	İS 2. yüzyıl sonu 3. yüzyıl başı
Sinope	?	Triclinium	Trypthe	-	?	İS 5. yüzyıl
Emesa?	Villa ?	?	X tam vücut	X tam vücut	?	İS 350-400

Tablo 1
Karşılaştırma Tablosu.

Değerlendirme ve Sonuç

En Doğu'daki eyalet olan Suriye, Roma'nın en zengin ve en önemli eyaletlerinden biri olmuştur. Yakın Doğu, Akdeniz'den Fırat'a kadar oldukça büyük bir alanı kapsar. Roma bu bölgede eski çağ medeniyetlerinin en önemlilerinin kurulduğu yer olan Mezopotamya'nın varisi olmuştur. Suriye'de gelişen mozaik sanatının yerel karakterleri bulunmakla birlikte, kısmen Helenistik sanat geleneğinin etkileri de mevcuttur. Suriye mozaikleri üzerinde bulunan geometrik motiflerin İtalya kökenli olduğunu kabul etsek dahi, kompozisyonlarda Grek ve İtalya etkisinin yok denecek kadar az olduğunun özellikle altı çizilmelidir. Helenistik Dönem, düşünce ve sanat anlayışı oldukça uzun bir süre burada devam etmiştir. Konumuzu oluşturan lüksün sembolü Trypthe ve rahat yaşamı ifade eden Bios figürlerinin özellikle Roma İmparatorluğunun Doğu Eyaletlerinde kullanılmış olmasına şaşırılmaması gerekir. Ulaşılan karşılaştırma örneklerinin üçü Antiocheia, biri Sinope, diğeri ise Olba'da bulunmuştur. Bugüne kadar açığa çıkarılmış olan bu mozaik örneklerine göre, bu iki figür bazen ayrı ayrı büst ya da uzanır pozda rahat bir şekilde tasvir edilmelerinin yanı sıra, Emesa örneğinde olduğu gibi yanyana da betimlenmektedirler. Rahat bir mindere uzanmak, ziynet eşyaları ile betimlenmek veya kimi zaman altın olduğu düşünülen kaliteli kaplar tutmak birbirleriyle çok bağlantılı olan lüks ve rahat yaşamın atribüleri olmalıdır. Zenginliğin ve lüksün kanıtı olarak, Trypthe mozaik betimlerinden hemen hepsinde gördüğümüz ziynet eşyalarının benzerlerini Antiocheia'da; Epikosmesis, Ktisis, Yakto, Megalopsychia, Soteria mozaiklerinde de görmek mümkündür (Pedone 2012: 390-410).

Ontario Kraliyet Müzesi'nde bulunan mozağin Emesa kökenli olduğu Müze'den alınan katalog bilgilerinde yer almaktadır. Emesa⁶ kentinin bugünkü

6 Humus, Emesa (Latince); Hims (Arapça), Şam'ın 165 km kuzeyinde, Suriye çölünden kıyıya doğal erişim güzergâhı üzerinde, Homs Gap (güneyde Lübnan silsilesi ile kuzeyde Suriye'deki Jebel Ansariye silsilesi arasında) olarak bilinen kıyı sıradağlarının kırılmasıyla stratejik bir konuma sahiptir. Konumu şehrin içinden akan Asi Nehri tarafından belirlenir. Bugün Suriye karayolu ve demiryolu ağlarında kilit bir noktadır.

modern ismi Humus'tur. Roma İmparatorluğu'nun Suriye Eyaletinde bulunan Emesa Şehri İÖ 1. ve İS 1. yüzyıllarda tarihi kayıtlardan iyi bilinmektedir. Burada bağımsız bir kraliyet hanedanlığı vardır ve güneş tanrısı Elegabalus tapınağına sahip olması açısından kent önemli olmuştur⁷. Özellikle İS 193-211 yıllarında Roma İmparatoru olan Septimius Severus, Afrika Leptis Magna'da doğmuş olsa da eşi Iulia Domna'nın⁸ Emesa kökenli iyi bir aileden gelmesi nedeniyle bu dönemde özellikle kent zenginleşmiş ve önemini artırmıştır. Bu tür zengin bir kentte, mekân tasarımlarının çeşitli figürlerle bezenmesi beklenmedik bir durum değildir. Özellikle Emesa şehrinin Antiocheia'ya oldukça yakın olması, birbirlerinden etkilendikleri argümanını güçlü kılmaktadır. Roma İmparatorluğunun Antiocheia'sı gibi Emesa da, maddi zenginliğin yanı sıra kültürel yaşam konusunda da oldukça zengindir ve Helenistik mirasın temellerini barındırmıştır.

Yoğunlukla tiyatrolarda oynanan bir çok performans konusu, Roma İmparatorluğunun evlerinde seçkin dekorasyon elemanlarından biri olarak kabul görmüştür⁹. Konuklara bazı temsil görüntülerini sergilemek oldukça prestijli bir durum olmalıdır. Antiocheia, Emesa ve yakın çevresindeki figürlü sahnelerin konusu kimi zaman tiyatro sahnelerinden anlık görsellerin döşemeler üzerindeki sunumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Konu seçimi genellikle tasarımcının sunduğu alternatifler dahilinde ev sahibinin kendisi tarafından seçilmiş olmalıdır. Her ne kadar Ontario Kraliyet Müzesi'ndeki mozaik örneğimizin konteksti bilinmese de bazı araştırmacılar bir villadan gelmiş olabileceği konusunda görüş bildirmektedir. Ayrıca benzer figürlerin işlendiği mozaiklerin çoğunlukla villalarda bulunmuş olması bu öneriyi güçlendirmektedir. Tasvir özellikleri nedeniyle Ontario Kraliyet Müzesi örneğindeki mozaığın teatral unsurları da barındırdığı söylenebilir. Bu tür mozaikler triclinium, portico gibi mekânlarda yemek yiyenlerin izlemesine izin verir pozisyonda tasarlanmışlardır. Roma sanatında dekorasyonlarda kullanılan tiyatro imajları diğer bir çok konu gibi Helenistik repertuvardan adapte edilmişlerdir. Sözü edilen mozaığın şimdilik hangi tiyatro oyununun hangi bölümünü işaret ettiğine dair yorum yapmak çok mümkün olmasa da bu ihtimalinde göz önünde bulundurulmasında fayda vardır.

Konumu şehri Suriye tarihinin önemli akımlarının çoğuna yerleştirmiş olsa da bu şehirde bu geçmişin çok azı hayatta kalmıştır. Merkez camideki bazı sütunların dışında, Humus'taki Roma Dönemi, büyük İmparatorluk hanedanlarından birinin kökenlerinin burada olduğuna dair hiçbir iz bırakmamıştır. Humus'un merkezinde bir höyüğün varlığı, kentin kuruluş kronolojisini Roma Dönemi'nden çok öncelere kadar götürmektedir.

Emesa, esas olarak İS 3. yüzyılın başlarında Roma'nın yönetici ailesi olan Severuslar Hanedanı ile olan bağlantılarının bir sonucu olarak tarihe geçmiştir. Emesa'nın yüksek rütbeli rahibinin kızı Iulia Domna, Suriye'de IV. Scythica Legion'un bir komutanı olarak görevli olduğu dönemin sonunda İS 187 civarında gelecek İmparator (İS 193-211) olan Septimius Severus ile evlenmiştir. Septimius'un İS 193 darbesi ve başkente yükselmesinin ardından Iulia Domna, yeni hanedanın kaderinde merkezi bir kişilik haline geldi. Çocuklarından dördü (ya da kız kardeşi Iulia Maesa'nın çocukları) ve onların soyundan gelenler imparator oldular. Caracalla (211-17); Geta (211'de Caracalla ile birlikte imparator); Marcus Antoninus (Elagabalus - 218-22); ve Alexander Severus (222-35). Bu silsilenin en ünlüsü, Emesa merkezli lejyon tarafından 14 yaşında İmparator ilan edilen Elagabalus'du. Takma adı, Emesa'daki güneş tapınağındaki siyah taş olan amblemi, yeni bir güneş kültürünün temeli olarak Roma'daki Vesta Tapınağı'na aktarılan Baal tanrısından türemiştir (Burns 1995: 128-129).

- 7 Ancak modern ismi Humus olan Antik Emesa şehrinde sözü edilen Elegabalus'a ait tapınak bugüne kadar bulunamamıştır. Tapınak belki de Emesa'da değil de çevresindeki kırsalda bulunuyor olabilir. Detaylı bilgi için bk. Young 2003.
- 8 Iulia Domna'nın portreleri hakkında detaylı bilgi için bk. Özgan 2015: 64-73 res. 52, 53a-b, 54, 55a-b, 56a-b, 57a-b, 58a-b, 59a-b-c, 60a-b-c-d.
- 9 Roma İmparatorluğu'nun Antiocheia'sı ve onun yakın çevresi Helen mirasını devam ettiren zengin birer merkez üs konumundaydı. Yunan tiyatro oyunları ve mitlerini canlandırmak onları kişileştirmek bu bölge için çok önemli olmuştur. Bu konuda detaylı bilgi için bk. Huskinson 2002: 131-165.

Kaynaklar – Bibliography

- Balty 2009a J. Ch. Balty, "Bios", LIMC III.1, 116-117.
- Balty 2009b J. Ch. Balty, "Tryphe", LIMC VIII.1, 96-97.
- Boriello et al. 1986 M. R. Borriello - M. Lista - U. Pappalardo - V. Sampaolo - C. Ziviello, Le collezioni del Museo nazionale di Napoli: I mosaici, le pitture, gli oggetti di uso quotidiano, gli argenti, le terrecotte invetriate, i vetri, i cristalli, gli avori, Roma, De Luca.
- Burns 1995 R. Burns, *Monuments of Syria: An Historical Guide*, London, New York.
- Campbell 1988 S. Campbell, *The Mosaics of Antioch*, Toronto.
- Dunbabin 2002 K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.
- Erten 2016 E. Erten, "Olba 2015 Kazılarında Yeni Bir Buluntu: Roma Mozaïği", *Seleucia* 6, 50-91.
- Faust 1989 S. Faust, *Fulcra: Figürlicher und ornamentaler Schmuck an antiken Betten*, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, Mainz.
- Hornum 1993 M. B. Hornum, *Nemesis, the Roman State and the Games*, Leiden, New York.
- Huskinson 2003 J. Huskinson, "Theatre, Performance and Theatricality in Some Mosaic Pavements From Antioch", *BICS* 46, 131-165.
- Kondoleon 2000 C. Kondoleon, *Antioch: The Lost Ancient City*, Princeton, N.J.: Worcester, MA.
- Lapatin 2015 K. D. S. Lapatin, *Luxus: The Sumptuous Arts of Greece and Rome*, Los Angeles.
- Leipen 1969 N. Leipen, "A New Mosaic in the Royal Ontario Museum", *Archaeology* 22, 3, 231-231.
- Levi 1947 D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements, Vol.I-II*, Princeton.
- Özgan 2015 R. Özgan, *Roma Portre Sanatı III*, İstanbul.
- Pedone 2012 S. Pedone, "The Jewels in the Mosaics of Antioch. Some Visual Examples of Late Antique and Byzantine Luxury", *RSO* 85, 1/4, 391-410.
- Richter 1966 G. M. A. Richter, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, London.
- Riefstahl 1956 E. Riefstahl, "Nemesis and the Wheel of Fate", *Brooklyn Museum Bulletin* 17, 3, 1-7.
- Robinson 1934 D. M. Robinson, "The Villa of Good Fortune at Olynthos", *AJA* 38, 4, 501-510.
- Tondriau 1948 J. Tondriau, "La Tryphé, philosophie royale ptolémaïque", *REA* 50, 1-2, 49-54.
- Tülek 2011 F. Tülek, "The Bejewelled Lady of Sinope", M. Şahin (ed.), *11th International Colloquium on Ancient Mosaics, Bursa*, 921-926.
- Young 1965 R. S. Young, "Early Mosaics at Gordion", *Expedition* 7, 4-13.
- Young 2003 G. K. Young, "Emesa and Baalbek: Where is the Temple of Elahagabal?", *Levant* 35, 1, 159-162.

Hadrianopolis Kiliseleri Zemin Mozaiklerindeki Haç ve Haçvari Motifler

Cross and Cruciform Motifs on the Floor Mosaics of the Churches in Hadrianopolis

Ercan VERİM - Ersin ÇELİKBAŞ*

(Received 10 August 2022, accepted after revision 28 August 2023)

Öz

Hadrianopolis'te geçmişten günümüze kadar yapılan kazı çalışmalarıyla üç kilise ortaya çıkarılmıştır. Erken Bizans Dönemi'ne tarihlenen bu kiliseler; Hadrianopolis Khora Kilisesi, Dört Nehir Kilisesi ve Kuzeybatı Nekropol Kilisesi olarak adlandırılmaktadır. Kiliselere değer katan en önemli özelliklerinden biri, zeminlerinin Erken Bizans dönemi süsleme karakterini yansıtan mozaiklerle bezenmiş olmalarıdır. Yukarıda adı geçen üç kilisenin zemin mozaiklerinde bazıları büyük bazıları küçük boyutlu, farklı türde haç motifleri görülmektedir. 427 tarihli Theodosius Novellası ve 6. yüzyıldaki Iustinianus Kodeksi'nde zeminde haç motifi yapımı yasaklanmasına rağmen, 5.-6. yüzyıl arasına tarihlenen Hadrianopolis zemin mozaiklerinde, haç motiflerinin işlenmiş olması oldukça dikkat çekicidir. Hadrianopolis mozaiklerinde haç motiflerinin yapılması, dönemin mozaik sanatçılarının haç motifi yapmaktan kendini alıkoyamadıklarıyla açıklanabilir. Ayrıca imparatorluk ve kilise tarafından alınan kararların kentteki geçerliliği ve uygulanabilirliğini de tartışmaya açmaktadır. Bu çalışmada, Hadrianopolis zemin mozaiklerindeki haç-haçvari motiflerin biçimsel özellikleri ve tipolojisi ele alınmış, farklı coğrafyalardaki benzer örneklerle karşılaştırılarak motiflerin stilistik özellikleri değerlendirilmiştir. Kiliselerin tarihlendirme sorunsalına da yardımcı olan haç ve haçvari motiflerinin detaylı açıklanarak tanıtılması, bölge arkeolojine olduğu gibi Bizans mozaik sanatına da katkı sunacaktır.

Anahtar Kelimeler: Bizans, Hadrianopolis, kilise, mozaik, haç.

Abstract

Three churches were discovered during the excavations carried out up to now in the Hadrianopolis. These churches dated to the Early Byzantine Period are called Hadrianopolis Chora Church, Four Rivers Church and Northwest Necropolis Church. One of the most important features that add value to the churches is that their floors are decorated with mosaics reflecting the ornamental character of the Early Byzantine Period. In the floor mosaics of the three churches mentioned above, various types of cross motifs can be seen, some large and some small. Although the making of the cross motif on the floor was prohibited in the Novella Theodosius dated 427 and Codex Iustinianus dated 6th century, its quite remarkable that the cross motifs were embroidered in the Hadrianopolis floor mosaics. The fact that the cross motifs are being made in Hadrianopolis mosaics can be explained by the fact that mosaic artists of this period could not refrain from making cross motifs. It also opens up discussion about the validity and applicability of the decisions taken by the empire and the church. In this study, the formal characteristics and typology of the cross and cruciform motifs in the Hadrianopolis floor mosaics were taken up and the stylistic features of the cross and cruciform motifs were evaluated by comparing them with similar examples in different regions. The detailed explanation and introduction of the cross and cruciform motifs, which also helps with the problem of dating the churches, can contribute to the Byzantine mosaic art as well as to the archeology of the region.

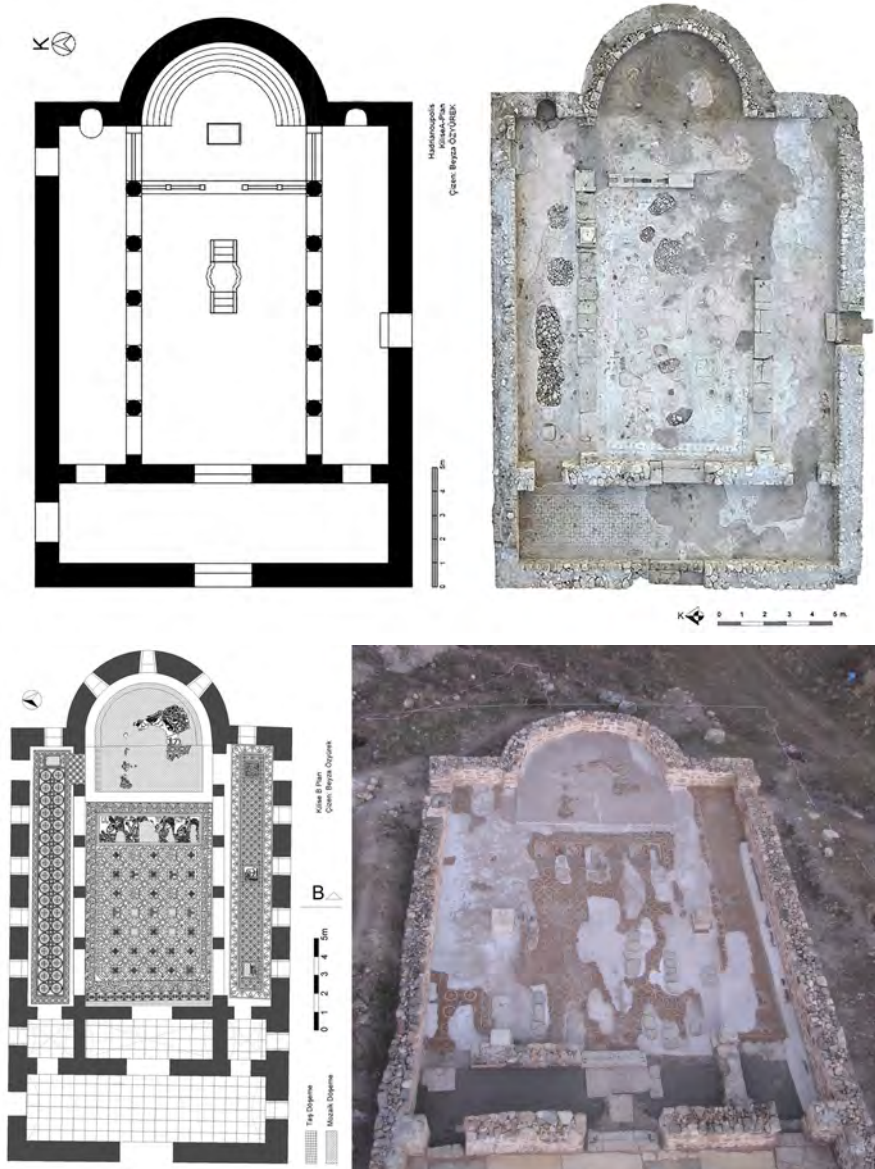
Keywords: Byzantine, Hadrianopolis, church, mosaic, cross.

* Ercan Verim, Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Isparta, Türkiye. <https://orcid.org/0000-0002-4545-5290>. E-posta: ercanverim@sdu.edu.tr

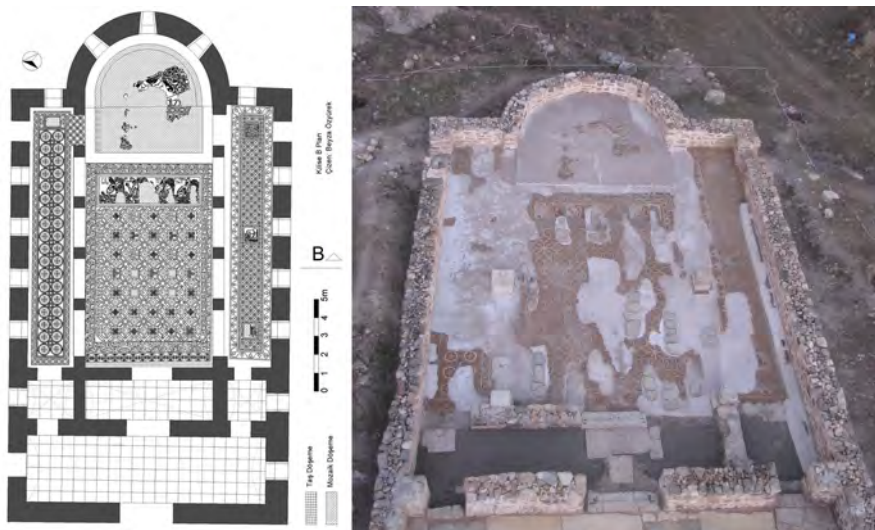
Ersin Çelikbaş, Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Karabük, Türkiye. <https://orcid.org/0000-0001-7630-4615>. E-posta: ersinçelikbas@karabuk.edu.tr

Giriş

İlk yerleşimin Kalkolitik Çağ'a kadar uzandığı Hadrianopolis, Karabük'ün Eskipazar ilçesi sınırlarında yer almaktadır (Eliüşük - Karakaş 2022: 205; Kalkan - Çelikbaş 2022: 422-428). Erken Bizans döneminde en parlak dönemini yaşamış kentte bu döneme ait çok sayıda yapı kalıntısı bulunmaktadır (Keleş vd. 2014: 273-276; Verim 2019: 277-283; Verim 2020: 384; Çelikbaş - Verim 2021; 80; Verim 2021a: 46; Verim 2021b: 90). Bu yapıların başında kiliseler gelmektedir. Bugüne kadar ki kazı çalışmalarıyla üç bazilikal planlı kilise ortaya çıkarılmıştır (Res. 1-3). Mimari özellikleri açısından paralellik taşıyan kiliselerin zeminleri, Erken Bizans dönemi mozaik sanatı karakterini yansıtan mozaiklerle bezelidir. Zengin repertuvara sahip mozaikler, birbirlerine benzer ve farklı özellikler sergiler. Geniş repertuar içerisinde yer alan farklı türdeki haç ve haçvari motifler bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bu çalışmada zemin mozaiklerindeki haç ve haçvari motiflerin biçimsel özellikleri ele alınarak Bizans sanatındaki önemi vurgulanmaya çalışılacaktır.



Resim 1
Hadrianopolis Khora Kilisesi Restitüsyon Plan ve Genel Görünüşü (Hadrianopolis Kazı Arşivi).



Resim 2
Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi Restitüsyon Plan ve Genel Görünüşü (Hadrianopolis Kazı Arşivi).

Resim 3

Hadrianopolis Kuzeybatı Nekropol Kilisesi
Genel Görünüşü (Hadrianopolis Kazı Arşivi).



427 tarihli *Theodosius Novellasi*'nde ve 6. yüzyıla ait *Iustinianus Kodeksi*'nde zeminde haç yapımı yasaklanmıştır. *Iustinianus Kodeksi* aslında *Theodosius Novellasi*'nin tekrarı niteliğindedir. *Iustinianus Kodeksi*'nde şöyle bir karar bulunur (Mango 1986: 36; Habas 2015: 54; Blume-Frier 2016: 227-229; Habas 2018: 111): “Her şeyden Yüce Tanrı'ya olan inancımızı korumaya özen gösterdiğimiz için, kimsenin kurtarıcı Mesih'in işaretini yerdeki (zemindeki) toprağa, taşa veya mermer levhaya oymayacağını ve çizemeyeceğini bildiririz (emrederiz), bulunanlar kaldırılacak ve bu kanunu çiğnemeye cesaret edenler en ağır ceza ile cezalandırılacaktır.” Burada açıkça söylenmese de kastedilen şey İsa'nın sembolü olan haç motifinin zeminde yapılmasının yasaklanmasıdır (Rodley 1994: 35; Hachlili 2009: 91; Habas 2018: 111). Bu kanuna bağlı olarak 427'den sonraki süreçte, özellikle kiliselerin zemin mozaiklerinde haç motifi yapımı azalmıştır (Dalton 1911: 712; Rodley 1994: 35). Son yıllarda gerçekleşen arkeolojik kazılar ve yapılan yayınlar, 5. yüzyıl ve sonrasına tarihlenen yapıların zemin mozaiklerinde haç motifi yapımının azalarak da olsa devam ettiğini açıkça ortaya koymaktadır (Campbell 1979: figs. 14, 18; Donceel-Voute 1988: 23-36; Michaelides 1989: 193-196; Rodley 1994: 35; Tok 2008: 156; Hachlili 2009: 226; Omari 2012: 117; Habas 2015: 33-34; Hodges 2017: 141; Habas 2018: 111; Habas 2020a; Popova 2022). Hadrianopolis kiliselerinin farklı bölümlerini süsleyen zemin mozaiklerinde de çeşitli türde haç ve haçvari motifler işlenmiştir. Bu motiflerin zemin mozaiklerindeki varlığı, kentteki kiliseleri Bizans sanatı açısından önemli kılmaktadır. Bu çalışmanın amaçlarından biri, 427'deki yasak sonrasında, Hadrianopolis kiliseleri zemin mozaiklerinde, haç ve haçvari motiflerinin neden yapıldığı sorusunu cevaplayabilmektir. Bunun yanında, kentteki örneklerin kendine has özellikleri olup olmadığı da belirlenerek, yakın dönemlere ait mozaik örnekleriyle olan benzerliği ve farklılığı irdelenecektir. Ayrıca, 427 yılı sonrasında zemin mozaiklerinde yer alan haç ve haçvari motiflerde, biçimsel ve sembolik açıdan değişim olup olmadığı, varsa hangi değişiklikler meydana geldiği, hangilerinin simgesel anlam taşıdığı, Bizans dönemine ait çok sayıdaki zemin mozaik örnekleriyle kıyaslanarak çözümlenmeye çalışılacaktır.

Hadrianopolis Kiliseleri Zemin Mozaiklerindeki Haç ve Haçvari Motifler

Hadrianopolis kentindeki Khora Kilisesi, Dört Nehir Kilisesi ve Kuzeybatı Nekropol Kilisesi, Erken Bizans Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. Farklı inşa evreleri bulunan kiliselerin zeminleri, tüm evrelerde mozaikle döşenmiştir. Khora Kilisesi'nin tüm bölümleri, Dört Nehir Kilisesi ve Kuzeybatı Nekropol Kilisesi'nin ise naos, bema ve apsis gibi bölümleri, dönemin sanat anlayışını yansıtan zengin repertuvara sahip mozaiklerle süslenmiştir. Bitkisel, geometrik ve figüratif unsurların yoğun görüldüğü zemin mozaiklerinde karşılaşılan en önemli motiflerin başında farklı türlerdeki haç ve haçvari motifler gelmektedir.

Hadrianopolis zemin mozaikleri içerisinde en dikkat çekici haç motifi, Dört Nehir Kilisesi'nin güneydoğu kapısı zeminindeki mozaik panoda yer almaktadır (Res. 4). Kilisenin ikinci inşa evresi zeminini süsleyen bu mozaik



Resim 4
Dört Nehir Kilisesi Güneydoğu Kapı Eşiği Mozağindeki Malta Haçı Motifi (Hadrianopolis Kazı Arşivi).

kapı eşiğinde bulunmasından dolayı dikdörtgen bir alanı kapsar. Bu alanının merkezinde dikdörtgen şekilli pano bulunmaktadır. Panonun merkezine beyaz zeminli rhombus ve rhombusun da ortasına *Malta haçı* işlenmiş bir madalyon yerleştirilmiştir. Madalyonun konturu içten dışa doğru; tek sıra kırmızı renkli tessera, iki sıra sarı renkli tessera ve tek sıra yeşil renkli tessera dizilerinden oluşan üç çemberle belirlenmiştir. Doğu ve batı kenarlarına da monokrom yeşil renkli zambak motifi işlenmiştir. Madalyonun merkezinde, beyaz zemin üzerine, kırmızı tesseralardan yapılmış monokrom *Malta haçı* bulunmaktadır. Haç kollarının birleştikleri noktada, kırmızı ve sarı renkli tesseralardan ibaret küçük bir daire yer almaktadır. Kapı eşiğinde yer alan bu haç motifinin *apotropaik*¹ bir anlam taşıdığı da söylenebilir. Kilise gibi binaların girişlerine fark edilir şekilde haç motifi yerleştirilerek şeytani güçlerin binaya girişinin engellediğine inanılmaktadır (Kitzinger 1970: 640; Hachlili 2009: 226). Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi'nin girişlerinden birine haç motifi yerleştirilerek, binayı kötü ruhlardan ve şeytani güçlerden korumak amaçlanmış olabilir. Hadrianopolis'tekine benzer bir haç motifi, 427'deki yasaktan önceki tarihte yapılmış, 4. yüzyıla tarihlenen Pisidia Antiokheiası Büyük Bazilika'daki zemin mozağında bulunmaktadır (Demirer 2017: lev. 41.1, 53). Buradaki haç madalyon içerisinde yapılmış olmasına rağmen stilistik açıdan Hadrianopolis örneğinden

1 Apotropaik, kötülükü, kötü ruhları ve şeytanları uzaklaştırdığına, insanları ve binaları bunlardan koruduğuna inanılan işaret, yazı, semboller veya bunlarla yapılmış nesnelere olarak tanımlanabilir. Ayrıntılı bilgi için bk. Kaya 2021: 413.

biraz farklıdır. Pisidia Antiokheiası'daki *Malta haçının* kolları içbükey sonlanır, kolların birleştiği yerde daire motifi yoktur ve haç kollarının arasında kalan boşluk uçları sivri yaprak motifleriyle doldurulmuştur. Antakya'daki Aziz Babylas Martyriumu'nun 4. yüzyıla tarihlenen zemin mozaiklerinde *Malta haçı* gibi motifleri bulunmaktadır. Bunlardan bazıları Hadrianopolis örneğine benzerken, diğerleri Pisidia Antiokheiası Büyük Bazilika örneğiyle benzeşmektedir, yani uçları içbükey sonlanan *Malta haçı* motifleridir (Donceel-Voute 1988: 25-26). Halep Tell Aar Kilisesi'nin 4.-5. yüzyıla tarihlenen zemin mozaığında, Rhodiapolis Kilisesi'nin 5. yüzyıla tarihlenen güney nef zemin mozaığında, Shavei Zion Kilisesi'nin 5. yüzyıl zemin mozaığında, Philippi Extra Muros Bazilikası'nın 4.-6. yüzyıl arasında tarihlenen nartheks zemin mozaığında, Kos Bazilikası ve Knidos Bazilikası'nın 5.-6. yüzyıla tarihlenen zemin mozaiklerinde de Hadrianopolis'tekinden farklı *Malta haçı* motifleriyle karşılaşılmaktadır (Hoddinot 1963: 103 pl. 12a; Campbell 1979: 290 figs. 14, 18; Balty 2001: pl. III.1; Britt 2003: figs. 12-27; Tiryaki 2016: fig. 20).

Kentteki zemin mozaiklerinde sadece bir *Latin haçı* (*Crux Immissa*) görülebilmektedir, o da Hadrianopolis Khora Kilisesi naosunun doğu ucundaki mozaik yazıtın başlangıcında yer almaktadır (Res. 5). Hadrianopolis Kuzeybatı

Resim 5
Khora Kilisesi Orta Nef Mozaik Yazıtındaki Latin Haçı Motifi (Patacı - Laffı 2019: fig. 104).



Nekropol Kilisesi'nde de bir *Latin haçı* motifi bulunur, ancak bu zemin mozaığında değil, Rahip Theodoros'a ait bir mezarın, kapak taşındaki yazıtın başlangıç kısmında işlenmiştir (Res. 6). Monokrom koyu gri renkli olan haç, kollarının küçük çubuklar şeklinde sonlanmasıyla *Potent Haç* olarak da

Resim 6
Kuzeybatı Nekropol Kilisesi'ndeki Rahip Theodoros Mezarının Yazıtı (Hadrianopolis Kazı Arşivi).



tanımlanabilir (Gökalp 2017: 146). 427'deki yasağa rağmen, 5. yüzyıl ortası ile 6. yüzyıl ilk çeyreği arasında tarihlenen, Khora Kilisesi zemin mozaığında

haç motifi işlenmiştir. Yazıtların başlangıç kısımlarına haç motifi yapılması 4. yüzyıldan beri süregelen bir gelenektir. 427'deki yasak öncesinde, birçok kilise ve dini yapının zemin mozağindeki yazıtların başına, bazen de sonuna haç motifleri eklenmiştir (Donceel-Voute 1988: 23-34, 263; Popova 2022: 281). Bu gelenek 427'deki yasakla son bulmamış, 5. yüzyıldan sonrasına tarihlenen mozaik yazıtlarda haç motifi yapımı devam etmiştir. Anadolu'da pek örneğine rastlanmasa da Avrupa ve Suriye sınırlarındaki bazı dini yapıların zeminlerinde yer alan mozaik yazıtlarda haç motifine yer verilmiştir. 427'deki yasağın hemen sonrasında yapılmış, Dıbsi Faraj'da, surların dışındaki bir kilisenin (Eglise Hors-les-murs) 429 tarihli mozaik yazıtının başlangıcında (Donceel-Voute 1988: 80 fig. 48), Caesarea Maritima yer alan, 5. yüzyıla ait iki mozaik yazıtta (Siegelmann 1974: pl. 47a-47b), Parthicopolis 2 Nolu Bazilika'sındaki 451 yılına ait Piskopos Ioannes yazıtında (Popova 2022: 280-281 figs. 26a-26b), Nikopolis Aziz Demetrius Kilisesi transeptinin kuzey bölümünde yer alan ve 6. yüzyıla tarihlenen mozaik yazıtın başlangıç kısmında (Kitzinger 1951: fig. 18), 6.-7. yüzyıla ait Rihab Meryem Kilisesi'ndeki mozaik yazıtta (Nassar - Turshan 2019: 14 fig. 21), 722 yılına tarihlenen Deir El-Adas Aziz George Kilisesi zeminindeki mozaik yazıtın başlangıcında ve farklı coğrafyalardaki birçok kilisenin zemin mozağindeki yazıtlarda haç motifi görülebilmektedir (Donceel-Voute 1988: 52, 70, 118, 263, 397, 419). Bunların çok azı *Yunan haçı* şeklindeyken, çoğunluğu *Latin haçı* formunda yapılmıştır.

Bizans dönemi zemin mozaiklerindeki sembolik anlam taşıyan haç motifleri, sadece Hadrianopolis kiliselerinin mozaiklerinde karşımıza çıkan bir motif değildir. Erken Bizans dönemi ve hemen sonrasına tarihlenen çok sayıda yapının zemin mozağında, birbirinden farklı tasarımlara sahip çok sayıda haç motifiyle karşılaşılacaktır. 427'deki yasak öncesi ve sonrasında yapılmış çok sayıda yapının zemin mozağında, büyük boyutlu *Yunan haçı* motifleri görülebilmektedir. Aquileia Katedrali'nin 314-320 yılı arasında tarihlenen orta nef zemin mozağında, içinde bitkisel ve geometrik dekorasyonların işlendiği *Yunan haçı* motifleri bulunmaktadır (Rodley 1994: 35 fig. 20). Benzer tasarıma sahip *Yunan haçı* motifleri, Isparta Büyükçökçeli'deki bazilikal planlı kilisenin 4. yüzyıl ikinci yarısında tarihlenen naos zemin mozaiklerinde de görülür. Bunların içine hayvan figürleri, düğüm ve yıldız motifleri işlenmiştir (Akaslan et al. 2015: 159-161 figs. 10-17). Haç kolları içerisinde zikzak, rhombus, dörtgen, kare gibi farklı geometrik desenlerin işlendiği *Yunan haçları*, Kelenderis Agora Bazilikası'nın 5.-6. yüzyıl zemin mozaiklerinde de karşımıza çıkmaktadır (Eser 2011: res. 3-8). Bu tasarımın oldukça büyük boyutlu örneklerine, Hama Tayyibet el-İmam'daki kilisenin 442 yılı civarına tarihlenen zemin mozağında rastlanılmaktadır. (Balty 2001: pl. VI.2). Buradaki Yunan haçı motifleri o kadar büyük boyutludur ki, içlerine pastoral dekorlu *Eden* konulu sahneler işlenmiştir. Bu tasarımın küçük boyutlu ve daha sade ele alınmış örneklerini, Derecik Bazilikası'nın 5. yüzyıl orta nef mozağı, Nea Paphos Chrysopolitissa Bazilikası'nın 6. yüzyılda yapılmış orta nef zemin mozağında ve Radolista Bazilikası'nın 5.-6. yüzyıla tarihlenen zemin mozaiklerinde görebilmek mümkündür (Hoddinot 1963: 232 fig. 160; Michaelides 1989: 193; Daloğlu 2011: res. 47). Bunların dışında Erken Bizans dönemine tarihlenen birçok yapının zemin mozağında farklı türden haç motiflerine rastlanılmaktadır. Özellikle Transürdün coğrafyasında, İsrail ve Suriye civarındaki çok sayıda kilise ve şapelin zemin mozaiklerinde çeşitli türlerdeki haç motifleri işlenmiştir (Donceel-Voute 1988: figs. 81, 239, 436, 461; Habas 2015: 33-34; Habas 2020a: 155; Habas 2020b: 133-134). 388-389 yılına tarihlenen Has'taki bir kilisenin zemin mozağında büyük boyutlu bir haç motifi içine yazıt işlenmiştir. Rayan'daki bir

kilisenin 410 yılı civarına tarihlenen zemin mozaığında madalyon içinde haç motifi işlenmiştir. (Donceel-Voute 1988: 25-26, 118, 263 figs. 5-6, 81, 239). Almyrida'daki kilisenin 5. yüzyıl sonu-6. yüzyıl ilk çeyreği arasına tarihlenen naos zemin mozaığında, özel bir pano içerisinde, oldukça büyük boyutlu bir haç motifi/*staurogram* görülmektedir (Sweetman 2013: 258 pl. 48). 5.-6. yüzyılda yapılmış haç motifleri, Gördes Çağlayan Köyü'ndeki kilise kalıntısı naosunun zemin mozaığında de görülebilir (Tok 2008: 156 res. 5). Seyitgazi ilçesinde tespit edilen ve Erken Bizans dönemine tarihlenen bir kilise apsisinin zemin mozaığında, özel bir alana, madalyon içerisinde bir *Latin haçı* motifi yerleştirilmiştir (Evcim 2023: 338 res. 11). 6. yüzyılın ilk çeyreğinde yapılmış Hazor-Ashdod Kilisesi zemin mozaiklerinde, farklı boyut ve türde çok sayıda haç motifi yer almaktadır (Habas 2020b: 125-129 figs. 18-19, 24-25). Butrint Vaftizhanesi'nin 6. yüzyıla tarihlenen zemin mozaığında, vaftiz havuzuna yakın olan bölümde oldukça büyük boyutlu bir haç motifi yerleştirilmiştir (Hodges 2017: 141 fig. 59). Yusufça'daki Erken Bizans Dönemi Kilisesi naosunun 6.-7. yüzyıla tarihlenen zemin mozaiklerinde *Yunan haçı* motifleri seçilebilmektedir (Daloğlu 2011: res. 33). Zemin mozaiklerindeki en son örneklerden biri Kudüs yakınlarındaki bir manastırın 8. yüzyıla ait zemin mozaığında karşımıza çıkar. Bu manastırın zemin mozağindeki madalyonlardan birinin içine haç motifi işlenmiştir (Arav et al. 1990: 43-44 phot. 5-6).

Kentin mozaik repertuarı içerisinde yer alan bir diğer motif, rozetlerin merkezinde yer alan, haç ve çapraz haçları anımsatan haçvari motiflerdir. Hadrianopolis'teki zemin mozaiklerinde sık kullanılmış bu haçvari motifler, yayınlarda dolgu haçı / filetolu haç (*croix de filets/fillet cross*), basit haç, küçük eşkenar haç, haçlı rozet/gül ve gül-haç motifi şeklinde adlandırılmıştır (Tzaferis 1977: 87; Décor I: 190 pl. 125d; Donceel-Voute 1988: 434; Décor II: 35; Kandeler - Ullrich 2009: 4217; Hidri - Hidri 2010: 35; Patacı 2011: 39; Patacı-Lafli 2019: 121). Bu çalışmada haçvari motif olarak tanımlanan, Yunan veya çapraz haç anımsatan motifler, biçimsel özellikleri itibariyle bitkisel haçvari motif olarak da tanımlanabilir. Hristiyanlık öncesinde aşk, güzellik, umut ve tutkunun simgesi olan gül, Hristiyan ve Bizans sanatında Meryem'i sembolize eden ve Meryem'e atfedilen çiçeklerden biridir (Clement 1886: 20; Hulme 1892: 199-200; Kandeler - Ullrich 2009: 4217; Färcaş et al. 2015: 193-194). Antik çağdan beri kullanılan bu motif, Bizans dönemine ait çok sayıdaki kilisenin zemin mozağını süsleyen motiflerden biri olmuştur (Décor I: pl. 25a; Donceel-Voute 1988: 83, 303, 315, 327, 332, 390; Décor II: pl. 405c; Kandeler - Ullrich 2009: 4217). Bizanslı mozaik sanatçıları, Hadrianopolis örneklerinde olduğu gibi bu rozetlerin merkezine haçvari motifler işleyerek, dekoratif veya sembolik motif olarak kullanılan güle, kutsal bir anlam yüklemeye çalışmış veya Meryem'i sembolize eden gülün kutsallığı arttırmayı amaçlamış olabilirler. Bir diğer ihtimal ise bu motiflerin sadece dekoratif amaçlı yapıldıkları, haçvari motifin gülün sapları olarak üstten görünecek şekilde rozetin merkezine işlenmiş olmasıdır. Yukarıda bahsi geçen bitkisel haçvari motiflerin karakteristik özellikleri, kolları oluşturan çubukların tek tessera dizisinden oluşması, bu çubukların aslında bitki sapları veya gül dalları şeklinde yapılmış olmaları ve kollarının monokrom yeşil renkte olmalarıdır. Hadrianopolis Khora Kilisesi naos mozaiklerinde resmedilmiş gül motifleri incelendiğinde, haçvari motifi oluşturan kolların gül dalı olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Kiliselerin zemin mozaiklerini süsleyen bu haçvari motifler birbirinden farklı özelliklere sahiptir. Bu farklılıklar, boyut, şekil, renk, tessera sayısı ve kolların hangi şekillerde son bulduğu şeklinde sıralanabilir.

Haçvari motiflerinin işlendiği rozetler, Hadrianopolis Khora Kilisesi'nde, orta ve yan neflerde bulunan hayvan figürlü panoların kenar ve köşelerinde yer alan

madalyon, kare ve rhombusların merkezine işlenmiştir. Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi'ndeki haçvari motifli rozetler, kuzey nef mozağında, düğümlerle birbirine bağlanmış madalyonların merkezinde bulunmaktadır. Rozetleri oluşturan güllerin işçiliğine bakıldığında birtakım farklılık olduğu göze çarpar. Bazılarında taç yapraklar iyi işlenmişken, bazılarında yapraklar hiç işlenmemiş ya da kötü işlenmiştir. Öyle ki bazıları gül formundan çok uzaklaşmış, adeta daire motifli gibi işlenmiştir. Yaprakların iyi işlendiği rozetlerde, haçın kolları gülün taç yapraklarını ikiye ayırmaktadır. Bazı örneklerde haç kolları gülden dışa taşkın yapılmışken bazılarında gülün içinde sınırlı tutulmuştur. Rozetlerin merkezindeki haçvari motifler, Yunan haçı ve çapraz haça olan benzerlikleri itibarıyla iki gruba ayrılabilir. Farklı biçimsel özelliklere sahip olmalarından dolayı, bunları kendi içlerinde de farklı tiplere ayırmak gereklidir.

Birinci gruptaki haçvari motifli rozetlerde, bitkisel bir dekor olarak tasarlanmış haçların kolları eşit ya da birbirine yakındır, bu özelliği itibarıyla *Yunan haçı* motifini andırmaktadır. Haçvari motifli rozetlerin birinci tipinde, kollar monokrom yeşildir ve düz sonlanmaktadır. Bazılarında, kolların birleştiği merkezi noktada farklı renkte tek tessera bulunmaktadır. Bunların rengi beyaz ve sarı olmak üzere değişkenlik gösterir. Hemen hemen tüm haçvari motiflerde dikkat çeken bir diğer husus, iki kolun birleştiği köşelere beyaz renkte birer tessera yerleştirilmesidir. Hadrianopolis mozaiklerini yapan sanatçılar, bunu yaparak rozetin merkezindeki haçvari motife, beş tesseradan oluşan bir "x" motifli, bir diğer deyişle çapraz haç motifli daha eklemiştir. Bahsi geçen haçvari motiflerde, kollarının uzunlukları ve tessera sayısı farklıdır. Dört Nehir Kilisesi'ndeki haçvari motifli rozetlerde, kolların uzunluğu ortalama 15 cm'dir, ancak bazı örneklerde bu uzunluk 18 cm'e kadar ulaşmaktadır. Kolları oluşturan tessera sayısı da ortalama 13 iken bazılarında 15 tesseraya yer verilmiştir. Khora Kilisesi'nde yer alan haçvari motifli rozetlerde, kolların uzunluğu 7-12 cm arasında değişirken, kolları oluşturan tessera sayısı 5-7 arasında değişmektedir. Khora Kilise'nin orta nef mozağındaki beç tavuğu, ördek, papağan, kuğu ve kaz figürlü panoların köşelerinde bu tipteki haçvari motiflerin işlendiği rozetler bulunmaktadır (Res. 7-8). Dört Nehir Kilisesi'nde ise sadece kuzey nefte, nefin

Resim 7
Khora Kilisesi Orta Nefindeki Papağan Figürlü Panonun Köşelerinde Bulunan Haçvari Motifli Rozetler (Hadrianopolis Kazı Arşivi).

Resim 8
Khora Kilisesi Orta Nefindeki Beç Tavuğu Figürlü Panonun Köşelerinde Bulunan Haçvari Motifli Rozetler (Hadrianopolis Kazı Arşivi).



merkezini oluşturan düğümlü madalyonların içinde, haçvari motifli rozetler işlenmiştir (Res. 9). Stilistik açıdan neredeyse birebir benzer özellikteki haçvari motifli rozetleri, Erken Bizans Dönemi'ne tarihlenen birçok zemin mozağında görebilmek mümkündür. Dıbsi Faraj'da, surların dışındaki kilisenin (Eglise Hors-les-murs) 429 tarihli güney nef zemin mozağında, Misis-Mopsuhestia

Resim 9

Dört Nehir Kilisesi Kuzey Nefindeki Haçvari Motifli Rozetler (Hadrianopolis Kazı Arşivi).

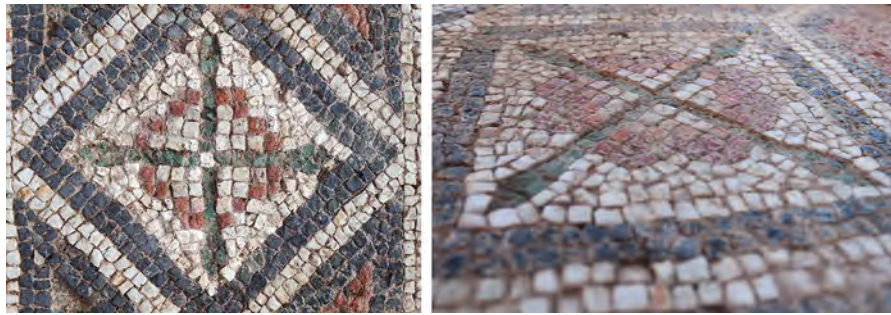


Bazilikası'nın 5. yüzyıla tarihlenen zemin mozağında, Stobi Piskopos Philip Kilisesi nartheksinin 5. yüzyıl zemin mozağı bordüründe, Bethlehem Shepherd's Field'teki Roof Şapeli ve aynı bölgedeki kutsal bir mağaranın 5. yüzyıla tarihlenen zemin mozaiklerinde, 491-518 yılları arasında inşa edildiği tahmin edilen Arapaj Aziz Michael Bazilikası'nın 6. yüzyıla tarihlenen B odası zemin mozağında, 5. yüzyıl ikinci yarısı ile 6. yüzyıl ilk çeyreği arasında tarihlenen Kudüs Aziz John Kilisesi güney şapeli zemin mozağında ve Almyrida'daki kilisenin 5. yüzyıl sonu - 6. yüzyıl ilk çeyreği arasında tarihlenen naos zemin mozağında, Hadrianopolis'teki örneklerle birebir benzer haçvari motifli rozetler, madalyon, kare ve rhombus motiflerinin içinde işlenmiştir (Hoddinot 1963: pl. 41-42; Budde 1969: abb. 119; Tzaferis 1977: 89; Tsafsir et al. 1979: fig. 39; Donceel-Voute 1988: 83 fig. 52; Hidri - Hidri 2010: 35 abb. 29-31; Omari 2012: 117 figs. 2-3; Sweetman 2013: 258 pl. 48). 5. yüzyıl ikinci yarısı ile 6. yüzyıl ilk çeyreği arasında tarihlenen Horvat Berachot Kilisesi kriptası, 6. yüzyıla tarihlenen Kıbrıs Nea Paphos Chrysopolitissa Bazilikası ve Peyia Ayios Yeorgios Kilisesi Vaftizhanesi, 6.-7. yüzyılda yapılmış Rihab Meryem Kilisesi zemin mozaiklerindeki rozetlerin merkezinde de benzer haçvari motiflere yer verilmiştir (Tsafir et al. 1979: 317 figs. 37-38; Michaelides 1989: 196; Nassar - Turshan 2019: 10 fig. 8). Bunların Hadrianopolis'teki haçvari motiflerden farkı, kolların kesiştiği alanda daireye yer verilmiş olmasıdır. Haçvari motifli rozetler, Bizans veya Hıristiyan sanatına özgü motifler de değildir, benzer örnekleri Akdeniz coğrafyasındaki Helenistik ve Roma dönemi yapılarını süsleyen mozaiklerde de işlenmiştir. En benzerleri, günümüzde Antakya Mozaik Müzesi'nde sergilenen ve Roma dönemi tarihlenen çok sayıda zemin mozağında görülmektedir (Décor I: 190: pl. 125d pl. 130a; Cimok 2000: 123, 125, 195, 242, 282). Bu döneme ait haçvari motifli rozetlerin büyük çoğunluğu, Hadrianopolis'tekilerden farklı olarak, bir rhombus veya madalyon içinde değil, bitkisel tasarımlarla oluşturulmuş kare şekilli alanlar içerisinde bağımsız olarak resmedilmiştir. Oldukça benzer haçvari motifli rozetler, Side Tiyatrosu dış galerisindeki şapelin, 2.-3. yüzyılda yapılmış zemin mozağındaki daire motiflerinde karşımıza çıkmaktadır. Buradaki motifler, zemin mozağındaki dört kollu yıldız motiflerinin ortasındaki karelerin merkezinde yer alan dairelerin içinde bulunmaktadır (Yıldırım 2013: res. 330). Hadrianopolis'teki örneklerden farklı olarak bunların kolları daha kısa tutulmuştur, kollar üç-dört tesseradan oluşur ve daireden dışa taşıntı yapmamaktadır.

Rozetlerdeki haçvari motifin ikinci tipi, biçim ve ölçü bakımından birinci tipe oldukça benzerdir. İkinci tipteki farklar; kolların tomurcuk şeklinde sonlanması, kolların birinci tipe kıyasla hafif kıvrımlı yapılması ve kollarının *tessellatum* tabakasından hafif derinde yer alması şeklinde sıralanabilir. Bu tipteki haçvari motifli rozetler hem kuzey hem de güney nefteki hayvan figürlü panoların kenarlarında yer alan rhombusların içinde işlenmiştir (Res. 10). Bu tipi özel kılan en önemli özellik, kolların zemin mozaığı yüzeyinden hafif derinde yapılmış olmasıdır (Res. 11). Erken Hıristiyanlık ve Bizans Dönemi'ne ait



Resim 10
Khora Kilisesi Güney Nefindeki Haçvari
Motifli Rozetler (Hadrianopolis Kazı Arşivi).



Resim 11
Khora Kilisesi Kuzey Nefindeki Haçvari
Motifli Rozetlerden Detay (Hadrianopolis
Kazı Arşivi).

zemin mozaiklerinde benzerine pek rastlanmayan, zeminden hafif derinde ele alınmış bu haçvari motifli rozetlerin ünik olduğu söylenebilir. Haç kollarının tomurcuk/yaprak şeklinde sonlandığı haçvari motifli rozetlerin benzerleri, 491-518 yılları arasında inşa edildiği tahmin edilen Arapaj Aziz Michael Bazilikası'nın doğu bölümünü kaplayan zemin mozağindeki bordürlerde ve Philippopolis Piskoposluk Kilisesi'nin 5. yüzyıl üçüncü çeyreğine tarihlenen güney nef zemin mozağında görülebilmektedir (Hidri - Hidri 2010: 35 abb. 31; Topalilov 2021: 304 fig. 4). Hadrianopolis'teki Geç Roma Konutu adlı yapının *cubiculum* bölümündeki zemin mozağında, kilisedekiyle aynı özelliklere sahip haçvari motifler, rhombus motiflerinin içindeki rozetlerde işlenmiştir (Res. 12).

İkinci gruptaki haçvari motifler, yayınlarda çapraz haç, *saltire* (*crux decussata*) ve *Aziz Andreas haçı* olarak adlandırılmaktadır (Clement 1886: 25; Meyer 1894: 181; Décor I: 64; Cimok 2000; Murray et al. 2013: 136; Belis 2016: 19; Meyer 2016: 172; Patacı - Lafli 2019: 72). Hıristiyan sanatında çapraz haç, Aziz/Havari Andreas'ın atribüsüdür. Aziz Andreas için çarmıha gerilme kararı verildiğinde, İsa'yla eşit olmadığı için, efendisi ve Mesih'i gibi haça gerilmeyi reddetmiş, farklı şekilde bir çarmıh talep etmiş ve kolları çapraz yerleştirilen çarmıhta şehit edilmiştir. Bu durum bazı kaynaklara göre havarinin alçakgönüllü olmasının ifadesidir. Bu sebeple de *Aziz Andreas haçı*, *saltire* veya çapraz haç olarak adlandırılan haç, alçakgönüllülüğün sembolü haline gelmiştir ve

Resim 12

Hadrianopolis Geç Roma Konutu Cubiculum
Zemin Mozaiği (Hadrianopolis Kazı Arşivi).



bu azizin sembolü kabul edilmiştir (Ferguson 1961: 164-165; Murray et al. 2013: 136; Taş - Özcan 2015: 255). Hadrianopolis mozaiklerindeki rozetlerde işlenmiş, çapraz haçı anımsatan haçvari motiflerin, sembolik bir değer taşıyıp taşımadığı tartışmaya açıktır. Çapraz haçların veya haçvari motiflerin işlendiği rozetlerin, sadece Bizans'a özgü olmadığı, Roma dönemine tarihlenen birçok yapının zemini süsleyen mozaiklerde de işlendiği bilinmektedir. Özellikle Geç Antik Çağ'ın başında popülerlik kazanan çapraz haçlı ve haçvari motifli rozetleri, Akdeniz havzasındaki sivil, idari ve dini işlevli birçok yapının zemin mozaığında görülebilmektedir (Décor I: 64 pl. 25a, ol. 134c; Cimok 2000: 195, 242; Kandeler - Ullrich 2009: 4217; Belis 2016: 19).

Çapraz haça benzer haçvari motifli rozetler, Hadrianopolis Khora Kilisesi'nin orta ve yan neflerinin zemin mozaiklerinde karşımıza çıkmaktadır. Renk, ölçü, biçim ve işçilik açısından, birinci gruptaki haçvari motifli rozetler ile oldukça benzerdir. Sadece, orta nefteki boz kaz figürlü panonun sağ ve sol köşelerine yerleştirilmiş madalyonlar içindeki rozetlerde görülen haçvari motifler, tipolojik açıdan diğerlerinden farklıdır. Rozetlerdeki haçvari motifler, kolların sonlanma şekline göre üç tipe incelenebilir. Birinci ve ikinci tip, ilk gruptaki haçvari motifli rozetlerdekiyle aynı özelliklere sahiptir, sadece çapraz yerleştirilmiştir. Birinci tipteki haçvari motifler, orta nefteki kuğu figürlü panonun sağ ve sol üst köşelerindeki rozetlere işlenmiştir (Res. 13). İkinci tipteki haçvari motifler, güney nef zemin mozağını süsleyen panelde, kuzeydoğu köşedeki kare panonun merkezinde bulunan rozette görülebilmektedir (Res. 14). Üçüncü tipteki haçvari motifler, orta nefteki boz kaz figürlü panonun sağ ve sol üst köşesinde yer almaktadır (Res. 15). Üçüncü tipteki haçvari motiflerin, diğerlerinden farkı kolların üç loplu yaprak şeklinde sonlanmasıdır. Bu haliyle zambak motifini de çağrıştırmaktadır. Hadrianopolis mozaiklerinin motif repertuarı içerisindeki bu haçvari motifli rozetler, Bizans döneminde, birinci gruptaki haçvari motifli rozetler kadar yaygın değildir. Uzuncaburç Zeus Tapınağı Kilisesi'nin 5. yüzyıl civarına tarihlenen zemin mozaığında, ikinci tip haçvari motifli rozetlerle neredeyse birebir benzer örneklere rastlanılmaktadır (Tülek 2006: 117 fig. 6). Balatlar Yapı Topluluğu'nun 6. yüzyıl başlarına tarihlenen zemin mozaiklerinde, bordürlerin içerisinde, birinci ve üçüncü tiptekilerle neredeyse birebir aynı özelliklere sahip haçvari motifli rozetler görülebilmektedir (Koroğlu - Tok 2018: res. 4-5). Balatlar'daki motiflerle olan benzerlik, bu motiflerin aynı bölgedeki,



Resim 13
Khora Kilisesi Orta Nefindeki Kuğu Figürlü Panonun Köşelerinde Bulunan Haçvari Motifli Rozetler (Hadrianopolis Kazı Arşivi).

Resim 14
Khora Kilisesi Güney Nefinin Kuzeydoğu Köşesindeki Haçvari Motifli Rozet (Hadrianopolis Kazı Arşivi).

Resim 15
Khora Kilisesi Orta Nefindeki Boz Kaz Figürlü Panonun Köşelerinde Bulunan Haçvari Motifli Rozetler (Hadrianopolis Kazı Arşivi).

yani Paphlagonia sınırlarındaki yapılarda yapılmış olmasıyla açıklanabilir. Bu bölgedeki mozaikler, belki de aynı mozaik sanatçıları tarafından yapılmış olabilir. Soughane Sud Kilisesi güney nefinin 5.-6. yüzyıla tarihlenen zemin mozağında, haçvari motifli rozetler vardır, ancak bunlar stilistik açıdan Hadrianopolis örneklerinden farklıdır. Buradaki haçvari motifin kolları, bitki saplarından ziyade sivri yapraklara benzemektedir (Donceel-Voute 1988: 315 fig. 307). Zahrani'deki bir vaftizhanenin, 5-6. yüzyıla tarihlenen zemin mozağında üçüncü tipteki haçvari motiflere benzer motifler bulunmaktadır, ancak bunlardaki yapraklar iki lopludur ve kolların kesiştikleri alanda tek tessera yerine daireye yer verilmiştir (Donceel-Voute 1988: 434 fig. 434).

Hadrianopolis Dört Nehir Kilisesi güney nef zemin mozağında, oldukça küçük boyutlu ve çapraz haçları anımsatan haçvari motifler görülebilmektedir. Zemin mozağının üç farklı noktasında yer alan sepet motifli, boğa figürlü ve yazıtlı panoların köşelerinde yer alan haçvari motifler, uzaktan bakıldığında bitkisel motifleri andırmaktadır (Res. 16). Bu motifler, yayınlarda monokrom haç, çapraz haç, püsküllü/uçları süslü haç ve *saltire* olarak tanımlanmaktadır (D'Écor I: 30-31 pl. 4-5; Patacı 2012: 123-124; Evcim 2023: 339). Bahsi geçen haçvari motiflerin karakteristik özellikleri; monokrom siyah renkli olmaları, kolların üç tesseredan oluşması ve “v” şeklinde içbükey sonlanması, kolların birleştiği alanda tek tessera yerine daireye yer verilmesidir. Güney nefteki panoların kenarlarında ve nefi dolduran yarım daire motiflerinin ortasında, bu haçvari motiflerin yarım

Resim 16

Dört Nehir Kilisesi Güney Nefindeki Yazıtlı Pano'nun Köşelerinde Bulunan Haçvari Motifler (Hadrianopolis Kazı Arşivi).



halleri de işlenmiştir. Yukarıda tanıtılan haçvari motiflerin kutsal bir anlam taşıdığını söylemek oldukça güçtür. Bunların zemin mozaiklerinde dekoratif unsurlar olarak kullanıldığı söylenebilir. Daha önce de belirtildiği üzere, bu haçlar uzaktan bakıldığında, haçtan ziyade bitkisel tasarımları andırmaktadır ve oldukça küçük boyutlu yapılmışlardır. Kutsal bir anlamı olan veya sembolik değer taşıyan haçların özel bir alanda, daha büyük ölçekli tasarlanması beklenmektedir. Oysa bunlar oldukça küçük boyutludur ve kompozisyonda sürekli tekrarlanmıştır. Roma dönemi zemin mozaiklerinde de işlenmiş olan bu haçvari motiflerin benzerlerini, Porec'teki 4. yüzyıl Hıristiyan yapısı, Djemila Creconius Bazilikası (412-420), Khan Khalde Aşağı Kilise (503-506) ve Seyitgazi Kilisesi (5.-6. yüzyıl) gibi bazı Bizans dönemi yapılarının zemin mozaiklerinde görebilmek mümkündür (Lavin 1963: 239 fig. 93; Décor I: pl. 4d-k, pl. 5c, pl. 15h, pl. 20d, Donceel-Voute 1988: 390 fig. 375; Cimok 2000: 89, 115, 123; Buzov 2011: 180 fig. 8; Evcim 2023: 338 res. 11). Bunların tasarımları genel itibarıyla birbirlerine benzemektedir, sadece tessera sayısı ve boyutları arasında küçük farklılıklar bulunmaktadır.

Hadrianopolis kiliseleri zemin mozaiklerinde, küçük boyutlu Yunan haçını anımsatan geometrik motifler de yer almaktadır (Res. 17-19). Hellenistik Çağ'dan beri kullanılan bu motifler, buldukları alanlardaki iç içe geçmiş, grift bir tasarım olan, kare veya rhombusların çekirdeğini meydana getirmektedir. Bu sebeple bahsi geçen geometrik motifleri, haç veya haçvari motif olarak tanımlamak pek doğru olmayabilir. Biçimsel özelliği itibarıyla "+" şekline benzeyen motiflerin sembolik anlam taşıdığını söylemek de zordur. Bunlar bilimsel yayınlarda küçük haç, küçük Yunan haçı, düz haç, basit haç, merkezi haç, dört kolu eşit haç, eşit kollu haç (*central cross, croisette, crosslet, equal-armed cross, small Greek cross*) olarak adlandırılmaktadır (Ovadia 1980: 21-23; Décor I: 18, 30, 174 pl. 4a-115a; Décor II: 40; Tok vd. 2013: 89; Madden 2014: 7; Habas 2020a: 163 fig. 14; Popova 2022: 27 fig. 3). Bazı yayınlarda "artı (+)" motifi olarak da tanımlanmıştır (Çelik 2021: 70 res. 37). Buldukları alanlar, boyutları ve tasarımları bir arada değerlendirildiğinde, bahsi geçen



Resim 17
Kuzeybatı Nekropol Kilisesi Bema Mozağindeki Haç/Artı Motifine Benzer Geometrik Motifler (Hadrianopolis Kazı Arşivi).

Resim 18
Khora Kilisesi Ota Nefindeki Haç/Artı Motifine Benzer Geometrik Motifler (Hadrianopolis Kazı Arşivi).

Resim 19
Khora Kilisesi Apsis Mozağı Ana Bordüründeki Haç/Artı Motifine Benzer Geometrik Motifler (Hadrianopolis Kazı Arşivi).

motiflerin, haç veya haçvari motif olmadıkları, sembolikten ziyade dekoratif amaçlı yapıldıkları söylenebilir. Yukarıda bahsedilen motifler, sadece Bizans veya Hıristiyan sanatına özgü bir motif de değildir. Özellikle Roma döneminde yaygın kullanımı olan bu desenler, pek çok yapının zemin mozağında dekoratif bir unsur olarak kullanılmıştır. Roma'nın egemen olduğu Akdeniz coğrafyasındaki birçok yapının zemin mozağında bu motifle karşılaşılacaktır. (D'Écor I: pl. 3o, pl. 4a, pl. 5b, pl. 27c, pl. 28e; Cimok 2000: 54-55, 62, 96, 120, 137; Tok 2011: 54-55 figs. 6-8; Gutzwiller - Çelik 2012: 575-576 figs. 2-4). Erken Bizans döneminde de oldukça sık tercih edilmiş bu motif, Hadrianopolis kiliselerinde olduğu gibi, Bizans coğrafyasındaki birçok kilise, sinagog ve farklı işlevdeki binaların zemin mozaiklerini süslemiştir. (Donceel-Voute 1988: 51 fig. 82; Michaelides 1989: 196; Tülek 2006: fig. 5; Can 2009: 9 fig. 15; Balty 2011: 318-323 pl. II-VII; Tok vd. 2013: 88-89 res. 95; Arinat 2014: 45 fig. 4; Demirer 2017: levha 38.3; Habas 2018: 105 fig. 14; Çelik 2021: 59-69 res. 11, 24, 37; Topalilov 2021: 305 fig. 5; Popova 2022: 271-276 figs. 3, 9a, 11,12; Topalilov 2022: 322 fig. 6).

Sonuç

Dünyanın en eski ve en evrensel sembollerinden biri olan, geçmişi İÖ 10.000’li yıllara kadar uzanan, geçmişten günümüze birçok medeniyet için farklı anlamlar taşıyan haç, Hıristiyan ve Bizans kültüründe, Hz. İsa’nın ve çarmıha gerilişinin sembolü olarak kabul edilir. Zamanla Hıristiyanlığın en önemli sembolü haline gelen haç; Hıristiyanlık, kilise, fedakârlık, kefarete ve kurtuluşu da simgelemektedir (Clement 1886: 3; Meyer 1894: 181; Dalton 1911: 336; Ferguson 1961: 164; Syndicus 1963: 103-112; Hachlili 2009: 226; Avşar 2010: 115; Taş - Özcan 2015: 248-249; Eser 2020: 37).

Hıristiyanlığın en önemli değerlerinden biri kabul edilen haç, 4. yüzyılın sonları ile 5. yüzyılın ilk çeyreği arasındaki süreçte ortaya konmuş Bizans mozaiklerinde sık kullanılan motiflerden biri olmuştur. Bunların bazıları, bu çalışmada belirtildiği üzere sembolik değer taşıyan, birçoğu da dekoratif bir unsur olarak yapılmıştır. 427 yılındaki *Theodosius Novellasi*’nda, zeminde haç motifi yapılmasının yasaklanması ve buradaki kararın kilise tarafından onanmasıyla, zemin mozaiklerinde haç ve haçvari motiflerin yapımı azalmaya başlamış, ancak son bulmamıştır (Dalton 1911: 712; Mango 1986: 36; Rodley 1994: 35; Hachlili 2009: 91; Habas 2015: 54; Blume - Frier 2016: 227-229). Hadrianopolis kiliseleri zemin mozaiklerindeki haç ve haçvari motifler de 427’den sonraki süreçte, 5. yüzyıl ortası-6. yüzyıl ilk çeyreği arasında yapılmıştır. Zemin mozaiklerindeki bu motiflerden çok azı sembolik anlam taşıyan, çoğunluğu dekoratif birer motiftir. Bu sebeple sembolik anlam taşıyanlar bu çalışmada haç olarak tanıtılırken, haç veya haça benzer olan ve sembolik değer taşımayan, daha doğrusu İsa, kilise ve Hıristiyanlığı simgelemeyen motifler haçvari motifler olarak adlandırılmıştır. Hadrianopolis Khora Kilisesi naosunun doğu ucunda yer alan yazıtın başlangıcındaki Latin haçı ve Dört Nehir Kilisesi güneydoğu kapı eşiğini süsleyen mozaik panodaki *Malta haçı*, sembolik değer taşımaktadır. İsa’nın çarmıha gerilişinin yanı sıra çok sayıda sembolik anlam taşıyan Latin haçının Bizans dönemi mozaik yazıtlarının başlangıç kısımlarında yer alması, metinde belirtildiği üzere 4. yüzyıldan beri süregelen bir gelenektir. Khora Kilisesi mozaik yazıtındaki haç motifi ise Bizans döneminden günümüze ulaşan Anadolu’daki nadir örneklerden biridir. Dört Nehir Kilisesi’nde yer alan *Malta haçı* motifi, bulunduğu konum itibarıyla *apotropaik* anlam taşır. Hem *apotropaik* anlam taşıması hem de Anadolu’daki az sayıdaki örnekten biri olması, bu motifi önemli kılmaktadır.

Haç motifi, sadece sembolik anlam taşıyan bir motif de değildir. Antik ve Geç Antik Çağ’a ait birçok yapının zemin mozaiklerindeki geometrik tasarımlarda haç motifine yer verilmiştir. Bunlar sembolik anlam taşımaktan ziyade dekoratif bir unsur olarak kullanılmışlardır (Avi-Yonah 1933: 136-181; Kitzinger 1970: 639; Lassus 1947: 297). Hadrianopolis mozaik repertuarı dahilindeki haçı anımsatan haçvari motiflerin çoğunluğu, daha önce belirtildiği üzere dekoratif amaçlı yapılmıştır. İlk bakışta geometrik ve bitkisel tasarımları anımsatan, bazıları oldukça küçük boyutlu ele alınmış bu haçvari motiflerin, zemin mozaiklerinde sıkça tekrarlanması, bordürler ve panolar içerisinde bantlar halinde yapılması, özel bir alan içerisinde bulunmaması ve vurgulanmamış olmaları gibi hususlar, bunların sembolik anlam içermediğine, dekoratif amaçlı yapıldıklarına işaret etmektedir. Yukarıda bahsi geçen haçvari motifler, sadece Hıristiyan ve Bizans sanatına özgü motifler de değildir. Bunların oldukça benzer, hatta birebir aynı örnekleri, metinde de belirtildiği üzere, Pagan mabetlerinin zemin mozaiklerinde işlenmiştir. Bu durum da yukarıda bahsi geçen haçvari motiflerin dekoratif amaçlı yapıldıkları görüşünü doğrulamaktadır. Bunlardan

haçvari motifli rozetleri ayrı değerlendirmek gerekir. Bahsi geçen rozetlerin haçlı ve haçsız olan örnekleri, Hellenistik ve Roma dönemi ait çok sayıda yapıların zemin mozağında görülmektedir. Bu dönemin rozetlerindeki haçvari motifler, haçtan ziyade yıldızı andırmaktadır, çubuklar büyük oranda düz değildir. Erken Bizans dönemine gelindiğinde, haçvari motifli rozetlerin sayısında artış izlenebilmektedir. Bunların merkezine yerleştirilen haçvari motiflerin kolları, sembolik değer taşıyan haçlar gibi düz tutulmuştur. Bunun yanında bitkisel tasarımı andırdığı için kolların hafif kıvrımlı yapıldığı örnekler de rastlanmaktadır. Metinde de açıklandığı üzere, Pagan sanatında aşk, güzellik, umut ve tutkunun simgesi olan gül, Hıristiyan sanatında Meryem'i sembolize eden ve ona atfedilen çiçeklerden biri haline gelmiştir (Clement 1886: 20; Hulme 1892: 199-200; Kandeler - Ullrich 2009: 4217; Fırcaş et al. 2015: 193-194). Dolayısıyla Meryem'in sembolü kabul edilen güllerin merkezinde yer alan haç/haçvari motiflerin kutsal bir anlam taşıdığı ileri sürülebilir. Ancak daha önce de belirtildiği üzere, bunların bitkisel tasarımı andırması, mozaik kompozisyonlar içerisinde sürekli tekrarlanması ve özel bir alanda yapılmamış olmaları dekoratif amaçlı yapıldıklarına da işaret eder.

Kökleri prehistorik dönemlere kadar uzanan haç motifinin, İsa'nın çarmıha gerilmesiyle birlikte Hıristiyanlığın en kutsal sembolü haline dönüşmesi su götürmez bir gerçektir. Buna paralel olarak Hıristiyanlarca çeşitli türlerde, haç biçimli eserler üretilmiş ve resim sanatında önemli miktarda haç motifi işlenmiştir. Bizans sanatı dahilindeki haç motiflerinin bir kısmını zemin mozaiklerinde görebilmek mümkündür. Bu yayında da Hadrianopolis kiliseleri zemin mozaiklerinde kendine yer bulan haç ve haçvari motifler incelenmiştir. Haç motifi denince akla gelen ilk şey, bu motifin kilise, Hıristiyanlık ve İsa başta olmak üzere pek çok aziz ve havarinin sembolü olduğudur. Ancak, Hadrianopolis mozaiklerinde de görüldüğü üzere çok sayıda haç ya da haçvari motif, tıpkı Helenistik ve Roma dönemi mozaiklerinde olduğu gibi dekoratif öge olarak da yapılmıştır. Bu çalışmanın amaçlarından biri, her haç motifinin kutsal anlam taşımadığı, bazılarının dekoratif amaçlı yapıldıkları açıklayabilmektedir. Yayın kapsamında, Hadrianopolis mozaiklerindeki haç ve haçvari motiflerin, Bizans coğrafyasındaki onlarca örnekle kıyaslanmış ve stilistik analizi yapılmaya çalışılmıştır. Ulaşılan sonuçlardan ilki, sembolik değere sahip haç motiflerinin, özel bir alana yerleştirildikleri ve Bizans öncesi döneme ait haç ya da haçvari motiflerden farklı tarzda yapıldıklarıdır. Dekoratif öge/motif olarak kullanılan haçlar, daha doğrusu haçvari motifler ise stilistik özellikleri ve boyutları açısından, Antik Çağ örnekleriyle benzer özellikler sergilemektedir. Ayrıca dekoratif amaçlı yapılan haçvari motifler, mozaiklerin hemen her yerinde bulunur ve kompozisyonlar içerisinde sürekli tekrarlanır.

Zemin mozaiklerinde haç motifi yapılması, metin içerisinde birçok yerde değinildiği üzere, 427 yılında ve 6. yüzyılda, farklı ferman ve kanunlarla yasaklanmıştır. Hadrianopolis'te olduğu gibi Bizans sınırlarındaki birçok kentte yapılmış zemin mozaiklerine bakılarak, alınan kararların her yerde tamamen uygulanmadığı anlaşılmaktadır. Hadrianopolis mozaiklerinin karşılaştırıldığı, Bizans dönemine ait onlarca zemin mozağından anlaşılacağı üzere, 7. yüzyıl ve sonrasında tarihlenen zemin mozaiklerinde, haç motifi sayısı giderek azalmıştır. Özellikle 8. yüzyıl ve sonrasında yapılmış zemin mozaiklerinde haç motifi sayısı yok denecek kadar azdır. Bu sürece bakılarak, zemin mozaiklerinde haç motifi yapımının son bulmasının, İkonoklazma akımıyla ilişkili olduğu düşünülmektedir. Bilindiği üzere 726 yılında başlayan İkonoklazma akımıyla Bizans resim sanatında sert kurallar alınmış ve imparatorluğun çoğu yerinde bu kurallar uygulanmıştır. Alınan kararlar doğrultusunda haç motifinin resim

sanatında kapladığı hacim artmıştır (Cormack 1977: 35-44; Köroğlu 1994: 154-155; Brubaker-Haldon 2001: 19-24). Ancak, bunlar zeminde değil, duvar ve örtü sistemini süsleyen mozaik ve fresklerde kendine yer bulmuştur (Cormack 1977: 35-44 figs. 2, 4, 7; Brubaker-Haldon 2001:19-24 figs. 1, 10, 14, 18) Sonuç olarak İkonoklazma akımıyla birlikte zemin mozaiklerinde haç motifi işlenmesinin son bulunduğu söylenebilir. Bu çalışmada, haç motiflerinin Bizans dönemi içerisinde geçirdiği değişim ve gelişim de izlenmeye çalışılmıştır. 427 yılı öncesindeki süreçte, zemin mozaiklerinde görülen haç motiflerinin oldukça büyük boyutlu oldukları, hatta içlerinde farklı geometrik ve bitkisel motifler ile figüratif unsurların resmedildiği görülmektedir. 427'deki yasak sonrasında, istisnai bazı örnekler dışında, haç motifi boyutunun küçüldüğü izlenebilmektedir. Hatta bu tarihten sonra oldukça belirgin olarak yapılan haçlardan ziyade, küçük ve dikkat çeken, bitkisel veya geometrik tasarımlar şeklinde yapılmış haçvari motiflerin mozaiklerde kapladığı alan artmaya başlamıştır. Bu çalışmada, Bizans döneminde, zemin mozaiklerinde ortaya konmuş haç ve haçvari motiflerin stilistik analizinin tam anlamıyla yapıldığı söylenemez. Çünkü bugüne kadar yapılan yayınlarda bu konuya pek fazla değinilmemiş, bazı yayınlarda bunlar tek kelimeyle, “haç” ya da “haçvari” motif şeklinde tanımlanarak basitçe geçiştirilmiştir. Bazı yayınlarda düşük kalitede görsellere yer verilmesi ve detay fotoğrafların bulunmaması da böyle bir analiz yapmaya engel taşıyan durumlardır. Bu çalışmayla gerçekleştirmek istenen şeylerden biri de zemin mozaiklerinde yapılmış, dekoratif ya da sembolik olsun tüm haç ve haçvari motiflere dikkat çekmek ve bu konuda farkındalık oluşturmaktır. Böylece basit gibi görülen bu motiflerinin, detaylı araştırılıp stilistik analizleri yapılmasıyla, tarihsel süreçleri hakkında net sonuçlara ulaşılabilir. Bu sonuçlar doğrultusunda, epigrafik kaynaklar eksikliğiyle tarihlendirme sorunsalı yaşanan bazı kiliselerin hangi dönemde inşa edildiği veya bunların zeminlerini süsleyen mozaiklerin hangi tarihte yapıldığı gibi sorular çözümlenebilir.

Hadrianopolis kiliseleri zemin mozaiklerinde görülen haç motifleri, Türkiye sınırları içerisinde bulunan ve Erken Bizans dönemine tarihlenen zemin mozaiklerinde görülen nadir haç motifleri arasında yer almaktadır. Kent mozaiklerindeki haç ve haçvari motiflerin çoğunluğu, aynı dönemde ortaya konmuş motiflerle benzer özellikler sergilemektedir. Bununla birlikte, kendine has özelliklere sahip haç ve haçvari motiflerle de karşılaşmaktadır. Khora Kilisesi yan neflerinde görülen, kollarının *tessellatum* tabakasından hafif derinde yapılmış olan haçvari motifli rozetlerin benzerlerine Bizans mozaik sanatı içerisinde pek rastlanmamaktadır. Bu durum, Hadrianopolis mozaikleri içerisinde yer alan bazı haçvari motiflerin ünik olabileceğine işaret eder. Kentteki çoğu haç ve haçvari motifin, 427 yılındaki yasaktan sonra, 5. yüzyıl ortası ile 6. yüzyıl ilk çeyreği arasındaki süreçte yapılmış olmaları da bunları önemli kılmaktadır. Bu çalışmada kapsamında, kent mozaiklerindeki haç ve haçvari motifler tüm yönleriyle irdelenmiş, kendinden önceki ve sonraki dönemlerde ortaya konmuş onlarca örnekle kıyaslanarak mozaik sanatındaki önemi ve yeri vurgulanmaya çalışılmıştır.

Kaynaklar – Bibliography

- Akaslan et al. 2015 M. Akaslan - D. Demirci - Ö. Perçin - G. Labarre, “L’*église paléochrétienne de Bindeos (Pisidie)*”, *Anatolia Antiqua (Eski Anadolu)* XXIII, 151-178.
- Arav et al. 1990 R. Arav - L. di Segni - A. Klöner, “An Eight Century Monastery near Jerusalem”, *Liber Annuus* 40, 313-320.
- Arinat 2014 M. Arinat, “Byzantine glass Mosaics excavated from the “Cross Church”, Jerash, Jordan: an Archaeometrical Investigation”, *Mediterranean Archaeology and Archaeometry* 14/2, 43-53.
- Avi-Yonah 1933 M. Avi Yonah, “Mosaic Pavements in Palestine”, *QDAP* 2, 136-181.
- Avşar 2010 L. Avşar, “Antik Yunan Seramiklerindeki Haç ve Çarkifelek Simgeleri ve Bunların Avrasya, Anadolu ve Mezopotamya Kültürlerindeki Muhtemel Kaynakları”, *Mukaddime* 3, 115-141.
- Balty 2001 H. Balty, “Doro Levi, “Antioch Mosaic Pavement”: Cinquante ans Après”, *Byzantion* 71/2, 303-324.
- Belis 2016 A. Belis, *Roman Mosaics in the J. Paul Getty Museum, Los Angeles*.
- Blume - Frier 2016 F. H. Blume - B. W. Frier, *The Codex of Justinian: A New Annotated Translation, with Parallel Latin and Greek Text, Vol. I, Cambridge*.
- Britt 2003 K. C. Britt, *Mosaics in the Byzantine Churches of Palestine: Innovation or Replication*, Unpublished PhD Thesis, Department of History of Art, Indiana University.
- Brubaker - Haldon 2001 L. Brubaker - J. Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era (ca 680-850): The Sources: An Annotated Survey*, Aldershot- Burlington USA-Singapore-Sydney.
- Budde 1969 L. Budde, *Antike Mosaiken In Kilikien: Band I, Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuestia, Recklinghausen*.
- Buzov 2011 M. Buzov, “The Early Christian Mosaics with Inscription in Croatia”, M. Şahin (ed.), *11th International Colloquium on Ancient Mosaics, Bursa*, 171-192.
- Campbell 1979 S. D. Campbell, “Roman Mosaic Workshops in Turkey”, *AJA* 83/3, 287-292.
- Can 2009 B. Can, “Erzincan Altıntepe Church With Mosaic”, *JMR* 3, 5-13.
- Cimok 2000 F. Cimok, *Antioch Mosaics, İstanbul*.
- Clement 1886 C. E. Clement, *A Handbook of Christian Symbols and Stories of the Saints*, Boston.
- Cormack 1977 R. Cormack, “The Arts during the Age of Iconoclasm”, A. Bryer - J. Herrin (eds.), *Iconoclasm, Birmingham*, 35-44.
- Çelik 2021 Ö. Çelik, “İncirli Köyü Martyrium Mozaikleri ve Hatay Mozaikleri Arasındaki Yeri”, *JMR* 14, 53-77.
- Çelikbaş - Verim 2021 E. Çelikbaş - E. Verim, “Hadrianopolis Kuzeybatı Nekropol Kilisesi’nin Bema ve Apsis Mozaikleri”, *JMR* 14, 79-99.
- Daloğlu 2011 E. Ö. Daloğlu, *Anadolu’da Erken Bizans Dönemi Figürlü Zemin Mozaikleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale
- Dalton 1911 O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford.
- 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.
- Demirer 2017 Ü. Demirer, *Pisidia Antiokheiası Büyük Bazilika Taban Mozaikleri*, Balti.
- Donceel-Voute 1988 P. Donceel-Voute, *Les Pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban: Décor, archéologie et liturgie*, Louvain.
- Eliüşük - Karakaş 2022 M. Eliüşük - G. Karakaş, “Paphlagonia Hadrianopolisi’nde Kare Planlı Yapıda Bulunan Pontic Sigillata Grubu Seramikleri”, *TÜBA-AR* 30, 203-220.
- Eser 2011 E. Eser, *Kelenderis Agora Bazilikası Zemin Mozaığı Üzerindeki Hayvan Betimlemeleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Eser 2020 M. A. Eser, *Bizans Maden Sanatı: Dini Törenlerde Kullanılan (Litürjik) Eşyalar*, Ankara.
- Evcim 2023 S. Evcim, “Eskişehir ve Çevresindeki Bizans Dönemi Yapıları”, *AÜSBD* 23/1, 325-352.
- Fârcaş et al. 2015 C. P. Fârcaş - V. Cristie - S. Fârcaş - T. M. Ursu - A. Roman, “The Symbolism of Garden and Orchard Plants and Their Representation in Paintings (I)”, *Contributii Botanice* 50, 189-200.

- Ferguson 1961 G. Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art*, London, Oxford and New York.
- Gökalp 2017 Z. D. Gökalp, *Kütahya Müzesi Bizans Sikkeleri*, Ankara.
- Gutzwiller -Çelik 2012 K. Gutzwiller - Ö. Çelik, "New Meander Mosaics from Antioch", *AJA* 116/4, 573-623.
- Habas 2015 L. Habas, "Crosses in the Mosaic Floors of Churches in Provincia Arabia and Nearby Territories, Against the Background of the Edict of Theodosius II", *JMR* 8, 33-60.
- Habas 2018 L. Habas, "Early Byzantine Mosaic Floors of the Church at Ozem, Israel", *JMR* 11, 97-120.
- Habas 2020a L. Habas, "The Appearance of Crosses in Mosaic Floors in the Churches of Israel, and the Edict of Emperor Theodosius II. Rule and Reality", A. Coniglio - A. Ricco (eds.), *Holy Land Archaeology on Either Side: Archaeological Essays in Honour of Eugenio Alliata*, Milano.
- Habas 2020b L. Habas, "The Mosaic Floors of the Church at Hazor-Ashdod, Israel", *JMR* 13, 109-138.
- Hachlili 2009 R. Hachlili, *Ancient Mosaic Pavements: Themes, Issues, and Trends Selected Studies*, Leiden and Boston.
- Hidri - Hidri 2010 H. Hidri - S. Hidri, *Die Frühchristliche Basilica in Arapaj/Durrës (Albanien)*, Wien.
- Hoddinot 1963 R. F. Hoddinot, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia: a study of the Origins and the Initial Development of East Christian Art*, New York.
- Hodges 2017 R. Hodges, *The Archaeology at Mediterranean Place Making: Butrint and the Global Heritage Industry*, London.
- Hulme 1892 F. R. Hulme, *Symbolism in Christian Art*, London.
- Kalkan - Çelikbaş 2022 E. Kalkan - E. Çelikbaş, "New Findings from Prehistoric Period in Western Black Sea Region: Hadrianopolis (Karabük-Eskipazar) Prehistoric Pottery", *KAREN* 8/16, 417-431.
- Kandeler - Ullrich 2009 R. Kandeler - W. R. Ullrich, "Symbolism of plants: examples from European-Mediterranean culture presented with biology and history of art", *Journal of Experimental Botany* 60/15, 4217-4218.
- Kaya 2021 M. Kaya, "Kapadokya Bölgesi Duvar Resimlerinde Kutsal Anlam Taşıyan ve Apotropaik Etkili Motifler", *Art-Sanat Dergisi* 16, 409-435.
- Keleş vd. 2014 V. Keleş - E. Çelikbaş - A. Yılmaz, "Paphlagonia Hadrianopolis'i", H. Kasapoğlu - M. A. Yılmaz (haz.), *Anadolu'nun Zirvesinde Türk Arkeolojisinin 40. Yılı*, Ankara, 271-290.
- Kitzinger 1951 E. Kitzinger, "Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics: I. Mosaics at Nikopolis", *DOP* 6, 81-122.
- Kitzinger 1970 E. Kitzinger, "The Threshold of the Holyshrine: Observations on the Floor Mosaics at Antioch and Bethlehem", P. Granfield - J. A. Jungman (eds.), *Kyriakon: Festschrift Johannes Quasten, Vol II*, Münster Westfalen.
- Köroğlu 1994 G. Köroğlu, *Bizans Sanatında İkonoklazma Dönemi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- Köroğlu - Tok 2018 G. Köroğlu - E. Tok, "Sinop Balatlar Kazısında Ortaya Çıkarılmaya Başlanan Erken Bizans Dönemi Döşeme Mozaikleriyle İlgili İlk Veriler", *JMR* 11, 121-135.
- Lassus 1947 J. Lassus, *Sanctuaires Chréties de Syrie*, Paris.
- Lavin 1963 I. Lavin, "The Hunting mosaics of Antioch and Their Sources. A study of Compositional Principles in the Development of Early Medieval Style", *DOP* 17, 179-286.
- Madden 2014 A. M. Madden, *Corpus of Byzantine Church Mosaic Pavements from Israel and the Palestinian Territories*, Leuven.
- Mango 1986 C. Mango, *The Art of the Byzantine Empires 312-1453*, Toronto, Buffalo and London.
- Meyer 1894 F. S. Meyer, *A Handbook of Ornament*, New York.
- Meyer 2016 F. S. Meyer, *A handbook of Ornament*, İstanbul.
- Michaelides 1989 D. Michaelides, "The Early Christian Mosaics of Cyprus", *BibAr* 52/4, 192-202.
- Murray et al. 2013 P. Murray - L. Murray - T. D. Jones, *The Oxford Dictionary of Christian Art & Architecture*, Oxford.
- Nassar - Turshan 2019 M. Nassar - N. Turshan, "Geometric Decoration Mosaics of Rihab: A Comparative Study", *Adamatu* 39, 7-15.
- Omari 2012 E. Omari, "The Mosaics with Animal Theme in the Southern Adriatic Between 4th and 6th century A.D.: Decorative and Iconographic Schemes in Comparison", *JMR* 5, 115-129.
- Ovadia 1980 A. Ovadia, *Geometric and Floral Patterns in Ancient Mosaics: A Study of their Origin in the Mosaics from the Classical Period to the Age of Augustus*, Roma.

- Patacı 2011 S. Patacı, "Paphlagonia Hadrianoupolis'i Hamam A ve A Kilisesi Mozaikleri", JMR 4, 27-50.
- Patacı 2012 S. Patacı, Paphlagonia Hadrianoupolis'i Mozaik ve Fresko Buluntuları, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Patacı - Laflı 2019 S. Patacı - E. Laflı, Hadrianoupolis IV: Early Byzantine mosaics and frescoes from northwestern central Turkey, Oxford.
- Popova 2022 V. Popova, "Chrismons and Crosses on the Late Antique Mosaic Pavements from Bulgaria", JMR 15, 267-284.
- Rodley 1994 L. Rodley, Byzantine Art and Architecture: An introduction, Cambridge.
- Siegelmann 1974 A. Siegelmann, "A Mosaic Floor at Caesarea Maritima", IEJ 24/3-4, 216-221.
- Sweetman 2013 R. J. Sweetman, The Mosaics of Roman Crete: Art, Archaeology and Social Change, New York.
- Syndicus 1963 E. Syndicus, Early Christian Art, J. R. Foster (çev.), New York.
- Taş - Özcan 2015 T. Taş - F. Özcan, "MS 4.-/7. Yüzyıllar Arasında Haç Motiflerinin Gelişimi", Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 21, 247-275
- Tiryaki 2016 A. Tiryaki, "Rhodiapolis Piskoposluk Kilisesi'nin Geometrik Desenli Taban Mozaikleri", OLBA XXIV, 505-534.
- Tok 2008 E. Tok, "Kuzey Lydia'da Bir Kiliseye Ait Zemin Mozaikleri: Manisa Gördes Çağlayan Köyü Yakınlarındaki Kilise Kalıntısı", M. Şahin (ed.), IV. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyum Bildirileri, Geçmişten Günümüze Mozaik Köprüsü, Bursa, 155-159.
- Tok 2011 E. Tok, "A New Mosaic Unearthed by an Illicit Excavation in Alasehir (Philadelphia)", JMR 4, 51-66.
- Tok vd. 2013 E. Tok - A. Talaman - M. Atıcı, "Nymphaion (Kemalpaşa) Yakınlarında Bir Roma Villasının Mozaikleri: Eski Ahit Öyküleri Üzerine Bir Yorum", JMR 6, 59-105.
- Topalilov 2021 I. Topalilov, "The Impact of Constantinopolitan Liturgy on the Mosaic Pavements in the Christian Basilicas in Thrace during the Second Half of 5th C.", JMR 14, 301-318.
- Topalilov 2022 I. Topalilov, "The Late 4th – Early 5th c. Mosaic Pavement in Philippopolis and Augusta Traiana in Thrace", JMR 15, 315-334.
- Tsafrir et al. 1979 Y. Tsafrir - Y. Hirschfeld - R. Drory - J. Drory, "The Church and Mosaics at Horvat Berachot, Israel", DOP 33, 291-326.
- Tülek 2006 F. Tülek, "Türkiye Mozaik Çalışmaları: Kilikia Mozaik Külliyesi", Arkeoloji ve Sanat 123, 113-122.
- Tzaferis 1977 V. Tzaferis, "Byzantine Mosaics in Israel", Archaeology 30/2, 86-92.
- Verim 2019 E. Verim, "Paphlagonia'da Bir Piskoposluk Merkezi: Hadrianoupolis Antik Kenti", A. Işık - T. Aydeniz - İ. H. İmamoğlu (eds.), Uluslararası Geçmişten Günümüze Karabük ve Çevresinde Dini, İlmî ve Kültürel Hayat Sempozyumu, Karabük, 276-289.
- Verim 2020 E. Verim, "Paphlagonia Hadrianoupolis'i Kilise A Mimarisi Üzerine Yeni Bir Değerlendirme", SAKTAD 3, 383-407.
- Verim 2021a E. Verim, "Dört Nehir Kilisesi (Kilise B)", V. Keleş - E. Çelikbaş - A. Yılmaz (eds.), Karabük - Eskipazar Paphlagonia Hadrianoupolis'i (2010-2014 Sezonları), Ankara, 45-88.
- Verim 2021b E. Verim, "Chora Kilisesi (Kilise A)", V. Keleş - E. Çelikbaş - A. Yılmaz (eds.), Karabük-Eskipazar Paphlagonia Hadrianoupolis'i (2010-2014 Sezonları), Ankara, 89-152.
- Yıldırım 2013 Ş. Yıldırım, Side Antik Kentinin Bizans Dönemi Dini Mimarisi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Rhodiapolis Piskoposluk Kilisesi Mozaikleri

Mosaics of the Episcopal Church in Rhodiapolis

Şehrigül YEŞİL*

(Received 09 October 2022, accepted after revision 26 August 2023)

Öz

Rhodiapolis antik kentinin (Kumluca, Antalya) akropolisinde yer alan üç nefli kilise, batısında narteks, doğusunda apsis ve yan mekânlarıyla erken dönemin klasik bazilika plan tipine sahiptir. 2007 yılında başlayan kazılarda kilisenin narteks, orta ve yan nefleri ile prothesis bölümlerinde opus tessellatum tekniğindeki geometrik desenlerden oluşan mozaikler ortaya çıkarılmıştır.

Mozaiklerin tümü mermer, kireç taşı ve pişmiş toprak malzemedeki düzgün kesilmiş küp biçimli polikrom tesserae ile yapılmıştır. Pano desenlerinin ortak özelliği, beyaz zemin üzerine sarı, kırmızı, pembe, bordo, mavi renkler kullanılarak oluşturulmuş geometrik desenlerin, üç boyutlu bir etki yaratacak şekilde gölgelendirilerek işlenmiş olması ve bunların siyah veya siyaha yakın gri renkli tesserae ile sınırlanmış olmasıdır. Farklı geometrik düzenlemelere sahip on panodan oluşan kuzey nefte ve kesintisiz devam eden tek bir panodan oluşan güney nefte bordür kullanılmamıştır. Prothesis ve orta nefte panolar bordür kullanılarak kapalı bir formda düzenlenmiştir. Nartekste ise, mekân üç ana panoya bölünmüş ve sadece kuzeydeki iki panoda bordür kullanılmıştır. Ayrıca ana desenlerin işçiliklerindeki kalite mekânlara göre farklılık gösterir. Bu farklılıklar kilise mekânlarına ait taban mozaiklerindeki farklı atölyelere işaret eder. Rhodiapolis Kilisesi mozaiklerinde kullanılan Geç Antik Dönem repertuarından seçilmiş desenlerin yakın benzerleri, genellikle 5. yüzyıl ve 6. yüzyıl başına tarihlenen mozaiklerde görülür. Ancak yakın yerleşmeler dikkate alındığında, bu mozaiklerin 5. yüzyıla ait oldukları söylenebilir.


Anahtar Kelimeler: Likya, Rhodiapolis, mozaik döşeme, Opus Tessellatum, geometrik düzenleme.

Abstract

The three aisled church located in the acropolis of Rhodiapolis Ancient City (Kumluca, Antalya) represents the early classical basilica design type with the narthex in the west, the apse in the east and the adjoining rooms. Mosaics consisting of geometric patterns of opus tessellatum technique were unearthed in the narthex, nave, and side aisles, as well as prothesis sections of the church, in the excavations that started in 2007.

All the mosaics are made of marble, limestone, and terracotta material with clearly cut cub-shaped polychrome tesserae. The common feature of the panel pattern is that the geometric patterns created using yellow, red, pink, burgundy, and blue colors on a white background are treated by shading to create a three-dimensional effect, and they are limited to black or nearly black-gray tesserae. Borders were not used in the northern aisle consisting of ten panels with different geometric patterns, and in the southern aisle consisting of a single continuous panel. Panels in prothesis and nave are arranged in a closed form using borders. As for narthex, the place was divided into three main panels, and the border was used only on the north panel. Moreover, the quality of the craftsmanship on the main patterns varies according to the places. These differences refer to the different workshops in the pavement mosaics of the church spaces. Close analogues of patterns selected from the repertoire of Late Antiquity used in the mosaics of the Rhodiapolis Church are usually seen in the mosaics dated to the 5th and early 6th centuries. However, it can be deduced that, considering the nearby settlements these mosaics belong to the 5th century.

Keywords: Lycia, Rhodiapolis, mosaic pavement, Opus Tessellatum, geometric pattern.

* Şehrigül Yeşil, FMV, Işık Üniversitesi, Mimari Restorasyon Programı, Meslek Yüksekokulu, İstanbul, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0002-6940-5933>. E-posta: sehrigul.yesil@isikun.edu.tr

Rhodiapolis antik kenti, Likya Eyaleti'nin güneydoğusunda, günümüzde Antalya ilinin Kumluca ilçesinde yer alır. Kentin akropolisinde yer alan üç nefli kilise (Res. 1), batısında *narteks*, doğusunda apsis ve yan mekânlarıyla erken dönemin klasik bazilika plan tipine sahiptir¹. Rhodiapolis Kilisesi'nin *narteks*, orta ve yan nefler ile *prothesis* bölümleri *opus tessellatum* tekniğindeki, geometrik desenlerden oluşan mozaikler ile bezenmiştir (Res. 2). Mozaiklerin tümü mermer, kireç taşı ve pişmiş toprak malzemeden düzgün kesilmiş küp biçimli polykrom *tesseralar*la yapılmıştır. Pano desenlerinin ortak özelliği, beyaz zemin üzerine sarı, kırmızı, pembe, bordo, mavi renkler kullanılarak oluşturulmuş geometrik desenlerin, üç boyutlu bir etki yaratacak şekilde gölgelendirilerek işlenmiş ve bunların siyah veya siyaha yakın gri renkli *tesseralar*la sınırlanmış olmasıdır.



Resim 1
Rhodiapolis kentinin konumunu gösteren harita ve kilisenin kentteki konumunu gösteren hava fotoğrafı (Rhodiapolis Kazı Arşivi).

Resim 2
Rhodiapolis Kilisesinin havadan görünümü (GABAM Arşivi).

Yan neflerdeki mozaikler oldukça iyi korunmuştur. Orta nef mozaik döşemesinin ana giriş ve yan neflerin *stylobata* yakın bölümleri ise kısmen korunmuştur. Doğuda *templona* bitişik olarak korunagelen bordür dışı alan desenini taşıyan iki küçük parça, mozaik orta nef döşemesinin sınırlarını net olarak ortaya koyar². *Nartekste* bulunan mozaik döşemenin, güneyde üzerine düşen mimari parçalar sebebiyle çökmüş olduğu; ayrıca doğu-batı yönünden bakıldığında orta kısmın da çöktüğü görülmektedir. Çökmeler yer yer *tessera* kaybı olmaksızın eğim oluşturacak biçimde iken, özellikle döşemenin kuzeyinde yoğun miktarda *tessera* kaybı meydana gelmiştir. Kutsal alan içinde, *synthrononun* hemen önünde, çok az bir kısmı korunmuş *opus sectile* pano kilisedeki tek örnektir. *Bema* bölümündeki döşeme oldukça tahrip olsa da döşemenin altındaki harç tabakasındaki *in situ* izler bu bölümün taş levhalarla kaplı olduğunu gösterir. Kilisenin *diakonikon* bölümünün güneybatı köşesinde *in situ* korunagelmış birkaç *tessera* dışında kazı toprağı içinde *tesseralar* ele geçmiştir.

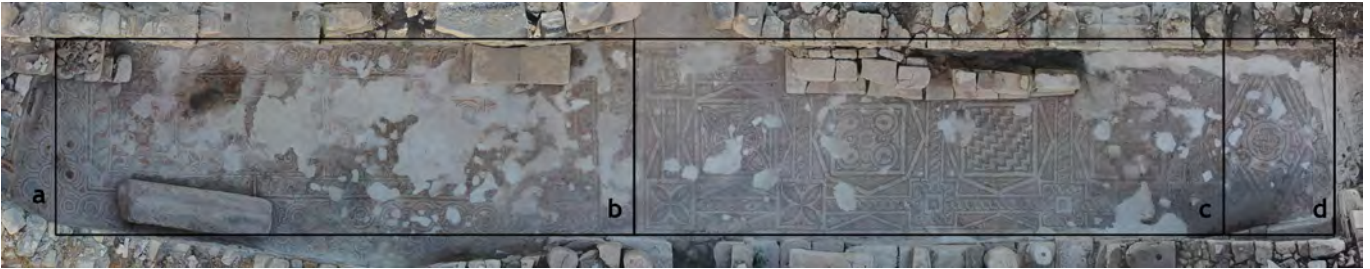
2008-2012 yılları arasındaki kazılarda ortaya çıkarılan taban döşemelerinin yan nefler ve *prothesis* bölümleri, restore edilmeleri ve belgelenmelerinin ardından, diğer kısımlar ise, restorasyonları tamamlanamadan üzeri jeotekstil ayırıcı ve volkanik tüf dolgu malzemesi ile tekrar gömülerek koruma altına alınmıştır. 2016 yılı kazı sezonunda kilise tabanlarındaki bu geçici tekrar gömme tabakalarının tamamı kaldırılmıştır. Restore edilmemiş olan *narteks* ve orta nef *opus*

1 Kilisenin mimarisi ile ilgili detaylı bilgi için bk. Akyürek – Tiryaki 2010: 389-390; Tiryaki 2012.

2 Söz konusu döşemenin doğuya yakın orta kısmında, yaklaşık 2 m²'lik kısım ada halinde korunmuştur.

tessellatum döşemeleri ile küçük bir parçası korunagelen *opus sectile* döşeme restore edilmiş; daha önce restore edilen kısımların da bakımları yapılmıştır³.

Nartekste bulunan yaklaşık 2,5 x 17,5 m boyutundaki döşeme, birbirinden farklı düzenlemeye sahip üç ana panodan oluşur (Res. 3). İki panoda bordür kullanılmamışken, kuzeydeki ilk pano bordürle çevrelenmiştir. Bordür doğuda duvara bitişiktir. Kuzey ve batıda ise, bordür ile duvarlar arasında mimariye bağlı olarak düzensiz şekillerde kalan bordür dışı alanlar (Res. 3a) yan yana ve üst üste yerleştirilmiş balık pulu deseninin (benzeri Décor I: 215b) oldukça büyük basit bir varyasyonu ile doldurulmuştur. İlk panonun (Res. 3b) bordürü, ilmikli dairelerden (benzeri Décor I: 69f) oluşur. Kuzeybatı köşede daireler ilmiksiz olarak birbirine bağlanmıştır. Çok özenli işlenmediği anlaşılan bordür, batıdan güneye doğru köşe motifiyle dönmek yerine kesilmiş, güneydeki bordür ayrı bir parça biçiminde işlenmiştir⁴. Bu bordürden içe doğru, panoları her yönden çevreleyen asimetrik gölgelendirilmiş basit giyoş motifli (Décor I: 70h) bordür yer alır. Bu bordürde de özellikle köşe birleşmelerindeki özensizlik ilk bakışta göze çarpar. Kuzeydeki ilk bezeme alanında, batı duvara paralel yerleştirilmiş, sarmaşık sarmalı deseninin dolgu motifi olarak kullanıldığı bir pano ile yatay ve dikey olarak yerleştirilmiş ilmiklerle birbirine bağlanan daireler deseninin dört daireden oluşan merkezi kompozisyonlu çeşitlemesinin (Décor II: 404a) oldukça özensiz işlenmiş bir örneğini barındıran ikinci pano yan yana yerleştirilmiştir. Bunun hemen güneyinde, mekikler ve aralarında içbükey kenarlı kareler oluşturacak şekilde yerleştirilmiş kesişen dairelerle (Décor I: 239f) doldurulmuş panoya bitişik olarak, kenarları dışa ilmikli kare (Décor II: 39) desenli bir pano bulunur. Panonun dolgu motifi okunamamaktadır. İkinci bezeme alanının desenleri, yüksek miktardaki *tessera* kaybı sebebiyle kısmen okunabilmektedir. Bu alanda, iç içe geçmiş dairelerin kullanıldığı bir desenle doldurulmuş dikdörtgen pano ile köşelerde sadece dairelerin korunageldiği kare pano, okunması mümkün olmayan dar bir pano ile ayrılır. Üçüncü bezeme alanındaki desen yine yoğun *tessera* kaybı sebebiyle okunamamıştır.



Resim 3
Narteks döşemesi (GABAM Arşivi).

İkinci ana panoda (Res. 3c), bantlarla birbirine bağlanmış karelerin üst üste yerleştirilerek haç biçiminde bölmeler oluşturduğu bir düzenleme görülür (Décor I: 146). Rhodiapolis örneğinde, karelerden okunabilen⁵ beş tanesi gölgelendirilmiş basit giyoş (Décor I: 146f'deki gibi) ile doldurulmuştur. Bu kareler kendilerini birleştiren bantlarla kesintisiz biçimde bağlanır. Bu genel düzenlemeden farklı olarak, kuzeydeki ilk desendeki üç kare çerçevelenmiş

3 2008-2012 yılları arasında kazı ve restorasyon çalışmaları sırasıyla, Prof. Dr. Nevzat Çevik ve Prof. Dr. İsa Kızılgut başkanlığında sürdürülmüştür. 2016 yılı restorasyon ve belgeleme çalışmaları, Antalya Müzesi başkanlığında, Koç Üniversitesi – Stavros Niarchos Vakfı, Geç Antik Çağ ve Bizans Araştırmaları Merkezi (GABAM)'ın maddi desteğiyle yürütülmüştür. 2008-2011 yılları arasındaki ilk dönem restorasyonları Ark İstanbul tarafından, 2016 yılı restorasyon ve bakım çalışmaları ise Ş. Yeşil tarafından yapılmıştır.

4 Panonun orta nefe giriş kapısının neredeyse ortasında bitirilmesi, mozaik programı oluşturulurken, mimari düzenlemenin dikkate alınmadığını gösterir.

5 Karelerden ikisi daha sonra yapılmış olan oturma sekisi altında kaldığı için okunamamaktadır.

ve bantlardan ayrılmıştır. Kareden ikisi, dört yapraklı rozet (Décor II: 42), biri yatay ve dikey olarak yerleştirilmiş ilmiklerin merkezde tek daire oluşturduğu bir desen taşır. Kareleri birleştiren bantlardan ikisi tıpkı panonun devamında olduğu gibi basit giyoş ile doldurulmuştur. İki bant giyoş yerine farklı desenler taşır. Bunlardan biri, üç boyut etkisi verilmiş dalgalı, perspektifli kurdela motifi (Décor II: 298d), diğeri ise, dönüşümlü olarak içe ve dışa bakacak şekilde yerleştirilmesi ile dış hatları dalga motifi oluşturan çan dizisi (Décor II: 60e) motifidir.

Panoda, haç biçimli alanlara yerleştirilen siyah kontörlü beyaz şeritlerle sekizgenler oluşturulmuştur. Kuzey yöndeki ilk haç biçimli alanda, batı yöndeki iki kenarın ters yönde yerleştirilmesi, alan içindeki sekizgen formu bozmuştur. Son derece büyük bir hata olarak kabul edebilecek bu durum, özensiz işçilik veya hatanın düzeltilmesine imkân vermeyecek ölçüde hızlı bir uygulama sürecine işaret etmektedir. Sözü geçen sekizgen formun içinde yer alan karelerin her biri farklı dolgu desenleriyle bezenmiştir. Bu desenler kuzeyden güneye doğru: 1. iç içe geçmiş daire ve dört yapraklı rozet (Décor II: 298d); 2. ilmikli düğümlerle birbirine bağlanan daireler deseninin dört daireden oluşan merkezi kompozisyonlu çeşitlemesi (Décor II: 404c); 3. gökkuşağı deseni oluşturacak biçimde ardarda dizilmiş ve diyagonal yerleştirilmiş çok renkli zigzag bantlar (Décor I: 99b) ve 4. gökkuşağı deseni oluşturacak biçimde ardışık dizilmiş üç renkli dama tahtası desenidir.

Narteksin güneyindeki son pano (Res. 3d), kuzey nef döşemesindeki panolarla benzerlik taşır. İlmiklerle eşkenar dörtgene bağlanan merkezi daire (Décor II: 300b) içinde dolgu motifi olarak “Süleyman Düğümü” (Décor II: 42) deseni kullanılmıştır. Bu pano ile duvar arasında kalan alan, aralıklı olarak diyagonal yerleştirilmiş kenarları tırtıklı kareler dizisi (Décor I: 5a) ile doldurulmuştur.

Bordür dışı alanda kullanılan, Kıbrıs, Ege Adaları ve Yunanistan’da sıkça kullanılan balık pulu deseninin, her ikisi de 5. yüzyıla tarihlenen en yakın benzerlerine, *Perge*’de *macellumun* batısındaki portikte (Işıklıkaya 2010: 156 res. 49) ve *Lavreotiki*’de, *Aigilea* kentinde bulunan bazilikada (Kotzia 1952: 114 res. 14; Spiro 1978: 83 res. 89) rastlanır.

İkinci ana panoda kullanılan düzenlemenin haç biçimli bölmeler içine diyagonal kareler ya da daireler yerleştirilmiş varyasyonları, 4 - 5. yüzyıllara ve 6. yüzyıl başına tarihlenen örnekleri Yunanistan ve Anadolu’da görülmektedir. Pano, yukarıda da bahsedildiği gibi aynı desenin farklı varyasyonlarını bir arada barındırır. Basit giyoş taşıyan karelerin bantlarla kesintisiz birleşerek haç formu oluşturduğu varyasyonunun, *Atina*’daki *İlissos Bazilikası*’nın *exonarteksinde* bulunan panodaki yakın benzeri 5. yüzyıl ortalarına tarihlenmektedir (Spiro 1978: 31 res. 26). *Kenchreai*’da keşfedilen bir yapı kompleksindeki yakın benzeri ise 4. yüzyıl başına tarihlenmiştir (Scranton - Ramage 1964: 131 res. 23d; Spiro 1978: 89, 95 res. 93). Desenin bu varyasyonunun 5. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen bir benzeri de *İstanbul*’da *Büyük Saray*’ın güneyindeki, *Amiral Taldif Sokak*’ta bulunan mozaik döşemede (Tülek 2009: 25 res. 4) görülür.

Panonun kuzeyindeki ilk desendeki çerçevelenerek bantlardan ayrılmış varyasyonun benzerlerine ise, *Antiocheia*’da, *Antioch Evi* (Levi 1947: lev. XX); *Maskeler Evi* (Levi 1947: levha LXXIXa; CXXIIB); *Ananeosis Evi* (Levi 1947: levha LXXIII a,b; Campbell 1988: 27-28 lev. 81); *Kıvrımdal İçinde Kuş Evi* (Levi 1947: lev. CVIII)’nde rastlanır. Bu panonun dolgu desenleri *Antiocheia* (Campbell 1988: 82 lev. 230), *Xanthos* (Manière-Léveque 2012: 25 res. 16) ve *Kıbrıs*’ta (Foulias 2011: res. 14-15) 4. yüzyıldan itibaren sıkça kullanılmıştır.

Kuzey nefi kaplayan yaklaşık 3.5 x 21 m boyutundaki döşeme, farklı geometrik düzenlemelere sahip on panodan oluşur (Res. 4)⁶. Panolar ile döşemeyi sınırlandıran mimari arasında, kalan boşluk kuzey ve güneyde, aralıklı olarak diyagonal yerleştirilmiş kenarları tırtıklı kareler dizisi ve bunların iki yanına da uçları içe dönük, kenarları tırtıklı üçgenler dizisi ile doldurulmuştur (Décor I: 5d). Kilisenin trepezoidal yapısı nedeniyle, batıdan doğuya doğru daralan mimari yapısı doğal olarak mozaik taban döşemesini de etkiler. Buna bağlı olarak, doğuya gidildikçe sadece kenarları tırtıklı kareler (Décor I: 5a) aralıklı olarak kullanılarak, yedinci pano hizasında sonlanır. Panolar ile döşemeyi sınırlandıran mimari arasında, kalan boşluğun batısı, *kantharostan* çıkan ve iki yana büyüterek yayılan sarmaşık sarmalı ile doğusu ise, sadece sarmaşık sarmalı ile doldurulmuştur. Kuzey nefte bulunan birbirinden farklı genişliklerdeki, on adet dörtgen panonun eni, yine kilisenin trepezoidal yapısı sebebiyle, batıdan doğuya daralarak mimariye mümkün olduğunca uygun hale getirilmiştir.



Resim 4
Kuzey nef döşemesi (GABAM Arşivi).

Nefin batı ucundan doğuya doğru, 1. ve 6. panolar biri ortada, dördü köşelerde yer alan, birbirine bağlı beş daire ile köşelerdeki dairelerin içinden geçen bir eşkenar dörtgenden oluşur. Yaklaşık kare forma sahip 2. ve 4. panolarda aynı düzenlemenin daire ile çevrelenmiş bir versiyonu görülür. Buradaki desende ortadaki daire küçülmüş ve önceki panolardaki eşkenar dörtgen kareye dönüşmüştür. 7. pano, iç içe yerleştirilmiş iki daireye ilmiklerle bağlanan sekiz daire ve bu ilmikli dairelere geçmeli olarak bağlanan üst üste yerleştirilmiş iki kareden oluşan yıldız betimlenmiştir (Décor II: 397d). 8. panoda, ilmiklerle birbirine bağlanan iç içe geçmiş eşkenar dörtgen ve merkezindeki daire motifinden oluşan bir kompozisyon yer alır. 9. panoda, iç içe yerleştirilmiş iki daire ve bunlara ilmiklerle bağlanan sekiz daire motifinden oluşan geometrik bir kompozisyon görülmektedir. 10. panoda, dikey-yatay eksenlerde dışındaki dikdörtgene ilmiklerle bağlanan bir eşkenar dörtgen motifi betimlenmiştir. Panonun güneyindeki ilmiğin, devamı olan kordon ile birleşmemesi olası bir özensizliğe işaret etmektedir. Diğer panolardaki merkezi kompozisyonlardan farklı olarak, 3. (yakın benzeri Décor I: 115b) ve 5. panolarda kare biçimli küçük boşluklar kalacak şekilde yanyana ve üstüste dönüşümlü olarak yerleştirilmiş karelerden oluşan dama tahtası deseni kullanılmış ve karelerin içi daha küçük boyutlu karelerle doldurulmuştur. 3. panoya göre çok daha dar olan 5. panodaki dama tahtası deseni diyagonal yerleştirilmiştir (yakın benzeri Décor I: 120a).

Merkezi panoların ortasındaki daireler, altı panoda tırtıklı siyah ve beyaz ile işlenmiş testere dişi dizisi (Décor I: 10g; 2., 4., 6. - 9. panolar) ile çevrelenmiş, diagonal olarak iç içe yerleştirilmiş kareler (Décor II: 39; 2, 4, 6. panolar), dört yapraklı rozet (Décor II: 42; 7. pano) ve dörde bölünmüş daire motifi (Décor II: 38; 8. ve 9. pano) ile doldurulmuştur. İlk panonun merkezindeki büyük dairenin içi kenarları içe ilmikli kare ile doldurulmuşken, son panodaki eşkenar dörtgen boşluk, “gümüş tepsi motifi”nin “kulaklı daire (Işıklıyaya 2010: 347)” olarak da adlandırılan sade bir varyasyondur.

6 Kuzey ve güney nefler ile *prothesis* mozaik döşemeleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Tiryaki 2016.

Ana desen ve pano arasında kalan köşelere üçlü yaprak motifleri (4, 6, 9. panolar), ortası mekik biçiminde ve iki yana açılan yapraklardan oluşan, oldukça stilize işlenmiş bitkisel desenleri (2. pano) bulunur. 7. Panonun üç köşesi, bir daldan çıkıp ikiye ayrılan sarmaşık yaprağı motifleri ile bir köşesi ise içinden yapraklar çıkan bir kâse motifi ile doldurulmuştur. 10. panoda, eşkenar dörtgen ile dikdörtgen arasında kalan üçgen boşluklarda dolgu motifi olarak, biri kulplu olmak üzere, iki ayaklı sürahi/ibrik, uzun boyunlu bir şişe ve son boşlukta, bir el baltası ile uzun saplı, çift başlı bir balta betimi bulunur.

7. panoda kullanılan desenin en yakın benzerleri Ege Adalarında ve Akdeniz Havzası'nın doğu kıyılarında tespit edilmiştir. Kos Adasındaki Hagios Ioannes Bazilikası (De Matteis 2004: 126-127 res. 65) ve Andros Adasındaki Paleopolis B Bazilikası (Peleanidis 1974: res. 67)'nda desenin 5. yüzyıla tarihlenen benzerleri görülür. Ürdün, Gerasa Prokopius Kilisesi'nde desenin 5. yüzyıla tarihlenmiş birebir benzeri saptanmıştır (Kraeling 1938: 339-340 lev. 83a; Nassar – Al-Muheisen 2010: res. 9c). Filistin'deki Maresha Kilisesi'nde desenin 5. - 6. yüzyıllara tarihlenen zengin varyasyonları bulunur (Kloner 1993).

5. panodaki diyogonal yerleştirilmiş dama tahtası deseninin benzerleri Anemurium'daki Nekropolis Kilisesi'nin güney nefindeki örnekleri 4. yüzyıl sonu - 5. yüzyıl başına tarihlenmiştir (Campbell 1998: 49 lev. 212). Desenin 4. yüzyıl ortası - 5. yüzyıl başına tarihlenen bir benzeri Antiocheia'daki C Hamamında; 5. yüzyıla tarihlenen diğer bir benzeri ise Osmaniye Alacami Bazilikası'nda (Tülek 2004: res. 2.5) karşımıza çıkar.

10. panonun merkezinde kullanılan "gümüş tepsi motifi" deseni ise, 5. yüzyılda Perge'de çok yaygın olarak kullanılmıştır (Işıklıyaya 2010: 347). 5. yüzyıla tarihlenen benzer örnekler, Aphrodisias, 2 no.lu Ev'de (Campbell 1991: 20-21 lev. 72) ve Soli Bazilikası'nda (Tinh 1985: res. 29-30) görülür. Demetrias, Bazilika Alpha'da (Spiro 1978: res. 428, 442) ve Tsifiki 1 no.lu mekandaki (Spiro 1978: res. 630-631) örnekler ise, 4. yüzyıl sonu - 5. yüzyıl başına tarihlenmiştir. Amphipolis, Bazilika Gamma'da tespit edilen örnekler ise, 5. yüzyıl sonu - 6. yüzyıl başına tarihlenmiştir (Spiro 1978: res. 693).

Güney nef, küçük panolara ayrılmadan kesintisiz devam eden yaklaşık 3,5 x 21 m boyutunda "halı deseni" olarak tanımlanan bir düzenlemeye sahip olup düz siyah şeritle çevrelenmiş bir döşemeye sahiptir (Res. 5). Pano ile mimari arasındaki boşluk tıpkı kuzey nefte olduğu gibi, doğuya doğru daralır. Buna



bağlı olarak, alanı kaplayan sarmaşık sarmalı desenini oluşturan kalp biçimli yapraklar doğuya gidildikçe küçülür ve yerini kuzey nefin aynı kısmında görülen kenarları üçgen ve diyagonal olarak yerleştirilmiş kareler dizisine bırakır. Pano, beyaz zemin üzerine, aralarında içbükey kenarlı kareler oluşturacak şekilde yan yana ve üst üste yerleştirilmiş, kordonlarla birbirlerine alttan ve üstten geçerek bağlanarak sonsuz döngü oluşturan daire motiflerinden oluşmaktadır. Daireler, tıpkı kuzey nefteki gibi, gökkuşağı stilinde renklendirilmiştir. Daireler, içbükey kenarlı kare (Décor II: 36), dörde bölünmüş daire motifi (Décor 2: 38),

Resim 5
Güney nef döşemesi (GABAM Arşivi).

hedef tahtası görünümü verilmiş çember motifi (Décor II: 38), 6-9 yapraklı rozetler (benzeri Décor II: 42), kenarları tırtıklı diyagonal yerleştirilmiş kare motifi (Décor II: 39) ve yoğun olarak da mozaik terminolojisinde “flore” olarak tanımlanan (Décor II: 39) haç biçimindeki çiçek motifi (Décor II: 39) ile doldurulmuştur. Hepsi farklı renklerde *tesseralar* ile işlenmiştir. Bu panonun en yakın benzeri, Aphrodisias’da, “Papaz Evi” olarak adlandırılan yapı tespit edilmiş olup 5. yüzyıla tarihlenmiştir (Campbell 1991: 23 lev. 82).

Nefin tam ortasında yer alan bir daire motifinin içinde ise, bir daldan çıkan kırmızıyla işlenmiş üç nar motifi betimlenmiştir (Res. 6). Hıristiyan sembolizmde kiliseyi simgeleyen nar meyvesi (Ferguson 1961: 37), Likya Bölgesi içinde Ksanthos (Raynaud 2009: res. 25-26) ve Gemiler Adası’ndaki döşeme mozaiklerinde (Asano 2010: res. 67, 74, 88) ağaç üstünde betimlenmiştir (Tiryaki 2016: 517).

Resim 6

Güney nef döşemesinde bulunan nar betimi (GABAM Arşivi).



Orta nefte bulunan yaklaşık 7,5 x 14,5 m boyutundaki mozaik bordürlerle çevrili kapalı bir kompozisyona sahiptir (Res. 7). Döşeme bordürü ile batı duvar arasında kalan alan, batıda girişin orta aksına, ağız girişe bakacak şekilde yerleştirilmiş bir *kantharostan* çıkarak iki yana uzanan sarmaşık sarmalı dizisiyle doldurulmuştur. Desen bordür dışı alanın kuzey köşesinde son bulur. Güneyde ise, duvar ile bordür arasında kalan çok daha dar alanda yapraklar olmaksızın sadece düzensiz sarmallar biçiminde devam eder. Bordürün *templon stylobatına* bitişik doğu kenarda da devam ettiği korunagelmüş iki küçük parçadan anlaşılmaktadır. Bordür dışta iki siyah şerit arasına yerleştirilmiş üç sıra beyaz ve her iki yönden siyah mavi ve beyaz *tesseraların* geçişiyle üç boyutlu izlenim yaratacak şekilde dizilmiş bir şerit arasına yerleştirilmiştir. İç içe geçmiş iki dalgalı gölgelendirilmiş bant ile iç içe geçen teğet yerleştirilmiş gölgeli kare dizisi desenli bordür (benzeri, Décor I: 79b)⁷ tüm panoyu çevreleyerek kapalı bir kompozisyon oluşturur. Bordür içinde kalan dikdörtgen geniş pano, batıda korunan alan ve doğuda kısmen korunmuş iki orta daireden anlaşıldığı kadarıyla, merkezde yer alan büyük bir daire ile iç içe geçmiş dört küçük dairenin yine iç içe geçerek birleştiği kemerlerin tekrarından oluşur. Panonun batıdaki iki köşesine diğerlerinden daha küçük iki kemer yerleştirilmiştir. Kuzeyde yer alan küçük kemerde, mekikler oluşturacak şekilde kesişen daireler (Décor I: 46d), güney kemerde ise, konturları tek *tessera* sırası ile işlenmiş, yan yana ve üst

7 Orta nef bordüründe, Décor I: 79b’den farklı olarak içi içe geçmiş bantlar hafifçe köşe oluşturacak biçimde işlenmiştir.



Resim 7
Orta nef döşemesinin batısında korunagelen kısım (GABAM Arşivi).

üste yerleştirilmiş balık pulu deseni (Décor I: 215b) ile doldurulmuştur. Panoda kısmen korunan beş büyük kemerin ortak özelliği, testere dişi bordüre sahip olmasıdır. Panonun kuzeyinde yer alan üç büyük kemerde tespit edilen dolgu motifleri batıdan doğuya doğru sırasıyla: 1. yan yana ve alt alta yerleştirilmiş, ilmiklerle birbirine bağlanan daireler⁸; 2. ortalarında bir sekizgen oluşturacak şekilde uç uca yerleştirilmiş sekiz adet karenin arasında üçgen ve baklava biçimli alanlar oluşturan kompozisyon (Décor I: 373a); 3. dört renkli dama tahtası desenidir. Panonun güneyindeki kemerlerin çok küçük bir kısmı korunmuştur. Kemerlerin bağlı olduğu küçük daireler yine testere dişi bordürle çevrelenmiş olup sadece ikisi kısmen günümüze ulaşmıştır. Kuzeydeki daire bir *kantharos* betimi, diğeri ise, birbirinin içinden geçen kare ve eğrisel kare (yastık) motifi (Décor II: 43) taşır. Ortadaki büyük dairenin sadece testere dişi motifli bordürü korunagelmıştır. Batı sınırda kalan yarım daire ise, uçları dışa doğru yuvarlanmış radyal desenle (benzeri Décor II: 349a) doldurulmuştur. Panonun doğusuna yakın bir adacık biçiminde korunan iki büyük daireye deseni taşıyan parça⁹, dolgu motiflerinin anlaşılmasına izin verir. Batıdaki dairede, lotus sarmalı ve bu desenin ortasına yerleştirilmiş dörde bölünmüş daire motifi (Décor II: 38) bulunur. Diğesinde ise, gökkuşağı deseni oluşturacak biçimde ardarda dizilmiş çok renkli zigzag bantlar (Décor I: 199b) yer alır (Res. 8).

8 Buradaki dolgu motifinde, kemerin üst kısmında daireler ilmiklerle birbirine bağlanırken alttaki son sırada ilmik kullanılmamış ve desen açık bir şekilde deforme edilmiştir. Desenin iyi işlenmiş bir versiyonu yine benzer bir düzenlemede, kemer içinde Perge, Güney Hamam'da kullanılmıştır (Işıklıkaya 2010: 280; Işıklıkaya- Laubscher 2016: 177-178).

9 Dairelerin dolgu motiflerinin yaklaşık yarısı korunagelmıştır. Bunlarla bağlantılı iki küçük dairenin sadece bordürlerindeki testere dişi deseninin seçilebilmesine olanak sağlayacak kadar küçük iki parçası görülebilir.

Resim 8

Orta nef döşemesinin doğusuna yakın bir adacık biçiminde korunan kısım (GABAM Arşivi).



Orta nefin doğusunda, kuzey ve güney *stylobat*ları ile *templon* arasında kalan küçük alanlarda iki ayrı evreye işaret eden üst üste iki tabaka halinde mozaik zemin tespit edilmiştir (Tiryaki 2016: 519). *Templon*un kuzey kenarında, alt tabaka döşemede, siyah ve beyaz şeritlerle ayrılmış, üç ayrı renkte (bordo, sarı, mavi) *tessera* sıralarının dönüşümlü olarak üst üste yerleştirilmesiyle oluşan aralıklarla ters V oluşturacak şekilde aynı renkte çıkıntılar içeren gökkuşağı deseni (Décor I: 112e) kullanılmıştır (Res. 9). Üst kat mozaik döşemenin çok

Resim 9

Templon ile kuzey nef *stylobatı* arasındaki kısım (GABAM Arşivi).



küçük bir kısmı korunmuştur. İki *tessera* kalınlığında siyah bir şeritle çevrelenmiş bordür kısmında sarı *tessera*lar ile işlenmiş ilmikli düğümle birbirine bağlanan iki daire (yakın benzeri Décor I: 69f) görülmektedir. Geri kalan korunmuş küçük kısımda ise sadece sarı ve kırmızı *tessera*ların kullanıldığı daire motifleri seçilebilmektedir. *Templon* ile güney *stylobat* arasındaki alanda alt kat döşemede yine gökkuşağı deseni betimlenmiştir. Çok küçük bir kısmı korunmuş üst kat mozaik döşemede ise hatları siyah ile işlenmiş, yan yana ve üst üste yerleştirilmiş balık pulu motifleri (Décor I: 215b) kullanılmıştır (Res. 10).

Orta nef panosunu çevreleyen bordür deseninin bir benzeri, Kıbrıs, Kourion'da Eustolios ek binasının güney portüğünde (Michaelides 2001: 314-235 res. 8-9); bir diğer yakın benzeri ise, Rhodiapolis'e yaklaşık 30 km uzaklıktaki Olympos'ta



Resim 10
Templon ile güney nef *stylobatı* arasındaki
kısım (GABAM Arşivi).

tespit edilmiştir. Olympos'ta "Mozaikli Yapı" olarak tanımlanan binanın ikinci katına ait parçalar halinde korunmuş mozaikler, 5. yüzyıl sonu - 6. yüzyıl başına tarihlenmiştir (Öztaşkın 2011: 709-720, res. 15-18,20).

Templon ile *stylobat* arasında kullanılan "gökkuşak motifinin"¹⁰, Antakyalı mozaik ustalarının keşfi olduğuna inanılır (Tiryaki 2016: 519). 3. yüzyıldan itibaren özellikle Doğu Akdeniz Havzası'nda yoğun olarak kullanılmaya başlanmış, 4. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dolgu motif olmaktan çıkarak daha geniş yüzeylere yayılmıştır (Işıklıkaya 2010: 334). Değişik varyasyonları olan gökkuşak motifinin Rhodiapolis'teki örneğinin benzerleri Kilikia Bölgesi'nde, 5. yüzyıla tarihlenen Adana, Koyunevi Köyü mozaiklerinde (Tülek 2004: res. 17.3, 17.6, 17.9) ve Kıbrıs, Kourion'da Eustolios ek binasının küçük havuzunda (Michaelides 2001: res. 7) karşımıza çıkar.

3,1 x 3,3 m boyutunda tamamı mozaik kaplı *prothesis*in ortasındaki mozaik panoda, aralarında içbükey kenarlı boşluklar oluşturacak şekilde yan yana ve üst üste yerleştirilmiş, ilmiklerle birbirine bağlanan daireler betimlenmiştir (Res. 11). Bunun dışında, tek sıra, iç kenarında iki sıra *tesseradan* oluşan siyah şerit ile çevrelenmiş, sarmaşık sarmalından oluşan (D'écór I: 64d) bordürü dış kenarında tek sıra, iç kenarında iki sıra *tesseradan* oluşan siyah şerit çevreler. Bordür dışı alanın güneyine, mekikler oluşturacak şekilde kesişen daireler (D'écór I: 46d) deseni yerleştirilmiştir. Desenin batısında büyük daireler bulunurken doğuya doğru alan genişledikçe üst üste iki sıra halinde daireler dizisi kullanılmıştır. Kuzeyde ise, eşğin altına doğru devam eden başka bir desen bulunur. Bu alanda kullanılan tüm desenler, batıya doğru daralarak mekâna uyacak biçimde deforme edilmiştir. Pano desenini oluşturan, ilmikli dairelerin en yakın benzeri, Ksanthos, Doğu Bazilika'nın, kuzey nefinde görülmekte olup söz konusu döşeme 5. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenmiştir (Raynaud 2009: res. 69-70). Desenin 5. yüzyıla tarihlenen benzerleri ayrıca, Anemurium, Havariler Kilisesi *narteks*inde (Campbell 1998: lev. 107-108); Aphrodisias, Papaz Evi avlusunda (Campbell 1991: lev. 84-85) ve Antiocheia, "B mekânı" olarak adlandırılan yapıda (Campbell 1988: lev. 96) bulunmaktadır.

Doğu Akdeniz havzasında 4. yüzyılın sonundan itibaren kilise taban mozaiklerinde geometrik desenli döşemeler tercih edilmeye başlanmıştır (Tiryaki 2016: 520). Rhodiapolis Kilisesi döşemelerinde, mozaik literatüründe 'gökkuşak üslubu' (İng. rainbow style) olarak adlandırılan ve 3. yüzyılda gelişerek 4. yüzyıldan itibaren Doğu Akdeniz Havzası'nda yaygın olarak kullanılan yöntemin basit uygulamaları görülür. Bu yöntem hem ana desenlerde hem de dolgu motiflerinin neredeyse tamamında kullanılmıştır. Buna karşılık

¹⁰ Gökkuşak üslubu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Levi 1947: 406; Ayrıca bk. Işıklıkaya- Laubscher 2016: 178.

Resim 11

Prothesis mozaiği (GABAM Arşivi).

panolar arasında üslup ve işçilik bakımından bazı farklar bulunur. Kuzey ve güney neflerde bordür kullanılmazken, *prothesis* ve orta nefte panolar bordür kullanılarak kapalı bir form haline getirilmiştir. *Nartekste* ise, mekân üç ana panoya bölünmüş ve sadece kuzeydeki panoda bordür kullanılmıştır. Ayrıca ana desenlerin işçiliklerindeki kalite mekânlara göre farklılık gösterir. Güney nef taban mozaığının, desenlerin planlanması ve işçiliği açısından diğer döşemelere göre daha kaliteli olduğu gözlenmiştir. Kuzey nef 10. panoda, orta nef ana panosunda bulunan dolgu motiflerinde buna göre daha özensiz bir işçilik görülür. *Nartekste* ise hem bordürlerde hem de dolgu motiflerinde bu özensizliğin ya da hızlı çalışma kaygısının arttığı söylenebilir. Bu veriler kilise mekânlarına ait taban mozaiklerindeki farklı atölyelere işaret eder. Rhodiapolis Kilisesi mozaiklerinde kullanılan Geç Antik Dönem repertuarından seçilmiş desenlerin yakın benzerleri, genellikle 5. yüzyıl ve 6. yüzyıl başına tarihlenen mozaiklerinde görülür. Ancak yakın yerleşimler dikkate alındığında, bu mozaiklerin 5. yüzyıla ait oldukları söylenebilir.

Kaynaklar – Bibliography

- Akyürek - Tiryaki 2010 E. Akyürek - A. Tiryaki, “Rhodiapolis Piskoposluk Kilisesi Kazılarında Üç Mimari Plastik Eser Üzerine Değerlendirmeler”, *Adalya* 13, 389-403.
- Asano 2010 K. Asano (ed.), *The Island of S. Nicholas, Excavation and Survey of Gemiler Island Area, Lycia, Turkey*, Osaka.
- Campbell 1988 S. Campbell, *The Mosaics of Antioch*, Toronto.
- Campbell 1998 S. Campbell, *The Mosaics of Anemurium*, Toronto.
- Campbell 1991 S. Campbell, *The Mosaics of Aphrodisias in Caria*, Toronto.
- De Matteis 2004 L. M. De Matteis, *Mosaici di Cos: dagli scavi delle missioni itali-ane e tedesche (1900-1945)*, *Monografie della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente* 17, Atina.
- 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.
- Ferguson 1961 G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford.
- Foulias 2011 A. M. Foulias, “The Basilica of Agioi Sarabta / Kırklar Tekke in Cyprus and its Mosaics”, M. Şahin (ed.), *11th International Colloquium on Ancient Mosaics*, Bursa, 381-390.
- Işıklıkaya 2010 R. I. Işıklıkaya, *Perge Mozaikleri, Macellum, Güney Hamam ve Geç Dönem Meydanı Doğu Portiği*, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Işıklıkaya-Laubscher 2016 R. I. Işıklıkaya-Laubscher, “Perge Mozaik Atölyeleri ve Akdeniz Havzası Mozaik Ekolleri İçerisindeki Yeri”, *Adalya* XIX, 169-227.
- Kloner 1993 A. Kloner, “A Byzantine Church at Maresha (Beit Govrin)”, Y. Tsafrir (ed.), *Ancient Churches Revealed*, Israel.
- Kotzia 1952 N. Ch. Kotzia, “Anaskaphai Tes Basilikes tou Lavreotikou Olympou” *Praktika*, 92-128.
- Kraeling 1938 C. H. Kraeling, *Gerasa, City of the Decapolis*, American School of Oriental Research, New Haven-Connecticut.
- Levi 1947 D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton.
- Manière-Léveque 2012 A. M. Manière-Léveque, *Corpus of the Mosaics of Turkey, Lycia Xanthos, Part 2, The West Area, Vol. 2*, Bursa.
- Michaelides 2001 D. Michaelides, “Some Characteristic Traits of a Mosaic Workshop in Early Christian Cyprus”, *CMGR* VIII, 314-235.
- Nassar – Al-Muheisen 2010 M. Nassar – Z. Al-Muheisen, “Geometric Mosaic Pavements of Yasileh in Jordan”, *PEQ* 142/3, 182-198.
- Öztaşkın 2011 M. Öztaşkın, “The Building with Mosaics of Olympos: Mosaics of Late Ancient Era – Early Byzantine Period”, M. Şahin (ed.), *11th International Colloquium on Ancient Mosaics*, Bursa, 709-720.
- Pelekanidis 1974 S. Pelekanidis, *Syntagma tôn palaiochristianikôn psiphidôtôn dapedôn tis Hellados, I, Nisiôtiki Hellas*, Thessaloniki.
- Raynaud 2009 M. P. Raynaud, *Corpus of the Mosaics of Turkey, Lycia Xanthos, Part 1, The East Basilica, Vol. 1*, Bursa.
- Scranton - Ramage 1964 R. L. Scranton - E. S. Ramage, “Investigation at Kenchreai, 1963” *Hesperia* 33, 134-146.
- Spiro 1978 M. Spiro, *Critical Corpus of the Mosaic Pavements on the Greek Mainland, Fourth/Sixth Centuries with Architectural Surveys 1-2*, New York.
- Tinh 1985 T. T. Tinh, *Soloi, Dix campagnes de fouilles*, Sainte Foy.
- Tiryaki 2012 A. Tiryaki, “Rhodiapolis Piskoposluk Kilisesi’ne Ait Bir Grup Korkuluk Levhası” *Olba* 20, 493-514.
- Tiryaki 2016 A. Tiryaki, “Rhodiapolis Piskoposluk Kilisesi’nin Geometrik Desenli Taban Mozaikleri”, *Olba* 24, 505-534.
- Tülek 2004 F. Tülek, *Late Roman and Early Byzantine Floor Mosaics in Cilicia*, Unpublished PhD Thesis, University of Illinois at Urbana Champaign, Urbana-Illinois.
- Tülek 2009 F. Tülek, “A Fifth Century Floor Mosaic and a Mural of Virgin of Pegein Constantinople”, *CArch* 52, 23-30.

Mozaik Araştırmalarında Kullanılan Arkeometrik Yöntemler ve Örnekleri

Archaeometric Methods and Their Usage in Mosaic Research with Examples

Mahmut AYDIN*

(Received 08 September 2022, accepted after revision 03 August 2023)

Öz

Günümüzde mozaiklerden elde edilecek bilgi sadece motiflerin görsel olarak incelemelerinden ibaret değildir. Tahribatsız ve tahribatlı arkeometrik yöntemler kullanılarak mozaiklerden elde edilecek bilimsel bilgi en üst seviyeye çıkarılabilmektedir. Mozaiklerde kullanılacak en yaygın arkeometrik yöntemler tahribatsız olanlardır; mozaiklerde kullanılan renk sayısı ve tonları taşınabilir (Munsell katalog kodunu veren) dijital renk ölçer ile tespit edilebilmektedir. Bunun yanı sıra taşınabilir X Işını Floresans Spektrometresi (P-EDXRF) ile tahribatsız bir şekilde taşları oluşturan elementler tespit edilerek tesseraların türleri belirlenebilmektedir. Cam tesseraların da kimyasal kompozisyonu ve renk vericiler belirlenebilmektedir.

Tahribatlı arkeometrik yöntemlerin kullanılması izinler ve etik açısından her zaman mümkün olmasa da bu yöntemlerden elde edilecek bilimsel bilgiler tahribatsız yöntemlere göre daha fazladır ve güvenilirdir. Mozaiklerde kullanılan harç, taş, cam ve pişmiş toprak tesseraların türlerinin ve içeriklerinin belirlenmesinde yaygın kullanılacak arkeometrik yöntemler de şunlardır; petrografik analizler, dalga dağılımlı X Işını Floresans Spektrometresi (WDXRF), Kütle Spektrometresi ve X Ray Detektörlü Taramalı Elektron Mikroskobu (SEM-EDX)'dur. Bu yöntemler kullanılarak cam tesseraların kimyasal kompozisyonu, renk verici kimyasallar, üretim hataları, bozulma nedenleri ve ikincil kullanım ürünü olup olmadığı (geri dönüşüm) gibi bilgiler elde edilebilmektedir. Taş tesseralarda ise tahribatlı arkeometrik yöntemler kullanılarak taş türü ve kökeninin belirlenmesi yapılabilmektedir. Bu çalışmada yazarın mozaikler üzerinde bizzat yürüttüğü arkeometrik yöntemler ve elde ettiği sonuçlar paylaşılacaktır.


Anahtar Kelimeler: Mozaik, tessera, arkeometrik yöntemler, petrografik analizler P-XRF, SEM-EDX.

Abstract

Today, the scientific knowledge to be obtained from mosaics is not only a visual examination of the motifs. By using non-destructive and destructive archaeometric methods, the scientific knowledge to be obtained from mosaics can be maximized. The most common archaeometric methods that can be used in mosaics are non-destructive ones; The number and tones of colors used in mosaics can be determined with a portable digital colorimeter (which gives the munsel catalog code). In addition, with the portable X-Ray Fluorescence Spectrometer (P-EDXRF), the types of tesserae can be determined by detecting the elements that make up the stones non-destructively, while the chemical composition and colorants of the glass tesserae can be determined.

Although the use of destructive archaeometric methods is not always possible in terms of permissions and ethics, the scientific information to be obtained from these methods is more reliable than non-destructive methods. Archaeometric methods that can be widely used in determining the types and contents of mortar, stone, glass and terracotta tesserae used in mosaics are as follows; petrographic analyzes, are wavelength X-Ray Fluorescence Spectrometer (WDXRF), Mass Spectrometer, and Scanning Electron Microscope with X-Ray Detector (SEM-EDX). By using these methods, information such as the chemical composition of glass tesserae, colorant chemicals, production errors, causes of deterioration and whether it is a secondary use product (recycling) can be obtained. In stone tesserae, the type and provenance of stone can be determined by using destructive archaeometric methods. In this article, the archaeometric methods that the author personally carried out on the mosaic and the result he obtained submitted.

Keywords: Mosaic, tesserae, archaeometric methods, petrographic analysis, P-XRF, SEM-EDX.

* Mahmut Aydın, Batman Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Arkeometri Bölümü, Batman, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0003-4707-5387>. E-posta: aydinm135@gmail.com; mahmut.aydin@batman.edu.tr

1. Giriş

Bu çalışmanın amacı ülkemizde çok yaygın olmayan mozaik arkeometri konusunda hangi arkeometrik tekniklerle mozaiklerden ne tür bilimsel bilgilerin elde edilebileceği konusunda yazarın yaptığı çalışmalardan örnekler sunmak ve bu tür çalışmalarını yaygınlaştırmaktır.

Bu araştırmada, farklı yollarla ele geçen mozaiklerden geleneksel arkeolojik araştırmaların dışında arkeometrik yöntemleri kullanarak elde edilebilecek bilgiler örnek uygulamalarıyla verilmiştir. 1950'li yıllardan sonra arkeometrik tekniklerin hızla gelişmesiyle beraber arkeolojik buluntulardan elde edilebilecek bilimsel bilgiler oldukça çeşitlenmiştir. Arkeometrik teknikler kullanılarak mozaiklerin araştırılmasından elde edilebilecek bilgiler aşağıdakilerle sınırlı olmamakla beraber bazıları şunlardır;

1. Mozaikte kaç farklı renkte tessera kullanılmıştır?
2. Mozaikte kullanılan taş tessera türleri nelerdir (Noei 2022)?
3. Mozaikte kullanılan taşların kökeni neresidir?
4. Mozaikte kullanılan malzemelerin bozulma nedenleri nelerdir?
5. Mozaikte kullanılan cam tesseraların hammaddesi nedir?
6. Mozaikte kullanılan cam tesseraların renklerini sağlayan elementler hangileridir?
7. Mozaikte kullanılan harcın içeriği nedir (Noei 2021)?
8. Mozaikte kullanılan cam tesseralar geri dönüşüm ürünü müdür (Aydın 2019)?
9. Pişmiş toprak tessera içeren mozaiklerden uygun zaman ve şekilde örnekler alınarak tarihleme yapılabilir mi?

Mozaikleri oluşturan tesseralardan örnek alınıp alınamayacağına bağlı olarak kullanılabilir arkeometrik yöntemlerde değişmektedir.

2. Mozaik Araştırmasında Kullanılan Arkeometrik Yöntemler

Antik mozaiklerin araştırmasında tesseraları oluşturan renk çeşitliliği, tesseraların veya mozaik harcının karakterizasyonu ve varsa pişmiş toprak tesseraların tarihlendirilmesinde arkeometrik yöntemler kullanılmaktadır.

2.1. Tessera Renklerinin Belirlenmesi

Tessera renklerinin belirlenmesinde dijital olarak iki tür renk ölçer kullanılmaktadır. Birincisi mozaikten tessera almadan Munsell renk sistemi koduna göre renk ölçerin tesseraya dokundurulması yoluyla tesseraları tarayarak renklerinin kodunu tespit edebilen el tipi renk ölçerdir (Res. 1-2). Bu yöntemle Hatay Arkeoloji Müzesinde sergilenen Symposium mozaikinden yapılan renk ölçümlerinden mozaik oluşturulan taş tesseraların 12 farklı renk kullanılarak mozaik yapıldığı belirlenmiştir.

İkinci dijital tessera renk ölçüm tekniği ise mozaikte bulunan tesseraların yerinden alınarak taşınabilir renk ölçer ile alanda veya laboratuvarında tesseraların renk ölçerin ölçüm haznesine konulması yoluyla yapılan renk ölçümleridir (Res. 3-4). Bu yöntemde ColorQA Pro SystemIII'e göre; 0 ile 100 değerleri arasında değişen (L) değeri rengin açıklık/koyuluk değerini (siyah: 0 ve beyaz: 100), (+a) değeri renkteki kırmızı yoğunluğunu, (-a) değeri rengin yeşil yoğunluğunu, (+b) değeri rengin sarı yoğunluğunu ve (-b) değeri de rengin mavi yoğunluğunu göstermektedir (Akyol - Aydın 2016: 413-431).

Resim 1
Renk ölçümü yapılan tesseraların mozaik üzerinde ki konumu (Mahmut Aydın).



Resim 2
Munsell renk sistemi koduna göre renk analizi.

Analiz No	Örnek No	Mozaik Adı	Renk Kodu /Mansel	Tessera Türü
#24C	1	Symposium Mozaïği, Menander Evi (Env.1020)	5YR 4/4	Taş Tessera
#26C	2	Symposium Mozaïği, Menander Evi	10YR 7/6	Taş Tessera
#27C	3	Symposium Mozaïği, Menander Evi	5YR 6/4	Taş Tessera
#28C	4	Symposium Mozaïği, Menander Evi	2.5Y 5/2	Taş Tessera
#30C	5	Symposium Mozaïği, Menander Evi	5YR 5/4	Taş Tessera
#31C	6	Symposium Mozaïği, Menander Evi	5Y 6/1	Taş Tessera
#32C	7	Symposium Mozaïği, Menander Evi	5Y 4/1	Çimento
#33C	8	Symposium Mozaïği, Menander Evi	5 GY 5/1	Taş Tessera
#36C	9	Symposium Mozaïği, Menander Evi	5Y 6/1	Taş Tessera
#37C	10	Symposium Mozaïği, Menander Evi	5Y 6/2	Taş Tessera
#39C	11	Symposium Mozaïği, Menander Evi	10YR 6/4	Taş Tessera

Resim 3
Munsell renk sistemi koduna göre ölçüm yapan renk ölçer (Web kaynağı 1).



Örnek kodu	L	a	b	Görünen Renk	Renk Ölçüm Faturasu
hmm-t53	12,70	1,72	2,90	Siyah	
hmm-t55	13,67	1,70	2,87	Siyah	
hmm-t510	10,18	1,71	1,40	Siyah	
hmm-t513	15,08	1,47	3,51	Siyah	
hmm-t519	6,35	0,001	1,33	Siyah	
hmm-t526	7,99	1,23	-0,35	Siyah	
hmm-t527	9,30	-0,003	1,56	Siyah	
hmm-t536	9,30	-0,003	1,56	Siyah	
hmm-t522	12,65	1,67	1,36	Siyah	
hmm-t543	12,88	0,47	1,68	Siyah	
hmm-t523	59,42	-0,72	6,90	Beyaz	
hmm-t531	66,15	1,85	10,58	Beyaz	

Resim 4
Hatay Mozaik Otel Mozaïği CIA Lab renk analiz sonuçları (Aydın - Kavşut 2021).

Her iki yöntem değerlendirildiğinde Munsell renk sistemine göre tessera renk kodunu veren yöntemin arkeolojik çalışmalar için daha uygun ve yeşil teknoloji olarak değerlendirilebilmektedir. Bunun nedeni bu yöntemin mozaïği oluşturan tesseraları yerinden sökmeyen renklerini ölçmesini sağlaması, insitu/yerinde renk ölçüm imkanı tanınması, tesseralar mozaik harç yatağından sökülme zorunda olunmadığından mozaïği oluşturan tüm tonların ölçülmesini sağlaması ve çalışma izni alınmasının tahribatsız olmasından dolayı daha kolay alınabilecek olması bu yöntemi CIA Lab renk ölçere göre daha avantajlı kılmaktadır.

2.2. Petrografik Analizler

Petrografik analizler sonucunda antik mozaïği oluşturan, kayaç, harç ve sıvaların bağlayıcı ve agrega oranları, içerdikleri agregaların türleri ve özellikleri tespit edilir. Mümkünse hammadde kaynak alanları üzerine yorumlar yapılır. Kayaçlarda ise mineral içeriği, dokusu varsa ayrışma bozulma gibi durumları belirlenir ve kayacın türü tespit edilir. Mozaiklerde; kaba harç (Rudus) ve ince harç (Nucleus) tabakalarının tanımlanması ve aynı karışım oranlarından uygulanıp uygulanmadığı da tespit edilebilmektedir (Noei 2021).

Niçin Yapılır?

Bu sayede mozaikte kullanılacak harç, taş tessera türü veya restore edilecek mozaikler için onarım malzemeleri önerisinde bulunulur.

İnce kesit Hazırlama Nasıl Yapılır?

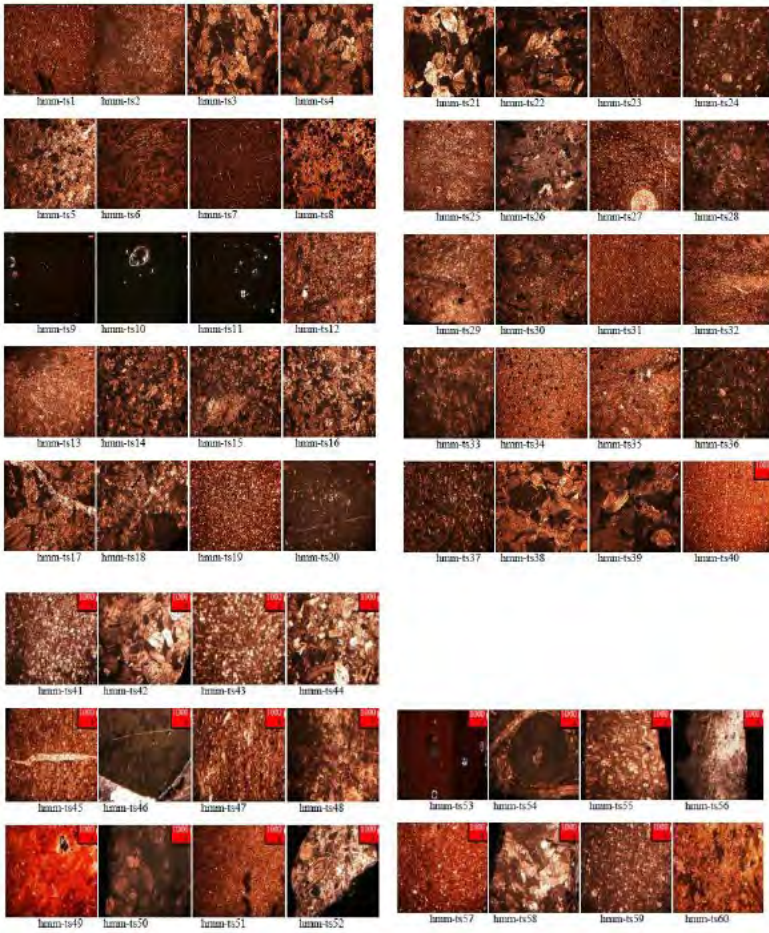
İnce kesit, lam üzerine yerleştirilmiş 0,030-0,005 mm kalınlığında ve lamel ile kapatılmış bir uygulamadır. Her örnek için bir veya birden fazla örnek hazırlanır. Örnek kesildiğinde dağılmayacak şekilde dayanıklı ise parlak ve ince kesit doğrudan hazırlanır. Taş gevrek ve kırılırsa, epoksi reçinenin tercihen vakum altında örneğe emdirilmesiyle örneğin dayanıklı hale getirilmesi sağlanır ve kesitler hazırlanır (Res. 5). Parlak kesitler veya parlatılmış ince kesitlerin bir yüzü alümina parlatma tozu (5 mikrometreden 12 mikrometreye kadar) ve elmas pasta (6 mikrometreden 1 mikrometreye kadar) ile parlatılır (Reedy 1994: 115-116).

Parlatılan örnekler makro ve mikro tanımlamaları yapılarak mozaiklerde kullanılan taş türleri (Res. 6) ve harç içerikleri tespit edilebilmektedir. Tablo 3'te Hatay Müze Otel'den alınan taş tesseraların petrografik inceleme sonuçları ortaya konulmuş ve taşların farklı yapıdaki kireç taşlarından, radyolarit, silttaş ve kil taşından oluştuğu tespit edilmiştir.

2.3. X Işını Floresans Spektroskopisi (XRF)

XRF'in Amacı: Elementler veya bileşikler karakteristik kimyasal ve fiziksel özelliklere sahiptir. X-ışını Floresans Spektroskopisi (XRF) analiz edilmek istenen örnekleri oluşturan elementleri nitel ve nicel olarak tespit etmek için kullanılan spektroskopik bir yöntemdir. Arkeoloji ve koruma - onarım gibi alanların yanı sıra jeolojik örnekler, mineraloji, ilaç analizleri, adli tıp örnekleri, biyoloji, boya pigmentleri, metal analizleri (bakır alaşımları, altın, gümüş, çinko vb) yapılabilen bir tekniktir.

Eseri oluşturan elementler nitel ve nicel olarak tespit edildikten sonra analiz sonuçları analiz edilen eser ile ilgili ulaşılmak istenen bilgiye ulaşmak için uzman kişi tarafından değerlendirilerek XRF analizi ile ulaşılmak istenen bilimsel bilgi ortaya çıkmaktadır. Analiz sonuçlarının değerlendirilmesi çoğu zaman istatistiksel yöntemler kullanılarak yapılmaktadır.



Resim 5
Hatay Müze Otel Mozaikleri İnce Kesit Görüntüleri (Aydın - Kavşut 2021).

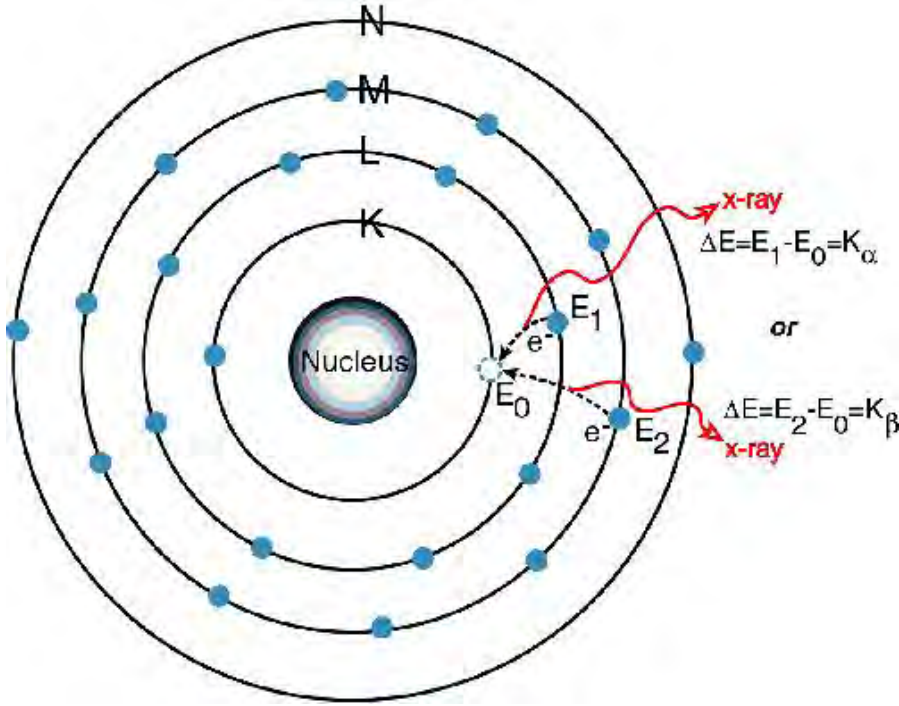
Resim 6
Müze Otel Mozaikleri Petrografi Sonuçları (Aydın - Kavşut 2021).

Tessera No	Kayaç Türü	Doku	Sertlik (Mohs)
hmm-ts 6, 8, 12,	Biyosparitik Kireçtaşı	Sparitik	2,5- 3
hmm-ts 20	Silttaşı	Kırıntılı	2,5- 3
hmm-ts 23, 32,56, 57	Biyomikritik Kireçtaşı	Mikritik	2,5- 3
hmm-ts 39	Biyomikritik Kireçtaşı	Mikritik	2,5- 3
hmm-ts 28, 29	Pelajik Kireçtaşı	Mikritik	2,5- 3
hmm-ts 31, 44, 46	Killi Kireçtaşı	Kristalize	2,5- 3
hmm-ts 35,	Mikritik Kireçtaşı	Mikritik	2,5- 3
hmm-ts 5, 19	Tanetaşı	Kristalize	2- 2,5
hmm-ts 3	Silttaşı	Kırıntılı	2,5- 3
hmm-ts 22, 27, 42	Biyomikritik Kireçtaşı	Mikritik	2,5- 3
hmm-ts 13	Kumlu Kireçtaşı		2- 2,5
hmm-ts 26, 41, 53, 59	Pelajik Kireçtaşı	Mikritik	2,5- 3
hmm-ts 36	Mikritik Kireçtaşı	Mikritik	2,5- 3
hmm-ts10	Biyomikritik Kireçtaşı	Mikritik	2,5- 3
hmm-ts 16,	Biyosparitik Kireçtaşı	Sparitik	2,5- 3
hmm-ts 9	Silttaşı	Kırıntılı	2,5- 3
hmm-ts 24, 25, 38, 43	Biyomikritik Kireçtaşı	Mikritik	2,5- 3
hmm-ts14	Pelajik Kireçtaşı		2- 2,5
hmm-ts 33	Pelajik Kireçtaşı	Mikritik	2,5- 3
hmm-ts 34, 45	Killi Kireçtaşı	Kristalize	2,5- 3
hmm-ts 11	Radyolarit		4,5- 5
hmm-ts 21, 48, 55,	Biyomikritik Kireçtaşı	Mikritik	2,5- 3
hmm-ts 30,	Killi Kireçtaşı	Kristalize	2,5- 3
hmm-ts 2, 18	Biyosparitik Kireçtaşı	Sparitik	2,5- 3

XRF Çalışma Mantığı: X-ışını floresans yöntemi analiz edilecek numune içindeki kimyasal elementlerin karakteristik X ışınlarıyla uyarılması ve elde edilen ışını spektrumunun analizine dayanan bir yöntemdir. Bir elementin karakteristik X-ışını spektrumu o elementi karakterize eden ayrı enerjilerden meydana gelir. Karakteristik X ışınlarını uyarmak için atomun iç yörüngelerinden elektron sökmek gerekir. Bu şekilde yaratılan boşluklar dış yörüngelerden düşen elektronlarca doldurulur. Her elektron geçişi sonucunda bir karakteristik X ışını salınır. Bir atomun elektronları K, L, M, N yörüngelerinde gruplaşmıştır (Ataman 2012). Çekirdeğe en yakın K yörüngesidir. K yörüngesinden bir elektron söküldüğünde, L yörüngesinden bir elektron düşerek boşluğu doldurmuşsa, L yörüngesinde meydana gelmiş boşluk da daha dış yörüngelerden düşen bir elektron tarafından doldurulabilir. Her elektron geçişi sonucunda bir X-ışını fotonu meydana geldiğinden, çok sayıda atom içeren bir numune bu tür bir süreçten geçtiğinde, eserdeki elementlerin karakteristik X-ışınları spektrumları elde edilmiş olur (Res. 7) (Hodges 1981; Mantler - Schreiner 2000).

XRF mantığını aşamalar halinde belirtmek gerekirse;

- X ışını, X ışını kaynağından çıkar.
- X ışını örneğin elektronlarına çarpıyor ve yörüngelerinden sapmalarına neden oluyor.
- Yörüngelerden sapan elektronlar ışına oluşturur.
- Örnekten saçılan floresans ışına spektrometrenin detektörüne çarpar.
- Software ile donatılmış enerji/dalga boyu detektörü elementleri oluşturan elektronları tanımlar.



Resim 7
XRF spektroskopisi (Web kaynağı 2).

XRF Spektrometreleri

Arkeolojide en yaygın kullanılan yöntemlerin başında olan XRF'in iki farklı çeşit spektrometresi bulunmaktadır. Birincisi laboratuvar tipi olan dalga boyu dağılımlı detektörlü X-Işını Floresans Spektrometresi (WD-XRF)'dir. İkincisi ise kültür varlıklarının analizinde dünyada en yaygın kullanıma sahip el tipi olarak tanımlanan taşınabilir, enerji dağılımlı detektörlü, X-Işını Floresans Spektrometresi (P-XRF, HH-XRF, Handheld-XRF, P-EDXRF şeklin kısıltmalar kullanılmaktadır)'dir.

Dalga Dağılımlı X-Işını Floresans Spektrometresi (WDXRF)

Laboratuvarlarda kullanılan sabit spektrometredir ve atom numarası 5 ve üzeri olan elementleri tanımlayabilmektedir (Res. 8). Analiz edilecek örneğin laboratuvara getirilmesi gerektiğinden in situ (yerinde) analiz yapılamamaktadır.



Resim 8
WD-XRF (Solda) ve P-XRF (Sağda)
(Mahmut Aydın).

Ayrıca tarihi eserler üzerinde analiz yapılması gerektiğinde aynı eserden birden çok örnek alınamadığı durumlarda sınırlı sayıdaki örnek üzerinde çalışılmasını gerektirmektedir. Bu spektrometre için yaklaşık 3 santimetreden büyük örnekler için örnekten parça almak gerektiğinden yarı tahribatlı olarak tanımlanabilir. Yarı tahribatlı denemesinin nedeni örnekten alınan parçanın analiz sırasında asit veya herhangi bir yakma işlemine tabi tutulmayacağından ve tekrar kullanılabilir olmasından kaynaklanmaktadır. Mozaik tesseralarının kimyasal kompozisyonunun belirlenmesinde faydalanılmaktadır (Argunhan 2019: 44-47).

P-XRF atom numarası 11'den büyük olan elementlerin analizinde kullanılabilir. P-XRF'nin kültürel miras objelerinin analizinde en yaygın yöntem olmasının nedeni tahribatsız analiz yapması, örnekten herhangi bir parça alınmasına gerek duyulmaması, hızlı sonuç vermesi, 30 saniye ile 3 dakika arasında her bir analiz sonucu elde edilebilmesi, taşınabilir olmasından dolayı eserin bulunduğu yerde analiz yapılabilmesidir. Yerinde ve doğru ölçüm yapabilme yeteneğine sahip bir nükleer ölçüm tekniği olan P-XRF Spektrometresi alaşım, jeolojik, plastik numunelerin yapısında, atom numarası 11'den büyük olan majör, minör ve eser miktardaki elementlerin analizleri yapılabilmektedir (Res. 8). Analiz sonuçları spektrometre ekranında hemen kontrol edilebileceği gibi bilgisayara da excel formatında pikleriyle birlikte aktarılabilir.

Bu yöntemi zayıf kılan yanları ise şunlardır;

- Eserin yüzeyinden analiz yapması yani eserin yüzeyinden derinliklerine nüfuz edememesi, bu da eserin yüzeyindeki kirliliklerden ve korozyondan etkilenmesine neden olmaktadır.
- Hassasiyet oranının 50-100 ppm olması, atom numarası 11 ve aşağısı olan elementleri tespit edememesi, cam analizlerinde sodyum (Na) gibi önemli elementlerin tespitini imkansız kılmaktadır.
- Aynı anda yalnızca 30-40 elementi analiz edebilmesidir.

P-EDXRF spektrometrelerinin analiz edilecek numunenin hammaddesine göre farklı, alaşım modu, değerli metal modu, toprak modu, jeoloji modu gibi modları bulunmaktadır.

Bulgular ve Değerlendirmeler

Hatay Müze Otel'de bulunan taş tesseraların P-XRF analiz sonuçlarına bakıldığında kimyasal kompozisyonunun ortaya konulduğu, taşların içeriklerinde yüksek oranda kalsiyum ve silisyum bulunduğu tespit edilmiştir (Res. 9).

Hatay Arkeoloji müzesinde bulunan Mevsimler Mozaığı'ni oluşturan ve aşırı derecede tahrip olmuş yeşil renkli cam tesseraların (Res. 10) PED-XRF analizleri yapılmıştır (Res. 11).

Resim 9

Müze Otel Taş tesseraların P-XRF analiz sonuçları (Mahmut Aydın).

Tessera No	Mg (%)	Al (%)	Si (%)	K (%)	Ca+LE (%)	Fe (%)
hmm-ts1	14	1,14	4,17	0,09	78,63	1,48
hmm-ts2	0,66	0,52	1,99	0,08	96	0,35
hmm-ts3	ND	0,20	0,91	ND	98,45	0,21
hmm-ts4	0,76	0,85	12,05	0,12	85,17	0,56
hmm-ts5	1,6	0,73	7,70	0,12	88,69	0,21
hmm-ts6	0,87	0,49	3,19	0,04	94,51	0,29
hmm-ts7	0,8	1,35	10,28	0,27	86,05	0,61
hmm-ts8	1,05	1,62	16,98	ND	75,14	4,34
hmm-ts9	ND	0,67	2,41	0,06	95,9	0,33
hmm-ts10	0,95	0,74	5,99	0,15	89,98	0,50
hmm-ts11	1,1	0,72	6,47	0,10	90,05	0,31
hmm-ts12	ND	0,29	1,15	ND	97,89	0,09
hmm-ts13	0,97	0,59	5,55	0,07	91,85	0,26
hmm-ts14	0,72	0,574	1,54	0,07	96,55	0,14
hmm-ts15	0,76	0,91	2,64	0,04	94,81	0,37
hmm-ts16	ND	0,77	2,32	0,23	96	0,15
hmm-ts17	1,19	0,43	1,65	0,02	95,83	0,24
hmm-ts18	1,01	0,83	3,42	0,20	93,6	0,21
hmm-ts19	1,73	1,17	4,72	0,02	91,38	0,39
hmm-ts20	1,36	0,89	3,06	0,17	93,42	0,33
hmm-ts21	0,96	1,11	4,30	0,19	90,49	0,50



Resim 10

Mevsimler Mozaığı'ne ait bozulmuş yeşil renkli cam tesseralar (Argunhan - Aydın 2022).

Bilindiği üzere soda-kireç camlarında ana bileşenler SiO₂, Na₂O ve CaO'dır. Miktar olarak bu tür camlar %73 SiO₂, %12 Na₂O, %10 CaO, %4 MgO ve %1 Al₂O₃'den oluşmaktadır.

Yapılan analizlerde tessera camların mukavemet kazanması için gerekli olan yüksek silisyum ve kalsiyum değerlerine sahip olmadığı için aşırı tahrip olduğu anlaşılmıştır. Tahrip olmasının çevresel etkileri olsa da üretim hatası/eksikliklerinin de bozulmalarda etkili olduğu anlaşılmıştır.

Bu sonuçlar ışığında MM-1-CT kodlu örnekte, camlarda temel element olan SiO₂ miktarı %54,09 ile ortalama bir değerdedir. Bu durum, mevsimler mozaığında bulunan cam tesseraların makro olarak gözlemlendiğinde, yüzeyde gözeneklerin bulunması cam tesseraların yapısında bir bozulmaya işaret etmektedir. Camlarda dayanım artırıcı öğe olarak kullanılan CaO miktarında ortalama değer % 10 iken, MM-1-CT kodlu örnekte CaO % 3,81 oran ile düşük sonuç vermiştir. Bu sonuçta dayanıklılığının düşük olduğuna işaret etmektedir.

Cam tesseralarda genellikle renge etki eden ana elementler Co, Fe, Mn, Cu'dur. Analizi yapılan örnekte boyar madde olarak 9270 ppm değerinde olan Cu elementinden geldiği ve yeşil rengi bakır içeren kompleks bileşiklerden aldığı anlaşılmaktadır. 51220 ppm değerindeki Pb, Cu ile birlikte kullanılır. 3176 ppm değerinde olan kalay (Sn), cam tesseralarda camın bozunumuna etki edebilecek koşullar göz önünde bulundurulduğunda camlarda oksitlenmeleri önlemek amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir. 5831 ppm değerindeki antimon (Sb) yüksek değerdedir bu da beyazlaştırıcı etkinin antimon'dan geldiğine işaret etmektedir. Son olarak analizi yapılan cam tesseraanın üretiminde kullanılan hammaddenin, stronsiyum (Sr) ve zirkonyum (Zr) içeriklerine bakılarak karasal hammadde kullanıldığı anlaşılmıştır (Res.11) (Akyol vd. 2009).

3. Sonuç

Mozaiklerin arkeolojik açıdan değerlendirilmesinin yanı sıra arkeometrik yöntemler kullanılarak da incelenmesi ve haklarında maksimum bilgi elde edilmesi gerekmektedir. Mozaikler hakkında bilimsel bilgi elde edebilmek için mutlaka arkeometrik yöntemlerden faydalanmak gerekmektedir. Bu çalışmada mozaiklerin arkeometrik açıdan incelenmesinde kullanılabilecek arkeometrik yöntemlerden bahsedilmiş bunun yanı sıra cam ve taş tessera üzerine yazarın yaptığı arkeometrik analiz çalışma örnekleri sunulmuştur.

Mozaiği oluşturan harç, taş ve cam tesseraların incelenmesinde birçok arkeometrik yöntemden faydalanılabilmektedir. Bunların başlıcaları renk belirleyiciler, petrografik analizler ve karakterizasyon yöntemleridir. Bir mozaiği oluşturan renk çeşitlilikleri tespit edilebilir, mozaiikte kullanılan taş türleri, taşların kökenleri, mozaiği oluşturan harçların içerikleri ve cam tesseraların bozulma nedenleri elde edilebilecek bilgilerin başında gelmektedir. Bunların dışında mozaiikte kullanılan pişmiş toprak tesseralar var ise uygun örnek alınma ve korunması şartıyla termoluminescence yöntemiyle tarihlenebilmektedir.

Bu çalışmada, Hatay Arkeoloji Müzesi ve Hatay Müze Otel mozaikleri üzerinde uygulanan arkeometrik yöntemler ve elde edilen sonuçlar ortaya konulmuştur. Mozaiklerde kullanılan tesseraların renklerinin tespiti, taş tesseraların karakterizasyonu ve taş türlerinin petrografik analizlerle tespiti ortaya konmuştur. Bunların yanı sıra cam tesseraların bozulma nedenleri de ortaya konmuştur.

Mozaiklerin arkeometrik yöntemlerle analizlerinden elde edilecek bilgiler arkeologlar ve restoratörler tarafından farklı bilimsel amaçlar için kullanılabilir. Arkeologlar taş veya cam tesseraların hammadde kökenine ulaşmak için,

Element	Oran %	MM-1-CT	Element	PPM
Na ₂ O	%	1,81	Co	6,5
MgO	%	0,17	Ni	2,2
Al ₂ O ₃	%	0,51	Cu	9270
SiO ₂	%	54,09	Sr	325,5
P ₂ O ₅	%	0,002	Zr	80,8
SO ₃	%	0,009	Sn	3176
Cl	%	0,31	Sb	5831
K ₂ O	%	0,48	Pb	51220
CaO	%	3,81		
TiO ₂	%	0,07		
V ₂ O ₅	%	0,001		
Cr ₂ O ₃	%	0,004		
MnO	%	0,35		
Fe ₂ O ₃	%	0,55		
LOI	%	31,73		
Toplam	%	93,87		

Resim 11
Yeşil renkli cam tesseraların PED-XRF analiz sonuçları (Mahmut Aydın).

cam tesseralarda renk verici elementleri ya da cam yapımında kullanılan hammaddenin karasal veya denizsel olup olmadığını anlamak için analiz sonuçlarından faydalanabilirler. Restoratörler de analiz sonuçlarını bozulma nedenlerini anlamak, harç kompozisyonunu belirlemek ve özgün harca en yakın harç içeriğini oluşturmak için faydalanabilirler.

Kaynaklar – Bibliography

- Akyol - Aydın 2016 A. A. Akyol - M. Aydın, "Olba Kazısı Seramik Buluntuları Arkeometrik Analizleri", *Seleucia* 6, 413- 431.
- Akyol vd. 2009 A. Akyol - Ç. G. Güray - Y. K. Kadioğlu - Ş. Demirci, "Elaiussa-Sebaste cam örnekleri arkeometrik çalışmaları", *24. AST*, 13-28.
- Argunhan 2019 A. Argunhan, *Antakya Mevsimler Mozağının Arkeometrik Yönden İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Batman Üniversitesi, Batman.
- Argunhan - Aydın 2022 A. Argunhan - M. Aydın, "Antakya Mevsimler Mozağının Arkeometrik Yönden İncelenmesi", *JMR* 15, 45-58.
- Ataman 2012 O. Y. Ataman, "Arkeometride Spektroskopi Yöntemleri", A. A. Akyol - K. Özdemir (eds.), *Türkiye'de Arkeometrinin Ulu Çınarları: Prof. Dr. Ay Melek Özer ve Prof. Dr. Şahinde Demirci'ye Armağın*, Ankara, 87-96.
- Aydın 2019 M. Aydın, "What Do We Learn About Antique Glass By Using Archaeometry", O. Dumankaya (ed.), *Çağlar Boyunca Üretim ve Ticaret : Prehistorya'dan Bizans Dönemi'ne*, Ankara, 427-436.
- Aydın - Kavşut 2021 M. Aydın - F. Kavşut, "Hatay Mozaiklerinde Kullanılan Taş Tesseraların Türü ve Kökenin Tespiti, Müze Otel Örneği", *JMR* 14, 13-28.
- Hodges 1981 H. Hodges, *Artifacts: An introduction to primitive technology*, Newyork.
- Mantler - Schreiner 2000 M. Mantler - M. Schreiner, "X-ray Fluorescence Spectrometry in Art and Archaeology", *X Ray Spectrometry* 29, 3-17.
- Noei 2021 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 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 and Archaeometry* 22, 2, 123-137.
- Reedy 1994 C. L. Reedy, "Thin-Section Petrography in Studies of Cultural Materials", *JAIC* 33,115-129.

Web Kaynakları

Web Kaynağı 1: <http://www.tekno-teknik.com/temsilcilikler/tintometer/>

Web kaynağı 2: <https://www.amptek.com/resources/xrf>

Technology and Composition of the Mortar and Origin of the Stone and the Smalta Tesserae of the Early Christian Mosaics from Parthicopolis. The Beginning of Database on the Ancient Mosaics from Middle Strymon

Harcın Teknolojisi ve Bileşimi ile Taşın Kökeni ve Parthicopolis'teki Erken Hıristiyan Mozaiklerinin Smalta Tesserası. Orta Strymon'daki Antik Mozaiklere İlişkin Veri Tabanının Başlangıcı

Svetla PETROVA*

(Received 29 September 2022, accepted after revision 16 August 2023)

Abstract

The article presents the results of a study on the mortar and tesserae made of marble, sandstone, brick, and smalta in the mosaic pavement of the exonarthex of Basilica No. 2 in Parthicopolis. This basilica served as an important episcopal center in the province of Macedonia I. The methods employed include macro- and micro-analysis, as well as SEM-EDS and XRD analysis of the mineral phases.

It has been established that the mosaic was laid on a mortar layer without a statumen and rudus. The study of the mortar revealed the presence of a fine fraction among the tesserae, as well as lumps of lime in the mortar composition, which were reinforced with a fine brick powder. The brick and stone tesserae, including marble and sandstone, originated locally, while the smalta used for the glass tesserae was imported, possibly undergoing secondary processing on-site.

The analysis of the smalta composition identified several technological processes, including secondary heating, a significant presence of small air bubbles, and unwanted crystalline impurities. These phenomena likely occurred during the melting, molding, annealing, or secondary processing of sodium-lime-silicate glass. This suggests the possibility of imported manufactured production being remade in situ, demonstrating the utilization of local materials and techniques.

The study revealed that the mosaicists possessed a profound understanding of the craft, including a deep knowledge of the underlying processes and a diverse range of technical skills. With this expertise, they were able to successfully achieve the desired result by utilizing local materials.

Keywords: Mosaics, mortar, tesserae, local production and import, provenance.

Öz

Bu makale, Makedonya I eyaletinde önemli bir piskoposluk merkezi olan Parthicopolis'teki 2 numaralı bazilikanın ekzonarteksinin mozaik döşemesinin mermer, kumtaşı, tuğla ve smaltadan yapılmış harç ve tesseralarının incelenmesinden elde edilen sonuçları sunmaktadır. Uygulanan yöntemler makro ve mikro analizdir; ayrıca mineral fazların SEM-EDS ve XRD analizi yöntemleri de kullanılmıştır.

Mozağin, statümen ve rudus içermeyen harç tabakası üzerine döşendiği tespit edilmiştir. Harcın incelenmesi, tesseralar arasında ince bir fraksiyonu, harcın bileşimindeki kireç topraklarını ve ince bir tuğla tozu ile güçlendirildiğini ortaya koymaktadır. Mermer ve kumtaşından tuğla ve taş tesseralar yerel kökenlidir ve cam tesseralar için smalta, muhtemelen sahada ikincil işlemde geçirilerek ithal edilmiştir.

* Svetla Petrova-Dineva, Archaeological Museum Sandanski, 55 Str. Macedonia, Sandanski, Bulgaria.  <https://orcid.org/0000-0002-7815-9754>.
E-mail: svetlapetrova57@gmail.com; svetlapetrova57@abv.bg

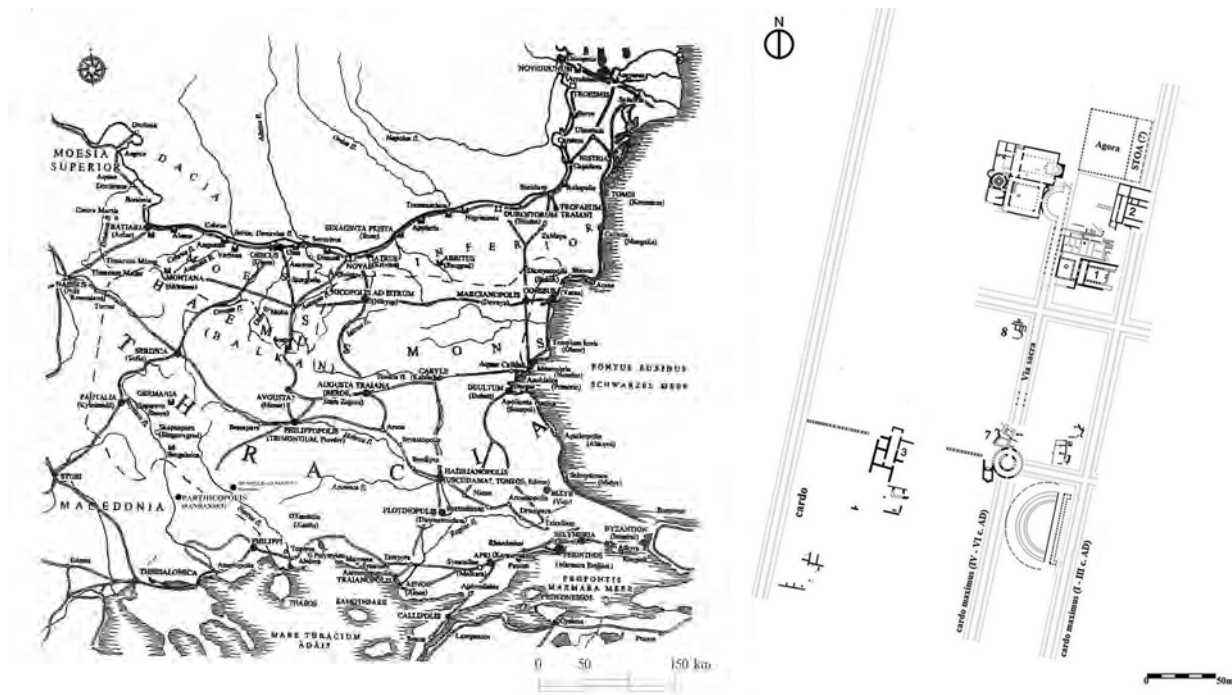
Smaltanın bileşiminde şu teknolojik süreçler tespit edilmiştir: ikincil ısıtma, büyük miktarda küçük balon, eritme, kalıplama, tavlama veya sodyum-kireç-silikat camın ikincil işlenmesi sırasında istenmeyen kristalin safsızlıklar. Bu durum, yerinde yeniden üretilen mamul üretimin ithal edilme olasılığını ortaya koymaktadır.

Çalışma, mozaikçiler hakkında, süreçlerin özü, yerel malzemeler kullanarak istenen sonucu elde etmeyi başardıkları zengin teknik beceri cephaneliği hakkında çok derin bir bilgi birikimi oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: Mozaikler, harç, tesseralar, yerel üretim ve ithalat, köken.

Introduction

The renowned Episcopal center Parthicopolis, which is now known as the town of Sandanski, was a Roman and Early Byzantine city located in the northeastern region of the Roman province Macedonia I (Fig. 1). Among the structures discovered along the main city street, six Early Christian basilicas have been excavated. One of these basilicas, possibly referred to as basilica-memoria, is designated as No. 7 (Petrova 2016: 202). Additionally, three basilicas were identified as episcopal structures, namely No. 1, No. 2, and No. 3, while the fourth basilica served as the Cathedral (Fig. 2). Parthicopolis features two types of mosaics: pavement mosaics and wall mosaics, showcasing a variety of mosaic



techniques. Wall mosaics were laid in the baptistry of Basilica No. 4 (Pillinger et al. 2016: taf. 287 abb. 708). Three of the basilicas (No. 2, No. 3, and No. 4) are adorned with pavement mosaics, as well as the Episcopal residence located between Basilica No. 1 and No. 2 (Popova 2007: 408-421; Pillinger et al. 2016: 371-375 taf. 307 abb. 751-752 (V.P.)), and the space in front of the *praefurnium* of Basilica No. 4. The most commonly employed technique is *opus tessellatum* for the pavement mosaics. However, in small areas with figural representations, *opus vermiculatum*, predominantly using smalta, is utilized. In the baptistry's piscina, a polychrome *opus sectile* is employed, while a finely detailed palette is found in the apse of Basilica No. 4 (Pillinger et al. 2016: 351 taf. 285 abb. 699, 700, 701 (B.A.)). A rare technique, not commonly found in Bulgaria, is present in the reception room of the Episcopal residence between Basilica No. 1 and No. 2 in Parthicopolis/Sandanski. This technique combines the three mentioned techniques along with a fourth, reminiscent of *opus sectile* but with irregularly

Figure 1

Map of the Roman provinces Lower Moesia, Thrace and part of Macedonia (after R. Ivanov, supplemented by S. Petrova)

Figure 2

The early Byzantine main street – *Via sacra*, the basilicas, the theater, the North round(?) piazza, the South Rotunda (Fountain/Nimphaeum), the baths and the quarter of glass and pottery workshops – general plan of the discovered archeological structures (after S. Petrova).

shaped stone pieces (Pillinger et al. 2016: taf. 307 abb. 751). It is likely that this technique was influenced by the mosaic workshops in Macedonia and Thessalia and spread to the region of Parthicopolis.

Basilica No. 2 is preserved only in its western part (Fig. 3) because its eastern section, including the chancel and the apse, is situated just under the main street of the contemporary town (Ivanov et al. 1969: 109-205). This basilica was erected at the end of the second quarter to the middle of the 5th century. It is three-aisled, following the Hellenistic architectural style. Similar to all the basilicas of Parthicopolis, it likely had only one half-round apse on the east. Two mosaic panels are preserved in the naos: both feature geometric compositions and small plant elements (Fig. 4). In the eastern panel, there are representations of octagons with fishes and birds (Fig. 5).

Figure 3
Plan of basilica No 2 (after R. Pillinger 2006: abb. 6) with mosaic inscription.

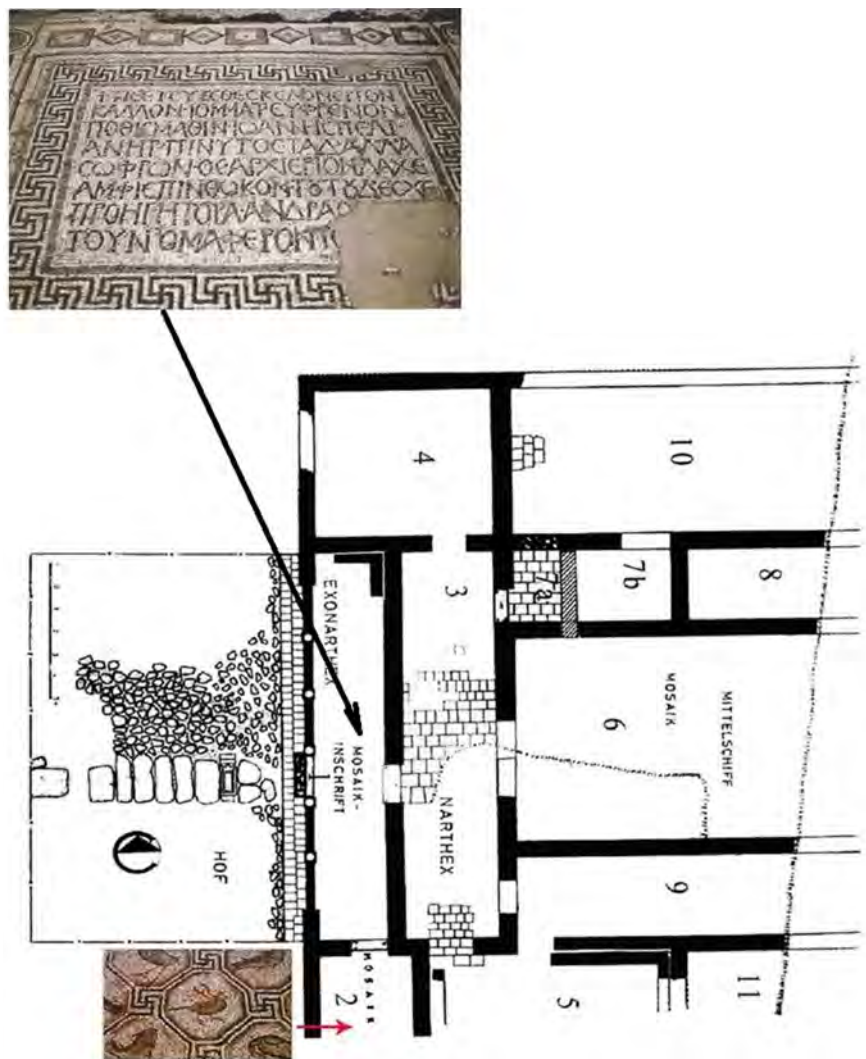


Figure 4
The mosaic in the middle nave of the basilica 2, western panel (photo by S. Petrova).

Figure 5
The mosaic in the middle nave of the basilica 2, eastern panel (photo by S. Petrova)



The floor of the exonarthex is adorned with several mosaic panels featuring geometric compositions, along with a central panel displaying a mosaic building inscription of Bishop Ioannes (Figs. 6-6a). Together, these panels create a large mosaic carpet-like design. The inscription reveals that Bishop Ioannes inherited the hierarchical position from the previous unnamed bishop and also embellished this magnificent structure. Furthermore, the floor of room 2, located to the south of the exonarthex and identified as a transitional space between the basilica and the nearby discovered baptisterium adjacent to the Episcopal residence, is adorned with exquisite depictions of birds and fishes arranged within octagons (Figs. 7-7a) (Petrova - Petkov 2015: 414-424).

Figure 6

Part of the mosaic floor in exonarthex (photo by V. Vasilev, Archaeological Museum Sandanski).

Figure 6a

Mosaic inscription in the exonarthex (photo by V. Vasilev, Archaeological Museum Sandanski).



The floors of the exonarthex and the naos are covered with mosaics, which were laid on a thin mortar layer directly over the debris of the previous Roman building. Technologically, various layers can be identified, including the *statumen*, *rudus*, *nucleus*, *bedding layer*, and *tessellatum*. However, the *statumen* and *rudus* layers are missing. It is likely that these layers were omitted considering the presence of the massive representative building from the Roman period that previously occupied the site. The destructions in this area have been utilized in place of the *statumen* and *rudus* layers.

Methodology

The research primarily concentrates on examining the composition and technology of the mortar, as well as determining the origin of the tesserae used in the mosaic panel from the exonarthex of the basilica. This investigation serves as a foundation for a comprehensive study of the mortar and mosaic tesserae

Figure 7

The mosaic floor in room 2 (photo by S. Petrova).

Figure 7a

Detail, northeast corner (photo by V. Vasilev, AM Sandanski).

employed in the mosaics discovered in Parthicopolis. The project's objective is to establish a database encompassing information on the mortar composition, as well as the types of stone utilized and their respective origins¹.

All microscope observations were conducted using the polarization microscope Amplival Pol D with the ProgRes CT3 camera from Jenoptic, Germany. XRD analysis of the mineral phases was performed using the TUR M 62 diffractometer from Germany. The diffractometer features a standard two-circle goniometer in Bragg-Brentano geometry, along with a secondary graphite monochromator. CuK α radiation ($\lambda=0.15418$ nm) was employed for the analysis. The measurement conditions included a tube voltage of 32 kV, a tube current of 15 mA, a step scan mode with a step size of $0.02^\circ 2\theta$, and a counting time of 2 seconds per step. Scanning electron microscope (SEM) analyses were carried out using the JEOL JSM 35 CF upgrade DISS 5 microscope equipped with a Rhoentgen microanalyzer from SAMx. The energy-dispersive X-ray spectroscopy (EDS) method was employed for the SEM analysis.

Figure 8

Mosaic piece with mortar and black and white tesserae, exonarthex of basilica No 2 (photo by S. Petrova).



Discussion and Results

The study of the mortar and tesserae from the exonarthex of Basilica No. 2 in Parthicopolis/Sandanski was conducted by a team of geologists and chemists led by Mrs. Denka Yanakieva from the Earth and Man National Museum in Sofia.

The mosaic carpet in the exonarthex comprises multiple panels featuring geometric compositions. These compositions are constructed using stone tesserae in white, brown-grey, and black colors, along with smalta tesserae in various shades of green. Additionally, brick tesserae are also incorporated into the mosaic design (Figs. 6-8, 8a-c). The mortar used in this area is mixed with brick particles.

The macroscopic characterization of the mortar² in the sample M-1(S B-2 en)³ reveals its presence in several positions within the mosaic. The mortar is found in the gaps among the tesserae, serving as a supporting layer for the tesserae, and forming the base of the tesserae. It is evident that the mortar used in these different positions is the same, but the upper layer of the mortar is noticeably finer in texture (Fig. 8a-c).

Figure 8a-c

Macroscopic photographs of sample M-1 (S B-2 en): a) surface and transverse profile of the mosaic-mortar layer; b) cross profile of the mosaic-mortar layer; c) longitudinal section of the mortar layer (photo by D. Yanakieva).



The sample M-1 (S B-2 en) is a composite building material composed of mortar with a carbonate matrix. It contains an added material, primarily consisting of sand and crushed bricks. Additionally, an artificial pozzolanic component is present in the form of a finely ground fraction of the same bricks. This pozzolanic component acts as an inert material within the mixture.

¹ We have already started with the study of the mosaic tesserae from the exonarthex of Basilica 2. See: Petrova 2022: 397-412.

² The represented for study sample is a mosaic fragment from the exonarthex of basilica 2, i. e. the original aggregate of white s.T-5 (S B-2 en) and black s.T-6 (S B-2 en) tesserae and mortar, in which the tesserae have been laid.

³ M = Mortar sample, T= Tessera sample. (S B-2 en), where S = Sandanski, B-2 = Basilica No 2, en = exonarthex.

During the preparation of the sample for analysis, when dividing the mosaic fragment along the layer of mortar, a separation occurs at a depth of approximately 0.6 to 0.7 cm below the level of the tesserae. The mortar itself appears pale pink in color, exhibiting a uniform and dense texture. Upon closer examination with a magnifying binocular glass, the mortar material is observed to be fine-grained, homogeneous, and exhibits fine cohesion. It contains small-sized heterogeneous clastic pieces, both well-rounded and less well-rounded. The distribution of brick particles within the mortar is uneven throughout the volume, with most particles being less than 1 mm in size. There are also occasional larger brick pieces ranging from 2 to 5 mm, irregularly dispersed within the volume. Notably, numerous accumulations (lumps) of lime matrix can be observed, varying in size from 0.5 to 10 mm (Figs. 9, 10, 11). The material, or the mortar, consists of lime solder as the matrix along with added materials such as sand and brick fragments, with approximate proportions of 30-40% lime solder to 60-70% added materials.

Figure 9
Photomicrographs of sample T-1(S B-2 en)- (dune grind 1 - mortar between the tesserae - the joints); the joint is between tessera sandstone - on the left and tessera marble - on the right - in the red-brown matrix rare grains of sand - crossed polars (photo by D. Yanakieva).

Figure 10
Photomicrographs of sample M-1(S B-2 en)- (dune grind 2- mortar under the tesserae, upper level); cryptocrystalline matrix, sand grains, large lime lumps, pore-cross polars (photo by D. Yanakieva).

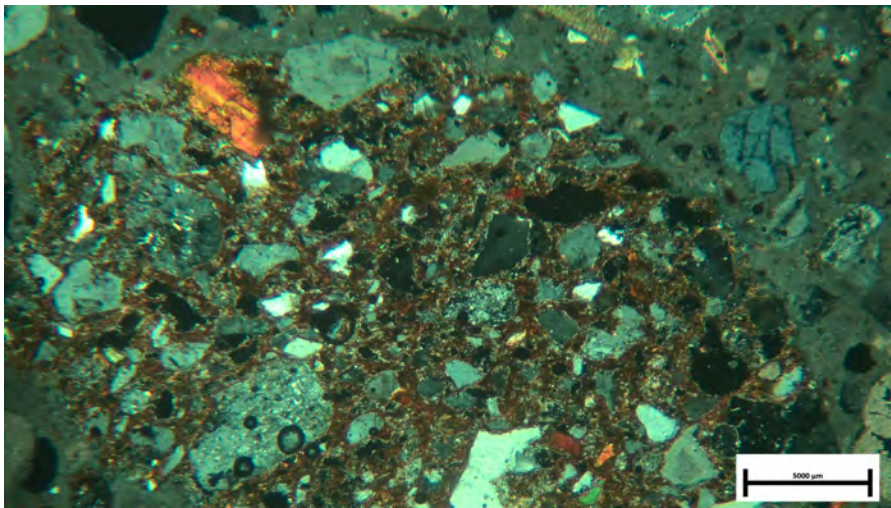
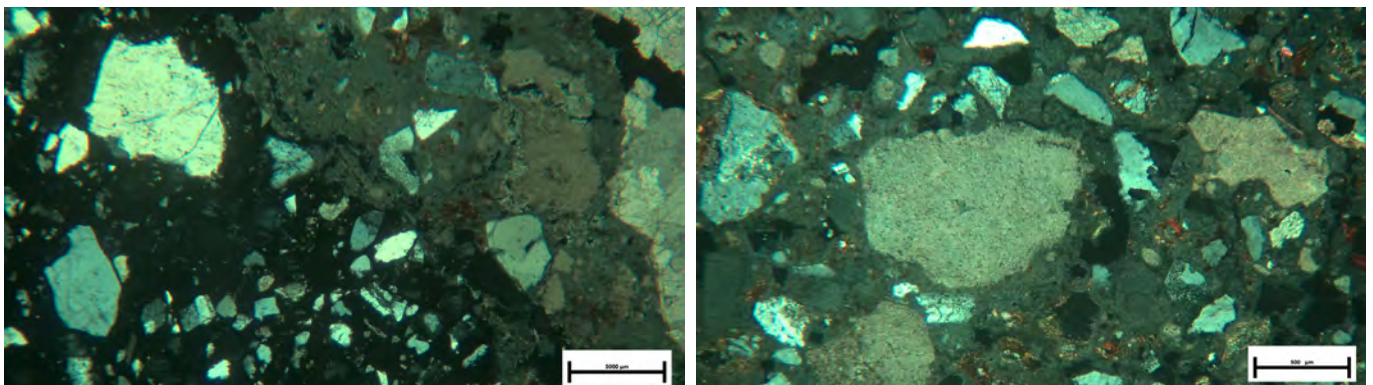


Figure 11
Photomicrographs of sample M-1(S B-2 en) - (dune grind 3 - mortar lower level); large brick fragment - crossed polars (photo by D. Yanakieva).

The lime solder: From the microscopic observation⁴ it is seen that the lime solder is with irregular graininess. Its characteristic peculiarity is the presence of oval carbonate grains, resembling small-grained lime; however its structure is homogeneous and evenly grained for the latter. It can be presumed that these are aggregates connected with the lime, for instance the so-called lumps of lime, which represent incompletely calcined lime. The color of the solder is attributed to the presence of iron oxides and hydroxides.

Sand: Its sizes are from middle to small-grained. The separate grains can reach up to 3mm – fine-grained gravel. The form is mainly irregular, rounded and rarely

4 Three dune slides were made for microscopic study of the individual levels.

angular. The composition of the crystals is quartz, albite, orthoclase (feldspars), biotite and muscovite (mica). Single amphibole and epidote.

Bricks: The fragments observed are primarily fine and crypto-grained, with individual grains measuring up to 5 mm in size. These grains consist of a sand fraction that appears finer and more angular compared to the sand present in the mortar. Additionally, there is a clay solder component characterized by its red color, attributed to the presence of iron oxide-hydroxides.

Pores: Its distribution in the microscopic matrix is quite uneven. Its form and dimensions are varying (maximum dimension 3-4 mm). It can be also observed and found irregular set-like micro-cracks.

The X-ray diffraction analysis (XRD-analysis – qualitative phase analysis) reveals the presence of calcite, quartz, orthoclase, albite (feldspars), biotite (mica) and hematite (Fig. 12). Clay minerals are not registered⁵. It has been read amorphous phase expressed as a slight halo approximately to the 20-30° 2θ. This allows the assumption that the reason of the appearance of halo is the sequence of the vitrification of the clayish minerals during the brick firing. The X-ray Fluorescence analysis (XRF), the silicate analysis reveals the presence of different quantity of oxides, with prevailing content of SiO₂ (Table 1).

Figure 12
XRD pattern of s. M-1(S B-2 en) with phase analysis.

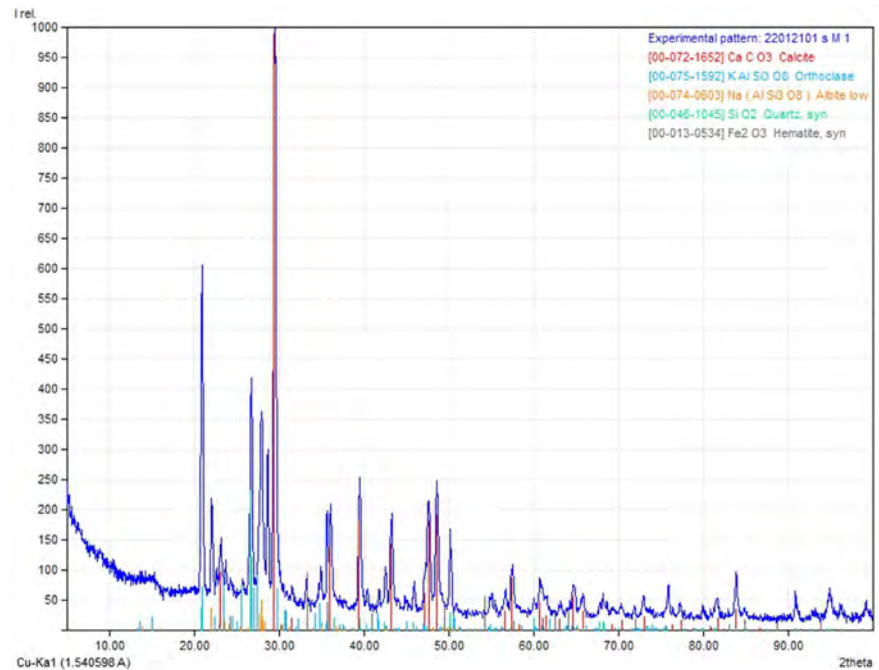


Table 1
Quantity – chemical XRF analysis.

Oxides	T1
Na ₂ O	2.31
MgO	2.22
Al ₂ O ₃	10.49
SiO ₂	43.53
P ₂ O ₅	0.54
K ₂ O	2.14
CaO	33.17
TiO ₂	0.53
MnO	0.06
Fe ₂ O ₃	4.62

5 It can be supposed two reasons for that. The first one: the sand component is well washed. The second one: the 'bricks' have been fired at the temperature >8000C.

The general carbonation and the insoluble residuum after the study are in rate 47.25% : 52.75%, i.e. carbonate part : insoluble residuum = 1:1.12⁶. The grain-size composition was determined using screen analysis and laser diffraction techniques, and the results are presented in Tables 2, 3, and 4.

Class (mm)	Yield	
	Weight (g)	Distribution (%)
>3.15	0.14	0.58
2.00-1.00	0.49	2.03
1.00-0.500	2.61	10.80
0.500-0.125	15.93	65.91
0.125-0.075	2.69	11.13
<0.075	2.31	9.56

Σ	24.17	100.00
---	-------	--------

Dimensions of the bits (μm)	Content (%)	Dimensions of the bits, (μm)	Content (%)
< 0.1	0.0	< 9.0	20.5
< 0.5	1.0	< 9.5	22.4
< 1.0	2.6	< 10.0	24.9
< 1.5	3.8	< 11.0	30.7
< 2.0	5.9	< 12.0	38.2
< 2.5	8.3	< 13.0	46.1
< 3.0	10.7	< 14.0	54.3
< 3.5	12.6	< 15.0	62.0
< 4.0	14.0	< 16.0	69.3
< 4.5	15.0	< 17.0	75.4
< 5.0	15.6	< 18.0	81.2
< 5.5	15.9	< 19.0	85.3
< 6.0	16.1	< 20.0	89.3
< 6.5	16.2	< 25.0	97.5
< 7.0	16.5	< 30.0	99.2
< 7.5	16.9	< 35.0	99.6
< 8.0	17.8	< 40.0	99.9
< 8.5	18.7	< 45.0	100.0

Content, total %	Up to 10 %	Up to 50 %	Up to 90 %
Dimension of the bits, μm	2.8	13.5	20.2

The information got from the applied analytic procedures, at this stage of the studied material, allows formulating the following conclusions on the mortar padding from the exonarthex of basilica 2.

The mortar fragment is laid with white and black tesserae, sunken in the mortar matrix. The tesserae are rudely prepared, with irregular form, however pretending to be close to a regular geometric form, and different in its size. In the

⁶ The test was carried out on a shed 10.438 g. The sample is digested in 10% HCl. The insoluble residuum – 5.506 g. The calculation is done according the formula: $HO = a/b \cdot 100\%$, where 'a' is the insoluble residuum in grams, 'b' is starting mass in grams (CP = carbonate part; IR = insoluble residuum). $CP = 100 - IR$ in %. $IR = 5.506/10.438 \cdot 100\% = 52.749\%$

$CP = 100 - 52.749 = 47.251\%$

Table 2

Distribution by the classes of the screen analysis in %

Table 3

Results of the analysis of class <0.075mm for determination of the dimensions of the bits by laser diffraction. Distribution of the bits, expressed in cumulative %.

Table 4

Distribution of the bits – predominantly.

cross-piece profiles are seen the fillings of the gaps with visibly the same mortar as it is in all the layer. The tesserae have been laid not contact. The gaps among them are wide.

Special attention has been given to the study of the mortar in different positions, including the mortar found among the tesserae and the mortar serving as a base. The findings of the study indicate that the mortar is consistent and uniform throughout, with only a slightly higher concentration of lime solder observed in the gaps. Interestingly, in the area where a separation is observed between the padding layer and the base layer, the composition of the mortar remains the same⁷.

The sample M-1(S B-2 en) represents a compositional building material, mortar, with a carbonate matrix, added material, consisting mainly of sand, crushed bricks and artificial pozzolanic component (fine ground fraction of the same bricks which are taking part as inert added material).

The calcite solder is mainly crypto-crystal, with separate clear crystal parts. But even with them, the maximum dimensions of the calcite grains are of the order of 4 – 6 μm . The solder is colored in pink as a result of a fine ground brick material up to amorphous state in significant quantity.

The artificial ‘*pozzolanic*’ component which in the studied material is as a fraction with dimensions <75 μm in quality 9.56% from the insoluble residuum. The grain-metric laser diffraction gives an account of 100 volume % for the dimensions from 0.1 up to 45 μm .

Inert added materials:

- *Sand-like component.* Dominating is the sand, middle-grained up to small-grained (fraction 0.500 mm – 0.125 mm – 65.91%) with mineral composition of quartz, plagioclase, potassium feldspar and mica (muscovite, biotite).
- *The brick fragments* are small (more often 0.25 mm, in single cases max up to 3 mm); its form is mainly rounded. They are made of sand fraction with the same composition as of the sand, however usually with finer crystal clasts and clay solder with red color.

The correlations of the carbonate solder and supplementary materials obtained from different analyses exhibit varying ratios: 30-40%:60-70% in the petrographic analysis, 45%:55% in the XRD analysis, and 1:1.12 in the analysis of OK:HO. These variations can be attributed to the non-homogeneity of the material and the presence of large lumps of lime. Given the absence of carbonate crystal-clasts and considering the overall composition, the petrographic analysis correlation of approximately 1:2 is the most reasonable. In this correlation, the artificial pozzolanic component accounts for approximately 0.5 of the insoluble residuum. These dependencies align with the characteristics of such materials described in Vitruvius’ treaty (Vitr. II. 4, 3; 5, 1), with a slight excess of the carbonate component.

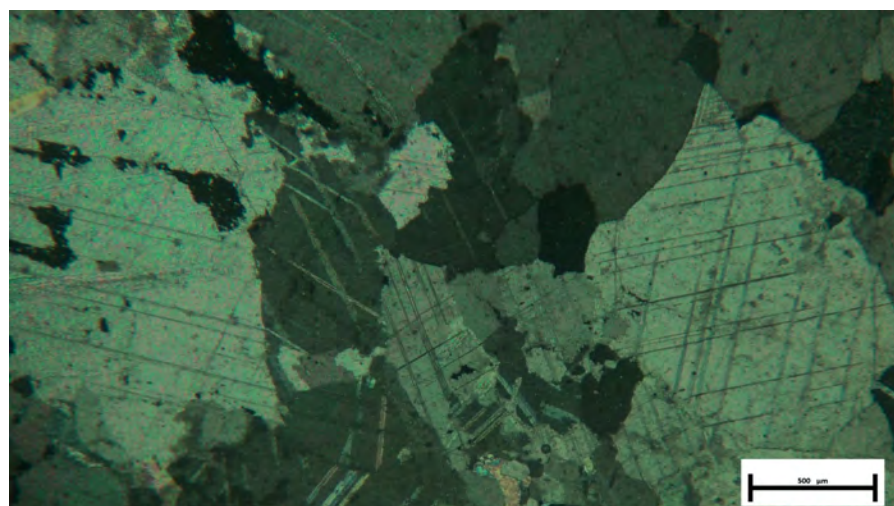
The analysis of the carbonate component provides evidence to suggest that a highly pure raw material was used during the firing process to prepare the lime. The resulting CaO was then treated with a limited amount of water, as indicated by the presence of numerous detached lumps of lime. The studies

⁷ It is possible that the reason is technological because of the difference time of laying the different layers.

indicate that the role of the pozzolanic component was fulfilled by a finely powdered fraction of the same bricks used as inert added material. This fraction is highly dispersed and has undergone partial amorphization. Despite conducting combined microscope, XRD, and SEM-EDS studies, no products of hydraulic reactions such as calcium silicate hydrates and calcium aluminate hydrates were discovered. It can be inferred that the hydraulic properties are attributed to the presence of the brick fragments themselves.

The notable characteristic of the studied material is the absence of reactive zones around the fragments of the added material, such as sand and bricks. This suggests that the larger-sized fractions of sand and bricks were utilized solely as inert materials, serving as fillers and for enhancing certain properties. The specially prepared artificial pozzolanic component, composed of brick dust, is responsible for facilitating the hydraulic reactions in the material.

The results of the study of the origin of the three types of tesserae from the exonarthex mosaic of stone, glass and brick (Fig. 13) based on macro- and microscope characteristics, X-ray analysis, elemental analysis and fluorescent analysis are as follows: The studied samples of white-stone tesserae reveal the presence of two different kinds of structure of marble. The macroscopic characteristics of s. T-4 (S B-2 en) shows a clear-grained white rock with massive texture of the stone and grano-blastic structure (Fig. 14). The minerals forming the rock are dolomite and calcite with mixture of muscovite (mica). The provenance of the material is determined and snow-like-white, with mixture of mica impurities, small-grained to middle-grained, dolomite-calcite marble, extracted in the deposit Ermilovets of the ‘Quarries of Trajan’ at the today’s village of Ilindentsi⁸.



The second stone sample – T-5(S B-2 en) of white tesserae shows that dolomite and quartzite are the main rock-forming minerals (Fig. 15). The microscopic characteristics of the white-stone tesserae reveal that the rock used to make them is composed of dolomite-quartzite. The dimensions of the dolomite-quartzite grains range from 0.1 to 0.5 mm. This composition and grain size distribution give the rock a hetero-blastic structure. The analysis shows the material as snow-like-white, middle-grained, dolomite-quartzite marble. The marble of these tesserae corresponds to the one established in the deposit Guingera-Galchovo

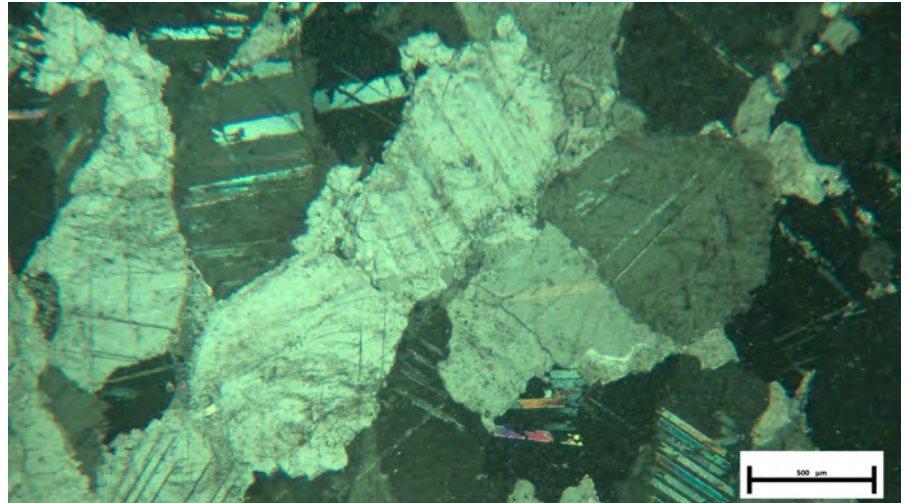


Figure 13
Tesserae from glazed glass (smalta), marble, brick and sandstone.

Figure 14
Photomicrographs of sample T-4(S B-2 en). Different sizes of the crystalloclasts – cross polars (photo by D. Yanakieva).

⁸ Detailed data from the study of tesserae – marbles, sandstone, brick and glasses, see Petrova 2022: 397-412.

Figure 15
Photomicrographs of sample T-5(S B-2 en).
Different sizes of the crystaloclasts – cross
polars (photo by D. Yanakieva).

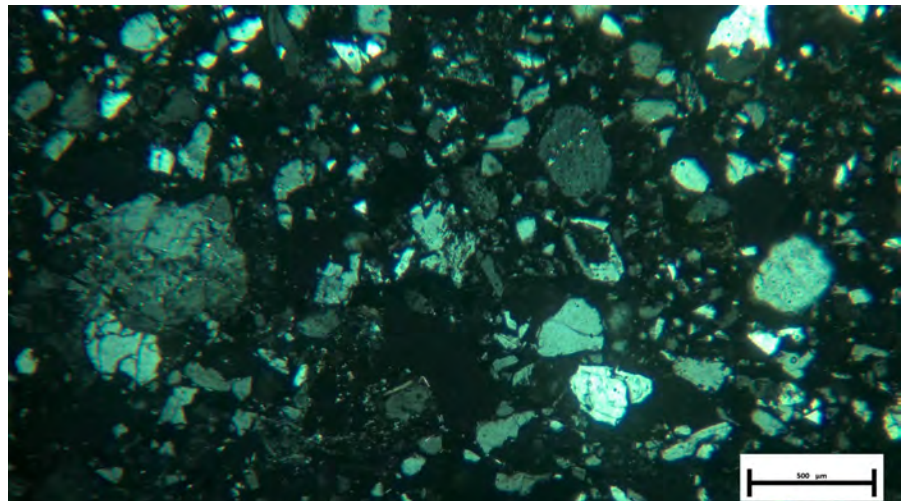


gnezdo of the ‘Marble quarries of Trajan’, near the village of Ilindenci. The analysis of the marble tesserae reveals the presence of calcite and dolomite marbles.

The marbles from the different sections of the Ilindentsi deposit have undergone thorough geological studies, which have included investigations of their decorativeness using macroscopic and microscopic analyses, X-ray diffraction for mineral composition, and chemical analysis of the main elements such as calcium (Ca) and magnesium (Mg). These studies have revealed the presence of various types of marbles in the Ilindentsi deposit, including calcite, dolomite-calcite, calcite-dolomite, dolomite, quartz-dolomite-calcite, quartz-calcite-dolomite, silicate-dolomite-calcite, and silicate-calcite-dolomite marbles. Among these types, dolomite marbles are the predominant variety in the deposit (Petrov 1982: 139-147; Petrov 1994: 23).

The microscope analysis of the tesserae, designated as s. T-6 (S B-2 en), reveals its black (brown-grey-red) color. Macroscopically, it is identified as sandstone (Fig. 16). The main components of the sand fraction include plagioclase, potassium feldspar, quartz, and mica. The joint, which exhibits a black-brown-red color, is likely due to the presence of iron and manganese oxide-hydroxides. X-ray analysis further confirms the presence of albite and orthoclase (feldspars), quartz, biotite (micas), and goethite / limonite. The stone can be classified as black-brown sandstone with an iron solder component.

Figure 16
Photomicrograph of sample T-6(S B-2 en);
variegated, mostly fine-grained, rounded
clastic component, dominant (90-95%),
black-brown solder (5-10%), perfectly round
and irregular pores - cross polars (photo by
D. Yanakieva).



The brick tesserae, the second type studied from the exonarthex of the basilica, exhibit a dense brick-red color macroscopically. Microscopically, the sample is composed of a sand fraction and a clay joint with a red color, attributed to the presence of iron oxide-hydroxides. The tesserae have a sandy texture throughout the volume.

The macroscopic characteristic of sample T-1(S B-2 en) reveals a light green tessera with a glass to pearl glitter and a sub-conchoidal fracture that results in an uneven surface. The cube exhibits varying degrees of transparency, ranging from non-transparent to half-transparent in thin sections. The coloring on the horizontal surface of the cube is predominantly uneven, ranging from pale green to a white basic mass with scattered dark-green points and small spots. Numerous glass bubbles can be observed throughout the volume of the tessera (Fig.17). Under the microscope, certain crystal phases become apparent.

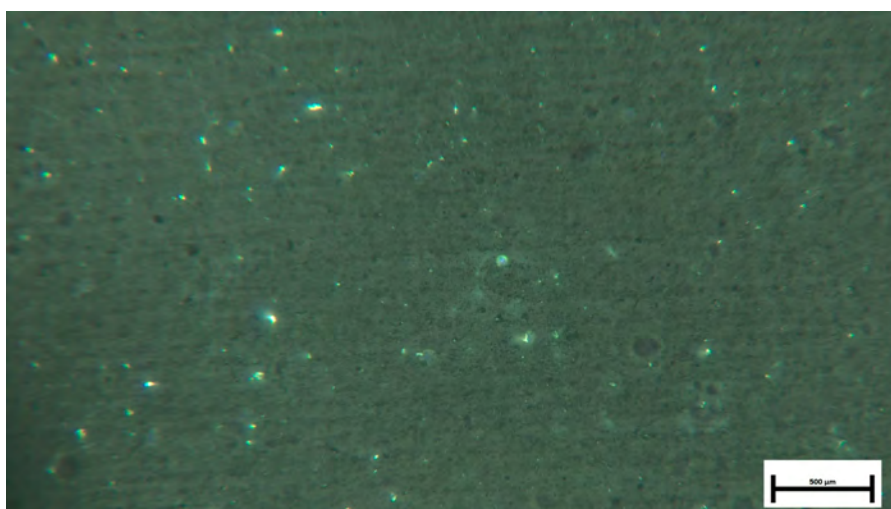


Figure 17

Photomicrograph of sample T-1(S B-2 en); amorphous phase with many bubbles and fine crystalline phases - crossed polars (photo by D. Yanakieva).

The microscope analysis of the sample shows the presence of an amorphous phase with abundant bubbles. The X-ray diffraction (XRD) diffractogram confirms the strongly expressed amorphous halo, but also indicates the presence of crystal phases. Further phase quality analyses identified the presence of devitrite, tridymite, and wollastonite (Fig. 18) within the sample.

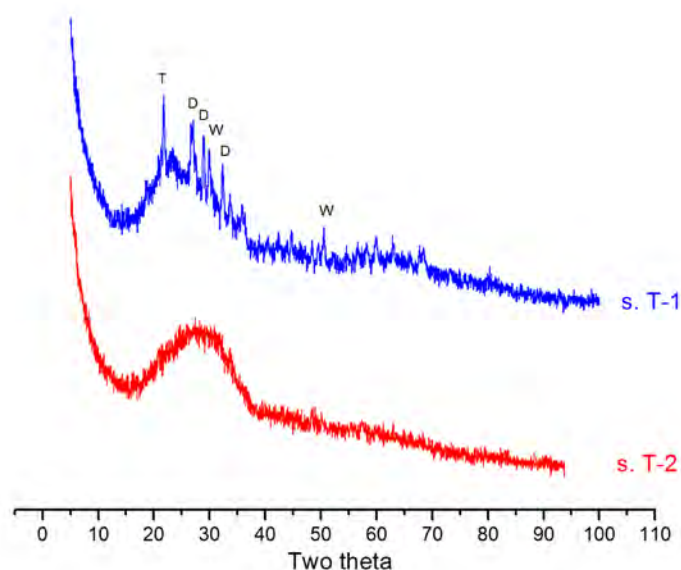


Figure 18

Aggregate graphics from XRD- tesserae analysis s. T-1(S B-2 en) и s.T-2(S B-2 en). Phase designations: D - devitrite, T - tridymite, W - wollastonite.

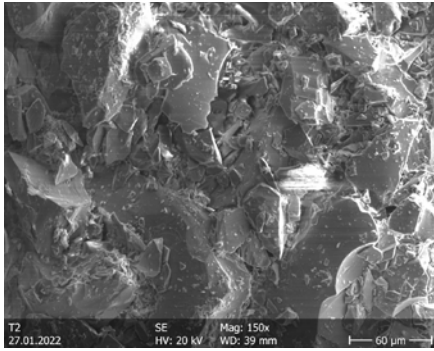
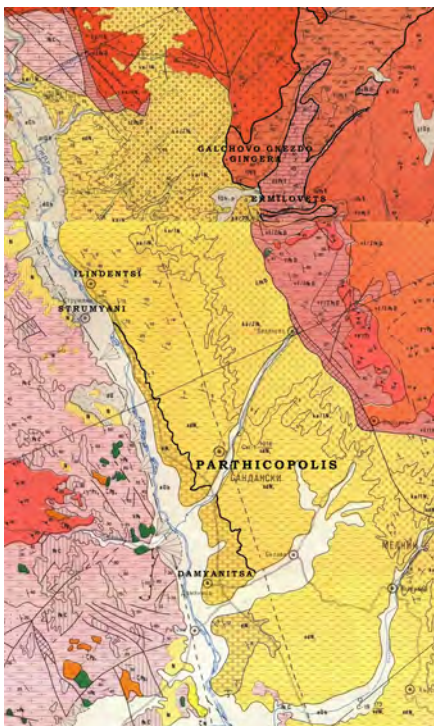


Figure 19
SEM/BSE photograph of grinded sample T-2(S B-2 en).

The second group of glass tesserae is characterized by a yellowish-green color, displaying a glassy appearance with a resinous shine and a smooth, curved surface. The tesserae are non-transparent and exhibit a homogeneous coloration throughout. Microscopic analysis of the sample confirms the presence of an amorphous phase, accompanied by the occurrence of bubbles (Fig. 19). The diffraction pattern obtained from X-ray analysis clearly exhibits a strong halo, which is a characteristic feature of the amorphous phase (Fig. 18).

The physical properties, behavior during analysis, and XRD data provide conclusive evidence that the tesserae are made of glass. The chemical composition and elemental correlations indicate that tesserae s.T-1(S B-2 en) and s.T-2(S B-2 en) can be attributed to Roman glasses, which were produced using natural sodium sources such as natron or trona ($\text{Na}_3\text{H}(\text{CO}_3)_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) (Jackson 2005: 764-766; Rehren - Cholakova 2010: 81-96; Devulder - Degryse 2014: 89-91). The presence of chemical differences, particularly related to iron, can indicate variations in the raw materials used for producing the glass tesserae or intentional additions to achieve specific colors. Manganese is likely added for coloring purposes, while lead may contribute to both the color and non-transparency of the glass. The structure of the glass material differs between the two types of tesserae. While both types are amorphous, the first sample also contains crystal phases such as devitrite, tridymite, and wollastonite. These differences in composition and structure contribute to the unique properties and appearance of each type of glass tessera. These crystals are undesired impurities during the process of melting, forming, heating, and secondary work of Roman (window) glass (Georgieva et al. 2003: 143-146; Zlateva - Kuleff 2015: 53-68). Here, however, the non-transparency and presence of crystal phases are intentionally achieved through specific thermal conditions. When producing glass, a deliberate choice is made to apply different technologies for s.T-1(S B-2 en) and s.T-2(S B-2 en), likely involving variations in the cooling process.

Figure 20
Geological map: Dobrostan marble suite; Delchev suite – sandstone (by S. Petrova).



The research established that the stone tesserae from the mosaic panels in the exonarthex have a local provenance – from local marble and sandstone. Both samples s.T-4(S B-2 en) and s.T-5(S B-2 en) represent the dolomite-calcite marbles with a strong predominance of the dolomite⁹. The half- quantitative XRD analysis reveals 97.6% dolomite and 2.4% for s.T-4(S B-2 en) and 73.3% dolomite and 26.7% for s.T-5(S B-2 en). However, the EDS elemental analysis shows equal content as a fraction of 19.57% Mg и 47.88% Ca for s.T-4(S B-2 en) and 19.79% Mg и 47.55% Ca за s.T-5(S B-2 en). The differences in the marbles from the tesserae of the two samples are primarily in the dimensionality of the crystalloclasts and in the presence of accessory minerals: presence of muscovite mica from middle- to large-grained in s.T-4(S B-2 en), and of middle-grained dolomite-calcite marble, without accessories, for s.T-5(S B-2 en). The quarries from which the marble is extracted are at the distance of approximately 12 Roman miles far from Parthicopolis, in the foothills of the mountain Pirin (Fig. 20). The black sandstone T6(S B-2 en) is extracted from a deposit also near Parthicopolis, on the left bank of the Struma River (south of Strumyani up to south of Damyanitsa). Generally, the length of the deposit is about 11 Roman miles.

⁹ B. Petrov distinguishes eight different types of marble only in the quarry of Ilindentsi. See Petrov 1994: 22.

Conclusion

During the Early Christian period, Parthicopolis was home to a significant number of craftsmen, including those involved in the production of opaque glass. Archaeological excavations have revealed the presence of a furnace used for melting and molding glass in the city. In addition to the local glass production, Parthicopolis also received glass “cakes” and pre-made glass pieces with trade items from other regions. These items were likely brought by sea and were produced by skilled artisans in the Eastern provinces. Furthermore, Parthicopolis had connections with Thessalonica, a renowned artistic and commercial center in northern Greece and Macedonia, where glassware and other art forms were produced and traded. These exchanges of glass materials and products contributed to the artistic and economic vibrancy of Parthicopolis during that period (Popova 2017: 267-284 pls. III 1-4, IV 1-4, V 1-10). Mosaic tesserae could be made in situ or sold at a commercial site. In either case, at least two final stages of glass tesserae preparation can be identified in Parthicopolis: cutting the tesserae from the manufactured ‘cakes’ and polishing the necessary surfaces.

This research proves for the first time the origin of the source rock material for the mortar and for the tesserae in the mosaic carpet of the exonarthex of Basilica 2. The analysis of the mortar fragment and mosaic tesserae reveals the advanced knowledge and technical expertise of the ancient technologists who utilized locally available raw materials to achieve the desired results. We hope that further investigation of samples from the basilica of bishop Ioannes, as well as other mosaics in Parthicopolis, will enhance our understanding of the provenance and techniques employed in the production of mortar and mosaic tesserae in the Roman and Early Byzantine city.

Acknowledgement:

I would like to express my gratitude to the team lead by Denka Yanakieva for the precisely performed analyses of the samples and jointly discussed conclusions. I would like to thank Anastasia Cholakova, Nikola Vardev and Elena Kantareva for consultations related to various issues during the study of the material.

Bibliography – Kaynaklar

- Devulder - Degryse 2014 V. Devulder - P. Degryse, "The Sources of Natron", P. Degryse (ed.), *Glass Making in the Greco-Roman World, Results of the ARCHGLASS Project*, Leuven, 87-96.
- Georgieva et al. 2003 R. Georgieva - E. Kashchieva - Y. Kolchakov - Y. Dimitriev - B. Samuneva, "Thermal Properties and Microstructure of Roman Flat Window Glass Found in Bulgaria", *Journal of Non-Crystalline Solids* 323, 143-146.
- Ivanov et al. 1969 T. Ivanov - D. Serafimova - N. Nikolov, "Razkopki v Sandanski prez 1960 g.", *Izvestia na arheologicheskia Institut, BAN, XXXI*, 109-205.
- Jackson 2005 C. M. Jackson, "Making Colourless Glass in the Roman Period", *Archaeometry* 47, 4, 763-780.
- Petrov 1982 B. Petrov, "Dekorativnite mramori ot nahodishte Ilindentsi, Severozapaden Pirin", *Spisanie na bulgarskoto geologichesko druzhestvo, godina 43, 2*, 139-147.
- Petrov 1994 B. Petrov, *Estestveni dekorativnooblicovuchni skali v Bulgaria, Sofia*.
- Petrova - Petkov 2015 S. Petrova - V. Petkov, "ΠΑΡΟΙΚΟΠΟΛΙΣ/ΠΑΡΘΙΚΟΠΟΛΙΣ (Paroicopolis/Parthicopolis – Ancient and Early Byzantine City)", R. Ivanov (ed.), *Thracian, Greek, Roman and Medieval Cities, Residences and Fortresses in Bulgaria, Sofia*, 341-492.
- Petrova 2016 S. Petrova, "The Roman Theatre in Paroicopolis / Parthicopolis and its Historical Fortune", *Niš and Byzantium XIV*, 187-212.
- Petrova 2022 S. Petrova, "On the Provenance of the Tesserae in the Mosaic Pavements of Parthicopolis (4th – 6th c.). Local Quarries, Deposits and Import (Preliminary Report for Some Mosaic Tesserae from Basilica No 2)", *JMR* 15, 397-412.
- Pillinger 2006 R. Pillinger. "Die Stifterinschrift des in Sandanski Johannes (Bulgarien) und ihr monumentales Umfeld", *MitChrA* 12, 56-72.
- Pillinger et al. 2016 R. Pillinger – A. Lirsch – V. Popova (Hg.), *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Mosaiken Bulgariens*, Wien.
- Popova 2007 V. Popova, "Edin pametnik s ryadka mozaichna tehnika ot rannovizantiiskia Partikopolis", *Izkustvovedski chetenia 2007, Institut za izkustvoznanie*, 408-421.
- Popova 2017 V. Popova, "Late Antique Glass Workshop in Parthicopolis", *Sandanski and its Territory During Prehistory, Antiquity and Middle Ages, Current Trends in Archaeological Research, Proceedings of an International Conference at Sandanski, Papers of the American Research Center in Sofia, Vol. III*, 267-284.
- Rehren - Cholakova 2010 J. Rehren - A. Cholakova, "The early Byzantine HIMT glass from Dichin, Northern Bulgaria", *Interdisciplinary Studies XXII-XXIII*, 81-96.
- Vitr. Vitruvii, za arhitekturata, prevod ot latinski, Izdatelstvo 'Kibea', Sofia, 2021.
- Zlateva - Kuleff 2015 B. Zlateva - I. Kuleff, "Analitichni metodi za opredelyane na elementniya I izotopen sastav na stakleni mozaichni kascheta", *Bulgarian e-Journal of Archaeology* 5, 53-68.

The “Parco Della Pace” in Ravenna: The Restoration of the Mosaic Fountain “Le Chaos Et La Source De Vie” by Claude Rahir

Modern Approaches to the Conservation and Restoration of Contemporary Works of Art Exposed Outdoors

Ravenna‘daki “Parco Della Pace”: Claude Rahir Tarafından “Le Chaos Et La Source De Vie” Adlı Mozaik Çeşmenin Restorasyonu

Dış Mekânlara Açık Çağdaş Sanat Eserlerinin Korunması ve Restorasyonuna Yönelik Modern Yaklaşımlar

Cristina COCCIA - Ilaria Marta CARRA - Maria Benedetta GANDINI -
Paola PERPIGNANI - Simone ZAMBRUNO*


(Received 31 August 2022, accepted after revision 04 August 2023)

Abstract

The “Parco della Pace” was born in Ravenna in 1988, under the initiative of the Municipality of Ravenna and with the support of International Association of Contemporary Mosaicists (AIMC) and UNESCO. Considered a real open-air museum, it preserves nine monumental works of contemporary mosaic made by internationally renowned artists. A plan for the redevelopment and enhancement of the entire park has recently been approved: the agreement between the Municipality of Ravenna, the University of Bologna, the Flaminia Foundation, and the RavennAntica Foundation made possible the restoration of the fountain mosaic “Le chaos et la source de vie” by Claude Rahir, realized in 1984. The first part of the intervention focused on a careful study of the archival documentation that provides an understanding of the artist’s spirit and volition. The restoration techniques, put in place to re-establish the artwork compromised by years of neglect and vandalization, have allowed us to compare products and methodologies now standardized with others of recent experimentation. Special attention had to be given to the problem of the integration of gaps, relating the theory of restoration applied to protected cultural heritage with the world of contemporary art. In support of the intervention a three-dimensional survey of the artwork has been created using the “Structure from motion” technique. The project ended with the enhancement and redevelopment of the entire area through the setup of a dedicated website and explanatory panels.

Keywords: Bio-restoration, contemporary mosaic, outdoors, photogrammetry, fountain.

* Cristina Coccia, Conservation and Restoration of Cultural Heritage, University of Bologna, Italy.  <https://orcid.org/0009-0001-3204-9912>. E-mail: cri.coccia.95@gmail.com

Ilaria Marta Carra, Conservation and Restoration of Cultural Heritage, University of Bologna, Italy.  <https://orcid.org/0009-0002-9011-7159>. E-mail: ilariamarta.carra@studio.unibo.it

Maria Benedetta Gandini, Conservation and Restoration of Cultural Heritage, University of Bologna, Italy.  <https://orcid.org/0009-0009-8642-8633>. E-mail: maria.gandini@studio.unibo.it

Paola Perpignani, University of Bologna, Responsible and Technical Director of the Restoration Laboratory of the City and Territory Museum - Classis - Ravenna and of the Archaeological Park of Ravenna - RavennAntica Foundation, Italy.  <https://orcid.org/0009-0007-4020-8331>. E-mail: paola.perpignani3@unibo.it, perpignani@ravennantica.org

Simone Zambruno, Computer Science for the Cultural Heritage, University of Bologna, Italy.  <https://orcid.org/0000-0001-5751-8343>. E-mail: simone.zambruno2@unibo.it

Öz

“Parco della Pace”, 1988 yılında Ravenna Belediyesi’nin girişimiyle ve Uluslararası Çağdaş Mozaikçiler Derneği (AIMC) ve UNESCO’nun desteğiyle Ravenna’da ortaya çıkmıştır. Gerçek bir açık hava müzesi olarak kabul edilen bu yer, uluslararası üne sahip sanatçılar tarafından yapılmış dokuz anıtsal çağdaş mozaik eseri korumaktadır. Yakın zamanda; Ravenna Belediyesi, Bologna Üniversitesi, Flaminia Vakfı ve RavennAntica Vakfı arasında yapılan bir anlaşma ile birlikte, 1984’te Claude Rahir tarafından yapılan “Le chaos et la source de vie” çeşme mozaığının restorasyonu gerçekleştirilmiştir. Restorasyonun ilk bölümü, sanatçının ruhunun ve amacının anlaşılmasını sağlayan arşiv belgelerinin dikkatli bir şekilde incelenmesine odaklanmıştır. Yıllarca süren ihmal ve tahrip sebebiyle tehlikeye atılan sanat eserini yeniden inşa etmek için uygulanan restorasyon teknikleri, artık standartlaştırılmış ürünleri ve metodolojileri yakın zamanda yapılan diğer deneylerle karşılaştırmayı da mümkün kılmıştır. Boşlukların giderilmesi için, korunan kültürel mirasa uygulanan restorasyon teorisi çağdaş sanat dünyası ile ilişkilendirerek, özel bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Restorasyonu desteklemek için “hareketten yapı” tekniği kullanılarak sanat eserinin üç boyutlu bir modeli oluşturulmuştur. Proje, özel bir web sitesi ve açıklayıcı panellerin kurulması yoluyla tüm alanın iyileştirilmesi ve yeniden geliştirilmesiyle sona ermiştir.

Anahtar Kelimeler: Biyo-restorasyon, çağdaş mozaik, açık hava, fotogrametri, çeşme.

The starting point of this project was the desire to focus on contemporary mosaic artworks located outside the traditional tourist routes. Thanks to the Framework Agreement stipulated between the Municipality of Ravenna, the Alma Mater Studiorum - University of Bologna, the Flaminia Foundation, the RavennAntica - Archaeological Park of Classe Foundation and the collaboration with the International Association of Contemporary Mosaicists (AIMC), it was possible to study and restore the fountain-mosaic “Le chaos et la source de vie” made by Claude Rahir in 1984 located in the Parco della Pace in Ravenna (Figs. 1a-b). The studies and operations aimed at redeveloping the park and the

Figure 1a
Geographic map of the city of Ravenna. The perimeter of the city center has been highlighted in white following the old walls. The position of the Parco della Pace has been highlighted in red.



Figure 1b
Area of the Parco della Pace where all the artworks have been highlighted and numbered. The fountain-mosaic is number 1.

work of art in question were the result of three master’s theses of the degree course in Conservation and Restoration of Cultural Heritage in Ravenna (Coccia 2021; Carra 2022). A complex restoration work, which lasted about a year, was carried out on the fountain. Before the interventions, it was necessary to follow a meticulous process which included the study and the analysis of

the context and the artworks exhibited in the park, as well as focusing on the fountain, analysing the life and philosophy of the artist, and then proceeding with a series of preliminary diagnostic investigations. In 1980, artists from all over the world were invited to meet in Ravenna to discuss the role of mosaics in contemporary art (Argan 1988: 7-15). During the meeting, C. Rahir and P. Fischer put forward an idea of the establishment of the Parco della Pace. The works began in the summer of 1984 and ended in 1988 with the inauguration of the park¹. Each work is an interpretation by each artist and their nation of the concept of peace and friendship between nations. Initially six artists were selected; among those, J. Carter, M. Coupe, J. Deru, C. Rahir, A. Kornoukhov and E. Mally’s sketches were realized in collaboration with the mosaicists of Ravenna (Ragonese 1983)². Later, M. Paladino joined the group: his sketch was realized by the representatives of the Ravenna school of Mosaics³. Finally, after Bruno Saetti’s sudden death, his heirs decided to donate a pre-existing mosaic - the Archangel Michael - to support the Park project (Carlino Ravenna 1988). The last work to be added was created through the collaboration of the Academy of Fine Arts of Ravenna and the Albe Steiner Institute. After the establishment of an order of priorities for the restoration procedures, it became immediately evident that Rahir’s artwork was the one with the most advanced state of decay, hence the decision to intervene.

The first stage of the work was to study Claude Rahir’s life (Verviers 1937; Nodebais 2007). His artistic training began in Belgium, specifically in his hometown Liège, where he learned how to paint, it continued in Louvain where he mastered sculpture, and then in Italy, where he discovered mosaic art. Rahir’s artistic talent explores the most varied expressive modes: mural painting, mosaic, bas-relief, sculpture, painting, and drawing, but also calligraphy and poetry⁴. For the project, Rahir identified a circular structure of 18 m in diameter divided into two large semicircles, one of which forms the entrance. In the middle, a cube in Carrara marble represents the core of the composition⁵. Conceived as a fountain (Fig. 2), the entire work was later adapted to a monument for safety reasons (Fig. 3). The first stages of the restoration focused on determining the building materials, through optical microscopy analysis⁶ which was compared to archival research; drafting the state of the conservation, anticipated by the recognition of the types of degradation and biodeteriogens⁷; and the removal of graffiti and biodeteriogens, after testing different methods and products. We proceeded with the intervention on the work starting with cleaning. A heat treatment proposal resulting from a recent study (Tretiach et al. 2012: 6851–6859) was considered as a valid alternative to the use of biocidal products. It has been shown that short

1 Due to the lack of official documents, the local newspaper articles were also taken into account: Il resto del Carlino 1988, “Museo dedicato alla fratellanza”. Newspaper article found in the official AIMC archive, Mar – Museo d’arte della città di Ravenna, Italy.

2 For further information consult: Il Resto del Carlino 1984, “Minerali dall’Antartide per il Parco della Pace”, newspaper article, Ravenna.

3 Official website of the Museo d’Arte della città di Ravenna: <http://www.mosaicoravenna.it/mosaico-a-ravenna/parco-della-pace/> [last viewed 27 August 2022].

4 Official website of Maison de la poesie et de la langue française: <https://maisondelapoesie.be/poetes-list/rahir-claude/> [last viewed 27 August 2022] and Official website of Korea JoongAng Daily: <https://koreajoongangdaily.joins.com/news/article/Article.aspx?aid=1904150> [last viewed 27 August 2022].

5 Mosaic database, International Mosaic Documentation Center (CIDM), id. card 444, card code R.

6 The analyses were carried out by Analitica S.a.s., a laboratory for analysis and research, managed by Dr. Francesco Dellisanti.

7 The recognition of biodeteriogens was possible thanks to the collaboration with the laboratory of microbiological diagnosis and monitoring BioresArt, under the supervision of Dr. Matteo Montanari and with the advice of Dr. Juri Nascimbene.



Figure 2

Photo of the fountain in 1988 in which the flow of water is evident. Photo of Julie Kazuko Rahir.



Figure 3

State of conservation of the artwork before the restoration.

thermal shock treatments at 45 - 55 °C are sufficient to kill all biodeteriogenic species, but only if kept fully hydrated. Despite obtaining good results, in this specific case, it was decided not to exploit it on the entire surface due to adverse weather conditions, large size, and marked three-dimensionality of the work. Seeing that the mosaic area is very large and considering the ease of application, biodegradability, non-toxicity and effectiveness tested above all on mosses, Essenzio was, therefore, chosen as the biocide product to be used; it is a cleaner based on essential oils in conjunction with each other, mainly the Oregano extract (*Origanum vulgare*) and Thyme (*Thymus vulgaris*)⁸. It was applied as it is with the aid of a backpack sprayer. The product chosen for the deactivation of higher plants was a concentrated formula based on quaternary ammonium salts, a non-ionic surfactant⁹. Although not an entirely eco-friendly one, given the availability of the current market, it appears to be one of the least toxic

8 Essenzio, produced by IBIX Biocare. Official website of the IBIX Biocare: <https://www.ibixbiocare.it/it/prodotti/essenzio> [Last viewed 27 August 2022].

9 Fitex, produced by IBIX Biocare.

herbicides. The predominant presence of algal patina and lichens was found on the concrete base. The most used biocides, from chlorides to quaternary ammonium salts, were then tested. All tested products were found to be adequate for the removal of biodeteriogens from the cement substrate, but, in the end, it was decided to use Essenzio, seeing that it is the least polluting and least harmful to humans.

We then moved on to removing graffiti. Once the different types of paints were identified, the cleaning tests were carried out. As for the concrete and flooring, the best performing product was a plant-based anti-graffiti detergent (green apple extract) composed mainly of mixtures of oxygenated solvents and surface agents of natural origin¹⁰. Removing the graffiti on the marble turned out to be more complex; after carrying out a series of tests on each type of paint identified, an ad hoc process was followed for each side. The composition of some paints, the possible degradation of the support and the porosity of the material often make it difficult to remove graffiti without further damaging the surface. For this reason, techniques such as laser technology are necessary. The use of the Thunder Art model was therefore proposed to standardize and remove residual traces¹¹.

Already from the first inspections, the presence of numerous lacunae and gaps in the work had emerged, involving different materials. The lack of material, in addition to seriously compromising the aesthetic integrity of the mosaic surface and flooring, was a danger for the habitual users of the Park. The most affected surface was the mosaic decoration. Particularly clear was the lack of slate slabs, which affected the three-dimensionality of the composition. The artist had placed the plates to create points of convergence, which rose up on the surrounding surface. Rahir describes his work as the juxtaposition of Yin and Yang, in which the chaotic and disordered mosaic hemicycle is opposed to the floor, which represents calm and purity. Inside the mosaic decorations were completely missing the asbestos pipes, removed by the Municipality of Ravenna in the 2000s for public health reasons. In addition to the mosaic hemicycle, the Istrian stone pavement was particularly damaged, with slabs detached from the cement screed below or completely missing. Others, on the other hand, had numerous fractures, related to the mechanical action of the root systems and to the cycles of frost and thaw that had aggravated the phenomenon of degradation. At the same time, structural causes have arisen because of the incorrect execution of the mosaic chamber.

From the photographs taken during the mosaic making phases in 1984, we were able to trace the technique followed by the artist. In the first phase of the works, the first part that was built was the outermost part of the cement structure. Those parts were filled with clay, laid out and pressed by means of an excavator. Above the filling layer of clay, were applied a grey cement conglomerate casting and a reinforcing metal mesh, later covered with an additional layer of cement mortar. The clay wasn't a suitable material for this function and, nowadays, the artwork is partially empty under the surface. This has created internal tensions that, together with the mechanical action of the roots and the telluric movements, have led to the creation of fractures and the loss of decorative materials. Factors of anthropic origin, linked to vandalism, also contributed to the loss of material. As a result of the numerous lacunae, it was chosen to proceed with complete integration of all the gaps found by using consubstantial material, similar in

¹⁰ Vegegraf, produced by IBIX Biocare. Official website of the IBIX Biocare: <https://www.ibixbiocare.it/it/prodotti/vegegraf> [Last viewed 27 August 2022].

¹¹ Through the collaboration with the restoration, analysis, and maintenance Leonardo s.r.l.

colour, composition and texture to those put in place, following the artist's will and respecting his writings, found in the archives. It was decided to operate in this way to restore the aesthetic unity that allows correct reading of the mosaic.

Nowadays, the criteria for properly addressing the mainstreaming of gaps are still open to debate and discussed by critics, historians, and conservators. In the Italian panorama, a central figure in the definition of the theory of restoration was Cesare Brandi, historian and art critic. In the Sixties, Brandi made a reflection on the lacunae and the lawfulness of integrations. Following his theory, the integration of lacunae is allowed only when it is supported by objective evidence, whether provided by the remaining fragments of the work or by graphic or photographic materials attesting to the original form. Nevertheless, integration must always be recognizable (Brandi 1963: 17). Brandi's theory was based on the Gestalt Psychology¹². Brandi argues the need to place the lacunae on a different level than the figuration, grading level or the tone of the gap in such a way as to bring out the decorative image. At the operational level, these guidelines have resulted in the implementation of integrations defined as undercut and sub-tone. As the terms themselves suggest, in the undercut integrations the tiles are placed on a lower level than the mosaic; the integrations under-tone, instead, are recognizable by the colour, usually less saturated than the original tiles. With these two methods, the gaps are made imperceptible at great distances, going to restore integrity to the figuration. In the restoration of contemporary artwork, especially for outdoor works, it isn't always possible to apply Cesare Brandi's principles. It's necessary to implement a different methodological and operational approach, which considers the genesis and function of the work itself.

In the case of Claude Rahir's work, the definition of the operative methodology was preceded by a careful study of the sources, which allowed to reconstruct the idea of the artist and his *modus operandi*. Following these reflections, the integration was carried out using a consubstantial material, placed at the same level of the lacune and with the same composition, texture and shade of the lost original elements. This decision was in line with the restoration works carried out in the past years on some mosaics of the Parco della Pace, by the School of Mosaic Restoration managed by the Superintendence of Archaeology, Fine Arts and Landscape for the provinces of Ravenna, Forlì-Cesena and Rimini (Kniffitz et al. 2006: 88).

To protect the artist's copyright, we decided to get in touch with his daughter Julie Kazuko Rahir, who was available to provide notes, drawings and sketches of her father. Analysing the projects and the original letters left by the artist, the huge importance of mosaic materials stands out: Rahir had entrusted his message of peace to the materials themselves rather than to the overall figuration. The slates coming from Belgium, the pebbles of the rivers of Ravenna, the quartz crystals of Norway and the granite elements donated by a military expedition stationed in Antarctica are called to witness the friendly relations that bind the various peoples, whose union contributed to the creation of a single work of art.

After the study of the sources, we proceeded with the integration of the mosaic decoration and the paving in Istrian stone. The operational phases, which provided for the reallocation of the original detached elements and the integration of the lacunae with new materials, did not follow a single intervention methodology. In fact, having to respond to different materials with specific problems, the integrative interventions have been adapted on a case-by-case basis.

12 Official website of the Università Cusano a Torino: <https://torino.unicusano.it/studiare-a-torino/teoria-della-gestalt/> [last viewed 28 august 2022].



Figure 4
Choosing pebbles for integration, based on color and shape.

On the mosaic section, a significant part of the slate slabs was missing and it was decided to integrate them using new slate material selected in a quarry in Liguria. The careful analysis of the artwork has made it possible to identify clear impressions, left by the original materials on the cement mortar. Where this was not possible, the archive photos were taken as a reference. The same procedure was followed for the pebbles (Fig.4) and cubes in red porphyry, selected according to the size and shape of the footprints left on the cement mortar. The gaps affecting the mosaic portions covered with yellow tiles in cement conglomerate were only integrated into the cases in which they were completely missing and/or excessively degraded. Since it was not possible to find the same type of material on the market, it was decided to create it from scratch by formulating a mixture as similar as possible to the original, in chemical composition, granulometry of the aggregates and colorimetric yield (Fig. 5). Subsequently, asbestos pipes were integrated. In this case, the traces left



Figure 5
Positioning yellow tiles in cement conglomerate. The mixture of them was formulated to be as similar as possible to the original, in chemical composition.

by the original materials were extremely limited and allowed the identification of the thickness and some diameters of the tubes. For this reason, a careful study of the archival photographs was carried out to determine the heights, the shape and the total number of tubes. For the integration, it was decided to use an alternative material not harmful to health, but durable and aesthetically similar to the original. After considering different materials, it was decided to make the stoneware tubes, a resistant ceramic material with low porosity. The pipes were commissioned by a ceramist from Faenza (Fig. 6), who made six tubes with diameters of 14 cm and eighteen tubes with a diameter of 21 cm, three of which had a wider upper curb. To facilitate the production and transport operations, the tubes were all made with a height of 22 cm. After the first firing at 800 degrees, the tubes were cut to the right height and cooked at a higher temperature. Cooking at high temperatures leads to partial vitrification of the dough, which reduces its porosity. Subsequently, the pipes were bedded on a cement mortar. In the archive photos investigated, it was found that the asbestos tubes were originally conceived as vases containing succulents. In line with the principles implemented during the restoration operations, it was decided to give the same function to the ceramic tubes as well (Fig. 7).



The hydraulic system that fed the Carrara marble cube and the water containment tank are no longer operational at the behest of the Municipality of Ravenna. On the top side of the cube remained the recess that was originally used to collect and drain water through the vertical grooves. It was decided to apply an element to close the cavity, made of Carrara marble, due to the continuous biological colonization, such as this cavity did not have proper drains.

At the end of the restoration work, a three-dimensional model of the work was created, mainly aimed at mapping the interventions performed on the mosaic surface and flooring. In recent years, the three-dimensional photogrammetric techniques have found wide use in the field of cultural heritage, making possible the digitization of works of art, creating databases useful for their preservation (Carra 2022: 536).

Technological progress has led to the development of numerous techniques, which exploit different tools and principles. The choice of methodology is a fundamental factor, as it defines the timing and costs of the intervention. The choice must also consider the size of the subject, the context in which it is inserted and the final use of the model, which defines the accuracy and the level of detail (Bittelli 2002: X-XI).

In the specific case examined in this article, the three-dimensional model was executed with a photogrammetric technique. Photogrammetry consists of a set of techniques that allow to detect the shape and position of an object through the comparison and overlapping of photographs, taken at different angles (McCarthy 2014: 176).

The most used photogrammetric technique is the Structure from Motion (SfM), which uses the triangulation of data and Computer Vision algorithms to contextualize the orientation of the room and recognise the common point between different photographs (Montanari 2015: 28).

The SfM technique consists of a rigid data acquisition and processing procedure, which follows a cascade pattern. The first phase, concerning the photographic campaign, plays a fundamental role and must comply with precise parameters and methods of acquisition. Due to the morphological and structural complexity of the work, it was necessary to design a new acquisition mode, suitable for the different inclinations of the surfaces. After some failed attempts, caused by an incorrect approach to the work, we were able to define an optimal operating methodology. The work was divided into different sections, as if they were

Figure 6
Ceramists made pipes with a potter's wheel.

Figure 7
Integration of ceramic pipes following the photo found in the archive.

facades, taking photographs according to a regular pattern. The most projecting elements of the mosaics and the Carrara marble cube were considered as individual objects: the acquisition, in this case, took place by moving around the object, to capture it in all its angles (Fig. 8).

Figure 8
Acquisition campaign of the mosaic portion.
The photos were taken with a Nikon D5300 camera, with an 18mm lens.



During the two-week photographic campaign, about 4000 photographs were taken. After the acquisition campaign we proceeded to the post-production of the photos, which was necessary to standardize the exposure of the photographs. As a result of the work being in an open area, in fact, it had been impossible to maintain constant light conditions. The photos were then imported into the photogrammetry software Agisoft Metashape Pro, which has been able to identify the common points within the photo and to reconstruct the artwork morphology.

To manage the large amount of data and be able to use the three-dimensional model on other mapping software, it was necessary to use low-quality meshes. To compensate for the poor quality of the mesh, an 8k texture was created, which made viewing the smallest details of the mosaic decoration possible. It was also necessary to divide the work into five parts. The various parts of the model were aligned through CloudCompare, which allowed the overlap of the models. Once a single model was obtained, it was imported into the 3D Blender software, with which it was possible to process the mesh and texture and eliminate small graphic defects (Fig. 9).

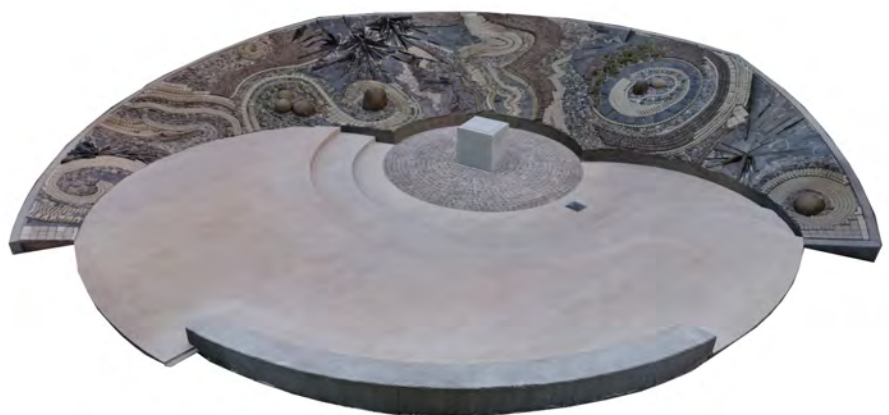


Figure 9
Three-dimensional model of the work of
Claude Rahir at the end of restoration work.
The complete model is available on the official
website of the Parco della Pace.

Through the comparison with the photographic documentation of the works, all the mosaic and flooring elements that had been realigned or replaced were recognized, thus allowing the integration intervention to be mapped.

The restoration work and the realization of the three-dimensional model of the work of Claude Rahir are part of a large enhancement program. Over time, the museum function of the park has been lost and the park itself is simply considered a public garden. The project aims to redevelop the Parco della Pace and bring citizens closer to the mosaics placed in it.

In this project the creation of an identification logo for the Parco della Pace and two descriptive panels was planned. The graphic design was entrusted to the Liceo Artistico Statale Nervi-Severini, involving the students of class IV C of the school year 2020/2021.

The logo had to recall the theme of peace and mosaic. The students presented several proposals, which were evaluated by the International Association of Contemporary Mosaicists and the Municipality of Ravenna. The chosen logo respects the characteristics sought through the use of colour backgrounds, whose colours recall the flag of Peace (Fig. 10).

The descriptive panel, soon to be inaugurated, will be installed on a metal sheet, size 150x200 cm, placed on galvanized steel poles 100 cm high¹³. It was essential to create specific content that could provide all the information necessary for proper use.

To facilitate understanding it was imperative to carry out a careful sorting of the information that needed to be shown. This phase was strongly influenced by the communicative methodology used in the current museum and exhibition environment, aimed at dictating the guidelines to be respected in order to attract and maintain high the attention of the viewer (Fig. 11).

Within the valorisation project, a website dedicated to the Parco della Pace has been created¹⁴. From a general homepage, the user can access secondary pages, containing more historical and artistic insights. In-depth pages dedicated to mosaics have also been designed, containing a description of the work and the materials used to create it. The site also includes a short excerpt concerning the restoration work and a section dedicated to the three-dimensional model of the work of Claude Rahir (Fig. 12).

The site is designed as a means of disclosure and communication and can be used as an interactive guide to accompany visitors during their visit. For this reason it had been designed with a vertical scrolling layout, easily viewable from a smartphone.

The restoration and enhancement work performed on the artwork of Claude Rahir is part of a large project, which will determine the redevelopment of the entire Park. The final goal is to create a new stage in the tourist circuit of Ravenna through the involvement of citizens. Along this line, two new restoration projects for the mosaics by Mimmo Paladino and Jerry Carter, which are in a precarious state of conservation, have been proposed to the Municipality of Ravenna. The future restoration works, to date, pending approval and subsequent funding by the City Council, will be given over to the single cycle master's degree course in Conservation and Restoration of Cultural Heritage, under the guidance and technical direction of the professor of restoration, Doc. Paola Perpignani.



Figure 10
Official logo of the Park of Peace, made by students of class IV C of the Liceo Artistico Statale Nervi-Severini.

¹³ The panel was made by the advertising company Tuttifrutti, which will print the texts on an adhesive film.

¹⁴ Official website of the Parco della Pace: <http://framelab.unibo.it/parcodellapace/>

PARCO DELLA PACE

Il progetto Parco della Pace nacque agli albori degli anni Ottanta quando si manifestò a Ravenna la necessità di far entrare a pieno diritto il mosaico contemporaneo nel panorama artistico della città bizantina. Il progetto, nato per volere dell'Associazione Internazionale dei Mosaicisti Contemporanei (AIMC) ebbe il pieno appoggio del Comune di Ravenna, che mise a disposizione risorse e fondi per la sua realizzazione. Si tratta di un vero e proprio museo di mosaico contemporaneo in plein air interamente ispirato al tema della pace e dell'amicizia tra i popoli. Un Parco creato dall'uomo per l'uomo, indipendentemente dall'etnia, dal sesso e dall'orientamento religioso. Il parco scaturì da guerre economiche, ideologiche e da discriminazioni di ogni tipo. All'interno del Parco della Pace è possibile ammirare nove opere musive di carattere monumentale eseguite da artisti di fama internazionale, selezionate da una commissione artistica presieduta da Giulio Carlo Argan.

The "Parco della Pace" project was born at the beginning of the 1980s when in the city of Ravenna arose the need to bring contemporary mosaic into the artistic panorama of the Byzantine city. The project, created at the behest of the International Association of Contemporary Mosaicists, had the full support of the Municipality of Ravenna, which made available resources and funds for its realization. It is a real museum of En plein air contemporary mosaic, entirely inspired by the theme of peace and friendship between peoples. A park created by people for people, regardless of social background, country of origin, gender and religious orientation. A park free from economic and ideological wars and discrimination of any kind. Inside "Parco della Pace" it is possible to admire nine mosaic artworks of monumental structure, executed by artists of international fame selected by an artistic commission overseen by Giulio Carlo Argan.



1. Segno di pace e amicizia

Claude Rahir (1937-2007) Belgio
L'opera occupa uno spazio circolare, suddiviso in due emisferi: il primo è pavimentato in calcare di colore chiaro, mentre il secondo, posto su piano inclinato, è decorato a mosaico utilizzando in prevalenza ciottoli e schegge litiche che compongono dei disegni curvilinei. L'insieme decorativo riprende i paesaggi zen, che testimoniano l'attenzione di Rahir per la filosofia e la cultura orientale.

2. Un Pacifico libero dall'atomica

Margaret Couper (1922-2006) Nuova Zelanda
L'opera musiva illustra una scena che testimonia le prove atomiche compiute al largo delle coste della Nuova Zelanda. Navi da guerra e uomini in uniforme fluttuano in acque verdi-azzurre. L'orizzonte, alto e scuro, è attraversato da bagliori di rosso. Gigantesche balene, vittime delle radiazioni, mostrano il loro dorso. Emerge dalle acque la vela bianca di una barca che reca il simbolo della pace.

3. La seconda genesi

Jerry Carter (1941) U.S.A.
Il mosaico rappresenta un paesaggio dal carattere visionario. Grandi campi di colore, distribuiti lungo linee orizzontali, e una forma semicircolare, in primo piano, descrivono un orizzonte attraversato da nuvole ed esplosioni. Il titolo dell'opera allude alla rinascita, alla morte e alla vita. Il mosaico ambiguo che mostra tanto un fenomeno aurorale quanto all'immagine di una tremenda distruzione.

4. Uomo e la natura

Alexander Komobov (1947) Russia
Scultore a tutto tondo composta da tre pannelli intersecati a formare una stele. Fronte e retro di ogni pannello sono rivestiti da un tessuto musivo lapideo dai colori bruno e ocra, campeggiati grandi moduli geometrici e costeggiati da file di tessere in smalto blu, rosso, nero e oro. Nella zona inferiore si distinguono i profili di un cavallo e di un uomo.

5. Francobollo

Accademia di Belle Arti Ravenna (1990) Italia
L'opera riproduce, in dimensioni monumentali, un francobollo emesso nel 1990 dall'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato. Sul fronte campeggia un particolare, in scala di grigio, della veste di San Vitale, tratto dalla decorazione del catino absidiale dell'omonima chiesa ravennate. Il dettaglio contiene una colomba, che evoca il tema della pace.

6. Albero della vita

Domenico Palatino (1948) Italia
Il pavimento musivo propone una variazione del tema dell'albero della vita. La rappresentazione è interamente occupata da un enorme albero, i cui lunghi rami raggiungono i limiti dell'opera. L'albero accoglie segni, simboli, figure antropomorfe e zoomorfe, tra le quali possiamo riconoscere dei pesci, un pavone e un rettile, oltre a presenze ioniche inafferrabili.

7. Albero della vita

Josef Dietl (1931-2016) Francia
Il mosaico rappresenta un albero stilizzato, con foglie dai colori sgargianti e uccelli colorati, che richiamano i ciclo delle stagioni e i simboli dello Spirito Santo. Al di sotto, due giovani sono raffigurati mentre piantano degli arbusti, un richiamo alla vita e alla sua continua rigenerazione.

8. Le ali della pace

Edo Maly (1938) Austria
La scultura a tutto tondo rappresenta l'ala di una colomba, che si protende in verticale. I colori chiari e brillanti della parte superiore rimandano al candore della colomba, mentre nella parte inferiore dominano colori scuri e linee nette, a simboleggiare una frattura.

9. San Michele Arcangelo

Bruno Saetti (1902-1984) Italia
Il mosaico raffigura San Michele sovrastato dal sole, simbolo della luce divina. L'Arcangelo solleva la mano destra in segno di pace e di benedizione. Ai suoi piedi, campi di colore rosso e nero indicano il demone, Michele è l'angelo guerriero che sconfigge il male e apre le porte dell'eternità.

Nel 2020 il Comune di Ravenna, proprietario del Parco della Pace, ha approvato un progetto per la realizzazione di attività di studio, formazione e ricerca finalizzate al restauro e alla valorizzazione dei mosaici. Il progetto, con la collaborazione del Museo d'Arte della Città, dell'AIMC e del Liceo Artistico Nervi-Severini di Ravenna, è stato inserito all'interno delle attività promosse dall'Accordo Quadro, stipulato tra Comune di Ravenna, Università di Bologna, Fondazione RavennaArtica e Fondazione Flaminia. I cantieri di restauro sono stati affidati alla LMU in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali dell'Università di Bologna, campus di Ravenna, e all'Accademia di Belle Arti di Ravenna. La peculiarità storica artistica e di contesto rendono l'intero progetto un caso di studio molto fecondo per giovani studenti che a Ravenna stanno seguendo un percorso formativo di eccellenza.

In 2020, the Municipality of Ravenna, owner of "Parco della Pace", approved a project for the implementation of study, training and research activities aimed at the restoration and enhancement of the mosaics. The project, with the collaboration of the City Art Museum, AIMC and "Nervi-Severini" Artistic High School of Ravenna, has been included within the activities promoted by the framework agreement stipulated between the Municipality of Ravenna, University of Bologna, RavennaArtica Foundation and Flaminia Foundation. The restoration works have been entrusted to the Master's Degree course in "Conservation and Restoration of Cultural Heritage" of the University of Bologna (campus of Ravenna), and to the Academy of Fine Arts of Ravenna. The historical-artistic peculiarity and the context make the whole project a very fruitful case study for young students who are following a training course of excellence in Ravenna.

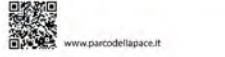


Figure 11 Description panel, which will be placed near one of the entrances to the Park. The graphic design of the panel was realized by the students of class IV C of the Liceo Artistico Statale Nervi-Severini.

Figure 12 Explanatory example of the official website of the Parco della Pace.

L'opera in digitale

La tecnica di rilievo tridimensionale è ampiamente diffusa nel mondo dei beni culturali.

I modelli 3D trovano largo uso nella ricerca e nella valorizzazione, fornendo materiale prezioso per costituire gli archivi digitali. La tecnica è impiegata anche nella comunicazione museale, attraverso la creazione di tour virtuali o render grafici.

Al giorno d'oggi, il progresso tecnologico ha permesso lo sviluppo di numerose tecniche per il rilievo tridimensionale.

Tra le più diffuse troviamo le tecniche fotogrammetriche, che si basano sulla sovrapposizione delle fotografie dell'oggetto. Tramite precise equazioni matematiche, i software riescono ad analizzare e riconoscere i punti in comuni di una serie di foto, ricavando così una nuvola di punti tridimensionale. Mediante l'elaborazione di questa nuvola, si può ottenere un modello 3D con una superficie poligonale perfettamente uguale a quella dell'oggetto di partenza.

Bibliography – Kaynaklar

- Argan 1988 G. C. Argan, “Mosaico d’amicizia fra i popoli. esposizione permanente di mosaici di artisti contemporanei”, L. Angelo (ed.), Intervention, AIMC, Ravenna, 7-15.
- Bittelli 2002 G. Bittelli, “Moderne tecnologie e strumentazioni per il rilievo dei beni culturali”, Atti VI Conferenza Nazionale ASITA, Perugia, IX-XXIV.
- Brandi 1963 C. Brandi, Teoria del restauro, Torino.
- Carra 2022 I. M. Carra, Opere di mosaico contemporaneo presso il Parco della Pace a Ravenna. Il restauro della fontana Le chaos et la source de vie di Claude Rahir, I sistemi informatici a sostegno della valorizzazione e della comunicazione: la tecnica Structure from Motion e i siti web, Unpublished Master Thesis, Alma Mater Studiorum, University of Bologna, Ravenna.
- Coccia 2021 C. Coccia, Il Parco della Pace a Ravenna. Progetto di recupero e valorizzazione dei mosaici contemporanei esposti all’aperto. Il restauro della fontana Le chaos et la source de vie di Claude Rahir, Unpublished Master Thesis, Alma Mater Studiorum, University of Bologna, Ravenna.
- Kniffitz et al. 2006 L. Kniffitz – M. Grazia Marini – C. Muscolino, Il Parco della Pace a Ravenna: Esperienze di restauro del mosaico contemporaneo, Ravenna.
- McCarthy 2014 J. McCarthy, “Multi.image photogrammetry as a practical tool for cultural heritage survey and community engagement”, Journal of Archeological Science 43, 175-185.
- Montanari 2015 G. Montanari, Il rilievo della facciata della chiesa di Santa Lucia a Bologna, mediante sistemi fotogrammetrici a basso costo e open source, Graduation Thesis, Alma Mater Studiorum, University of Bologna.
- Tretiach et al. 2012 M. Tretiach – S. Bertuzzi - F. Candotto Carniel, “Heat Shock Treatments: A New Safe Approach against Lichen Growth on Outdoor Stone Surfaces”, Environmental Science & Technology 46, 6851–6859.

Sitography - Sitografi

Official website of the Museo d’Arte della città di Ravenna:

<http://www.mosaicoravenna.it/mosaico-a-ravenna/parco-della-pace/> [last viewed 27 August 2022].

Official website of Maison de la poesie et de la langue francaise:

<https://maisondelapoesie.be/poetes-list/rahir-claude/> [last viewed 27 August 2022].

Official website of Korea JoongAng Daily:

<https://koreajoongangdaily.joins.com/news/article/> [last viewed 27 August 2022].

Official website of the IBIX Biocare - Essenzio:

<https://www.ibixbiocare.it/it/prodotti/essenzio> [Last viewed 27 August 2022].

Official website of the IBIX Biocare - Vegegraf:

<https://www.ibixbiocare.it/it/prodotti/vegegraf> [Last viewed 27 August 2022].

Official website of the Università Cusano a Torino:

<https://torino.unicusano.it/studiare-a-torino/teoria-della-gestalt/> [last viewed 28 august 2022].

Official website of the Parco della Pace:

<http://framelab.unibo.it/parcodellapace/> [last viewed 28 august 2022].

Newspaper Articles - Gazete Yazıları

- Il Resto del Carlino Ravenna 1988 Il Resto del Carlino Ravenna, “Ormai pronto per il Parco della Pace il mosaico donato dai figli di Saetti”, Ravenna.
- Il Resto del Carlino 1984 Il Resto del Carlino, “Minerali dall’Antartide per il Parco della Pace”, Ravenna.
- Il Resto del Carlino 1988 Il Resto del Carlino, “Museo dedicato alla fratellanza”, Ravenna.
- Ragonese 1983 Ragonese, “Mosaici e pittori insieme in nome della pace”, Il nuovo ravennate, Ravenna.

Late Antique *Domus* of Via Dogana in Faenza: The *Vestibulum* Mosaic. Completion of the Restoration Work, New Methods for Conservation and Enhancement

Faenza'daki Geç Antik Çağ Via Dogana *Domusu*: *Vestibulum* Mozaïği. Restorasyon İşleminin Tamamlanması, Yeni Koruma ve İyileştirme Metodları

Agnese FRANZONI - Elena SAGRIPANTI - Paola PERPIGNANI -
Michele MACCHIAROLA - Simone ZAMBRUNO*

(Received 28 February 2023, accepted after revision 04 September 2023)

Abstract

This paper describes the multidisciplinary study and the completion of the restoration work conducted on an important floor mosaic from the fifth century AD. The floor, a big polychrome and figured mosaic, was discovered in the 1970s in the city center of Faenza and belonged to the vestibulum of a late antique domus.

An effective collaboration between the Parco Archeologico di Classe - RavennAntica Foundation and the University of Bologna Master Degree in Conservation and Restoration has allowed to experiment, test, and improve some methodologies concerning mosaic restoration and enhancement.


Specifically, some experimental studies regarding the use of lime mortars were carried out, in order to reintegrate the small gaps in the mosaic. Furthermore, in addition to a three-dimensional relief of the whole floor, some virtual integration proposals were created. At the same time, some information panels were proposed to integrate the museum project.


The restoration was thus a moment of study and active experimentation, that did not neglect the enhancement of such a significant artistic testimony.


Keywords: *Mosaic, Late Antique, domus, vestibulum, restoration, conservation.*

Öz


Bu makale, İS 5. yüzyıla ait önemli bir taban mozaïği üzerinde yürütülen multidisipliner çalışmayı ve restorasyon çalışmasının tamamlanmasını anlatmaktadır. Faenza şehir merkezinde 1970 lerde keşfedilen renkli ve figürlü büyük bir mozaik zemin Geç Antik Çağ'a ait bir domusun vestibulum bölümüne aitti.

* Agnese Franzoni, Conservation and Restoration of Cultural Heritage, Alma Mater Studiorum, University of Bologna, Italy.  <https://orcid.org/0009-0002-6612-5554>. E-mail: agnese.franzoni@studio.unibo.it

Elena Sagripanti, Conservation and Restoration of Cultural Heritage, Alma Mater Studiorum, University of Bologna, Italy.  <https://orcid.org/0009-0009-8509-6059>. E-mail: elena.sagripanti@studio.unibo.it

Paola Perpignani, Conservation and Restoration of Cultural Heritage, Alma Mater Studiorum, University of Bologna, Italy.  <https://orcid.org/0009-0007-4020-8331>. E-mail: paola.perpignani3@unibo.it

Michele Macchiarola, Cultural Heritage Group at Institute of Science and Technology for Ceramics (ISTEC) in Faenza (RA), Italy.  <https://orcid.org/0000-0002-5001-449X>. E-mail: michele.macchiarola@istec.cnr.it

Simone Zambruno, Conservation and Restoration of Cultural Heritage, Alma Mater Studiorum, University of Bologna, Italy.  <https://orcid.org/0000-0001-5751-8343>. E-mail: simone.zambruno2@unibo.it

Parco Archeologico di Classe - RavennAntica Vakfi ile Bologna Üniversitesi Koruma ve Restorasyon Yüksek Lisans Programı arasındaki etkili bir işbirliği mozaik restorasyonu ve iyileştirmesi ile ilgili bazı metodolojilerin denenmesine, test edilmesine geliştirilmesine olanak sağlamıştır.

Mozaik üzerindeki küçük boşlukların tamamlanması için özellikle kireç harç kullanımına ilişkin deneysel çalışmalar yapılmıştır. Ayrıca, zeminin tümünün üç boyutlu rölyefine ek olarak bazı sanal birleştirme önerileri de oluşturulmuştur. Aynı zamanda müze projesine dahil edilmek üzere bazı bilgi panelleride önerilmiştir.

Restorasyon, bu haliyle böylesine önemli bir sanatsal tanıklığın geliştirilmesini ihmal etmeyen bir çalışma ve aktif deney anı olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Mozaik, Geç Antik, domus, vestibulum, restorasyon, koruma.

This article describes the multidisciplinary study and the completion of the restoration work made on an important floor mosaic of the fifth century AD (Fig. 1).

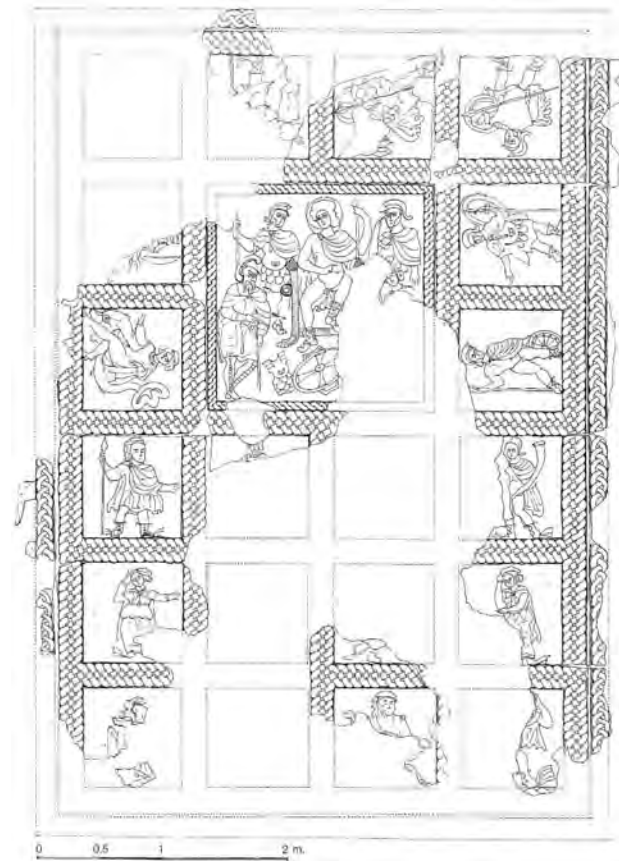
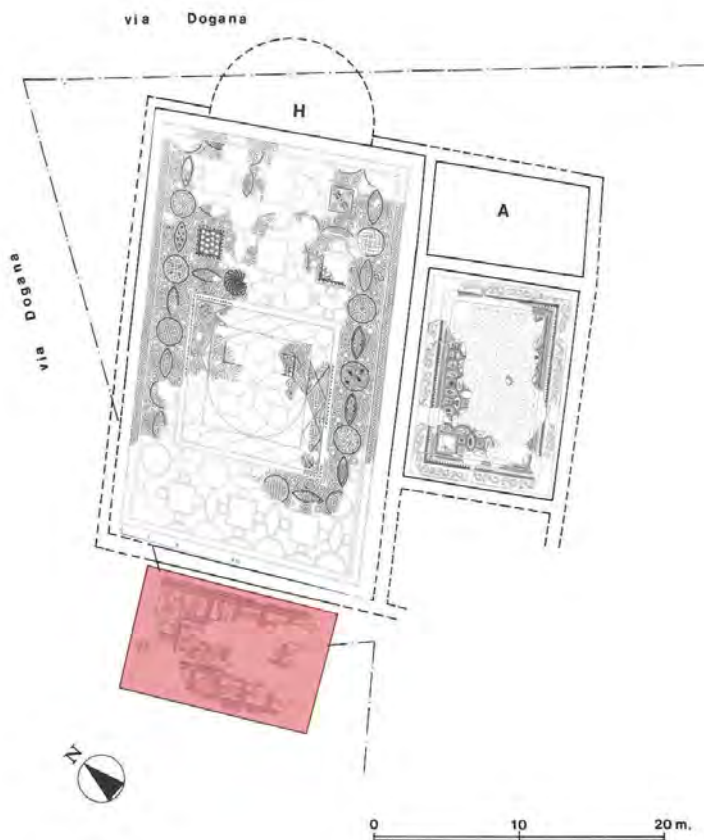
The floor, a large polychrome and figured mosaic, measuring about 35 sqm, was discovered in the 1970s in the city center of Faenza, during an archaeological campaign, and it belongs to the *vestibulum* of a late antique *Domus*¹ (Fig. 2). The pavement was detached in sections from the excavation and placed inside the warehouses of the Faenza archaeological deposits.

Figure 1

Late Antique *Domus* of via Dogana in Faenza: Location and orientation of some mosaics. The *vestibulum* mosaic is highlighted in red (Reworked by Maioli 1987: 230 fig. 6).

Figure 2

Late Antique *Domus* of via Dogana in Faenza: Reconstructive drawing of the site (Maioli 1995: 191 fig. 2).



The central *emblema*² shows a significant scene that takes us back to the myth of Achilles, it retains the typical stylistic peculiarities of late antiquity even though

1 The archival documents relating to the excavations are kept at the current Archaeological, Fine Arts and Landscape Superintendence for the metropolitan city of Bologna and the provinces of Modena, Reggio Emilia and Ferrara.

2 Specifically, a pseudo-*emblema* that means: «*emblema* privo del supporto indipendente, lavorato quindi sul posto nella tecnica dell'*opus tessellatum* insieme a tutto il mosaico pavimentale circostante» (Farneti 1993: 154).

it is openly inspired by a classical tradition (Fig. 3)³. The choice of this figurative theme is to be referred probably to the expression of a cultural and artistic *koinè* with a refined taste, most likely identified in the owner of the *domus* (Dunbabin 2018: 357-358).

Figure 3
Vestibulum mosaic, section on cement:
Central pseudo-*emblema* (Lab. P.R.P.
Restauro e Mosaici d'Arte 2005).



Effective collaboration between the Parco Archeologico di Classe - RavennAntica Foundation⁴ and the University of Bologna Master Degree in Conservation and Restoration has allowed us to experiment, test, and improve some methodologies related to mosaics restoration and enhancement⁵.

Specifically, some experimental studies regarding the use of lime mortars were carried out, in order to reintegrate the small gaps in the mosaic.

Furthermore, in addition to a three-dimensional relief of the whole floor, some virtual integration proposals were created. At the same time, some information panels were proposed to integrate the museum project.

3 Over the years, the mosaic of the *vestibulum* has been the subject of numerous studies for the figurative decoration that distinguishes it (in particular see Gentili 1980: 468-479; Maioli 1987: 229-234).

4 Parco Archeologico di Classe - RavennAntica Foundation was established on 23 October 2001 with the aim of enhancing and protecting the archaeological, architectural and historical-artistic heritage of Ravenna.

5 RavennAntica is one of the institutional partners of the Master Degree in Conservation and Restoration of Cultural Heritage, Alma Mater Studiorum University of Bologna. Thanks to an active agreement, RavennAntica was able to give the University specific restoration phases, aimed at recovering the entire flooring, in view of the exhibition at the Classis Ravenna - city and territory Museum. Within this context, the two Thesis projects have been launched from which the studies covered in this publication derive (Franzoni 2020; Sagripanti 2021).

Methodology and Experimentation for the Choice of Integration Mortars

The first study talks about the results achieved through experimental studies of lime mortars for the conservation of mosaics. This work was possible thanks to the collaboration and support of the ISTECCNR of Faenza⁶ with reference to the analysis and development of lime mortars suitable for the integration of small-medium gaps in the mosaic⁷.

More in detail, this research focused on the development of two new specially formulated and alternative mortars, compatible with ancient mortars in physical-chemical and technological characteristics: one for the tesserae bedding and one for the integration of the gaps due to missing parts by using the engraved tesserae method.

This experimentation allowed to identify, following the purely practical-operative aspects of doing restoration and the purely theoretical principles, a range of products to be used during the mosaic restoration.

Study Phase

The study was conducted starting from commercial raw materials to facilitate its reproducibility and realization. These materials were chosen according to their reversibility, chemical stability, lightness, and compatibility in terms of chemical-physical and historical characteristics with the original materials and techniques.

In addition, the required functions were considered (tesserae bedding and engraved tesserae integration) and the environmental conditions to which the mortars would be subjected (Macchiarola 2015: 700).

Mainly the following materials were considered as binders: lime putty, natural hydraulic lime NHL 3.5, and natural hydraulic lime NHL 5, so that the formulated mortars guaranteed maximum compatibility, were in line with the guiding principles of the restoration, and could guarantee good results in terms of workability, durability, and economy.

To improve the mechanical performance of the mortars (such as increasing the hydraulic properties, and reducing setting times)⁸ it was decided to carry out tests by adding pozzolanic materials to the mixes, such as metakaolin⁹, in addition to micronized pozzolana and cocchiopesto.

Regarding the aggregate, it was decided to use mainly Botticino marble powder and river sand.

6 The Institute of Science and Technology for Ceramics of Faenza.

7 This experimentation is part of a scientific-technological research line launched over fifteen years by the CNR-ISTEC of Faenza, which involves the development and fine-tuning of innovative and environmentally friendly materials and technologies for restoration (archaeological-architectural) and the recovery of the historical building.

8 Reducing setting and hardening times is particularly important in the restoration sector both to be able to make quality interventions in the shortest possible time, limiting timing and costs, and because sometimes a certain time reduction is required in emergency interventions which often leads to the choice of ready-made premixed products.

The addition of the hydraulic admixture has also been tested for natural hydraulic limes, already hydraulic by their nature, by evaluating the increase in the degree of hydraulicity, the improvement of the mechanical properties and the reduction of setting times, without having to add compounds typical of cement or other additives of a resinous and sticky nature.

9 It is known that the reactivity between lime and metakaolin is very high, and the resulting mortars have characteristics suitable for restoration (Gameiro et al. 2012). In particular, the addition of metakaolin to geopolymers but also in some cases to limes has been studied in various experiments conducted at the CNR-ISTEC of Faenza, which have demonstrated the increase in hydraulic and mechanical properties with the addition of metakaolin to mortar.

The mortar for the engraved tesserae was compared with a commercial premixed mortar proposed for mosaic restoration: *Adesilex P10*¹⁰. During the research, an attempt was made to study the composition of this product to establish an alternative mortar as similar as possible in terms of its specific physical-mechanical properties.

After choosing the materials, an analytical study was conducted through diffractometry analyses, thermal analyses, and X-ray fluorescence analyses, for the quality control and characterization of the raw materials to propose, in the testing phase, more suitable formulations thereby formulate product compositions with a predictable and verifiable behaviour in compliance with the data provided by the manufacturers' technical datasheets¹¹.

After the characterization of the raw materials and verifying their conformity based on the real chemical-mineralogical composition, some important factors emerged that were taken into consideration for the execution of the tests.

From the analysis, the NHL 3.5 lime shows the chemical characteristics of an NHL 2. To be classified as NHL 3.5, the product must contain a quantity of free lime above 25% (as prescribed by the legislation, which does not provide upper limitations (UNI EN 459-1: 2015); in this case, the content is higher enough to pass into the NHL 2 range (above 35%). It is important to underline this limit in the legislation for the formulation of mortars: lime, although classified as an NHL 3.5, has chemical and consequently physical-technological characteristics much more similar to an NHL 2¹².

Metakaolin is the addition that guarantees greater reactivity with a pozzolanic effect (Fabbri et al. 2013: 2-10). It can guarantee a decisive hydraulicity and a better mechanical resistance to mortars based on NHL 3.5 and lime putty (Grilo et al. 2014: 287-294), which, in this case, chemically contain approximately the same quantity of lime hydroxide.

Lime NHL 5 and lime putty have the standard chemical composition.

Adesilex P10 is confirmed to be a complex cement product mainly consisting of a hydraulic binder, whose primary compounds are obtained by firing at high temperatures (1200-1400 °C) of natural or artificial mixtures of limestone, limestone marly, and clays. The premix also has a high content of filler-carbonate aggregate and a consistent quantity of organic substance. The latter, undoubtedly, is the component that determines its excellent processing properties for the engraved mortar method.

Experimental Phase

Afterward, various restoration mortars were formulated, specific for the required functions, using prototypes made in the laboratory to evaluate their actual application and suitability to perform the required function.

The goal was to experiment with different formulations of "traditional" lime mortars, created starting from a limited number of well-known raw

¹⁰ Produced from Mapei SpA.

¹¹ To create a mortar that corresponds exactly to the function for which it is intended and that is compatible with the work, as required by UNI 11488, it is necessary to make appropriate choices for each of the components that constitute it and to have a thorough knowledge of the behaviour of the materials (UNI 11488: 2021).

¹² The manufacturer, in compliance with the law, sells a product that does not correspond to the performance that would be expected. This example denounces the limits of the legislation that allows the sale of products defined as "equal" but in reality profoundly different.

materials, choosing a specific mortar according to the required parameters such as functionality, workability, and aesthetic performance. By varying the combinations of the raw materials, 24 tests were carried out for the bedding mortar and 12 tests for the engraved tesserae mortar, for a total of 36 tests.

In this experimental phase it was decided to proceed along two different lines of activity, one for the tesserae bedding mortar and one for the engraved tesserae mortar.

For the tesserae bedding mortar, various types of mortars were formulated and tested through the creation of small mosaics (Figs. 4-5). After careful evaluation, it was found that the best formulation for the bedding was made up of a mixture of several binders (lime putty, NHL 3.5, and NHL 5) and aggregates¹³. With this formulation, a good degree of hydraulic property and, therefore, resistance has been achieved, together with good plasticity, which is necessary for the lodging of the tesserae.

Figure 4

Tesserae bedding mortar: printing the lattice on fresh mortar (Franzoni 2020).

Figure 5

Tesserae bedding mortar – Test with “direct method” on final mortar (Franzoni 2020).



Various mixtures were formulated for the engraved tesserae integration mortar, and small mosaics were made with the engraved tesserae technique on fresh mortars (Figs. 6-7). This second experiment aimed to formulate a mortar with physical and aesthetic properties as similar as possible to *Adesilex P10* without resorting to the use of cement and synthetic additives.

After the tests, it was decided that the best formulation for the making of the engraved tesserae, closer to the workability and aesthetic performance characteristics of the premixed mortar, was the mix of putty and metakaolin (10%) with sieved aggregate¹⁴, resulting in a very workable and plastic mortar with good resistance thanks to the pozzolanic addition and the aggregate, duly sieved, guarantees the creation of a smoother and finer mortar.

The best pictorial retouching technique, for practicality and aesthetic performance, turned out to be the mixed technique with a tempera base and final watercolor retouching.

¹³ The test consists of a mixture of marble dust and three binders, putty lime, NHL 3.5, and NHL 5, in a proportion in which the NHL 5 portion guarantees water and more resistance to the mortar, while the putty and NHL 3.5, which chemically contain approximately the same percentage of air fraction (one 50% the other 43%), lighten the mortar. The putty lime gives plasticity to the processing and the NHL 3.5 gives body to the mixture, keeping the level of lime hydroxide high.

Binder and aggregate ratio 1: 2.

Percentages of binders: 40% NHL 5, 30% NHL 3.5, 30% putty lime. The percentages of binders refer to the total weight of the binder component (for putty lime the half by weight which consists of water is excluded).

¹⁴ Binder and aggregate ratio 1: 2,5.



Figure 6
Mortar for engraved tesserae integration - Test with engraved tesserae method (Franzoni 2020).

Figure 7
Mortar for engraved tesserae integration - Test of pictorial retouching (Franzoni 2020).

The two selected mortars and the premix were then tested to quantify the open porosity and the mechanical strength, compression, and bending, to evaluate their performance and some physical characteristics.

In summary, concerning the porosity tests, all three samples showed high porosity. With reference to the mechanical tests of flexural and compressive strength, traditional restoration mortars generally have reduced flexural and compressive strength. The mechanical tests showed that the two mortars made in the experimentation were not particularly resistant. The samples of *Adesilex P10* showed resistance values that were not entirely expected, demonstrating high values, even if much lower than those of a classic cement mortar. As it happens, the data obtained are useful to demonstrate the safe and full reversibility of all three products because of not too high mechanical performance.

Conclusions

At the end of this research, the results can be summarized in some salient points:

- Metakaolin and limes turned out to be excellent materials, suitable for mosaics restoration, because they are ecological materials, produced with low carbon emissions, and are not poisonous (no chemical additives). They are suitable for green restoration too because they are materials suitable for a sustainable and ecological vision (Gizzi 2015: 25), with a low environmental impact, increasingly welcomed by the European Union.
- Experimentation done on two distinct lines of work obtained different results. The mortars specifically made with combinations of binders, aggregates, and additives made it possible to evaluate the advantages of specifically made mortars based on the knowledge of the raw materials, obtaining satisfactory results from the point of view of workability, functionality, and aesthetics, enhancing the importance of the practice and research as a basis of the restoration activities.
- The know-how about the “ingredients”, the raw materials, and the composition of the products on the market allows one to make mortars with raw materials with similar performance to the premixed mortars, or even better, to perform the required function. The restorer, in the variety of cases he may encounter, should be able to adapt to each situation and select the most suitable and feasible choices, taking into account numerous variables that affect the technical operational level of a restoration project.

Good knowledge of all the subjects and their influence are driving the choices with full knowledge of the facts and responsibility related to the most suitable material for each situation (Mosca et al. 2010: 77).

- In a conservative solution in line with the restoration of the mosaic of the *vestibulum*, the experimentation has made it possible to study and obtain specific products to be used during the restoration. Periodic control and maintenance will allow, after many years, to verify the effective prowess, efficiency, and behaviour of the mortars over time.

Thanks to a campaign of specific investigations on materials and the implementation in the practice of countless mortar samples, conclusions were reached that allowed us to agree on the purely practical aspects of doing restoration with the most correct methodologies.

This research not only led to the definition of two alternative lime mortars, specially formulated for the restoration of ancient mosaics, but in addition to this, it underlined practical aspects of the restoration intervention: from the choice of materials to the methods and times of working the dough, to the implementation, and aspects of ethics and methodology.

In full awareness of the proposed research's limits, it is hoped that this work will enrich the database of lime mortar formulations for mosaic conservation and offer useful references for future works and insight into the compositions and characteristics of restoration mortars.

New Methods for Conservation and Enhancement

This second study conducted on the Via Dogana mosaic discusses the creation of a three-dimensional relief of the whole floor, the realization of some virtual integration proposals, and finally the creation of some information panels, to enrich the exhibition project.

This second part of the project was possible thanks to a collaboration with FrameLab – Multimedia and digital storytelling, the informatic laboratory of the Department of Cultural Heritage of the University of Bologna¹⁵, which assisted me in the photographic documentation and 3D relief making. After the photographic acquisition and the 3D relief of the mosaic surface various image processing methods were tested, in order to create ortophotographies of the whole floor. These ortophotographies were a useful start to creating damage mappings and virtual restoration interventions.

3D model completion

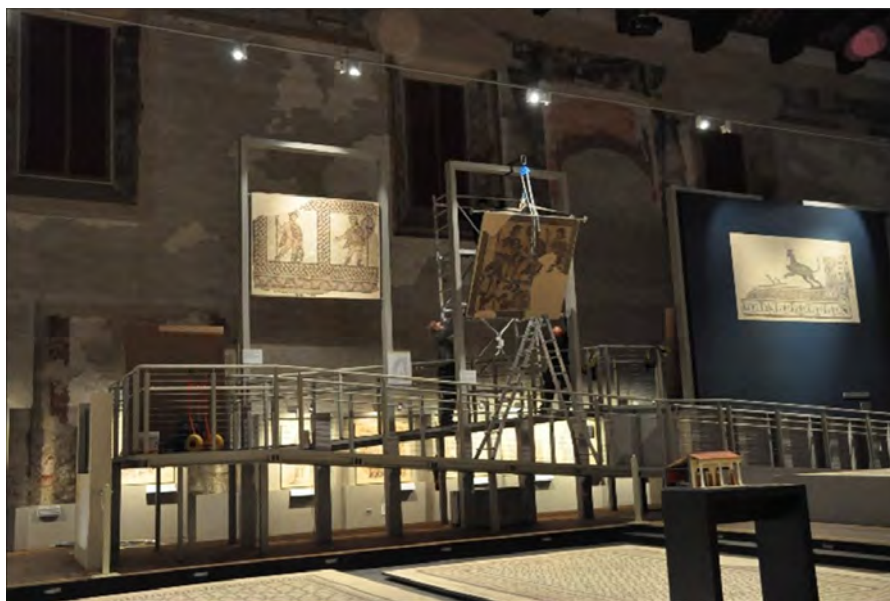
The realization of the 3D model started in 2019 by my colleague Agnese Franzoni, in relation to the first-degree thesis related to the Via Dogana mosaic (Franzoni 2020), and so when the mosaic was still being restored. The relief lacked the two central sections: one with the *emblema*, portraying the return of Hector's body from Achilles to Priam, and the other portraying two young

¹⁵ FrameLAB - Multimedia & Digital Storytelling is a research laboratory of the Department of Cultural Heritage, University of Bologna, born in 2015 from the aggregation of humanistic, scientific, and technical skills and knowledge. The FrameLAB carries out research, teaching, and third mission activities in the various areas of cultural heritage, to communicate and enhance objects, monuments, contexts, memories, and cultural traditions.

The projects carried out and still in progress consist of various possible declinations of the concept of 'virtual museum', aimed at combining the most advanced results of research with public communication and the socialization of knowledge of cultural heritage.

men in heroic nudity, immediately to its right. These two sections, at the time of the initial 3D acquisition, were still exhibited at the TAMO – *Tutta l'avventura del Mosaico* - Museum in Ravenna. In 2020, the two missing sections were moved from the TAMO museum to the *RavennAntica* Foundation laboratories (Fig. 8), to complete the restoration and musealize the whole floor in the new section of *Classis Ravenna* – city and territory museum. This transfer allowed us to complete the 3D relief and obtain a single rendered 3D object: a real, measurable, and scaled model built on dimensional and morphological data of the entire floor.

Figure 8
Handling of the two central sections from the TAMO Museum to the *RavennAntica* laboratories (*RavennAntica* 2020).



The chosen 3D acquisition technique used is based on the principles of Reverse Engineering: a process that reproduces real objects transforming them into three-dimensional outputs, which are then built from the data provided by the real object (Monti 2017). In this case, the acquisition is remote and there is no need to touch the mosaic, thus allowing a non-invasive investigation.

The acquisition is based on structured light optics, producing light waves at a single and constant frequency. By moving the source and guiding its orientation it is possible to acquire the object in its entirety. In addition, in the instrumentation, there is a camera that pairs with the use of structured light to capture images of the surface, a fundamental operation for the application of textures in post-processing (Menghi 2017: 42). The image obtained is dynamic, as you get a real scale model of the work in question, which can be oriented and moved by the operator in a virtual space. The applications in the field of cultural heritage are manifold and comprehend the documentation enrichment, historical-artistic protection, the degradation monitoring, up to the application of virtual restoration techniques, such as the integration of gaps and the juxtaposition of fragments, in cases where it is not possible to perform these operations in reality.

For the acquisition of the two sections, the selected instrument is the Eva structured-light 3D scanner by Artec3D. The instrument, which is portable and hand-held, can be used directly by the operator, and thanks to its small size it is ideal for on-site acquisitions. The scanner has a sampling density of not less than one-tenth of an mm and is therefore preferable in the case of acquisitions of medium and large objects. In the case of the Via Dogana mosaic the total surface to be scanned measures 34.4 square meters; thus, this instrument was chosen

compared to scanners with lower sampling density, which are suitable for smaller objects. The acquisition steps include primarily the acquisition of point data of the surface, which are processed in a point cloud in space; at every point, precise spatial coordinates are assigned. Secondly, the specific software connected to the scanner, Artec Studio 15, creates a mesh of polygons by connecting the points of the cloud. The texture must then be applied to the mesh, and detected by the scanner via a series of photographic images.

The acquisition work was carried out across two days, including both the acquisition and the model creation, and did not present any problem whatsoever; in order to capture the entirety of the missing section 10 scans were performed¹⁶ or a total working time of 40 minutes (Fig. 9). Once the scans obtained in the software were selected, we proceeded with a series of preliminary operations, such as selecting the characteristics of the object.

Subsequently, the editing phase followed, which consisted of modifying the scans, and selecting and erasing useless or wrongly acquired portions. Then we attempted to automatically align the scans, but the first attempt was not successful, probably because of the repetition of geometrical motives in the pictures.

Therefore the scans were manually aligned, selecting couples of homologous points to stitch together. The first attempt consisted in merging all of the scans with texture, but the results were once again not successful, showing poor texture quality and multiple alignment errors. The third attempt, therefore, consisted in creating three different models, merging them, applying the simplify mesh¹⁷ command in the software, and just then, once the model was complete, applying a texture with a high resolution (2048x2048). The final result (Figs. 10-11) was a clear, clean model of the surface, which was then uploaded to the 3D modeling software Blender and merged with the preexisting model of the rest of the floor (Fig. 12).



Figure 9
Scanning of the mosaic surface (University of Bologna, LMCU Conservation and Restoration 2020).

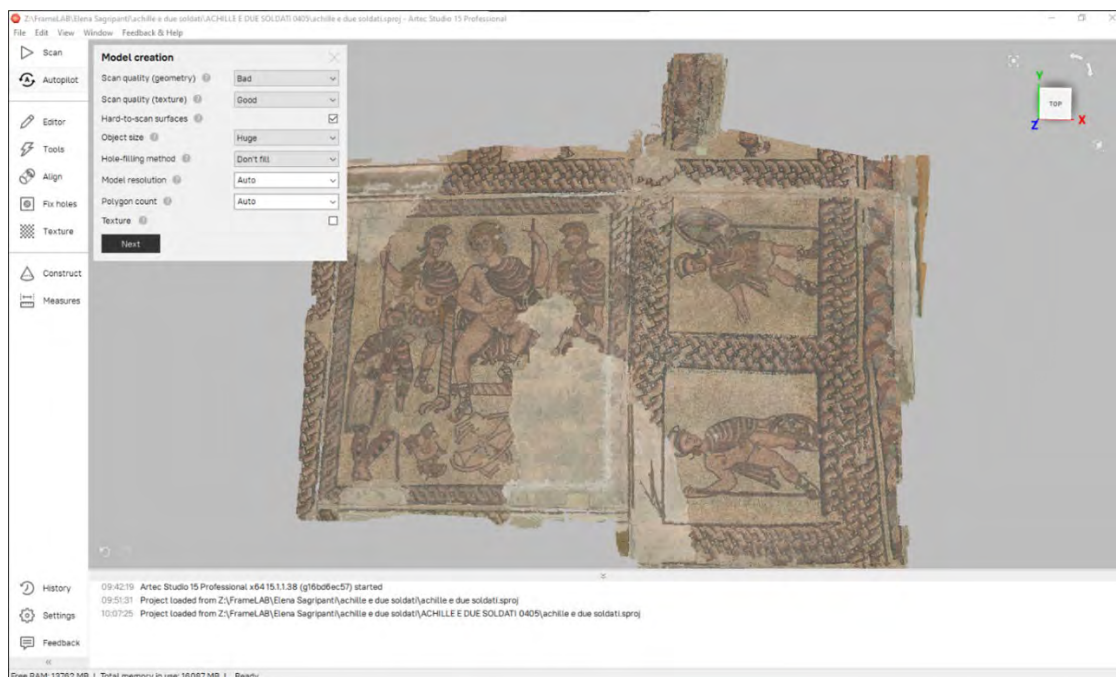


Figure 10
Failed alignment of the scans (Sagripanti 2021).

¹⁶ 8 Frames per second relief.

¹⁷ The control acts on the *mesh* by decreasing the polygons and consequently decreasing the weight of the model, without compromising its quality.

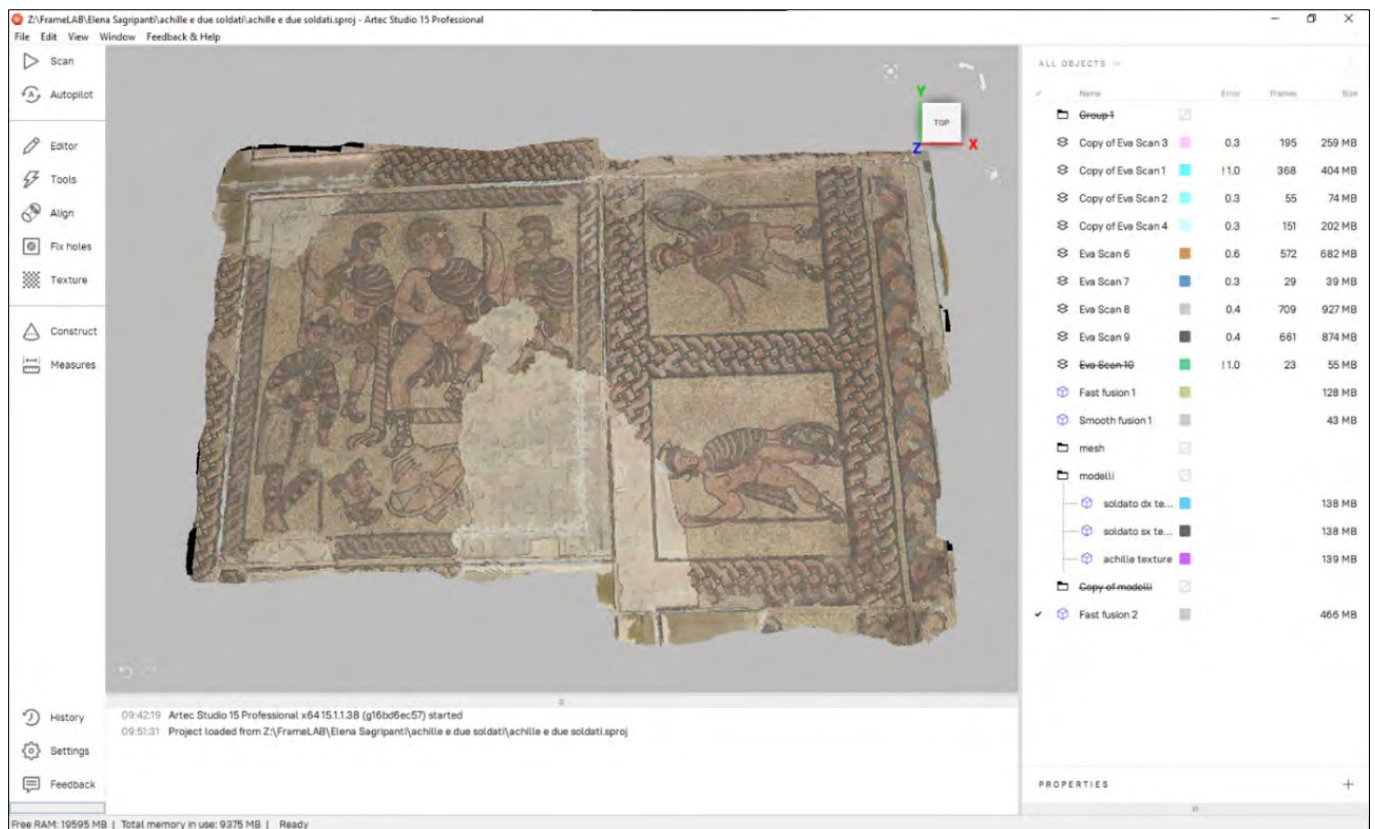
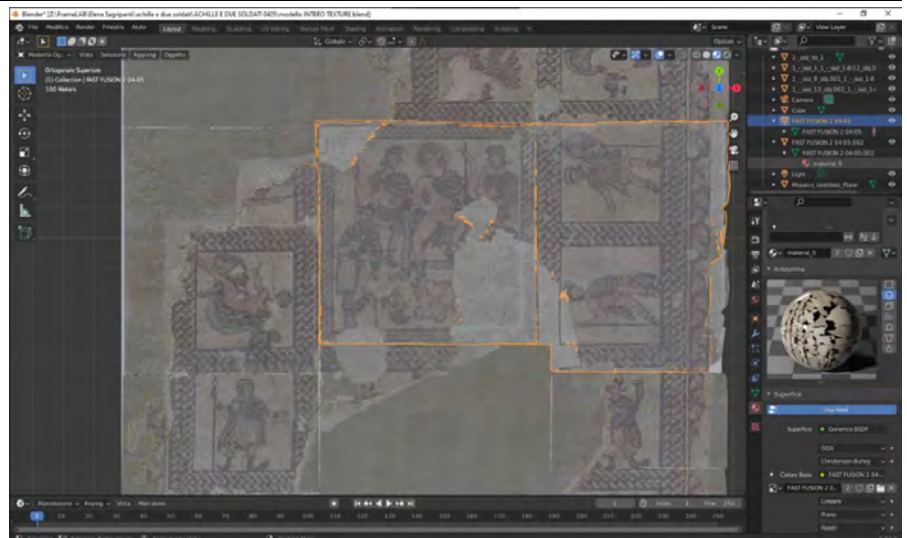


Figure 11
Final result of the 3D scan of the central sections (Sagripanti 2021).

Figure 12
Merging of the central sections 3D model with the preexisting model (Sagripanti 2021).



Virtual Restoration

The goals of the virtual restoration of the floor are as follows:

- Reconstructive hypothesis of geometries that, due to the high extension of the gaps, would not be possible to carry out during the restoration in the laboratory, as a complete integration would create a historical counterfeit;
- Visual restitution of the geometric integrity of the floor, to minimize the impact of large gaps, thus allowing the observer to appreciate the totality of the original decorative motive;
- Creation of a digital reproduction of the mosaic to be placed next to the original floor in the musealization process;
- Creation of a digital image to be inserted in an information panel as a support to musealization.

Realization of the Orthophotos

The thesis work (Sagripanti 2021) involved the realization of two orthophotos at two different times of the restoration: the first was carried out during the restoration, to provide a basis for the construction of conservation, interventions, and deterioration mappings. The second was carried out once the restoration was completed, excluding the final operations to be carried out at the same time as the musealization, to use it as a starting point for the virtual restoration operations.

After photographing the entire floor, maintaining the same camera settings and point of view for each shot¹⁸, two different methods of joining the images were used: for the first photomosaic the function Photomerge of Adobe Photoshop CC 2018 software was chosen; for the second photomosaics, the images were aligned using Agisoft Metashape photogrammetric processing software. The goal was to describe and compare the two methods of image processing, with the purpose to draw useful conclusions for the methodologies to be used in the course of future work. Here we chose to report only the final results, but more information on the whole process can be found in the complete degree thesis.

The result of the operation conducted with Adobe Photoshop CC 2018 was a photomosaic of the entire floor, which was metrically corrected during the post-production phase by comparing the measurements of the real panels with those in the image. The final resolution is 6024x8170 pixels and was suitable for the execution of the state of conservation and restoration mappings (Fig. 13).

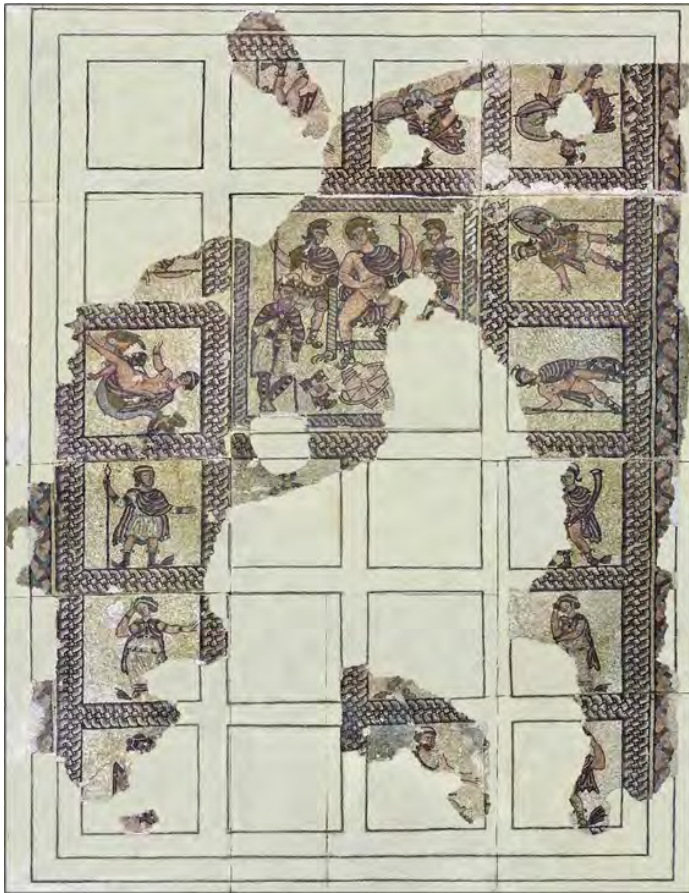


Figure 13
Adobe Photoshop CC 2018 orthophoto result
(Sagripanti 2021).

18 The camera used is NIKON D90 with a 16.0-85.0mm f/3.5-5.6 lens. Camera settings: f/4, t 1/60", focal length 16 mm, ISO-200. The captures were saved in nef and .jpg format. The white balance was performed during the shot. The photographs were taken with overlapping of 60% between them from a constant distance of 1.80 mts. The lens distortion has been corrected using the function Camera Row in Adobe Photoshop CC 2018.

The result obtained with Agisoft Metashape was a metrically correct image of the entire surface of the mosaic, with a 14501x19714 resolution, much higher than the previous one, and the model has no alignment errors (Fig. 14). Overall, the realization of the orthophoto with Agisoft Metashape proved to be extremely effective, faster, and more accurate than the alternative used previously.

Figure 14
Agisoft Metashape Professional orthophoto
result (Sagripanti 2021).



The purpose of the realization of the second orthophoto, as said, was to obtain a metrically correct and high-resolution photograph of the mosaic floor, which would provide the basis for carrying out all the virtual restoration operations of the case, using the software Adobe Photoshop. The first phase was the closure of gaps in photography caused by defects in image processing in the Agisoft Metashape software.

The next phase included all the operations of real virtual restoration aimed at simulating the appearance of the mosaic during musealization: the creation of a uniform plaster and of neutral tone for the compensation of large gaps, the creation of the missing points of contact between the different panels and the

cocciopesto filling of one of the gaps, which was not possible to perform before the musealization because it is located between two sections (Fig. 15).

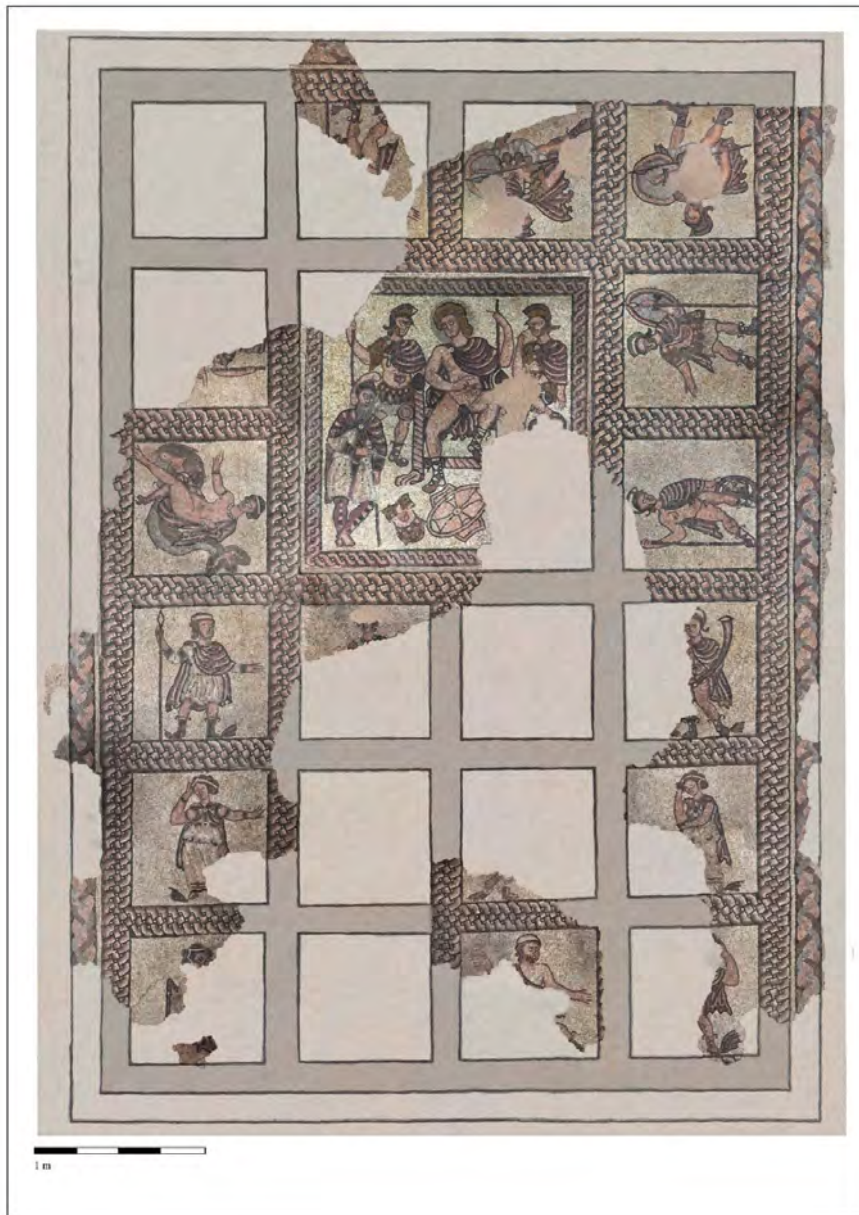


Figure 15
Virtual restoration of the floor, showing the conditions it will assume during the musealization phase (Sagripanti 2021).

All these operations were performed with the Clone Stamp function, selecting the target area to outline its contours and choosing a similar area of the floor to be taken as a model to create the virtual image. This led to the simulation of the appearance that the floor will take on once the restoration is completed during the musealization.

The third phase involved the virtual integration of the gaps in the geometric parts of the mosaic floor, completely reconstructing the braided patterns: it was carried out combining Clone and Transform functions.

Two hypotheses of virtual integration were realized: one of the camouflage type (Fig. 16), that is, with the braids and geometric patterns repeated exactly as they are in the mosaic floor; the second displaying a slightly undertoned integrative solution of the braids (Fig. 17).



Figure 16
Virtual restoration of the floor, showing the conditions it will assume during the musealization phase (Sagripanti 2021).

Figure 17
Virtual integration of the braids - undertone (Sagripanti 2021).

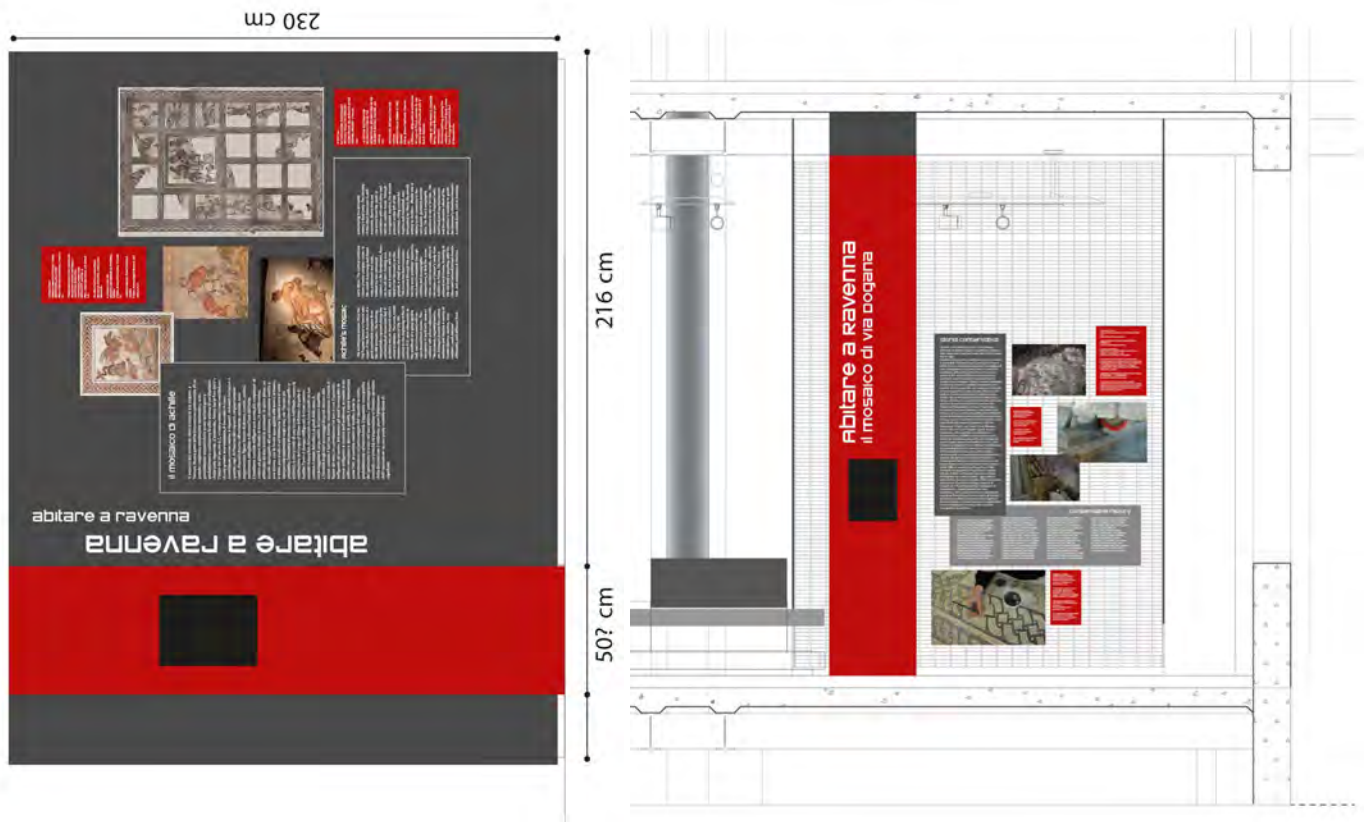
The final part of the work comprehended the creation of two informative panels, following the current design of the *Classis Museum* informative material (Mandara 2018). The goal is to offer the visitor a further look at the conservative history of the mosaic, focusing on its iconography and restoration. The panels are presented as a proposal made for the study and expansion of the thesis project, considering the already present proposals, formulated by the scientific committee (Scientific Committee *Classis Ravenna* 2018), especially regarding the historical-artistic introduction and technical information relating to the work, which during the musealization phase will be curated by the archaeologists and art historians in charge¹⁹.

The text of the first information panel will contain a historical-artistic introduction to the mosaic and a description of the floor that takes into account the iconographic study carried out in the first chapter of the first part of the degree thesis, as well as the virtual restoration result (Fig. 18); the second panel will be about the various phases of the restoration that have taken place over time, focusing

¹⁹ The Commission that elaborated the project of the Museum:

President Prof. Andrea Carandini, Members Prof. Carlo Bertelli (Honorary Professor at the University of Lausanne and Professor Emeritus of the Università della Svizzera Italiana); Arch. Carla Di Francesco (Regional Director for Cultural Heritage); Dr. Luigi Malnati (Superintendent of Archaeological Heritage of Emilia Romagna); Prof. Giuseppe Sassatelli and Prof. Andrea Augenti (University of Bologna) Arch. Antonella Ranaldi (Superintendent of Architectural and Landscape Heritage for the Provinces of Ravenna, Ferrara, Rimini Forlì Cesena); Dr. Sergio Fioravanti (Director of the Archaeological Park Foundation of Classe-Ravennantica); Dr. Chiara Guarnieri and Dr. Maria Grazia Maioli (Superintendence of Archaeological Heritage of Emilia Romagna). In: Scientific Committee of the *Classis Ravenna Museum, The new Classe museum: name and scientific project*, Ravenna, 2018.

on the collective aspect of the work done and on the educational character of the conservative campaign (Fig. 19). The text will be flanked by some images, selected and representative, to provide the observer visual feedback of the text.



The realization of the panels was carried out using the Adobe Illustrator CC 2018 software and was based on the exhibition project developed by the architect Andrea Mandara, in particular on the panels already proposed for the Abitare a Ravenna section (Mandara 2021). In addition, some of the information walls currently in the museum were taken into consideration, using study and photography, to create coherent proposals, in line with the current arrangement of information in the museum area.

Conclusions

In the case of the mosaic in Via Dogana, the virtual restoration operations turned out to be extremely effective in the visual fruition of the work, because the reconstruction of geometric patterns and braids offers the observer a vision without a doubt closer to the original appearance of the mosaic floor. The proposed additions will be inserted in an informative video to be displayed by the mosaic in the exhibition venue and will bring a significant contribution to the current musealization proposal. 3D scanning of sections of mosaic previously placed at the TAMO museum has been joined to the model previously made by Dr. Franzoni, to complete the documentation graphics of the floor and have a full-scale, excellent resolution model of the mosaic in its entirety. In addition, the application of different IT strategies to create high-resolution photogrammetry has allowed here to expand the knowledge of the use of these tools and provide the basis for approaching interventions of this type in future works.

Figure 18
First informative panel (Sagripanti 2021).

Figure 19
Second informative panel (Sagripanti 2021).

The hope at the end of this work is to give the future visitors of the *Classis Ravenna* – city and territory Museum an insightful view of the Via Dogana Mosaic, comprehending all its aspects: the archaeological context, the artistic value, the study of materials and the restoration work.

In conclusion, the restoration was thus a moment of study and active experimentation, that did not neglect the enhancement of such a significant artistic testimony. Soon the mosaic will be exhibited in the new section of the *Classis Ravenna* - city and territory Museum, *Living in Ravenna*, and therefore it will be accessible to the general public.

Bibliography – Kaynaklar

- 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*, 357-395.
- Fabbri et al. 2013 B. Fabbri - S. Gualtieri - C. Leonardi, “Modifications induced by the thermal treatment of kaolin and determination of reactivity of metakaolin”, *Applied Clay Science* 73, 2-10.
- Farneti 1993 M. Farneti, *Glossario tecnico-storico del mosaico, Con una breve storia del mosaico*, Ravenna.
- Franzoni 2020 A. Franzoni, *Domus tardoantica di via Dogana a Faenza. Il mosaico del vestibulum, Studio e restauro di tre lacerti. Metodologia e sperimentazione per la scelta delle malte da integrazione*, Unpublished Master’s degree Thesis, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Ravenna.
- Gameiro et al. 2012 A. Gameiro - A. Santos Silva - R. Veiga - A. Velosa, “Hydratation product of lime-metakaolin pastes at ambient temperature with ageing”, *Thermochimica Acta* 535, 36-41.
- Gentili 1980 G. V. Gentili, “Mosaici augustei e tardo romani scoperti negli ultimi anni a Faenza. I mosaici dell’edificio tardoromano di via Dogana”, V. Righini Cantelli (ed.) *Un museo archeologico per Faenza: repertorio e progetto*, Bologna, 421-487.
- Gizzi 2015 S. Gizzi, “Può esistere un restauro non sostenibile?”, G. Biscontin (ed.) *Scienza e Beni Culturali. Quale sostenibilità per il restauro? Atti del convegno di studi (Bressanone, 1-4 luglio 2014)*, Venezia, 23-27.
- Grilo et al. 2014 J. Grilo - A. Santos Silva - P. Faria - A. Gameiro - R. Veiga - A. Velosa, “Mechanical and mineralogical properties of natural hydraulic lime-metakaolin mortars in different curing conditions”, *Construction and Building Materials* 51, 287-294.
- Macchiarola 2015 M. Macchiarola, “Mosaico. Malte da restauro e normativa”, C. Angelelli - A. Paribeni (ed.) *Atti del XX Colloquio AISCOR*, Ravenna, 699-702.
- Maioli 1987 M. G. Maioli, “L’edilizia privata tardoantica in Romagna: appunti sulla pavimentazione musiva”, *Corso di cultura sull’arte ravennate e bizantina* 34, 209-251.
- Maioli 1995 M. G. Maioli, “Il complesso di via Dogana e altri mosaici tardo antichi in Faenza”, R. Ling (ed.), *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics*, Milano, 189-206.
- Mandara 2018 A. Mandara, *L’idea di allestimento*, in *RavennAntica, Periodico di RavennAntica*, 1, Classe, 8.
- Mandara 2021 A. Mandara, *L’idea di allestimento. Pregare e abitare a Ravenna*, Exposition project relation, Ravenna.
- Menghi 2017 R. Menghi, “Realtà virtuale e beni culturali”, D. Biagi Maino - G. Maino (eds.), *Principi e applicazioni del restauro virtuale*, Firenze, 41-45.
- Monti 2017 M. Monti, “Principi e tecniche del restauro virtuale”, D. Biagi Maino - G. Maino (eds.), *Principi e applicazioni del restauro virtuale*, Firenze, 35-41.
- Mosca et al. 2010 C. Mosca - A. Jornet - G. Cavallo, “Confronto tra intonaci tradizionali e premiscelati: un’occasione per riflettere”, *Arkos, Scienza e Restauro, Forum italiano calce* 20, 73-77.
- Sagripanti 2021 E. Sagripanti, *Domus tardoantica di via Dogana a Faenza. Il mosaico del vestibulum. Completamento del restauro, Metodologie del restauro virtuale finalizzate alla musealizzazione*, Unpublished Master’s degree Thesis, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Ravenna.
- Scientific committee *Classis Ravenna* 2018, “Il nuovo museo di Classe: nome e progetto scientifico”, Ravenna.
- UNI 11488: 2021, *Linee guida per la classificazione, la definizione della composizione e la valutazione delle caratteristiche prestazionali delle malte da restauro*, Milano.
- UNI EN 459-1: 2015, *Calci da costruzione. Definizioni, specifiche e criteri di conformità* Milano, parte 1, Milano.

Hierapolis (Pamukkale) Saint Philip Kilisesi Mozaik Harcının Analizi ve Konservasyonu

Mortar Analysis and Conservation of the Saint Philip Church's Mosaic in Hierapolis (Pamukkale)

Sina NOEI*

(Received 21 August 2022, accepted after revision 14 August 2023)

Öz

2010 yılında Hierapolis (Pamukkale) Antik Kenti'nde yapılan kazılar sonucu Saint Philip Kilisesi'nde mezar odasının arka tarafında bulunan taban mozaiği kaçak yapılan hafriyat ve meydana gelen depremler sebebiyle büyük ölçüde zarar görmüştür. Yapılan incelemeler sonucu iki panelden oluşan mozaiğin acilen kaldırılması ve koruma altına alınması kararlaştırıldı. 2010 kazı sezonunun son haftasında açığa çıkan mozaik 3 günde kaldırılıp bir sonraki kazı sezonunda konservasyon çalışmalarının yapılması amacıyla depoya yerleştirilmiştir.

Kaldırma sırasında 1 adet harç örneği alınarak; tuz testleri (klorür, sülfat, nitrat ve karbonat), yağ ve protein testi, kızdırma kaybı, asitle muamele sonrasında tane boyutu dağılımı analizi, nem miktarı SEM-EDX, XRD ve petrografik analizler (ince ve kalın (parlak) kesitler, Stereo ve Polarizan Mikroskop ile incelemeler) yapılmıştır.

2011 kazı sezonunda mozaiğin arkasındaki harç mekanik yöntemlerle temizlenerek analiz sonuçları doğrultusunda tessera tabakasının arkasına orijinal harca uygun konservasyon harcı uygulandı ve bir sene kurumaya bırakıldı. 2012 sezonunda ise mozaikler Aerolam panellerin üzerine transfer edilerek konservasyonu yapıldı. İki ayrı aerolam panel üzerine yerleştirilen mozaikler orijinal yerinde sergileme koşulları sağlanana kadar depoda koruma altına alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mozaik, konservasyon, harç analizi, Hierapolis, restorasyon, kaldırma.

Abstract

During the last days of excavations carried out in the ancient city of Hierapolis (Pamukkale) in 2010, a floor mosaic was revealed at the back of the burial chamber in the Church of Saint Philip that was badly damaged due to illegal excavations and earthquakes. So, it was decided to lift the mosaic panels (2 panels) immediately and take it under protection. The mosaic, which was revealed in the last week of the 2010 excavation season, was lifted in 3 days and placed in the depot for conservation work in the next excavation season.

During the lifting we took a sample from bedding mortar of the mosaic and we carried out these simple and sophisticated analyses; salt tests, oil and protein tests, loss of ignition, reaction with acid (acid loss), moisture content, SEM-EDX, XRD and Petrographic analysis (thin and thick (lively) sections, Stereo and Polarizing microscope observations) and Particle size distribution analysis.

In the 2011 excavation season, the bedding mortar behind the mosaic was cleaned with physical and mechanical methods, and according to the results of the analysis, a conservation mortar suitable for the original mortar was applied to the back of the tessera layer and left to dry for one year. In the 2012 season, the mosaics were transferred to Aerolam panels. After removing the facing layer and final cleaning, conservation activities were concluded. Both panels were placed under protection in the warehouse of Pamukkale museum to later be exhibited in their original place.

Keywords: Mosaic, conservation, mortar analysis, Hierapolis, restoration, lifting.

* Sina Noei, Arkeolog - Konservatör/Restoratör, İstanbul, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0001-7762-2850>. E-posta: sina151@hotmail.com

Giriş

Arkeolojik kazılar sonucunda açığa çıkan mimari öge ve dekorasyonların yerinde koruma ve onarım çalışmaları uzmanlık isteyen bir konudur ve bu eserler olabildiğince buldukları mekânlarda sergilenmelidir. Bunun gerçekleşebilmesi için uygun ortam ve koşulların sağlanmasının yanı sıra fiziki olarak da bu eserlerin güvenliğinin sağlanması gerekmektedir.

Ancak her zaman mimari öğeleri (bezemeler) buldukları yerde korumak olanaklı değildir. Özellikle Antik kentlerin geniş alanlara yayılmaları ve bütün alanı kontrol altına alıp güvenliği sağlamak pek mümkün olmadığından eserleri buldukları yerden alıp güvenliklerinin sağlanabileceği müzeler gibi mekânlara transfer edilmeleri zorunlu hale gelebilmektedir. Bazen de bu eserleri yerinde korumak mümkün olmadığı için, alandan kaldırılarak laboratuvarlarda koruma ve onarım çalışmaları yapılmakta ve işlemler bittikten sonra bulunduğu yere tekrar monte edilmeleri söz konusu olabilmektedir. Ancak mozaik ve benzeri mimari öğelerin sergileme amacıyla ait oldukları yere tekrar monte edilmeleri için, alandaki kazıların tamamen bitmesi, uygun sergileme ve koruma koşullarının sağlanması gereklidir.

Hierapolis Antik Kenti'nde 2010 kazı sezonunda Saint Philip Kilisesi'nde bulunan mozaikte yukarıda bahsettiğimiz benzer bir durumla karşılaşmıştır. Kilisenin antik kentteki konumu yüzünden açığa çıkarılan mozaikin kaldırılıp konservasyonunun yapılması, kilisedeki kazı ve onarım çalışmaları bittikten sonra, koruyucu çatının yapılması ile tekrar orijinal yerine monte edilip sergilenmesine karar verilmiştir. Dolayısıyla mozaik kaldırıldıktan sonra orijinal yerinden başka bir yerde sergilenmeyeceği kararlaştırıldığından, ilk günden itibaren bu karar doğrultusunda plan yaparak koruma/onarım yöntemi ve kullanılacak olan malzemeler belirlenmiştir. Konservasyon uygulaması sırasında harç malzemesi dışında kullanılan bütün malzeme ve gerekli olan alet ve gereçler¹ kazı başkanı tarafından İtalya'dan temin edilerek Türkiye'ye getirilmiştir.

Analiz Sonuçları ve Yorumlar

Tarihi eserleri genelde en az müdahale ile eserin özgünlük ve içeriğine bağlı kalarak korumak şarttır. Teknolojinin gelişmesi ile konservatörler farklı bilim dallarından yararlanarak eserlerin içeriği ve yapım tekniği hakkında çok detaylı bilgiler elde edebiliyorlar². Bu analizler sayesinde harçların fiziksel ve kimyasal içerikleri belirlenebilmekte ve aynı zamanda harçların bozulma nedenleri hakkında bilgi edinebilmekteyiz. Böylece analiz sonuçlarından elde edilen veriler doğrultusunda orijinal harca fiziksel ve kimyasal açıdan benzerlik taşıyan harç üretilebilir ve aynı zamanda bozulma sürecinin kontrolü ve korumaya yönelik uygulamalar daha sağlıklı yapılabilir. Diğer bir taraftan bu veriler literatüre katkı sağlamak ve aynı bölgede yapılan benzer harç analiz sonuçlarıyla karşılaştırılarak Antik Dönem teknolojisi hakkında değerli bilgilere ulaşılabilir. Yapılan analiz ve gözlemler sonucunda Saint Philip kilisesinde bulunan mozaikteki yapım tekniğinin özellikle Roma Dönemi'nden bilinen mozaik yapım tekniğinden farklı olduğu tespit edilmiştir. Geç Bizans Dönemi'ne tarihlenen bu mozaikte ince harç katmanı (nukleus) tabakasının bulunmadığı tespit edilmiştir ve tesseralar yaklaşık 1-2 mm kalınlığındaki çok ince bir dolgu harç ile doğrudan kalın harç tabakasına (rudus) oturtulduğu anlaşılmıştır. Yapım

¹ Aerolam paneller, çeşitli reçineler, pinömatik ve gerekli diğer aletler.

² Hierapolis'te harç analizleri hakkında yapılan detaylı bilgiler için bk. Caggia 2016; Cantisani et al.2016a; Cantisani et al. 2016b.

tekniklerinin belirlenmesinde petrografik analizler belirleyici olmuştur.

Genel olarak tarihi eserlerin koruma ve onarımında en az müdahale ile en iyi sonucu elde etmek amaçlanır. Onarım için kullanılan malzemeler esere zarar vermemekle beraber eserin özgünlük ve estetiğini bozmadan eser bütün yönleri ile korunmalıdır.

Aynı prensip konservasyonda kullanılan harçlar için de geçerlidir. Kullanılan konservasyon harçları olabildiğince antik dönemdeki harçlarla kimyasal içerik ve fiziksel özellikler açısından benzer olmalıdır. Buna ilaveten konservasyon harçlarının Antik Harçlara göre daha zayıf yapıda olması önerilmektedir. Bu sayede uygulanan yeni harçlar değişen ortam koşulları (bağıl nem ve sıcaklık değişiklikleri...) yüzünden yapacakları genleşme veya büzülme sonucunda orijinal kısımlara baskı yapmayacağından zaman içinde bozulmaların meydana gelmesi söz konusu olmayacaktır. Bu özellikleri sağlayabilmek, ancak doğru ve güvenilir sonuçlar elde edilebilen ilgili analizler ile gerçekleştirilebilir.

Bu çalışmada, Hierapolis Antik Kenti'ndeki mozaik harcının (rudus tabakası) analizleri sonucunda harçta kullanılan malzemelerin nitelikleri, bağlayıcı türü/oranı, içeriğindeki tuzların çeşidi/miktarı, örnekteki nem miktarı, agregaların tane boyutu dağılımı/miktarı, harçtaki katkı ve dolgu malzemelerinin türü/oranı yaklaşık olarak belirlenebilmiştir. Elde edilen sonuçlar doğrultusunda antik harca benzer nitelikte harç üretilerek koruma ve onarım yapılmıştır.

Harç örneğine; tuz testleri, yağ ve protein testi, kızdırma kaybı, nem miktarı, asit ile muamele sonrasında elek analizi, X-Ray Diffraction (XRD), Scanning Electron Microscopy and Energy Dispersive X-ray Spectroscopy (SEM-EDX) ve petrografik analizler (ince/kalın ve parlak kesitler, Stereo ve Polarizan mikroskop ile incelemeler) yapılmıştır (Güleç - Ersen 1998: 56-67).

Yapılan görsel değerlendirmede; harcın sağlam yapıda ve açık pembemsi renkte olduğu, içerisinde 3-4 mm elek altı boyutta agregalar (mermer ve traverten) ve 4-5 mm elek altı boyutta tuğla kırıkları bulunduğu tespit edilmiştir. Mozaik harcının iki tabakadan oluştuğu saptandı, bunlar avuç büyüklüğündeki taş blokajın (statumen³) üzerinde kalın harç tabakası (rudus) ve yaklaşık 1-2 mm kalınlığında sadece tesseraları oturtmak üzere ince bir dolgu harç tabakalarıdır. Daha önce de değinildiği gibi bu mozaikte nukleus tabası bulunmamaktadır. Tesseraların⁴ altındaki harç tabakası (rudus) yaklaşık 8 cm kalınlığındadır.

Basit kimyasal analizler sonucunda harçta protein tespit edilmiştir. Tuz testlerinin sonucunda klorür ve sülfat tuzları tespit edilerek toplam tuz miktarı %0,93 ve iletkenliği 147 (μs) olarak belirlenmiştir (Tablo 1). Kızdırma kaybı analizinde, örnekteki nem miktarı %1,08, 550°C'de %2,78 ve 1050°C'de %48,23 kayıp olduğu tespit edilmiştir (Tablo 2). Protein testinin pozitif olması, 550°C'deki %2,78 kayıp ile birlikte değerlendirildiğinde harçta organik katkı kullanıldığı söylenebilir.

Tablo 1
Tuz, yağ ve aprotin testleri, iletkenlik ve tuz miktarı.

Örnek	Klorür (Cl ⁻)	Sülfat (SO ₄ ²⁻)	Karbonat (CO ₃ ²⁻)	Nitrat (NO ₃ ⁻)	İletkenlik (μs)	Tuz (%)	Protein	Yağ
Harç	+	+	-	-	147	0,93	+	-

3 Mozaik yapılmadan önce en alta genelde avuç içi büyüklüğünde döşenen çakıl taşları ve pişmiş toprak parçalarından yapılan tabakadır.

4 Panelin orta kısmında bir daire içine alınan ve 3 balıktan oluşan kısım da cam, pişmiş toprak ve renkli kireç taşları kullanılmıştır.

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
Mozaik Harcı	1,08	2,78	48,23	61,58	38,42	6,91	17,44	25,71	9,40	12,57	11,66	9,27	7,02

Asitle muamele (kayıp %61,58 ve kalan %38,42) sonrasında asitle reaksiyona girmeyen silikatlı agregalar⁵, elek analizi ile boyutlarına ayrıldıktan sonra, görünür özellikleri stereo mikroskop altında incelenerek; örneğin 125 µ'dan küçük boyutlu agregalarının çok azı siyah cüruf tozu ile kuvars, kalanı tuğla tozu ve kil boyutlu malzemedir. 125-500 µ arası agregalarının çok azı siyah cüruf tozu ve mika, az miktarda kuvars, %10 civarı volkanik türde kayaç parçacıkları, %25-30'u tuğla tozu içeren dağılmamış kütleler ve kalanı tuğla tozu olduğu saptanmıştır. 500 µ'dan büyük agregaların çok azı feldspat ve kuvars, %3-5'i tuğla tozu, dağılmamış kütlelerin %20 kadarı volkanik türde kayaç parçacıkları ve kalanının tuğla kırıkları olduğu saptanmıştır. Agregalar 5-6 mm elek altı olup 8 mm boyuta ulaşanlar mevcuttur.

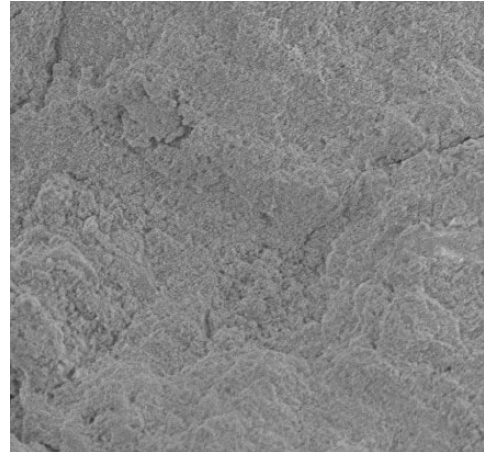
Epoksiye gömülen örneğin hazırlanan kalın ve ince kesitinde (Res. 1) mineral içerikleri ve kabaca oranları polarizan mikroskop (çift nikol) ve stereo mikroskop altında incelenerek⁶, bağlayıcı alanı %35-40 oranında olduğu, örnekteki agregalarının geneli tuğla kırıkları, %10 civarı kuvars, %5 civarı camısı volkanik ve tüfik kayaç parçalarından oluşmuştur.

SEM (Scanning Electron Microscope) ile belirlenen bağlayıcı alanın parlak kesiti hazırlanıp (Res. 2) fotoğrafı çekildikten sonra, EDX (Energy Dispersive X-Ray Spectroscopy) ile alanda bulunan elementlerin çeşidi ve oksitlerinin yüzde olarak dağılımları belirlenebilmiştir.



EDX analiz sonucunda bağlayıcı içeriğinde, CaO (79.78%), SiO₂ (11.20%), Al₂O₃ (3.62%), MgO (1.32%), FeO (1.57%), K₂O (0.98%), SO₃ (0.90%), Cl- (0.13) ve Na₂O (0.50%) bulunduğu tespit edilmiştir (Res. 3).

XRD analiz sonucunda ise örneğin genelinde kuvars, low kuvars, kalsit ve illit tespit edilmiştir (Res. 4).



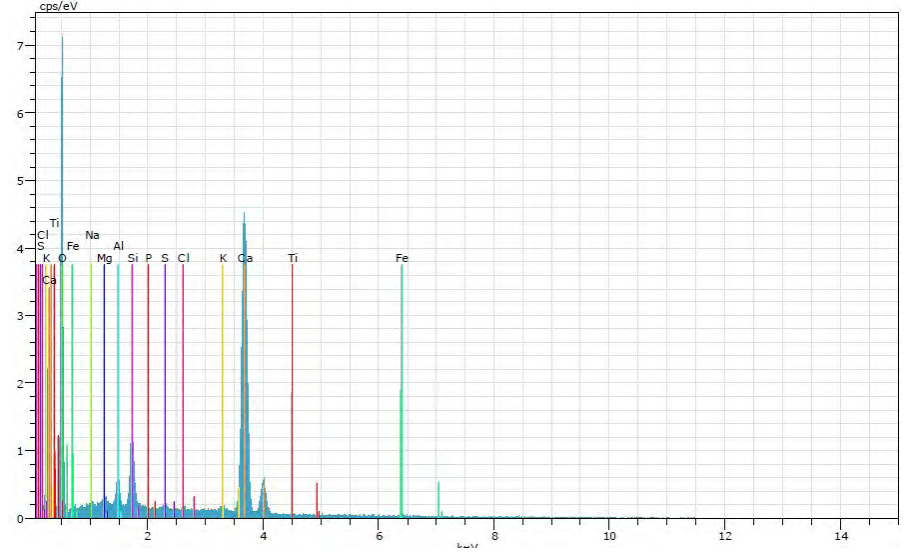
Resim 1
Kalın kesit görüntüsü.

Resim 2
SEM görüntüsü, harcın bağlayıcı kısmındaki kılcal çatlaklar.

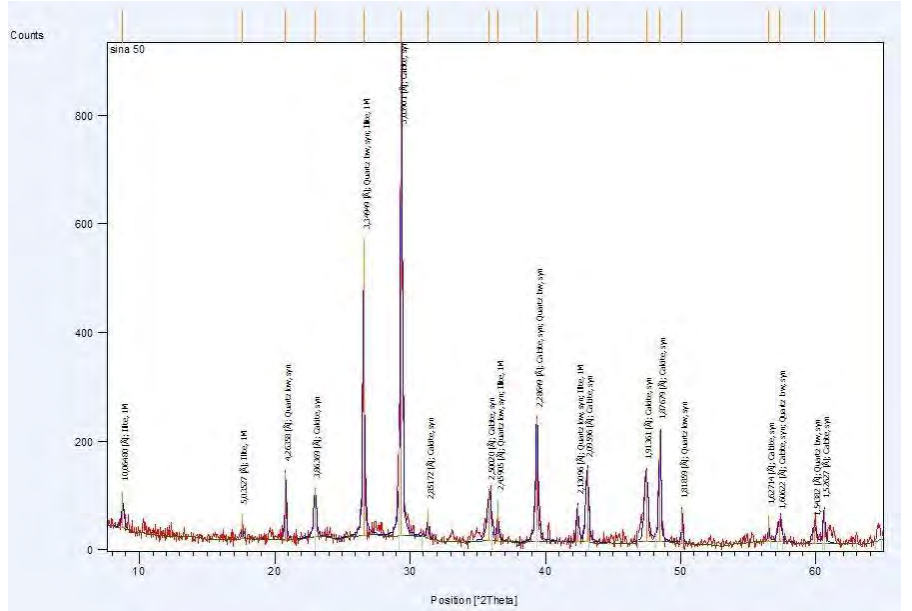
5 Tanımlarda %1'den az miktarlar için "çok az", %1-2 miktarları için "az" terimleri kullanılmıştır.

6 Benzer nitelikteki çalışma için bk. Aydın - Kavşut 2021.

Resim 3
EDX spektrumu.



Resim 4
XRD grafiği.



Yapılmış olan analizlerin sonuçları birlikte değerlendirildiğinde; örneğin bağlayıcısı %30-35 civarında söndürülmüş kaymak kireç, dolgusu %30-35 oranında kireçtaşı (traverten ve mermer) kırığı/tozu ve %30-35 arası tuğla tozu/kırığı ve az miktarda dere kumundan oluştuğu saptanmıştır.

Mozaik Paneller ve Kaldırma Çalışmaları

Mozaik iki ayrı panelden oluşmuştur. Deprem ve kaçak kazılar yüzünden büyük oranda hasar gören paneller birbirinden tamamen ayrılarak iki parça halinde bulunmuştur. Orijinalde iki panel halinde olan mozaikte birinci panelin yaklaşık üçte biri hasar gören ve yok olmuş ve ikinci panel tamamen dağılarak ancak dörtte biri kadar kısmı açılı (verev) bir pozisyonda ele geçmiştir (Res. 5).

Birinci panelin ortasındaki dairede 3 adet balık motifi bulunmaktadır (Res. 6). Balıkların ikisi aynı yöne ve alttaki üçüncü balık diğer yöne bakmaktadır. Balıklarda kullanılan tesseralar, renkli cam, taş ve pişmiş topraktan, diğer kısımların tesseraları ise renkli kireç taşlarından yapılmıştır. İkinci panelin büyük bir kısmı dağıldığından ortasındaki motifin ne olduğu belirlenmemiştir (Res. 7). Ancak daha sonra yapılan kazılarda bir kuşun ayak ve kafasından oluşan



Resim 5
Mozaik panellerin bulunduğu pozisyon.



Resim 6
Birinci panel.

Resim 7
İkinci panel.

mozaik parçalarının ikinci panelin ortasına ait olduğu saptanmıştır⁷.

Birinci panel yaklaşık 194×108 cm ve ikinci panel yaklaşık 128×49 cm boyutlarındadır. Birinci panelde boydan boya oluşan çatlak ve ayrışma yüzünden mozaik üç parçaya bölünmüştür. Birinci panelin ortasında içe doğru çökme, kenarlarında ise ayrışma ve kayıplar bulunmaktadır. Blokaj tabakası ile yer ve harç ile blokaj tabakası arasındaki bağlantı yok olmuş ve mozaığın altında boşluklar meydana gelmiştir. Bazı yerlerde tessellatum⁸ tabakası ile harç arasındaki adezyon kaybolarak tesseraların altı kum ile dolmuştur. İkinci panelin taban ile tamamen ilişkisi kesilmiş ve blokaj tabakası ile birlikte yamuk bir biçimde verev pozisyonunda bulunmuştur. Verrev pozisyonundaki ikinci panelden kalan kısım 4 parçaya bölünmüş haldedir ve parçalar arasında seviye farkları vardır. Blokaj tabakasında ise avuç içi boyutunda kireç taşı ve tuğla parçaları kullanıldığı tespit edilmiştir.

Mozaik panellerinin daha fazla zarar görmelerini engellemek amacıyla (Vincent 2008: 100-102) kazı evindeki laboratuvarında koruma ve onarım yapılması kararlaştırılmıştır. Zamanın kısıtlı olması sebebiyle (kazının son haftası) sabah ve akşam olmak üzere günde iki vardiya halinde çalışma ile mozaikler üç günde kaldırılmıştır. İlk olarak açılı pozisyonda olan ikinci panel kaldırılmıştır. Böylece yatay halde ve daha sağlam durumdaki birinci panelin daha rahat kaldırılması sağlanmıştır.

Çalışmalara başlamadan önce, kazı heyeti tarafından belgeleme yapılmıştır. Kaldırma çalışmaları için önce kuru temizlik daha sonra ise panellerin yüzeyi

⁷ Daha fazla bilgi için bk. Caggia 2018.

⁸ Mozaiklerde tesseraların oluşturduğu yüzey.

içme suyu⁹ ve yumuşak sünger ile temizlenerek bez yapıştırmak (facing/ yüzey desteği yapmak) üzere hazırlanmıştır.

Tesselatum tabakasının yüzeyine daha önce sıcak suda yıkanıp kurutulmuş bir kat tülbent, PVA (polivinilasetat/beyaz tutkal) ile yapıştırıldı. Bu uygulama sırasında yumuşak fırça darbeleriyle tülbentlerin tam olarak yüzeye temas etmesi sağlandı ve ertesi güne kadar kurumaya bırakılmıştır. Ertesi gün ikinci kat Amerikan bezi¹⁰, PVA ile aynı yöntemle tülbentli yüzeye yapıştırılmıştır¹¹ (Res. 8). Sonraki sezon panellere müdahale yapılacağı bilindiğinden dolayı PVA kullanılmasına karar verildi¹². Yapıştırıcı tamamen kurduktan sonra, daha önce hazırlanan demir lamalar panelin altından geçirilmiştir. Panellerin boyutlarına uygun kesilen MDF paneller mozaığın üzerine konularak halatlar yardımıyla lamalara bağlanıp sabitlenerek mozaik paneller ters çevrilerek yerden kaldırılıp laboratuvara taşınmıştır (Barov 1985: 163-179).

Resim 8

Kaldırma öncesi yüzeye 2. kat bez (tülbent ve Amerikan bezi) yapıştırma işlemleri.



Birinci panelin kaldırma çalışması aynı yöntemle yapılmıştır¹³. Daha önce değinildiği gibi birinci panelde boydan boya oluşan çatlak ve ayrışma yüzünden mozaik 3 parçaya bölünmüş ve çatlaklarla ayrışan parçalar olduğu gibi beze alınıp kaldırılmıştır. Bu kaldırma düzeni çalışmayı zorlaştırdığı bilirse de zaten büyük ölçüde zarar görmüş mozaikleri keserek (küçük parçalara bölerek) daha rahat kaldırma yöntemine gidilmemiştir¹⁴. Birbirine bitişik olan ve ayrı kaldırılan parçaların birleştirilmesinde sorun yaşamamak için bezli yüzeyde her parçaya numara verilerek bitişik parçalar çizgilerle işaretlenmiştir (Res. 9). Kaldırma bittikten sonra parçalar kazı evinin deposundaki masalara yerleştirilerek bir sene boyunca koruma altına alınmıştır.

2011 sezonunda mozaiklerin arka tarafındaki harç tabakası önce testere ile ızgara şeklinde kesilip sonra mekanik yöntemlerle temizlenmiştir (Res. 10). Cam

9 Arazide ve daha sonraki yıllarda kazı evinde yapılan bütün uygulamalarda içme suyu kullanılmıştır.

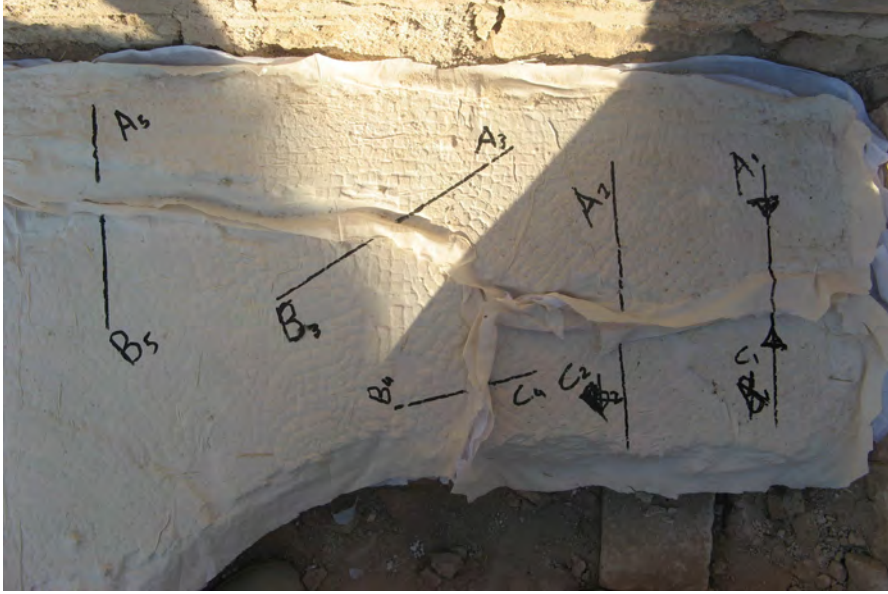
10 Bu amaçla kullanılan bezler uygulamadan önce sıcak su ile yıkanmalıdır.

11 Detaylı kaldırma yöntemleri için bk. Selvig vd. 1983.

12 PVA uzun süre bekletildiği halde yapısal olarak bozulmakta ve geri dönüşümlülüğünü kaybettiği bilinmektedir. Özellikle facing'de *Paraloid* kullanılmamıştır. Bezler sökülürken kullanılan *paraloid*'in tamamının geri alınması söz konusu olmadığından PVA tercih edilmiştir.

13 Daha farklı kaldırma yöntemleri için bk. Cura 2021.

14 Kesilerek kaldırma yöntemi için bk. Küçük - Yar 2012.



tesseraların kırılabilirliği yüzünden panelin ortasındaki balık motifli kısımdaki sağlam olan harç tamamen temizlenmedi. Yaklaşık 1 cm kalınlığında orijinal harç yerinde bırakıldı. Tessera kayıpları yüzünden oluşan boşluk kısımlar (lacunea) ince bir kil tabakası ile dolduruldu ve böylece uygulanacak olan harcın beze yapışması önlenmiştir.

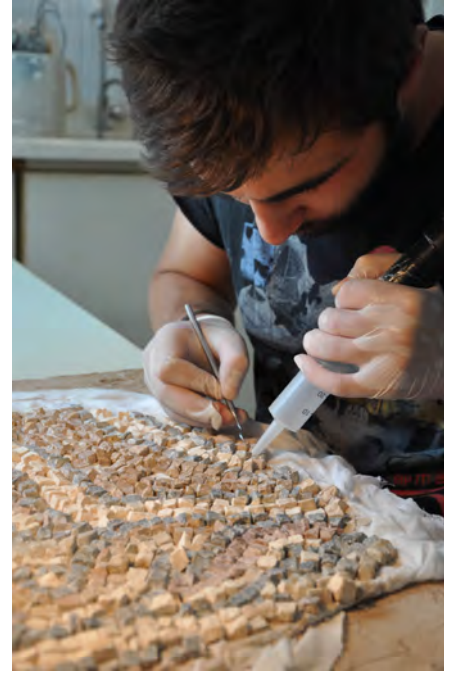
Harç analizleri doğrultusunda bağlayıcı olarak 5 sene bekletilmiş söndürülmüş kaymak kireç, dolgu olarak dere kumu, traverten ve mermer kırığı/tozu, tuğla kırığı/tozu¹⁵ ve katkı olarak hacimce %3 kadar *Primal AC33* kullanılmıştır¹⁶. Dolgu olarak kalın harçta kullanılan agregaların %5 kadarı 8 mm boyutlu ve geri kalanı 6 ve 3 mm elek altı olup, ince harç için 500 (μ) mikron elek altı agregalar kullanıldı. Harç karışımları günlük hazırlanarak tessellatum tabakasına önce bir kat ince harç tabakası ve devamında kalın harç tabakası uygulandı. Kazının bitimine kadar harcın ani kurummasını önlemek amacıyla sabah ve akşam su püskürtülerek harçlar ıslatılmıştır. Bir sene boyunca harcın sertleşmesi ve karbonatlaşma sürecinin tamamlanması için beklenmiştir.

2012 yılında harçların tamamen kurumasiyla mozaiklerin panellere (aerolam) transferleri yapıldı. Daha sonra yüzeye yapıştırılan bezler söküldü ve bütün yapıştırıcı (PVA) kalıntıları temizlenmiştir (Res. 11). Mozaikte eksik ve boşluk



15 Tuğla tozu ve kırığı önce tuzdan arındırılıp kurularak kullanılmıştır.

16 Kızdırma kaybı ve protein test sonucundaki verilerden yola çıkarak bu katkı maddesi tercih edilmiştir.



Resim 9
Kaldırılan parçaların numaralandırılması.

Resim 10
Tesseraların arasındaki harcın temizlik çalışması.

Resim 11
Yüzeydeki bez tabakasının temizlik çalışması.

olan (lacunea) kısımlara yerleştirilen kil tabakası alınarak boşluklar yüzeyden yaklaşık 2 mm aşağıda kot farkı olacak şekilde ince harç ile doldurulmuştur. Yüzeydeki baz ve PVA kalıntıları tamamen temizlendikten sonra tesseraların arasındaki derzlere dolgu olarak çok ince (125 µ elek altı) agregalı, kaymak kireç bağlayıcılı harç yüzeyden uygulanmıştır. Kazı sezonunun bitimine kadar sabah ve akşam mozaik yüzeyine su püskürtülerek derz harçlarının ani kuruması sebebiyle çatlaması önlenmiştir. Böylece panellerin üzerine yerleştirilen mozaikler tekrar kilisede buldukları yere monte edilmek üzere hazır hale getirilmiştir (Res. 12). Konservasyon sırasında mozaikteki tessera kayma ve yamuklukların düzeltilmesi ile kayıp ve eksik kısımların tamamlanması işlemine gidilmedi (Res. 13). Ayrıca tesseraların durumu göz önüne alınarak yüzeylerine koruma amaçlı hiçbir malzeme sürülmesine gerek duyulmamıştır¹⁷.

Resim 12
Birinci panel.



Resim 13
İkinci panel.



Sonuç

Günümüzde arkeolojik kazı alanlarında açığa çıkan mimari elemanların ait oldukları yerde korunması gerektiği hem Venedik Tüzüğü'nün bir gerekliliği hem de meslektaşlar arasında hemfikir olunan bir konudur. Ancak bu uygulamanın gerçekleşebilmesi için uygun koşulların sağlanması gerekmektedir. Bu durumda, istenilen ve gerekli olan koşulların oluşturulması sürecinde eserler uygun koşullarda muhafaza edilmelidir. Hierapolis Antik Kenti'nde olduğu gibi, mozaiklerin uygun depolarda muhafaza edilerek eserin bir daha fazla zarar görmesinin önüne geçilebilir. Bir diğer seçenek ise eserlerin müzede sergilenmesi koşullarının sağlanmasından sonra bulunduğu orijinal yerlerinden taşınmasıdır.

¹⁷ Genel olarak, tessera tabakasının daha iyi görünmesi ve parlaması için yüzeye Paraloid B 72 uygulandığı bilinmektedir.

Hierapolis'te konservasyon çalışmaları bittikten sonra 2013 yılında bu panellerin müzede sergilenmesi konusu gündeme gelmiştir. Ancak müzede doğru biçimde (yatay olarak) sergilenmesi için uygun alan bulunmaması ve panellerin duvara yaslanarak dikey şekilde sergilenmek istenmesi, eser açısından uygun olmadığı ve bu nadir eserin zarar görme olasılığı yüksek olacağından bu öneri kabul edilmemiştir. Ayrıca çalışmalara başlamadan önce, mozaik panellerin orijinal yerlerinde sergileneceği kararlaştırıldığından mozaiklerin arkasına kalın bir harç tabakası yerleştirilerek panellerin ağır olmasını sağlamak konusunda kazı başkanı ve proje sorumlusu mimarlarla fikir birliği sağlanmıştır¹⁸. Alanda sergilenirken panelleri hırsızlığa karşı korumak amacıyla böyle bir uygulama yapılmıştır. Ayrıca bu mozaikler Hıristiyanlık tarihinde çok önemli bir şahsiyetin gömüldüğü bir kutsal alana ait olmasından dolayı, doğru olmayan kararlarla bir kez daha zarar görmesi hem teknik hem de prensipler kapsamında kabul edilemez bir konudur. Bu yüzden müzede dikey pozisyonda sergilenmesi yerine orijinal yerlerine konuluncaya kadar depoda yatay olarak saklanması eser açısından çok sağlıklı bir karar olduğu kanısındayız.

Diğer taraftan mozaik panellerin büyük ölçüde hasarlı olması ve ikinci panelden sadece ufak bir bordür parçasından başka bir şey geriye kalmadığından dolayı müzede dikey sergilenmesi halinde estetik değerini kaybedecek ve görsel olarak da göze hitap etmeyecektir. Yanlış sergileme eser için tehlikeli ve zararlı olmanın yanı sıra zamanla taşıdığı manevi değer kaybolarak önemini yitirerek hoş olmayan sonuçlar doğurabilir. Daha önce de bahsedildiği gibi günümüzde tarihi eserleri bütün yönleriyle korumak çok daha doğru bir yaklaşımdır.

Diğer taraftan ait olduğu yerde (kilisede) doğru koşulda sergilenmesi halinde yapıya anlam katarak estetik ve tarihi değeri çok daha anlaşılır olmakla beraber açıklayıcı panolarla kaçakçıların verdiği zarar ve depremden kaynaklanan hasarlar çok daha net anlaşılabilir ve ziyaretçileri bilgilendirerek (pano ve resimlerle) belki bu konularda daha duyarlı davranmaları sağlanabilecektir.

Hatırlatmak istediğimiz bir diğer konu ise, disiplinler arası çalışmalar ile yapılan harç analizleri sayesinde Antik dönem harçların nicelik ve niteliklerinin belirlenerek daha doğru ve sağlıklı koruma ve onarım uygulamaları yapılabilmektedir.

Günümüzde bu tür analizlerin önemi gün geçtikçe daha fazla anlaşılmaktadır. Yukarıda anlatıldığı üzere bu analizler sayesinde antik dönemde kullanılan malzemeler ve yapım teknikleri hakkında çok değerli bilgilere sahip olabilmekteyiz. Aynı zamanda analiz sonuçları doğrultusunda hazırlanan konservasyon harçlarının orijinal malzemeye içerik ve fiziksel özellikleri bakımından benzeşmesi esere zarar vermeden daha sağlıklı ve uzun süreli sürdürülebilir olan koruma ve onarımlar yapabilmemizi sağlamaktadır. Ancak, bu tür çalışmalar, konusunda uzman olan konservatörler tarafından yapılmalıdır. Bununla birlikte bu çalışmaların disiplinler arası çalışmalar olduğu unutulmamalıdır. Tarihi eserleri daha sağlıklı ve sürdürülebilir olan şekilde korumak ve onarmak için diğer bilim dallarından yararlanmalı ve bu iş birlikleri sayesinde elimizde bulunan ve gelecek nesillerin emanetleri olan tarihi eserlerimizi değişime uğramadan, çok daha sağlıklı biçimde gelecek nesillere aktarmamız mümkün olabilmektedir.

18 Panellerin müzede sergileneceğine karar verilseydi, birçok örnekte olduğu gibi mozaik ince bir harç ile daha ince Aerolam'a oturtularak daha hafif olması sağlanıp doğru olmamakla beraber (mozaik taban için tasarlanmıştır) dikey olarak da sergilenebilirdi.

Teşekkür

Bu çalışmada yer alan ekip¹⁹ üyelerine uyumlu ve özverili çalışmalarından dolayı sonsuz teşekkür ederim. Ayrıca, kazı başkanı Prof. Dr. Francesco D'Andria ya bize sağladığı uygun çalışma koşulları, engin tecrübesiyle çalışma sırasında yardım ve desteklerinden dolayı minnettarlığımı ve teşekkürlerimi sunarım.

19 M.A. konservatör-restoratör Tuğba Akar Noei, konservatör-restoratör Melih Ekinci, konservatör-restoratör Eren Demirel ve mimar-restoratör Ali Kemal Alim.

Kaynaklar – Bibliography

- 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.
- Barov 1985 Z. Barov, Recent Developments in Mosaic Lifting Techniques and New Supports for Removed Floor Mosaics. (No. 3), ICCROM, Italy.
- Caggia 2016 P. M. Caggia, “The Marbles of the Church of Saint Philip in Hierapolis. Phases of Construction and Opus Sectile Flooring”, T. Ismaelli - G. Scardozzi (eds.), Ancient Quarries and Building Sites in Asia Minor, Research on Hierapolis in Phrygia and Other Cities in South-Western Anatolia: Archaeology, Archaeometry, Conservation, Bari, Edipuglia, 473-488.
- Caggia 2018 M. P. Caggia, “Mosaic and Opus Sectile Pavements in the Church of St. Philip in Hierapolis”, C. Şimşek - T. Kaçar (eds.), The Lykos Valley and Neighbourhood in Late Antiquity - Laodikeia Çalışmaları Supplementary Series 1, İstanbul, 309-323.
- Cantisani et al. 2016a E. Cantisani - S. Vettori - P. M. Caggia, “Mortar and Plasters of the Saint Phillip Church”, T. Ismaelli - G. Scardozzi (eds.), Ancient Quarries and Building Sites in Asia Minor, Research on Hierapolis in Phrygia and Other Cities in South-Western Anatolia: Archaeology, Archaeometry, Conservation, Bari, Edipuglia, 511-521.
- Cantisani et al. 2016b E. Cantisani - S. Vettori - T. Ismaelli - G. Scardozzi, “Imperial Age Mortars at Hierapolis: Raw Materials and Technologies”, T. Ismaelli – Gi. Scardozzi (eds.), Ancient Quarries and Building Sites in Asia Minor, Research on Hierapolis in Phrygia and Other Cities in South-Western Anatolia: Archaeology, Archaeometry, Conservation, Bari, Edipuglia, 589-605.
- Cura 2021 M. Cura, “Farklı Bir Mozaik Kaldırma Tekniği – Zarflama (Controcalco)”, Lycus Dergisi 3, 77-91.
- 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.
- Küçük - Yar 2012 C. Küçük - M. Yar, “Kahramanmaraş Mozaikleri Konservasyon Çalışmaları”, JMR 5, 89-95.
- Selvig vd. 1983 F. Selvig - C. Rockwell - S. Inman - W. Novis - G. de Guichen, Mosaics No. 2, Safeguard; Périgueux 1980, ICCROM, Italy.
- Vincent 2008 R. Vincent, “Conservation and display of three mosaics in the Greco-Roman Museum, Alexandria, Egypt”, A. Ben Abed - M. Demas - T. Roby (eds.), Lessons Learned: Reflecting on the Theory and Practice of Mosaic Conservation, Proceedings of the 9th ICCM Conference, Hammamet, Tunisia, 100-102.

Balatlar Kilisesi Mozaiklerinin Koruma - Onarım Uygulamaları

Conservation and Restoration Applications of Balatlar Church Mosaics

Sedef ÖZTÜRK HETTO - Celalettin KÜÇÜK*

(Received 29 August 2022, accepted after revision 21 August 2023)

Öz

Anadolu'nun diğer bölgelerine oranla Karadeniz Bölgesi'ndeki yerleşimlerde bulunan Roma ve Bizans Dönemleri 'ne ait döşeme mozaikleri oldukça az sayıdadır ve dolayısıyla bu bölgedeki mozaik koruma ve onarım uygulamalarına ait veriler de kısıtlıdır. Balatlar Kilisesi kazılarında gün ışığına çıkarılan mozaiklere uygulanan koruma ve onarım yöntemlerinin, daha sonraki çalışmalara kaynak olması bakımından önemlidir. *Insitu* olarak korunmaları planlanan ve toplam 10 panodan oluşan bu mozaikler üzerinde belgeleme, önleyici koruma ve konservasyon uygulamaları yapılmıştır. Bu çalışma kapsamında, Balatlar Kilisesi mozaiklerindeki koruma-onarım uygulamaları ve sonuçları değerlendirilerek sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sinop Balatlar Kilisesi, Erken Bizans Dönemi, konservasyon, restorasyon, mozaik.

Abstract

Compared to other parts of Anatolia, floor mosaics from the Roman and Byzantine Periods in settlements in the Black Sea Region are very few, and the data on mosaic conservation and restoration practices in this region are also limited. The conservation and restoration of the mosaics unearthed in the Balatlar Church excavations are significant in terms of being a source for later studies. Documentation, preventive protection, and conservation practices were carried out on these mosaics, which are planned to be preserved *in situ* and consist of 10 panels. Within the scope of this study, the conservation-restoration and results of the mosaics of the Balatlar Church were evaluated and presented.

Keywords: Sinop Balatlar Church, Early Byzantine Period, conservation, restoration, mosaic.

* Sedef Öztürk Hetto, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Sinop Müzesi - Balatlar Kilise Kazısı, Sinop, Türkiye. [ID](https://orcid.org/0000-0002-1625-7009) <https://orcid.org/0000-0002-1625-7009>. E-posta: sdef.ozturk@gmail.com

Celalettin Küçük, Art-Restorasyon, İstanbul, Türkiye. [ID](https://orcid.org/0009-0007-6993-7060) <https://orcid.org/0009-0007-6993-7060>. E-posta: artandrestoration@gmail.com

Giriş

Sinop İli merkezindeki Balatlar Kilise Kazısı çalışmaları 2010 yılından bu yana Prof. Dr. Gülgün Köroğlu başkanlığında sürdürülmektedir (Köroğlu 2011: 65-75; Köroğlu 2016: 463-476; Köroğlu 2019: 227-241). Bu çalışmanın da konusunu oluşturan Erken Bizans Dönemi'ne ait taban döşeme mozaikleri 2016-2021 yıllarında yürütülen kazı çalışmaları sonucunda açığa çıkarılmıştır. Balatlar Kilisesi mozaikleri İS 5. yüzyılın başı - 6. yüzyılın II. yarısına ait olup, frigidarium'dan (soğukluk), gömü ve narteks işlevli bir mekâna dönüştürülen yapı kalıntısının batı kesiminde yer almaktadır (Hetto 2021: 68-71).

İnsitu halde korunmalarına karar verilen Balatlar Kilisesi mozaiklerinin koruma-onarım uygulamaları bu çalışma kapsamında değerlendirilmiştir. Sistematik bir yaklaşımla ele alınan mozaik panoların belgeleme çalışmalarında yapım teknikleri, bozulma durumları ve nedenlerinin belirlenmesi için detaylı bir incelemeler gerçekleştirilmiştir. Mozaik panoların özellikleri ve belirlenen bozulma durumlarına bağlı olarak önleyici koruma ve konservasyon çalışmaları yapılmıştır, birçok farklı uygulama ile eser koruma altına alınmıştır.¹

Bilindiği gibi arkeolojik kazı alanlarında gün ışığına çıkarılan mozaikler gömülü kaldıkları süreçte fiziksel, kimyasal ve biyolojik açıdan değişim yaşamaktadır. Mozaiklerde kullanılan malzemeler, yapım tekniği, kullanım biçimi gibi özellikleri ve gömülü kaldığı süreçteki çevresel faktörler (ısı, ışık, nem, çözünebilir tuzlar gibi) yaşanacak olan bozulma durumunu etkilemektedir (Şener 2012a: 341; Weyer vd. 2015: 143-145; Cura 2022: 93). Mozaiklerde yaşanan bozulma durumları ve nedenlerinin detaylıca incelenerek temellendirilmesi, koruma-onarım uygulamalarının başarısını belirlemektedir (Şener 2012a: 330). Bu noktada Karadeniz Bölgesi'nde bulunan az sayıdaki mozaik örneklerinden biri olan Balatlar Kilisesi mozaiklerinin koruma-onarım uygulamaları yerel etmenlerle bağlantılı birçok farklı sonucu göstermekle birlikte, bölgede daha sonraları yapılacak çalışmalara için bir model oluşturacaktır.

Balatlar Kilisesi Mozaikleri Yapım Teknikleri, Bozulmalar ve Nedenleri

Balatlar Kilisesi mozaikleri Erken Bizans Dönemi'nde (İS 4-6. yüzyıl) yaygın olarak kullanılan *opus tessellatum* tekniği ile yapılmıştır (Hetto 2021: 68-69). Toplam 10 panodan oluşan Balatlar mozaiklerinin tabaka yapısı incelendiğinde en altta iri taşlardan oluşan blokaj katmanı (statumen), üzerinde ağırlıklı olarak iri taş ve seramik parçaların kullanıldığı kaba harç katmanı (rudus), daha küçük boyutlu agreganın kullanıldığı ince harç katmanı (nucleus) ve en üstte tessera tanelerinin bir araya getirilmesiyle oluşan katmandan (tesselatum) meydana gelmektedir (Res. 1) (Bourguignon et al. 2003: 3).

Ortalama 1 cm ölçülerinde olan kübik formlu tesseralar, malzeme açısından oldukça çeşitlidir; taş, cam ve pişmiş toprak bir arada kullanılmıştır. Mozaik panolardaki taş tessera tanelerine uygulanan petrografik analizler sonucunda, ağırlıklı olarak kalsiyum karbonat içerikli oldukları belirlenmiştir (Res. 2) (Hetto 2021: 249-250 tablo. 5.1, dipnot 524. Analizler, Dr. Özden Ormancı Öztürk tarafından yapılmıştır (Ormancı Öztürk 2019); Kaplan vd. 2017: 242).

¹ Tüm bu uygulamalar sırasında mozaikler üzerinde çalışma yürütmemize izin veren kazı başkanı Prof. Dr. Gülgün Köroğlu başta olmak üzere emek ve desteğini esirgemeyen Arkeolog Bahar Özak Çalışkan, Sanat Tarihçileri Gizem Ogan, Ozan Hetto, Erkut Demirci, Taha Aykul ve Pelin Özge Bazman, işçilerimiz Çoşkun Solmaz ve Zafer Sarı'ya teşekkür ederiz.

Resim 1

Balatlar mozaiklerinin yapım katmanlarının görünümü (Foto: Sedef Öztürk).









Resim 2

Taş tesseralar üzerinde gerçekleştirilen arkeometrik analiz sonuçları (Hetto 2021: 250).

Sıra No	Numune İsmi	Malzeme/Cinsi-Türü	Temel Elementleri	Fotoğraf
1	Beyaz Renkli Taş Tessera Örneği	KALSİT (CaCO_3)	Mineral, Beyaz renkli, Kristalize	
2	Sarı Renkli Taş Tessera Örneği	KALKER (CaCO_3)	Tortul Kayaç (Kimyasal çökelimli), Sarı renkli, Bol gözenekli	
3	Koyu Yeşil Renkli Taş Tessera Örneği	KİLLİ-KİREÇTAŞI (CaCO_3)	Tortul Kayaç (Kırıntılı ve Kimyasal çökelimli), Koyu yeşil renkli, Pekleşmiş yapılı, Kristalinize düzeyi düşük	
4	Siyah Renkli Taş Tessera Örneği	KİLLİ-KALKER (CaCO_3)	Tortul Kayaç (Kırıntılı ve Kimyasal çökelimli), Siyah renkli	
5	Krem Renkli Taş Tessera Örneği	KALKER (CaCO_3)	Tortul Kayaç (Kimyasal çökelimli), Krem renkli, Bol gözenekli	
6	Yeşil Renkli Taş Tessera Örneği	KİREÇTAŞI (CaCO_3)	Tortul Kayaç (Kimyasal çökelimli), Su yeşili renkli, Pekleşmiş yapılı, Kristalinize düzeyi düşük	
7	Gri Renkli Taş Tessera Örneği	KİREÇTAŞI (CaCO_3)	Tortul Kayaç (Kimyasal çökelimli), Grimsi-krem renkli, Pekleşmiş yapılı, Kristalinize düzeyi düşük	
8	Kahverengi Taş Tessera Örneği	KİREÇTAŞI (CaCO_3)	Tortul Kayaç (Kimyasal çökelimli), Koyu kahve renkli, Pekleşmiş yapılı, Kristalinize düzeyi düşük	

Cam tessera taneleri üzerine uygulanan arkeometrik analizler, mozaiklerin Roma ve Bizans Dönemleri boyunca sıklıkla kullanılan soda-kireç-silika içerikli bir yapıya sahip olduklarını göstermiş ve renklendirme amacıyla bakır, mangan ve demir oksitlerin, opaklaştırıcı olarak ise kalsiyum antimonat kullanıldığı anlaşılmıştır (Res. 3) (Hetto 2021: 249-250 tablo. 5.1 dipnot 524. Analizler, Dr. Özden Ormancı Öztürk tarafından yapılmıştır; Kaplan vd. 2017: 243).

Sıra No	Numune İsmi	Malzeme/Cinsi-Türü	Temel Elementleri	Fotoğraf
1	Opak Yeşil Renkli Cam Tessera Örnekleri	Soda-kireç-silika camı	Opaklaştırıcı olarak Kalsiyum Antimonat (CaSb_2O_6) ve Kurşun Antimonat ($\text{Pb}_2\text{Sb}_2\text{O}_7$) kullanılmıştır. Renklendirici olarak; Bakır (Cu), Bakır oksit (CuO_2) ve az miktarda Kurşun oksit (Pb_2) elementleri eklenmiştir.	
2	Opak Kahverengi Cam Tessera Örnekleri	Soda-kireç-silika camı	Opaklaştırıcı olarak; Kalsiyum Antimonat (CaSb_2O_6) kullanılmıştır. Renklendirici olarak; Bakır oksit (Cu) ve Demir (III) oksit (Fe_2O_3) elementleri eklenmiştir..	
3	Opak Sarı Renkli Cam Tessera Örnekleri	Soda-kireç-silika camı	Opaklaştırıcı olarak; Kalsiyum Antimonat (CaSb_2O_6) ve Kurşun Antimonat ($\text{Pb}_2\text{Sb}_2\text{O}_7$) kullanılmıştır. Renklendirici olarak; Kurşun Antimonat ($\text{Pb}_2\text{Sb}_2\text{O}_7$) eklenmiştir.	
4	Opak Mavi Renkli Cam Tessera Örnekleri	Soda-kireç-silika camı	Opaklaştırıcı olarak; Kalsiyum Antimonat (CaSb_2O_6) kullanılmıştır. Renklendirici olarak; Bakır oksit (CuO_2) ve Kobalt oksit (Co) elementleri farklı oranlarda eklenmiştir.	
5	Opak Sarı-Yeşil Renkli Cam Tessera Örnekleri:	Soda-kireç-silika camı	Opaklaştırıcı olarak; Kalsiyum Antimonat (CaSb_2O_6) ve Kurşun Antimonat ($\text{Pb}_2\text{Sb}_2\text{O}_7$) kullanılmıştır. Renklendirici olarak; Kurşun Antimonat ($\text{Pb}_2\text{Sb}_2\text{O}_7$) ve Bakır (Cu) eklenmiştir.	
6	Opak Gri Renkli Cam Tessera Örnekleri	Soda-kireç-silika camı	Opaklaştırıcı olarak; Kalsiyum Antimonat (CaSb_2O_6) kullanılmıştır. Renklendirici olarak; Mangan (II) oksit (MnO) ve Demir (III) oksit (Fe_2O_3) elementleri eklenmiştir.	

Resim 3

Cam tesseralar üzerinde gerçekleştirilen arkeometrik analiz sonuçları (Hetto 2021: 257).

Mozaiklerin bozulma durumuna ilişkin yerinde yapılan incelemeler ve belgeleme çalışmaları sonucunda belirlenen sorunlar genel olarak yapısal ve yüzeysel bozulma durumları olarak sınıflandırılmış ve kayıt altına alınmıştır.

Yapısal Sorunlar

Lakuna Oluşumu

Balatlar Kilisesi mozaikleri üzerinde derinliği değişkenlik gösteren nem, tuz çıkışı ve vandalizm gibi pek çok nedene bağlı olarak oluşan küçük ve büyük boyutlu lakunaların varlığı belirlenmiştir (Bourguignon et al. 2003: 7; Şener 2011: 110). III, V, VI ve VII nolu mozaik panolar üzerinde küçük ve büyük boyutlu lakuna alanlarında tessellatum tabakası ile birlikte altında var olan yapım katmanlarının da bulunmadığı tespit edilmiştir. Özellikle VI. ve VII. mozaik panolardaki büyük lakunaların varlığı Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi'ne tarihlendirilen çöp çukuru ve kuyu ile ilişkili olduğu yapılan kazı çalışmaları neticesinde anlaşılmıştır.

Çatlak Oluşumu

Balatlar Kilisesi mozaiklerinin konumlandığı yerdeki zeminin batı yönde eğimli olması, mozaiklerin gömülü kaldığı süreçte yapım katmanları arasında yaşanan ayrışmalar, zemin hareketliliği vb. etmenler panolar üzerindeki çatlak oluşumuna ve devam etmesine neden olmuştur (Şener 2009: 56) (Res. 4B). Balatlar Kilisesi mozaikleri üzerinde özellikle VIII ve IX nolu panoların bulunduğu zemindeki hareketlilik ve eğim nedeniyle pek çok bölümde çatlakların varlığı tespit edilmiştir. Yapılan incelemeler neticesinde 1-5 cm arasında değişen genişliklere sahip olduğu belirlenen çatlak alanlar tessellatum katmanı ile birlikte altında bulunan yapım katmanlarını da etkilediği anlaşılmıştır.

Çöküntü/Çukur Oluşumu

Belgeleme çalışmaları neticesinde mozaiklerin kimi bölümlerinde farklı dönemlerde insan eliyle ya da doğal sebeplerden dolayı oluşan büyük ve küçük boyutlu çöküntü oluşum alanları belirlenmiştir (Res. 4A). Mozaikler üzerinde sürdürülen arkeolojik kazı çalışmaları sırasında panoların bazı bölümlerinde büyük taş blokların varlığı tespit edilmiştir. Aktif konservasyon uygulamaları öncesinde kontrollü bir şekilde gerekli ekipmanlar ile mozaiklere müdahale edilmeden bu taş bloklar yerinden kaldırılmış, ancak düzenli yapılan gözlemlere göre oluşan çöküntü ve çatlakların stabil olmadığı ve çöküntünün devam ettiği göstermiştir. Özellikle VIII-IX nolu mozaik panoların yapım katmanlarındaki adezyon kaybıyla ilişkili olarak orijinal zemin seviyesinden yaklaşık 50 cm çöküntüye uğramıştır.

Yapım Katmanları Arasında Ayrışma

Mozaik yer döşemeleri gömülü kaldığı süreçte fiziksel, kimyasal ve biyolojik bozulma durumuna bağlı olarak yapım katmanları arasında ayrışma yaşanmakta, buna bağlı olarak oluşan boşluk alanlar toprak tabakası ile dolabilmektedir (Bourguignon et al. 2003: 8-9; Şener 2009: 56) (Res. 4C).

Resim 4
Yapısal bozulma durumları (Foto: Balatlar
Kilisesi Kazı Arşivi).



VIII-IX no.lu panodaki çöküntü alanının genel görünümü.



VIII no.lu pano üzerindeki çatlak alanlar detay görünüm.



Yapım katmanlarında ayrışma detay görünüm.

Yüzeysel Bozulma Durumları

Tessera Kopmaları/Ayrılmaları

Mozaik yer döşemelerinde çevresel koşullar (sıcaklık, bağıl nem, tuz çıkışı vb.) ve fiziksel etkenlere (basınç, darbe vb.) bağlı olarak tessera örgüsünde kayıplar yaşanmaktadır (Severson - Kökten Ersoy 2002: 2; Bourguignon et al. 2003: 10; Şener 2011: 111; Şener - Şahin 2013: 49-52). Balatlar Kilisesi mozaiklerinin bazı alanlarında tesseraları bir arada tutan harç tabakasındaki adezyon kaybı (farklı

yüzeylerin birbirini tutma eğiliminde azalma) ile ilişkili olarak tesseraların özgün yerlerinde olmalarına karşın yatak harcı ile olan bağlantılarının kopmuş olduğu belirlenmiştir (Res. 5A).

Tessera Bozulmaları (Kırılma, Ufalanma, Aşınma, Yapraklaşma)

Taş, cam ve pişmiş toprak gibi farklı malzemelerden oluşan Balatlar mozaiklerindeki tesseralar nem, ısı, ışık, çözünebilir tuzlar gibi çeşitli etkilere bağlı olarak mikro basınca maruz kalmış, bunun sonucunda fiziksel bütünlüğünü kaybederek kırılma, ufalanma, aşınma ve yapraklaşma gibi çeşitli bozulmalara uğramıştır (Res. 5B) (Bourguignon et al. 2003: 11-12; Şener 2009: 57; Küçük 2012: 22; Şener - Şahin 2013: 52).

Tuz Çıkışı

Ortamdaki nem ve ısı faktörlerine bağlı olarak sıklıkla farklı yapı ve renkte tuz çıkışı yaşanmakta ve beraberinde pek çok problem meydana gelmektedir. Opus tessellatum yer döşemelerinde oluşan tuz çıkışı, tessera tanelerinde aşınma, ufalanma, çatlama, gözenek oluşumu ve yapım katmanları arasında adezyon kaybı, dağılma, kırılma gibi bozulmaların oluşmasındaki temel nedenler arasındadır (Bourguignon et al. 2003: 13; Şener - Şahin 2013: 48-49). Balatlar Kilisesi mozaiklerinin bazı bölümlerinde beyaz renkli ve kristal yapıya sahip tuz oluşumlarının varlığı birçok noktada tespit edilmiştir (Res. 5D).

Kabuk/Tabaka Oluşumu

Mozaik yüzeylerinde sert ve bütüncül bir forma sahip mineral kabuk tabakası oluşabilmektedir (Bourguignon et al. 2003: 13; Şener 2011: 112). Balatlar Kilisesi mozaiklerinin bazı bölümlerinde yüzeyi örten kalker tabakası, panoların net bir şekilde görülmesini engellemektedir (Res. 5C).

Mikrobiyolojik Oluşum

Mozaiklerin bazı alanlarında su emilimi ve drenaj problemi, sürekli ıslanmaya neden olmakta ve bu durum, tessera yüzeyleri ve derz aralarında mikrobiyolojik oluşumlar meydana getirmektedir. Mikrobiyolojik oluşumlar mozaiklerdeki estetik bütünlüğü bozmanın dışında, fiziksel ve kimyasal açıdan da bozulma yaşanmasına neden olmaktadır (Bourguignon et al. 2003: 13; Şener - Şahin 2013: 53). Balatlar Kilisesi mozaiklerinin bazı bölümlerinde yeşil ve sarı renkli mikrobiyolojik oluşumların varlığı tespit edilmiştir (Res. 5E).

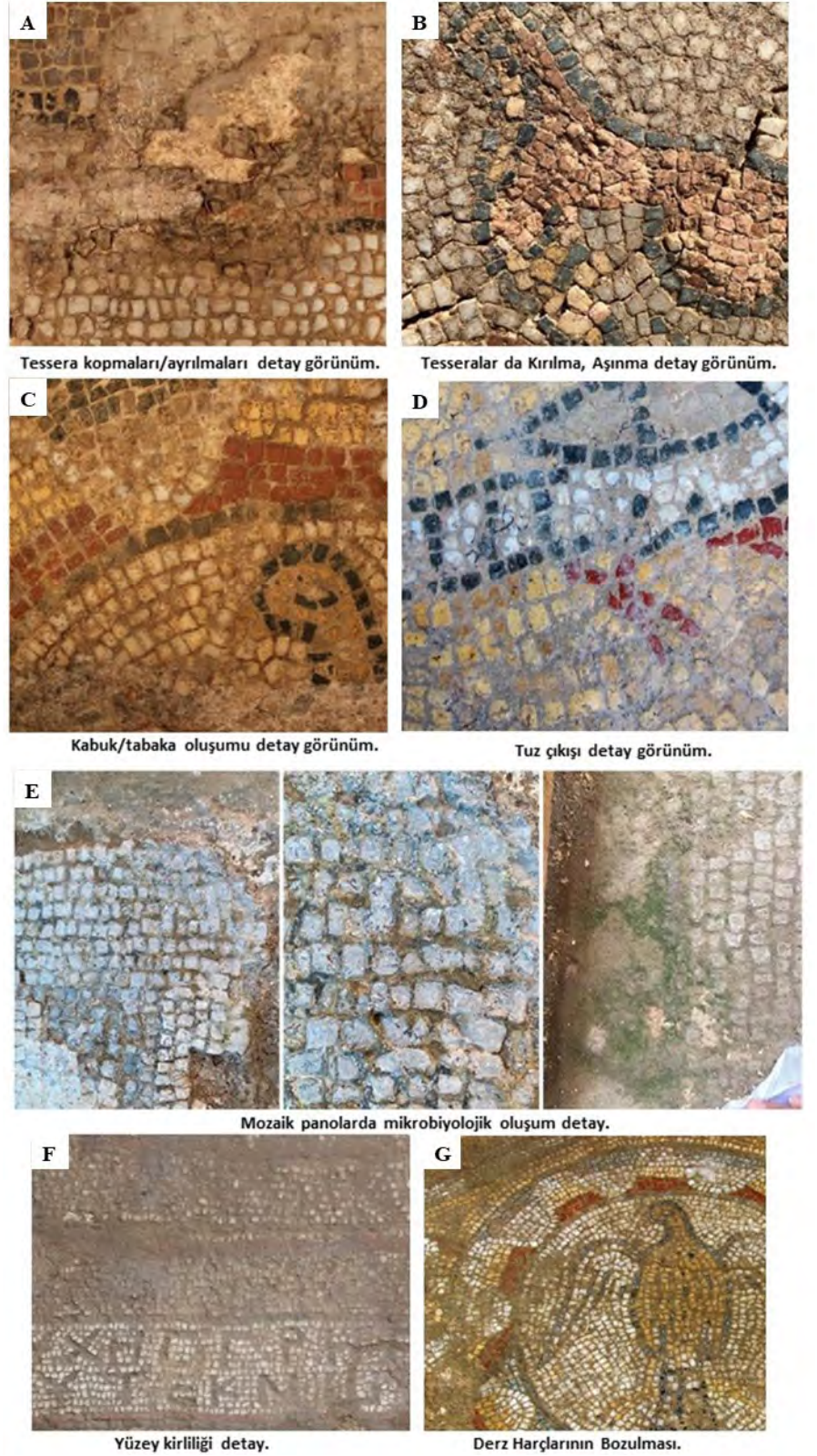
Yüzey Kirliliği

Balatlar Kilisesi mozaik panoları gün yüzüne çıkarıldıkları süreçte, tessera yüzeylerinde, kimyasal bozulmaya sebep olabilecek yoğun toz ve toprak katmalarının varlığı belirlenmiştir. Yüzeysel birikimler, tessera yüzeylerinde tespit edilen kırılma, ufalanma, aşınmaya uğrayan bölümlerde toz, toprak birikimini arttırmakta ve bu nedenle bozulmaya neden olmaktadır. (Res. 5F) (Bourguignon et al. 2003: 12; Şener - Şahin 2013: 53).

Derz Harçlarının Bozulması

Balatlar Kilisesi mozaiklerindeki fiziksel ve kimyasal bozulmaya bağlı olarak derz aralarında bulunan harçlarda kayıplar yaşanmış ve tessera aralarında boşluklar oluşmuştur (Res. 5G).

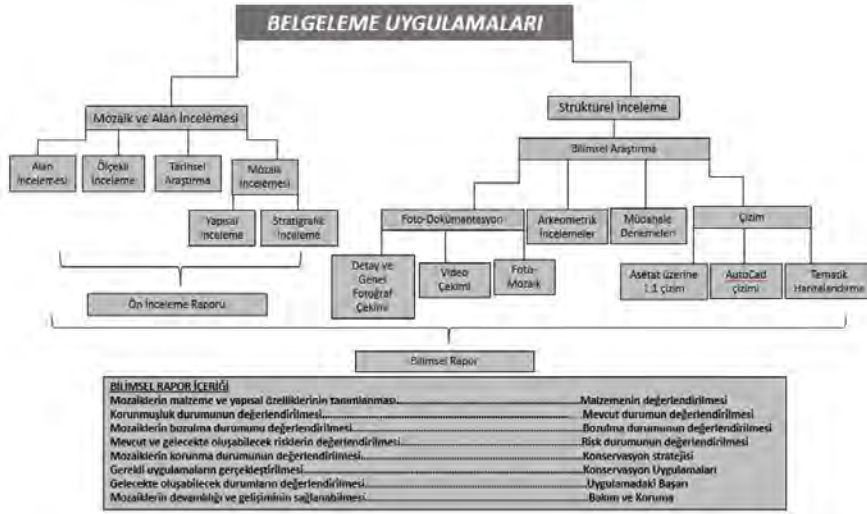
Resim 5
Yüzeysel bozulma durumları (Foto: Sedef Öztürk).



Belgeleme Uygulamaları

Konservasyon uygulamaları öncesinde mozaikler üzerinde detaylı belgeleme çalışmaları gerçekleştirilmiştir (Res. 6). İlk olarak, mozaik ve alan incelemesi yapılarak mozaiklerin kompleks içerisindeki konumu, yapısı, üretim teknikleri, dönemsel ve ikonografik özellikleri, bozulma durumu değerlendirilmiş ve

sonucunda ön inceleme raporu oluşturulmuştur (Weyer vd. 2015: 230; Şener 2012b: 206-208; Cura 2021: 82).



Resim 6
Mozaiklerdeki belgeleme uygulamalarının şematik gösterimi (Zehnder 2000: 8; Weyer vd. 2015: 230).

Strüktürel / yapısal incelemede, foto-dokümantasyon (detay ve genel fotoğraf çekimleri, video çekimi, foto-mozaik), arkeometrik incelemeler ve çizim (asetat üzerine 1:1 Çizim, AutoCad çizimi, tematik haritalandırma) ile belgeleme çalışmaları yapılarak, mozaikler detaylıca incelenmiştir (Küçük 2012: 23). Mozaik-alan incelemesi ve strüktürel inceleme sonucunda, tüm veriler ışığında bilimsel raporlama yapılarak aktif konservasyon öncesi planlama yapılmıştır (Şener 2012b: 206-207).

Fotoğraf ve video çekimi çalışmaları ile mozaik panoların yapım teknikleri, bozulma durumu, konservasyon uygulamaları, öncesi-sonrası gibi her aşama düzenli olarak belgelenmiştir. Özellikle uygulamalar sırasında video çekimleri de yapılarak, bilgi kaybı en aza indirilmeye çalışılmıştır. Mozaik panoların genel görüntülerini elde etmek için *foto-mozaik* yönteminden yararlanılmıştır. Bu uygulama için her bir panonun büyüklüğüne bağlı olarak 120-300 arasında 1x1 m boyutlarında % 30 bindirmeli olarak 90°den açısız fotoğraflar çekilmiştir. Çekilen her bir fotoğraf karesinin *Photoshop* programı yardımıyla birleştirilmesi sonucunda büyük boyutlu olan bu panoların açısız ve yüksek kalitede görüntüleri elde edilmiştir (Res. 7).

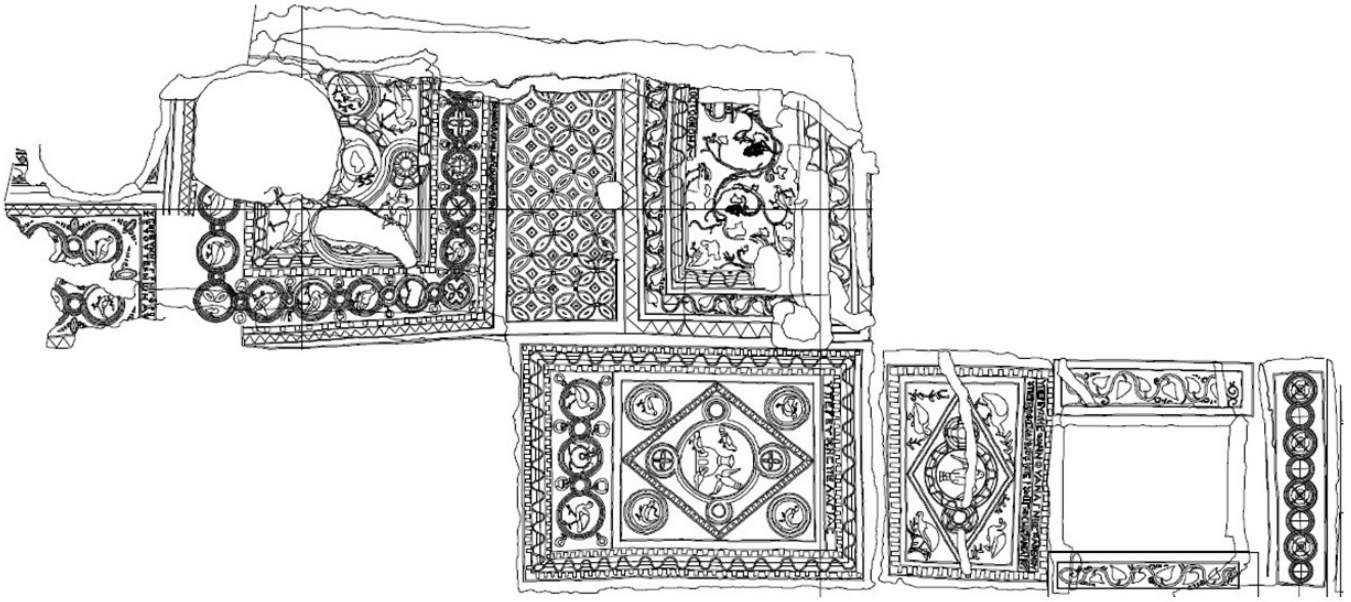


Resim 7
Mozaiklerde gerçekleştirilen foto-mozaik uygulaması ve sonrası görünüm (Foto: Balatlar Kilisesi Kazı Arşivi).

Grafik (Çizimle) belgeleme çalışmalarında, geleneksel bir yöntem olan asetat kâğıdının mozaik üzerine serilmesinin ardından, farklı renklerdeki permanantlı

Resim 8
Mozaik panoların dijital formatı (Foto:
Balatlar Kilisesi Kazı Arşivi).

kalemlerle 1/1 olarak detaylar aktarılmıştır. *AutoCad* programında ölçekli fotoğraf kareleri üzerinden çizim çalışmaları yapılarak, panolar dijital ortama aktarılmıştır (Res. 8) (Şener 2012b: 207).



Tematik haritalandırma uygulamalarında foto-mozaik uygulamaları için panolar halinde fotoğraf çekimleri yapılmıştır. Mozaiklerin yapım teknikleri, mevcut durum, bozulma durumu ve konservasyon uygulamalarına yönelik hazırlanan lejantlara uygun olarak siyah-beyaz alınan paftalar üzerine belirlenen renk ve şekiller ile işaretleme yapılmıştır (Res. 9).

Resim 9
Balatlar mozaikleri üzerindeki belgeleme
çalışmaları (Foto: Balatlar Kilisesi Kazı
Arşivi).



Önleyici Koruma Uygulamaları

İnsitu olarak korunmaları planlanan ve toplam 10 panodan oluşan Balatlar Kilisesi mozaiklerinde 2017 yılından itibaren, kazı çalışmaları ile birlikte önleyici koruma uygulamaları eş zamanlı olarak yürütülmüştür. 2021 yılına kadar her kazı sezonunda periyodik bakım ve kontroller sürdürülerek, oluşabilecek yeni bozulma durumları takip edilmiş, süreç kayıt altına alınmıştır. Daha fazla tahribat yaşamasını önlemek için ilk olarak buldukları yer ve çevresindeki hareketlilik sınırlandırılmıştır. Sonraki süreçte uzmanlar tarafından mozaik yer döşemelerinin mala, spatül ve fırçalar ile yüzeylerinin açılmasına yönelik çalışmalar sürdürülmüştür (Severson - Kökten Ersoy 2002: 2). Mozaiklerin üzerlerinin tamamen açılmasının ardından, ön temizlik çalışmaları yapılmıştır. Orta sertlikte fırçalar ile başlanan çalışmalarda mozaikler üzerlerindeki toz ve kalan toprak kalıntıları uzaklaştırılmış, ardından su, sünger ve fırça yardımıyla çamur katmanları temizlenmiştir (Küçük 2012: 23-24) (Res. 10A, B, D). Yapılan ilk incelemelerde mozaik panoların belirli yerlerinde ve bordür alanlarında tessera kaybı yaşanabileceği tespit edilmiştir. Bu alanlarda *etkin konservasyon* uygulamaları öncesinde sulandırılmış plastik tutkal (PVA) ve kitresi alınmış tülbent bezi ile ön sağlamlaştırma yapılmıştır (Res. 10C). Doğrudan güneş ışığı, yağmur, kar vb. doğa koşulları, vandalizm ve çalınma riski gibi durumlardan korunmaları amacıyla ahşap destekler üzerinde ondülünlerin yerleştirildiği bir konstrüksiyon sistemi ile koruma altına alınmıştır (Severson - Kökten Ersoy 2002: 2-3) (Res. 10E, F).



Resim 10
Önleyici Koruma Uygulamaları (Mozaikler üzerindeki ön temizlik çalışmaları (A,B,D), sağlamlaştırma uygulamaları (C), geçici örtü sisteminin oluşturulması (E,F)) (Foto: Balatlar Kilisesi Kazı Arşivi).

Konservasyon Uygulamaları

Temizlik Uygulamaları

2021 yılında mozaiklerin konservasyon uygulamalarına başlandığında, ilk olarak ıslak ve kuru temizlik çalışmaları yapılarak panoların yüzeyleri toz-toprak katmanlarından arındırılmıştır. Temizlik öncesinde süpürge, kompresör ve fırça gibi aletlerle yüzeyde kuru temizlik yapılmıştır. Ardından su, sünger, fırça gibi aletlerle ıslak temizlik yapılarak, yüzeydeki ve tessera taneleri arasındaki toprak katmanları uzaklaştırılmıştır. Mozaik yer döşemelerinin bazı bölümlerinde yüzeyde belirlenen kalker katmanlarının temizliği için bisturi ve benzeri dişçi aletleri ile mekanik olarak temizlenmiştir (Res. 11).

Resim 11
Mozaikler üzerinde gerçekleştirilen kuru ve ıslak temizlik uygulamaları (Foto: Sedef Öztürk).



Tesellatum-Nucleus-Rudus Tabakalarının Konsolidasyonu

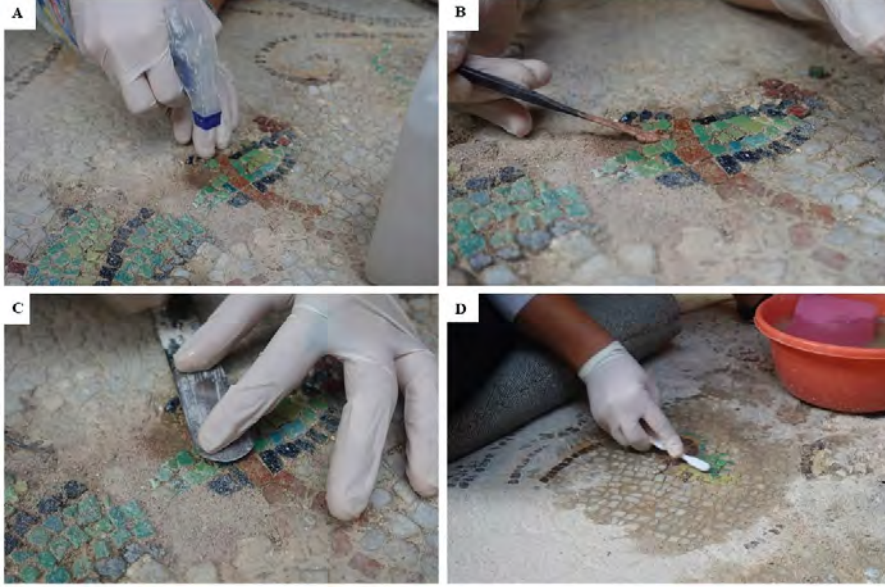
Yerinden kaldırılmayan diğer panolarda belgeleme çalışmaları sırasında tespit edilen boşluk alanlarda Malta 6002 (Harç Karışımı ve su 1:1) ile enjeksiyon harç uygulaması gerçekleştirilmiştir (Res. 12). Bu uygulama ile tessellatum katmanı altındaki harç tabakaları arasındaki boşluklar doldurularak, oluşan zemin hareketlerinden panoların daha az etkilenmesi amaçlanmıştır (Şener 2012b: 212).

Resim 12
Enjeksiyon Harç Uygulaması (Foto: Balatlar Kilisesi Kazı Arşivi).



Tesselatum Katmanındaki Lakuna Alanlarında Tessera Örgü İle Tamamlama

Yapılan incelemeler sonucunda, yatak harcının dayanımını yitirdiği bölümlerde tesseraların harç üzerinden ayrıldığı belirlenmiştir. Bu bölümlerde yaşanabilecek olan tessera kaybını önlemek ve mevcut tesseraları yeniden yerleştirmek için kireç esaslı harç hazırlanmıştır. Ardından bu alanlarda su ile ön ıslatma yapılmış ve harç uygulanmıştır (Res. 13A). Tesseralar, harç üzerinde mevcut şekline uygun olarak yerleştirilmesinin ardından plastik tokmak ile basınç uygulanarak sabitlenmiştir (Res. 13B, C) (Şener 2012b: 217). Sonrasında su ve sünger yardımıyla tessera yüzeylerindeki harç temizlenmiştir (Res. 13D).



Resim 13

Küçük boşluk alanlardaki boşlukların ince harç ve tesseralar ile tamamlanması (A: Uygulama yapılacak olan bölümün ıslatılması ve harcın yüzeye uygulanması, B: Tessera tanesinin harç yüzeyine yerleştirilmesi, C: Yerleştirilen tessera tanesinin harç içerisine oturturulması, D: Uygulamanın tamamlanmasının ardından yüzeyin temizlenmesi)

(Foto: Balatlar Kilisesi Kazı Arşivi).

Tuzdan Arındırma ve Mikrobiyolojik Oluşumların Uzaklaştırılması

Biyolojik aktivasyon ve tuz kaynaklı oluşumların mozaik yer döşemeleri üzerinde meydana geldiği belirlenmiştir. Panolar üzerinde oluşan biyolojik oluşumların önlenmesi amacıyla non-iyonik deterjanlı su ile temizlik çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Biyolojik oluşumların topraktan taşınan su ve nem kaynaklı olduğu tespit edilmiştir. Taşınan su ve nem sebebiyle bu panoların yüzeyinde tuz kaynaklı kristalleşmelerin meydana geldiği görülmüş ve kâğıt hamuru uygulamasına karar verilmiştir (Weyer vd. 2015: 311). Yüzeyden alınan kâğıt hamurunun içeriğindeki tuz miktarı iletkenlik ölçer kondüktivite cihazı ile ölçülerek kontrol edilmiş, gerekli durumlarda uygulama tekrar edilmiştir (Res. 14).



Resim 14

Mikrobiyolojik oluşumların temizliği ve kâğıt hamuru ile tuzdan arındırma uygulaması (Foto: Sedef Öztürk).

Yapım Katmanlarının Yenilenmesi

Panoların belirli bölümlerinde zaman içerisinde meydana gelen zemin hareketleri, yapım katmanları arasında yaşanan ayrışma vb. sebeplerden dolayı 2017 yılından itibaren yapılan gözlemler sonucunda, çöküntü, çatlak ve harç katmanları arasında ayrışmanın yaşanması ve sürecin devam etmesiyle bazı alanlarda yapım katmanlarının yenilenmesine karar verilmiştir.

Parçalı olarak yerinden kaldırılması hedeflenen panolar üzerinde detaylı temizlik çalışmaları sonrasında sağlamlaştırma uygulamalarına geçilmiştir. Tüm yüzey üzerine PVA-Tülbent/Amerikan bezi ile sağlamlaştırma yapılmıştır (Res. 15A). Kesim için yapılan planlamanın ardından spiral ile belirlenen bölümlerde kesim işlemi gerçekleştirilmiştir (Res. 15B,C). Keski ve ayırıcı kamalarla, rudus ve nucleus arasından girilerek yapım katmanları birbirinden ayrılmıştır (Res. 15D). Her parça taşınabilmesi için hazırlanan plakalar üzerine sandviç tekniği ile tülbentli facing yüzü altta harçlı bölümü üste kalacak biçimde alınmıştır (Res. 15E). Tessellatum katmanını bir arada tutan eski harç tabakası çeşitli dışçı aletleri ve keskiler yardımıyla mekanik olarak uzaklaştırılmıştır. Son olarak panoların yüzeyindeki toz ve harç kalıntıları süpürge ve fırçalarla uzaklaştırılarak orijinal harç dokusu, konumuna uygun biçimde yerleştirmeye hazır hale getirilmiştir (Resim 15F) (Şener 2012b: 214).

Resim 15

Yapım katmanlarının yenilenmesi (A: Mozaik yüzeyinin sağlamlaştırılması, B: Kesim yapılacak alanlarda planlama, C: Belirlenen alanların spiral ile kesimi, D: Keski ile rudus ile nucleus katmanlarının birbirinden ayrılması. E: Sandviç tekniği ile panoların yerlerinden kaldırılması, F: Tessellatum katmanı arkasında mekanik temizlik uygulaması)
(Foto: Sedef Öztürk).



Sandviç tekniği ile tessellatum katmanı üstte kalacak biçimde çevrilen panolar hazırlanan nucleus katmanı üzerine yerleştirilmiştir (Res. 16A,B,C,D). Mala yardımıyla yerlerine yerleştirilen panolarda harcın kuruması sonrasında tessellatum katmanı yüzeyindeki PVA-Tülbent-Amerikan bezi katmanı ılık su ile yumuşatıldıktan sonra tesseralar yerlerinden çıkarılmayacak şekilde kaldırılmıştır (Res. 16E) (Şener 2012b: 215). Yüzeydeki seviyenin düzeltilmesinin ardından örgüdeki eksik alanlarda tamamlama yapılmasına karar verilen bölümler orijinal tesseralar ile tamamlanmıştır (Res. 16F,G,H) (Şener, 2012b: 217). Tüm yerleştirme işlemi sonrasında yüzeyde tesviye işlemleri yapılmış ve su-sünger ile temizlik çalışmaları gerçekleştirilmiştir (Res. 16J).



Resim 16

Yapım katmanlarının yenilenmesi (A: Yerleştirilmeye hazırlanan mozaik panoların arka yüzeyinin su ile ıslatılması, B: Hazırlanan yatak harcının tessera aralarına girecek biçimde fırça ile mozaik panoların arka yüzeyine uygulanması, C: Panoların orijinal konumuna yerleştirilmesi, D: Mala yardımı ile panoların oturtulması, E: Tutkal-Tülbent/Amerikan bezinin ıslatılması, F-G: Yerleştirilen panoların yüzeylerinin tesviye edilmesi ve temizliği, H: Tessera örgüsünde eksik alanlarda taş dizimi) (Foto: Sedef Öztürk).

Sonuç

Balatlar Kilisesi mozaiklerinde, zemin hareketleri, çevresel etkiler, bitki ve hayvan kaynaklı pek çok farklı faktöre bağlı olarak kayıplar yaşanmış ve bozulmalar oluşmuştur. Bu nedenle eser açısından ileride risk oluşturmayacak ve in situ konservasyon uygulaması ile sonuç alınacak alanlarda farklı konservasyon uygulamaları yapılmıştır. Fakat özellikle yapısal bir sorun olan çöküntü alanların çevresel faktörlere karşı daha hassas olan bölümlerinde *sürdürülebilir koruma ilkeleri* çerçevesinde müdahalede bulunulmuştur. Bu alanlarda mozaiklerin yerlerinden kaldırılmasına ve gerekli sağlamlaştırılmaların yapılmasından sonra tekrar özgün pozisyonunda yerlerine yerleştirilmesine yönelik çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Balatlar Kilisesi mozaiklerindeki restorasyonun öncelikli hedefi, eserlerin özgün konumunun ve özelliklerinin birlikte korunmasını sağlamak ve gelecekte yaşanabilecek sorunlara karşı önlem almaktır. Bu çerçevede, *Balatlar Kilisesi Mozaikleri Koruma Projesi* kapsamında eserler olası risklerden etkilenmeyecek şekilde (yağmur sularının vereceği zararlar, yer hareketleri, hayvan veya insan faktörü ve yüksek veya düşük ısı, ışık vb.) koruma altına alınarak üzerinde gerekli koruma-onarım çalışmasının tamamlanmıştır. Konservasyon uygulamalarının sonuçlandırılmasının ardından, mozaik yer döşemelerinin yapı kompleksiyle olan bağlantısı koparmayan bir çatı sistemi ile üzerinin kapatılması ve in situ olarak sergilenmesi hedeflenmektedir.

Kaynaklar – Bibliography

- Bourguignon et al. 2003 E. Bourguignon - J. Neguer - F. Piqué - T. Roby, *Mosaics In Situ Project Illustrated Glossary: Definitions of Terms Used for the Graphic Documentation of In Situ Floor Mosaics*, Los Angeles.
- Cura 2021 M. Cura, “Farklı bir Mozaik Kaldırma Tekniği- Zarflama (Controcalco), A Different Mosaic Lifting Technique - Envelopment (Controcalco)”, *Lycus Dergisi* 3, 77-92.
- Cura 2022 M. Cura, “Anıtkabir-Sakarya Meydan Muharebesi ve Başkumandanlık Meydan Muharebesi Kabartmalarının Koruma ve Onarım Uygulamaları-Protection and Repair Applications in Anıtkabir- Sakarya Square Battle and The Command-inhead Field Battle Reliefs”, *Akademik Sanat* 17, 82-102.
- Hetto 2021 O. Hetto, *Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı Erken Bizans Dönemi Mozaiklerinin İkonografisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Kaplan vd. 2017 Z. Kaplan - B. İpekoğlu - H. Böke, “Roma Dönemi Döşeme Mozaiklerinin Yapım Tekniği ve Malzeme Özellikleri”, *Uluslararası Katılımlı 6. Tarihi Yapıların Korunması ve Güçlendirilmesi Sempozyumu*, Trabzon, 237-245.
- Köroğlu 2011 G. Köroğlu, “2010 Yılı Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı”, 33. KST 3, 65-75.
- Köroğlu 2016 G. Köroğlu, “2014 Yılı Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı”, 37. KST 2, 463-476.
- Köroğlu 2019 G. Köroğlu, “Balatlar Kilise Kazısı 2018 Yılı Çalışmaları”, 41. KST 2, 227-241.
- Küçük 2012 C. Küçük, “Mersin Kız Kalesi’nde Bulunan Kilise Taban Mozaiklerinin Restorasyonu”, *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 9, 19-28.
- Ormancı Öztürk 2019 Ö. Ormancı Öztürk, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri*, 2019/11 no.lu Proje Sonuç Raporu.
- 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, 1-6.
- Şener 2009 Y. S. Selçuk, “Haleplibahçe Mozaiklerinin Restorasyonundaki Uygulamalar”, M. Önal - M.S. Yılmaz (eds.), *Kültürler Arasında Bir Bağlantı: Mozaik AIMC XI. Uluslararası Mozaik Kongresi Bildirileri*, Gaziantep, 51-62.
- Şener 2011 Y. S. Şener, “Haleplibahçe Kazıları Koruma Onarım Çalışmaları”, H. Karabulut - M. Önal - N. Dervişoğlu (eds.), *Haleplibahçe Mozaikleri*, İstanbul, 104-150.
- Şener 2012a Y. S. Şener, “Arkeolojik Alanda Taban Mozaiklerinde Karşılaşılan Bozulmalar”, A. A. Akyol - K. Özdemir (eds.), *Türkiye’de Arkeometrinin Ulu Çınarları / Two Eminent Contributors to Archaeometry in Turkey*, Prof. Dr. Ay Melek Özer ve Prof. Dr. Şahinde Demirci’ye Armağan / To Honour of Prof. Dr. Ay Melek Özer and Prof. Dr. Şahinde Demirci, İstanbul, 329-344.
- Şener 2012b Y. S. Şener, “Arkeolojik Alanda In situ (Yerinde) Mozaik Koruma Yöntemleri”, *JMR* 5, 201-220.
- Şener - Şahin 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.
- Weyer vd. 2015 A. Weyer - P. Roig Picazo - D. Pop - J. Cassar - A. Özköse - J.-M. Vallet - I. Srša (eds.), *EwaGlos-European Illustrated Glossary of Conservation Terms for Wall Paintings and Architectural Surfaces*, Germany.
- Zehnder 2000 K. Zehnder, “Basic Concepts of Documentation”, W. Schmid (ed.), *GraDoc, Graphic Documentation Systems in Mural Painting Conservation*, Rome, 7-15.

Villa Gallo Romaine de Séviac - France

Approches innovatives visant à la valorisation, à la conservation et à la restauration de pavements de mosaïque antiques exposés en plein air

Galler - Roma Devri'nden Séviac Villası - Fransa

Açık Havada Sergilenen Antik Zemin Mozaiklerinin Değerlendirmesinde, Korunmasında ve Restorasyonunda Çağdaş Yaklaşımlar

Paola PERPIGNANI - Paolo RACAGNI*

(Received 29 August 2022, accepted after revision 10 August 2023)

Abstract

The Gallo-Roman Villa of Séviac - France


Modern Approaches to the Valorization, Conservation and Restoration of Ancient Floor Mosaics Exposed Outdoors

The Gallo-roman villa of Séviac, located in the Municipality of Montréal du Gers in France, was accidentally discovered at the end of the 19th century. The archaeological investigations identified the end of the 4th and the beginning of the 5th century as the period of its greatest splendour. It was a large rural residence that certainly belonged to a high-ranking aristocrat, covering a total area of about 25,000 sqm. In ancient times, it is believed to have mosaic floors with a total area of approximately 1,500 sqm. Currently, the site boasts about 400 sqm of beautiful polychrome mosaics of undoubted technical and stylistic quality. Recently, thanks to the interest of the local authorities, it was decided to invest in the territory through a series of programs aimed at protecting and enhancing the historical, artistic and archaeological heritage of the territory. Through a public competition, a team headed by the Portuguese architect João Luís Carrilho da Graça was selected, as it possessed the specific skills in the required fields. A new fully functional and innovative system of coverage of the entire site was designed and built. After a very complex preliminary diagnostic work, the team, in cooperation with the restoration laboratory of RavennAntica Foundation, designed and then directed the restoration of the entirety of the mosaic floors.

Keywords: Séviac, France, enhancement, restoration, mosaics.

Öz

Fransa'nın Montréal du Gers Belediyesi'nde bulunan Galler-Roma devrine ait Séviac Villası XIX. yüzyılın sonuna doğru tesadüf eseri keşfedilmiştir. Arkeolojik araştırmalar, IV. yüzyılın sonu ve V. yüzyılın başlangıcının Séviac Villası'nın en parlak dönemi olduğunu ortaya çıkarmıştır. Burası, kesinlikle üst düzey bir aristokrata ait, toplam olarak 25.000 m²'ye yakın bir alanı kapsayan geniş bir köy saray konutuydu. Bu saray konutun, antik dönemlerde toplam olarak yaklaşık 1.500 m²'lik bir alanı kapsayan zemin mozaiklere sahip olduğu düşünülmektedir. Şu anda sit alanı, teknik ve üslup nitelikleri açısından hasar görmemiş yaklaşık 400 m²'lik olağanüstü güzel çok renkli mozaikler ihtiva etmektedir. Kısa bir süre önce, yerel yetkililerin gösterdikleri

* Paola Perpignani, Restauratrice et directrice technique du laboratoire de restauration Fondazione Parco Archeologico di Classe - RavennAntica - Museo Classis Ravenna, Italy.  <https://orcid.org/0009-0007-4020-8331>. E-mail: perpignani@ravennantica.org Web Site: <https://ravennantica.it/>

Paolo Racagni, Mosaïste, restaurateur e conservateur, profession libérale, Italy.  <https://orcid.org/0009-0009-0328-7055>. E-mail: racagni.paolo@libero.it Web Site: <http://www.racagnimosaiico.com>

ilgi sayesinde, bölgenin tarihi, sanatsal ve arkeolojik mirasının korunması ve geliştirmesine yönelik bir dizi program üzerinden bölgeye yatırım yapılması kararlaştırılmıştır. Çalışmaları yürütmek için belli konularda gerekli yeteneklere sahip olduğundan dolayı Portekiz mimar João Luis Carrilho da Graça yönetiminde bir ekip, ihale yoluyla seçilmiştir. Tüm sit alanını eksiksiz bir şekilde kapsayan tamamen işlevsel ve yenilikçi bir örtü sistemi tasarlanıp inşa edilmiştir. Çok karmaşık bir ön teşhis çalışması sonrasında ekip tarafından, RavennAntica Vakfı restorasyon laboratuvarı ile işbirliği içinde, zemin mozaiklerinin tamamının restorasyonu önce tasarlanmış ve ardından yönetilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Séviac, Fransa, geliştirme, restorasyon, mozaikler.

La villa gallo-romaine de Séviac, située dans la municipalité de Montréal du Gers en France, fut découverte accidentellement à la fin du XIX^{ème} siècle, à l'occasion des travaux de construction d'un édifice rural. Cette découverte exceptionnelle donna immédiatement lieu à des campagnes de fouilles ponctuelles, à l'initiative des chercheurs et spécialistes locaux, avant de se poursuivre de manière plus régulière et suivant une rigueur scientifique plus poussée, entre 1961 et 1997, à l'instigation de Mme. Paulette Aragon-Launet (Gugole 1993: 20-29)¹.

Les campagnes de fouilles² consentirent d'étudier la chronologie d'occupation du site et de comprendre l'organisation fonctionnelle de la villa (Aragon-Launet 1986: 13-18). Une première implantation fut attestée au II^{ème} siècle, suivie par d'autres évolutions qui portèrent à identifier, entre le IV^{ème} et le début du V^{ème} siècle, l'âge d'or du site (Aragon-Launet 1987: 76-80)³.

La villa gallo-romaine de Séviac constitue un exemple de la manière dont devait se présenter, pendant l'Antiquité, une luxueuse résidence de campagne, située sur un domaine agricole d'environ 3 hectares, appartenant à une riche famille de l'Aquitaine romaine (Fages – Gugole 2005: 3-18).

Cette villa était organisée autour d'une cour centrale carrée de 30 mètres de long, délimitée par un *peristylum* large de 4 mètres, sur lequel donnaient de nombreuses pièces (Gugole – Laffitte 1996: 15-24). Un couloir externe délimitait une seconde cour rectangulaire, située au Sud, et servait de liaison entre l'habitation et la vaste zone thermale (Fig.1).

Des restes de fondations antiques trouvés durant les campagnes de fouilles, attestent que l'entière villa devait être dotée à l'époque d'environ 1.500 m² de sol en mosaïque. Actuellement sur le site sont conservés environ 400 m² de magnifiques mosaïques polychromes, de qualité technique et stylistique incontestables, dans un très bon état de conservation (Gugole – Laffitte 1996: 25-32).

La décoration de la villa, telle que nous la connaissons aujourd'hui, fut réalisée entre la deuxième moitié du IV^{ème} et la première moitié du V^{ème} siècle ap. J.C. La typologie particulière de ses décors a permis de la mettre en rapport avec l'École d'Aquitaine (Balmelle 1976: 70-75)⁴. Les mosaïques furent très probablement

1 Mme Paulette Aragon-Launet (1913-1992) fonde en 1967 l'Association pour la sauvegarde des monuments et sites de l'Armagnac. L'Association fit, au cours du temps, l'acquisition du terrain archéologique de Séviac et a mené de manière continue, entre 1967 et 1997, des activités de fouilles, des recherches et des études.

2 Au fil des années, Mme Aragon-Launet a été épaulée par d'inlassables partisans et par d'éminents chercheurs qui permirent d'effectuer des fouilles archéologiques avec une rigueur scientifique accrue. En particulier, nous souhaitons mentionner: Guy Célot, Daniel Daucourt, Evelyne Guibert, Jacques Lapart, Elisabeth Monturet, Dominique Matignon, Raymond Monturet, Jean Louis Paillet, Hervé Rivière, Jean Tichane, Yannik Tirel, Pierre Tullin et, enfin, Jean Gugole et Briuc Fages.

3 La villa de Séviac, vers la fin du III^{ème} siècle, était inscrite dans l'aire géographique de *Novempopulonia*, une fraction de la province romaine d'Aquitaine, qui avait pour capitale Elusa, actuelle Eauze, située à environ 12 km de la municipalité de Montréal du Gers. Aujourd'hui, la splendide *domus* d'Elusa (récemment valorisée et muséalisée) constitue un témoignage représentatif des restes de la ville antique.

4 Les mosaïstes Aquitains élaborent des schémas géométriques à partir d'un répertoire traditionnel

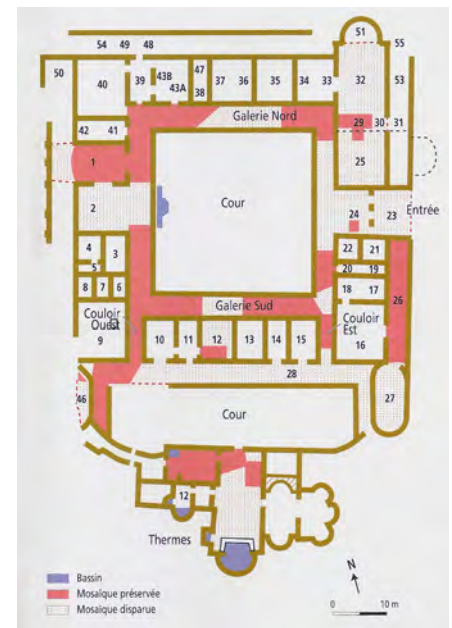


Figure 1
Villa gallo romaine de Séviac - France.
Conservation et restauration des mosaïques.
Planimétrie de l'ensemble du complexe (*villa*
et *thermae*) (Fage - Gugole 2005: 5).

Figure 2

Villa gallo romaine de Sèviac - France. Conservation et restauration des mosaïques. Première catégorie - mosaïques à décor géométrique (mosaïque 297) (Perpignani 2019: 56).

Figure 3

Villa gallo romaine de Sèviac - France. Conservation et restauration des mosaïques. Deuxième catégorie - mosaïques à décor géométrique et éléments floraux (mosaïque 286a) (Perpignani 2019:58).

Figure 4

Villa gallo romaine de Sèviac - France. Conservation et restauration des mosaïques. Troisième catégorie - mosaïques avec représentation de feuilles d'acanthé (mosaïque 286c) (Perpignani 2019: 62).

réalisées par des ateliers itinérants, ce qui explique les nombreuses similitudes, parfois très évidentes, entre des pavements provenant de localités diverses (Balmelle – Darmon 2017: 291-302).

À l'intérieur de la villa une trentaine de pavements de mosaïques ont été identifiés et constituent un ensemble exceptionnel de tapis de pierre aux couleurs et aux compositions harmonieuses.

Il a été rapidement possible d'identifier une unité dans l'ensemble du projet, non seulement architecturale mais aussi décorative. Les mosaïques soulignent et distinguent les pièces et les couloirs, elles mettent en valeur les espaces dédiés à la réception, elles suggèrent, à travers leur dynamisme, un parcours à suivre, ou encore elles attirent l'attention sur une portion d'un espace plutôt qu'une autre.

Les mosaïques de la villa ont été réparties, afin d'en faciliter la compréhension et la lecture, en cinq catégories spécifiques, divisées comme suit : décorations géométriques simples, décorations géométriques avec éléments floraux, décorations représentant des feuilles d'acanthé, décorations représentant des éléments faisant référence à la vigne et décorations représentant des arbres à fruits (Gugole – Laffitte 1996: 37-82) (Figs. 2-6).



Figure 5

Villa gallo romaine de Sèviac - France. Conservation et restauration des mosaïques. Quatrième catégorie - mosaïques avec représentation d'éléments faisant référence à la vigne (mosaïque 295) (Perpignani 2019: 64).

et donnent à leurs créations des caractéristiques qui leurs sont propres. Il s'agit désormais d'un consensus général que la plus grande originalité qui peut être observée dans les mosaïques de l'école d'Aquitaine s'exprime à travers le répertoire de type végétal composé principalement de trois éléments fondamentaux: la feuille d'acanthé, des éléments faisant référence à la vigne, et l'arbre à fruit. Afin d'expliquer au mieux cette notion, nous reportons ci-dessous les mots de Catherine Balmelle: "*c'est surtout dans le mode de traitement des compositions et dans le choix des ornements décoratifs que s'affirment les particularités régionales*".



Figure 6
Villa gallo romaine de Séviac - France.
Conservation et restauration des mosaïques.
Cinquième catégorie - mosaïques représentant
des arbres fruitiers (mosaïque 293) (Perpignani
2019: 66).

En 2008 les communautés locales de Montréal du Gers et Eauze ont créé une Union Communale à Vocation Unique, SIVU⁵, dans le but d'entreprendre des initiatives visant à la protection des sites d'intérêt historique, artistique et archéologique⁶, en accordant une attention particulière au développement de l'activité touristique sur le territoire, à travers une valorisation culturelle de grande envergure (Bach – Gaudard 2018: 83). Un *Programme architectural pour l'aménagement de la Villa gallo-romaine de Séviac*⁷ fut donc élaboré en juin 2011. Ce programme prévoyait des travaux de construction de nouvelles toitures, comportant la démolition préalable des structures existantes, désormais délabrées, la gestion des espaces verts en accordant un soin particulier au respect du paysage, l'aménagement d'un parcours de visite pourvu de panneaux explicatifs et la mise en place d'un plan opérationnel pour la protection et la conservation des structures antiques et des pavements de mosaïques (Fages – Gugole 2018: 30-31)⁸.

5 Organisme public de coopération intercommunale, réglementé par les dispositions prévues dans la partie V du code général des collectivités territoriales. Les municipalités de Montréal et Eauze, l'Etat, la Région Midi-Pyrénées et le Département du Gers font partie de SIVU.

6 *Villa gallo-romaine di Séviac et domus de Elusa*, à seulement 12 km de distance.

7 Le commanditaire, SIVU- Pôle Archéologique Elusa - Séviac, a confié le projet à l'entreprise "AVEC Ingénierie - Programmation" de Bordeaux. Le projet dans son intégralité fut soumis et approuvé par l'autorité en charge de la tutelle, la DRAC - Direction Régionale des Affaires Culturelles Service Régional de l'Archéologie des Midi Pyrénées - Conservation Régionale des Monuments Historiques. Les fonctionnaires chargés par la DRAC de suivre l'ensemble du projet furent M.me Valérie Gaudard (CRMH), M.me Sylvie Bach et M.me Valérie Salle.

8 Par souci d'exhaustivité, nous souhaitons mentionner qu'en 1999 un premier projet fut réalisé par M. Stéphane Thouin, *architecte en chef des monuments historiques*, visant à évaluer l'état de l'art du site de Séviac et à élaborer un premier projet de valorisation. La villa gallo-romaine de Séviac fut sujette à la tutelle de l'Etat, en tant que monument d'intérêt historique et artistique, dès 1978. Ce premier projet fut fondamental pour obtenir en 2005 un financement de la part de la DRAC - Direction Régionale des Affaires Culturelles – du Ministère de la Culture de France, de la Région Occitanie, du Département du Gers et de la municipalité de Montréal. Une fois que tous les élaborés techniques et économiques furent produits, il fut évident que le projet présenté demandait un investissement trop onéreux. Le financement obtenu en 2005 n'était pas suffisant pour couvrir l'intégralité des frais. Du projet de départ fut prise en considération seulement la partie concernant la couverture de la zone thermale, entièrement réalisée en bois. Cette opération dissociée du projet actuel a, par la force des choses, conditionné l'ensemble du site. Le projet successif de requalification a donc dû tenir compte du premier projet, de ce qui avait été mis en place par le passé, mais aussi des volontés des commanditaires et des exigences de l'organisme de tutelle (DRAC).

En 2012 fût lancé un concours public d'idées visant à sélectionner une équipe de travail ayant des compétences techniques dans les différents domaines requis pour l'attribution d'un projet de valorisation et requalification du site. Diverses associations temporaires d'entreprises participèrent au concours et, une fois évalués les requis de chacune d'entre elles, la mission de présenter un projet complet fût attribuée à trois équipes.

L'association temporaire d'entreprise qui au final remporta le concours, dirigée par le bureau de l'architecte portugais João Luís Carrilho da Graça, était composée de six entreprises⁹, chacune spécialisée dans un secteur bien spécifique et parmi lesquelles figurait l'atelier de restauration de la Fondazione Parco Archeologico di Classe-RavennAntica (Fages et al. 2018: 50-51).

La tâche confiée à l'atelier de restauration de Ravenne était celle d'effectuer et coordonner les travaux de diagnostic et la planification globale du projet ayant trait aux opérations de conservation, restauration et manutention des structures archéologiques et des pavements de mosaïques¹⁰. Notamment, l'atelier a contribué à rédiger et à élaborer tous les documents concernant les enquêtes diagnostiques préliminaires, l'analyse liée à l'évaluation des risques, la planification des procédures spécifiques pour la "mise en sécurité" du site et des restes archéologiques pendant la réalisation des travaux de démolition et construction des nouvelles couvertures, le projet de restauration, ainsi que les calculs métriques estimatifs et l'analyse des coûts liés à ce dernier, l'assistance à la coordination des travaux de restauration¹¹ (Bach – Gaudard 2018: 80-83) et l'élaboration d'un protocole pour les futures interventions d'entretien ordinaire du site.

Dans un premier temps, tous les pavements présents à l'intérieur de la *villa*, exceptée la partie des *thermae*, ont été étudiés¹². Le relevé de référence a été fourni par l'entité contractante, quant à la numération des mosaïques (Fig. 7), les indications fournies par les campagnes de fouilles, les informations relatives aux anciennes interventions de restauration, l'étude des tesselles et des mortiers, elles, ont été extraites d'études et de recherches précédentes (Balmelle 1987: 151-201 pls.XCII-CXL). Toutes les données ont été classées, complétées et mises à jour pour ensuite être confrontées directement sur le site et avec des recherches menées auprès des archives de la DRAC, à la Mairie, à l'Office de Tourisme et auprès de l'église de Montréal.

Avant de commencer le projet de restauration, nous avons pris la décision de collecter toutes les informations et preuves scientifiques nécessaires, en nous servant d'une technologie avancée de relevé : la photogrammétrie (Fig. 8). Nous avons donc réalisé des relevés photogrammétriques en haute définition de toutes les mosaïques de la villa¹³. Ils ont constitué un support indispensable pour la

9 JLCG arquitectos, entreprise mandataire, pour l'ensemble du projet ; Laboratoire de Restauration de la Fondazione RavennAntica, pour la conservation des mosaïques et des structures archéologiques; Sist, pour la coordination; P-06, pour le parcours des visite et panneaux explicatifs; Settec, pour l'ingénierie structurelle; Yac, pour la mécanique des fluides.

10 Toutes les activités d'étude, de planification et d'assistance à la direction des travaux effectuées par le Laboratorio di restauro della Fondazione RavennAntica figurent dans le projet de thèse de doctorat réalisé par Paola Perpignani, Université de Bologne.

11 Ces travaux furent confiés, à la suite d'un concours public, à l'entreprise française Socra - Restauration Conservation d'œuvres d'Arte. Président Patrick Palem, chef de chantier Clio Nanè.

12 Comme mentionné dans les pages précédentes, la partie des thermes ne faisait pas partie du projet. Cf. note 10.

13 Le relevé a été réalisé par l'entreprise Akanthos s.r.l. Titulaires et directeurs techniques : doc. Nicola Fadini et doc. Michelangelo Monti. Réalisation sous la direction du doc. Matteo Costa, avec la contribution importante en phase d'acquisition et élaboration des données, de notre collègue et ami doc. Simone Corli.

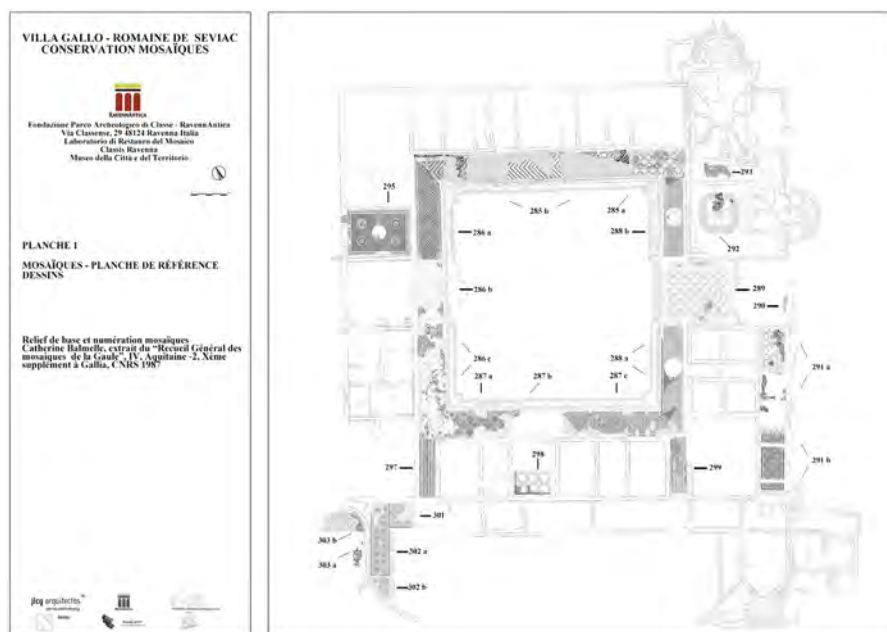


Figure 7
 Villa gallo romaine de Sèviac - France.
 Conservation et restauration des mosaïques.
 Localisation sur le plan et numérotation des
 mosaïques (villa) (Perpignani 2019: tav.1).



Figure 8
 Villa gallo romaine de Sèviac - France.
 Conservation et restauration des mosaïques.
 Réalisation du relief photographique et
 positionnement des mosaïques sur le plan
 (Perpignani 2019: 130).

suite de notre travail (Perpignani 2019: 127-132). Les relevés photographiques réalisés, superposés à la base vectorielle de la villa, ont constitué le point de départ fondamental pour toutes les élaborations diagnostiques et de planification, d'ensemble et de détails, réalisées par la suite. La présence sur le site des anciennes toitures, toutes de différentes hauteurs, ne rendait pas possible l'utilisation d'un appareil photo sur perche télescopique, et encore moins le recours à un drone. Par ailleurs, la restitution photographique devait garantir un niveau élevé de détails. Il a été donc nécessaire de capturer un numéro important d'images pour chaque pavement. Ces photographies ont été réalisées avec un appareil photo Nikon D90 fixé sur trépied, doté d'une bulle de mise à niveau et d'un bras mécanique télescopique, afin d'effectuer une reprise la plus zénithale possible au pavement et avec le moins de déformations de perspective possibles. Chaque photo présentait au moins quatre points de contrôle, de mire, et une large marge de superposition afin d'obtenir un résultat précis en phase de réélaboration. Les points à terre ont ensuite été relevés, grâce à une station totale et ont été mis en

relation avec un ensemble de points de références identifiés sur les structures de la villa. Ainsi nous avons obtenu une grille de points de contrôle, utile pour le redressement des images selon une méthode analytique, c'est à dire en corrigeant les déformations grâce à certains points connus. À travers un logiciel, toutes les photos ont été redressées, de manière à corriger toutes les distorsions qui se sont créées à mesure que le centre de l'objectif de l'appareil s'éloignait du sujet à capturer. De plus, toutes les photos individuelles ont été jointes pour créer une unique *photomosaïque*.

Les photos ont été ensuite retravaillées avec un logiciel de graphisme afin d'uniformiser les lumières et les couleurs, après le *mosaïquage*, afin d'éliminer certaines imperfections dans les zones de jointure. Par la suite, tous les points vectoriels relevés à l'aide de la station totale ont été insérés sur le relevé CAD du site. Grâce aux coordonnées de ces points de contrôle, chaque projet a pu être positionné sur le relevé en faisant coïncider les points vectoriels relevés avec les points correspondants sur les images raster. En superposant à la planimétrie CAD les photogrammétriques des mosaïques, redressées et mises à l'échelle, ont été ainsi obtenues des orthophotographies géoréférencées de chaque pavement et un positionnement métrique correct de toutes les photomosaïques de la villa. En procédant ainsi, nous avons pu mesurer et vérifier, en temps réel, tous les pavements de mosaïques présents sur le site avec un niveau de détails permettant la visualisation de chaque tesselle. De plus, il a été possible de mettre en relation les pavements en mosaïques avec toutes les structures présentes sur le site, antiques et modernes.

En considérant que le site de Séviac se trouve à environ 1.300 km de Ravenne, ce relevé a constitué un élément fondamental pour toute la phase diagnostique préliminaire mais aussi pour le projet de restauration qui s'en est suivi. Pouvoir facilement et confortablement vérifier, depuis l'ordinateur, les mesures, les aires, les dimensions des mosaïques mais aussi des structures a été d'une grande aide et a permis une grande productivité dans la réalisation du projet. Une semaine de relevés sur le site et un modeste investissement économique initial ont permis de mener à bien un travail très complexe et détaillé. La surface globale des pavements présents sur le site a été estimée à 345 m², auxquels s'ajoute la superficie des mosaïques déposées au cours d'interventions précédentes et qui n'ont plus été repositionnées sur le site.

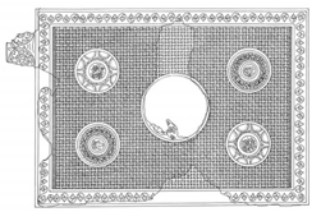
À des fins de documentation, ont été élaborées des fiches d'identification de chaque pavement de mosaïques, accompagnées de planches thématiques de référence (Perpignani 2019: 69-119) comportant toutes les informations relatives au dessin géométrique de composition, à leur localisation sur le plan, aux informations tirées des fouilles archéologiques, à la surface d'origine et actuelle, aux anciennes interventions de restauration et à l'état de conservation¹⁴. De cette documentation, nous reportons deux exemples: une planche relative à une mosaïque se trouvant sur le site et une autre se référant à une mosaïque hors site.

Par exemple, en ce qui concerne la Mosaïque 295 *in situ*, située dans un espace au nord-est du *peristylum*, toutes les informations dérivant de l'étude des documents d'archives et des prospections effectuées directement sur place ont été reportées sur sa fiche d'identification (Fig. 9). À l'appui, ont été réalisées des planches thématiques relatives au relevé photographique, au calcul de la superficie globale, à l'état de conservation avec détails connexes. Enfin, puisqu'il

14 Nous signalons que les fiches identitaires de tous les pavements de mosaïques et les planches thématiques annexes sont inédites puisqu'elles n'avaient pas fait partie de la documentation réalisée auparavant.

s'agit d'une mosaïque qui fut déposée et repositionnée sur de nouveaux supports en 1996, les 11 sections de mosaïque placées sur des supports en aluminium alvéolés ont identifiées (Fig. 10).

MOSAÏQUE 295



État de conservation:	Dans le coin nord, présence d'humidité et de mousses. Présence de lésions aux points d'assemblage des panneaux et le long du bord de l'environnement. Des marques de brûlure. Tesselles bien fixées au nouveau mortier de restauration.
Étude des tesselles:	Les dimensions des tesselles varient de 1,2 à 1,8 cm de côté (celles de grand format sont relatives au fond). La couleur des tesselles sont noir, blanc, et les différentes nuances de rouge, jaune, vert foncé (ofite), gris bleu (marbre du type de la région de Saint-Béat), gris. La mise en œuvre des tesselles est serrée et l'exécution est soignée.
Étude du substrat:	Le support que l'on a pu observer lors d'une enquête faite à l'extrémité ouest est constitué par: <i>nucleus rose</i> (2,5 cm d'épaisseur); <i>rudus</i> composé d'un mortier jaunâtre avec de petits éléments de briques et de cailloux (7 cm d'épaisseur).
Échantillons:	Mortier de restauration.
Protégé/Pas protégé:	Protégé
In situ/Ex situ:	<i>In situ.</i>
Notes:	Au moment de sa découverte, la mosaïque était en grande partie conservée. Dégradée au centre à cause de racines d'arbres. À l'extrémité ouest, il était recouvert d'incrustations calcaires et présentait des dénivelés à plusieurs endroits. Le fragment représentant le sarment d'acanthe, à l'extrémité ouest, était détruit.
Planches annexes:	Planche 295-1 - Identification des mosaïques <i>ex situ</i> . Planche 295-2 - État de conservation. Planche 295-3 - Image détaillée. Planche 295-4 - Panneau en nid d'abeille d'aluminium.

Localisation:	Situé au nord-ouest du <i>peristylum</i> , dans un environnement directement relié à la galerie ouest
Campagnes de fouilles:	1961
Description:	Mosaïque représentant des lauriers, des vignes et des raisins.
Surface originale:	10 x 7 m. Surface Totale 70 m ² .
Surface actuelle:	Surface totale 58,54 m ²
Interventions antérieures:	Détaché en 1993 et réplacé sur des panneaux en nid d'abeille d'aluminium en 1996 par le Laboratoire de restauration de la mosaïque Technic Arts Safety de Loupian. Onze panneaux en nid d'abeille en aluminium fixés en place sur un plan en béton armé. Épaisseur des panneaux 3 cm + 1 cm de nouveau mortier de restauration.

Figure 9

Villa gallo romaine de Sèviac - France. Conservation et restauration des mosaïques. Fiche d'identification des mosaïques (mosaïque 295) (Perpignani 2019: 102-103).

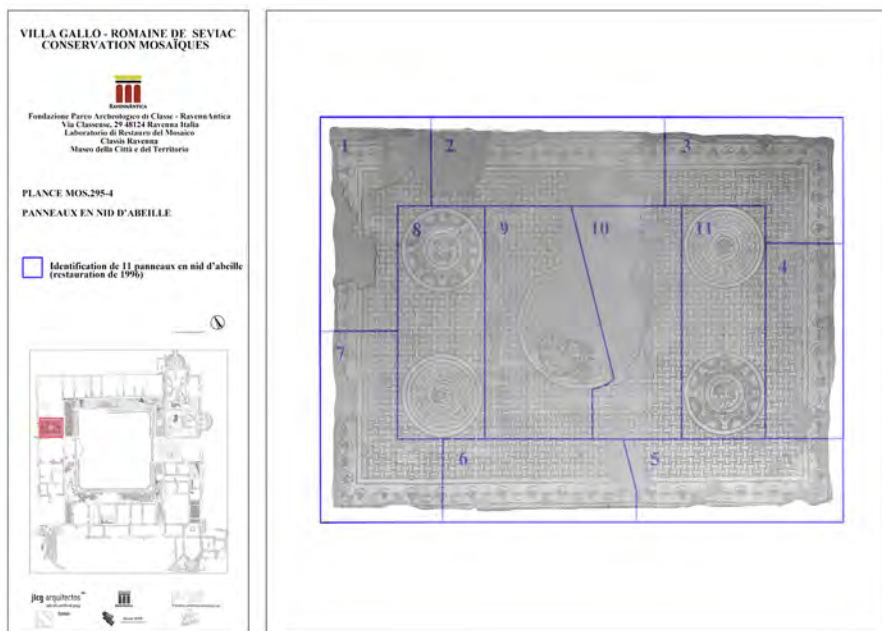


Figure 10

Villa gallo romaine de Sèviac - France. Conservation et restauration des mosaïques. Identification des panneaux en nid d'abeille (mosaïque 295) (Perpignani 2019: tav.295.4).

Concernant les mosaïques 286b, 286c et 287a *ex situ*, positionnées à l'origine au sud de la galerie ouest du *peristylum*, une étude spécifique a été menée. Ces pavements de mosaïques, déposés en 1996, et qui n'ont plus été reposés sur site, étaient en partie conservés dans les dépôts de Séviac et en partie exposés dans la ville de Montréal. Grâce à quelques photos d'archives et aux dessins réalisés par la professeure Balmelle, il nous a été possible d'identifier toutes les sections de découpe (Balmelle 1987: 151-201 pls. XCII-CXL) (Figs. 11-12).

L'étude préalable, succinctement décrite, a permis de mettre en relation les informations tirées de la recherche et des études avec un examen objectif du site, effectué directement sur place (Perpignani 2019: 132-150). Il a été tout de suite évident que l'état de dégradation des mosaïques était important et diversifié d'une zone à l'autre, en termes d'intensité et de caractéristiques physico-chimiques. La plupart des mosaïques reposait encore sur son mortier d'origine. D'autres

Figure 11
 Villa gallo romaine de Séviac - France.
 Conservation et restauration des mosaïques.
 Identification des mosaïques *ex situ*
 (mosaïque 286c) (Perpignani 2019: tav.
 286c).

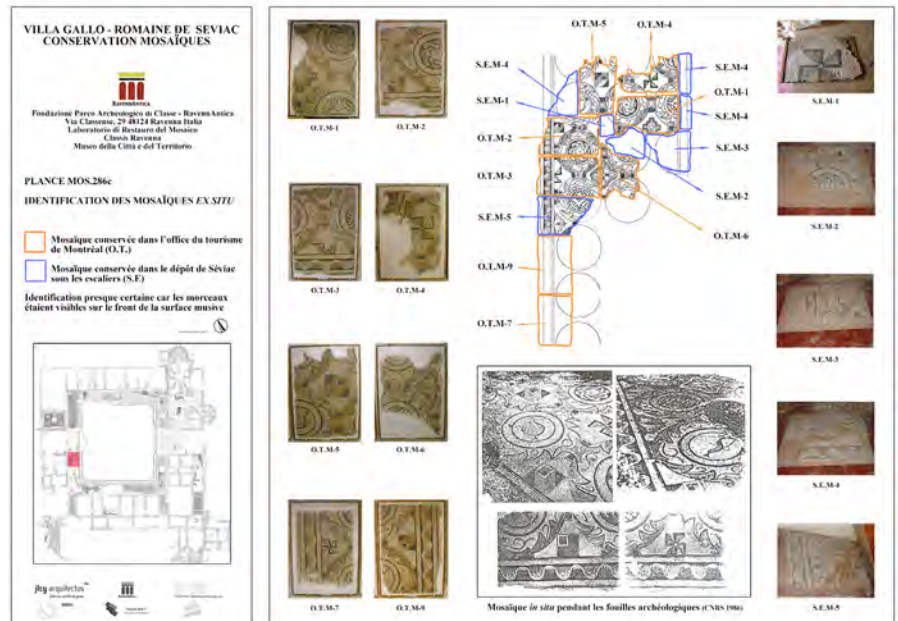
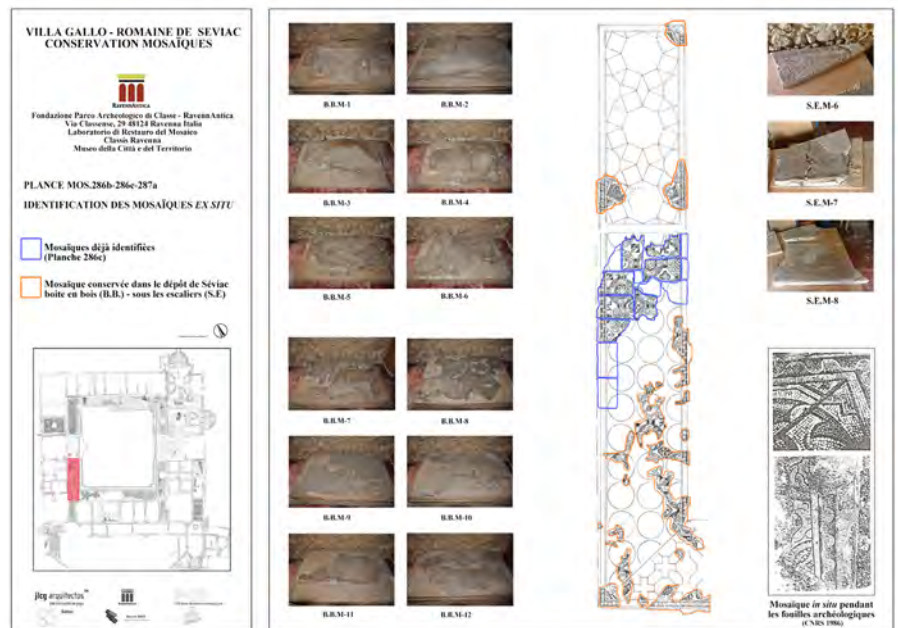


Figure 12
 Villa gallo romaine de Séviac - France.
 Conservation et restauration des mosaïques.
 Identification des mosaïques *ex situ*
 (mosaïques 286b-286c-287a) (Perpignani
 2019: tav. 286b-286c-287a).



pavements, au cours des années, ont au contraire été détachés de leur contexte archéologique puis déposés *in situ*, sur un nouveau mortier de restauration. Enfin, certains fragments de mosaïque furent déposés et placés dans le dépôt de Séviac, ou encore exposés à l'Office de Tourisme et à l'église de Montréal.

Toutes les mosaïques ont été analysées dans le détail et les données issues de ces analyses ont été reportées dans les rapports de diagnostic, accompagnés de planches thématiques, générales (Fig. 13), et détaillées. Il a été possible, seulement à la suite de ce travail préliminaire, de développer des stratégies visant à la protection des pavements et des structures archéologiques pendant les travaux de démolition et de reconstruction des couvertures (Perpignani 2019: 175-183). De plus, nous avons pu de cette façon mettre en évidence certains points critiques qui nécessitaient la mise en place d'un programme complet de restauration d'urgence, qui ne pouvait plus être remis à plus tard. En effet, le projet initial du pouvoir adjudicateur prévoyait de présenter uniquement des solutions ayant pour but de "mettre en sécurité" les pavements de mosaïques

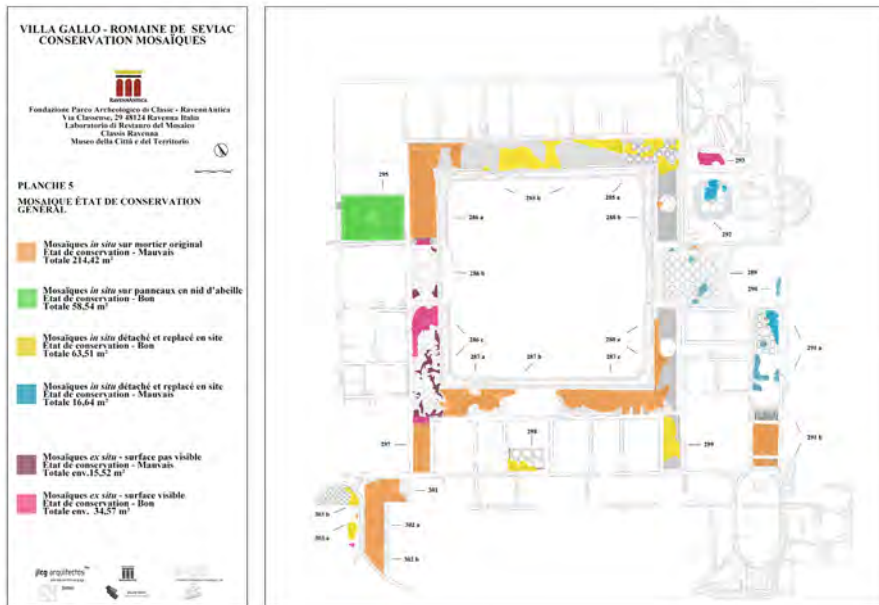


Figure 13
Villa gallo romaine de Sèviac - France.
Conservation et restauration des mosaïques.
État général de conservation des mosaïques
(Perpignani 2019: tav.5).

pendant les travaux de démolition des anciennes et la reconstruction des nouvelles couvertures. Mais à l'issue de l'étude de l'état de conservation des pavements, il s'est avéré que les mosaïques présentaient un état de dégradation très hétérogène et diversifié. Certains pavements présentaient un état de conservation tellement compromis que leur protection sur site, pendant la réalisation des travaux qui auraient été l'objet d'un futur concours public, était à exclure. Il s'agissait de démolir une surface totale d'environ 1.050 m² d'anciennes couvertures très lourdes, constituées de structures en bois et toits en tuiles¹⁵. Simultanément, il fallait réaliser une nouvelle couverture d'environ 2.200 m², qui devait garantir une protection adéquate à tous les restes archéologiques, conférer une homogénéité à l'ensemble du complexe et, éventuellement, ajouter au site un élément de prestige. Il était prévu que toutes les opérations de construction soient réalisées en un an. Même si les pavements de mosaïques avaient été protégés du mieux possible, pendant ces temps de travaux, ils auraient été soumis à un stress physique et mécanique non négligeable.

Le maître d'ouvrage, la maîtrise d'œuvre et l'institution de tutelle décidèrent ainsi de modifier le programme initial de valorisation et requalification de la villa. L'objectif était d'inaugurer la nouvelle couverture de la villa avec l'ensemble de ses mosaïques exposé. Une partie des financements mis à disposition fut donc réattribuée aux opérations de restaurations de l'ensemble des pavements de mosaïques. La tâche¹⁶ supplémentaire de rédiger un projet de restauration, ainsi que l'estimation des calculs métriques et l'analyse des coûts, a été confiée à l'atelier de restauration RavennaAntica; projet qui a fait l'objet d'un marché public conjointement aux travaux d'aménagement de la villa.

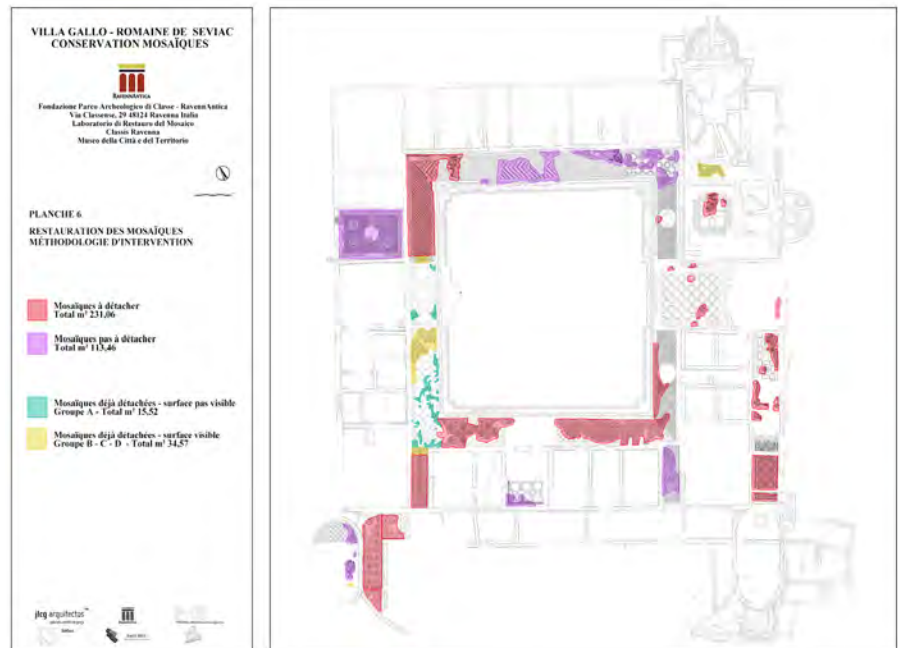
Sans s'attarder sur les aspects économiques, les méthodologies d'interventions qui ont été proposées et ensuite réalisées, seront reportées brièvement ci-dessous, en tenant compte de chaque situation spécifique (Fig.14).

¹⁵ Ces couvertures furent mises en œuvre à partir de 1972, à l'instigation de M.me Paulette Aragon-Launet. Il s'agissait de structures réalisées sans unité d'ensemble, d'année en année, à mesure de l'avancement des fouilles archéologiques qui mettaient à jour et rendaient donc nécessaire une protection des restes archéologiques trouvés.

¹⁶ Tâche et direction des travaux confiées en sous-traitance par le bureau portugais *JLGG arquitectos*.

Figure 14

Villa gallo romaine de Séviac - France.
Conservation et restauration des mosaïques.
Différenciation des opérations de restauration
à effectuer (Perpignani 2019: tav.1 restauro).



En ce qui concerne les mosaïques présentes sur le site qui étaient dans un très mauvais état de conservation, il a été décidé de mettre en œuvre des opérations de dépose et de repose sur des supports autonomes en aluminium alvéolé (Perpignani 2019: 153-155). Cette procédure, en plus de garantir le respect de l'intégrité de l'œuvre et la bonne réussite du travail de restauration dans son ensemble, présentait l'avantage indéniable de la réversibilité. En effet, la notion de réversibilité ne peut pas être attribuée uniquement à l'emploi de matériaux spécifiques, comme la chaux hydraulique et autres liants compatibles avec les matériaux antiques, mais elle doit, dans notre cas spécifique, concerner l'ensemble de la structure à restaurer. Cette solution permettra à l'avenir d'entreprendre d'ultérieures opérations de restauration mais aussi d'éventuelles fouilles archéologiques, sans endommager les mosaïques. Enfin, de possibles situations d'urgence qui pourraient exiger de retirer temporairement les mosaïques du site pour les conserver dans un autre cadre ne sont pas à négliger. De plus, avec ce système d'intervention il a été possible d'effectuer sans interruptions la plupart des opérations de restauration directement en atelier, autant en hiver qu'en été, garantissant une utilisation optimale des matériaux et le respect des délais de remise des œuvres. Les mosaïques ont dû être déposées en suivant des protocoles méthodologiques spécifiques et en utilisant des matériaux bien précis, dont les fiches techniques furent incluses dans le projet de restauration. Il était nécessaire de porter une attention particulière à ne pas causer de dommages aux structures murales antiques et à ne pas endommager les couches sous-jacentes d'intérêt archéologique. Une surveillance archéologique devait être effectuée pendant toute la durée des opérations de dépose et de réalisation de la nouvelle surface de pose¹⁷, afin d'enregistrer toutes les informations utiles à des études futures, le cas échéant (composition des tesselles et des couches préparatoires, *nucleus*, *rudus*, *statumen*, la présence d'éventuelles traces de dessin préparatoire et la répartition des journées de travail). Pour chaque pavement, il a fallu accorder une attention toute particulière à la documentation de toutes les sections de

¹⁷ Réalisé sous la direction du bureau d'architecture portugais à la diligence de l'entreprise assignataire de l'ensemble du travail de construction. La nouvelle superficie de pose d'environ 18 cm d'épaisseur fut réalisée en déposant sur la couche archéologique un géotextile recouvert d'une couche de nouveau mortier composé de chaux hydraulique et d'agrégats.

dépose et à leur placement successif sur de nouveaux panneaux, soit grâce à des photographies en haute définition, soit graphiquement grâce aux planches thématiques.

En ce qui concerne les mosaïques présentes sur le site dans un bon état de conservation, puisqu'elles avaient été déposées auparavant et repositionnées sur un nouveau mortier de restauration, la décision a été prise de les conserver sur le site et de ne pas procéder à une nouvelle dépose (Perpignani 2019: 156).

En l'occurrence, afin de les protéger pendant la réalisation des travaux de construction, des systèmes de mise en sécurité spécifiques ont été planifiés¹⁸.

Concernant les panneaux de mosaïques déposés dans le cadre d'une ancienne campagne de restauration et exposés à Montréal ou mis en dépôt à Séviac, il a été décidé de procéder à leur restauration complète dans le but de les repositionner sur le site, avec tous les autres pavements de mosaïques (Perpignani 2019: 157-159). Dans ce cas également, le projet comportait le positionnement des sections de mosaïques sur des panneaux en nids d'abeille en aluminium. Dans ce cas précis, les études réalisées au préalable ont été fondamentales pour ensuite reconstruire le pavement de mosaïques, en respectant leur aspect d'origine. Les mosaïques hors site présentaient principalement deux typologies d'état de conservation : d'une part, des mosaïques dont la surface était cachée par une toile de gaze encollée (stockées dans le dépôt de Séviac) et d'autre part des mosaïques dont il était possible de voir la surface des tesselles puisqu'elles avaient été repositionnées sur un nouveau mortier de restauration (stockées dans le dépôt de Séviac et exposés à l'Office de Tourisme et dans l'église de Montréal). Toutes les mosaïques restaurées, reposées sur nouveaux supports en aluminium alvéolé ont été repositionnées par la suite¹⁹ sur le nouveau plan de pose, qui avait été conçu au préalable.

Par la suite, nous avons procédé à l'intervention d'intégration des grandes lacunes visant à rétablir une unité à l'ensemble des pavements (Perpignani 2019: 160-161). Le projet consistait en un traitement des lacunes grâce à un enduit teinté. Nous avons choisi une couleur de base dans les tons clairs de manière à s'approcher le plus possible, chromatiquement parlant, aux tesselles de calcaire blanc présentes dans tous les pavements. À l'intérieur du mélange constituant le mortier d'intégration, à base de chaux hydraulique NHL 5.5, a été ajouté du gravier coloré, gris, rouge, jaune et vert, de granulométrie moyenne. L'objectif était d'atteindre une teinte vibrante en termes d'esthétique et chromatiquement en accord avec les pavements de mosaïques. À l'intérieur de cette vaste intégration les lignes directrices de la composition géométrique des pavements devaient être réalisées à l'aide de tesselles de couleur gris clair. Pour faciliter le travail, en amont, toutes les mosaïques de la villa ont été dessinées²⁰, à l'aide d'un logiciel de graphique vectoriel, afin de restituer de manière digitale l'ensemble des pavements tels qu'ils devaient apparaître dans l'Antiquité. En partant de cette base graphique, diverses propositions d'intégration ont été élaborées et soumises à l'approbation du maître d'ouvrage et de l'entité de tutelle. Les propositions devaient être faciles à comprendre pour le futur visiteur et pas trop impactantes d'un point de vue esthétique. Le choix final s'est porté sur le rétablissement du

18 Le système de mise en sécurité prévoyait le placement d'un géotextile de 300 gr sur la surface des tesselles conjointement à la réalisation de panneaux en bois sur mesure.

19 Pour le montage, il a été décidé d'utiliser des chevilles à expansion fixées directement à la surface de nouvelle réalisation.

20 Le logiciel utilisé est Illustrator, produit de Adobe Systems Incorporated. L'élaboration des dessins a été réalisée par Filippo Bandini de la Fondazione RavennAntica.

dessin compositionnel des mosaïques et des bordures périmétriques (Figs. 15-16). Ce faisant, il a été possible de rétablir l'ordre compositionnel de chaque pavement et l'organisation générale de tous les tapis de mosaïques présents dans la villa.

Figure 15
Villa gallo romaine de Séviac - France.
Conservation et restauration des mosaïques.
Intégration des grandes lacunes - lignes directrices (vue d'ensemble) (Perpignani 2019: tav.8 restauro).

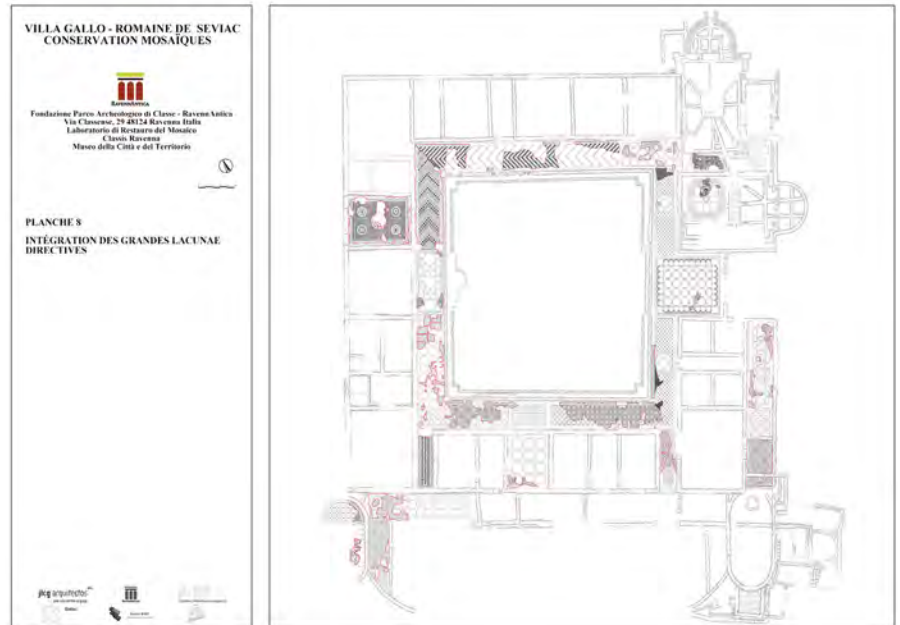
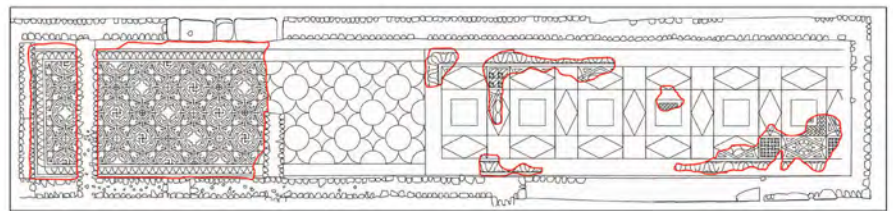


Figure 16
Villa gallo romaine de Séviac - France.
Conservation et restauration des mosaïques.
Intégration des grandes lacunes - lignes directrices (vue détaillée) (Perpignani 2019: 161).



Pour ce qui est de la réalisation de la nouvelle couverture, comme indiqué plus haut, le projet a été réalisé par l'architecte lisboète João Luís Carrilho da Graça, très renommé internationalement pour ses projets architecturaux innovants et ambitieux, qui comprennent aussi des œuvres de valorisation et protection du patrimoine historique et artistique²¹ (Rotbart - Salomon 2011: 8-20, Beaudouin 2011: 21-29). Sans entrer dans le détail du projet, puisque cela ne relève pas de nos compétences, ci-dessous nous reporterons seulement l'idée directrice, les finalités et une allusion à la technique d'exécution²². Pour

²¹ Pour son travail dans ce domaine en particulier, le Prix Piranesi de Rome lui a été décerné en 2010, Concours International d'Architecture pour l'Archéologie, pour son œuvre réalisée sur le site antique de Praça Nova - Château de São Jorge à Lisbonne.

²² Ces principes suivis par le bureau d'architecte sont extraits du projet présenté au concours et d'entretiens accordés par l'architecte.

la couverture²³ de la villa gallo-romaine de Séviac a été projetée et réalisée une unique structure éthérée, qui se détache, dans le temps et dans l'espace, des vestiges archéologiques présents sur le site (Fages et al. 2018: 51). (Figs. 17-24). Une structure simple imaginée pour accueillir, abriter, révéler et dévoiler, comme le ferait un nuage passager, les splendeurs de l'Antiquité. Le compte-rendu des fouilles archéologiques témoigne du fait que la villa originelle, du III^{ème} siècle, était composée d'un ensemble d'édifices disséminés sur le terrain et que, au cours des deux siècles suivants, elle fut l'objet d'importantes réorganisations et restructurations qui permirent la création d'une unique, grande et prestigieuse *villa*, en réunissant ce qui, avant, était un ensemble divisé. De la même façon, la nouvelle couverture propose de prendre comme point de départ tous les secteurs qui présentent la nécessité absolue de protection, en les réunissant en un seul organisme. Un seul élément survole le tout, en dialogue avec les *thermae*. Un nuage, un *stratus*²⁴, qui, de ses 4 mètres de hauteur, semble flotter au-dessus des visiteurs, mettant ainsi en valeur le contour des superficies qui doivent être préservées (Perpignani 2019: 223-225). Là où cela est nécessaire, le long du périmètre externe, la couverture s'abaisse, comme pour former une barrière protectrice, sans jamais toucher les ruines dont elle est la gardienne. La cour, les zones qui n'ont pas besoin de protection et les passages de raccordement restent découverts. De cette manière, la villa maintient son ouverture vers l'extérieur permettant ainsi au visiteur d'aujourd'hui, comme à celui d'autrefois, de pouvoir profiter du magnifique paysage alentour. Comme cette couverture est revêtue de matériaux translucides (Bach – Gaudard 2018: 80-83), à certaines heures de la journée, il est possible de percevoir sa structure interne en charpente réticulée²⁵, qui s'appuie sur des points apparemment éparpillés et qui semblent choisis au hasard. Néanmoins, les positions des piliers²⁶ ont été délibérément choisies pour réduire au minimum leur impact visuel et physique à l'intérieur du site. La structure est recouverte de bâches faites d'un matériau composite, résistantes aux rayons UV, au vent, à la pluie et à la neige²⁷. À l'intérieur de celle-ci ont été insérées toutes les infrastructures nécessaires au bon fonctionnement du site archéologique, comme le système d'évacuation des eaux de pluie²⁸ et le système d'éclairage²⁹.

Les parcours de visite ont été réalisés avec des matériaux en pierre naturelle, concassée, et eux aussi sont esthétiquement fonctionnels et peu invasifs.



Figure 17
Villa gallo romaine de Séviac - France.
Conservation et restauration des mosaïques.
Réalisation de la nouvelle couverture (vue d'ensemble) (Perpignani 2019: 229).



Figure 18
Villa gallo romaine de Séviac - France.
Conservation et restauration des mosaïques.
Réalisation de la nouvelle couverture (vue détaillée) (Perpignani 2019: 229).

23 La nouvelle couverture, large d'environ 2.540 m², constitue un polygone irrégulier, de géométrie orthogonale, à l'intérieur de laquelle s'ouvrent deux cours.

24 Le *stratus* est un nuage bas assez homogène, qui se développe de manière horizontale, de couleur variable, du blanc au gris foncé. Une autre caractéristique qui le distingue est son épaisseur réduite, au point de se laisser traverser par la lumière du soleil.

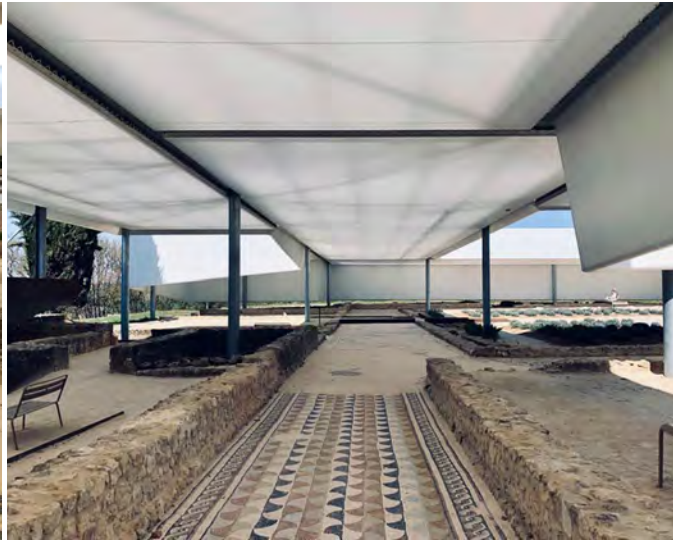
25 Cette solution permet d'obtenir de grandes distances entre chaque point d'appui et donc de réduire de façon significative le nombre de piliers. Cela, associé à un choix judicieux de leurs dispositions, contribue à minimiser considérablement l'impact de la nouvelle construction sur le site.

26 Un total de 33 piliers cylindriques en métal, basés sur des micropieux.

27 Concernant le revêtement de la structure métallique, qui avait pour postulat de départ d'être perméable à la lumière, il a été fait usage d'une forme intégrée de trois systèmes. Pour le revêtement de la partie haute, incliné pour l'acheminement des eaux, c'est un système type "DANPALON" qui a été utilisé, en feuilles transparentes de polycarbonate. Pour le revêtement de la partie basse, situé en dessous de treillis métalliques, une double bâche tendue a été appliquée, en PVC translucide de type "BARRISOL" (la bâche a été appliquée en double couche afin d'éviter la projection des ombres des structures sur les mosaïques). Pour les revêtements latéraux, à hauteur variable, on a opté pour un système de bâches tendues en PVC transparent de type "CANOBIBIO".

28 Les canaux d'évacuation des eaux de pluie, réalisés en zinc, ont été reliés au sol à travers quatre conduits techniques, de faux piliers, arrangés stratégiquement de sorte à ne pas gêner les structures archéologiques.

29 Réalisé avec un système à LED.



Figures 19-20
Villa gallo romaine de Séviac - France.
Conservation et restauration des mosaïques.
Réalisation de la nouvelle couverture (vue
détaillée) (Perpignani 2019: 231).

Figures 21-22
Villa gallo romaine de Séviac - France.
Conservation et restauration des mosaïques.
Réalisation de la nouvelle couverture (vue
détaillée) (Perpignani 2019: 232).

Figures 23-24
Villa gallo romaine de Séviac - France.
Conservation et restauration des mosaïques.
Réalisation de la nouvelle couverture (vue
détaillée) (Perpignani 2019: 230).



Pour conclure, nous voulions souligner que le site de Séviac accueillait, jusqu'en 2010, chaque année³⁰ en moyenne environ 30.000 visiteurs, dont 3.000 en âge scolaire. Une étude de marché³¹, effectuée à la demande des commanditaires, afin de pouvoir disposer d'un cadre général exhaustif des finalités et des objectifs à atteindre, a estimé une fréquentation prévisionnelle du site d'environ 45.000 visiteurs par an. En raison de ces données, l'entier projet de requalification et revalorisation, réalisé à la demande de l'entité contractante, a été formulé de telle manière à permettre au site d'accueillir ces prévisions de fréquentation. À cet effet ont été réalisées, en plus de toutes les dispositions décrites dans cet article, des structures de réception équipées, visant à fournir un service adéquat à ceux qui fréquentent et fréquenteront le site.

30 Période de mars à novembre.

31 Sous la direction de l'agence Projet Scientifique et Culturel.

Bibliography – Kaynaklar

- Aragon-Launet 1986 P. Aragon-Launet, "Le site gallo-romain de Séviac a Montréal-du-Gers", R. Monturet – H. Riviere (dir.), Les thermes Sud de la villa gallo-romaine de Séviac, Aquitania supplément 2, Paris, 13-18.
- Aragon-Launet 1987 P. Aragon-Launet, "La villa de Séviac à Montréal du Gers", De l'âge du fer aux temps barbares, dix ans de recherches archéologiques en Midi-Pyrénées, Toulouse, 76-80.
- Bach – Gaudard 2018 S. Bach – V. Gaudard, "Conserver des vestiges in situ: l'exemple de la villa gallo-romaine de Séviac", Monumental, revue scientifique et technique des monuments historiques - semestriel 2, 80-83.
- Balmelle 1976 C. Balmelle, "Le decor végétal des pavements d'Aquitaine", Mosaïques décors de sols, dossier de l'Archéologie, n° 15, s.l., 70-75.
- Balmelle 1987 C. Balmelle, Recueil Général des Mosaïques de la Gaule, IV Aquitaine 2, X° supplément à Gallia, Paris.
- Balmelle – Darmon 2017 C. Balmelle – J. P. Darmon, La mosaïque dans les Gaules Romaines, Paris.
- Beaudouin 2011 L. Beaudouin, "La pensée suspendue", Le visiteur, revue critique d'architecture n°17, 21-29.
- Fages et al. 2018 B. Fages – D. Darnaude – A. Brunner, "La villa de Séviac: nouvel écrin pour les mosaïques de l'école d'Aquitaine", Archéologia n°566, 50-51.
- Fages – Gugole 2005 B. Fages – J. Gugole, Visiter la villa de Séviac, Luçon.
- Fages – Gugole 2018 B. Fages – J. Gugole, La villa de Séviac, un palais rural aux somptueuses mosaïques, Luçon.
- Gugole 1993 J. Gugole, "Séviac, ou le rêve du palais perdu", Hommage à Paulette Aragon-Launet, vice-présidente de la société Archéologique du Gers, Auch, 20-29.
- Gugole – Laffitte 1996 J. Gugole – J. B. Laffitte, Mosaïques de Séviac. Le décor de sol d'une riche villa gallo-romaine du Sud-Ouest, Serres-Castet.
- Perpignani 2019 P. Perpignani, Montréal du Gers, Francia. Sviluppo, ristrutturazione e valorizzazione della villa gallo romana di Séviac. I mosaici pavimentali: studio, progettazione e restauro, thèse de doctorat non publiée, Université de Bologne – Ecole de Lettres et Biens Culturels, Master en Bien Archéologiques, Artistiques et du Paysage: histoire, tutelle et valorisation, session unique année académique.
- Rotbart – Salomon 2011 J. Rotbart – L. Salomon, "La quête du silence", Le visiteur, revue critique d'architecture n°17, 8-20.

Mozaikte Tamamlama: Uygulama Biçimleri ve Koruma Bakış Açısıyla Değerlendirmeler

Integrazione in Mosaic: Types of Intervention and Evaluations from a Conservation Perspective

Yaşar Selçuk ŞENER*

(Received 30 September 2022, accepted after revision 14 August 2023)

Öz

Arkeolojik kazılarda ele geçen mozaikler gerek hazırlık katları gerekse tessellatum tabakasında dağılma ve eksiklikleri ile çoğunlukla bozulmaya uğramış halde bulunur.

Kazı çalışmalarıyla ele geçen, tessellatumda eksikleri veya eksik taşıyıcı katları bulunan mozaiklerde tamamlama, diğer etkin koruma uygulamalarıyla birlikte yapılmaktadır. Tamamlamaya yönelik uygulamalar genelde mozaığın boyut ve büyüklüğünün algılanmasını kolaylaştırmak ve mevcut parçalarının daha sağlam hale getirilmesini sağlamak veya bazen de sadece estetik bütünlük kazandırmak amacıyla yapılmaktadır.

Yönümüzü uygulamalara çevirdiğimizde, genelde korumada kabul edilen uluslararası ilkelere bağlı kalındığı görülür; ancak bazı uygulamalarda koruma amacının dışına taşan, tasarım düzeyine ulaşan, “aşırı” sayılabilecek müdahalelerin de yapıldığı görülmektedir.

Bu çalışmayla mozaiklerde gerçekleştirilmiş tamamlama uygulamaları ele alınmış; koruma alanında üzerinde çok da kapsamlı çalışılmamış olan tamamlama konusuna dikkat çekilmek istenmiş ve uygulamaların irdelenmesine katkı sağlamak amaçlanmıştır. Nitekim antik dönemden günümüze kadar uzanan mozaikteki tamamlama uygulamaları seçilmiş örneklerle irdelenirken, özellikle çağdaş restorasyon uygulamalarına ağırlık verilerek yaklaşım/uygulama türlerinin tanıtılması ve uygulamaların koruma bakış açısından değerlendirilmeleri hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mozaik, koruma, onarım, tamamlama, mozaikte tamamlama.

Abstract

The mosaics unearthed in the archaeological excavations are mostly found in a deteriorated state, both in the preparation layers and in the tessellatum layer; with their disintegration and deficiencies.

Reintegration of mosaics found after the excavation, which has deficiencies in the tessellatum or missing carrier layers, is carried out together with other effective conservation practices. reintegration are generally made in order to perceive the size and size of the mosaic, to make the existing pieces stronger with the reintegration, or to display only the aesthetic integrity. When we turn our direction to applications; In general, it is seen that adherence to the international principles accepted in protection is observed, but in some applications, it is seen that interventions that go far beyond the concept of protection and that can be considered excessive are made.

This study aims to explain and scrutinize a subject that has not been studied extensively in the field of conservation by addressing the completion practices in mosaics. As a matter of fact, while the reintegration applications in mosaics from the ancient period to the present are examined, it is aimed to introduce contemporary applications by revealing the differences in style and approach and to evaluate them from a conservation point of view.

Keywords: Mosaic, conservation, restoration, integration, integration in the mosaics.

* Yaşar Selçuk Şener, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, 06830, Gölbaşı Yerleşkesi, D Blok, Gölbaşı, Ankara, Türkiye.  <https://orcid.org/0000-0003-4118-6262>. E-posta: s.sener@hbv.edu.tr; yasarselcuksener@gmail.com

1. Mozaikte Tamamlama Gerektiren Bozulmalar

Kazı ile ortaya çıkan mozaikler çoğunlukla farklı bozulmalarla tahribata uğrayarak, gerek hazırlık katları gerekse tessellatumda dağılma ve eksiklikler ile günümüze¹ ulaşır. Bunun nedeni:

1. Mozaikler kullanım dönemlerinde bozulmalara uğrayarak tahrip olmuş olabilir. Bu süreçte oluşan kayıplar ya profesyonel mozaik ustaları ya da meslekten olmayanlar tarafından tamamlanmış olabilir.
2. Mozaikler kullanımlarından hemen sonra, terk edilme süreçlerinde tahrip olmuş olabilir. Örneğin savaşa, depreme veya yangın gibi olağan üstü olaylara maruz kalan mozaikli yapıda örtü ve taşıyıcı elemanların yıkılması sırasında örgüden düşen taş ve örgü parçaları mozaığın tahrip olmasına, dağılmasına, kırılmasına veya parçalanmasına, kısmen veya büyük oranda parça kayıplarına neden olabilir.
3. Mozaik toprak altında kaldığı süreçte doğal oluşumlar nedeniyle tahribata uğramış olabilir. Örneğin mozaik taban, toprak altında gömü ortamında kaldığı süreçte yoğun bitkisel gelişimler (ağaçlar ve uzayan bitki köklerinin yarattığı baskılar ve zorlamalar) nedeniyle tahrip olabilir.
4. Mozaik toprak altında kaldığı süreçte, bulunduğu alanın yeniden yerleşim yeri olarak kullanılması (bina yapımı, temel açılması gibi) sebebiyle ve toprak üstü bayındırlık faaliyetleri (kanalizasyon, baraj, yol yapımları gibi) nedeniyle kısmen veya büyük oranda tahrip olmuş olabilir.
5. Mozaik arkeolojik kazı çalışmaları ile ortaya çıkartıldıktan sonra, kazı sonrası koruma amaçlı gerekli bakım ve müdahale eksikliği nedeniyle doğal etkenlere bağlı olarak tahrip olabilir.

2. Mozaikte Tamamlamanın Gereçekleri

Kazı sonrası ele geçen, kısmen veya büyük oranda tahrip olarak hem taşıyıcı harç katlarında (statumen, rudus ve nucleus) hem de yatak harcı ve tessellatumda eksikleri, kayıpları (lacunea/lakuna) bulunan mozaiklerde belirli gerekçelerle tamamlamalar yapılabilir.

Mozaikte tamamlama etkin bir koruma ve onarım çalışması olduğu için tüm müdahalelerde olduğu gibi aşırı ve gereksiz uygulamalardan kaçınılarak minimum müdahale ilkesine bağlı kalınmalı ve mozaığın sağlamlştırılması, güçlendirilmesi gerektiğinde diğer uygulamalar gibi tamamlama uygulaması gerçekleştirilmelidir. Bu doğrultuda mozaikte kayıplar olduğunda temel yaklaşım, mozaığı eski görünümüne kavuşturmadan ziyade özgün niteliğini koruyarak, müdahaleyi koruma amaçlı uygulamalarla sınırlı tutmak olmalıdır. Yapılan tamamlama uygulamaları;

1. Mozaığın mevcut parçalarının, daha sağlam hale gelmesi amacıyla yapılabilir.
2. Mozaikte parçalı kalıntılar, tüm bir mozaığe göre nispeten daha zayıf bölümleri oluşturur. Gerek taşıyıcı katlar gerekse tessellatumda yapılan

¹ Mozaik bozulmaları için bk. Anonim 2003: Mosaics In Situ Project Illustrated Glossary Definitions of terms used for the graphic documentation of in situ floor mosaics Developed by the Getty Conservation Institute and the Israel Antiquities Authority December https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/glossary_mosaics_situ.html (Erişim: 26.09.2022) ve Anonim 2013: Illustrated Glossary Technician Training for the Maintenance of In Situ Mosaics, Los Angeles. ISBN: 978-1-937433-01-7 (online resource) https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/glossaire.html (Erişim 26.09.2022). Ayrıca bk. Şener 2012.

tamamlamalar onun daha güçlü, sağlam ve korunabilir olmasına imkân sağlar.

3. Mozağin özgün boyut ve büyüklüğüne ilişkin veriler mevcutsa, bütünlüğünün daha kolay algılanmasını sağlamak amacıyla yapılabilir.

Mozaikte tamamlama uygulamalarında dikkat edilecek özellikler şu şekilde sıralanabilir:

1.Yapılan tüm restorasyon çalışmalarında olduğu gibi önceliğe koruma yaklaşımı alınmalıdır. Bu nedenle örneğin gerek hazırlık katlarında gerekse tessellatuma yapılan tamamlamalarda kullanılan malzemenin özgün yapımdan gelen malzemeyle uyumlu olması ve yeni bir zarar oluşturmaması kireç harçlı rudus, nucleus ve yatak harcı tabakalarındaki tamamlamalarda özgünle uyumlu olan malzeme olarak kireç bağlayıcı harçlar kullanılmalıdır.

2.Gerek hazırlık katlarında gerekse tessellatuma, görünen / izlenen alanlarda yapılan tamamlama uygulamalarında, özgünle uyumlu çalışma üretilirken sanatçıya öykünmek değil, özgün/yeni onarım alanlarında belirtme ilkesine dikkat etmek gerekir. Mozaikte yapılacak tamamlama alanlarında belirtme sağlanmalıdır

3.Tüm koruma ve onarım çalışmalarında olduğu gibi, yapılan tamamlamalarda işçilik kalitesine ve özenli çalışmaya dikkat etmek gerekir. Tamamlamalarda özgüne benzetme gayretiyle tasarım boyutuna geçecek veya özgünde algı değişikliğine giden aşırı uygulamalardan kaçınmak gerekmektedir.

3. Mozaiklerde Tamamlama Uygulamaları

Mozaiklerde yapılan tamamlama incelendiğinde müdahalelerde çok farklı uygulamalar ile karşılaşırız. Bunları kendi içerisinde müdahalede yöntem, malzeme ve teknik gibi farklılıklar yanında, korumada kabul edilen ilkelere uygun olup olmamaları gibi özellikleriyle de değerlendirerek açıklayabiliriz.

3.1. Antik Dönem Tamamlama Uygulamaları

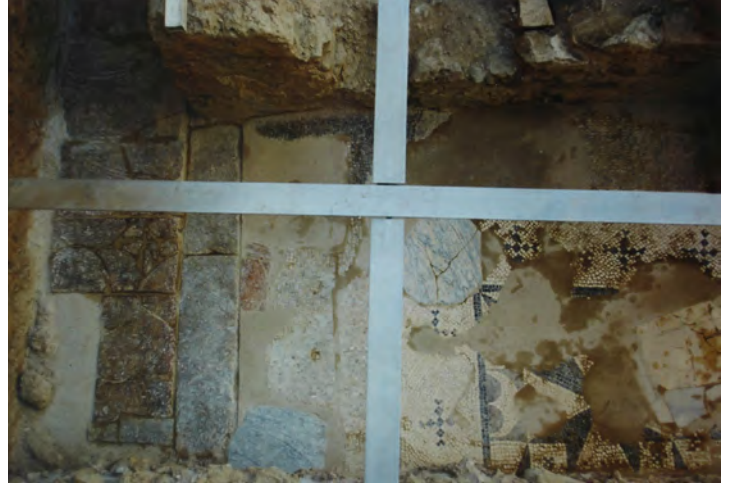
Bu uygulamalar hazırlık katlarında olduğu kadar genelde mevcut mozağin özgün tessellatum katında oluşan kayıpların kullanım döneminde benzer veya farklı malzemeyle örülmesi/tamamlanması şeklindeki müdahalelerdir. Uygulamalar farklı müdahale tipleriyle karşımıza çıkar:

1.Mozaikteki tessera örgüsüne benzer şekilde, yakın boyutta ancak örgüdeki dekorasyona uyumlu sayılabilecek yeni örgü ile tamamlama.

2.Mozaikteki tessera örgüsüne benzer şekilde, ancak (amacın yeniden kullanım olması dolayısıyla) daha büyük veya küçük tessera kullanılarak ve örgüdeki dekorasyona dikkat edilmeden yapılan yeni örgü ile tamamlama (Res. 1).

3.Özgüne benzer tessera kullanılarak değil; ancak tuğla, taş vb. gibi malzemeler kullanılarak yapılan, daha özensiz tamamlama (Res. 2) şeklinde görülmektedir.

Bu tip onarımlar, dönem eki niteliği taşıdıkları için çağdaş restorasyon uygulamaları sırasında oldukları gibi korunmaya çalışılır. Yapılan antik onarım, gerektiğinde mozaikte yaptığımız diğer uygulamalar gibi özgün hali değiştirilmeden sağlamaştırma ve güçlendirme müdahalelerine tabi tutulur.



Burada antik onarımlar da özgün yapımdan gelen mozaik kadar değerlidir² ve korunması esastır.

3.2. Yakın Dönem / Çağdaş Restorasyon Uygulamaları

Tessellatumun tamamlanması çok farklı uygulamalardan oluşur. Harçlı tamamlama veya tessera örgüsüyle tamamlama en yoğun uygulama tipleri olarak görülür. Ancak bu uygulamaların da kendi arasında tesseralar veya harçlar kullanılarak yapılan tamamlamalar olmak üzere farklı türleri bulunmaktadır.

3.2.1. Tessera Örgüsüyle Tamamlama

Mozaikte eksik alanların kazı alanında toplanan tesseralarla veya yeni kesilerek üretilen tesseralarla tamamlandığı uygulamalardır. Farklı uygulama biçimleri bulunmaktadır.

3.2.1.1. Özgün İle Aynı Tip ve Boyutta Tessera Kullanılarak, Mevcut Dekorasyon Takip Edilerek, Belirtme Sağlanmadan Yapılan Tamamlama

Bu tür tamamlamalar tüm uygulamalar içerisinde oldukça yaygındır. Uygulamalar, özgün ile onarım arasındaki farkın belirtilmesi gerektiği ilkesine³ dikkat edilmeden yapılmaktadır. Özgün mozaikte gerek sanatçıya, gerekse atölyesine ve sanata duyulan saygıdan dolayı, aynısını yapmak kabul görmediğinden çağdaş restorasyonda özgünden farklı tamamlama yapılarak belirtme sağlanması gerekmektedir. Oysa bu tür uygulamalarda, bu ilke devre dışı kalarak özellikle küçük boyutlu lakunalarda ve dekorasyonu belirgin mozaiklerde mevcudun özgünde olduğu gibi tamamlanmasına gidilmektedir (Res. 3-5). Uygulama sonrasında ise özgünle onarım alanları çoğunlukla çok zor ayırt edilir olabilmektedir.

Küçük ölçekli (birkaç tane tessera eksikliği bulunan alanlar gibi) lakunalarda yapılan bu tür uygulamalar genelde kabul görür. Ancak dekorasyonu bütünüyle veya çoğunlukla tamamlama gibi geniş alandaki uygulamalar, tasarım ve yaratım gerektirdiği için yapılan uygulamalar eleştiriye açık hale gelir⁴.

Resim 1

Mozaikte kullanım dönemlerinde oluşan kayıpların tessera örgüsüyle tamamlanması, Eski Hatay Müzesi, Antakya (S. Şener, 2009).

Resim 2

Mozaikte kullanım dönemlerinde oluşan kayıpların farklı malzemeler ile tamamlanması, Side Antik Kenti Anıt Mezar yapısı (S. Şener, 2000).

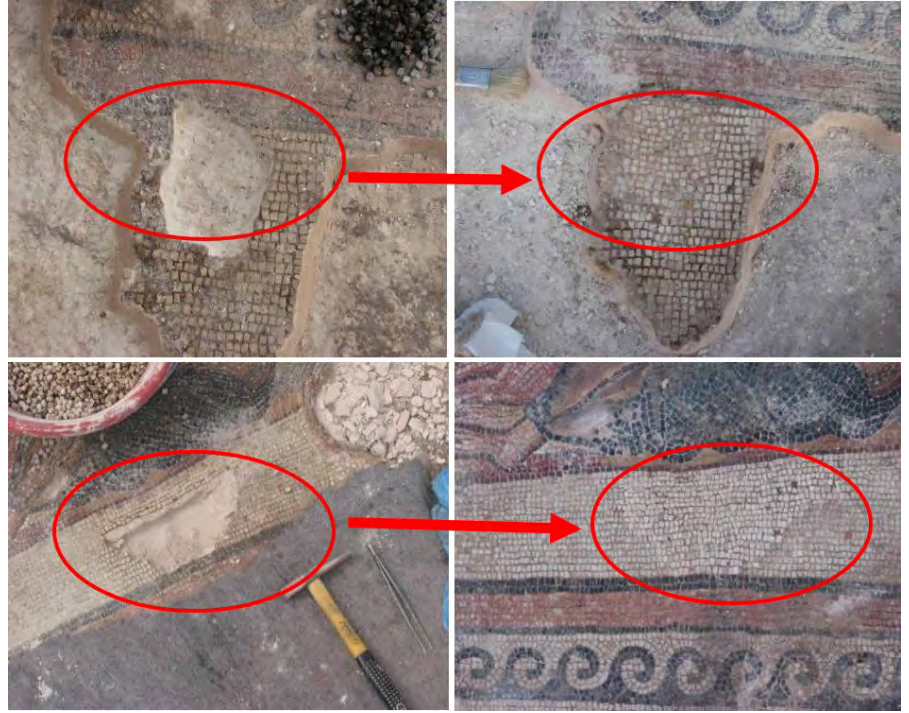
2 Venedik Tüzüğü Madde 11'de; "Anıta mal edilmiş farklı dönemlerin geçerli katkıları saygı görmelidir, zira onarımın amacı üslup birliği değildir" denmektedir. Bk. Ahunbay 2011: 150.

3 Venedik Tüzüğü Madde 12'de "Eksik kısımlar tamamlanırken, bütünüle uyumlu bir şekilde bağdaştırılmaldır; fakat bu onarımın, aynı zamanda sanatsal ve tarihi tanıklığı yanlış bir biçimde yansıtmaması için, özgünden ayırt edilebilecek bir şekilde yapılması gereklidir" denmektedir. Bk. Ahunbay 2011: 150.

4 Venedik Tüzüğü Madde 9'da Onarım uzmanlık gerektiren bir iştir. Amacı, anıtın estetik ve tarihi değerini korumak ve ortaya çıkartmaktır. Onarım kendine temel olarak aldığı özgün malzeme ve güvenilir belgelere saygıyla bağlıdır. Faraziyenin başladığı yerde onarım durmalıdır..." denmektedir. Bk. Ahunbay 2011: 150.

Resim 3

Mozaikte lakuna alanlarının tessera örgüsüyle tamamlanması, Haleplibahçe Amazonlar Villası Mozaikleri, Arkeoloji Müzesi, Şanlıurfa (S. Şener, 2009).



Resim 4

Özgünle benzer tessera kullanılarak tamamlama, El Jem-Thysdrus Müzesi, Fas (S. Şener, 2011).

Resim 5

Özgünle benzer tessera kullanılarak yapılan tamamlama, El Jem-Thysdrus Müzesi, Fas (S. Şener, 2011).

Bu nedenle bu tür müdahaleyi, mevcut mozaik bölümlerini korumak ve minimum müdahale ilkesini sağlamaktan öte giden, özgün dekor ve görünümün kazandırılmasını gözetken yanı sıra “aşırı uygulama” olarak nitelendirmekteyiz.

3.2.1.2. Özgün Tessellatuma Aynı Tip ve Boyutta Tessera Kullanılarak, Mevcut Dekorasyon Takip Edilerek Ancak Belirtmenin Sağlandığı Tamamlama

Bu tür uygulamalarda, tessellatumdaki eksik alanlar genelde tessellatum seviyesine göre bir miktar aşağıda bırakılır. İtalyanca da “sottosquadro”/ yani “özgüne göre yüzeyin bir miktar (birkaç mm gibi) altında bırakıldığı” teknik bir uygulama şeklinde karşımıza çıkar. Uygulamada, eksik kısımların tamamlanmasında özgün tesseralar yanında yeni kesilerek üretilen tesseralar da kullanılmaktadır (Res. 6-8).

Tamamlamada tessera boyut ve renk özellikleri özgünle benzerdir. Zor bir uygulama olduğu için çok yaygın değildir. Avrupa’da kazı alanından kaldırılarak restorasyonu yapılan ve müze ortamında sergilenen mozaiklerde daha sık karşımıza çıkar.



Resim 6
Haçlı Kapı. Yüzeyle altı bırakılan tessera örgüsü, Bardo Müzesi, Tunus (S. Şener, 2005).



Bu tür uygulamalara baktığımızda, müdahalelerin dekorasyon devamlılığının kolaylıkla takip edilebildiği bölümlerde yapılması durumunda; hem mevcut özgün mozağe uyumlu-benzer tamamlama elde edilmesi hem de kolay algılanabilir bir belirtmeyi sağlaması nedeniyle genelde kabul gören bir uygulama olduğunu söylemek mümkündür. Ancak müdahalenin dekorun takip edilemeyeceği ve tasarım gerektirecek bölümlerde uygulanması durumunda, daha çok sanatçıya öykünerek, özgün dekor ve görünümün kazandırılmasını gözeterek yanı sıra aşırı uygulama olarak nitelendirilmektedir. Bu tür uygulamalar genelde, işçilik kalitesi, teknik ve beceri açısından beğenilse bile ortaya çıkan tamamlamanın özgünle ne kadar örtüşüp örtüşmediğine yönelik konularda tereddütlere de dönüşmektedir.

3.2.2. Harçlı Tamamlama

Harçlı tamamlamalar, tessera ile tamamlamaya göre uygulama kolaylığı dolayısıyla daha yaygın kullanılır. Uygulamaların belirtilmesi, özgün tessellatum ve harçlı tamamlama farkıyla sağlanır.

3.2.2.1. Renklendirilmemiş Homojen Harçlı Tamamlama

Harçlı tamamlamalar da kendi içerisinde hem malzeme kullanımı hem de

Resim 7

Opus Signinum mozaiklerde özgüne benzer ancak belirtmenin sağlandığı tamamlama uygulaması a ve b) Aidone Arkeolojik Parkı, Sicilya, İtalya (S. Şener, 2008) c ve d) Empuries, Costa Brava Arkeolojik Parkı, İspanya (S. Şener, 2017).

Resim 8

İspanya, Empuries, Costa Brava Arkeoloji Parkı, Opus Tessellatum tekniğindeki mozaikte belirtme sağlanan tamamlama (S. Şener, 2017).

belirtme ve özgüne benzetme usulleri ile çeşitlilik gösterir.

3.2.2.1.1. Çimento Bağlayıcılı Harçla Tamamlama

Çimento harçlı tamamlama uygulamaları, malzemenin kolay temin edilmesi, hazırlanışı, kullanım kolaylığı ve hızlı katılaşması gibi özellikleriyle özellikle erken dönem restorasyon uygulamalarında çokça kullanılmıştır (Res. 9-10).



Resim 9
Renklendirme yapılmadan gri çimento harçlı tamamlama İstanbul Aya İrini Kilisesi Müzesi (S. Şener, 2004).



Resim 10
Renklendirme yapılmadan gri çimento harçlı tamamlama, İznik Arkeoloji Müzesi Mozaikleri (S. Şener, 2006).

Bu tür müdahaleler daha çok arkeolojik alandan kaldırılarak müze veya depolara taşınan mozaiklerin yeniden sergilendiği örneklerde karşımıza çıkar. Kaldırılan mozaiklerde tamamlama amaç değildir ve kaldırılma ölçülerine göre dayanıklı bir plaka haline getirmek ve bunları sonradan birleştirilmesiyle sergilemek esas alınır. Bu yüzden uygulaması kolay, yapımı ve üretimi hızlı ve ekonomik bir uygulama çeşididir. Uygulamalarda beyaz veya gri renkli çimentolu harçlar çoğunlukla (renklendirilmeden) ve içlerine metal donatılar kullanılarak kaldırılma ölçülerinde taşınabilir plakalara dönüştürülür; bu yüzden de eksik kısımları kullanılan malzeme niteliğine bağlı olarak homojen tek renkli bir harçla tamamlanmış olur.

Çimento harçlı taşıyıcı yapımı (ve dolayısıyla tamamlamalar), ilk uygulama biçimi olarak çimentonun yaygın kullanımı ile uzun yıllar tercih edilmiştir. Ancak çimentolu harçlarda varlığı bilinen çözünabilir tuzlar, özellikle açıkta sergilenen ve kaldırıldığı yere veya müze bahçesine yerleştirilen mozaiklerde, yağışlar ve zeminden yükselen nemle tuzlanma, don, donatıda oksidasyon gibi çok önemli bozulma oluşumlarına yol açmaktadır. Nitekim bu tür sorunlar yüzünden mozaiklerde derz harçları ile kil yapılı, pişmiş toprak tesseralardan başlayarak, zamanla diğer tüm tessera türlerini etkileyecek biçimde ufalanma, çatlama, kırılma, yapraklaşma ve parça kaybı gibi sorunlar ile mozaik ve taşıyıcısında çatlama ve kırılmalar ortaya çıkarmaktadır (Şener 2011: 874-5 figs. 1-2). Bu sorunlar nedeniyle yapılan uygulama, yeni sorunlara yol açmasıyla kabul edilebilen bir uygulama niteliğini kaybetmektedir.

3.2.2.1.2. Kireç Bağlayıcılı Harçla Tamamlama

Tamamlama uygulamasının diğerinden farkı, kullanılan malzemenin özgün yapıyla uyumlu olmasıdır. Harç renklendirilmeden yapıldığı için genelde gri beyaz veya beyaz tonlarında görülür. Bu renk farkı malzemenin korunmasında sorun oluşturmazsa da estetik/görünüm açısından aşırı, göze çarpan bir uygulama olup, izleyicinin bütün dikkatinin tamamlama alanına yoğunlaşmasına neden olur (Res. 11-13).



Resim 11
Eksik kısımların kireçli harç kullanılarak yapılan tamamlama, Bardo Müzesi, Tunus (S. Şener, 2005).

Resim 12
Kireçli harç kullanılarak yapılan tamamlama, Afrodisias Müzesi, Aydın (S. Şener, 2010).

Resim 13
Kireçli harç kullanılarak yapılan tamamlama, Bardo Müzesi Tunus (S. Şener, 2005).



3.2.2.1.3 Harç Üzeri Özgün Tessera Dokusu Oluşturularak Yapılan Tamamlama

Mozaikte eksik alanlar daha çok kireçli harçla tamamlandıktan sonra özgün örgüden alınan kalıplar yardımıyla harç üzerine baskı yapılarak örgü düzeni devam ettirilir.

Bu tür uygulamaların yapıldığı duvar, tonoz veya kubbe gibi “duvar mozaikleri”nde kalıpla basılarak hazırlanan tesseraların üzeri boyanarak örgüde özgünle uyum sağlanırken, taban mozaiklerinde ise genelde boyanmadan, harç renginde ve yalnızca tessera deseni verilerek eksik alanların tamamlandığı görülmektedir (Res. 14-15).

3.2.2.2. Renklendirilmiş Homojen (Estetik) Harçlı Tamamlama

Mozaikte çıkan estetik görünüm sorunlarının dikkate alınmasıyla mozaikin dekorasyon bütünlüğüne uyum gözetilerek renklendirilmiş harçları tanımlayan bu tür uygulamalar da yaygındır. Uygulamalarda belirtme kuralı özgün tessellatum ve harçlı tamamlama farkıyla sağlanmıştır.

Bu tür uygulamalar da kendi içerisinde çeşitlilik gösterir.

Resim 14

Harç üzeri baskı ile tessera dokusu oluşturulan renklendirilmemiş tamamlama, Morgantina Arkeolojik Alanı, Sicilya, İtalya (S. Şener, 2008).



Resim 15

Harç üzeri baskı ile tessera dokusu oluşturulan renklendirilmiş tamamlama, Morgantina Arkeolojik Alanı, Sicilya, İtalya (S. Şener, 2008).



3.2.2.2.1. Çimento Bağlayıcılı Estetik Harçla Tamamlama

Tamamlama uygulamaları, kolay bulunması, kolay uygulanması ve hızlı katılaşması gibi özellikleriyle çimento harçlar kullanılarak yapılmaktadır. Tamamlamada beyaz veya gri renkli çimentolu harçlar daha çok içerisine katılan toz boyalar ile renklendirilerek kullanılmaktadır (Res. 16).

Resim 16

Çimento bağlayıcılı renklendirilmiş harç ile tamamlama, Arkeoloji Müzesi, Konya (S. Şener, 2005).



Müdahale estetik açıdan uyum sağlasa da kullanılan malzemenin tahrip edici özelliğini değiştirmez. Nitekim uygulamada, çimentolu harçlarda varlığı bilinen tuzlar, özellikle açıkta sergilenenin in situ mozaiklerde, yağışlarla ve zeminden yükselen nem ile tuzlanma, don, korozyon oluşumlarına yol açmaktadır. Tamamlama uygulamasında (özellikle açıkta sergilenen mozaiklerde) tuzlanma sorunları, özgün tessellatımda öncelikle daha zayıf yapı oluşturan derz harçları ile kil yapılı, pişmiş toprak tesseralardan başlayarak, zamanla diğer tüm tessera türlerini etkileyecek biçimde ufalanma, çatlama, kırılma, yapraklaşma ve parça kaybı gibi sorunları ortaya çıkarmaktadır. Bu sorunlar nedeniyle yapılan uygulama, mevcut mozaği etkileyerek dağılmasına ve zamanla kaybedilmesine kadar varan yeni sorunlara yol açar.

2.2.2.2. Kireç Bağlayıcı Estetik Harçla Tamamlama

Mozaik tamamlamada en çok kullanılan müdahale türüdür. Gerek in situ mozaiklerde gerekse müzeye taşınmış mozaiklerdeki tamamlamalarda en çok kullanılan tamamlama yöntemidir. Tamamlama uygulamasının diğerinden farkı kullanılan malzemenin özgün yapıyla uyumlu olmasıdır. Harç karışımlarında renklendirme, bağlayıcı kireç malzeme dışında, farklı renk ve tonlardaki agrega türleri kullanılarak veya toz boyalar kullanılarak yapılır (Res. 17). Her iki uygulamada da mozağin genel renk tonlarına uyum aranacak biçimde çok sayıda harç denemesi yapılır. Bu denemelerden sonra, hazırlanan karışımlardan mozaik ile en uyumlu olan harç karışımı seçilerek kullanılır. Bu uygulama estetik/görünüm açısından aşırılığı ortadan kaldırması hem malzeme uyumu ile korumada elverişli olması hem de özgün tessellatum ile harçlı tamamlamanın yarattığı belirtme imkânlarıyla tercih edilen bir yöntem olmasıyla öne çıkar.



Resim 17
Renklendirilmiş harçlı tamamlamalar, Bardo Müzesi, Tunus (S. Şener, 2005).

3.2.3. Harç Üzeri Dekorasyon Unsurları Yapılan Tamamlama

Bu tür uygulamalar müzede sergilenen eserlerde görülür. Belirtme kuralı özgün tessellatum ile harçlı tamamlama farkıyla sağlanmıştır. Uygulamalarda harçlı tamamlama üzerine dekorasyonu kısmen, büyük oranda veya tamamıyla belirtmek esas alınmıştır.

Bu tür uygulamalar da kendi içerisinde çeşitlilik gösterir.

3.2.3.1. Harç Üzeri Dekorasyon Unsurlarının Çizgisel Belirtildiği Tamamlama

Mozaik tamamlamada kullanılan müdahale türüdür. Daha çok müzede sergilenen mozaiklerdeki tamamlamalarda kullanılan tamamlama yöntemidir. Tamamlamada kullanılan (kireç bağlayıcı ve renklendirilmiş estetik harç) malzeme ile özgün malzeme uyumludur.

Harç karışımlarını renklendirmede, bağlayıcı kireç malzeme dışında, farklı renk ve tonlardaki agrega türleri veya toz boyalar kullanılır. Her iki uygulamada da mozağin genel renk tonlarına uyum aranacak biçimde çok sayıda harç denemesi yapılır. Bu denemelerden sonra, hazırlanan karışımlardan mozaik ile en uyumlu olan harç karışımı seçilerek kullanılır. Yöntemin diğerlerinden farkı, eksik kısımlardaki dekorasyon özelliklerinin estetik (renklendirilmiş / renklendirilerek renk uyumu sağlanan) harçlı tamamlama sonrası çizgisel olarak tamamlama yapılmasıdır (Res. 18).

Uygulama (kireç bağlayıcı) malzeme seçimi ve estetik harç hazırlanmasıyla özgünle uyumludur. Ayrıca özgün tessellatum ile harçlı tamamlamanın yarattığı belirtme imkânı sergiler. Ancak özgünü yansıtma veya özgünü algılamaya yönelik harç üzeri çizgisel belirtme yöntemi, bu konudaki arayışları yansıtan ve aşırı sayılabilecek uygulama özelliği de yansıtır. Koruma açısından olmasa da uygulamadaki seviye olarak aşırı sayılabilir. Nitekim yapılan birçok uygulama

Resim 18

Harç üzeri dekorasyon unsurları çizgisel olarak belirtilmiş tamamlama, Volubilis Arkeolojik alanı, Fas (S. Şener, 2011).



sanatçı özelliklerinin ön plana çıktığı, kalite olarak uyuşmayan zayıflıklar veya aşırı kendini gösterme gibi özellikleri yansıtmaktadır.

3.2.3.2. Harç Üzeri Dekorasyon Unsurlarının Renklendirildiği Tamamlama

Mozaik tamamlamada kullanılan müdahale türüdür. Daha çok müzeye taşınmış mozaiklerdeki tamamlamalarda kullanılan tamamlama yöntemidir. Tamamlama uygulaması kullanılan (kireç bağlayıcı ve renklendirilmiş estetik harç) malzemesi ile özgün yapıyla uyumludur.

Tıpkı harç üzeri dekorasyon unsurlarının çizgisel belirtildiği tamamlama uygulamalarında olduğu gibi, harç karışımlarının renklendirilmesinde, bağlayıcı kireç malzeme dışında, farklı renk ve tonlardaki agrega türleri veya toz boyalar kullanılır. Her iki uygulamada da mozaığın genel renk tonlarına uyum aranacak biçimde çok sayıda harç denemesi yapılır, bu denemelerden sonra, hazırlanan karışımlardan mozaik ile en uyumlu olan harç karışımı seçilerek kullanılır.

Yöntemin yukarıda bahsedilen bir önceki uygulamadan farkı, eksik kısımlarda estetik harçlı tamamlama sonrası dekorasyon özelliklerinin (harçlı tamamlama üzerine) aslına uygun boyanarak tamamlama yapılmasıdır (Res. 19).

Uygulama (kireç bağlayıcı) malzeme seçimi ve estetik harç hazırlanmasıyla özgünle uyumludur. Ayrıca özgün tessellatum ile harçlı tamamlamanın yarattığı belirtme imkânı sergiler. Ancak özgünü yansıtmaya veya özgünü algılamaya yönelik harç üzeri çizgisel belirtme yöntemi, bu konudaki arayışları yansıtan ve aşırı sayılabilecek uygulama özelliği de yansıtır. Koruma açısından olmasa da uygulama seviyesi olarak aşırı sayılabilir. Nitekim yapılan birçok uygulama iş kalitesi açısından, özgün sanatçı kalitesiyle uyuşmayan zayıflıklar veya aşırı kendini gösterme gibi özellikler yansıtmaktadır.



Resim 19
Eksik alanlarda dekorasyon unsurlarının tamamlandığı örnekler, Bardo Müzesi, Tunus (S. Şener, 2005).

3.2.4. Reçine Üzeri Kumlamayla Homojen Fon Oluşturularak Yapılan Tamamlama

Bu tür uygulamalar, daha çok yerlerinden alınarak müzeye taşınan ve yeni taşıyıcı üzerine (daha çok Aeorolam petek paneller) sabitlenen mozaiklerde özgün kısımları dışında eksik/lakuna alanlarının taşıyıcı yüzey üzerinin mozaikçe uyumlu bir fon yaratılarak sergilendiği örneklerde görülmektedir.

Bu tür mozaiklerde taşıyıcı katları çıkartılan mozaiklerde tesviye harçları yapılarak modern bir taşıyıcı (hafif, güçlü ve standart kalınlığa sahip Aeorolam panolar) kullanılmaktadır. Mozaik taşıyıcıya sabitlendikten sonra eksik alanlarda yükselti farkı ve homojen bir fon oluşturularak belirtme sağlanmaktadır. Eksik kısımlardaki yüzey kusurları düzeltilmekte, yüzeye sürülen reçine üzerine hazırlanan, fonu oluşturan kum veya taş türleri karışımı pano üzerine elenmektedir. Kuruma sonrasında fazla kum alınır ve bu işlem genelde 2-3 kez tekrarlandığında homojen bir fon oluşturulur. Uygulamada mozaik rengi için genele uyumlu bir fon yaratılmaktadır. Bu tür uygulamalarda belirtme hem özgün ile fon farkı hem de özgün dekorun yüzeyi ile fonun oluşturduğu daha düşük yüzey kotu ile sağlanmaktadır (Res. 20).



Resim 20
Eksik alanların homojen fon oluşturularak tamamlanması, Bodrum Müzesi, Muğla (S. Şener, 2014).

4. Sonuç

Mozaikler üzerine kısa bir inceleme bile tamamlamalarda farklı malzeme ve yaklaşımları belirlemeye imkân sağlamıştır. Ancak konu kapsamlı çalışmalarla daha detaylı incelenmelidir.

Çalışma sırasında incelediğimiz örnekler üzerindeki gözlemlerimize göre, tamamlamada en büyük sorunları oluşturan çimento harçlı tamamlamalar gibi hatalı malzeme kullanımının terkedildiğini, mozaik eserlerde zarar üretecek uygulamalardan sakınıldığını, daha uyumlu veya nötr malzemelere yönelmenin ağırlık kazandığını söyleyebiliriz. Ancak yakın dönem çağdaş restorasyon uygulamalarında özgünün olduğu gibi sergilenmesi gayreti görülürken, bazılarında ise dekorun daha çok algılanmasına, özgüne daha çok yaklaşılmaya ve kavranmasına çalışıldığı tasarıma dayalı örnekler de çokça bulunmaktadır. Bu tür çalışmalar daha çok incelenerek eleştirilmeli ve uluslararası korumada kabul edilen ilkeler bazında standartta yaklaşan temeller oluşturulmalıdır. Bu konuya katkı oluşturması amacıyla takip edilmesi gerekli temel unsurlara tekrar değinmek gerekir.

Tamamlama amaçlı yapılan restorasyon uygulaması, tüm etkin koruma uygulamalarında olduğu gibi, özgünü korumayı gözeterek çalışma esas alınmalıdır. Bu nedenle tamamlamada kullanılan malzeme nitelikleri özgün malzemeyle uyumlu olmalıdır. Yani yapılan uygulama özgünde yeni bir zarar üretmemelidir (Şener 2016: 151).

Tamamlamada *belirtme* sağlanmalıdır. Mozaikte çalışan konservatör ve restoratör gibi meslek elemanlarını bağlayan uluslararası ilkeler doğrultusunda *özgün ile tamamlama yapılan alanlar* ayrılmalıdır

Tüm restorasyon çalışmalarında özgün eserin tarihi ve sanatsal özellikleri dikkate alınarak *işçilik kalitesine ve özenli çalışmaya* dikkat etmek gerekir (Şener 2016:151).

Tamamlama, bir *koruma ve onarım uygulamasıdır*. Bu nedenle uygulamayı yapan meslek elamanları, korumacı kimlik bilinciyle *estetik kaygıya özen göstermeli, aşırı uygulamalardan özellikle kaçınılmalıdır* (Şener 2016: 151).

Kaynaklar – Bibliography

- Ahunbay 2011 Z. Ahunbay, Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon, İstanbul.
- Anonim 2003 Mosaics In Situ Project Illustrated Glossary Definitions of terms used for the graphic documentation of in situ floor mosaics Developed by the Getty Conservation Institute and the Israel Antiquities Authority December https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/glossary_mosaics_situ.html (Erişim: 26.09.2022).
- Anonim 2013 Illustrated Glossary Technician Training for the Maintenance of In Situ Mosaics, Los Angeles. https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/glossaire.html (Erişim: 26.09.2022).
- Şener 2011 Y. Selçuk Şener, “Mozaiklerin Korunmasında Temel Kriterler”, M. Şahin (ed.), 11th International Colloquium on Ancient Mosaics, Bursa, 873-882.
- Şener 2012 Y. Selçuk Şener, “Arkeolojik Alanda Taban Mozaiklerinde Karşılaşılan Bozulmalar”, A. A. Akyol – K. Özdemir (eds.), Türkiye’de Arkeometrinin Ulu Çınarları Prof. Dr. Ay Melek Özer ve Prof. Dr. Şahinde Demirci’ye Armağan, İstanbul, 329-344.
- Şener 2016 Y. Selçuk Şener, “Taş Eser Korumada Tamamlama Uygulamaları: Yöntem ve Uygulama Biçimlerine İlişkin Değerlendirmeler”, P. Ayter - Ş. Demirci (eds), IV. ODTÜ Arkeometri Çalıştay, Türkiye Arkeolojisi’nde Taş Arkeolojik ve Arkeometrik Çalışmalar, Prof. Dr. Hayriye Yeter Göksu Onuruna, Ankara, 143-151.

Gold and Blue Transition - A Contemporary Realization in a Historical Site

Altın Sarısı ve Mavi Geçişi - Tarihi Bir Yerde Çağdaş Bir Gerçekleşme

Brigitta Maria KÜRTÖSİ*

(Received 31 August 2022, accepted after revision 05 September 2023)

Abstract

The paper aims to demonstrate the creative process of the realization of a fountain in the courtyard of the Archbishop's Castle in Kalocsa, Hungary. Lead architect of the diocese, Márta Vörös designed a complex artwork symbolizing the Trinity. The rounded shape concrete body of the fountain is seven metres in diameter and positioned in the middle of the inner garden space. In the centre of the composition, an orb and a dove figure are encompassed by a thin layer of water in a calyx-form. The surface of the fountain will be covered with Murano glass mosaic executed by the author. The dark colours from deep tones through the transition of blueish and greenish tints turn to golden shades reflecting to the Earth and Sky. The mosaic is made by direct technique in studio following a division system composed by 36 slices with 11 sections of each. The prepared sections are edited to fit to the curved design of the fountain, and the setting style desires to delicately amplify the symbolic content. From above the work will look like the eye of God as a universal protective symbol. This contemporary artwork exemplifies the fusion of traditional visual and theoretical values.

Keywords: Contemporary mosaic, glass, gold, fountain, Kalocsa.

Öz

Bu makale, Macaristan'ın Kalocsa kentindeki Başpiskopos Kalesi'nin avlusunda bir çeşmenin hayata geçirilmesinin yaratıcı sürecini göstermeyi amaçlamaktadır. Piskoposluğun baş mimarı Márta Vörös, Kutsal Üçlüyü simgeleyen karmaşık bir sanat eseri tasarlamıştır. Çeşmenin yuvarlak beton gövdesi yedi metre çapında olup, iç bahçe boşluğunun ortasına konumlanmıştır. Kompozisyonun merkezinde küre ve güvercin figürü çanak formda ince bir su tabakasıyla çevrilidir. Çeşmenin yüzeyi yazar tarafından yapılmış murano cam mozaik ile kaplanacaktır. Derin tonlardan mavimsi ve yeşilimsi tonlara geçişle koyu renkler, dünyaya ve gökyüzüne yansıyan altın tonlarına dönüşür. Mozaik, her biri 11 bölümden oluşan 36 dilimden oluşan bir bölme sistemine göre stüdyoda doğrudan teknikle yapılmıştır. Hazırlanan bölümler, şadırvanın kıvrımlı tasarımına uyacak şekilde düzenlenmiş ve dekor stili, sembolik içeriği hassas bir şekilde büyütme arzulanmaktadır. Bu haliyle tasarım, yukarıdan bakıldığında evrensel bir koruyucu sembol olarak Tanrı'nın gözü gibi görünecektir. Bu çağdaş sanat eseri, geleneksel görsel ve teorik değerlerin kaynaşmasını örneklemektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş mozaik, cam, altın, çeşme, Kalocsa.

* Brigitta Maria Kürtösi, DLA Painting-conservator, Hungarian University of Fine Arts, Conservation Department, Budapest, Hungary. <https://orcid.org/0000-0002-1217-9162>. E-mail: kurtosi.brigitta.maria@gmail.com

Introduction

The paper deals with modern approaches to the reflections of faith and cult to mosaic art, the work interprets the parallels and mirroring of aspects of the mosaic heritage through the cultures. From the point of view of mosaic art, the changes and the permanence in motifs and other details are in focus along with the issues how contemporary artwork can integrate into a historical context.

The reader will get an insight to the preparation and realization of a contemporary artwork through the creative process of the mosaic of the new fountain in the courtyard of the Archbishop’s Castle in Kalocsa, Hungary. Lead architect of the diocese, Márta Vörös designed a complex artwork to symbolize, in its first meaning, the power of the Trinity in our present, in our life (Fig. 1).

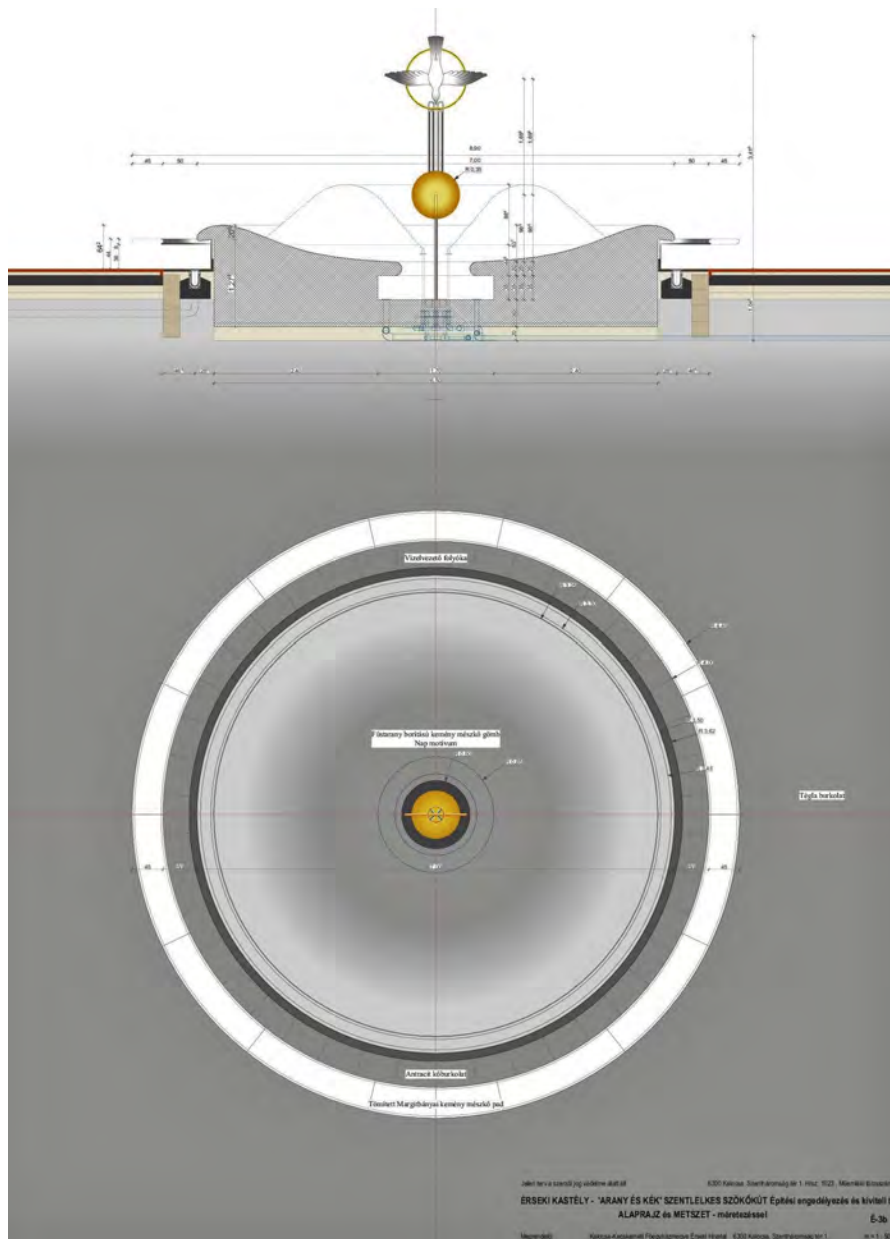


Figure 1
Side view and top view of the fountain on the architect’s M:50 drawings. Plan by Márta Vörös.

Vörös (2021: 1) summarizes her plan with the biblical phrase “*When you send your Spirit, they are created, and you renew the face of the ground. May the glory of the Lord endure forever; may the Lord rejoice in his works*” (Psalm 104. 30,31)

She asked the author for cooperate in the realization, for the full-scale work of the mosaic planning, compiling of colour palette, design of preparation, execution manner and on-site installation.

About the Location and Context

Kalocsa is a historical city in the south of Hungary on the east bank of the Danube. Its past is dated back to the first millennium AD, and the Archdiocese of Kalocsa was probably originally set up as a Bishopric by King Saint Stephen the 1st of Hungary (997-1038), but it became the second Archbishopric in the first decade of the 11th century AD (Buzás 2014: 7).

The church in Kalocsa, named the Cathedral of the Assumption, was extensively restored between 1907 and 1911 under the direction of architects Ernő Foerk and Gyula Petrovác (Szakács 2019: 82), and a red marble archiepiscopal tomb was excavated under the sanctuary in the central axis of the first, the original 11th century cathedral. This place traditionally serves as a resting place for the church founders thus the corpse was identified with Saint Astrik (Buzás 2014: 6-7).

One of the oldest libraries is also hidden in the Castle thanks to the first medieval collections of the archbishops. The towers of the church are visible from a great distance. The site of the project in progress is in the inner courtyard of the Archbishop Castle directly beside the cathedral (Fig. 2).

Figure 2
The inner courtyard of the Archbishop's Castle in Kalocsa with the fountain. Work in progress. Photo by Márta Vörös.



Figure 3a
Visualization of the fountain and the courtyard of the Archbishop's Castle in Kalocsa. Plan by Márta Vörös.



Iconography and Reflections on Mosaic Art

The aim of this work is complex and symbolic, and the main content is the visual expression of the Holy Trinity composing concentrated shapes, materials and colours into an outdoor context, the U-shaped inner courtyard designed by Márta Vörös in 2020.

The rounded shape concrete body of the fountain is seven metres in diameter and positioned in the middle of the inner garden space (Figs. 3a-b). In the centre of the composition, a gilded orb and a dove figure are encompassed by a thin layer of water in a calyx-form. The surface of the fountain is completely covered with glass mosaic executed by the author and her team. The dark colours - from deep

tones through the transition of blueish and greenish tints - turn to golden shades reflecting to the Earth and Sky. The realized setting style desires to delicately amplify the symbolic content and the inside-out flow effect. The mosaic composition itself is vivid, dynamic, and it seems to move like the waves with partially slower or even with vibrant marks. The groups of colours can work together with the round, convex and concave shapes of the fountain.

The colours also reflect the historical time considering how the habit of painting and creating blue backgrounds in the case of murals and wall mosaics were transformed gradually to gold, representing infinity and timelessness. Not only the backgrounds of the mentioned scenes but also the object of the fountain has strong roots in art history.

Baptistery buildings often were built on the place of former Roman bathes and use “living water” for the baptism (Wharton 1987: 364). Early Christian examples show the taste of the commissioners as the domes of these central¹ shaped buildings are most often covered with glass mosaics with a preference of using the blue and green colours and gold. Some of the Roman basins were also traditionally covered with mosaics on all their surfaces. The 3rd century AD mosaic basin of the Neptune House, Thuburbo Maius in Tunisia also depicts the waves of the water on the inner walls of the basin.² Also, mosaic-covered baptismal fonts³ have remained intact as in Saint Vitalis Byzantine site, Sbeitla/Roman Sufetila in Tunisia (Cioffi 1984).

Proportions and Transition

The resolution of the glass and gold mosaic material⁴ by colours, shades and quantities was planned by considering the architectural sizing⁵, the design of the fountain body and the circles designated by the goblet, following the architect’s preliminary imagination. The palette is based on a coordinated, harmonious appearance of tones, emphasizing the formal features of the fountain body with strong contrasts and highlights. To create the gradients and calculate the quantities, the shades can be divided into seven categories, from the darkest blue to gold (Fig. 4):

- 1, the darkest, nearly black, blue shades
- 2, dark blue
- 3, medium blue
- 4, medium turquoise
- 5, light turquoise and blue
- 6, bright colours (highlights)
- 7, gold shades

The transition can be created by gradually “blending” the shades, starting with the darkest tones in the middle of the fountain. The design of the wide rim of the shape consists of a mixture of gold along with light shades. The brightest surface in this section is also aligned with the boundary of water drops of the fountain.

1 Octagon shape is the most typical (Neonian Baptistery, Ravenna, The Baptistery of San Giovanni in Florence etc.).

2 Ex situ, Bardo Museum, Tunis, Tunisia.

3 Early 6th century AD.

4 The mosaic raw material was selected from the collection of Doná Murano.

5 The total size of the mosaic is nearly 50 square meters.



Figure 3b
On-site consultation. Photo by Béla Dohárszky.

Figure 4
Seven categories of colours and tones with the compiled palette consists of 65 shades of coloured smalti and 5 different hues of gold glass mosaic from the collection of Mosaici Doná Murano, Italy. Drawing and palette by Brigitta Kürtösi.





Figure 5

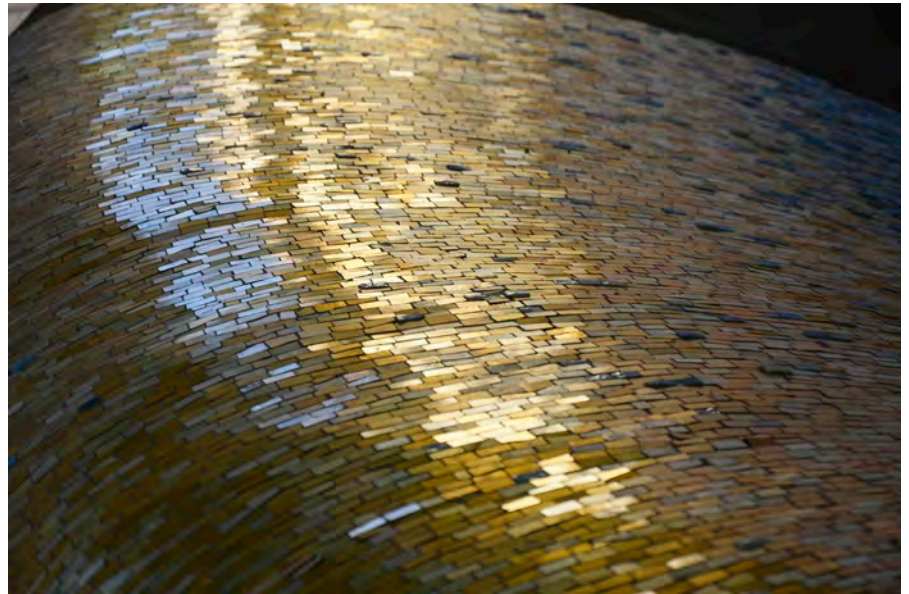
The lightest part of the transition is between the greenish and the golden parts. It refers the froth of waves, white-water and recalls its movement. Photo by the author.

Figures 6a-b

On the detail the setting manner and structure of the surface is well-visible. Photo by the author.

(Fig. 5) The circles drawn by the seven groups of colours and tones also reflect to the concentrated registers concerning the dome scenes' arrangement.

The mosaic is made by using tesserae in the smalti format⁶ and gold tesserae individually cut to approximately the same size, since this scale is representative of the size of the entire surface as well as the historical technique of the glass mosaic. As a result of the hand cutting the lines of gold leaf tesserae are slightly waving but also become smooth in texture (Figs. 6a-b).



Smalti and Gold

According to the production method the glass paste stained with metal oxides is removed from the oven for cooling. The 1 cm thick poured glass cake (piastra) will result the mosaic tesserae. If the cross section of the piastra forms the surface of the mosaic piece, the materials are called smalti. Tiny bubbles are often seen in the exposed section.

⁶ On the detail the setting manner and structure of the surface is well-visible. Photo by the author.

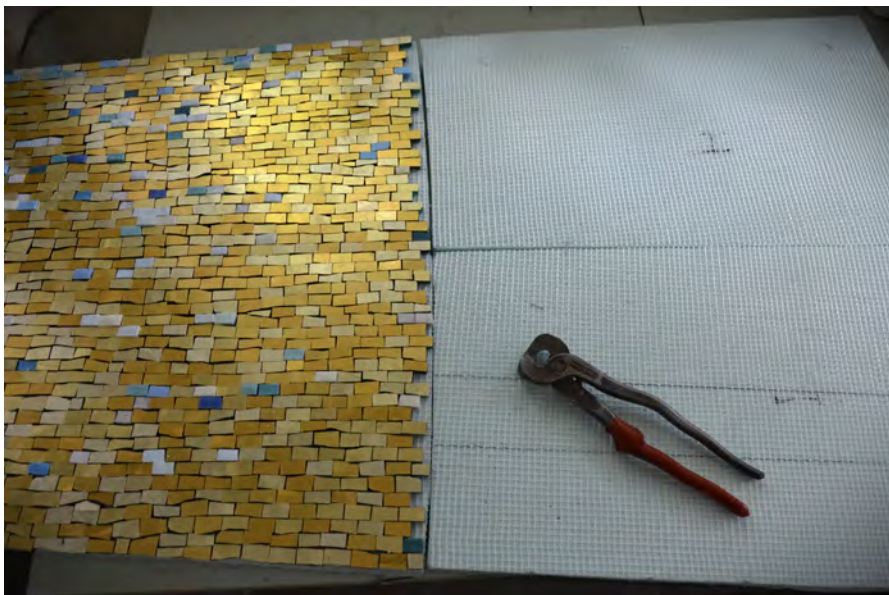
The “gold glass” is an ensemble of a thin gold leaf enclosed by two layers of glass. Gold leaf tesserae are composites obtained by cutting piastra consisting of the three hot-fixed layers (Neri - Verita 2013: 4596; Kürtösi 2017: 44).

The thickest layer is the substrate, which is molten and poured glass with an average thickness of 5-7 mm. This is followed by the thin (1 micrometre) hammered gold “leaf” and the thin glass sheet, the cartellina is on the top, which not only protects the sensitive gold coating, but further enhances its lustre and can also affect the shade (Kürtösi et al. in print). In our case the substrate was expected to be similar thickness to the coloured tesserae.

The production of cartellina is mostly related to one of the historical glass production techniques. Fragments of blown thin-walled glass were used for this purpose. Following the resurgence of Italian glass production in the second half of the 1800s, there was also a growing demand for mosaic glass. The manufactories in Venice and Murano produced the significant part of raw materials for several turn-of-the-century/Art Nouveau mosaics in our region (Kürtösi 2018: 177).

About the Process

The sections of the fountain mosaic are made by direct technique in studio following a division system composed by 36 slices with 11 sections of each (Fig. 7). The prepared sections are constructed to fit to all directions curved design of the fountain, and despite the curves, by using such dimensions, it is possible to work on plane temporary supports, on fiberglass mesh fabric substrate placed on cut-to-size XPS boards. For the fixing modified silane polymer is used (Fig. 8).



The mosaic must fit within the concave and convex surfaces of the fountain body (Figs. 9a-b). In the course of the installation process, we aim the exact fitting of the individual sections and shapes, striving to require as few on-site completions as possible during installation, except for the golden sections, where this process is unavoidable (Figs. 10a-b).

In the case of the direct setting method, we can see the top side of the mosaic during the process, where the appearance and texture of the surface is more playful and rustic due to the various thickness of the glass mosaic tesserae between 1-3 mm. The resulting structured surface character is unique to historical mosaics



Figure 7
The golden part of a slice in progress. Photo by the author.

Figure 8
Each section is easily handled fixed on cut-to-size glass fibre mesh. The maximum width of the sections is between 15-50 cm keeping in mind the difficulties of the installation process. Photo by the author.



Figures 9a-b
On-site measuring process for planning the best fitting size of the elements and trial to the arrangement of the firstly made sections following the measurements. Photos by Márta Vörös.

as well. In this work, the aim was also to combine the two typical appearances (direct and indirect setting) concerning the well-known changes of the historical and modern mosaicists' habit (Kürtösi 2018: 177).



Figures 10a-b
Drawing of the border of the sections for planning the extent and location of the on-site completions needed due to the slight irregularity of the fountain body shape. And the mounted and completed sections after the process. Photos by the author.

Due to the predictable environmental factors considering the future active operation of the fountain, it is necessary to choose specific excipients. On the surface of the concrete a special stratigraphy was worked out. Firstly, a cementitious adhesive, then, as secondary waterproofing, a two-component, flexible cementitious mortar was applied. We decided to use a two-component, acid-resistant epoxy adhesive as bedding mortar and grout for the mounting of the mosaic (Fig. 11). Both the mounting and the grouting were performed in one step, using wet in wet technique assuming that the interstices need to be filled with the material. This method is also special because of the structural surface (Fig 12). For dark blue details we apply a dark-coloured embedding material, while a lighter-toned adhesive for lighter shades and gold, aiming that the restrained appearance of the grout network also highlights the meticulous but large-scale overall view, and the shift can stay invisible. Despite large colour variety of the adhesive is available, two shades of grey seemed the most appropriate choice for



the purpose of being invisible but strengthening the colours themselves (Figs. 13-14).

Figure 11
The embedding and the grouting process is made at the same time. The same material is applied on the backside of the mosaic section and on the surface of the fountain as well. Photo by Béla Dohárszky.



Figure 12
After the cleaning process of the mosaic. Photo by the author.

Figures 13-14
General and bird's eye view of the fountain with the first third of the mosaic. Photos by Béla Dohárszky.



Beside the already mentioned aspects of the fountain there is another view. From above the mosaic on the round three-dimension shape will look like iris of an eye, eye of God as a universal protective symbol. The aim of this work is that this contemporary artwork exemplifies the fusion of traditional visual and theoretical values.

Contemporary Elements in Historical Context

The layers of the past in the historical centre of the city are richly presented starting with the excavated and displayed remains of the former cathedral through the connected further buildings preserved as historical monuments but, in some cases, converted in function. The former late baroque canon house after its restoration serves as the Archbishop's Museum, called Astriceum⁷, and in architectural concept it can work together with its newly built part which is an example of the well-designed fusion of the historical and modern spaces.

Beyond the matter of the architectural heritage protection and handling, the presence of contemporary elements and designed landscapes are often more questionable issues. The divisibility of tangible and intangible dimensions of heritage is also questioned by many scholars (Farley - Pollock 2022: 5). The realization of the fountain as a new element in the historical site, is a trial how is possible to insert - bravely but respectfully- the present into the past. Since the fountain is not a temporary object in the courtyard it represents again another layer of this issue. On one hand it depicts the continuity of spiritual legacy, and a trial how the newly added elements may become value and may connect to the built heritage of the past. In this case the aim is the intertwinement of the tangible and intangible layers also in time and the idea that the trinity of material-concept-space along with the time dimension may strengthen each other and may open the heritage context by this extension.

The project is realized as a commission of the Diocese Kalocsa-Kecskemét by Dr. Balázs Bábel. *Architect*: Márta Vörös, *Mosaic*: Dr. Brigitta Maria Kürtösi, Béla Dohárszky, Fanni Gizella Szigetváry, Emil Girard, Laura Judit Hallai, József Cseh, *Sculptures*: Bird: Attila Csák, Bronze casting: Kálmán Veres, Globe (stone): György Sárga, *Fountain body (concrete)*: László Mezei, *Metalworks*: Alutechnika Kft., *Water engineering, Lighting*: Gardematic Kft.

7 <http://www.astriceum.hu/astriceum-erseki-muzeum> (02.03.2023).

Bibliography – Kaynaklar

- Buzás 2014 G. Buzás, “A kalocsai érseksír azonosítása”, *Archaeologia - Altum Castrum Online*, 1-8.
- Cioffi 1984 P. Cioffi, S. J. Photographs Collection 1928-2004. <https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/554253> (28.08.2022).
- Farley - Pollock 2022 R. Farley - V. L. Pollock, “Contemporary Art in Heritage Practice: Mapping Its Intentions, Claims, and Complexities”, *Heritage and Society* 15, 241-258.
- Kürtösi 2017 B. M. Kürtösi, “A Mozaik és az Arany - készítése technika történeti példákkal”, *Isis Erdélyi Magyar Restaurátor Füzetek* 17, 44-53.
- Kürtösi 2018 B. M. Kürtösi “Investigation of Technology and Deterioration of Historical Metal Foiled Mosaic Tesserae” “Quo vadis”, *Cultural Heritage Preservation, Proceedings of the International Conference on the occasion of 25th Anniversary of Teaching Conservation in Litomyšl, University of Pardubice*, 166-178.
- Kürtösi et al. in print B. M. Kürtösi - J. Vojtechovsky - K. Bayer “Characteristics of Metal Leaf Glass Tesserae Produced by Puhl & Wagner from the Mosaic of the Dittrich-Crypt in Krásná Lípa, Czech Republic (2021)”, *AIHV22 (Association Internationale pour l' Histoire du Verre/ Association International for the History of Glass) Conference Proceedings, Lisbon*.
- Neri - Verità 2013 E. Neri - M. Verità, “Glass and metal analyses of gold leaf tesserae from 1st to 9th century mosaics. A contribution to technological and chronological knowledge”, *JASc* 40, 12, 4596-4606.
- Szakács 2019 B. Zs. Szakács, “Ernő Foerk and the medieval cathedrals of Kalocsa”, *Ybl Journal of Built Environment* 7, 2, 82-88.
- Vörös 2021 M. Vörös “Érseki kastély-Szentlelkes szökőkút, Arany és kék”, Annex for the cultural heritage building authorization procedure 1-3, Unpublished plan and manuscript.
- Wharton 1987 A. J. Wharton, “Ritual and Reconstructed Meaning: The Neonian Baptistery in Ravenna”, *ArtB* 69, 3, 358-375.