

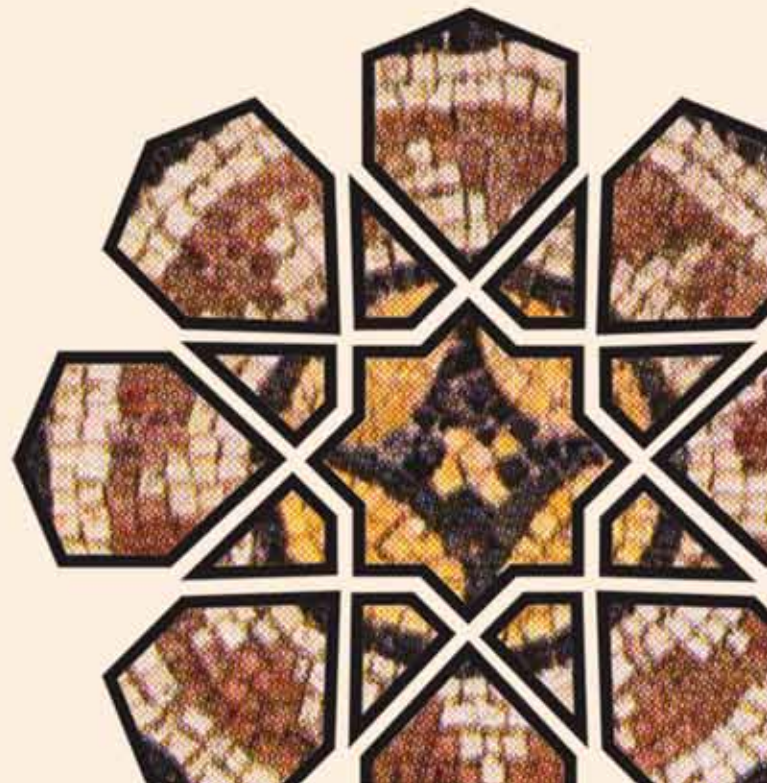


ULUDAG UNIVERSITY MOSAIC RESEARCH
CENTER



JOURNAL OF MOSAIC RESEARCH

VOLUME 3, 2009





JMR

ULUDAG UNIVERSITY JOURNAL OF MOSAIC RESEARCH

AIEMA - TURKEY

EDITED

BY

JEAN-PIERRE DARMON, MICHEL FUCHS, WERNER JOBST,
HENRI LAVAGNE, I. HAKAN MERT, DEMETRIOS MICHAELIDES,
ASHER OVADIAH, MEHMET ÖNAL, DAVID PARRISH,
GÜRCAN POLAT, DERYA SAHIN, MUSTAFA SAHIN, PATRICIA WITTS

JMR

Volume 3

2009

Prof. Dr. METE CENGİZ

MUSTAFA SAHİN
DERYA SAHİN

MUSTAFA SAHİN
BASAK EMİR
DERYA SAHİN
SELİN NUGENT

I. HAKAN MERT
MEHMET ÖNAL
DAVID PARRISH
MUSTAFA SAHİN
PATRICIA WITTS
BARIŞ SALMAN
MICHAEL GREENHALGH

ULUDAG UNIVERSITY

Universtiy Rector

AIEMA TURKEY

Director
Associated Director

JMR NEWSLETTER

Director
Assistant Editor & Redaction
Redaction
English Redaction

JUDGE BOARD OF THIS VOLUME

ihmert@uludag.edu.tr
monalbz@yahoo.com
dparrish@cla.purdue.edu
msahin25@gmail.com
pat.witts@tiscali.co.uk
barsalus@yahoo.com
Michael.Greenhalgh@anu.edu.au

AIEMA – Turkey is a research center that aims to study, introduce and constitute a data bank of the mosaics from the ancient times to the Byzantine period. 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.

The JMR (Journal of Mosaic Research) is an international journal on mosaics, annually published by the Uludag 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.

The abbreviations in this journal are based on German Archaeological Institute publication criteria and La Mosaïque Gréco-Romaine IX.

For detailed information please visit website:

<http://www20.uludag.edu.tr/~arkeoloji/JMR.htm>

Journal of Mosaic Research

ISSN 1309-047X

Printed in TURKEY

© 2010 by Ege Yayınları

Address:
Uludag University
Faculty of Art and Sciences
Department of Archeology
16059 – Gorukle/ BURSA -TURKEY

tel: + 90 224 2941891
fax: + 90 224 2941892
mail: mosaicsjournal@gmail.com



CONTENTS

JOURNAL OF MOSAIC RESEARCH

- 5 Birol CAN
Erzincan Altuntepe Church with Mosaic
- 15 Abuzer KIZIL – Hatice ÖZYURT ÖZCAN
Milas Ahmet Çavuş Mahallesi'nden Çıkan Mozaikler
- 31 Recep OKÇU
Prusia Ad Olympum Mozaikleri
- 53 Mehmet ÖNAL
Danae Evi'nin Mozaikleri - Danae House Mosaics in Zeugma
- 71 Aykut ÖZET
Bodrum-Torba Monastery Mosaics
- 83 Barış SALMAN
Mozaikler Üzerinde Güneş Saati Betimli Sahneler - Hatay Müzesinde Yer Alan İki Parça ve Diğer Örnekler Üzerine Araştırmalar
- 95 Derya ŞAHİN
The Zodiac in Ancient Mosaics - Representation of Concept of Time
- 113 Guidelines for Authors

ERZİNCAN ALTİNTEPE CHURCH WITH MOSAIC

Birol CAN*

M.S. 6. yüzyıl ortalarına (imparator I. Justinianus dönemine) tarihli Altintepe kilisesi, iç mekanı 19,60 x 11,30 m ölçülerinde, doğu-batı doğrultusunda uzanan 2 x 3 sütun dizimli, üç nefli ve bazilikal planlıdır. Doğu yönünde yaklaşık 60 cm yükseklikte apsis platformu yer alır. Girişi olasılıkla kuzeydendir. Yaklaşık 220 m²lik alan kaplayan kilise iç zemini, güneydoğudaki pastaphorion hücresi dışında tamamen mozaiklerle döşenmiştir. Dikdörtgen panolarda, çeşitli geometrik ve bitkisel unsurun yanı sıra, dönem stilini yansıtan çok sayıda hayvan betimlemeleriyle de karşılaşılmaktadır. Zemin dışında, duvarların ve kemerlerin de mozaik ve duvar resimleriyle kaplı olduğu kalıntılardan anlaşılmaktadır. Zaman zaman onarımlar geçiren yapı MS. 7. yüzyılda Arap akınlarıyla yıkılmış, ancak kaledeki Bizans varlığı sone ermemiştir.

Keywords: Altintepe, Mosaic, Basilica, Early Byzantine, Justinianus

Altintepe is situated in Eastern Anatolia and 15 km away from the Erzincan city center which is in the northeast direction. The castle, which is lying on a possessive situation for the Erzincan plain, is founded on a volcanic hill that has 400 m. in diameter and 60 m. in height (Fig. 1). The remnants of the castle, in which the clues of the first settlements reaches to the Bronze Age, belongs to the Urartian period¹. It is also understood from the ruins of the construct that are unearthed that the castle retains its importance in later periods². The church complex having mosaic pavements that forms our study's subject is one of those remnants.

Architecture

The church, that began to be excavated in 2003, was built on a natural terrace that is approximately 25 m high from the plain level at the eastern hillside of Altintepe. The rectangular structure that is sized 19,60 x 11,30 m and situated in the east-west direction, has 3 naves and is planned in basilica form (Fig. 2). A 2 x 3 ordered column row, in which only 3 pedestals remain, separates the naves (Fig. 3). The thicknesses of the walls are approximately 1 m in each direction. The entrance of the church is probably on the north wall. The long and narrow place at the northern side of the structure should have been used as nartex. However, it is most likely for generating a flat area in front of the entrance of the structure lying on a hillside. A symmetrical view is applied in Basilical planned structures in general. However, for this structure the location of entrance on the north wall instead of the west wall is a necessity due to the hillside. Additionally, probably for the same reason, the apses was placed interior of the church unlike with circular outward apses of other examples. A 3,60 x 7,10 m sized apses platform that is 60 cm high from the church ground is placed in the interior part of the east wall (Fig. 4). In the south of the apses platform, and in the southeast corner of the church there is a pastaphorion chamber having 2,40 x 2,60 m dimensions (Fig. 5). In the north of the apses, a chamber does not exist and this part is covered with a mosaic pavement as a continuance of the north side nave. As it is understood from the ruins, the middle nave of the church was constructed larger and higher than the others. The interior lightening of the church was obtained by the light holes on the middle nave's higher parts. Any indicator for the existence of a dome has not been found. The ruins of the roof point that the roof, which was rising on the arches made of bricks and covered with mosaics, was double slopped, supported by timbers and covered

* Assist. Prof. Dr., Atatürk University, Faculty of Letters, Department of Archaeology, Erzurum / Turkey. E-mail: birolcan11@gmail.com

1 One of the important remnants belonging to Urartu period on the hill is pebble stone paved atrium of the temple-palace complex. There is not any motive or a depiction on the pavement formed through closely spaced ranging colorful natural stones. This is one of the important representatives of the Anatolian Iron Age pebble mosaics with floor pavement of the early Phrygian period in Gordion: Özgüç 1966, 8, Panel XVI.1-2; Karaosmanoğlu 2009, 121, fig. 5.

2 Karaosmanoğlu 2007, 69-83.



Figure 1
Altıntepe

with roofing tiles (Fig. 6-7). In the light of similar architectural examples and the ruins of the church, it can be said that the overall height of the structure can be approximate to its width (10-11 m.).

Mosaics and Wall Paintings

The interior floor of the church, which has an area of approximately 220 m², is covered with mosaics except the south-east chamber. However, only half of these mosaic pavements remained today (Fig. 3). The master colors of the tesserae are black, grey, red, white, yellow, brown, blue and cream.

Generally, floor mosaics are comprised of rectangular panels and bands within these panels. Besides various geometrical and plantal components that are committed together, many animal depictions reflecting the style of the period are confronted too.

In the center of the large panel of the central nave, a panel with figures is placed that is found largely undamaged and sized approximately 2,34 x 5,86 meters (Fig. 8-12). There is a composition formed with lion, taurus and tiger figures ordered from left to right along the north edge; and deer, bear, and chamois figures ordered from left to right in south direction. In the central panel beside

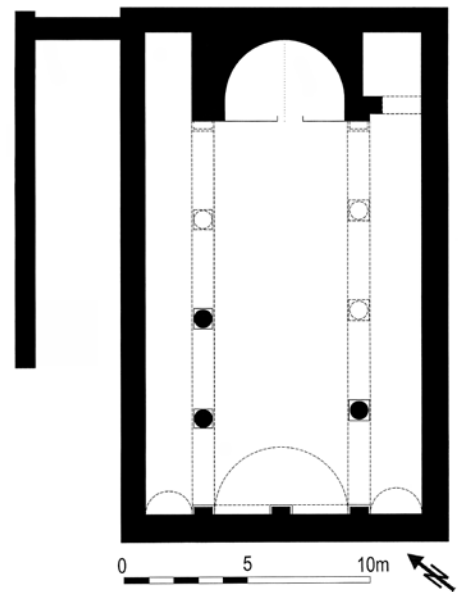


Figure 2
Altıntepe church, plan



Figure 3
Interior of the Church, view from east



Figure 4
Apses platform in the interior part of the east wall of the church



Figure 5
Pastaphorion chamber in the south-east corner of the church

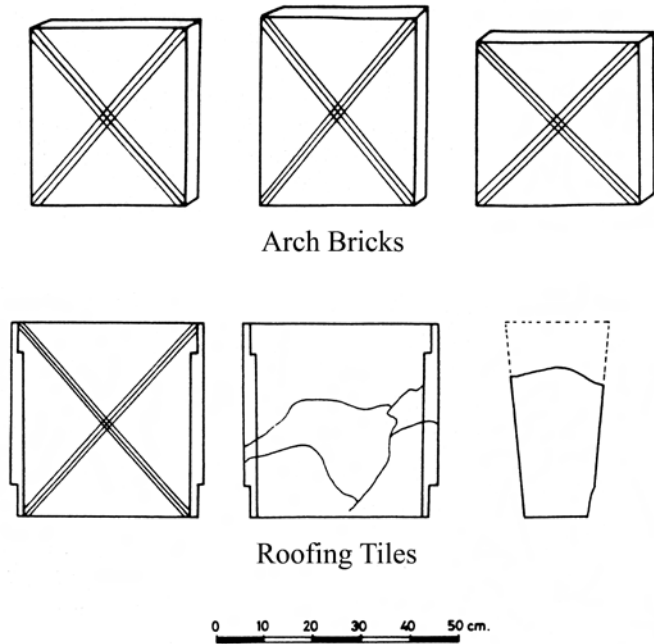


Figure 6
Arch bricks and roofing tiles



Figure 7
Roofing tiles



Figure 8
Large panel in the central nave

the figures mentioned above which are forming the main composition, smaller bird figures are placed also. 13 examples of these birds can be counted in the protected parts of the panel. In the panel, besides the figures, trees, little plants and flowers are also used as inlay motives for the purpose of emphasizing the natural ambiance and filling the empty parts over the white background. Mostly, flower motives are placed in the central panel.

The central panel is surrounded by a wide meander band (Fig. 8). Swastika typed meanders are formed by two different arms crossing each other from place to place. Eight little panels are placed between the arms of meander. In the preserved six panels, a grazing fawn (Fig. 13), a spotted leopard crouched on hind legs, a grazing deer, goose/duck and a sitting taurus with a medallion (Fig. 14) are depicted.

A 4,95 x 4,20 m sized large panel in front of the apses (presbyterium) is surrounded by geometrical elements (Fig. 15). The main motive of the panel is composed of thin reticular bands. The bold body from which the symmetrically



Figure 9
Lion figure in the central panel



Figure 10
Taurus figure in the central panel



Figure 11
Deer figure in the central panel



Figure 12
Smaller birds and flowers in the central panel



Figure 13
A grazing fawn figure



Figure 14
A sitting taurus with a medallion



Figure 15
Presbyterium panel in front of the apses platform



Figure 16
South-west corner of the church



Figure 17
North-west corner of the church

placed boughs grow is largely damaged. Grape leaves and bunches of grapes are seen on the grape boughs that grow from this bold root and disperse on the white ground. There are bird figures that are placed symmetrically among grape branches, leaves and bunches.

Numerous rectangular panels on which geometrical motives are depicted are placed on the inner ground of the church (Fig. 3, 16-17). Besides the designs formed by consistent combinations of squares, circles and spirals; three dimensional (3D) prismatic combinations are seen from place to place. North and south naves are filled with only one geometrical motive. Especially, the north nave which is composed of thirteen similarly sized, repeating geometrical panels and is remarkable. Except in these, there are also geometrical depictions formed by nested rectangles, squares, quarries and triangles in the presbyterium, in front of the apses and between the column bases. Besides the mosaic pavement covering the ground of the church, the surface of the apses platform is also



Figure 18
Apses platform mosaic



Figure 19
Tesserae from the wall mosaics



Figure 20
Large block with mosaic existing in front of the west wall



Figure 21
Some fragments from the wall paintings



Figure 22
Partially preserved wall paintings in the west edge of the north wall

covered with mosaic on which geometrical designs are placed (Fig. 18). The geometrical elements of the only partly preserved mosaic are composed as a semi-circular shape properly to the architectural form of the apses.

Inside the debris stratum that fills the structure, numerous broken arch (fascia) bricks are found. It is understood from the tesserae and mosaic pieces, that they belong to this arch and the walls, mostly spread through spilling. Few of them are found with some mortar on pieces, and the bottom surface of the walls and arches are covered with mosaics. The mosaic tesserae covering the walls are made from various colored glass and also these glasses are produced as golden glazed (Fig. 19).

Of the polychrome glass mosaics of Altintepe Church walls and arches, only some little pieces that are spread and fragmented remain. The most substantial piece of wall mosaics is on a large block existing in front of the west wall (Fig. 20). One surface of the block that is 65 cm wide and that is removed to Erzincan Museum for consolidation process³ is covered with various colored glass tesserae. It is understood that the scene is a part of a large mosaic wall panel and is surrounded by a band formed by tiles, one on the top of the other. Here, a figure's foot part turning to left slightly is depicted. The toes of the left foot and a part of the pendant dress are seen. The colorful part near the figure is supposed to be endpiece of a wing. In this situation, it can be said that this is an angel figure.

Wall paintings are placed in the spaces between the mosaic panels⁴ (Fig. 21). Red squares and black sand-glass motives are depicted in rotation and spaces are painted with cream on the preserved walls, especially on the west edge of the north wall, in the geometrical bordure embroidered on stucco (Fig. 22).

Conclusion

Besides architectural features, the Altintepe Church also has an importance for the region with its mosaics covering the ground, walls and arches. Its uniqueness⁵ in the entire East Anatolian region indicates that these mosaics are not a product of a local workshop. Probably, these mosaics are products of commuter mosaic masters having a Cilicia Region style and technique manner. The Altintepe Church and other early Byzantine structures on the hill indicate that the castle, which had importance with its location on the natural gate from the East Anatolia and Urartu to Central Anatolia, preserved its importance in the Late Antiquity too. Building such an important structure on this location brings to mind that it can be a product of religious and political oriented propaganda studies in the Justinianus period (527-565 AD).

Altintepe is in the Üzümlü town of Erzincan. The previous name of the town was "Cimin". This "Cimin" name began to be used in the period of Mengücekoğulları Seigniorship. It derives from the "Tzumina" name, which was the Roman, or earlier period name of the town. Tzumina had also affected from the security precautions that Byzantine Emperor Justinian I had started against

³ Can 2007: 106.

⁴ The pieces of the wall paintings that preserved slightly are brought to Erzincan Museum and restoration of a little part that stayed in-situ is partly made in 2005: Can 2007: 106-107.

⁵ Doğanşehir and Kuluncak mosaics that exists in the Malatya are the closest examples of Altintepe mosaics in terms of geography. Except from those, mosaic parts that had found in Erzincan and brought to the Erzurum Museum in 1952 are also similar to the Altintepe mosaics in terms of style and technique. However, their find places are not known. Those mosaics that are mentioned here are being studied by me.

the Sassanid threat⁶. In the sources, construction of a new city having the same name with the Emperor (Justinianopolis) by the order of him is mentioned⁷. In the surroundings of Üzümlü the only center having intensely Early Byzantine ruins is Altntepe. Altntepe of the early Byzantine period with its city walls, structures inside the castle, small chapel and basilical church is built on the Urartu ruins and it is of high probability that is same as “Justinianopolis” as mentioned in the sources.

It is possible to date the Altntepe Church Mosaics to mid-6th century A.D. The spolia materials that are observed in structure walls also indicate that pieces elements belonging to a structure, maybe having same function,existing in earlier periods are used in the church (Fig. 23). Additionally, indications of a date between 9th and 12th centuries A.D. coming from the analysis of the bones of many Byzantine tombs that are found within the decadent stratum (Fig. 24), denote that the possibility of the destruction of the structure in the period of Arabian invasions beginning around 7th century A.D. and the continuity of Byzantine existence on the hill for a long time afterwards.



Figure 23
Spolia fragments in the structure walls



Figure 24
Grave built in stone bond at the outer corner of the southern wall

6 Konukçu 2004: 11.

7 Procopius III. 6, 3-7; Adontz 1970: 49, 103 vd.

Bibliography

- Adontz 1970 N. Adontz, *Armenia in the Period of Justinian*, Lisbon.
- Can 2007 B. Can, "Altıntepe Mozaikli Kilise 2005 Yılı Onarım ve Restorasyon Çalışmaları" in M. Şahin (ed.), *III. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyumu Bildirileri / The Proceeding of III. International Symposium of the Mosaic of Turkey*, Uludağ University Mosaic Research Center, Bursa, 101-108, 201-203.
- Karaosmanoğlu 2007 M. Karaosmanoğlu, "Altıntepe Kalesi İkinci Dönem Kazıları" in B. Can – M. Işıklı (eds.), *Doğudan Yükselen Işık, Arkeoloji Yazıları. Atatürk Üniversitesi 50. Kuruluş Yıldönümü Arkeoloji Bölümü Armağanı*, İstanbul, 69-83.
- Karaosmanoğlu 2009 M. Karaosmanoğlu, "Altıntepe Urartu Kalesi 2007 Yılı Kazı ve Onarım Çalışmaları" 30. *KST I*, Ankara, 119-138.
- Konukçu 2004 E. Konukçu, "Üzümlü Tarihi" *Erzincan-Üzümlü (Cimin)*, E Konukçu *et al.*, 1-69.
- Özgüç 1966 T. Özgüç, *Altıntepe, Mimarlık Anıtları ve Duvar Resimleri*, Ankara.
- Procopius 1905 Procopius, *De Aedificiis*, Ed. J. Haury (ed.), Leipzig.

MİLAS AHMET ÇAVUŞ MAHALLESİ'NDEN ÇIKAN MOZAIKLER

Abuzer KIZIL – H. ÖZYURT ÖZCAN*

A rescue excavation was conducted by Milas Museum in Ahmet Çavuş District in Milas after some remains of walls and mosaics in between on the floor has been discovered within a substructure dig in an open field. Excavations were conducted on a 54 X 38.42 m area. Mosaics were found in north, south and eastern parts of the area. Mosaics continue to under the streets to the east and north. Houses and piles of soil made it difficult to assess the situation to the South of the area.

Six rooms were discovered in the area holding opus tessellatum and opus vermiculatum mosaics with floral and geometric motifs.

In addition to that, during the excavations ceramics from a wide time period has been discovered at the site; starting from geometric Period till the end of Middle Ages. While the walls and ceramics indicate at least a few different periods for the structure, mosaics on the other hand are all made in same time period considering technique, style and composition. Dark blue is used for all the outlines, red, yellow, pink, light blue and white tesserae for the background is used for the compositions. Seeing no wall in the structure is aid upon the mosaic we can say that the additions to the building were finished before the mosaics were in place. One exception is a stone block we see on the Medusa's head in location nr. VI. On three of the mosaics floral decorations are used for borders while geometric decorations are used for the compositions.

Wave, saw- tooth, swastika, guilloche, peltae, leaves inside intersecting circles, circles, triangles, zigzag, checkers and Solomon's knot motifs are used for the decorations. We see that these motifs are also used in architectural decoration since earlier periods. These motifs are used on many examples in Early Christian Period churches, baths, houses and graves; they all repeat each other without any regional differences. Some compositions however evolve in Early Christian Period and used in certain regions. The composition in the second panel from location nr. II is an example to this. It is thought to be originated from Cos island and used only in southeastern Karia and Twelve Islands in V. century buildings. This composition consisting of geometric motifs used before is arranged in a different manner that we don't see in earlier periods. The example in Milas is one of the few we know.

Another interesting composition is the medallion with the Medusa's head in room nr. VI. It seems Medusa's head similar to earlier examples was used here. Use of such mythological subjects and figures in Early Christian Period shows the influence of Ancient Art to Late Antiquity art.

On dating these mosaics, instead of the structural features of the building, mosaics themselves give better clues. Similar compositions of the mosaic in room nr. II can be seen on the mosaics dated to V. century buildings. Scenes, motifs and figures from Antiquity are also used from III. century to VI. century on Christian Art. Compositions of geometric motifs are also used on Early Byzantium mosaics dated to V.-VI. century.

In the light of all the data we have so far, six fragments of mosaics found in Milas should be dated to from V. century to the beginning of VI. century.

Keywords: Mosaic, Byzantine, Milas, Caria, Christian Art

* Y. Doç. Dr. Abuzer Kızıl, Muğla University Faculty of Art and Humanities Department of Archaeology 48000 Muğla / Turkey.
E-mail: ayzer65@gmail.com

Y. Doç. Dr. Hatice Özyurt Özcan, Muğla University Faculty of Art and Humanities Department of Archaeology 48000 Muğla / Turkey.
E-mail: ozyurthatice@myynet.com



Resim 1
Mozaikli alan

Milas'ın Ahmet Çavuş mahallesindeki bir arsada yapılan temel hafriyatı sırasında antik döneme ait duvar kalıntılarıyla bunların arasında kalan mekânların zemininde döşeme mozaiklerinin olduğu tespit edilerek alanda, Milas Müzesi tarafından bir kurtarma kazısı gerçekleştirilmiştir¹. 54 x 38.42 m. boyutlarındaki bir alanı kapsayan kazılar sırasında parselin kuzey, güney ve doğu kısımlarında taban mozaiklerinin yer aldığı belirlenmiştir². Bu mozaiklerin doğuya ve kuzeye caddelerin altına doğru da devam ettiği görülmüştür. Güneyde ise, konutlar ve büyük toprak yığınları bu alandaki kalıntıların varlığı hakkında bilgi edinilmesini zorlaştırmıştır (Resim 1).

Alanda, opus tessellatum ve opus vermiculatum tekniğinde yapılmış, bitkisel ve geometrik motiflerden oluşan altı mozaikli mekân ortaya çıkarılmıştır³.

I Numaralı mekânın mozaikleri:

Parselin kuzeybatısında yer alan 1 numaralı mekânda (Resim 2, 3) güneye doğru uzanan, üzerinde kenet delikleri bulunan üç sıra temel taşına rastlanmıştır.

1 1998 yılındaki müze kurtarma kazısı, zamanın Müze müdürü Mehmet Çakıcı başkanlığında, Arkeolog Dr. Abuzer Kızıl, Arkeolog Dr. F. Rumschied, Dr. J. Rumschied, Mimar F. E. Doğan, öğrenci Z. Kaya ve S. Burkad 'tan oluşan bir ekip tarafından yapılmıştır. Bkz., Kızıl 1999: 223- 238.

2 Alanda yapılan kurtarma kazısı sonrasında mozaiklerin üzeri kum ve toprakla kapatılmıştır.

3 Kazı notları ve orijinal çizimlere ulaşılamadığından mozaikli mekânların boyutları, kompozisyonlarda yer alan bordür ve panoların ölçüleri, tesseraların cinsi ve ölçüleri hakkında elimizde hiçbir bilgi bulunmamaktadır.



Resim 2
1 Numaralı mekan



Resim 3
1 ve 2 Numaralı mekanların bordürleri

Bu yöndeki kazılar sonucunda duvarın batıya doğru da devam ettiğini gösteren iki temel taş bloğu daha ortaya çıkarılmıştır. Bu duvar temelinin kuzey ve güneyinde farklı kompozisyonlarda yapılmış mozaikler bulunmuştur.

Çok az bir kısmı günümüze gelmiş olan kuzeydeki mozaikte, dıştaki düz mavi bordür kuzey - güney doğrultusunda uzanırken içte, beyaz zeminden sonra tekrar mavi bir kuşağın geometrik bir form oluşturmak üzere batıya doğru da devam ettiği görülmektedir. Bu düz çizgiler, figürlü ya da geometrik düzenlemelerin etrafında dış konturları belirlemek için çok sık kullanılan basit formlar olarak her dönem karşımıza çıkmaktadır⁴.

Duvarların güneyindeki mozaik kompozisyonunun dış bezemesini sadece iki tanesi günümüze gelebilmiş beyaz zemin üzerine mavi tesseralarla yapılmış haç görünümlü çiçek rozeti deseni oluşturmaktadır. Bu bezemeden sonra güneye ve batıya uzanan bir bordür, içteki kırmızı renkli dalga motifinin etrafını dolandır. Mavi renkli üçgen formlu testere diş dizileri dar kırmızı şeritle birlikte, çok azı görülen bitkisel kompozisyonu çevreleyen son bordürdür. Neredeyse tamama yakını tahrip olmuş olan panoda ise, kırmızı - mavi renkli yapraklar ve filizler bitkisel bezemeye ait korunabilmiş tek motiftir.

Bu panonun çerçevesini oluşturan dış dizileri ve dalga motifi antik dönemin en yaygın kuşak ve bordür bezemelerindendir⁵. Dalga motifi Geç Antik dönemde de panoların etrafını çevreleyen bir band olarak birçok yapının taban mozaiklerinde karşımıza çıkmaktadır. Bölgeye en yakın örnekler, Ksanthos Doğu Bazilika'sının mozaiklerinde görülenlerdir. Bazilika'nın naos ve atriumundaki madalyonları çevreleyen motif güney nefte, dikdörtgen bir çerçevenin etrafında yer almaktadır⁶. Sardis'teki Sinagog'da⁷, Sinop Çiftlik Köyü⁸, Hadrianopolis⁹ ve Kastamonu Pompeipolis'teki Kilise¹⁰ kalıntılarının mozaikleri içinde yer alan dalga motifi benzer düzenlemenin uygulandığı çok sayıda örnekte görülmüştür.

Haç görünümlü çiçek rozetleri, dalga ve testere diş dizileri gibi Antik dönemdeki kullanımları Geç Antik dönemde de devam eden bezemelerden biridir. Bodrum Gara'daki Kilise'nin tabanında da benzer desenlerle karşılaşmıştır¹¹.

II Numaralı mekânın mozaikleri:

Parselin doğu yönünde yer alan 2 numaralı mekândaki mozaikler (Resim 3, 4), kuzey - güney doğrultusunda uzanan bir düzenleme göstermektedir. Dikdörtgen bir alanı kaplayan döşemenin güney doğusunda kompozisyonun hemen bitiminde döşeme mozaığı ile aynı seviyede olan bir duvar temeli üç sıra blok taş halinde sıralanmaktadır. Bu temel taşlarının üzerinde in situ pozisyonunda oval formulu kenarlarında parapet oyukları bulunan Attika- İyon tipinde bir kaide kazı sırasında açığa çıkarılmıştır.

4 Çok sayıda örnekte birkaçı için bkz., Şahin 2004: fig.4- 5; Okçu 2007: fig. 4, 8, 13; Tok 2007: fig. 8, 9.

5 Dunbabin 1999: fig. 5, 13, 14; Waywell 1979: fig. 17; Joyce 1979: fig. 7- 13; Ovadia 1980: 110; Şahin 2004: 33 fig. 4-5, 16-19.

6 Raynaud 2009: fig.37, 81.

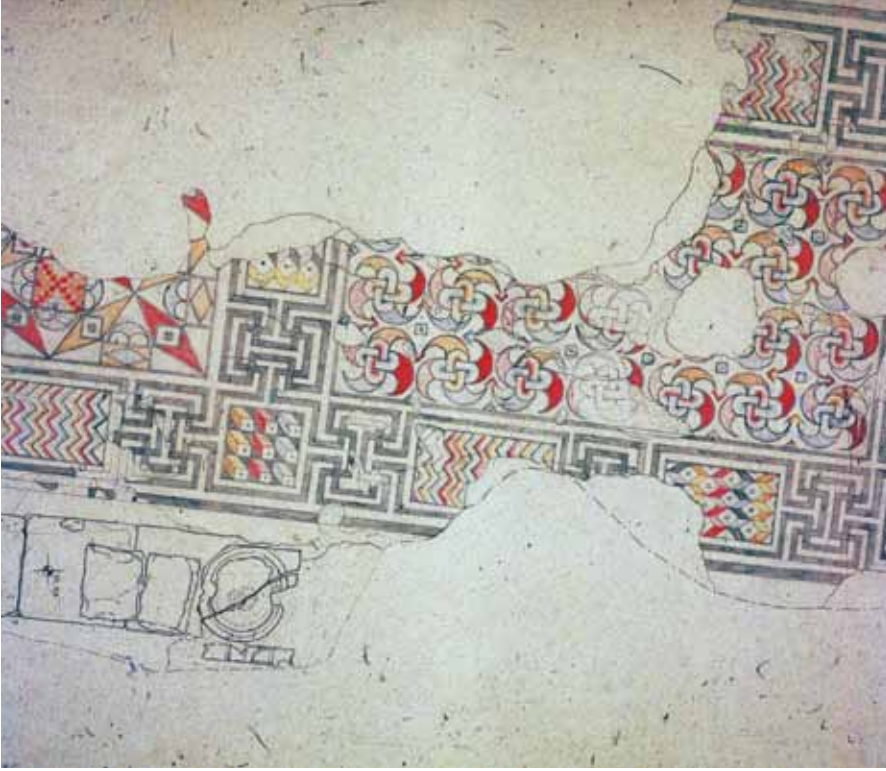
7 Tok 1994: fig. 11.

8 Tatlıcan 1996: 356 fig. 25.

9 Laflı 2009: fig. 5.

10 Yaman 1990: fig.16, 17, 21, 22.

11 Tok 2007: fig. 6.



Resim 4
2 numaralı mekan

Bordür:

Mekândaki, İki ayrı panodan oluşan döşeme mozaiklerinin etrafını ortak bir bordür dolandır (Resim 3, 4). Beyaz zemin üzerine mavi renkli tesseralardan yapılmış dar bir şerit, bu bordüre dıştan bir çerçeve oluşturmuştur. Kuzeydoğuda yer alan birinci panoyu çevreleyen bordür kuzeyde beş, doğuda ve batıda 7'şer motiften oluşan geometrik bezemelerle donatılmıştır. Kuzey dar kenarda karşılıklı köşeler beyaz zemin üzerine mavi renkli tesseralardan yapılmış sepet örgüsü ile doldurulurken, bunların yanlarında aynı renkteki taşların kullanıldığı dört svastika motifinin birleşmesinden oluşan bir düzenleme aynı zamanda ortadaki dikdörtgen formun çerçevesini de oluşturmaktadır. Bu form içinde beyaz zemin üzerine sarı, mavi ve kırmızı tesseralardan oluşan prizmal motifin bir kısmı mevcuttur. Doğu ve batı yönlerden güneye doğru uzanan bordürlerden doğudakinde alternatifli iç içe geçmiş svastika motifi birer atlamalı olarak devam ederken aralarda meydana gelen iki dikdörtgen çerçeveden biri prizmal diğeri ise zikzaklardan oluşan bir bezeme ile doldurulmuştur. Prizmal bezeme renk olarak diğeri tekrarlarlarken zikzaklarda, açıktan koyuya giden kırmızı, mavi ve sarı renklerden oluşan taşlar kullanılmıştır (Resim 5). Birinci panonun bitimindeki kare çerçeve içinde kırmızı, beyaz ve mavinin açık koyulu tonlarının kullanıldığı dama motifi yer alır (Resim 6). Bu bölümde, aynı renk ve bezemelerle güneye devam ederek ikinci panoyu da çevreleyen bordür, batıya uzanan kolla da iki kompozisyonu birbirinden ayırmaktadır.

Ana temayı svastika motifinin oluşturduğu bu bordürün yakın bir benzeri Ksanthos Doğu Bazilika'sının atriumunda görülür¹². Aphrodisias¹³, Gemiler

¹² Raynaud 2009: 36, 45 fig. 18, 32, 34.

¹³ Campbell 1991: Pl. 92-93.



Resim 5
2 numaralı mekan zigzag motifi

Adası¹⁴, Perge¹⁵, Dağ Pazarı¹⁶ ve Kastamonu'daki¹⁷ mozaik kalıntıları içinde de svastika motifinin ana düzenleyici olduğu bordürler kullanılmıştır. Ancak Milas'taki örnekte kare ve dikdörtgen panoların içleri farklı geometrik düzenlemelerle bezenmiştir. Bordürün kuzey köşelerindeki kareleri dolduran sepet örgü motifini 3 numaralı mekânda görüldüğü gibi kenar bordürü olarak da kullanılabilir. Ksanthos Doğu Bazilikasının atriumundaki panolardan birinin ortasında¹⁸, Sardis'teki Sinagog'da¹⁹, Knidos'taki E Bazilika'sının narteks mozağında²⁰ Milas'ta olduğu gibi kare çerçevelerin içine yerleştirilmiş örgü motiflerine yer verilmiştir. Dikdörtgen çerçeveler içinde yer alan renkli tesseraların açıktan koyuya doğru dizilmesi ile bir gökkuşağı etkisinin yaratıldığı zikzak motifi Ksanthos Bazilika'sındaki mozaiklerde de görülmektedir²¹. Aynı motif, Pompeipolis ve Sebastopolis'teki döşeme mozaiklerinde geniş bir alanın bezemesi olarak kullanılmıştır²². Bordürde yer alan kare çerçeve içindeki dama motifinde renk tonları ile üç boyutlu bir görünüm oluşturulmuştur. Zeugma mozaikleri arasında yer alan bir panonun iç kompozisyonunun tamamı Milas'taki ile benzeşen dama motifinden oluşmaktadır²³. Bunun bir benzeri Erken Bizans döneminde Kastamonu'daki mozaiklerde kullanılmıştır²⁴.



Resim 6
2 Numaralı mekan dama motifi

I Numaralı pano:

Mavi renkli çizgiyle çerçevelenen dikdörtgen biçimindeki dörtte birlik kısmı tahrip olmuş panonun merkezinde, dört sıra halinde Süleyman (Solomon) düğümü desenli kirmizi, sarı, pembe ve mavi renkte 28 gamalı haç biçimli pelta motifine yer verilmiştir (Resim 4, 7). Yan yana gelen iki peltanın uçları üçgen olacak şekilde bir çizgi ile birleştirilmiş, dört motifin arasında küçük kare çerçeveler meydana getirilmiştir. Bezemede peltaların içleri açık mavi, sarı ve kırmızıyla düğümler, aynı renklerin açık tonlarıyla renklendirilmiş tesseralarla, tüm konular mavi, zemin ise beyazla yapılmıştır.

Tek olarak yaygın bir kullanım gösteren pelta motifi²⁵, buradaki şekliyle de erken dönemlerden itibaren zemin mozaiklerinde yer almıştır²⁶. Ksanthos Bazilika'nın kuzeydoğusundaki mozaik kalıntılarında²⁷, Sardis'teki Sinagog'da²⁸, Sinop'taki Kilise'de²⁹, Milas'takine benzer düzenlemede yapılmış pelta ve Süleyman düğümleri görülmektedir. İç içe geçmiş oval halkardan oluşan Süleyman düğümü İ.Ö. I. yüzyıldan itibaren mozaik döşemelerde



Resim 7
2 Numaralı mekan 1 nolu pano detay

14 Asano 2000: fig.7.

15 Mansel 1974: fig.7.

16 Gough 1959: 4-6.

17 Yaman 1990: fig. 16, 21.

18 Raynaud 2009: fig.78, 79.

19 Campbell 1979: fig.15.

20 Love 1973: fig.6.

21 Raynaud 2009: fig.37.

22 Sebastopolis için bkz., Özcan 1990: Pl.4. Kastamonu için bkz., Yaman 1990: fig. 17, 22.

23 Küçük 2008: 189.

24 Yaman 1990: fig.20.

25 Ksanthos için bkz., Raynaud 2009: 103 fig.115, 10- 7E; Sinop için bkz., Tatlıcan 1996: fig. 21- 22; Kastamonu Sebastopolis için bkz., Yaman 1990: fig.54.

26 Efes'ten III. yüzyıl örneği için bkz., Schibelreiter 2006: fig. 15; Atina'dan bir örnek için bkz., Waywell 1979: fig. 8; Akalın 2008: 154 fig. 5.

27 Raynaud 2009: 33 fig.15.

28 Tok 1994: 17 fig.9.

29 Tatlıcan 1996: fig. 25.



Resim 8
2 Numaralı mekan 1 nolu
pano bordür

kullanılmış bir motiftir³⁰. Knidos'ta, Ksanthos'ta, Sardis'de, Narlı Kuyu'da, Bursa Derecik Bazilika'sındaki mozaiklerde yer alan motifler içinde birçok örneği bulunmaktadır³¹. Yaygın olarak görüldüğü Pompeii ve Spolato motifin çıkış yeri olarak kabul edilir³².

II Numaralı pano:

Diğerine göre oldukça tahrip olmuş durumdaki ikinci panoda (Resim 4) kırmızı ve sarı renkli dört kollu yıldız desenleri görülür. Kollarında içi rozetli kare desenleri yer alır. Bunların arası, pelta, paralel kenarlar ve kare desenleriyle doldurulmuştur (Resim 8, 9). Peltaların önlerinde içi eşkenar dörtgen şeklinde olan dikdörtgenler yer alır. Haçın kolları arasındaki üçgenlerin ucundaki içleri haç formu çiçekle bezenmiş kareler, köşelerdeki üçgenlerle tamamlanmıştır. Tanımlanan formdaki iki motifin yan yana geldiği alanın etrafı dört pelta ile çevrilerek içi çapraz şekilde kırmızı renkli taşlarla döşenmiştir. Kompozisyonu oluşturan formların dış konturları mavi renkli tesseralarla çevrelenirken peltaların içleri açık mavi, haç kolları beyaz, kol araları sarı ve kırmızı, haç formu çiçekler kırmızı, dikdörtgenler ise sarı ve açık mavi renktedir. Dört kollu yıldız olarak adlandırılan³³ bu motifin sadece Karia'nın güney batısında yaygın olarak görüldüğü ileri sürülmektedir³⁴.



Resim 9
2 Numaralı mekan 2 nolu pano detay

30 Şahin 2004: 32. Motifin Orta Bizans dönemi taş eserleri üzerinde yaygın olmasa da kullanıldığını gösteren bir örnek için bkz., Buchwald 1995: fig. 12.

31 Knidos E bazilika'sındaki örnek için bkz., Love 1974: fig. 5; Ksanthos için bkz., Raynaud 2009: 78 fig. 79; Sardis için bkz., Campbell 1979: fig. 15; Narlı Kuyu için, fig. 2; Okçu 2007: fig. 16, 19. Anadolu dışında Kos için bkz., Campbell 1979: fig. 11.

32 Ovadiah 1980: 142; Şahin 2004: 32.

33 Balmelle 1985: 185a.

34 Campbell 1979: 290; Poulsen 2008: 105; Parrish 2001; De Matteis 2004: 215.



Resim 10
3 Numaralı mekan

Bu düzenlemenin yakın benzerleri Bodrum'da³⁵, Knidos'ta E Bazilikasının narteks mozağında³⁶, Kos Ada'sındaki dört bazilikada³⁷ ve Milet'te³⁸ karşımıza çıkmaktadır. Bu kompozisyonda genel hatlar sabit kalmakla birlikte dört pelta arasında oluşan dörtgenlerin içleri farklı motiflerle bezenmektedir. Kos'daki Hagios Stephanos'ta dört pelta motifinin ortasında kalan kare mekânı kuş, Knidos'ta Süleyman düğümü doldururken, Milas'taki örnekte diğerlerinde görmediğimiz birbiri ile kesişen çapraz şeritlere yer verilmiştir.

III Numaralı mekânın mozaikleri:

Hafriyat alanının doğusunda doğu- batı doğrultusunda düzenlenmiş kuzeydoğusu, güneyi ve batısı duvarlarla çevrili (Resim 10) mekânın, kuzeydoğusunda bulunan ve doğu- batı doğrultusunda uzanan temel seviyesinde dört parça blok taştan oluşan duvar kalıntısı üzerinde, Attika- iyon tipinde bir kaide in situ durumunda ortaya çıkarılmıştır. Güneyindeki moloz taşlardan yapılmış duvar ise, diğerine göre daha dar ve yüksektir. İki duvar farklı dönem özellikleri göstermektedir. Bu duvar kalıntılarının arasında geometrik ve bitkisel bezemelerden oluşan iki ayrı pano yer alır.

I Numaralı pano:

İkili örgü bandı ve çizgi çerçeveli dikdörtgen panonun ortasına altıgen desenli bir daire yerleştirilmiştir (Resim 11). Altıgenin her bölümü iki eşkenar dörtgenden oluşur. Bunlar aralarında birer üçgen maymuncuk biçimli çift meander

35 Bodrum'dan üç farklı yerden bulunmuş benzer düzenlemeli mozaikler için bkz., Poulsen 2008: fig. 10, 11, 12. Bodrum Torba'daki Bazilika'nın yan nefindeki mozaik için bkz., Özet 2008: fig. 41.

36 Love 1974: fig. 6; Campbell 1979: fig. 18; Parrish 2001: 344- 347 fig. 29- 30.

37 North Bazilika için bkz., Parrish 2001: 341 fig. 16; De Matteis 2004: no. 14, Pl. XXIV. 1, 4. Kephalos'daki Hagios Stephanos Bazilika'sının narteksindeki mozaik için bkz., Campbell 1979: fig. 14; Parrish 2001: 341 fig. 17- 18; Zıparı'deki Hogios Paulos Bazilikası için bkz., Parrish 2001: 339 fig. 9- 10. Mastichari'deki Hagios Ioannos Bazilika'sı için bkz., Parrish 2001: 344 fig. 25.

38 Milet Bazilikası için bkz., Feld 1973- 74: Pl. 39; Parrish 2001: 347 fig. 31- 32, 35.



Resim 11
3 Numaralı mekan 1 nolu pano detay

deseniyle doldurulmuştur. Üçgenlerin içinde yer alan küçük üçgenlerde kırmızı tesseralar kullanılmıştır. Altıgenin merkezinde daire içinde, siyah ve kırmızı renkte üçlü düğüm deseni vardır. Bu üçlü düğüm, birbirine geçmeli halka biçimindedir. Panonun dışında, ikili örgü bandı ve mavi tesseralı gamalı haç desenli bordür mevcuttur. Panonun dar kısmı tahrip olmuştur.

Panoyu çevreleyen svastika motifi erken dönemlerden itibaren, sadece mozaikler üzerinde değil mimari plastik eserlerde³⁹ de uygulanan geometrik bir bezeme olarak çok yaygın bir kullanım göstermektedir. Bu motif zemin mozaiklerinde burada olduğu gibi bordür ya da pano dolgusu olarak değişik varyasyonlarda karşımıza çıkmaktadır. Bu panoda motif, hem bordür hem de doldurma bezemesi olarak kullanılmıştır. Sinop'taki Kilise'nin kare çerçevelerinin etrafında svastika motifi bordür olarak kullanılırken⁴⁰, Bodrum Gara Kilisesindeki dikdörtgen panonun ana programını oluşturmaktadır⁴¹.

Kompozisyonu içten çevreleyen ikili örgü motifinin de svastika gibi erken dönemlere kadar giden bir geçmişi vardır⁴². Kökeni mimariye dayanan motif, birbirine sarılmış iki halattan oluşmaktadır⁴³. Bu motif, hiçbir değişime uğramadan Erken Bizans dönemi mozaiklerinin yanında taş bezemelerde de kullanılmaya



Resim 12
3 Numaralı mekan orta bordür

39 Bizans dönemi mimari plastik eserlerde de aynı motif kullanılmıştır. Bkz., Parman 2002: photo. 80; Severin- Grossmann 2003: Taf. 17, 32.

40 Tatlıcan 1996: fig. 5.

41 Tok 2007: fig. 8; Ksanthos Kilisesindeki benzer düzenleme için bkz., Raynaud 2009: fig.42, 2-9A.

42 Mezapotamya'da çerçeve süslemelerinde, Asur'da mimaride kullanılan motif, Anadolu'da en erken Klazomenai'de görülmüştür. Bkz., Şahin 2004: 32.

43 Hink 1933: Pl. 57; Şahin 2004: 32.



Resim 13
3 Numaralı mekan 2 nolu pano detay



Resim 14
4 Numaralı mekan

devam etmiştir⁴⁴. Gara Kilise'sinde⁴⁵, Ksanthos'ta⁴⁶, Dağ Pazarı Kilise'sinde⁴⁷, Kephalos'daki Hagios Stephanos Bazilika'sında⁴⁸ kenar bordürü, ikili halat motifinin çok sayıdaki örneğinden birkaçıdır.

Dairesel formla dikdörtgen çerçeve arasında, kökleri köşelerden çıkmış, yaprakları ise her iki yana uzanan lotus motifine yer verilmiştir. Lotusların iki yana yayılan kalp biçimli yaprakları boşlukları dolduracak şekilde yüzeyde dağılmaktadır. Torba'daki hamamın taban mozaiklerinde de madalyon ile dış çerçeve arasında Milas'taki ile benzeşen kalp formlu yapraklardan oluşan süslemelere yer verilmiştir⁴⁹. Buradaki zemin dolgusunun Milas'tan farkı motiflerin bir kantharostan çıkıyor olmasıdır. Benzer düzenleme Ksanthos Bazilika'sının kuzey nefinde de bulunmaktadır⁵⁰. Bodrum Gara Kilise'sinin mozaiklerinde kalp formlu yapraklar Milas'ta olduğu gibi kantharos olmadan düzenlenmişlerdir⁵¹. Kalp formlu yapraklar, Torba'daki Bazilika'nın yan neflerini dolanan bordürlerde, Sinop Çiftlik Köyündeki Kilise'nin mozaiklerinde dairesele formun içinde, Derecik Bazilika'sının bemasında orta panonun etrafında bir bordür olarak yer almaktadır⁵².

44 Parman 2002: fig. 10, photo. 55, 94, 187.

45 Tok 2007: fig. 7,8.

46 Raynaud 2009: fig. 47, 100, 117,

47 Gough 1959: fig. 6.

48 Parrish 2001: 343 fig. 20.

49 Özet 2008: fig. 29, 30.

50 Raynaud 2009: fig.100, 102.

51 Tok 2007: fig. 9- 10.

52 Torba için bkz., Özet 2008: fig. 44, 46 ; Sinop için bkz., Parrish 2006: fig. 3; Derecik için bkz., Okçu 2007: fig. 18. Mimari plastik eserler üzerinde de kalp biçimli yaprakları görmek mümkündür. Bkz., Ruggieri 2003: fig.. AA128.



Resim 15
5 Numaralı mekan

Ara bordür:

İki pano arasındaki bordürde çok renkli, yuvarlak dilli, geniş çift örgü motifine yer verilmiştir (Resim 12). Milas'ta iki panoyu bağlayan bu motif, Ksanthos'ta, Milas'ta olduğu gibi birleştirici olarak kullanılırken⁵³, Alakışla'daki Kilise'de⁵⁴, Sardis'te ve Sebastopolis'te kenar bordürü şeklinde karşımıza çıkmaktadır⁵⁵. Diğer motifler gibi bu motifi de Antik döneme ait mozaik bezemeler içinde görmek mümkündür. Ancak motifin erken örneklerinde farklı tipleri kullanılmıştır⁵⁶.

II Numaralı pano:

Batıda yer alan dikdörtgen şeklindeki ikinci panonun dış çerçevesini svastika motifinden oluşan bir bordür oluşturmaktadır (Resim 10, 13). Bordürün köşelerinde kare, uzun ve dar yüzlerinde ise dikdörtgenler yer almaktadır. Bunların içi eşkenar dörtgen ve üçgen desenleriyle doldurulmuştur. Üçgenler sivri uçları öndekinin uzun kenarına denk gelen ardı ardına dizilmiş kırmızı ve mavi tesseralarla renklendirilmiştir. Bu düzenlemelerin benzerleri Gemiler Ada'sındaki mozaiklerde bulunmaktadır⁵⁷.

İkinci bordürü çift örgü (guillache) oluşturur. Dış çerçevesi ve konturları mavi tesseralarla yapılmış olan motifin örgülerinde sarı, mavi ve kırmızının koyudan açığa doğru değişen renklerine yer verilmiştir. Mozaik sanatçılarının bir yaratması olarak kabul edilen bu motifin Bergama ve Pompeii'e kadar uzanan örneklerinin olması çok eski dönemlere kadar giden bir geçmişi olduğunu göstermektedir⁵⁸. Ksanthos Bazilikasında⁵⁹ ve Hadrianopolis'teki Hamam'da⁶⁰, Trakya'daki Amphipolis A Bazilika'sında⁶¹, İstanbul Saraçhane'deki

53 Raynaud 2009: 33, fig. 15.

54 Ruggieri 2003: fig. MH51c.

55 Sardis için bkz., Campbell 1991: Pl. 28; Sebastopolis için bkz., Özcan 1990: fig. 23.

56 Ergeç 2008: fig. 11; Erol 2008: 40 fig.1. Erken Hıristiyanlık döneminde mimari plastik eserler üzerinde de kullanıldığını gösteren bir örnek için bkz., Megaw 2007: 359 fig. 23.

57 Asano 1995: Pl. III.a.

58 Hinks 1933: 58; Campbell 1979: 290; Zeugma mozaiklerindeki örnekler için bkz., Önal 2008: fig.4.

59 Raynaud 2009: fig. 116.

60 Laflı 2009: fig. 5-7.

61 Sodini 1970: fig.4,1.



Resim 16
6 Numaralı mekan

mozaiklerde⁶² benzer motifi görmek mümkündür. Aynı desen Orta Bizans dönemi mimari plastik eserler üzerinde de bezeme unsuru olarak kullanılmıştır⁶³.

Mozaikte içe doğru, iki sıra mavi renkli tesseradan oluşan bant ve koyu mavi çizgiyle çevrelenen dikdörtgen pano yer alır. Panoda kesişen dairelerin oluşturduğu dört sivri yapraklı rozet motifleri sonsuzluk prensibi ile işlenmiştir (Resim 10, 13). 6 numaralı mekânda da tekrarlanan bu motifin erken dönemlerdeki mozaikler üzerinde yaygın bir kullanımı bulunmaktadır⁶⁴. Manisa'daki bir kilisenin orta nefinin bir bölümü⁶⁵, Sinop Çiftlik Köyü'ndeki Kilise'nin kuzey nefinin tamamı bu motifle bezenmiştir⁶⁶. Knidos Bazilika'sında da benzer düzenlemeli mozaikler bulunmaktadır⁶⁷. Bu form Bizans mimari plastiğinde değişik mimari parçalar üzerinde özellikle de arşitravlarda Orta Bizans'ta da devam eden bir kullanım göstermektedir⁶⁸.

IV Numaralı mekânın mozaikleri:

Kuzey ve güneyi horasan harcı ve moloz taşlarla örülmüş duvarlarla çevrili 4 numaralı mekânın zemin mozaığında bitkisel ve geometrik desenler mevcuttur (Resim 14). Çok az bir kısmı günümüze gelmiş olan döşemede mavi ve beyaz renkli tesseralar kullanılmıştır. Dış bordürde bir thyrsoa dolanan kalp yapraklı sarmaşık dallar doğu- batı doğrultusunda uzanmaktadır. Altı sıra mavi ve ardından gelen aynı kalınlıktaki beyaz renkli tesseranın ayırdığı kalın bordürlerin ardından diğeri gibi doğu-batı yönünde uzanan uçları helezon şeklinde kıvrılmış dalga motiflerinin bir bordür şeklinde güneye doğru da devam ettiği ve mavi renkli bir şeritle sınırlandığı görülmektedir. Benzer düzenlemede

62 Harrison-Fıratlı 1965: 120.

63 Parman 2002: fig. 7, photo, 59, photo. 11, photo. 6.

64 Scheibelreiter 2008: fig. 3, 4; Waywell 1979: Pl.46, fig. 7, 13, 19, 31; Önal 2008: fig.5.

65 Tok 2008: 156 fig.1.

66 Tatlıcan 1996: fig.16.

67 Love 1973: Pl.73, fig.6.

68 Tire müzesindeki 3239 env. nolu parça için bkz., Buchwald 1995: 263 fig.25; Parman 2002: foto. 83, 188. Nif'te Orta Bizans dönemine tarihlenen bir kilisede bu motif, opus sectile tekniği uygulanarak yapılmıştır. Bkz., Tulunay 2008: fig. 10; Bulgaristan'da bulunmuş X.yy'a tarihlenen bir çini parçası üzerinde de aynı bezeme uygulanmıştır. Bkz., Alchermes 1997: 330 fig. 224.

yapılmış sarmaşık dalları, Bodrum Torba'daki Mausoleum'un taban mozaiklerinde Milas'taki gibi kenar bordürü olarak kullanılmıştır⁶⁹.

V Numaralı mekânın mozaikleri:

Doğusundaki 4 numaralı alandan stylobat dizileri ile ayrılan 5 numaralı mekânın kuzey ve güneyi duvarlarla çevrilidir. Bu alandaki mozaiklerden sadece, kuzey ve güneydoğu yönlerine uzanan bordürlere ait bezemeler kalmış diğerleri tahrip olmuştur (Resim 15). Dışta beyaz zeminde testere dişli çizgilerden oluşan ızgara, bordürde ise kısmen korunmuş svastika deseni görülür.

VI Numaralı mekânın mozaikleri:

Güney tarafı bir duvar parçası ile sınırlandırılmış olan 6 numaralı mekân'da her yönden tahrip olmuş olan mozaikler, doğu- batı yönünde uzanmaktadır (Resim 16). Dış bordürleri tahrip olmuş olan kompozisyonda üç adet pano mevcuttur. Ortadaki kare pano beyaz zemin üzerine koyu mavi bir bantla çerçevelenir. Kare pano, daire biçiminde kalkan desenlidir. Kalkan üzeri iki bölümlü balık pulu dizileriyle bezenmiştir. Bunlar beyaz, siyah ve kırmızı renklidir. Bu panonun doğu- batısında karenin köşelerine değen dairenin kuzey ve güney yönlerdeki durumu mozaiklerin tahrip olmasından dolayı belirsizdir. Daire ile karenin mevcut tek köşesinde ortasında pelta motifine yer verilmiş kırmızı tesseralardan yapılmış bir üçgen oluşturulmuştur. Madalyon ile dıştaki kare çerçeve arasında oluşan boşlukların pelta motifi ile doldurulduğu örneklerden birine Zeugma'daki Euphrates'in evinde de rastlanırken⁷⁰, Erken Bizans döneminden bir örnek de Al Oda Bazilikası'nda karşımıza çıkmaktadır⁷¹.

Madalyonun içinde yer alan merkezdeki küçük daire etrafından başlayıp dış çembere kadar genişleyerek devam eden, birbirini merkezden kesen küçük dairelerden oluşan motif kırmızı, beyaz ve mavi renkli tesseralarla renklendirilmiştir (Resim 17). Benzerlerine, Gara Kilisesi'nde⁷², Denizli Çömleksaz Köyü mozaiklerinde⁷³, Perge Agora zemin mozaiklerinde⁷⁴ rastlamak mümkündür. Madalyonun merkezindeki dairenin ortasında, neredeyse tamamı dağılmış, kalanlarsa kıvrımlı hatlardan oluşan sarmal formda döşenmiş tesseralar mevcuttur (Resim 17). Benzer düzenlemede yapılmış madalyonlara bölgeye yakın örneklerden Kos ve Bergama'da da rastlanmıştır⁷⁵. Bu örneklerde madalyonların ortasına bir Medusa başı yerleştirilmiştir. Milas'ta da kıvrımlı tesseralar, orta kısımda bir Medusa başının tasvir edilmiş olabileceğini düşündürmektedir.

Kare panonun her iki yanında kesişen dairelerden oluşan geometrik desenli iki pano yer alır. Sivri uçlu dış bükey yapraklar beyaz, ortalarındaki iç bükey kareler mavi tesseralardan yapılmıştır.

Kesişen dairelerden oluşan düzenleme Atina'daki Areopagus ve Efes yamaç evlerindeki Dionysos Villa'sında⁷⁶ eskiçağa ait örnekler olarak karşımıza



Resim 17
6 Numaralı mekan detay

69 Özet 2008: fig.17–18.

70 Önal 2008: Pl.2.

71 Gough 1957: Pl.11b.

72 Tok 2007: fig. 9.

73 Yıldız 1993: fig. 12.

74 Mansel 1974: fig. 7.

75 Kos için bkz., De Matties 2004: 318 fig. 2.

76 Scheibelreiter 2008: 143 fig. 2, 3, 4.

çıkılmaktadır⁷⁷. Ksanthos Bazilika'sının atriumunda, Torba'daki hamamda, Knidos'ta, Derecik Bazilikası'nda, Zıpari'deki Hagios Paulos Bazilikası'nda⁷⁸ da Milas'ta ve Antik dönem örneklerinde olduğu gibi kesişen daireler ortadaki panonun etrafında yer almaktadır⁷⁹.

Değerlendirme

Büyük bir alana dağılmış olan mozaiklerin nasıl bir mekânın döşemesini oluşturdukları konusunda elde yeterli veriler bulunmamakla birlikte, bir kısmı hafriyat sırasında ortadan kalkan mozaiklerin bir kısmının ise sınırlı alının dışına yola ve evlerin olduğu bölüme doğru devam ediyor olması kompleks bir yapı ile karşı karşıya kaldığımızı göstermektedir. Mevcut verilerle bir mekân tahmini yapmak ve yapıyı mimari anlamda değerlendirmek oldukça zordur. İn situ durumunda bulunmuş kaideler ve temel taş blokları alanda, Antik döneme ait malzemeler olarak karşımıza çıkarken doğu yönde mekânları bölen moloz taşlardan örülmüş duvar parçaları, Geç Antik dönem özellikleri göstermektedir. Ayrıca kazı sırasında hafriyat toprağının içinde Geometrik dönemden Ortaçağ'ın sonlarına kadarki sürece ait birçok seramik parçasına rastlanmıştır⁸⁰. Tüm bu veriler yapı kalıntısının birkaç evreli olduğuna işaret etmesine karşın mozaiklerin, aynı dönem içinde yapıldıkları teknik, stil ve kompozisyon düzeninden anlaşılabilir. Mozaiklerin tümünün dış konturlarında laciverte yakın koyu mavi tek ton olarak karşımıza çıkarken motif bezemelerinde kırmızı, sarı, pembe, açık mavi zemin dolgusunda ise beyaz tesseralar, alanda yer alan kompozisyonların tamamında kullanılan renkler olmuştur. Panoların iki yanını çevreleyen duvarlardan hiçbirinin kenar bordürlerini kapatmamış olması yapı eklemelerinin mozaik döşemeden önce tamamlandığını göstermektedir. Ancak 6 numaralı mekânda bulunan Medusa başının bulunduğu madalyonun ortasına sonraki bir dönemde bir temel taşı bloğunun yerleştirildiği görülmektedir.

Hafriyat alanında ortaya çıkarılan altı parça mozaığın sadece üçünde ara boşluk ve bordür olarak kullanılmış bitkisel motiflere yer verilirken, diğer kısımların tamamında geometrik desenlerle oluşturulmuş kompozisyonlar meydana getirilmiştir. Dalga, diş dizileri, svastika, ikili, üçlü halatlar, pelta, kesişen daireler içinde sivri yapraklar, daire, üçgenler, zikzak, dama ve Süleyman düğümünden oluşan bu geometrik motifler ve bunlardan yapılan kompozisyonlar, erken dönemlerden itibaren sadece mozaiklerde değil aynı zamanda mimari plastik eserler üzerinde de uygulanan bezemeler olmuşlardır. Bu motiflerin ve bunlardan oluşan düzenlemelerin Erken Hıristiyanlık dönemine tarihlenen kilise, hamam, konut ve mezar yapılarının zemin mozaiklerinde, bölgesel özellikler göstermeden birbirini tekrarlar şekilde kullanılmaya devam ettiğine örnek olacak birçok mozaik kalıntısı bulunmaktadır. Bununla birlikte taban mozaiklerinde bazı kompozisyonların Erken Hıristiyanlık içinde geliştiği ve belirli bölgelerde uygulandığı da görülmektedir. İncelediğimiz mozaikler içinde 2 numaralı mekânın ikinci panosunda yer alan kompozisyon bunlardan biridir. Çıkış yeri Kos olarak gösterilen bu kompozisyona, sadece Karia'nın güneydoğusu ve On İki adalarda, V. yüzyıl boyunca yapılmış olan yapılarda rastlanmıştır⁸¹. Birkaç desenin birleşmesinden oluşan bu kompozisyonda motifler, yüzyıllardır kullanılan geometrik

77 Waywell 1979: 295 Pl. 46, fig.7.

78 Parrish 2001: fig. 12.

79 Raynaud 2009: 143 fig. 171.

80 Seramik buluntularının çıktıkları tabakalar konusunda elimizde bilgi bulunmamaktadır.

81 Poulsen 2008: 107.

desenlerden oluşmakta ancak bu desenler, Antik dönemde uygulanmamış bir düzenlemeyle karşımıza çıkmaktadır.

Milas'taki mozaik kalıntıları içinde yer alan bu kompozisyon, sayılı sayıdaki örneğe yeni bir çeşitleme oluşturmuştur.

Alanda dikkati çeken bir diğer düzenleme büyük bir kısmı tahrip olmuş, kalan kısımlarda ise yılan kıvrımlarını hatırlatan tesseraların olduğu 6 numaralı mekândaki madalyondur. Bu madalyonun ortasında Antik dönemdeki benzerleri gibi bir Medusa başının olduğu anlaşılmaktadır.

Antik sanatta dekoratif amaçlı olarak çoğunlukla taban döşemesi şeklinde kullanılan mozaikler Hıristiyanlıkta, bu işlevini devam ettirmekle birlikte İncil'deki öğretilerin inanlara aktarılması için kullanılan önemli araçlardan biri olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple kutsal tasvirlerin ayaklar altında kalmaması için duvar ve tonozlara yapılan mozaik tekniğindeki resimlerde dinsel ikonografi yoğun olarak yer alırken, döşeme mozaığında biraz daha esnek davranıldığı hatta Hıristiyanlık dışı özelliklerde Yunan mitolojisine yönelik konularında resim çeşitlemeleri içine dâhil edildiği görülmektedir. Bu durumu Antik sanatın Geç Antik sanata etkisi olarak görmek mümkündür.

Mozaik sanatının Hıristiyan ustaları başlangıçta geniş bir figür, motif ve kompozisyon repertuarına sahip Yunan- Roma mozaik sanatçılarından etkilenerek onlardan uyarlamalar ve alıntılar yapmışlardır. Bu tip bir düzenlemenin en güzel örneklerinden biri, San Pietro Kilise'sinin altındaki bir mezarda yer alan tasvirdir. M.S. III. yüzyıla tarihlenen ve en erken Hıristiyan mozaiklerinden biri olan bu kompozisyonda İsa, iki atın çektiği asma dallarıyla çevrili bir arabada haleli bir güneş tanrısı olarak tasvir edilmiştir⁸². VI. yüzyılda yapılan Ravenna'daki Ariuscular ve V. yüzyıl yapısı Ortodokslar Vaftizhanelerindeki 'vaftiz' sahnesinde de, yaşlı adamın su tanrısını sembolize etmesi ilkçağ alegorisine bağlanmıştır⁸³.

İstanbul'daki VI. yüzyılda yapıldığı son dönem araştırmaları ile netleşen Büyük Saray mozaiklerinde de günlük yaşam ve hayvan tasvirlerinin yanı sıra, mitolojik kahramanlardan Deniz Tanrısı Okeanos ile Su Tanrıçasının tasvirlerine de yer verilmiştir⁸⁴.

Milas'taki mozaikleri tarihlendirmede, mimari bulgulardan ziyade mozaiklerin önemli veriler sundukları görülmektedir. 2 numaralı mekândaki kompozisyon düzenlemesinin benzerleri V. yüzyıla tarihlenen yapıların döşeme mozaikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Antik etkili sahneler ise, III. yüzyılın sonlarından VI. yüzyıla kadar yukarıda da bahsedildiği gibi Hıristiyanlık dönemine ait eserlerde tasvir edilmeye devam etmiştir. Alanda yer alan diğer panolar üzerindeki geometrik motifleri ve bu motiflerden oluşan düzenlemeleri de yine, V-VI. yüzyıllara tarihlenen Erken Bizans dönemi yapılarının döşeme mozaiklerinde uygulandığı incelediğimiz örneklerden anlaşılmaktadır.

Tüm bu veriler ışığında Milas'ta bulunan altı parça mozaığı, V. yüzyıldan VI. yüzyılın başlarına kadarki bir döneme tarihlemek uygun olacaktır.

82 Orcasberro 1998: 153.

83 Bkz., Grabar 1953: 186 fig. 139; Beckwith 1979: 39 fig. 24.

84 Jobst – Erdal – Gurtner 1997: 52: fig. 41.

Kaynakça

- Akalın 2008 A. G. Akalın, 'Erythrai Kazısı 2007 Sezonu Çalışmaları', *KST* 30, 139-158.
- Alchermes 1997 J. D. Alchermes, 'The Bulgarians', *The Glory of Byzantium*, C. Evans – W. D. Wixom (eds.), New York.
- Asano 1995 K. Asano, 'Church III on Gemiler Ada', *The Survey of Early Byzantine Sites in Ölüdeniz Area (Lycia, Turkey)*, S. Tsuji (ed.), Osaka, 72-78.
- Asano 2000 K. Asano, 'The Survey and Excavation Gemiler Adası Kaya Area Near Fethiye (1990 Season)', *AST* 18/1, 31-40.
- Balmelle 1985 C. Balmelle, *Le decor geometrique de la mosaïque romaine, Repertoire graphique et descriptif des compositions lineaires et isotropes*, Paris.
- Beckwith 1979 J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, London.
- Blazquez 2008 J. M. Blazquez, 'Der Einfluss der Mosaiken des Vorderen Orients auf Hispanische Mosaiken am Ende der Antike', *JMR* 1-2, 7-31.
- Buchwald 1995 H. Buchwald, 'Chancel Barrier Lintels Decorated With Carved Arcades', *JÖB* 45, 237-276.
- Chambell 1979 S. D. Chambell, 'Roman Mosaics Workshop in Turkey', *AJA* 83, 187-292.
- Chambell 1991 S. D. Chambell, *The Mosaics of Aphrodisias in Caria*, Toronto.
- Dunbabin 1999 K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.
- De Metteis 2004 L. M. De Metteis, *Mosaici di Cos Dagli scavi dele missioni Italia e Tedesche (1900- 1945)*, Atene.
- Erol 2008 F. A. Erol, 'The Port Illustration on the Floor Mosaic of the Yakto Villa', *JMR* 1-2, 39-44.
- Ergeç 2008 R. Ergeç, 'Zeugma'da 1992- 1999 Döneminde Yapılan Mozaik Çalışmaları ve Düşündürdükleri', IV. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyumu Bildirileri, M. Şahin (ed.), Gaziantep, 44-54.
- Feld 1974 O. Feld, 'Zur Kunstgeschichtlichen Stellung der Grossen Kirche', *IstMitt* 23-24, 135-137.
- Gough 1957 M. Gough, 'A Church of Iconoclast Period', *AnatSt* VII, 153-161.
- Gough 1959 M. Gough, 'Karlık and Dağ Pazarı, 1958', *TAD* IX-2, 5-6.
- Grabar 1953 A. Grabar, *La Peinture Byzantine*, Geneve.
- Harrison - Fıratlı 1965 R. M. Harrison – N. Fıratlı, 'Discoveries at Saraçhane', *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllığı* 13-14, 120-125.
- Hanfmann 1962 G.M.A. Hanfmann, 'Excavations at Sardis in 1962', *TAD* XII-1.
- Hink 1933 R.P. Hink, *Catalogue of Greek, Etruscan and Roman Mosaics and Painting in the British Museum*, London.
- Isager 1997 S. Isager, 'The Late Roman Villa in Halikarnasos The Inscription', in: *Patrons and Pavements in Late Antiquity*, S. Isager- B. Poulsen (eds.), Odense, 24-29.
- Jobst et. al. 1997 W. Jobst - B. Erdal – C. Gurtner, *İstanbul Büyük Saray Mozayığı*, İstanbul.
- Küçük 2008 C. Küçük, 'Gaziantep Mozaik Müzesi Sergileme Programı', IV. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyum Bildirileri, M. Şahin (ed.), Gaziantep, 183-189.
- Lafli 2009 E. Lafli, 'Paphlagonia Hadrianoupolis'i Arkeolojik Kazıları ve Onarım Çalışmaları 2008 Yılı Çalışma Raporu', *Arkeoloji ve Sanat*, 131, 39-63.
- Love 1973 I.C. Love, 'Preliminary report of the Excavations at Knidos 1972', *AJA* 77, 413-424.
- Love 1974 I.C. Love, 'Excavations at Knidos 1972', *TAD* XXI/2, 85-129.
- Mansel 1974 A. M. Mansel, '1972 Perge Kazısı Ön Raporu', *TAD*, 109-113.
- Megaw 2007 A.H.S. Megaw, *Kourion: Excavations in the Episcopal Precinct*, Washington.
- Müller-Wiener 1982 W. Müller-Wiener, 'Milet 1981', *IstMitt* 32, 5-29.
- Joyce 1983 H. Joyce, 'Pavements of Delos and Pompei', *AJA* 87, 253-263.
- Kızıl 1999 A. Kızıl, 'Milas Ahmet Çavuş Mahallesi 185 Ada, 7 Parsel'deki Kurtarma Kazısı', *MKK* IX, 223-238.
- Okçu 2007 R. Okçu, 'Derecik Bazilikası Kurtarma Kazısı', III. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyumu Bildirileri, M. Şahin (ed.), Bursa, 37-45.
- Orcasberro 1998 S. Orcasberro, 'Mozağin Kısa Bir Tarihi', *Sanat Dünyamız* 69-70, 149-154.
- Ovadiah 1980 A. Ovadiah, *Geometric and Floral Pattern in Ancient Mosaics*, Roma.

- Özet 2008 A. Özet, 'Excavations in The Torba Monastery', P. Pedersen (ed.) , Halicarnassin Studies V, Denmark, 9-40.
- Özcan 1991 B. Özcan, 'Sulusaray- 1990 Kurtarma Kazısı', II. *MKKS*, 167-200.
- Önal 2002 M. Önal, The Mosaics of Zeugma, F. Cimok (ed.), İstanbul.
- Önal 2008 M. Önal, 'Euphrates Evinin Mozaikleri', IV. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyumu Bildirileri, M. Şahin (ed.), Gaziantep, 79-91.
- Parman 2002 E. Parman, Ortaçağ'da Bizans Döneminde Frigya (Phrygia) ve Bölge Müzelerindeki Bizans Taş Eserleri, Eskişehir.
- Parrish 2001 D. Parrish, 'An Early Byzantine Mosaic Workshop Based on Cos: Architectural Context And Pavement Design', *AnTard* 9, 331-349.
- Poulsen 2008 B. Poulsen, 'Consideration on Motifs and Mosaic Workshops: The Case of Halikarnassos', IV. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyumu Bildirileri, M. Şahin (ed.), Gaziantep, 101-110.
- Raynaud 2009 M.P. Raynaud, Corpus of the Mosaics of Turkey, Xanthos, Part 1 - The East Basilica, İstanbul.
- Ruggieri 2003 V. Ruggieri, Il golfo di Keramos: dal terdo- antico al medioevo bizantino, Rubbettino
- Schibelreiter 2007 V. Schibelreiter, 'Mosaics in Roman and Late Antique Western Asia Minor', III. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyumu Bildirileri, M. Şahin (ed.), Bursa, 63-79.
- Severin – Grossmann 2003 H. G. Severin – P. Grossmann, Frühchristliche und Byzantinische Bauten im Südöstlichen Lykien, **IstForsch* 46.
- Sodini 1970 J. P. Sodini, 'Mosaiques Paleochretiennes de Greece', *BCH* 94, 699-753.
- Şahin 2004 D. Şahin, Amisos Mozaïği, Ankara.
- Tatlıcan 1996 İ. Tatlıcan, 'Sinop Çiftlik Köyü, Mozaik Kurtarma Kazısı', VII. *MKKS*, 333-356.
- Tok 1994 E. Tok, Sardis'teki Geç Roma – Erken Bizans Mozaikleri, yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, İzmir.
- Tok 2007 E. Tok, 'Bodrum Bitez Gara Kilise Mozaikleri', III. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyumu Bildirileri, M. Şahin (ed.), Bursa, 55-62.
- Tok 2008 E. Tok, 'Kuzey Lydia'da Bir Kiliseye Ait Mozaikler: Manisa Gördes Çağlayan Köyü Yakınındaki Kilise Kalıntısı', IV. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyum Bildirileri, M. Şahin (ed.), Gaziantep, 155-159.
- Tulunay 2008 E.T. Tulunay, 'Nif (Olympos) Dağı Araştırma ve Kazı Projesi: 2007 Kazıları', *KST* 30, 411-427.
- Waywell 1979 S.E. Waywell, 'Roman Mosaics in Greece', *AJA* 83, 293-321.
- Yıldız 1993 H. Yıldız, 'Çömleksaz Köyünde (Boceli) Bulunan Taban Mozaïğinin Kurtarma Kazısı', III. *MKKS*.
- Yaman 1990 Z. Yıldız, 'Kastamonu İli Taşkoprü İlçesi Pompeiopolis, 1984 Yılı Kurtarma Kazısı', I. *MKKS*, 63-111.

PRUSIA AD OLYMPUM MOZAIKLERİ

Recep OKÇU*

Bursa city is one of the rare cities which continues its development since the Hellenistic Period. The origin of the city is ancient Prusia Ad Olympum city. The ancient city, which was surrounded by city walls, has a location that is dominant to the recent modern city. The city also has an archaeological potential which lead us to find many ruins and finds. Among these ruins, especially in the recent years like various places in Anatolia, mosaic pavements have been outshining. Therefore, this paper deals with mosaic pavements of ancient Prusia Ad Olympum city. One of these mentioned mosaics are the pavement which was found in 1949 in Yerkapı, and the others are the pavement found in Molla Güreni quarter in 2003-2004 and the pavement lying on the floor of Orhangazi Mousoleum.

Anahtar Kelimeler: Bursa, Prusia Ad Olympum, Mozaik, Tessera, Meander, Antrolac

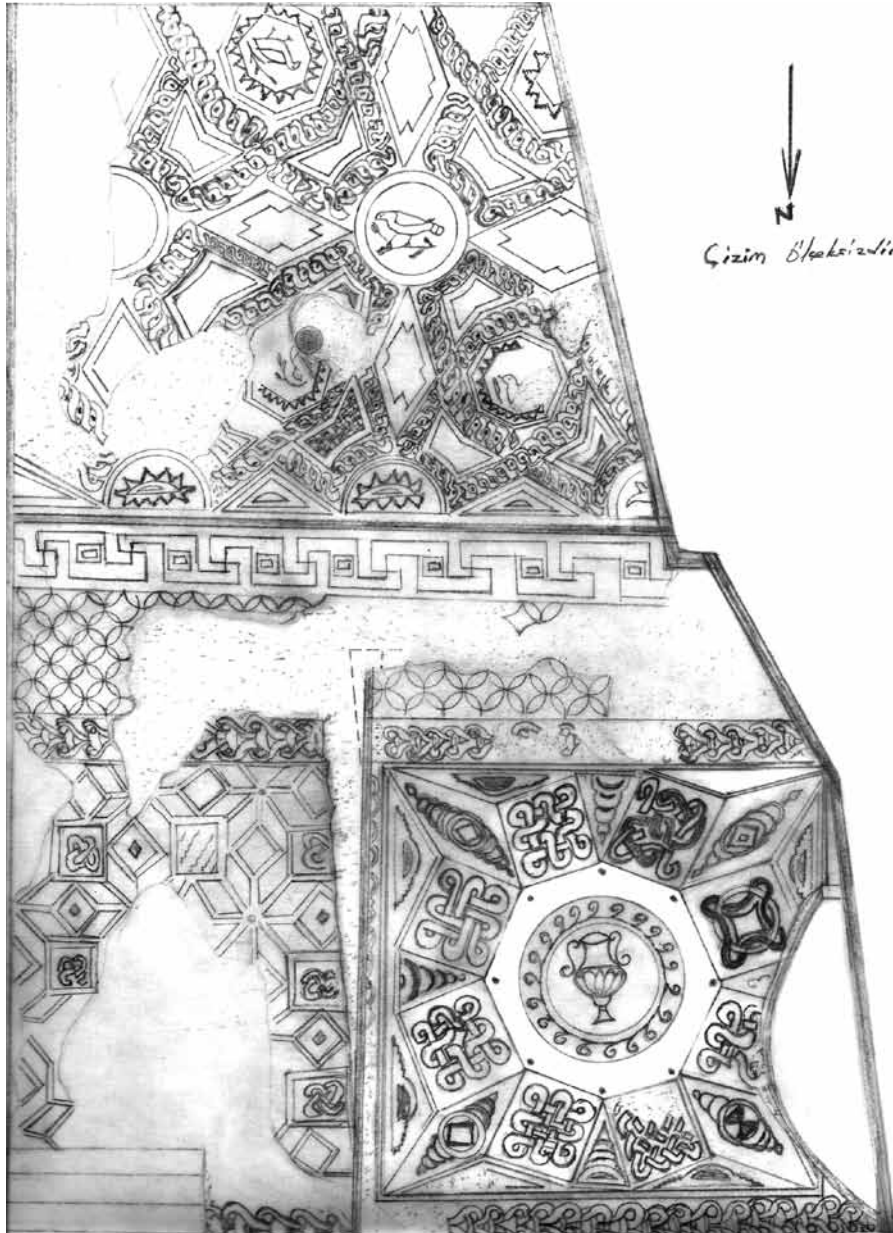
Bursa ili ve çevresi Anadolu'nun arkeolojik potansiyele sahip önemli bölgelerinden biridir. Yörede; bir kısmı Neolitik Çağa ait olmak üzere 40 civarında höyük, 9 adet otonom konumda antik kent, 15 civarında antik yerleşim alanı, sur, kale, nekropol, tümülüs, manastır-kilise, mozaik v.b. kültür varlıklarının var olduğu bilinmektedir. Son yıllarda hızla artan nüfusuyla Türkiye'nin 4. Büyük kenti durumuna gelen bugünkü Bursa şehrinin çekirdeğini ise antik Prusia Ad Olympum kenti oluşturmaktadır. Bu kent, Marmara Denizi'ne yaklaşık 20 km. mesafede, Uludağ'ın kuzeybatı eteklerinde, doğal bir set üzerinde kurulmuştur. Antik kentin bulunduğu mevki, önemli ölçüde ayakta duran surları nedeniyle halk arasında "Hisariçi" olarak adlandırılmaktadır. Günümüzde; Alaaddinbey, Molla Gürani, Osmangazi ve Kavaklı Mahalleleri olmak üzere toplam dört mahalleden oluşan Prusia Ad Olympum kentinin kuruluşu Bithynia Krallarından I. Prusias zamanına, olasılıkla da M.Ö. 188-183 yılları arasına dayanmaktadır¹.

Kentin tarihi geçmişine ışık tutan arkeolojik kalıntılara günümüzde azda olsa rastlanılmaktadır. Bu kalıntılar arasında; Helenistik ve Roma dönemi duvar örgüsü gösteren şehir surları, şehrin batısında, Devlet Hastanesi'nin karşısındaki yamaçta Roma Çağına ait tonozlu yapıları, surların yaklaşık 500 m. kuzeyinde, Koza Han ile Cumhuriyet Caddesi arasında Helenistik Çağa ait (M.Ö. 2. yy) dromoslu mezarı, kent surları içerisinde sondaj kazılarında rastlanan antik temel kalıntılarını ve bu yazının konusu olan "Hisar" içerisinde, üç değişik yerde görülen döşeme mozaiklerini saymak mümkündür.

Prusia Ad Olympum kentine günümüzde "Hisariçi" denildiğini ve bu alanın dört mahalleden oluştuğunu yukarıda belirtmiştik. Hisar içerisinde rastlanan ve günümüze ulaşan mozaikler Osmangazi, Molla Gürani ve Kavaklı Mahallelerinde bulunmaktadır.

* Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü Emekli Öğretim Görevlisi, Arkeolog. E-mail: numizmat_okcu@hotmail.com

1 Plinius, Naturalis Historia adlı eserinde, Prusia Ad Olympum kentinin Bithynia Kralı Prusias'a sığınan Hannibal tarafından kurulduğunu yazmakta, Strabon ise, Geographica adlı eserinde (s. 56) Prusias'ın Hannibal'i içtenlikle kabul ettiğini belirterek Hannibal ile Kral Prusias arasındaki tarihsel ilişkiye değinmektedir. Bu olay kısaca şöyledir: II. Kartaca savaşında (M.Ö. 218-201) Roma'ya yenilen Kartacalı komutan Hannibal, ülkesini terk etmeye zorlanmış ve ilk olarak M.Ö. 195 yılında Suriye Kralı III. Antiokhos'a sığınmıştır. M.Ö. 190 yılında Suriye Krallığı ile Roma arasında yapılan savaşta Suriye Krallığı'nın da Roma'ya yenilmesi sonrasında, M.Ö. 188 yılında yapılan tarihi Apameia (Dinar) antlaşmasında, Hannibal'in Roma'ya teslim edilmesi şart koşulmuştur. Bunun üzerine Hannibal, Suriye topraklarını terk ederek bu kez de Bithynia Kralı I.Prusias'a sığınmak zorunda kalmıştır (M.Ö. 188/187). Ancak Roma, Hannibal'in peşini Bithynia'da da bırakmamış Bithynia Kralı I. Prusias'tan da Hannibal'i talep etmiştir. Kral I. Prusias'ın Roma'ya daha fazla direnemeyeceğini anlayan Hannibal, M.Ö. 183 yılında Prusia Ad Olympum kentini terk edip bugünkü Gebze yakınlarında hayatına son vermiştir (Bkz. Atlan 1970: 93). Aynı yıl, Bithynia Kralı I.Prusias'ın da ölüm yılıdır. Bu tarihsel olaylar ve yukarıda söz konusu edilen antik kaynaklar değerlendirildiğinde, Hannibal'in kurduğu Prusia Ad Olympum kentinin kuruluş tarihinin en erken M.Ö. 188, en geç de M.Ö. 183 yılları arasında olduğu söylenebilir. Bursa Müzesi'nin muhtelif zamanlarda "Hisar" içerisinde gerçekleştirdiği, bu makalenin yazarının da müzede çalıştığı yıllarda katıldığı sondaj kazılarında elde edilen arkeolojik buluntular da bu dönemin öncesine gitmeyiip, M.Ö. 2. yüzyılın başlarındaki tarihi destekler niteliktedir.



Çizim 1

Yerkapı (Kavaklı Mahallesi) Mozaikleri:

Antik Prusia Ad Olympum kentinin doğusundaki iki giriş kapısından biri olan Yerkapı yakınlarında, 35 675 139 D, 445 02 38 K, 265m koordinatlarında, bugün Üftade Camii Kuran kursuna bağışlanmış bir evin bodrum katında bulunmaktadır. Mozaik ilk ortaya çıktığında, Bursa Erkek Lisesi Felsefe Öğretmeni ve yerel tarihçi, merhum K. Baykal tarafından görülmüştür. K. Baykal "Bursa ve Anıtları" kitabında, mozaiklerin Lütfullah Çelebi'ye ait darülhadis (Hadis bilimi okulu) binasının yerinde 1949 yılında yapılan Kireççi Emin apartmanının temel kazısı sırasında açığa çıktığını belirtmiş ve mozaiklerin Bizans Dönemine ait olduğunu yazmıştır². 1958 yılı Bursa Eski Eserleri Sevenler Kurumu çalışmalarındaki yazılarında ise bu mozaikten çok genel hatlarıyla bahsedip, bazı

² Baykal 1950: 58-59

fotoğraflarını yayınlamış ve Bursa Müze Müdürlüğü ile ortaklaşa varılan bir karar sonrasında mozağin koruma altına alındığını, kiliseye ait işaretler taşımadıklarını belirtmiştir³. Ancak 1964 yılı Bursa Eski Eserleri Sevenler Kurumu çalışmalarında yine bu mozaiklerden söz eden K. Baykal, bu kez de mozaik döşemenin Bizans Dönemi eseri olmadığını, Roma Valisi Genç Plinus'un sarayına ait "saray mozaikleri" olduğunu yazmış ve mozağin Roma Dönemine ait olduğunu ifade ederek konuyu ilgililerin dikkatine sunmuştur⁴. Ancak anlaşılan o ki, aradan geçen 60 yıllık bir zaman zarfında sanatsal değeri çok yüksek bu eserle K. Baykal'ın dışında kimseler ilgilenmemiş, mozaikler adeta kendi kadeherine terk edilmiştir.

Bu yayın hazırlanırken, fotoğraf çekebilmek için mozaik üzerinde geçmiş yıllarda çimento karılmasından dolayı biriken harçlar ve yıllardan beri üst kısımdan sızan yağmur suları sonrasında oluşan kireç tabakası kısmen de olsa mekanik usulde temizlenmiştir. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü öğrencilerinden Yaprak Dala, Gonca Gülsefa, Gözde Arı ve Mustafa Sepet tarafından gerçekleştirilen bu temizlik işlemi sonucunda şimdiye dek kimsenin haberdar olmadığı motiflerle ilgili yeni detaylara ulaşılmıştır.

Mozaik döşeme, yukarıda bahsedilen iki katlı betonarme evin bodrum katında yer almaktadır. Bodrumun mevcut beden duvarlarının uzunlukları değişkenlik göstermekte ve düzgün olmayan ölçülerdedir. Doğu duvarı 8.20 m., batı duvarı 8.40 m., kuzey duvarı 5.35 m., güney duvarı ise, yamuk bir şekil alıp güneye doğru daralmakta, orta bölümde (kuşlu panoyu ayıran *meander* bordür hizasında) 4.30 m., devamında ise 3.25 m. uzunluğunda sonlanmaktadır. Bodruma doğu duvara dayalı üç basamaklı bir merdivenle inilmektedir. Basamakların 70 cm. batısında kuzey-güney doğrultuda, 30 cm. kalınlığında yığma tuğladan yarım bir duvar ile bodrum üç bölüme ayrılmıştır. Yapılan bu yarım duvar, panoların arasındaki *giyoşlu* (*guilloche*) bordürün üzerine oturtulmuş ve bodrumun girişi hem koridorlu bir hale getirilmiş hem de farklı üç ana pano adeta bilinçli olarak birbirinden ayrılmıştır. Bu nedenle mozaik döşemenin anlatımını kolaylaştırmak için, bu suni bölünmeye dayalı olarak üçü de "K" harfi ile başlayan "Koridorlu, Kantharoslu ve Kuşlu" alan tabirlerinin kullanımı tarafımızdan tercih edilmiştir (Çizim 1).

Koridorlu ve kantharoslu panolar bodrumun kuzey yarısında, kuşlu pano ise güney yarısında bulunmaktadır. Kuzey yöndeki bu iki ana pano ile güney kesimin tümünü kapsayan kuşlu pano birbirinden doğu-batı doğrultuda, 38 cm. genişliğinde *giyoşlu* bordür ve 105 cm. genişliğinde iç içe kesişen dairelerden oluşan bezeme ve bu bezemenin kuzey bitişiğine ilave edilmiş 38.5 cm. genişliğindeki *meander* tezyinatlı bordür ile ayrılmıştır. *Meander* tezyinat aynı zamanda kuşlu panonun güney bordürünü oluşturmuştur.

Ancak buradaki mozaik döşeme yalnızca sözü edilen bölümlerden ibaret değildir. Desenlerin mevcut binayı çevreleyen beden duvarlarının altına girdiği gözlenmekte, mozaiklerin olasılıkla evin dışına da taşıdığı tahmin edilmektedir. Dolayısıyla Yerkapı mozaiklerinin sınırları, üzerindeki binanın yıkılıp çevresinin açılması sonrasında daha da netleşecektir. Mozaik zeminde yer yer noksan bölümler ve bozulmalar görülmesine rağmen %70-80 oranında iyi korunmuş durumdadır. Ancak noksan bölümlerde *tesseralar* düşmekte ve kaybolmaktadır. Bir an önce ele alınıp restorasyon yapılması gerekmektedir

3 Baykal 1959: 31-33

4 Baykal 1964: 18-20



Resim 1
Yerkapı mozaikleri Koridorlu Alan



Resim 2
Sekiz kollu yıldız desenleri kare, eşkenar
dörtgen ve altıgen şekiller

Koridorlu Alan (Resim 1):

Bu alanda, bodruma inen merdivenlerin ön tarafında olması gereken mozaiklerin hemen hemen yarıya yakını maalesef günümüze ulaşmamıştır. Merkezi motif olarak; 2.58 m. uzunluğunda iki *giyoş* bordür arasında kuzey-güney doğrultuda, kolları 9 x 20 cm. boyutlarında paralelkenar dörtgenlerden oluşan sekiz kollu yıldız desenleri seçilmiştir. Yıldız motifinin kolları arasına ise kendi içerisinde altıgen yapan dört adet 25 x 25 cm. ölçülerinde iç içe dik duran eşkenar dörtgen ile içerisinde *Süleyman düğümü* ve çapraz çizgi desenler bulunan (çapraz çizgili tezyinattan bir adet günümüze ulaşmıştır), 32 x 32 cm. boyutlarında dört adet kare çerçeve ilave edilerek desen zenginleştirilmiştir (Resim 2). Sekiz kollu yıldız desenli merkezi motif, bu alanda, yatay halde doğu-batı doğrultuda üç kez, dikey halde, kuzey-güney doğrultuda ise dört kez tekrarlanmıştır. Desenin doğu sınırı, binanın beden duvarının altında kaldığı için tam olarak izlenememekte yalnızca 1.80 m.lik bölümü görülebilmektedir. Ancak batı, güney ve kuzey sınırlarının belirgin olduğu gözlenmektedir. Batı yöndeki bordür, koridoru oluşturan duvarın altında kalmakta, ancak duvarın diğer tarafından (kantharosu alandan) izlenebilmektedir.

Resim 3
Kuşlu Alan



Resim 4
Meanderli bordür



Kuşlu Alan (Resim 3):

Doğu, batı ve güney yönlerden binanın beden duvarlarıyla kuşatılmış, olasılıkla da beden duvarlarının dışına taşmaktadır. Kuzey yönden ise, iç içe dikdörtgen ve gamalı haç biçimli ölçülebilir uzunluğu 4.30 m. olan *meander* motifli bir bordürle sınırlandırılmıştır (Resim 4). *Meander* bordür ile güney beden duvarının arası ise 3.85 m. olarak ölçülebilmektedir. Bu alandaki ana pano; merkezinde kuş figürü bulunan iç içe dairevi şeklinin etrafında, uçları bu merkezi dairenin çevresine uyumlu konkav *giyoş* bordürle kuşatılmış 1.70 x 1.80 m. boyutlarında kalkan biçimli dört adet haç motifinden oluşmaktadır. Haç kollarının kesişme noktasında kuş figürlü sekizgen madalyon, kenarlarında da konkav trapez şekiller bulunmaktadır. Bu kalkan biçimli haç motiflerinin aralarında ise, içlerinde damalar ile haç şekilleri yapılmış dört adet baklava dilimli motif yer almaktadır. Bu alanın doğu kesiminde görülen ikinci bir kuş figürlü merkezi dairevi motif ve bazı *giyoş*lu bordür parçaları panonun sadece dört adet kalkanlı haç desenden ibaret olmadığını, *meander* motifli bordürle sınırlanan kuzey yön hariç, aynı motiflerin her yöne doğru tekrarlanarak devam ettiğini göstermektedir.

Kuş Figürlü Merkezi Daire (Resim 5):

Ana panonun merkezini oluşturmaktadır. Dış çapı 62 cm., iç çapı 37 cm. olan ana panonun orta noktasını oluşturmaktadır. Dıştan içe doğru siyah konturlu beyaz, kırmızı ve sarı renkte iç içe dairelerin ortasında beyaz zemin içerisinde, ağaç dalının üstüne tünemiş ve dalı gagalayan güvercin figürlüdür. Güvercinin ayakları kırmızı, vücut hatları ve kanatları siyah renkli olarak belirtilmiş, ağaç dalı ise yeşil olarak gösterilmiştir.



Resim 5
Kuş Figürlü Merkezi Daire

Kalkan biçimli haç desenler (Resim 6):

1.70 x 1.80 m. boyutlarında, merkezi kuş figürlü dairevi şeklin kenarlarında asıl motif olarak işlenmişlerdir. Dört adettir. *Giyöş* bordürlüdür. Haç kollarının uçları konkav olup iki kenarı kuş figürlü merkezi daireye, iki kenarı da *meanderli* bordürün kenarındaki iç içe yarım yuvarlaklardan oluşan tezyinata teğettir. Kalkan şekilli yatay ve dikey haç kollarının birbiri ile kesiştiği orta noktada iç içe sekizgenlerden oluşan kuş figürlü madalyon işlenmiş, kenarları ise konkav trapez şekillerle dizayn edilmiştir. *Giyöş*lu bordürler, madalyonların yer aldığı orta bölümde birbirine alttan ve üstten geçmiş olarak (*antrolac* dizaynda) gösterilmiş, yatay kollardaki *giyöş*lar siyah konturlu yeşil ve beyaz renkler ile dikey kollardaki *giyöş*lar ise kırmızı ve beyaz renkli olarak belirtilmiştir.



Resim 6
Kalkan biçimli haç

Kuş Figürlü Madalyonlar/Armalar (Resim 7):

Haç kollarının kesiştiği noktada 80 x 82 cm. boyutlarında yer alan sekizgen madalyonların içerisindeki kuş figürleri, merkezi dairedeki gibi ağaç dalları üzerine tünemiş olarak gösterilmiştir. Gerek kuş figürlerinde gerekse iç içe sekizgenlerde, kullanılan renkler merkezi dairedeki gibidir. Ancak bu iç içe sekizgenlerde kırmızı ve sarı renk arasına siyah konturlu yeşil renkli bir bant daha ilave edilmiş bu bandın dışına, kırmızı banda doğru beyaz renkli güneş ışınlarını simgeleyen radyal (piramidal) motifler işlenmiştir.



Resim 7
Kuş figürlü madalyon/Arma

Trapez Şekiller (Resim 8):

Haç kollarının dar kenarlarında yer alan konkav trapez şekillerin yükseklikleri 39-41 cm, dar konkav kenarları 27-30 cm, geniş kenarları içe doğru "V" şeklinde kırık 52-54 cm.ler arasında değişen boyutlardadır. Genel olarak farklı renklerde (sarı, kırmızı, beyaz, yeşil ve siyah renklerin sıraları değişmekte) iç içe küçülen boyutlarda tekrarlanan trapezlerden oluşmaktadır. Ancak, çapraz durumdaki iki haç kolunda yer alan trapezler farklı dizaynda işlenmiştir. Bunlardan birinin içi dama motifi ile diğerinin içi ise yatay çizgi desenlerle doldurulmuştur. Olasılıkla duvarların altında kalan ve bizim görme şansına sahip olmadığımız trapezler de bunlara benzemektedir.



Resim 8
Haç Kollarındaki Trapez Şekiller

Baklava Şekilli Motifler (Resim 9):

Büyük boyutlu kalkan biçimli haç kollarının arasında 63 x 123 cm. ölçülerinde beyaz çerçeveli olarak gösterilmişlerdir. Tümü aynı tarzda olup iç kısmı, siyah zemin üzerine sarı, kırmızı, beyaz ve siyah renkli damaların haç biçiminde dizilimi ile oluşturulmuştur.

Resim 10
Doldurma Motifleri



Doldurma Motifleri (Resim 10):

Meanderli bordür ile ana pano arasına, bordürün kuzey bitişiğine paralel biri siyah, biri beyaz olmak üzere iki bant çekilmiş, ana pano ile bordür arasında oluşan boşlukları doldurmak için de beyaz banda bağlantılı, bir alınlık ve bir yarım daire şekilli, üç kez tekrarlanmış (görülebilin) desenler yapılmıştır. Her iki deseninde dış konturları beyaz renkli çerçeveler ile gösterilmiştir.



Resim 9
Baklava Şekilli Motifler

Üçgen Şeklindeki Alınlık Motifler (Resim 11):

Haç kollarının arasında, tabanı 125 cm., yüksekliği 32 cm. ölçülerinde dıştan içe doğru küçülen boyutlarda beyaz, siyah ve sarı renkte üçgenlerden oluşmaktadır. Bunların ortasında ise, yine iç içe siyah, beyaz ve kırmızı renkli yarım yuvarlak desenler yer almaktadır.

Yarım Yuvarlak Motifler (Resim 12):

Haç kollarının uç noktalarında, tabanı 125 cm., yüksekliği 32 cm. ölçülerinde beyaz çerçeveli, iç içe, küçülen boyutlarda kırmızı, siyah konturlu yeşil ve sarı renkte yarım yuvarlak desenlerden oluşmaktadır. Siyah konturlu yeşil renkli bandın dışına, kırmızı banda doğru beyaz renkte güneş ışınlarını simgeleyen radyal motifler işlenmiştir.



Resim 11
Üçgen şeklindeki Alınlık Motif

Kantharoslu Alan (Resim 13):

Bodrum katın kuzeybatı bölümünde, dört bir tarafından çift sarmallı *giyoş* bordürle kuşatılmış 2.65 x 2.70 m.'ye yakın boyutlarda, siyah konturlu beyaz renkli bir bantla çerçevelenmiş, sekiz adet *antrolac* desenli kare çerçevenin oluşturduğu 1.50 x 1.52 m. boyutlarında sekizgen bir göbek içerisinde iç içe dairelerin ortasında yer alan kantharos formu bir kaptan oluşmaktadır.

Kantharos (Resim 13-14):

Sekizgen içerisinde iç içe dairevi şekillerin merkezinde, 78 cm. çapında siyah çemberle kuşatılmış beyaz bir zemin içerisinde, kuzey-güney doğrultuda gösterilmiştir. 64 cm. yüksekliğinde, konturları siyah, ağız çapı 26 cm., kaide çapı 12 cm., konik kaideli, ayak yüksekliği 11 cm. (siyah içi kırmızı), volüt kulplu, karnı geniş (45 cm.) ve keskin profillidir. Karnı ve kaide arası farklı renklerde, ortadaki kırmızı içi beyaz, yanlardaki beyaz, sarı ve yeşil, kenarlar ise, sarı-beyaz içi kırmızı ile gösterilen beş yaprak desenle dizayn edilmiştir. Boyun kısmında ışık-gölge sanatı uygulanarak koyu renkten açığa (alacalı) doğru giden, kenarlarda kırmızı, ortaya doğru sarı ve ortada beyaz renk ağırlıklı *tesseralar* kullanılmıştır.



Resim 12
Yarım Yuvarlak motif

Resim 13
Kantharoslu Alan

Sekizgen Göbek (Resim 14):

Kantharosu kuşatan siyah çemberin dış tarafı kırmızı ve beyaz renkli ters ve düz dalga motifleri ile çevrilmiş, dalga motifleri ise siyah konturlu beyaz renkli dairevi bir bant ile kuşatılmıştır. Bu dairevi beyaz bant ile sekizgen arasındaki zemin yeşil renkte gösterilmiş ve sekizgenin köşelerine beyaz nokta şeklinde rozetler konmuştur. Sekizgenin kenarlarında beyaz renkli 60 x 62 cm. boyutlarında kareye yakın çerçeveler içerisine *antrolac* desenler yapılmıştır. Bu *antrolac* desenler ile tüm panoyu dıştan kuşatan beyaz kare çerçevenin dört bir köşesine 37 x 105 cm. ölçülerinde baklava dilimi biçimli motifler yerleştirilmiştir. Her yüzeyin ortasına iki *antrolac* çerçeve arasına birer eşkenar üçgen, kenarlara ise ikişer adet alınlık türü iç içe üçgen şekiller (batı yöndeki gözüküyor) yapılarak panoya çarpıcı bir görsellik kazandırılmıştır.

Resim 14
Sekizgen göbek

Antrolac Desenler (Resim 15):

Her yönde ikişer adet olmak üzere, beyaz kare çerçeveli, siyah zemin içerisinde gösterilmiş ve sekizgenin köşegenlerine göre konumlandırılmışlardır. *Antrolac* desenlerin 5 adedi (2 doğu, 1 batı, 1 kuzey ve 1 güney yöndekiler) birbirine benzemekte, 3'ü ise dizayn itibarıyla birbirlerinden ayrılmaktadır. Benzer desenler, kare çerçevenin köşelerine uygun, kare formlu, köşeleri oval şeritlerin ilmekler halinde birbirine geçirilmesi ile *Süleyman düğümü* şeklinde oluşturulmuştur. Benzer olmayan *antrolac* desenlerden güney yönde olan *antrolac*, hasır örgüsü şeklindedir. Kuzey yönde olan, dört köşesi düğümlü konkav dörtgen şeride, çapraz durumda birbirine geçmiş, köşeleri oval iki üçgenin dolaştırılmasıyla oluşturulmuştur (Resim 16). Batı yöndeki ise, merkezinde bulunan konkav kare şeklin kenarlarına uyumlu kavis yapan şeritlerin, dairevi şekle alttan ve üstten geçirilmesiyle dizayn edilmiştir (Resim 17).

Resim 15
Antrolac desen

Baklava Dilimi Şekilli Motifler (Resim 18):

Ana panoyu sınırlayan kare çerçevenin dört bir köşesinden başlayarak, ortada bulunan sekizgen şeklin köşegenlerine kadar uzanmakta ve içlerinde saat kordonunu andıran desenleri genel hatlarıyla birbirlerine benzemektedir. Desenler; siyah konturlu, kırmızı zemin içerisinde, ortasında 3'ü eşkenar dörtgen, 1'i kum saati motifli, beyaz renkli merkezi dairevi şekle her iki taraftan bağlantılı

Resim 16
Oval Üçgenli *Antrolac*



Resim 17
Daire ve Konkav Kare Şekilli *Antrolac*



Resim 18
Kare Çerçevenin Köşelerindeki Baklava Motif



Resim 19
İkizkenar Üçgen



Resim 20
Kesişen daireler

değişen sayıda yarım halkalardan oluşmaktadır. Kuzeybatı köşedeki desen, merkezi dairevi şeklin ortasında içi kırmızı-beyaz renkli eşkenar dörtgenden oluşmakta, iki yarım halka bağlantılı ve uçları badem şekillidir. Kuzeydoğu köşedeki desen, merkezi elips şeklin ortasında beyaz renkli eşkenar dörtgenden oluşmakta, dört yarım halka bağlantılı ve uçları topuz şekillidir. Güneybatı köşedeki desen, merkezi dairevi şeklin ortasında sarı renkli kum saati motifinden oluşmakta, üç yarım halka bağlantılı ve uçları top şekillidir. Güneydoğudaki desen, merkezi dairevi şeklin ortası beyaz renkli eşkenar dörtgenden oluşmakta, üç yarım halka bağlantılı ve uçları kırmızı renkli sivri üçgenle bitmektedir.

İkizkenar Üçgenler (Resim 19):

Ana panoyu sınırlayan beyaz kare çerçevenin dört bir yüzeyinin tam ortasında, iki *antrolac* desen arasında yer almaktadır. Siyah konturlu kırmızı zemin içerisinde, ana panoyu kuşatan beyaz kare çerçeveye dayalı taban kısmından üçgenin uç kısmına doğru küçülen beyaz renkli dört adet yarım dairenin birbirine eklenmesiyle oluşturulmuştur.

Üçgen Formlu Alınlık Desener:

Ana panoyu sınırlayan beyaz kare çerçevenin dört bir yüzeyinin her köşesinde ikişer adet toplam sekiz adet olarak işlenmiştir. Ancak batı yöndeki bir desen temel altında kaldığından görülmemektedir. Sarı renkli *tesseralardan* oluşan üçgen bir çerçeve içerisinde stilize edilmiş bulutlar arasında yarım yuvarlak güneş betimlidir. Bulutlar ve güneş, kendi doğal renkleriyle, beyaz ve kırmızı olarak gösterilmiştir. Betim ile sarı çerçeve arası ise yeşil renkte *tesseralardan* oluşturulmuştur.

Kesişen Daireler (Resim 20):

Bodrumun kuzey yarısında yer alan koridorlu ve kraterli panolar ile güney yarısında yer alan kuşlu panoyu birbirinden ayıran doğu-batı doğrultuda 105 cm. genişliğinde iç içe dört adet, siyah konturlu direnin kesişmesiyle oluşan bir geçiş tezyinatıdır. 29 cm. çapındaki kesişen dairelerin merkezinde bir sıra kırmızı, bir sıra yeşil zeminli kenarları konkav eşkenar dörtgenler yapılmış, bunların içerisinde tümü sarı renkli *tesseralarla*, kenarları konkav eşkenar dörtgen, dikdörtgen ve kare gibi şekiller oluşturulmuştur. Kesişen dört siyah konturlu daire, aynı zamanda dört beyaz yapraklı çiçek desenine de dönüştürülerek, birleşim noktaları beyaz renkli küçük kare biçimli dört *tesserayla* bağlanmış ve bu küçük kareler ise konkav eşkenar dörtgenlerin uçlarını oluşturmuştur.

Mozaiklerin Niteliği Tarihlendirilmesi:

Yerkapı mozaikleri *Opus Tessalatum* tekniğinde yapılmıştır. Bu teknik, aşağı yukarı aynı boyda kesilmiş, siyah, beyaz, sarı, kırmızı ve zeytuni gibi renklerde küp biçimli *tesseraların* dizilimi ile (yoğun olarak geometrik desen) oluşturulmuştur. Yerkapı mozaiklerinde de aynı renklerde 0.5–1.5 cm. boyutlarında, küp biçimli *tesseralar* kullanılmış ancak geometrik desenlere ilave olarak kantharos, *giyoş*, *antrolac*, dalga, ağaç dalı, yaprak gibi bitkisel motifler, *meander* ve kuş figürleri bir arada kullanılarak son derece görsel ve sanatsal bir durum ortaya konmuştur.

Yerkapı Mozaiklerine 1949 yılındaki bir bina inşaatı sırasında rastlandığında, ilk gören kişilerden biri olan yerel tarihçi K. Baykal, yukarıda da söz

konusu edildiği üzere, mozaik döşemenin bazı fotoğraflarını yayımlayıp bazı desenlerinden çok genel hatlarıyla bahsetmiş ve 1950 yılında hazırladığı “Bursa ve Anıtları” kitabında mozaiklerin Bizans Dönemine ait olduğunu belirtmiş, ancak 1964 yılında Bursa Eski Eserleri Sevenler Kurumu çalışmalarında ise, fikir değişikliğine giderek aynı mozaiklerin Roma Dönemine ait ve Roma Valisi Genç Plinius’un “saray mozaikleri” olduğunu söylemiş ve konuyu ilgililerin dikkatine sunmuştur.

K. Baykal’dan sonra 1970’li yıllarda Bursa Müzesi tarafından irdelenen ancak hakkında herhangi yayın yapılmayan mozaikler, 2001 yılında tarafımızdan yürütülen Büyükorhan, Derecik Bazilikası kazısı sonrasında, desen benzerlikleri nedeniyle incelenip fotoğrafları çekilmiş ve o fotoğraflar bazı yerel yayınlarda kullanılmıştır. Ancak o yayınlardaki tüm alıntılar, K.Baykal’ın bir kaç satırla bahsettiği bir paragraflık bilgi ile sınırlı tutulmuş, hiçbir ilave yorum yapılamamıştır. Bu yayın sırasında ise, mozaikler tarafımızdan ayrıntısıyla incelenmiş, yeni bulgu ve tezyinatlarla rastlanılmış, dönemi ve niteliği tespit edilmiştir.

İlk tespitimiz, Yerkapı mozaiklerinin Roma döneminde yapılmış Plinius sarayına ait mozaikler olmadığıdır. Zira zeminde, Hıristiyanlık inanç sisteminin simgesi olan ve Bizans döneminin ilk evrelerine ait kiliselerde görülen “haç” desenler yer almaktadır. Plinius dönemi “pagan” bir dönemdir ve o tarihlerde haç kutsal bir simge olarak kullanılmamaktadır. Haç’ın dinsel simge olarak Plinius’tan yaklaşık 200 yılı aşkın bir süre sonra, Büyük Konstantinus döneminde yapılan Miliva savaşı sonrasında kullanılan tarihlerde kullanıldığı bilinmektedir.

1950 yılında K. Baykal, Yerkapı mozaikleri için öne sürdüğü Bizans Dönemine ait teşhisinin doğru olduğunu söylemek olanaklıdır. Ancak 1958 ve 1964 yıllarındaki, bir kilise yapısına ait işaretler taşımadığı yönündeki söylemi ise maalesef hatalıdır. K.Baykal’ın konunun uzmanı olmaması nedeniyle, dinsel semboller içeren özel tasarımlı haç motiflerini görememesi ve bu görüşü belirtmesi gayet doğaldır.

Yerkapı mozaiklerinin bir kilise yapısına ait taban mozaikleri olduğunu gösteren unsurların başında hiç şüphesiz ki “Kuşlu Alan’da” ayrıntılı bir şekilde bahsedilen ve Yerkapı’da özgün bir biçimde tasarlanmış olan madalyonlu kalkan biçimli haçlar ile baklava dilimi biçimindeki şekillerin içerisinde yer alan damalarla oluşturulmuş haç motifleri gelmektedir. Ayrıca gerek kalkan şekilli haç kollarının kesişme noktalarındaki sekizgenler içerisinde bulunan gerekse merkezi daireler içerisinde yer alan ağaç dalı üzerine tünemiş kuş figürlerinin tıpa tıpa benzerinin Büyükorhan Derecik Bazilikasında görülmüş olması da, aynı bölgede, aynı dönemlerdeki dinsel yapılarda kuş figürlü tezyinatların tercih edildiklerini gösteren diğer bir husustur.

Bu veriler göz önünde bulundurulduğunda, Yerkapı’daki mozaik tabanın etrafında orijinal yapıya ait hiçbir yapı elamanı görülmemesine rağmen, zeminde yer alan devasa ölçülerde ve merkezi motif durumundaki kalkan biçimli haç şekiller ile bunların arasındaki baklava şekiller içerisinde yer alan damalarla oluşturulmuş haç motifleri kilise yapılarında görülen bezeme unsurları olarak dikkat çekmektedir. Olasılıkla bu mozaik taban da bir kilise yapısına aittir. Ancak panolardaki motiflerin duruş yönleri bu yapının doğu-batı yönünde olmayıp, istisnai durum arz eden kuzey-güney doğrultudaki kiliselerden olduğuna işaret etmektedir. Bunun nedeni, doğu kesimde yapı için yeterli alanın olmaması ve hemen birkaç metre mesafede şehir surununun bulunmasıdır. Bazilikal planlı olduğu tahmin edilen bu yapının sekiz kollu yıldız ve kantharos motifleri ile dizayn edilmiş kuzey bölümü narteks, kalkan biçimli ve kuş figürlü güney bölümü ise naos olmalıdır. İki panosu gözükken narteks ise, aslında üç panodan ibaret olmalı,

sekiz kollu yıldız desenli panonun doğuda, kantharoslu panonun ortada, batı kesiminde de şu anda görülemeyen ama sekiz kollu yıldız desenli panoya benzer başka bir panonun var olduğu düşünülmelidir. Bu yönüyle, Yerkapı'daki taban mozaiklerinin 2001 yılında kazısını yaptığımız Derecik Bazilikasının plan ve mozaiklerine benzerliği söz konusudur⁵. Derecik Bazilikasının da narteks bölümünde, ortada kantharoslu pano olmak üzere üç pano görülmüş ve kesişen daireler narteks ile naos arasında geçiş tezyinatı olarak dikkat çekmişti. Burada da kesişen iç içe daireler, olasılıkla mekanları birbirinden ayıran narteks ve naos arasındaki geçiş tezyinatıdır.

Yerkapı mozaiklerin tarihlendirilmesinde, Hıristiyanlık inanç sisteminin simgesi olan ve Bizans Döneminin ilk evrelerine ait kiliselerin tabanlarında görülen haç motifleri, oktogonal (sekizgen) pano, bu panonun madalyonunu oluşturan kantharos formu kap, *meander* ve *giyoş* bordürler ile kuş figürleri kriter alınmıştır. Buradaki kalkan şekilli haç motiflerinin form olarak bir benzeri Suriye'de, Deir el Adas'ta, Saint Georges Kilisesinde bulunmakta ve bu kilise 7 yy. sonu 8 yy'ın başlarına tarihlenmektedir⁶. Yerkapı mozaiklerinde Kantharoslu alandaki sekizgen (oktogonal) pano, genel hatlarıyla Derecik Bazilikasının naosundaki çarkıfelek madalyonlu panoya, İstanbul Saraçhanede, M.S. 5.yüzyıla tarihlenen Geç Roma Villasının Euphrasis ve Poimen figürlü panellerine⁷, Kos'ta M.S. 5. yy'ın ilk yarısına tarihlenen evin *Tyche* madalyonlu üçüncü paneline⁸, sekizgen madalyonda yer alan kap ise, Kos'daki evin ikinci panelinde yer alan volüt kulplu kantharoslu mozaiklere, Derecik bazilikasında narteks'in orta bölümündeki kantharos'a ve Kuzey Suriye'de M.S. 5 - 6. yy tarihlenen Hır Esh-Sheikh Bazilikasında amphora olarak tanımlanan metal görünümlü kaplara⁹ oldukça yakın benzerlikler göstermektedir. Ayrıca, Hır Esh-Sheikh Bazilikasında da görülen *giyoş*lu bordür, gamalı haç merkezli ve yanında dikdörtgen şekilden ibaret *meander*li bordür ile oktogonal panoya ilişik kuş figürlerinin Yerkapı mozaikleri ile olan yakın benzerliği de dikkat çekicidir. Bu kuş figürlerinin Derecik Bazilikasında da görülmesi geleneksel tarzın farklı coğrafyalardaki yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu veriler göz önünde bulundurulduğunda, Yerkapı mozaiklerinin M.S. 5-6. yy arasına tarihlenen Kos, Derecik ve Hır Esh-Sheikh Bazilikası örnekleri ile M.S. 7-8. yy.lara tarihlenen Saint Georges kilisesiyle aynı gelenekte üretildikleri görülmektedir. Tarihlenebilir diğer buluntuların eksikliği de göz önünde bulundurulduğunda, Yerkapı mozaiklerini; Saint Georges kilisesi ile Kos'taki ev, Derecik ve Hır Esh-Sheikh Bazilikaları arasında bir tarihe, M.S. 6-7. yy.lar arasına tarihlemek olanaklıdır.

Osmangazi Mahallesindeki Mozaik:

Bugünkü Bursa kentinin çekirdeğini oluşturan Prusia ad Olympum antik kentini kuşatan surların kuzeybatı ucunda, resmi ve dini günlerdeki kutlamalara yönelik top atışlarının yapıldığı yer olması nedeniyle, halk arasında "Top-hane" olarak adlandırılan mevkide, Osmanlı Devletinin kurucusu Osmangazi ve oğlu Orhangazi'ye ait türbelerin yer aldığı alanda, Orhangazi Türbesinin zeminini oluşturmaktadır. Mozaikler, Bizans döneminde burada var olan, Ioannes (Yahya), Saint Elia (Aziz İlyas), Davut Manastırı gibi isimlerle anılan bir kilise

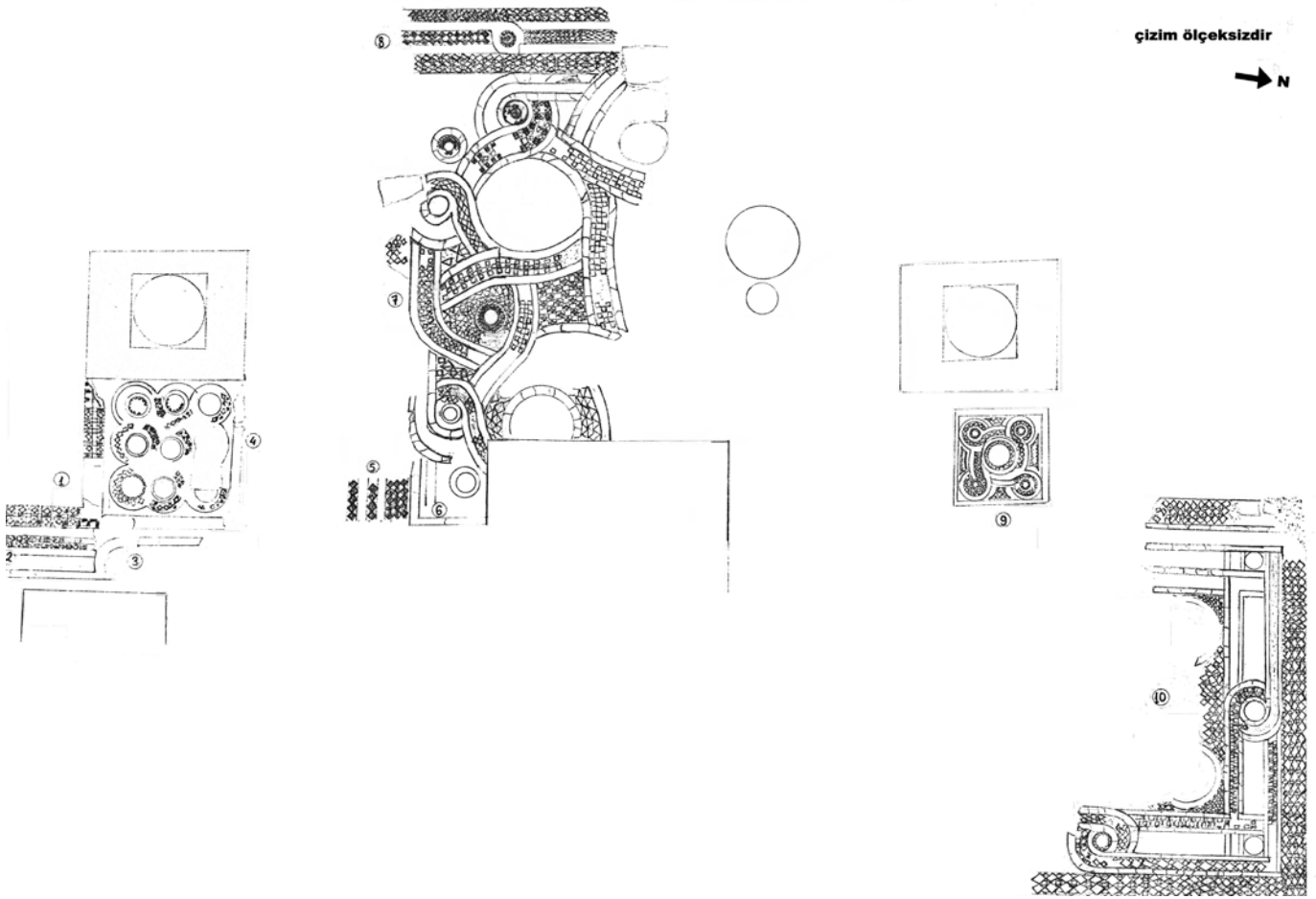
5 Okçu 2007: 37-44.

6 Donceel-Voute 1988: 51 fig. 24

7 Parrish 2007: 17-26 fig. 9-10

8 Brouscari 1997: 65-77.

9 Donceel-Voute 1988: 124 fig. 86,94



yapısına aittir. Bu yapıdan değişik tarihlerde Bursa'yı ziyaret eden Arap seyyah İbni Batuta (1325-1349), İstanbul elçiliği papazı Stephan Gerlach (1573-1578), seyyahlar Jacop Spon-George Wheler (1674-1675), İtalyan rahip Dominique Setsini (1779), tarihçi Hammer (1804), W.J.Hamilton (1835), Charles Texier (1834-1837), tarihçi Albert Gabriel ve katolik papaz Bernardin Menthon gibi tarihçi, seyyah ve din adamları söz etmiş ve türbeye dönüştürülen yapının kiliseye ait izler taşıdığını belirtmişlerdir¹⁰. Günümüzdeki görünümünü 1855 depreminden sonra Osmanlı Sultanı Abdülaziz zamanında (1868) almış olan yapının orijinini yansıtan tek husus hiç şüphesiz ki tabanındaki mozaiklerdir.

Bugünkü türbenin zemini büyük oranda, bu eski kiliseye ait *insitu* durumda renkli veya beyaz mermerlerden oluşan dikdörtgen çerçevelerle kaplıdır. Orijinal zeminin bozulmuş olduğu alanlarda yer yer düzgün olmayan onarımlar yapıldığı görülmektedir. Dikdörtgen çerçeveler, bazen renkli mermerden olup içi beyaz, bazen de bunun negatifi durumundadır. Orhan Gazi ve Osmanlı hanedanına ait diğer mezarları batı ve kuzey yönden kuşatan mozaikler ise, *opus sectile* formunda *antrolac* tezyinatlı şeritler ve bordürlerden oluşmaktadır. Yapıldığı dönemin tarihsel ve kültürel özelliğini yansıtan bu mozaik döşeme ne yazık ki her geçen gün aşınmakta ve düşen *tesseraları* nedeniyle yok olma tehlikesiyle karşı karşıya bulunmaktadır. İvedilikle gözden geçirilerek restore edilmesi gereken bu sanat eserinin kendine özgü tezyinatı ise, aşağıda bahis edileceği üzere son derece göz alıcı olup ince detaylar içermektedir. O detaylar şöyledir:

Çizim 2

¹⁰ Eyice 1962: 131-148.



Resim 21
Ters "L" durumundaki Bordür

L Biçimli Bordür:

Türbe içerisine girildiğinde ilk göze çarpan mozaik, kapının 120 cm kuzey-batı çaprazında, kapıya doğru ters "L" şeklinde köşe yapmaktadır (Resim 21, çizim 2.1). Ortası beyaz renkli karelerden oluşan haç motifli bu bordür 10 cm. genişliğinde olup kuzey-güney doğrultuda 134 cm. sonra köşe yaparak (köşe noktasındaki tesseraları kayıp) batı yönde 130 cm. kadar daha devam etmektedir. Bu bordüre doğu yönden bitişik ikinci bordür opus sectile formulu, iki mermer şerit arasında 7 cm. genişliğinde ve iki sıra halinde kare ve dikdörtgen taşlar arasında baklava biçimli taşların dizilimi ile oluşturulmuştur (Çizim 2.2). İkinci bordürün sağ kenarına yerleştirilen siyah renkli mermer bir şerit ise, Nilüfer Hatun mezarının başucundan başlayarak doğu yönde devam eden deforme olmuş durumdaki bir panonun varlığına işaret etmektedir (Çizim 2.3). Ancak günümüze yalnızca bir sıra mermer ve bir sıra kare, kum saati ve baklava şekilli birkaç tesserası ulaşabilmiş bu pano, olasılıkla Nilüfer Hatun'un mezarının yapımı sırasında tahrip edilmiştir. Bu durum, türbe içerisinde mezarların bulunduğu doğu kesimde mozaik bezemenin var olduğunu ancak günümüze ulaşmadığını göstermektedir.

Büyük Antrolac Çerçeve (Resim 22):

Haç tezyinatlı, kapıya doğru ters "L" yapan bordürün doğu-batı doğrultudaki parçasının kuzey bitişiğinde 122x128 cm ebatlarında, kareye yakın mermer bir çerçeve içerisinde kısmen deforme olmuş durumdadır (Resim. 23, çizim 2.4). Bu tezyinat, üç adedi seçilebilir durumda, 19 cm. çapında toplam dokuz adet yuvarlak plakanın çevresi, iki mermer şerit arasında eşkenar dörtgen ve araları siyah üçgen biçimli *tesseralar*la ilmek şeklinde sarılarak oluşturulmuştur. Plakaları sarı mermer şeritlerin kesişme noktalarında ve deseni kuşatan mermer çerçevenin köşelerinde üçgen biçimli doldurma motifleri (5 adedi seçilebiliyor) bulunmaktadır. Bunların da içleri kırmızı ve yeşil renkli üçgen taşlarla dizayn edilmiştir.



Resim 22
Büyük antrolac çerçeve

Mermer çerçeveli *antrolac* tezyinattan 70 cm. kuzeyde, doğu-batı doğrultuda, 32 cm genişliğinde bir sıra mermer, bir sıra eşkenar dörtgen biçimli mozaiklerle dizayn edilmiş toplam dört şeritten oluşan küçük bir bordür parçası mevcuttur (Çizim 2.5). Söz konusu bordürün batı tarafı tamamen yok olmuş, kuzey kenarı ise 16 cm genişliğinde üç sıra eşkenar dörtgen desenli bordür parçası ile sınırlanmıştır. Bu 16 cm.lik bordürün de batı kesimi önemli ölçüde deforme olmasına rağmen batıya doğru aynı aksta küçük bir parçasının daha mevcut olduğu görülmektedir. Bu bordür parçaları, "L" şeklinde köşesi gözüken ve türbe içerisinde günümüze kadar koruna gelmiş mermer şeritli en büyük *antrolac* dizaynı panoyu sınırlamaktadır (çizim 2.6-). Ana pano olarak adlandıracağımız bu merkezi motif (Resim. 23, çizim 2.7), bugün doğu-batı doğrultuda dar bir alanda izlenebiliyor olmasına rağmen aslında elde kalan bordür çizgileri ve *antrolac* tezyinatı oluşturan renkli kaplama taşları takip edildiğinde kare veya kareye yakın bir alanı kapsadığı anlaşılmaktadır. Bu panonun doğu ve batı bordürlerinin arasındaki ölçülebilir mesafe 3.75 m.dir. Aynı oranın kuzey yönde de söz konusu olabileceği tahmin edilmektedir. Zira, günümüzde görünür durumdaki ana panoyu oluşturan iki plakadan biri olan ve Orhangazi'ye ait mezarın başucunun alt kısmında kalan 65 cm. çapındaki plaka ile bunun batısında yer alan 98 cm. çapındaki yuvarlak kesitli koyu yeşil renkli mermer plakanın 85 cm. kuzeyinde aynı nitelikte 68 cm. çapında üçüncü bir plakanın varlığı bu kanıyı güçlendirmektedir. Bu üçüncü plaka, tıpkı diğer iki plaka gibi ana panoyu tamamlayan bezeme unsuru olmalıdır. Ancak bu plakanın çevresini kuşatması ve kompozisyonu tamamlaması gereken mozaik şeritler maalesef günümüze ulaşmamıştır.

Günümüze ulaşan, doğu-batı doğrultudaki tezyinatı kalmış ana pano, $\frac{1}{4}$ 'ü Orhangazi'ye ait mezarın başucunun alt kısmında kalan 65 cm. çaplı yuvarlak kesitli mermer plaka ile başlamaktadır. Orta bölümde, mozaik şeritlerin arasında oluşan içi dama motifli konkav dörtgen ve içi radyal üçgenlerle desenli konveks üçgenle zenginleşmektedir. *Antrolac* tezyinatın merkezini oluşturan üç düğümlü 98 cm. çapında renkli mermer plaka ile batıya doğru 3.75 m. devam ederek kuzey-güney doğrultuda üç sıra mozaik şeritle takviyeli, mermer şerit düğümlü ölçülebilir uzunluğu 163 cm. olan bir bordürle sonlanmaktadır.

Ana Pano (Resim 23):

Üst paragrafta da belirtildiği gibi, bir bölümü Orhangazi'ye ait mezarın altında kalan, 65 cm. çapındaki siyah ve koyu yeşil damarlı plaka ile başlamaktadır. Bu renkli plakanın çevresi beyaz mermer bir kuşakla çevrilmiş, bu çerçeve ise üç sıradan ibaret üçgen formlu yeşil ve kırmızı renkli mozaiklerle kuşatılmıştır. Ancak kuşak büyük oranda noksan olup dairevi şekli tamamlayamamaktadır. Bu bezemenin güney kesimi, volüt biçimli şerit ile sarılmış *antrolac* bir düzenlemeden oluşmaktadır. *Antrolac*'ın düğüm kısmını oluşturan koyu yeşil yuvarlak taşın çevresi üçgen taşlarla (deforme olmuş) doldurulmuş, bunu kuşatan şeridin kenarları ise koyu yeşil ortası kırmızı renkli baklava dilimi biçimli taşlarla dizayn edilmiştir. Bu şeridin orta kısmı noksandır ve noksan kısımda kiremit tozu katkılı horasan harç gözükmektedir. Bu da *tesseraların* horasan harcın üzerine dizildiğini göstermekte ve buradaki mozaiklerin yapım tekniği hakkında bizlere bilgi vermektedir. Bu bezemeden ana panonun merkezini oluşturur ve zeminde görülen en büyük çaplı yuvarlak (98 cm.) plakaya geçişte, bu plakanın doğu kenarını saran mozaik şeride teğet durumda, 29 x 29 cm. ebatlarında kenarları konkav bir kare şekil içerisindeki koyu yeşil ve kiremit kırmızısı renkli kare şekilli taşlardan oluşan bir dama motifli bulunmaktadır. Dama motifinin güneyinde ise iki mermer şerit arasında bir oyun zarının beşinci yüzü şeklinde (dört yeşil kare şeklin ortasında bir kırmızı kare) dizayn edilmiş mozaik bir bantla ayrılmış

Resim 23
Ana Pano



konveks biçimli bir üçgen yer almaktadır. Konveks üçgenin içi, merkezindeki yuvarlak kesitli kırmızı renkli taşın etrafı kırmızı, koyu yeşil, sarı ve beyaz üçgen kesimli taşlarla merkezden dışarıya doğru radyal biçimde genişleyip 36 cm çapında bir daireye dönüşen bir düzenlemeye sahiptir. Bu üçgenin doğu ve batı köşeleri noksan olup görülebilen güney köşesi büyük ebatlı üçgen taşlarla doldurularak merkezdeki dairevi radyal motifi üçgenin köşesine uygun bir tarzda tamamlamaktadır. Ana pano bu iki doldurma motifi ile oldukça zenginleştirilmiştir. Ana panonun merkezi, 98 cm. çapındaki koyu yeşil renkli yuvarlak mermer plakaya iki mermer şerit arasında bir mozaik bantla bağlantılı üç düğümlü (batıda olan düğümü belirgin, güney yöndeki deformasyona uğramış, kuzeydeki ise tamamen yok olmuş durumda) *antrolac* düzenlemeden oluşmaktadır. Mermer düğümleri saran mozaik şeritlerin, güney yönde yaklaşık $\frac{1}{4}$ oranındaki bölümü, üç sıra (bazen iki yeşil arasında kırmızı, bazen iki kırmızı arasında yeşil) baklava dilimi ve bunların aralarındaki beyaz karelerden oluşmakta, diğer kısımları ise yukarıda dama ve konveks üçgen motifleri anlatılırken değinilen 5 kare noktalı mozaik şerit gibidir. Ancak buradaki mozaik şeritlerin orta kesimde kullanılan kare şekilli taşlar bir kırmızı bir sarı olarak değişkenlik arz etmekte, köşe taşları arasında ise siyah ve kırmızı baklava dilimi biçimli taşların kullanıldığı gözlenmektedir.

Antrolac tezyinatın güneybatı ve güneydoğu köşelerinde yuvarlak kesitli mermer çerçeveli iki rozet, bordür köşeleri için doldurma motifi olarak kullanılmıştır. Bu rozetlerden güneybatı köşedekinin ($\frac{1}{2}$ si mevcut) merkezinde bulunan 10 cm. çapında koyu yeşil renkli taşın çevresi sarı, beyaz, koyu yeşil, siyah üçgen taşlarla radyal biçimde dizayn edilmiştir. Güneydoğudaki ise bezemesiz görünümde olup olasılıkla geçmişte var olan renkli taşları günümüze ulaşmamıştır.

Opus Sectile Bordür (Resim 24):

Ana panoyu batı yönden sınırlayan bu bordür, kuzey-güney doğrultuda mermer düğümlü ve üç sıra mozaik şerit takviyelidir. 50 cm. genişliğinde, günümüze kalan uzunluğu 163 cm. olarak ölçülebilmektedir. Mermer düğümlü şeridin merkezinde bulunan dalgalı kırmızı renkli yuvarlak taşın çevresi siyah ve beyaz



Resim 24
Ana panoyu sınırlayan *opus sectile* bordür

renkli ters ve düz üçgen kesimli mozaiklerle kuşatılarak rozet şekline dönüşmüştür. Rozet motifinin her iki tarafında mevcut mozaik şerit birbirinden farklı olup güneyindeki mozaik kuşak, iki kırmızı iki siyah renkli baklava dilimi biçimli taşlar ile aralarda oluşan sarı ve beyaz renklerde yine baklava dilimi biçimli taşlarla dizayn edilmiş, kenarlarda ise sarı ve beyaz renkli üçgenlerle doldurulmuştur. Kuzeyindeki kuşak ise, aynı renklerde, diğerine göre bir sıra daha fazla baklava motifleri ilave edilerek aynı tarzda yapılmıştır. Bordürün iç tarafında ana panoyu sınırlayan mozaik şerit, kırmızı ve koyu yeşil renkli üç sıra baklava dilimli motif ile bunların aralarında oluşan siyah, koyu yeşil, kırmızı ve turuncu renkli karelerle şekillendirilmiş, karelerin çevresi sarı renkli üçgenlerle doldurulmuştur. Bordürün dış tarafındaki şerit ise, iki bölümden ibaret olup kuzey kesimi, ortası beyaz kenarları bir sıra kırmızı baklava dilimleri ile güney bölümü ise, bir sıra koyu yeşil renkte eşkenar dörtgen dizisi ve aralarda oluşan renkli üçgen kesimli taşlarla dizayn edilmiştir.



Resim 25
Küçük *antrolac* çerçeve

Küçük *Antrolac* Çerçeve (Resim 25):

Orhangazi mezarının 2 m. kuzeyinde mezarın başucu hizasında, türbenin kubbesini taşıyan kuzeybatıdaki sütun kaidesine 35 cm. mesafede, kareye yakın, 70 x 75cm. boyutlarında beyaz mermer bir çerçeve içerisindeki *antrolac* bir düzenlemedir. Bu *antrolac*, dört düğümlü olup merkezinde koyu yeşil ve siyah damarlı, yuvarlak kesitli bir plakanın etrafını ilmek şeklinde kuşatan mozaik bezekli mermer şeritlerden oluşmaktadır. Merkezi yuvarlak plakanın etrafı bir sıra yeşil ve beyaz renkli (bazen siyah, kırmızı da var) ters ve düz üçgen kesimli *tesseralar*la çevrelenmiştir. Benzer uygulama düğümlerin ortalarında bulunan kırmızı renkli yuvarlak taşların çevresinde de (bunlardan 3'ü seçilebilir durumda) gözlenmektedir. *Antrolac* düzenlemeyi oluşturan mermer şeritlerin ortalarında volüt biçimli mozaik şeritler yer almakta ve bunlardan çapraz konumda olan ikişer desen birbirine benzemektedir. Benzer desenlerden ikisi, bir sıra koyu yeşil renkte eşkenar dörtgen dizisi ve bu dizinin aralarında oluşan beyaz renkli kum saatleri ile siyah üçgen kesimli taşlardan, diğer ikisi ise, iki sıradan ibaret, bir kare bir eşkenar dörtgen (baklava) biçimli taşların dizilimi ile oluşturulmuştur. *Antrolac* desen ile bu deseni kuşatan mermer çerçeve arasında doldurma motifleri olarak kullanılan, köşelerde dört üçgen, ortada iki konkav trapez ve iki kesik konik üçgen bezemeye zenginlik katmaktadır. Konkav trapezlerin içerisine dikdörtgen mermer bir plaka konmuş (bir plaka net, diğeri değil), plakanın çevresi açık ve koyu renkli ters ve düz üçgenlerle bezenmiştir. Bir kenarı kesik konik üçgenler ise, ortasına konulmuş büyük üçgen kesimli tek bir taş ile dört küçük üçgene dönüştürülmüştür. Bu üçgenlerin ortalarına da kırmızı renkli yine tek bir üçgen taş konarak kenarlarda ters ve düz daha küçük üçgenler (siyah-beyaz, bazen de siyah-sarı) meydana getirilmiştir. Çerçevenin köşelerinde oluşturulan dört üçgen şekilden çapraz konumda olanlar birbirine benzer şekilde dizayn edilmiştir. Bunların iç kısımları ikisi üç sıra, sarı, beyaz, kırmızı renkte, ikisi ise dört sıra siyah, yeşil beyaz renkte ters ve düz üçgen kesimli taşlarla doldurulmuştur.

Bordürlü Pano (Resim 26):

Türbenin kuzey bölümde, eski kilise yapısından günümüze *insitu* durumda ulaşan *opus sectile* zeminin bir bölümünü oluşturan bu pano türbenin kuzey beden duvarına 172 cm. mesafede, orta pencerenin karşısında bulunmakta ve 2.50 m. x 3.70 m.boyutlarında dikdörtgen bir alanı kapsamaktadır. Buradaki tezyinat, mozaik bir bordürle kuşatılmış, kırmızı ve alaca renkli kaplama



Resim 26
Bordürlü Pano

taşların düğümlü mermer çerçeveler içerisinde gösterilmesiyle oluşturulmuştur. İki mermer şerit arasında mozaik kuşak geçirilerek dizayn edilen düğümlü mermer çerçevelerin kuzey ve doğu yönlerde olanları günümüze bozulmadan ulaşmış, diğer kısımları ise deformasyona uğramıştır. Mermer çerçevelerin keşişme noktalarında kare şekilli metoplar oluşturularak içerisine yuvarlak kesitli alaca renkli taşlar konmuştur. Bu çerçevenin içerisinde ise olasılıkla *antrolac* bir düzenleme merkezi motif olarak kullanılmıştır. Ancak bu merkezi motif büyük oranda deforme olduğundan günümüze ulaşmamıştır.

Mozaik bordür, beyaz mermerden üç sıra eşkenar dörtgen arasına yerleştirilen iki sıra yatay durumda kare kesimli mermer *tesseralar* arasında oluşan siyah renkli üçgenlerden oluşmaktadır. Bordürün genişliği değişkenlik arz etmekte, kuzeyde 18 cm., batıda 15 cm., doğuda ise 15-20 cm. arasında değişmektedir. Bu mozaik bordür desenlerinin bir benzeri, düğümlü mermer çerçevenin içerisinde trapez şeklinde tekrarlanmıştır. Bu trapez, olasılıkla *antrolac* düzenlemeli ana panonun (günümüze ulaşmamış) etrafındaki doldurma motifidir. Zira mermer çerçevenin iç köşelerinde görülen deformasyona uğramış haldeki oval biçimli iki mermer şerit, bu alanda bir *antrolac* düzenlemenin varlığına işaret etmektedir. Mermer çerçeve içerisinde kuzeybatı ve kuzeydoğu köşelerde yer alan üçgen şekiller ise diğer doldurma motifleri olarak göze çarpmaktadır. Bunlardan kuzeybatı köşedeki üçgenin iç kısmında kırmızı ve yeşil renkli taşlar ile dama motifi işlenmiş, kuzeydoğudaki bir kenarı konkav üçgenin içi ise aynı renklerde kare şekiller arasında eşkenar dörtgenlerle dizayn edilmiştir. Ana panoyu kuşatan mermer çerçevelerin arasındaki mozaik şeritlerden batı çerçevedeki, bir sıra kırmızı renkli yatay halde eşkenar dörtgen biçimli taşın dizilimi ve bunların aralarında oluşan siyah ve beyaz renkli üçgen biçimli taşlardan oluşmuştur. Diğer kısımlar ise, iki sıra halinde kırmızı, sarı, koyu yeşil, siyah ve beyaz renkli kareler ile bunların arasında oluşan kum saati motiflerinin art arda tekrarlanmasıyla meydana getirilmiştir.

Orhangazi Türbesindeki Mozaiklerin Niteliği ve Tarihlendirilmesi:

Olasılıkla yarısından az kısmı günümüze ulaşmıştır. Buna rağmen yapım tekniği ve tezyinatı hakkında bilgi edinilebilir durumdadır. *Opus Sectile* formunda izler taşımaktadır. Desenler; dikdörtgen, eşkenar dörtgen (baklava) ve üçgen biçiminde kesilmiş kırmızı ve yeşil porfir, siyah ve kırmızı kalker, serpantin bresi, turuncu traverten gibi 0.5-3/3.5 cm. arasında değişen boyutlarda *tesseralardan*

oluşan şeritlerin mermerler arasında dolaştırılmasıyla meydana getirilmiş *opus sectile* bordür ve *antrolac* biçimli düzenlemelerdir.

S. Eyice, Orhangazi Türbesinin içindeki mozaiklerin *insitu* durumda, *antrolac* şeklinde birbirine girift renkli taş şeritlerinden meydana geldiğini, bu şeritlerin çerçevelediği yuvarlak renkli levhaların aralarda küçük mozaiklerden oluşan bir tezyinat olduğunu, zeminin Bizans sanatına özgü dikdörtgen şeklinde mermer levhalar ile kaplandığını ve bu tür döşeme tezyinatlarına İznik'te Koimesis Kilisesi ile Ayasofya Kiliselerinde, Trabzon'da Ayasofya Kilisesinde, İstanbul'da İmrahor, Zeyrek, Fenari İsa camileri gibi eski kiliselerde ve Ayasofya Kilisesinde bulunduğunu, bugünkü türbenin eski kilisenin vaftiz veya martyrion binası olabileceğini belirtmiş, kilisenin ilk yapılış tarihinin M.S. 5-6. yüzyıllara ait olduğunu açıklamış ve "mozaik kompozisyonun asli yerinde yani *insitu* olduğuna muhakkak nazarı ile bakılabilir" demiştir¹¹.

Y. Demiriz ise "Örgülü Bizans Döşemeleri" adlı kitabında Orhangazi Türbesindeki mozaiklerden bahsetmiş ve buradaki döşemeyi, benzer örnekleri ve çok gelişmiş örgülü kompozisyonu dikkate alınarak orta Bizans dönemine, M.S. 9. yüzyılın ikinci yarısı ile 11. yüzyıl arasına tarihlenen doğru olacağını belirtmiştir¹².

Gerek S. Eyice ve Y. Demiriz'in mozaiklerle ilgili farklı tarih içeren görüşleri, gerekse seyyahların bahsettiği mimari kalıntıların günümüze kadar ulaşmamış olması ve korunan mozaiklerin çok küçük kısımlar halinde kalmış olması nedeniyle, Orhangazi Türbesindeki eski kilise yapısına ait mozaikleri tam olarak tarihlenememesi olanaksızdır. Ancak S. Eyice'nin vurguladığı, benzerlerini Trabzon, İznik ve İstanbul Ayasofya Kiliselerinin zeminlerinde gördüğümüz *antrolac* desenler incelendiğinde Orhangazi Türbesindeki mozaiklerin onlarla aynı dönemden olduğunu söylemek olanaklıdır.

Resim 27
Zodiac Kuşaklı Mozaik ve
Merkezindeki Sol Betimi

Molla Gürani Mahallesindeki Mozaik:

Prusia Ad Olympum antik kentinin güney kesimindeki Fetih Kapısına takriben 80-100 m. mesafede, 5009 Ada, 2-3-4 parselde, Bursa Müze Müdürlüğü'nün 2003-2004 yıllarında yapmış olduğu sondaj kazılarında açığa çıkarılmıştır. Ancak merkezi motif durumundaki *Sol* betiminin aynı yıl içerisinde çalınması üzerine, kalan mozaikler güvenlik gerekçesiyle 2009 yılı Nisan ayında bulunduğu yerden alınarak Bursa Arkeoloji Müzesi'ne nakledilmiştir.

5009 no.lu adanın değişik parsellerinde parçalar halinde görülen mozaik tabanın ana panosu, kuzey-güney doğrultuda, ortasında güneş tanrısı *Sol* betimi bulunan zodiac kuşak ve köşelerinde kadın büstü personifikasyonları ile gösterilen mevsimlerden oluşmaktadır. Bu mozaik taban, sanat, estetik ve kompozisyon açısından oldukça ünik bir örnek teşkil etmektedir. Ancak hakkında bilimsel kazı raporu yayımı bulunmayan bu mozaiklerden Prusia Ad Olympum antik kenti sınırları içerisinde kalması ve yazımızın bütünlüğünü teşkil etmesi nedeniyle yalnızca tanıtım amacıyla bahsedilecektir.

Ne tür bir yapının tabanını oluşturduğu kazıyı yürüten Bursa Müzesi uzmanları tarafından da tam olarak saptanamayan bu mozaik döşemenin sinagog veya bir hamam yapısına ait olduğu tahmin olunmaktadır. Yerkapı Mozaikleri gibi siyah, beyaz, sarı, kırmızı ve zeytuni yeşil gibi renklerde *tesseralar* kullanılarak *Opus Tessalatum* tekniğinde yapılmıştır. Merkezindeki *Sol* betimi, zodiac kuşağı

11 Eyice 1962: 144

12 Demiriz 2002: 20



Resim 28
İkizler Burcu



Resim 29
Oğlak Burcu

ile çevrilmiş olan ana pano, sarı ve kırmızı renkte iç içe kare çerçeve içerisinde gösterilmiştir. Kare çerçeve ise, *meander* motifli bir bordür, yürek biçimli sarmaşık yapraklı bir kuşak ve en dışta da ortası beyaz birbirine paralel iki siyah şerit ile sınırlanmıştır.

Sol betimi (Resim 27), kenarları beyaz konturlu kırmızı renkli dairenin ortasında yeşil zemin içerisinde, haleli, ışınal taçlı, 2/3 oranında cepheden büst olarak gösterilmiştir. Oval yüzlü, iri burunlu, kalın boyunlu olarak betimlenmiştir. Her iki omzunda fibula ile tutturulan *palladium* giyimlidir. *Sol* betimini sınırlayan dairevi şekil, ayları temsilen 12 adet dalga motifli bir bantla çevrilmiştir. Dalga motifli bandın çevresinde ise zodiac kuşak işlenmiştir.

Burçlar (Resim 28-29-30); çoğunluğu (9 adet) günümüzde de kullanılan boğa, aslan, oğlak, koç, akrep gibi hayvan figürleri ile simgelenmiştir. Başak burcu, *Demeter* (*Ceres*) personifikasyonu ile ikizler burcu *Herakles* ve *Musa Kalliope* ile, terazi burcu, Apollon ile, yay burcu ise elinde yaya tutan kentaur ile ifade edilmiştir. Kentaur dışındaki mitolojik figürler, "*Sol*" betiminin doğu yönünde konumlanmıştır. İkizler burcunu temsilen tanrı *Herakles* ve *Musa* birlikte ve ayakta gösterilmiştir (Resim 28). *Herakles*, çıplak, sağ elinde budaklı sopasını tutmaktadır. *Kalliope* ise, *khiton* ve *himation* giyimli olup elinde lir tutmaktadır. Başak burcu (Resim 27) tanrıça *Demeter* ayakta, *khiton* ve *himation* giyimli başını sağa çevirmiş, sağ elinde asa, sol elinde tuttuğu nesne tam olarak seçilememektedir. Terazi burcu (Resim 27); ayakta yarı çıplak, omzundan pelerin sarkan, sağ elinde terazi tutan *Apollon* olarak gösterilmiştir. Tanrı, sol eli ile sarkan pelerinin tomarını tutmakta, sağ elinde tuttuğu terazi ile ölçüyü ve ölçülü davranışı simgelenmektedir.

Yaz mevsimi (Resim 31) zodiac kuşağının güneybatı köşesinde, bir kadın büstü şeklinde simgelenmiştir. Saçları kabarık bir halde alnının ortasından ikiye ayrılarak arkaya doğru toplanmıştır. Büstün yanında ekin biçme aleti orak işlenmiştir. Kış mevsimi ise (Resim 32) panonun kuzeydoğu köşesinde başı örtülü bir kadın büstü şeklinde, alevli bir meşale ile birlikte gösterilmiştir. Saçları başa yapışık, alnın ortasından iki yana ayrılmış ve alnı üçgen bırakacak tarzda betimlenmiştir. Başındaki örtü, saçların ön kısmını açıkta bırakacak şekilde örtülüp omuzlarına doğru sarkıtılmıştır.

Meanderli bordür (Resim 33) ana panoyu sınırlayan kare çerçeveyi kuşatmakta ve üç boyutlu kübik şekli içine alan, merkezinde gamalı haç oluşturacak tarzda dizayn edilmiştir. Sarmaşık yapraklı kuşak *meanderli* bordürün çevresini sarmakta ve yürek biçimli sarmaşık yapraklardan oluşmaktadır. Yürek biçimli yapraklar farklı iki renkte, bazen sar ve kırmızı bazen de yeşil ve lacivert (mavi) renklerde olmak üzere ortadan ikiye ayrılmış halde gösterilmiş, kenarlarına sarı ve yeşil küçük yapraklar ilave edilmiştir.

Zodiac kuşaklı mozaik üzerinde, tanrı ve tanrıça figürleri ile kentaur ve *Musa* figürleri gibi mitolojik ve pagan unsurlar içermektedir. Bu durum, mozaiklerin yapım tarihini Hıristiyanlık öncesi bir döneme taşımaktadır. Güneş Tanrısı *Sol* ise, nümizmatik biliminde M.S. 3. yüzyılda ortaya çıkan bir betimdir; ancak mozaikler üzerinde daha önceki dönemlerde de görülebilmektedir. Gerek bu özellikler gerekse mevsimlerde gösterilen kadın büstü personifikasyonlardaki kabarık saç, alnı ortasından ikiye ayrılarak arkaya doğru toplanan ve alnı üçgen gösteren saç stili ise M.S. 2. yüzyıl sonu ve 3. yüzyıl başına ait özellikler olup, zodiac kuşaklı mozaiklerin tarihlendirilmesi aşamasında bu kriterlere dikkat edilmelidir.



Resim 30
Boğa Burcu



Resim 31
Yaz mevsimi personifikasyonu



Resim 32
Kış mevsimi personifikasyonu



Resim 33
Meanderli bordür

Kaynakça

- Atlan 1970 S. Atlan, Roma Tarihinin Ana Hatları, İstanbul.
- Baykal 1950 K. Baykal, Bursa ve Anıtları, Bursa.
- Baykal 1959 K. Baykal (ed.), Bursa ve Eski Eserleri Sevenler Kurumu 1958 Senesi Çalışmaları 9: 31-33.
- Baykal 1964 K. Baykal (ed.), Bursa ve Eski Eserleri Sevenler Kurumu 1958 Senesi Çalışmaları 12: 18-21.
- Brouscari 1997 E. Brouscari, 'The Tyche of Cos on a Mosaic from a Late Antique House in Cos'. Patron and Pavements in Late Antiquity, S. Isager – B. Poulsen (eds.), Odense, 65-77.
- Demiriz 2002 Y. Demiriz, Örgülü Bizans Döşeme Mozaikleri, İstanbul.
- Donceel-Voute 1988 P. Donceel-Voute, Les pavements des eglises byzantines de Syrie et du Liban Decor, archeologie et liturgie. Louvain.
- Eyice 1962 S. Eyice, "Bursa'da Osman ve Orhan Gazi Türbeleri", Vakıflar Dergisi 5, 131-148.
- Okçu 2007 R. Okçu "Derecik Bazilikası Kurtarma Kazısı". III. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyumu Bildirileri, M. Şahin (ed.), Bursa, 37-45.
- Parrish 2007 D. Parrish, "The General State of Mosaic Research in Turkey in 2005' III. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyumu Bildirileri, M. Şahin (ed.), Bursa, 17-27.
- Plinius Secundus C. Plinius Secundus, The Natural History (ed. John Bostock, M.D., F.R.S., H.T. Riley, Esq., B.A.).
- Strabon Geographica XII, Adnan Pekman (çev.), İstanbul.

DANAE EVİ'NİN MOZAIKLERİ

Danae House Mosaics in Zeugma

Mehmet ÖNAL*

Danae House was unearthed by my responsibility, on head of Gaziantep Museum Directorate in 2003-4 excavation. The house was named Danae owing to Danae was figured on the mosaics.

Danae-Diktys mosaics were found in shallow pool (impluvium) of inner court. On this mosaics, the chest containing Danae and Perseus washed ashore on the island of Seriphos is described. Danae gets out from the box with her baby Perseus who was embraced by her, over against pirate Diktys extends his hand to baby Perseus. One of the fisherman holds cover of the chest, the other looks at inside it. Similar scene like Danae-Diktys were find few on the other mosaics. The scene were described on the wall and vase painting. On these grounds, the Danae mosaics of Zeugma is rare.

Geometrics desing mosaics are seen on the ground of perystyle, living room, resting room and latrine. The motifs of geometric mosaics are intersecting circles forming quatrefoils, row of tanged outlined with serrated fillets, shaded three-strand guilloche, meander and row of tangent four-pointed stars as saltires, with in crosslets of 5 poised tesserae. These geometric motifs are also seen on the ground mosaics of the other houses of Zeugma.

Owing to location of Danae House is higher than Birecik Dam lake, its mosaics are left on-site in original rooms which they were found.

Keywords: Danae, Dyktis, Danae Evi, Zeugma, Mozaik, Geometrik Mozaik, Roma Dönemi, Gaziantep Müzesi, mosaics, Harran Üniversitesi

Danae Evi, Zeugma antik kentinde, Ayvaz Tepesinin kuzey eteğinde, C Bölgesinde yer alır. Dionysos Evi'nin batı bitişiğindedir. Gaziantep Müze Müdürlüğü başkanlığında 1998, 2003 ve 2004 yılı kazılarında¹ büyük bölümü meydana çıkarılmış olup, Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Arkeoloji Bölümü başkanlığında 2006 yılında yapılan kazıda² da iç avlunun güney bitişiğinde Üç Güzeller mozaığının bulunduğu oda gün ışığına çıkarılmıştır. Evin mozaikteki Danae betimi nedeniyle, bu evin adı Danae Evi olarak adlandırıldı.

Danae Evi, Zeugma kentinin yapısına uygun olarak, yamaçlara yerleştirilen Fırat nehri manzaralı yerleşim terasına inşa edilmiştir³. Doğu, güney ve batı odaları yer yer yumuşak kalker ana kayanın düzleştirilmesi ve oyulmasıyla yapılmıştır. Özellikle ana kayaya oyulmuş olan güney odalarında ve kayaya oyulu güney sarnıçdan Sasani yangını esnasında çökme olmuştur. Terasın kuzeyine ise teras duvarları örülmüştür. Kuzeyinde, yamacın eğiminden dolayı tahribatların olmuş olmasıyla, evin sokakla olan bağlantısı tespit edilememiştir. Danae Evi'nin batı yarısında, II. evre yerleşiminin yoğun olması nedeniyle, kazı çalışmasında II. evreden itibaren derinleşilmemiştir.

* Doç. Dr. Mehmet ÖNAL, Harran Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü 63300 Osmanbey yerleşkesi Şanlıurfa-Türkiye.
E-mail: monalbz@yahoo.com

1 Önal 2004: 179-194. Danae Evi'nin 1998 yılı kazısı Gaziantep Müze Müdürü Yrd.Doç.Dr. Rifat Ergeç Başkanlığında, 2003 ve 2004 yılı kazıları Gaziantep Müze Müdürü Hamza GÜLLÜCE başkanlığında, Arkeolog Ali KORKMAZ, Umut ALAGÖZ, Gülşen YAĞCI, Müslüm ÖZBAYINDIR, İbrahim ÇELİK'in katılımıyla sorumluluğumda yapılmıştır.

2 Görkay 2007: 77 Fig. 23

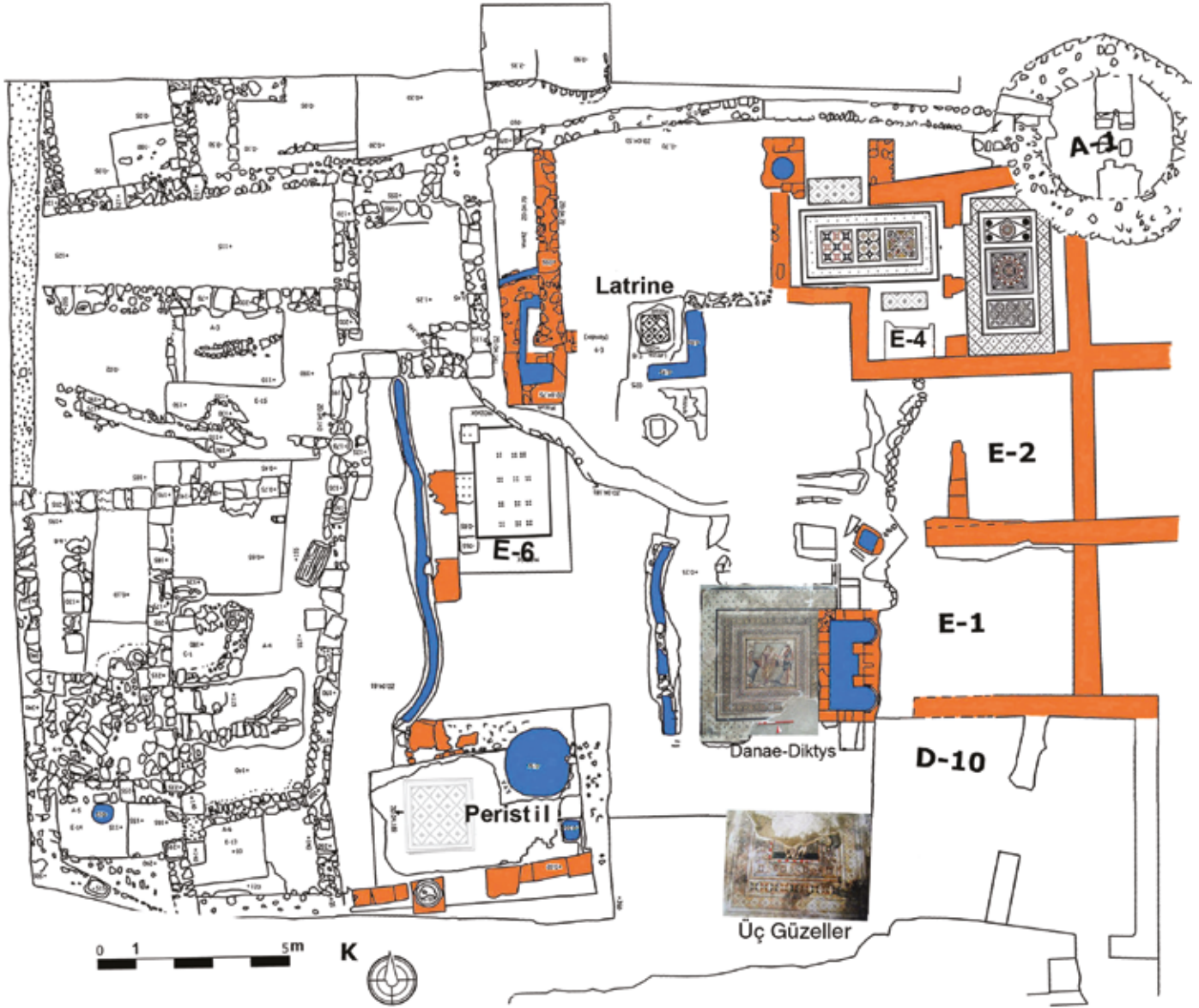
3 Danae Evi'nde, yaklaşık 0.30-0.80 m. kalınlığında yangın geçirmiş kültür katı, bunun üstünde 1.00-1.50 m. II Evre katı, bunun da üstünde 2 m. erozyon toprağının olması nedeniyle kazı çalışması 4 yıl sürmüştür. II. evre kalıntılarının yoğun olmasıyla, kuzey batısı tam olarak meydana çıkarılamamıştır. II. yerleşimciler tarafından devşirme malzeme olarak kullanılan duvar taşları, sütunları v.b. mimari, mozaikler haricinde tamamen tahrip edilmiştir.



Danae Evi'nde 2 dönem yerleşimi saptanmıştır. En altta yaklaşık 0.30-0.80 m. kalınlığında küllü ve kerpîç kırıklarından oluşan Roma kültür katı (M.S. 2. ve 3. yüzyılın ilk yarısı) yer alır. Danae Evi bu dönemde yapılmıştır. Bunun üstünde duvarları, kesme blok ve sütun tamburları gibi devşirme taşlarla örülen odalar, kaba yontulu taşlar ile küllü ve sert toprak tabakasından oluşan 1.00-1.50 m. kalınlığındaki Doğu Roma dönemi kültür katı (M.S 5-7. yy) mevcuttur. Roma mimari kalıntıları II. evrede devşirme malzeme olarak kullanılmıştır.

Danae Evi, peristil etrafına dizilen odalardan oluşur (Plan 1). Plan olarak Zeugma'da bulunan Roma dönemine ait diğer evlere yakın benzerlik gösterir. Evin kuzey girişinin solunda, tabanı mozaik döşeli, birbirine geçişli 4a-b no'lu iki oda yer alır. Bu odayla iç avlu arasında tabanı mozaik döşeli latrina bulunur. İç avlu, Danae-Diktys tasvirli mozaik döşeli sığ havuz (İmpluvium), çeşme teknesi ve koridorlardan oluşur. Güneyinde tabanı Üç Güzeller mozaik betimli mekan, batısında tabanı geometrik mozaik desenli peristil, kuzey batısında taban mozaik geometrik desenli 6 no'lu oda, iç avlunun doğu bitişiğinde ise, iç avludan yaklaşık 1.20 m yüksekte, zeminleri ana kayanın düzleştirilmesiyle yapılmış iki adet servis odası (E1-E2) yer alır. Evin kuzey batısında, II Evre kalıntıları nedeniyle derinleşilememiştir. Ama II. evre kalıntıları arasında, yer yer yüksekçe korunmuş I. Evre duvarlarından Danae Evi'ne ait biri kayaya oyulu sarnıçlı üç adet odanın varlığı tespit edilmiştir.

Resim 1
Danae Evi'nin genel görünümü



Plan 1
Danae Evi, Zeugma.

Danae Evi'nde tabanı mozaik döşeli mekanlar:

4 No'lu Oda (E-4) (Resim 2-4)

Danae Evi'nin kuzey girişinin solundadır. Birbirine geçişli iki odadan (Ön ve Arka Oda) oluşur.

a. Oda 4a (Ön Oda) (Resim 3)

Mimari:

L planlı ön oda 4.45 x 4.05 m. ebadındadır. Ana kaya oyularak yapılmış olan güney duvarı yaklaşık 1.40 m.yüksekliğinde korunmuştur. Duvarda sıva ve duvar resmi yer yer korunmuştur. Kuzey duvarı 0.45 m., batı duvarı ise 0.12 m. yüksekliğinde günümüze ulaşmıştır. Taban mozaikindeki bant deseni, duvar kenarlarına yapılan geniş süpürgelikle kapatılmıştır. Odanın güney duvarı yakınında, 1.25 x 82 m. ölçüsündeki kısımda mozaik döşeme yoktur. Burada ana

Resim 2
Oda 4

kaya zemin kabaca düzeltilmiş olup, koltuk veya dolap izi biçimindedir. Hatta çıkıntı yeri, sanki koltuk kolunun yerini anımsatmaktadır. Bu nedenle, zeminin bu şekilde yapılması, buraya bir nesnenin sabitlenmiş olduğunu akla getirmektedir. Ön kısmına, aynı genişlikte yapılmış olan geometrik desenli dikdörtgen mozaik panosu da bu kısmın vurgulanmasına katkı sağlamaktadır. Oda girişi kuzeyden 1.75 m. genişliğindedir. Girişin sağında kayaya oyulu, armut formu sarnıç yer almaktadır.

Mozaik (Çizim 1-2):

Tarihi: M.S. 3. yüzyılın ilk yarısı

Şu anki yeri: Danae Evi'nin 4a Odasında in situ, Zeugma

Malzemesi: Taş

Renk: Beyaz, siyah, gri, kahverengi, pembe, sarı, bulut mavisi

Tessera ölçüsü: 90T/dm²

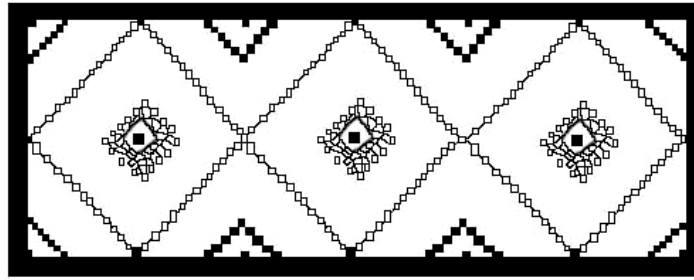
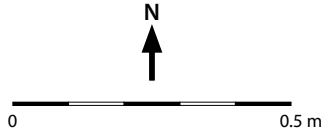
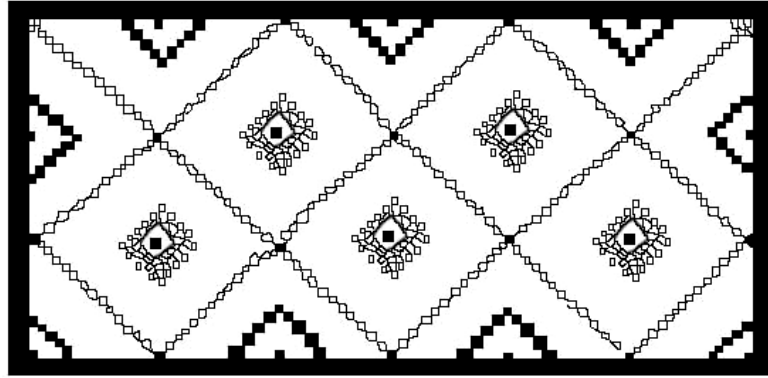
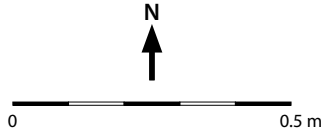
Ebadı: 4.45 x 3.25 m; Ana pano 3.05 x 1.30 m; Bordür 0.45 m.

Odanın tabanı geometrik desenli mozaik döşelidir (Resim 1-2, Çizim 1-2)⁴. Girişte, kapı eşiğindeki mozaikte geometrik desenli dikdörtgen pano yer alır. Çift sıra tesseralı çizgiyle çerçevelenen dikdörtgen panoda, testere dişli çizgilerden oluşan ızgara deseni görülür; eşkenar dörtgenli her bölümde testere dişli çok renkli küçük kareler yer alır. Panonun sağ ve solunda, beş tesseredan oluşan haç ve küçük kare desenleri vardır (*Décor* I, pl. 124b).

Oda tabanında en dışta kalın bant mozaığın sınırını belirler. Mozaikte bakışımı yerleştirilen basamaklı ikizkenar üçgen dizisi arasında, seyrek yerleştirilen testere dişi biçimli kare dizili bordür dikdörtgen ana panoyu çevreler. Ana panoda, çift sıra tesseralı çizgiyle çerçevelenen iki kare pano arasında bir

Çizim 1
Oda 4a mozaığı; Danae Evi

4 Mozaik çizimleri Sanat Tarihçi İsmail POLAT ile arkeolog Gülşen YAĞCI tarafından yapılmıştır.



Çizim 2
Oda 4a mozaïği; Danae Evi

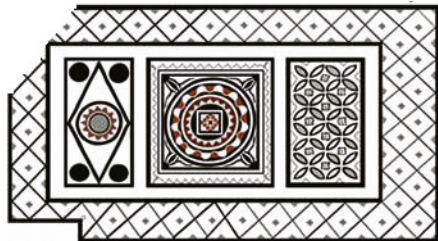
dikdörtgen pano yer alır. Bunlardan ilk panoda, dik şekilde, siyah ve kahverengi renkte dört kollu yıldız desenleri mevcuttur (*Décor I*, pl. 184e). Kollarını haç desenli kare birleştirir. Dikdörtgen biçimli olan diğer panoda, dik yerleştirilen, dört iç ve içbükey kareler oluşturan kesişen daireler tasvir edilmiştir (*Décor I*, pl. 238b). İğler sarı, kareler kahverengidir. Dairelerin merkezinde beyaz, sarı renkli küçük kare desenleri yer alır. Diğer kare panoda ise, sekiz paralelkenarlı yıldız deseni vardır. Paralelkenarların oluşturduğu her eşkenar dörtgen içinde üç boyut perspektifli dikdörtgen desenleri yer alır. Ayrıca, panonun köşelerinde kare, aralarında ise üçgenler tasvir edilmiştir.

Odanın güneyindeki mozaikte, geometrik desenli dikdörtgen pano yer alır. Çift sıra tesserallı çizgiyle çerçevelenen dikdörtgen panoda, kum saati oluşturan eşkenar dörtgen dizisinin testere dişli çizgilerinde her diş, kare biçimli dört tesseradan oluşur. Her bölümde testere diş biçiminde üç renkli küçük kare desenleri yer alır. Panonun doğusunda, beş tesseradan oluşan haç desenleri mevcuttur.

b. Arka Oda (Resim 4, Çizim 3)

Mimari:

Ön odadan bu odaya iki kapı girişi mevcuttur. Kapı pervazının geçirildiği yuvası, iki giriş arasındaki blok taşa dikey kanal biçiminde görülmektedir. Bu oda dikdörtgen planlı olup, 4.40 x 2.35 m. ebadındadır. Güney ve doğu duvarları ana kayanın oyulmasıyla yapılmıştır. Duvar yüzeyleri sıvalı ve duvar resimlidir. Duvarda kırmızı bant resmi kısmen korunmuştur. Odanın kuzey doğu köşesine II. evre de (M.S. 5. - 6. yüzyıl) dairevi planlı seramik fırını inşa edilmiş olması nedeniyle, bu köşesindeki duvarları tahrip olmuştur. Kısmen taban mozaığının üstüne inşa edilen bu fırının duvarları kaba yontulu ve moloz taşlarla örülü olup, bağlayıcı olarak çamur kullanılmıştır.



Çizim 3
Oda 4b mozaïği; Danae Evi

Resim 3
Oda 4a

Mozaik:

Tarihi: M.S. 3. yüzyulun ilk yarısı

Şu anki yeri: Danae Evi'nin 4b odasında in situ, Zeugma

Malzemesi: Taş

Renk: Beyaz, siyah, gri, kahverengi, pembe, sarı, bulut mavisi

Tessera ölçüsü: 80-90T/dm²

Ebadı: 4.40 x 2.35 m.; Ana pano 2.95 x 1.50 m.; Bordür 0.30 - 0.45 m.

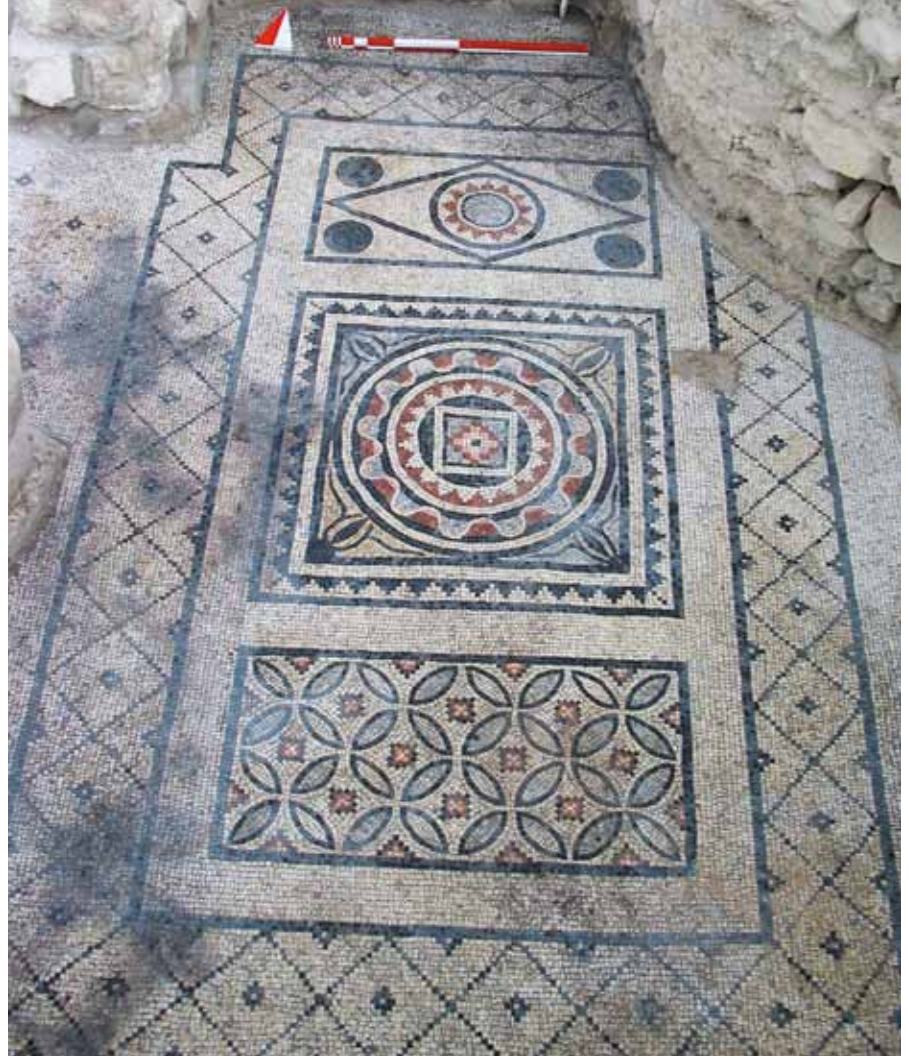
Oda tabanı geometrik desenli mozaik döşelidir (Resim 3, Çizim 3). Mozaikte çift sıra tesseralı çizgiyle çerçeveselenen dikdörtgen ana panoda ortada kare, her iki tarafında dikdörtgen panolar yer alır. Güneydeki dikdörtgen panoda, dik yerleştirilen, dört iç ve içbükey kareler oluşturan kesişen daireler tasvir edilmiştir. İçler siyah beyaz, kareler beyazdır. Karelerin merkezinde çok renkli küçük kare desenleri yer alır. Kare panoda, merkezi iç içe eşkenar dörtgen desenli disk, dışa doğru sırasıyla dairevi biçimde testere dişli kuşak, çok renkli, yatay gölgeli bitişirilmiş çan dizili kuşak (dalga kuşağı) ve siyah çizgiyle çevrenir. Köşelerinde filizli iç tasviri yer alır. Dikdörtgen kuzey panoda merkezi disk desenli eşkenar dörtgen deseni vardır. Disk, kahverengi piramit kuşağıyla çevrenir. Panonun her köşesinde de siyah diskler görülür.

Ana pano, kum saati oluşturan eşkenar dörtgen (baklava dilimi) dizili bordürle çerçeveselenir. Testere dişli çizgilerinde her diş, kare biçimli dört tesseredan oluşur. Her bölümde testere dişi biçiminde küçük kare desenleri yer alır.

Benzerleri:

Geometrik desenlerin benzerleri Zeugma ve çağdaşı diğer antik kentlerde de görülmektedir. En yakın benzerleri ise, Zeugma'da Euphrates Evi'nin yemek odasında⁵ görülür. Burada da, sekiz paralelkenarlı yıldız deseni ve paralelkenarların oluşturduğu her eşkenar dörtgen içinde üç boyut perspektifinde desenler yer

5 Önal et. al. 2007: 149-150 ; Önal 2009: 73



Resim 4
Oda 4b

almaktadır Ayrıca, dik yerleştirilen, dört iç ve içbükey kareler oluşturan kesişen daireler de her iki evde mevcuttur. Dik şekilde, siyah ve kahverengi renkte dört kollu yıldız desenleri ile merkezi iç içe eşkenar dörtgen desenli disk ve köşelerinde filizli iç tasviri ise Euphrates evinin iç avlusunda sığ havuzun taban mozağindeki nehir tanrıları mozağindeki desenlere⁶ benzemektedir.

6 No'lu Oda (E-6)

Peristilin kuzeyinde, iç avlunun kuzey-batısında yer alır.

Mimari:

Dikdörtgen planlı olan bu oda⁷ 4.05 x 3.26m ebadındadır. Işığını peristil ve iç avludan almış olmalıdır. Duvarları kısmen temel seviyesinde korunmuştur⁸. Mozağın kırılan kısımlarından, mozağın altında kuzey-güney doğrultusunda atık su kanalı olduğu görülmektedir.

6 Önal *et. al.* 2007: 157-165 ; Önal 2009: 62

7 Önal 2004: 181 fig. 6

8 Duvara ait kesme blok taşlarının sökülerek Doğu Roma Dönemine ait olan II. evrede kullanıldığı saptanmıştır: Önal 2004: 181



Resim 5
Oda 6

Mozaik:

Tarihi: M.S. 3. yüzyılın ilk yarısı

Şu anki yeri: Danae Evi'nin çalışma odasında in situ, Zeugma

Malzemesi: Taş

Renk: Beyaz, siyah, bulut mavisi

Tessera ölçüsü: pano 25T/dm²

Ebadı: 4.05 x 3.26 m.; Pano 2.95 x 2.10 m.

Odanın taban mozaïği oldukça sade geometrik desenlidir (resim 5). Siyah bantla çevrelenen dikdörtgen panoda, her karesi dört tesseradana oluşan beş kareli haç deseni üçlü olarak dört sıra halindedir. Mozaïğin batısında, mozaïğin altında yer alan atık su kanalının üzerindeki mozaik döşeme, kare ve dikdörtgen biçiminde tahrip olmuştur. Bu tahribat, tıkanan su kanalının temizlemek için olmalıdır.

Peristil

İç Avlunun batısında yer alır, yaklaşık doğu-batı doğrultusundadır.

Mimari:

Peristil yaklaşık 3.00 x 6.50 m. ebadında, dikdörtgen planlıdır. Doğusunda bilezik kısmı çöken bir sarnıç ile küçük bir havuz yer alır. 0.70 x 0.40 m. ebadında ve 0.40 m. derinliğindeki küçük havuz ana kaya oyularak yapılmış olup, içi kireç harcıyla sıvalıdır. Bu küçük havuza su sağlayan kanal kısmen korunmuştur. Peristilin sığ havuzunun güney kenar taşlarının üstünde sütun kaidesi ele geçmiştir. Buradan sökülen sütun tamburu ise E-6 odasının doğusunda 2. dönem zemini üzerinde bulunmuştur. Peristilin sökülen mimari parçalarının II. dönem yerleşimcileri tarafından devşirme malzeme olarak kullanıldığı saptanmıştır.



Resim 6
Peristil mozaïği

Mozaik:

Tarihi: M.S. 3. yüzyılın ilk yarısı

Şu anki yeri: Danae Evi'nin peristilinde in situ, Zeugma

Malzemesi: Taş

Renk: Beyaz, siyah

Tessera ölçüsü: pano 50T/dm²

Ebadı: 3.00 x 6.50 m.; Pano 1.85 x 1.95 m.

Peristilin tabanı geometrik desenli mozaik döşelidir (resim 6). Mozaikte, üç ve çift sıra tesseralı çizgilerin çerçevelediği kare panoda, testere dışı çizgilerden oluşan ızgara deseni görülür; paralel kenarlı her bölümde testere dışı küçük sarı kareler yer alır.

Latrina

İç avlunun kuzeyinde, Çalışma Odasının doğusunda yer alır.

Mimari:

Duvarları korunmamıştır. Güney ve doğusu 0.75 m. derinliğinde, 0.40 m. genişliğinde kanal ile çevrilidir. Kanalin içi sıvalıdır. Kanalı içerisinde yoğun kömür parçalarına ve demir çivilere rastlanıldı. Bu sebeple, latrinanın oturakları ahşap olmalıdır.

Mozaik:

Tarihi: M.S. 3. yüzyılın ilk yarısı

Şu anki yeri: Danae Evi'nin latrinasında in situ, Zeugma

Malzemesi: Taş

Renk+: Beyaz, siyah, bulut mavisi, sarı

Tessera ölçüsü: 80-90T/dm²

Ebadı : 1.40 x 1.10 m.



Resim 7
Latrina Mozaïği, Danae Evi

Latrinanın güney bitişiğinde kısmen korunmuş taban mozaïği mevcuttur (resim 7). Çift sıra tesseralı çizgiyle çerçeveselenen dikdörtgen panoda, testere dişli çizgilerden oluşan ızgara deseni görülür; paralel kenarlı her bölümde testere dişli küçük kareler yer alır.

İç Avlu (resim 8-12)

Mimari

İç avlu, peristil, dinlenme, ve servis odalarının arasında yer alır. İç avluda, tabanı figürlü mozaik döşeli sığ bir havuz (İmpluvium), çeşme ve teknesi ile kayaya oyulu bir sarnıç bulunmaktadır. Sığ havuz 4.50 x 3.85 m. ebatlarında, 0.14 m. derinliğindedir. Doğu bitişiğinde çeşme ve teknesi yer alır. Benzer iç avlular Zeugma'da bulunan diğer evlerde de görülmektedir; Poseidon Evi.

Sığ havuzun (İmpluvium) tabanı Danae ve Diktys tasvirli mozaikle döşelidir. Sığ havuzun kenar taşları kısmen ele geçmiştir. Bunlardan sadece doğu kenarının taşı korunmuştur. Kenar taşları 0.80 m., uzunluğunda, 0.50 m. genişliğinde ve 0.14 m. yüksekliğindedir. Havuzun diğer kenar taşlarının ise, I. Dönem zemininden 0.90 m. yüksekte ele geçen II. dönem duvarlarında devşirme malzeme olarak kullanıldığı görülmüştür.

Sığ havuzun doğu bitişiğinde çeşme ve teknesi yer almaktadır.

Çeşme:

Teknesi ve ayna kısmı kısmen korunmuş halde günümüze ulaşmıştır. Çeşmenin dıştan uzunluğu 2.96 m. olup genişliği 1.84 m.'dir. Dikdörtgen teknesi aynanın her iki tarafından doğuya doğru yarım daire biçiminde nişlidir. İki niş arasındaki ayna bölümünde kesme blok taş mevcut. Yüksekliği 70 cm., genişliği ise; 63 cm.'dir. Ortasında ise; 30 cm. yüksekliğinde, 10 cm. genişliğinde bir oyuk bulunuyor. Bu kısımda muhtemelen lüle vardı. Zeugma, Poseidon



Resim 8
Danae-Diktys, Danae Evi

Villası'nın iki çeşmesinin de aynalarında bronzdan yapılmış aslan başlı lüleler in situ olarak bulunmuştu⁹. Teknesi tuğla örülü olup, bağlayıcı olarak kireç harcı kullanılmıştır. Nişlerin içi ile ayna taşının ön yüzü duvar resmi kaplıdır. Kısmen korunmuş olan dikdörtgen teknesi 0.60 m. derinliğindedir. Teknenin tuğlalarla örülü olan batı duvarı, 0.10 m. yüksekliğinde korunmuştur. Güneyinde suyun havuza akmasını sağlayan 0.10 m. çapında bir su tahliye deliği mevcuttur. Teknenin tabanı beyaz iri tesseralı mozaikle kaplıdır. 0.10 m. de 100 tessera bulunur. Çeşmenin kuzeyinde sarnıç yer alır.

Sarnıç:

Kalker ana kayaya oyularak yapılmıştır. Armut formu olup, 4.82 m. derinliğindedir. Kare biçiminde 0.45 m. genişliğindeki ağız 0.60 x 0.65 m. ebadında blok taşların dikey olarak yerleştirilmesiyle oluşur. Sarnıcın etrafında, geometrik desenli taban mozaïği mevcuttur (ZD. 03. 103). 2.00 x 0.50 m. ebadındaki bu mozaik sarnıcın batısını ve kuzeyini çevrelemektedir. İç avlunun sığ havuzunun taban mozaïğiyle aynı seviyede olan bu taban mozaïği, I. Evreye (Roma dönemine) aittir. Doğu Roma döneminde ise sarnıcın bileziğine kesme blok taşlar eklenerek, sarnıcın II. dönem yerleşiminin zemin seviyesine kadar 0.70 m. yükseltildiği saptanmıştır.

Mozaik:

Tarihi: M.S. 3. yüzyılın ilk yarısı

Şu anki yeri: Danae Evi'nin iç avlusunda in situ, Zeugma

Malzemesi: Taş

Renk: Beyaz, siyah, pembe, kahverengi, sarı ve grinin tonları.

9 M. Önal, Zeugma, Poseidon ve Euphrates Evleri, Baskıda



Resim 9
Danae Diktys

Tessera ölçüsü: bordür 72T/dm², pano 122T/dm²

Ebadı : 4.50 x 3.85 m.; pano 1.40 x 1.40 m.

Sığ havuzun (İmpluvium) taban mozaïği 4.50 x 3.85 m. ebatlarında olup, güneyindeki sarnıcın çökmesinden dolayı kısmen zarar görmüştür. Mozaïğin merkezinde çift basamaklı üçgen dizisi arasında üçlü örgü kuşağının çevrelediği 1.40 x 1.40 m. ölçülerinde figürlü pano yer alır (resim 8-9). Panoda, Danae ve Diktys konusu tasvir edilmiştir. Mitolojiye göre, “Kral tarafından bir sandığa konularak denize bırakılan kızı Danae ve torunu Perseus, günlerce deniz üstünde dalgalar tarafından sürüklenir. Sabahleyin, Seriphos adasının balıkçılar ı kalktıklarında kıyıya vurmuş bir sandık görürler ve iki balıkçı, korsan Diktys’in nezaretinde sandığı açtıklarında bir kadın ve bebekle karşılaşarak hayretler içinde kalırlar¹⁰. Bu mozaikte işte bu an resmedilmiştir. Beş figürlü bu sahnede, Danae ve oğlu Perseus sandığın içinden çıkarken, balıkçının biri sandığın kapağını tutmakta, diğeri de, içinde başka bir şey var mı diye sandığın içeri karıştırmaktadır. Korsan Diktys iki elini, yorgun Danae’nın kucağında tuttuğu Perseus’u almak için uzatmaktadır.

Mozaikte, dışa doğru, basamaklı ikizkenar üçgen dizileri arasında çok renkli üçlü örgü kuşağı, gamalı haçlı meander kuşağı ve iki siyah bant arasında testere dişi biçimli küçük kare desenlerinden oluşan geniş bordür vardır. Sarı fonda yer alan meander kuşağı tasviri gamalı haç ve karelerden oluşur. Panonun dış kısmında 0.10 m.’ye 8 x 9 tessera düşerken, iç kısımda bu sayı 11 x 12’dir. Mozaikte, kahverengi, pembe, sarı ve mavinin tonları ile siyah ve beyaz renkler kullanılmıştır. Yapılan araştırmada bu konunun figürlü mozaikler içinde ünik olduğu saptanmıştır.

10 Grimal 1997: 137; Erhat 1989: 87



Tanım:

Mozaikte beş figür tasvir edilmiştir. Bunlar, Danae, bebek Perseus, Diktys ve iki balıkçıdır. Mozaik panosunda, üç boyut perspektifte $\frac{3}{4}$ verilen gri sandıktan Danae, sandığın kenarından sağ eliyle tutarak çıkmaktadır. Sağda bir balıkçı, sandığı hafifçe yukarı kaldırarak Danae'nin dışarı çıkmasına yardım eder. Sol ayağı sandığın içinde, sağ ayağını sandığın dışına atmıştır. Sağ eliyle kucığında oğlu Perseus'u tutar. Danae'nin gövdesi cepheden, başı $\frac{3}{4}$ sola dönük ve hafif eğiktir. Kahverengi kitonunun hafifçe sıyrılmasıyla sağ omuzu az açılmıştır. Ense üstünde kısmen başını örten sarı kimathionu, dizinin üstünde toplanır. Ayak bileği üstüne kadar inen U biçimli kıvrımlar ve dizinin her iki tarafında zikzaklı kıvrımlar görülür. Ayağı sandaletlidir. Ayağının sağında zeminde, çift ağızlı balta, solunda balık oltaları, balık sepeti ve iki balık tasviri yer alır.

Danae'nin sol eliyle kucığında tuttuğu çıplak bebek Perseus'un gövdesi $\frac{3}{4}$ sola, başı $\frac{3}{4}$ geriye Diktys'e doğru dönüktür. Sağ elini Diktys'e doğru uzatır.

Diktys, ayakta sola dönük durur, gövdesi $\frac{3}{4}$, başı profilden verilmiştir. Geniş omuzlu, atletik vücutlu, adaleleri belirgindir. Sağ eliyle Perseus'un sol kolunu tutmakta, dirsekten kırarak yere paralel uzattığı sol eliyle devamındaki hareketin Perseus'u kucığına almak olacağı anlaşılmaktadır. Sol omzundan tutturulan gri kısa tunik giymiştir. Diktys'in sağ kol pazusu ten renginde olmayıp, giysisinin renginde koyu ve açık gridir. Bu koluna kolluk takılı gibi görünse de, bu kısım antik dönemde onarım görmüş olmalıdır. Çünkü, kolun orijinal alt dış çizgisi (kontur) korunmuş haldedir.

Diktys'in gri konik başlığının bastırmasıyla yanlara taşan saç lüleleri alın ve yüzü çevreler. Şişkin alınlı, biçimli küçük burunlu, küçük dudaklı, açık ağızlı ve kısa sakallıdır. Yüzünde acımanın verdiği üzüntü ifadesi vardır. Etkili bakan gözünde göz bebeği belirtilmiştir. Işığın değdiği şakağında beyaz ve açık pembe tesseralar kullanılmıştır.

Panonun solunda sandığı kaldırırken tasvir edilen balıkçının çıplak gövdesi cepheden başı $\frac{3}{4}$ sağa Danae'ya doğru dönüktür. Geniş omuzlu, dar belli atletik vücutlu, genç bir delikanlıdır. Gür saç lüleleri alın ve yüzü çevreler. Geniş alınlı, patetik bakışlı, küçük burunlu, açık ağızlı, kalın alt dudaklı ve ince küçük çenelidir. Yüzü heyecanlı ifadelidir. Danae'nin gözlerine odaklanan iyice açılmış gözleri oldukça etkilidir.

Sağda diğer balıkçı eğilerek sandığın içini karıştırmaktadır. Çıplak gövdesi $\frac{3}{4}$, başı profilden verilmiştir. Kısa boyunlu, geniş alınlı, kemerli burunlu, hafif açık ağızlı ve güçlü çenelidir. Döşü geniş olup, atletik görünümündedir.

Stil:

Mozaikte, güçlü ışık-gölge kullanımı ve resimsel düzenleme görülmektedir. Işık sağdan sola doğru Danae-Diktys konulu sahneyi aydınlatır. Işığın ilk değdiği yerlerde beyazlık belirgin olup, sola doğru koyulaşır. Gölge figürlerin ayaklarında sola düşük olarak sahne zemininde görülür. Işık gölgeyle figürler, hatlar ve nesnelere daha ayrıntılı ve etkili vurgulanmıştır.

Özellikle $\frac{3}{4}$ görünümünde verilen sandıkta üç boyut perspektif belirgin biçimde izlenilmektedir.

Soldaki balıkçı ile Diktys'in bakışı Danae'nin gözünde kesişirken, Danae'nin gözleri ise iki bakış arasında boşluğa bakmaktadır.

Resim 10
Danae-Diktys mozaik ayrıntı

Danae'nın yorgun görünümlü oval yüzü, oldukça sert ifadelidir (resim 10a). Kısa alın altında ileri çıkık kalın kaşlar, derinde gözler, keskin bakış, iri burun ve çizgi halinde verilmiş ağız yer alır. Alın, kaşlar ve burun çevresi sert hatlara sahiptir. Yüzünde melankoli, hüznün, çaresizlik ve umutsuzluk hakimdir. Yüz, boyun ve sağ kolundaki ten rengi ve hat yuvarlaklığı pembenin tonlarıyla belirtilmeye çalışılmıştır. Omuz ve sağ kolu yosun renkli tek sıra tesseractlarla konturlanmıştır.

Danae'nın gövdesinin renk tonlamalarında pembe tesseractlar kullanılırken, Diktys'in gövde hatlarını belirtmede kahverengi renk tonlamaları kullanılmıştır. Vücudunda ışığın tenine değdiği yerler beyaz ve açık kahverengi, gölgede kalan kısımlar koyu geniş hatlarla belirtilmiştir. Diktys ve balıkçının vücudunda ise kontur çizgisi kullanılmamış, pembe ve kahverenginin ton farklılıklarından yararlanıp doğal bir görünüm verilmiştir.

Balıkçının yüzünde ışığın değdiği yerler beyaz noktali olup, renk tonlaması boyuna doğru koyulaşır. Yüz hatları iri tesseractlarla ve az sayıda renk tonuyla belirtilmiştir. Diğer balıkçının da sağ omzunda anatomi bozukluğu görülür. Bu omuz sanki yapıştırılmış gibidir. Figürlerin vücuttaki adaleler ayrı ayrı belirgin biçimde vurgulanmıştır.

Benzerleri:

Danae-Diktys konusunun mozaiklerdeki tasvirine nadir olarak rastlanır. Bunlardan biri, Tunus'da Thyna (Thaenae) kentinde Büyük hamamın soğukluk odasının mozaik döşemesinde¹¹ görülür. Bu mozaikte de Danae'nın Seriphos adasında sandıktan çıkışı tasvir edilmiştir. Zeugma Danae-Diktys tasviri genel olarak Thyna'daki Danae tasvirine benzese de, gerek üslup, gerekse konunun Danae'ya odaklanmasıyla, bundan oldukça farklıdır.

Diğer bir Danae-Diktys tasvirini, Pompei'de bir freskte¹² görmekteyiz. Bu sahnede, Danae'nın sandıktan çıkış sonrası tasvir edilmiştir. Danae, sandığın yanında kayalığa sağa dönük profilden oturur, karşısında Diktys ve bir balıkçı profilden ayakta durmaktadır. Bakışların Danae'de odaklanmasıyla, Zeugma Danae mozaikine benzese de, vücut hatlarının yuvarlaklığı ve ışık gölge oyununun daha etkili verilmesiyle, Pompei'deki fresk daha erken bir döneme işaret etmektedir.

Karşılaştırma:

Danae'nın sağ eliyle sandığa dayanması tasviri, Antiochia'nın Paris'in Seçimi mozaikinde üç tanrıça'dan Aphrodite'nin¹³ duruşuna benzer. Ama, Aphrodite'nin gerek giysisinin sol omzundan doğal sıyrılışı, gerekse çıplak kolunun daha zarif işlenişi daha başarılı ve doğal olup, tarih olarak Danae'den daha önceye işaret etmektedir.

Danae'nın yüz stili, Zeugma Euphrates Evi'nde bulunan nehir tanrıçasına¹⁴, hüznü sert yüz ifadesi, derinde gözler, kemerli burun ve çizgi biçiminde verilen ağızla benzerdir. Zeugma dışından ise, Antiochia'da "Kırmızı Zeminli Evin" (Red Pavement) mozaikindeki Melager ve Atalanta, Phaedra - Hippolytos ve Adonis'in vedası figürlerinin¹⁵ üzüntülü sert ifadeli yüzleriyle benzeşmektedir.



Resim 11
Danae-Diktys mozaikinin ayrıntı



Resim 12
Danae-Diktys mozaikinin ayrıntı

11 Dunbabin 1978: 43, 273; Massigli 1912: 4-5 Pl. IV, 2; Monteagudia 2000:146 fig.2

12 LIMC III,1986, 325-337, "Danae" (J.-J. Maffre)

13 Cimok 2000: 31; Dunbabin 1999: Fig.166; Kondoleon 2001: fig.58

14 Önal 2009: 64; Önal et. al. 2007: 165

15 Cimok 2000: 73-83; Levi 1947: 70-89



Resim 13
Nehir tanrıça ve tanrıları, Euphrates Evi,
Zeugma

Her ne kadar biri profilden diğeri $\frac{3}{4}$ olsa da Diktys'in yüz hatları (resim 10b), etkili bakış, biçimli küçük burun, geniş yanak ve kısa sakal ile Zeugma Euphrates Evi'ndeki Ephrates tasviriyile¹⁶ benzeşir.

Üç Güzeller Mozaïği

Üç güzeller mozaïğinin meydana çıkarıldığı mekan¹⁷, iç avlunun güney doğu bitişiğindedir. Sığ havuzun güneyindeki çöken sarnıç, Üç Güzeller mozaïğinin ana panosunun bir kısmının da tahrip olmasına neden olmuştur. Üç Güzellerin tasvir edildiği¹⁸ ana panoyu çevreleyen bordürde yer alan geometrik desenler, Zeugma, Poseidon Evi'nin yemek odasındaki Pasiphae-Daidalos mozaïğindeki bordüre yakın benzemektedir. Bu bordürde, üç boyut perspektifli gamalı haçlı meander ve kare desenleri görülür. Bordürün dışındaki panoda ise, kahverengi renkte dört kollu yıldız dizisi yer alır. Bu bordürlerin tasarımı ve desenleri, küçük ayrıntılar dışında her iki evde (Danae Evi, Poseidon Evi) de birbirine yakın benzemektedir.

Sonuç:

Kireç taşı ana kayanın düzeltilmesi ve oyulmasıyla yapılan Fırat nehri manzaralı yerleşim terasında inşa edilmiş olan Danae Evi, Zeugma'da meydana çıkarılan diğeri Roma dönemi evleriyle genel olarak yakın plan benzerliği göstermektedir. Bu benzerlik Peristil ve İç avlu etrafına dizilen odalar ve güneyde ana kayaya oyularak yapılan odalar olarak görülmektedir. Ayrıca, kayaya oyulmuş çok sayıda sarnıç ile yerleşim terasına uygun olarak ev girişinin kuzeyden olması da bunlara ilave edilebilir. Yerleşim terasına bağlı olmaktan ileri gelen farklılıkları ise, 4 no'lu mekanın iki odanın birleşmesinden oluşması, güney odalarının zemininin peristilden yaklaşık 1 m. yüksekte olması ve olasılıkla aynı anda birkaç kişiye hizmet vermiş olan L planlı latrinasıdır. Zeugma kazılarında da benzer planda latrinalar bulunmuştur. Latrinanın büyüklüğü evdeki fert sayısıyla ilgili olduğu kadar, latrina kültürüyle de ilgili olması muhtemeldir.

Danae Evi'nin peristili, dinlenme odası, oturma odası ve latrinanın tabanı geometrik desenli mozaikle döşelidir. İç avlunun sığ havuzu Danae-Diktys tasvirli mozaik, güneydeki mekanın tabanı ise Üç Güzeller tasvirli mozaik döşelidir.

Danae-Diktys mozaïğinde, güçlü ışık-gölge kullanımı, renk perspektifi ve üç boyut perspektifi görülür. 4 no'lu odada, paralelkenarların oluşturduğu her eşkenar dörtgen içinde üç boyut perspektifinde geometrik desenler, Üç Güzellerin tasvir edildiği ana panoyu çevreleyen bordürde ise üç boyut perspektifli gamalı haçlı meander ve kare desenleri yer alır.

4 nolu odanın taban mozaïğindeki geometrik desenlerin benzeri, Zeugma'da Euphrates Evi'nin yemek odasında ve İç avlusunun sığ havuzunda görülür. Ayrıca, Üç Güzellerin tasvir edildiği ana panoyu çevreleyen bordürde yer alan geometrik desenler Zeugma, Poseidon Evi'nin yemek odasındaki Pasiphae-Daidalos mozaïğinin bordüründeki desenlere yakın benzerdir. Ayrıca, her iki mozaïğin oldukça küçük tesseralı olması bu benzerliği daha da pekiştirmektedir.

16 Önal 2009: 63; Önal et. al.2007:160

17 Görkay 2007: 77 fig. 23

18 Üç Güzeller mozaïği Doç.Dr.Kutalmış GÖRKAY tarafından yayına hazırlanmaktadır.



Resim 14
Üç güzeller mozaïği ayrıntı, Danae Evi
(Kutalmış Görkay 2007)



Resim 15
Pasiphae-Daidalos mozaïği ayrıntı,
Poseidon Evi, Zeugma

Danae-Diktys figürleri, Zeugma Euphrates Evi'nde bulunan nehir tanrıçası ve tanrısına sert yüz ve hüünlü ifadeyle benzerdir. Zeugma dışından ise, Antiochia'da "Kırmızı Zeminli Evin" (Red Pavement) mozaïğindeki Melager ve Atalanta, Phaedra-Hippolytos ve Adonis'in vedası figürlerinin üzüntülü sert ifadeli yüzleriyle benzeşmektedir. Danae Evi, sadece figür tasvirlerinin üslubuyla değil, gometrik desenlerle de Zeugma'daki Euphrates Evi'nin mozaïğiyle karşılaştırılabilir. Desen ve üslup benzerliği nedeniyle, Danae Evi mozaikleri ile Euphrates Evi ve Poseidon Evi mozaikleri arasında sanatçı, atölye ilişkisinin olması mümkün görölmektedir.

Kaynakça

- Cimok 2000 F. Cimok, A Corpus Antioch Mosaics, İstanbul.
- Décor* C. Balmelle v.d., *Le Décor géométrique de la mosaïque romaine* (Paris, 2002) (2 vol.).
- Dunbabin 1978 K. M. D. Dunbabin, The Mosaics of Roman North Africa, Oxford.
- Dunbabin 1999 K. M. D. Dunbabin, Mosaics of the Grek and Roman World, Cambridge.
- Erhat 1999 A. Erhat, Mitoloji Sözlüğü, İstanbul.
- Grimal 1997 P. Grimal, Sevgi Tamgüç (çev.) Mitoloji Sözlüğü, Yunan ve Roma, İstanbul
- Görkay 2007 K. Görkay, “Zeugma/Seleukeia-Apameia”, Gaziantep, Dört Yanı Dağlar Bağlar, İstanbul, r. 23.
- Levi 1947 A. M. P. Levi, Antioch Mosaic Pavements I-II, Princeton.
- Kondoleon 2001 C. Kondoleon, Antioch, The Lost Ancient City, Princeton.
- Massiglı 1912 R. Massiglı, Musee de sfax, Paris
- Monteagudia 1998 G. L. Monteagudia “Elmito de Perseo en los mosaicos romanos. Particularidades hispanas” Espacio, Tiempo, Forma, Serie II, Historia Antigua, 11.
- Monteagudia 2000 G. L. Monteagudo, “Perseo, viajero a Occidente. Documentos musivos” L’Africa romana XIII Djerba, Roma, 146.
- Önal 2004 M. Önal, “Belkıs/Zeugma 2003 Yılı Kazı Çalışmaları”, 14. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu, 179-194.
- Önal et. al. 2007 M. Önal – F. Bulgan – H. Güllüce – A. Beyazlar – B. Balcıoğlu – T. Atalay, Rıfat Ergeç (ed.), Belkıs/Zeugma ve Mozaikleri, İstanbul.
- Önal 2009 M. Önal, Zeugma Mosaics: a Corpus, İstanbul.

BODRUM-TORBA MONASTERY MOSAICS

Aykut ÖZET*

Bodrum ilçesine bağlı Torba köyünde 2000 yılında yapılan kazılar sırasında Geç Roma Çağına tarihlenen taşınır ve taşınmaz eserler ortaya çıkarılmıştır. Tapınak-Şapel, Rahipler evi, Büyük Kilise, Hamam ve Sarnıç gibi taşınmaz eserler içinde yapılan kazı çalışmalarında, tahrip edilmiş alanlar dışında kaliteli mozaiklerle döşenmiş tabanlara rastlanmıştır. Mozaikler genel olarak MS. V-VII yüzyıllara tarihlenen motifler içermektedir. Tessera büyüklükleri ve sayıları da bu yüzyılların özelliklerini taşımaktadır. Özel sektör elindeki bu külliye ne yazık ki korunamamakta ve her geçen gün biraz daha tahrip olmaktadır.

Keywords: Bodrum, Torba, chapel, basilica, monk house, cistern, bath, mosaics

The village of Torba is located in the North-east of the Bodrum Peninsula, and the complex of the Early Byzantine structure to be discussed is located at the east end of Torba. The complex of early Byzantine structures (monastery) at Torba consists of a small harbour with the breakwater, a small temple and mausoleum (later chapel), Monk house, which had more than one storey, bath building, a large basilica and a large cistern. The walls of monk house and the basilica in particular are very poorly preserved, because of the terrible earthquake on August 8th, 1304. But all five structures have remains of mosaic floors.

Chapel-Mausoleum

Of the buildings of the torba monastery, the chapel is closest to the sea. The chapel is orientated northwest-southeast and placed North of the other monastery structures, and it is 12.81 m long, 6.88 m wide and 8.24 m high. There is a large apse at the back of this rectangular structure, and the only entrance is situated on the front side of the building, facing towards the northwest (Fig. 1). The Chapel's plan can be described as a *templum in antis*. Originally there must have been two columns between the antae walls, but neither of these is preserved. However, a large part of a marble column was found in front of the building, and it may have belonged to the chapel. The main part of the building is built of rubble and mortar, but the front side of the chapel and the two antae were originally faced with rectangular (Fig. 2), bluish ashlar of marble arranged as isodomic ashlar masonry. A large number of these blocks are still in their original position. Some marble blocks are missing. Unfortunately, most of the marble blocks from the buildings of the Torba Monastery Complex have been transformed to lime in a lime-klin situated close to the South wall of the chapel. The chapel is entered through a door about 2.45 m in width. Above the doorway there is a large lintel of marble, like an architrave with two fasciae, carrying a mutilated cornice. The cornice is quite heavily damaged. The ashlar facing is missing on the uppermost part of the wall, which is built rubble and lime mortar.

The façade of this chapel as well as its plan suggests inspiration from small temples and grave structures of more ancient times.

The roof of the chapel consists of a vault, severely damaged but still in place, and constructed of rubble and lime mortar like the rest of the building. The interior of the main room *naos* of the chapel is 8.5 m long including the apse, and 5.25 m wide. Along the South side of the room there is podium, measures 3.60 m length, 1.75 m width and 1.75 m height and is evidently not part of original layout, as it rests on the mosaic floor of the main room. There is coarse white mosaic on top of the podium.

* Emekli Anıtlar ve Müzeler Genel Müdür Yardımcısı, Arkeolog. E-mail: aykutozet@yahoo.com



Figure 4
The Mausoleum. The Mosaic floor.
(Photo.P.Pedersen)

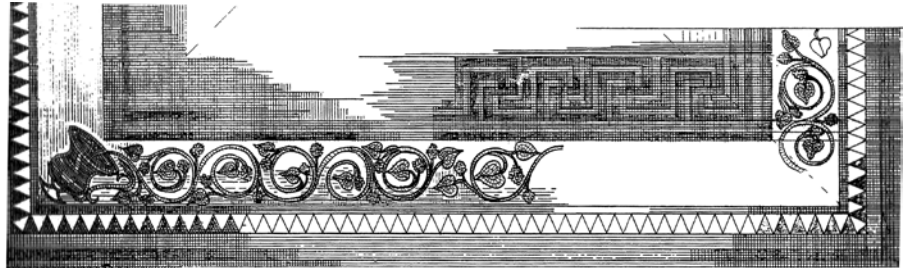


Figure 6
The Mausoleum.
Drawing of the outer border.

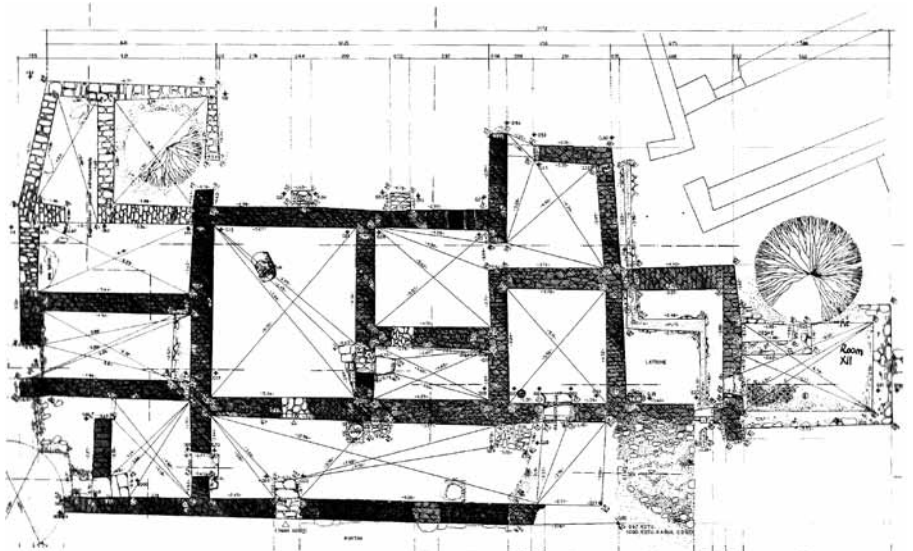


Figure 7
Plan of the Monk's House.



Figure 5
The Mausoleum.
Corner of the outer border of the mosaic.
(Photo.P.Pedersen)



Figure 8
The Monk's House. Mosaic in Fountain.

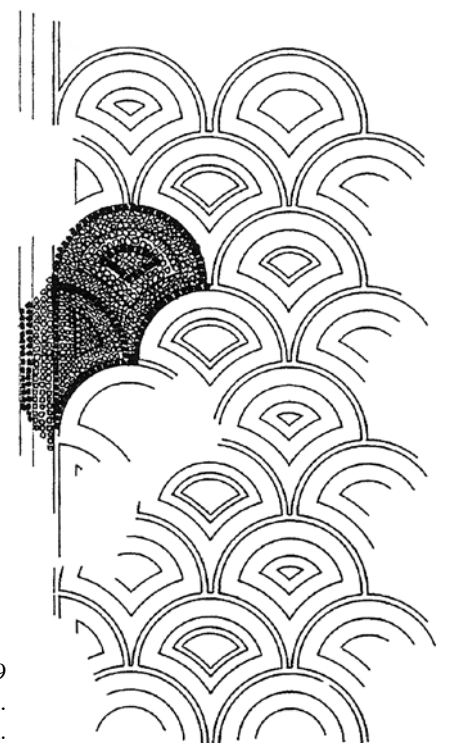


Figure 9
The Monk's House.
Drawing of the Mosaic of fountain.

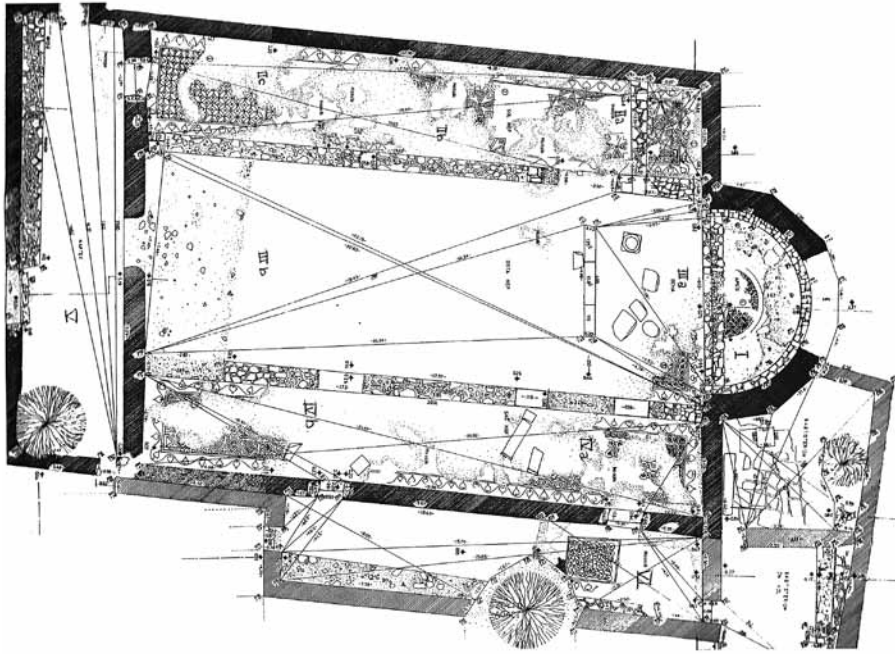


Figure 10
The Basilica. Plan.

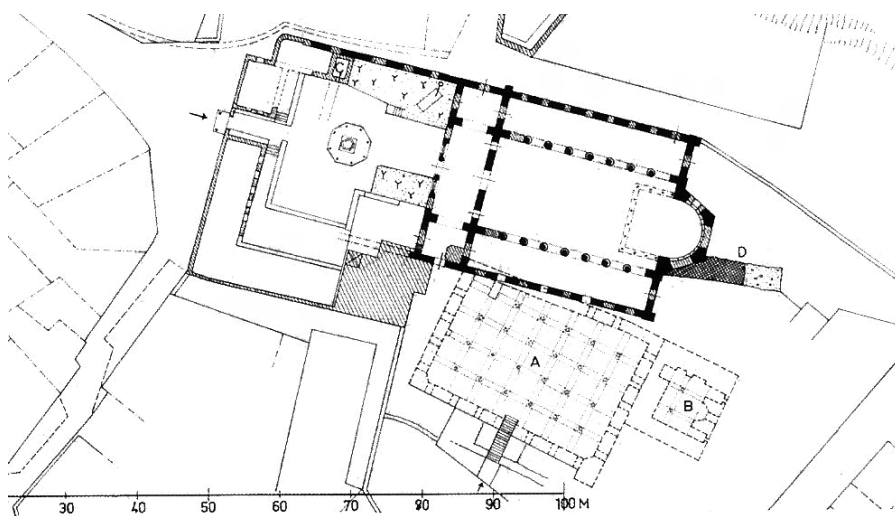


Figure 11
Imrahor Mosque from Istanbul. Plan.

Large Basilica

The Basilica had to fit into the available space between the rocky hill, the Monk House and the baths. Because of that, the plan of the church is not a quadrangle, but more like a parallelogram. The church together with apse is 34.94 m long and 22.06 m wide (Fig. 10).

In contrast to the church, the apse has quite a regular plan with a polygonal exterior and a semicircular interior. There is a large window in the middle of the apse, and a bench runs along the inside of the wall, forming *synthronon*.

The plan of the church shows that it belongs to the early basilica type of Byzantine churches. A parallel of this is the Imrahor Mosque, a three-aisled church which is one of the earliest churches in İstanbul (Fig. 11). This church was founded in 463 AD as the Basilica of Ioannes Prodromos in Samatya. It is one of the most characteristic examples of the early basilica type, having an apse with a



Figure 12
The Basilica. Mosaic of the Apse No. I.

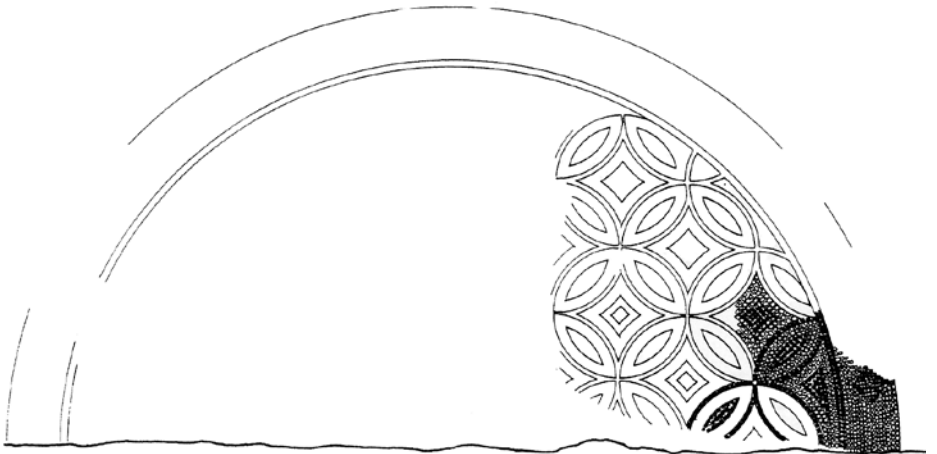


Figure 13
The Basilica. Drawing of the Mosaic.

polygonal exterior and a semicircular interior and a large central nave, separated from narrow side aisles by rows of columns⁵.

The floor of the church was originally completely covered with mosaics, but they are not well preserved. The earthquake destroyed most of mosaic floors, especially the central nave mosaic floors which are completely destroyed.

The Apse: (Number I)

The floor of the apse is decorated with an *opus tessellatum* mosaic (Fig. 12) with geometric motives consisting of orthogonal pattern of intersecting circles, forming spindles and included spindles and concave squares⁶. A black border encircles the central field and outside of this follows a broad band of white tesserae with a few scattered stepped crosses⁷ (Fig. 13).

In each of three, Central nave and two aisles, the floor is surrounded by a broad border with a decoration of ivy leaves and tendrils⁸ (Fig. 14).

⁵ Kuban 1996.

⁶ *Décor* 1985:237 c, g, 239 f.

⁷ *Décor* 1985: p. 37.

⁸ *Décor* 1985: 64 d.



Figure 14
The Basilica. Drawing of the Ivy-leaves and tendrils.

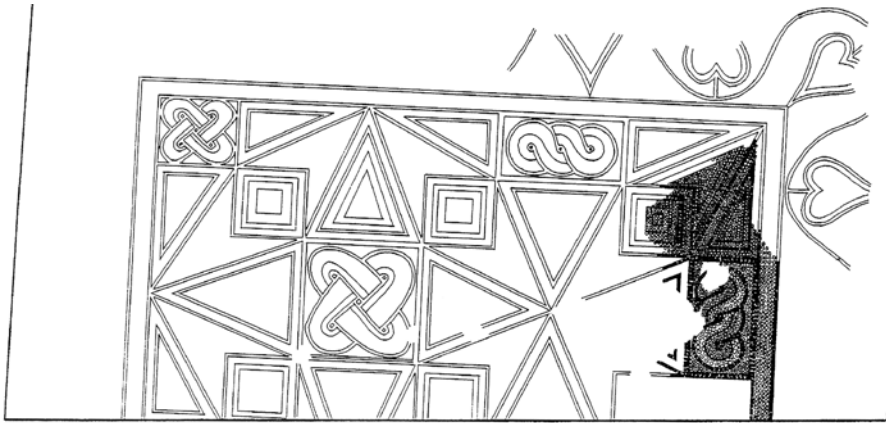


Figure 15
The Basilica. Drawing of the mosaic from the east of the northern aisle.



Figure 16
The Basilica. The western side of the northern aisle No.II c.

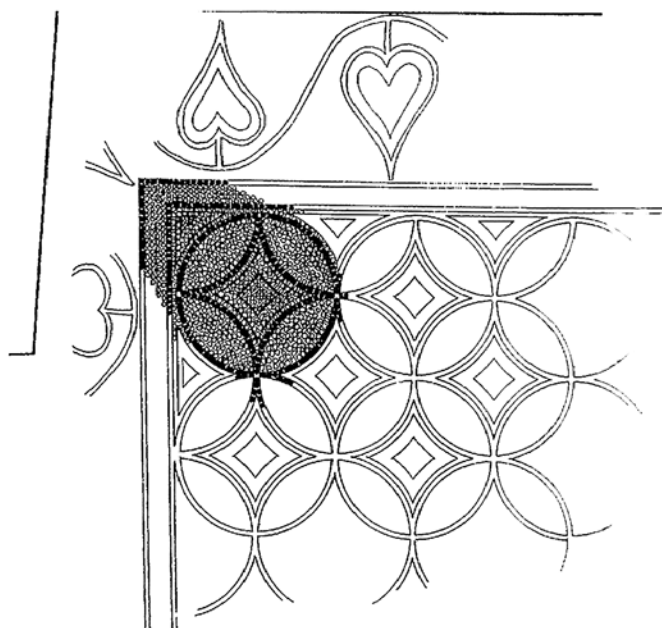


Figure 17
The Basilica. Drawing of the mosaic from the west of the northern aisle.

The Mosaic shape is a semicircle with 3 m diameter. There are 90-97 tesserae in dm². The Consolidation of the mosaic was made at 2006 and covered with geotextile. Similar mosaic floors have been found in Cos⁹ and Xanthos¹⁰. The Best plan for the preservation of the mosaic will be to build a roof.

The Northern Aisle: (Number II)

In the northern aisle the *opus tessellatum* mosaic inside the band of ivy leaves had at least two large mosaics panels with different motives. The eastern panel (Number IIa) is no less than about 15 m in length and has a decoration consisting of triangles as Maltese crosses and small squares with a motive of intertwined ovals. The motive can also be read as squares and triangles inside an octagonal shaped frame. In the middle of the octagon there are solomon knot¹¹, at the border of octagon there are guilloche knot motives (Fig. 15). Similar mosaics are found in Xanthos¹², Cos¹³, Halicarnassos¹⁴, Iasos¹⁵. At the end of the eastern panel (Number IIb), around the middle of this aisle, there is a small panel with broken palmet motive or lyre knot. This motive too has a parallel in the basilica at Iasos, which is dated to the 5th – 6th centuries AD. Both mosaics are insitu and measurements are 4.10 m x 13.51 m. Tesserae are limestone and marble, and there are 95-100 tesserae in dm². Colours are red, yellow, black and white. There is much damage on the mosaic. Consolidation was made in 2006 and covered with geotextile.

The western panel in the northern aisle (Number IIc) is about 4 m in length and quite well-preserved (Fig. 16). It has a *opus tessellatum* mosaic, which has a simple decoration of intersecting circles forming spindles and included spindles and concave squares Fig. 17)¹⁶. This mosaic has parallels in Cos¹⁷, Xanthos¹⁸ and Halikarnassos¹⁹.

Central Nave: (Number III)

In the nave of the basilica at Torba almost all of the *opus tessellatum* mosaics are destroyed except for a small piece in the South-eastern corner in front of the apse (Number IIIa). There are slight remains of the central field of decoration, showing that it was of a geometric character. This field is surrounded by a coloured pair of undulating symmetrically shaded bands forming circles with eyelets²⁰, and outside of this by a band of ivy and tendrils which are similar to those in the aisles²¹, except that the interior of the ivy leaves in the nave is red. In the middle of this mosaics there can be seen some triangles and irregular quadrangles (Fig. 18-19).

9 Brouscari 1997: fig. 5.

10 Raynaud 2009: figs. 25, 32.

11 *Décor* 1985: p. 42.

12 Raynaud 2009: fig. 32.

13 Brouscari 1997: fig. 5.

14 Poulsen 1994: fig. 7.

15 Berti 1987: fig. 13.

16 *Décor* 1985: 237 c, g, 239 f.

17 Brouscari 1997: fig. 5.

18 Raynaud 2009: fig. 25, 32.

19 Poulsen 1994: fig. 7.

20 *Décor* 1985: 68 d.

21 *Décor* 1985: 64 d.



Figure 18
The Basilica. The east of the central nave.

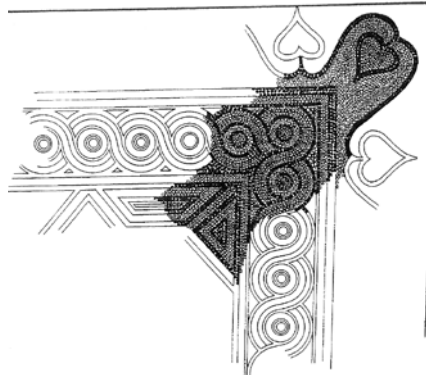


Figure 19
The Basilica. Drawing of the mosaic from
the east of the central nave No. IIIa.



Figure 20
The Basilica. The east of the southern aisle
No. IV a.

Mosaics of the middle and west part of the nave (Number IIIb) are destroyed in earthquake in 1304. Some mortar traces of the mosaics can be seen in this part of the nave.

Southern Aisle: (Number IV)

The southern aisle has at least two long *opus tessellatum* mosaic panels inside the border of ivy and tendrils²², but they differ in length from those in the northern aisle. There are many areas with remains of destroyed mosaics spread over the southern aisle. The eastern part of the aisle (Number IVa) has a composition of orthogonal pattern of adjacent irregular octagons with four concave sides forming circles²³, while a guilloche and the usual ivy and tendrils surround the central field (Fig. 20-21). The Inside contour of the ivy tendrils are red. The measurements of this panel are 3.60 m x 3.30 m. There are 95-100 tesserae in dm². Colours are yellow, red, white, gray and black. This pattern is very common for the mosaic field, visible in Anatolia at Miletos²⁴, at Anemurium²⁵, at Iasos²⁶, at Küçük Tavşan Adası²⁷ and Xanthos²⁸.

In the western part of the South aisle (Number IVb) there is another motive, which may be described as interconnected crosses inscribed in circles or as an hour-glass motive leaving rhombic, concentric squares in between (Fig. 22). There are octagons, which have four opposite smooth edges, and four opposite concave edges, and there are red and yellow concentric squares in the middle of the octagons (Fig. 23). There are interconnected circles on the concave edge of the octagons.²⁹ The measurements of this panel are 4.79 m x 2.40 m. There are 95-100 tesserae in dm². Colours are yellow, red white, gray and black.

The west end of the church in narthex, there are white coarse mosaics (Number V) in very bad condition. Measurements are 3.90 m x 16.90 m.

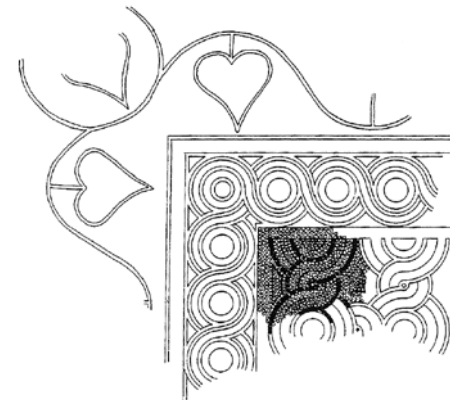


Figure 21
The Basilica. Drawing of the mosaic from
the east of the southern aisle.



Figure 22
The Basilica. The west-side of the southern
aisle No. IV b.

22 *Décor* 1985: 64 d.

23 *Décor* 1985: 404 c.

24 Müler - Wiener 1977-78: pl. 33-2.

25 Campbell 1998: pl. 108.

26 Levi 1966: fig. 74.

27 Andaloro 2005: fig. 4.

28 Raynaud 2009: fig. 70.

29 *Décor* 1985: 168 a, c.

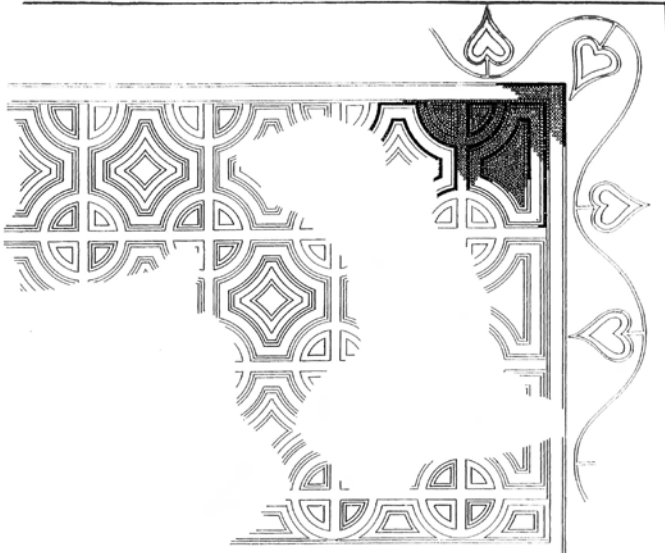


Figure 23
The Basilica. Drawing of the mosaic from the west of the southern aisle.



Figure 24
The Basilica. The polychrome mosaic in the long room along the South of the southern aisle No.VI.

South Room: (Number VI)

The long room on the South-west side of the church has a plain white mosaic floor, except for a panel with polychrome mosaic surrounded by a border with of ivy and tendril (Fig. 24). Polychrome orthogonal pattern of circles in asymmetrically shaded bands interlooped tangentially, forming irregular octagons, squares, and circles (Fig. 25). Colours are yellow, black, white, brown and blue.³⁰ This is a very common pattern in Anatolia; Anemurium³¹, Iasos³², Aphrodisias³³. This pattern is very typical of Early Byzantine Period on Cos, There are many examples. Church of St John³⁴, Baptistery of St. John³⁵, Xanthos³⁶.

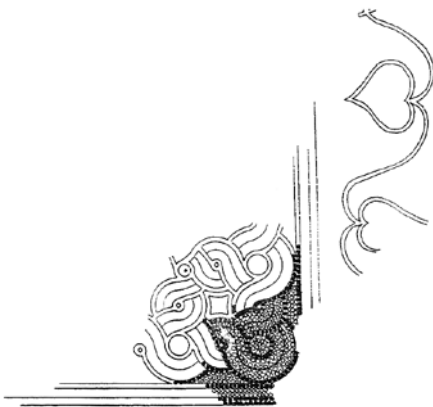


Figure 25
The Basilica. Drawing of the mosaic from the South long room.

Baths:

The building consists of a range of rooms placed back to back and oriented southeast – northwest, with a narrow rectangular plan. The total length is 33.16 m and width is 8.41 m . Baths have *palaestra*, *apodyterium*, *tepidarium*, *caldarium*, *praefurnium*, *figidarium*, *piscina* sections. A separate room was erected against the North-eastern corner of the baths. This room has a well preserved mosaic floor, and could perhaps be the court of baths, the *palaestra* (Fig. 26). The mosaic floor, which is made of coloured tesserae, was found in a very good condition. The composition consists of a central circular motive inscribed in a square frame. The very centre is like an emblema with a geometrical decoration.

30 *Décor* 1985: 235 a.

31 Campbell 1998: Pl. 108.

32 Levi 1966: fig. 74.

33 Campbell 1991: fig. 84, 88.

34 Parrish 2001: fig. 3.

35 Di Matteis 2004: Pl. XXVIII-3.

36 Raynaud 2009: fig. 106.



Figure 26
The Baths. Mosaic floor in the so-called
palaestra.



Figure 27
The Baths. Detail of the palaestra
mosaic floor showing a corner with tendrils
issuing from the cantharos.

The medallion in the centre contains an inscribed square with lateral loops³⁷. This medallion is surrounded by eight smaller medallions, which are interlaced with a two stranded, asymmetrically shaded simple guilloche, on a dark ground, and band of superposed chevrons, forming zigzag pattern. Each contains simple geometrical or floral ornaments. In each of the four triangular fields between the central circular motive and the square frame there is a crater, out of which tendrils of vine or ivy grow (Fig. 27). The square surrounding the central circle motive consists of a two stranded twist border, some black bands, and a border with a floral pattern consisting of interescting circles, forming saltiers of quasi-tangent solid spindels and concave square. Colours are yellow, brown, red, blue

³⁷ *Décor* 1985: 39.

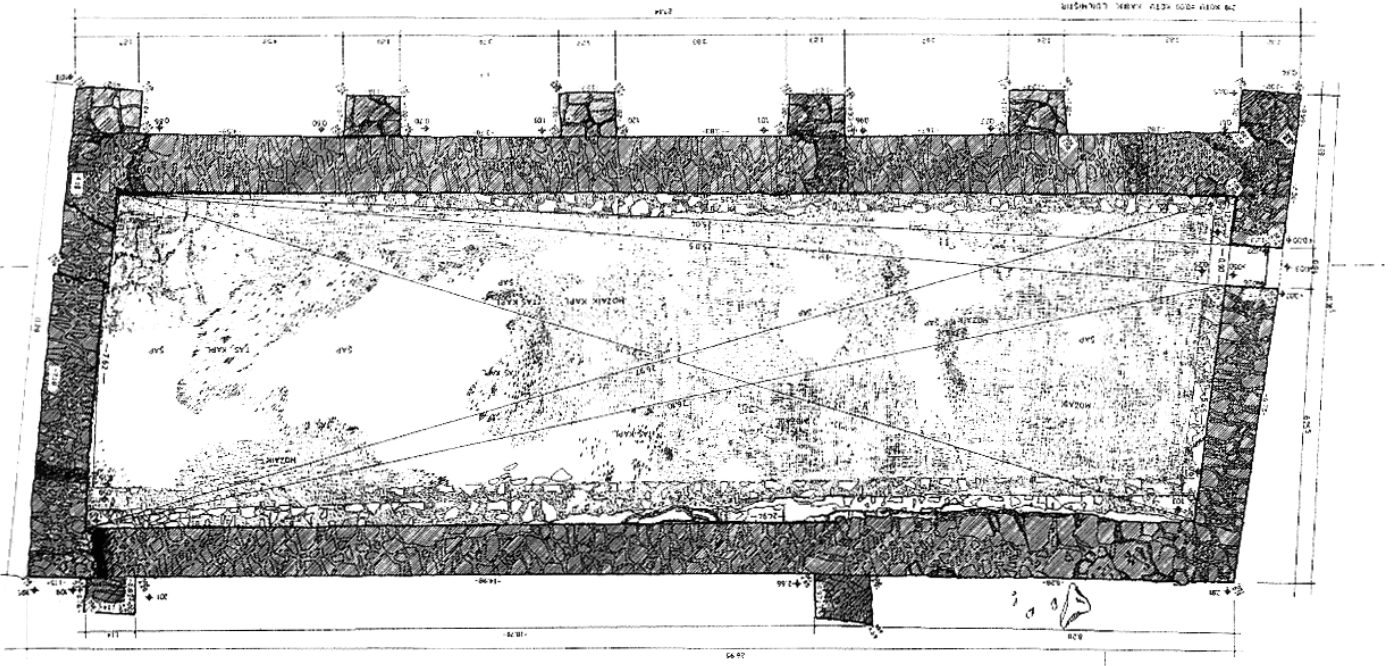


Figure 28
The Cistern. Plan.

and black³⁸. According to the finds and mosaics in building, it seems that The Roman Bath should be dated to 5th century AD. Similar mosaics are found at Halikarnassos.³⁹

Cistern

An oblong, trapezoid building, is situated on the sloping, rocky area South of the bath and basilica (Fig. 28). It is oriented northeast-southwest, and its interior measures ca. 25 m x 7.62 m. The best preserved part of the wall is the central part of the long North-western wall, which reaches a total height on the outside of about 4.62 m. The walls of structure are more than 1m thick, and the building probably either has no roof, or the roof was of wooden construction. The floor was renewed at different periods, mosaic floors can be seen in few layers, and was finally covered with mosaic made with large plain tesserae. Although the mosaic is of a very coarse character, it is still quite surprising that the bottom of a simple water cistern should have been furnished with a mosaic. The explanation of the mosaic floor may be to make a strong bottom for cistern.

Conclusion

Mosaics, which are reserved by the structures forming the Monastery which is dated to the Early-Byzantine Period in Torba Village in Bodrum, are produced in 5th - 6th centuries, beginning with late 4th century AD and early 5th centuries. It is a thought-provoking fact that these mosaics are products of the same workshop, which also produced other similar mosaics at Bodrum Peninsula and close islands, regarding the similarities of both motifs and details.

38 *Décor* 1985: 238 b, c.

39 Poulsen 1994: p. 115-133; Poulsen 1997: 9-23 fig.10.

Bibliography

- Andaloro 2005 M. Andaloro, "Küçük Tavşan Adası 2003 Report", *AST* 23-2, 41-53.
- Baybutluoğlu 2005 C. Bayburtluoğlu, *Lycia*, Antalya, 2004.
- Berti 1987 F. Berti, "I mosaici degli edifici di culto cristiano." Studi su Iasos di Caria. Venticinque anni di scavi della Missione archaeologica Italiana. Bollettino d'arte, suppl., 31-32, Roma, 155-162.
- Bingöl 1997 O. Bingöl, *Malerai und Mosaik der Antike in der Türkei*, Mainz am Reihn.
- Brouscari 1997 E. Brouscari, "The Tyche of Cos", *Patron and Pavements in Late Antiquity, Halicarnassian Studies II*, Odense.
- Bruns – Özgan 2002 C. Bruns – R. Özgan, *Knidos Antik Kent Rehberi*, Konya.
- Budde 1969 L. Budde, *Antiken mosaiken in Kilikien I, Misis-Mopsuestia*, Recklinghausen.
- Budde 1972 L. Budde, *Antiken Mosaiken in Kilikien II, Die Heidnischen Mosaiken*, Recklinghausen.
- Campbell 1991 S. Campbell, *The Mosaics of Aphrodisias in Caria*, Toronto.
- Campbell 1998 S. Campbell, *The Mosaics of Anemurium*, Toronto.
- De Matteis 1997 L. M. De Matteis, "La produzione musiva coa in eta tardoantica: indirizzi di ricerca", *Patron and Pavements in Late Antiquity, Halicarnassian Studies II*, Odense.
- Demiriz 2002 Y. Demiriz, *Örgülü Bizans Döşeme Mozaikler / Interlaced Byzantine Mosaic Pavements*, İstanbul.
- Dunbabin 1999 K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Grek and Roman World*, Cambridge.
- Hellenkemper H. Hellenkemper, "Early Church Architecture in Southern Asia Minor", *Churches Built in Ancient Times-Recent Studies in Early Christian Archaeology*, London, without date, 213-218.
- Hinks 1933 R. P. Hinks, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Mosaics and Paintings in the British Museum*. London.
- Jobst 1977 W. Jobst, *Römische Mozaiken aus Ephesos I. Die Hanghauser des Embolos*, Wien, *Forschungen in Ephesos VIII-2*.
- Kuban 1996 D. Kuban, *İstanbul bir kent tarihi Bizantion*, Konstantinopolis, İstanbul.
- Lightfoot 2007 C. Lightfoot – M. Lightfoot, *Amorium, A Byzantine City in Anatolia*, İstanbul.
- Müller-Wiener 2001 W. Müller-Wiener, *İstanbul'un Tarihsel Topografyası*, İstanbul.
- Newton 1862 C. T. Newton, *A History of Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, London.
- Özet 2001 A. Özet, "Torba Manastırı Kazısı" *XII. MKKS*, 33-49.
- Özet 2008 A. Özet, "Excavation in the Torba Monastery", *Halicarnassian Studies V.*, P. Pedersen (ed.), Southern Denmark.
- Pedersen 1997 P. Pedersen, "Investigations and Research in Halikarnassos 1995", *XIV. AST I*, Ankara.
- Poulsen 1994 B. Poulsen, *The new excavations in Halikarnassos, Hekatomnid Caria and the Ionian Renaissance*, *Halicarnassian Studies I*, S. Isager (ed.), Odense.
- Poulsen 1995 B. Poulsen, *Pagans in Late Roman Halikarnassos I. Proceedings of the Danish Institute at Athens I*.
- Poulsen 1997 B. Poulsen, *The City Personifications in the Late 'Roman Villa'*, *Patron and Pavements in Late Antiquity, Halicarnassian Studies II*, S. Isager - B. Poulsen (eds.), Odense.
- Raynaud 2009 P. Raynaud, *Corpus of the Mosaics of Turkey Vol. I, Lycia, Xanthos, Part I, The East Basilica*, M. Şahin – D. Parrish – W. Jobst (eds.), İstanbul.
- Ruggieri 1997 V. Ruggieri, "An Archaeological Survey in the Golf of Keramos and on the Northern Shore of the Peninsula of Halikarnassos", *XV AST I*, Ankara.
- Ruggieri *et al.* 1997 V. Ruggieri, F. Giordano, A. Zäh, "La penisola di Alicarnasso in eta bizantina I", *Orientalia Christiana Periodica*, vol. 63.

MOZAIKLER ÜZERİNDE GÜNEŞ SAATİ BETİMLİ SAHNELER

Hatay Müzesinde Yer Alan İki Parça ve Diğer Örnekler Üzerine Araştırmalar

Bariş SALMAN*

A cross-section of daily life takes place on two pieces of mosaics in Hatay Museum. On both pieces there is a man figure with beard trying to catch the dinner. The time shown by the sundial on the scene was described by the inscription taking place on one of the pieces. Sundials apart from the ones at Hatay Museum take place on the scenes described by the scientists or philosophers who are engaged in scientific studies. The sundial described on the mosaic in Trier among the samples of Hatay Museum pieces and others differ from the others. The sundial described here must most probably be a model belonging to a time in which sundials just improved in Hellen world. Moreover, this sundial must be a model used not to determine the time but to observe the movements of the sun. Descriptions of sundials other than Trier sample are the samples taking place on the models of Vitruvius and those gained the identity of these complex tools.

Key Words: Anaksimander, Astronome, Astronomy, Philisopher, Gnomon, Sundial

Güneş saatleri, antik çağ insanı için günlük yaşamda önemli bir vakit belirleme cihazıydı. Önceleri bir çubuktan ibaret olan bu cihazlar, Hellenistik dönemden sonra bilimsel esaslara dayalı olarak yapılarak zamanı güneşe göre doğru ölçen cihazlar haline gelmiştir. Güneş saatlerinin bilimsel bir buluş oluşu ve bu yönde kullanımı ile aynı zamanda günlük hayattaki yerinin vazgeçilmez hale gelişi bazı mozaikler üzerindeki figürlü sahnelere de yansımıştır. Bu makalede, mozaikler üzerinde, güneş saatlerinin günlük hayatta kullanımına dair bilgiler veren ve bilimsel ortamların resmedildiği sahnelerde yer alan örneklerinin tanıtılması amaçlanmıştır

Hatay Müzesinde sergilenen 864 ve 865 envanter numaralı ve müze tarafından “Güneş Saati Mozaiği” olarak adlandırılan iki adet mozaik döşeme parçası, Princeton Üniversitesinin Daphne (bugünkü Harbiye)’de yaptıkları kazılar sırasında ele geçmiştir. Her iki döşemenin üzerindeki tasvir edilen konular aynı ikonografik özellikleri gösterir.

Parçalar, 1935 yılındaki kazılar sırasında, bir evin *tricliniumuna* ait tahrip olmuş ana döşemenin güney kenarını oluşturan kısımda, doğu ve batı köşelerinde yer almaktaydılar. D. Levi, bu odada çıkan ana döşemeye ait parçaları A-B-C-D harfleriyle belirtmiştir. Konumuz olan parçaları A ve C olarak göstermiştir¹. B bölümü ise üç panelden oluşmaktadır; yandaki panellerde geometrik süslemeler gösterirken, ortada panelde elinde *thyrsosu* olan Dionysos ve beyaz giysili Ariadne’nin büstleri tasvir edilmiştir. Bu bölüm bugün Worcester Art Museum’da sergilenmektedir. D bölümü ise döşemenin ana panelini oluşturmaktadır. Ancak bu kısım tamamen tahrip olmuştur². Ayrıca yine bu eve ait başka bir döşemede bir krater üzerinde tavus kuşu ve zemin üzerinde daha başka kuşlar betimlenmiştir. Bu döşeme ise Hatay Müzesinde sergilenmektedir.

Her bir parçada iki resim alanı bulunmaktadır ve bu alanlar birbirinden basit örgü bordürü ile ayrılmışlardır. 865 numaralı parça (Parça C) 190 x 95 cm. boyutlarındadır (Resim 1). 864 numaralı parçanın (Parça A) ise korunan kısmı 160 x 69 cm. boyutlarındadır (Resim 2). Parça A’nın kenar bordürlerinin tamamı, üst çerçevede yer alan sütunun ve figürün üst kısımları ile sol alt köşeden figürün sol bacağını da içine alarak alt çerçevenin sol üst köşesine kadar tahrip olmuştur. Ayrıca yıldız motifinin bulunduğu panelin sağ alt köşesinin bir kısmı yok olmuştur. Ancak yıldız

* Yrd. Doç. Dr. Barış SALMAN, Ahi Evran Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü, Kırşehir/Türkiye

1 Levi 1947: 220 fig. 83.

2 Levi 1947: 219.



Resim 1
Güneş Saati Mozaïği-Parça C, Hatay Arkeoloji Müzesi. (Foto: B. Salman)



Resim 2
Güneş Saati Mozaïği-Parça A, Hatay Arkeoloji Müzesi (Foto: B. Salman)

motifi iyi durumda korunmuştur. Figürlü kısımda ki tahribat ta konuyu anlamaya engel olmamaktadır. Parça C’de ise sadece bordür süsünün bir kısmı panellere ulaşmadan tahrip olmuştur. Tahrip olan kısımlar alçı ile tamamlanmıştır. Örgü kuşağında, her iki döşemede de, dış tarafları siyah konturlu olmak üzere kırmızı, beyaz ve yeşil renkler kullanılmıştır. Her iki parçanın da alt çerçevesinde sekiz kollu yıldız motifi yer almaktadır. Sekiz kollu olan yıldızın kolları baklava dilimi şeklinde dört ayrı renk ile siyah, bordo, beyaz ve kiremit renginde verilmiştir. Yıldızın her bir kolu monokrom olarak düzenlenmiştir. Her bir baklava dilimi karşısındaki ile simetrik olarak aynı renkte yapılmıştır. Bu motif siyah çizgili bir dörtgen içinde yer alan yine siyah çizgili bir daireyle çevrelenmiştir. Dairenin içi sarı renkli olarak fon oluşturmaktadır. Dörtgenle dairenin köşe boşlukları bordo renkli, beş tesseradan oluşan çiçek rozetleri ile bezenmiştir. Dörtgenin etrafı ise

beyaz ve bordo renkli tesseraların kullanıldığı küçük piramitlerden oluşan bir çerçeve ile çevrelenir. Döşemelerin beyaz zeminli üst çerçevesinde sakallı bir adam bir sütunun önünde betimlenmiştir. Daha sağlam olan parçadan (Parça C) anlaşıldığı üzere sütun, figüre göre biraz daha arka planda kalmaktadır. Sütun burada yaklaşık olarak 55 cm. yükseklikindedir ve bir kaide üzerine yerleştirilmiştir. Işık kaynağına göre, koyudan açığa doğru kahverengimsi bir renk ile betimlenmiştir. Parça A'da ise sütunun sadece orta kısmından 6 cm.lik bir kısmı korunabilmiştir. Sütun aynı zamanda üzerindeki güneş saatine yüksek bir kaide görevini görmektedir. 7 cm. yüksekliğindeki güneş saati üç adet saat çizgisi ve *gnomonu* ile betimlenen konik biçimli bir görünümündedir. Saat çizgileri muhtemelen üçüncü, altıncı ve dokuzuncu saat dilimleridir. Her iki parçanın figürleri sakallı ve hareketli bir şekilde tasvir edilir. Döşemelerin figürlerinin bazı detaylarında farklılıklar izlenmektedir. Parça C'deki figürün sakalı gri-siyah renklidir. Dolayısıyla orta yaşını geçmiş bir kişinin tasviri izlenimini vermektedir. Figür sağ tarafa adımlamakta ve sütun üzerindeki güneş saatine bakmaktadır. Gri-beyaz bir tunik ve sarı-kahverengi bir manto giymiştir. Manto sol omzuna uzanmakta ve oradan aşağıya sarkmaktadır. Aşağıda ise sağ bacağı tamamen, sol bacağı ise dize kadar örtmektedir. Hareketin etkisi ile giysi dalgalanmaktadır. Ayakları çıplak olan figürün sağ ayağı cepheden sol ayağı ise profilden verilmiştir. Kollar dirseklere kadar kapalı, eller yumruk şeklinde göğüs hizasında kavuşmaktadır. Sahnede işlenen konunun dışarıda, açık havada geçtiği güneş saatinden bellidir. Figürün ayaklarının gölgesi ise açık ve güneşli bir havayı işaret eder. Ayakların gölgesi yana doğru uzanmaktadır. Bu bize güneşin tepe noktasında olmadığını göstermektedir. Sahnenin geçtiği vaktin günün hangi zamanı olduğunu ise figürün üst kısmında yer alan Grekçe yazıttan anlamaktayız. Burada geçen “ENATHPIAPHΛΑΣEN” (dokuzuncu saat geçiyor)³ ibaresi sahnenin geçtiği vaktin akşamüstü olduğunu göstermektedir (Resim 3). Bu sahne iç tarafta kırmızı bir bantla çerçeve içine alınmış, bu bantın dışı ise sarı ve siyah renklerden oluşturulmuş küçük piramit çerçevesi ile çevrilmiştir. Parça A'daki figür poz ve giysi renkleri bakımından bazı farklılıklar gösterir. Parça C'deki figüre göre daha hareketli ve heyecanlı bir pozda, sanki gideceği yere geç kalmış izlenimi yaratmaktadır. Kırmızı-gri saçlı ve siyah-gri sakallı olarak yaşlı bir adam hüviyetindedir. Sağ kol tamamen olmak üzere kollar iki yana açıktır. Buradaki figürün üzerindeki tunik sütun rengiyle neredeyse aynıdır. Kahverengimsi-gri giysi ışığın etkisi ile koyulu açık olarak görülür. Kırmızı-beyaz renkli mantosu diğer parçadaki figürden farklı olarak sol kolundan aşağıya sarkmaktadır. Üst giysi burada da sağ bacağı ayak hizasına kadar örtmektedir. Sol bacakta ise dize kadar uzanmaktadır. Çerçeve süslemeleri diğer döşeme ile tıpatıp aynıdır. Parçalar stil özellikleri bakımından, özellikle bordür süslemeleri açısından, M.S. 3. yüzyılın 2. yarısına tarihlenmektedir.⁴

Hatay Müzesinde yer alan bu parçalar, bize o dönemlerde Güneş Saatinin günlük yaşam içerisinde kullanımına dair görsel ipuçları verir. Özellikle parçalardan birinde görülen yazıtta yer alan “dokuzuncu saat” ibaresi günlük yaşam içerisinde güneş saatinin önemini vurgular niteliktedir. Dokuzuncu saat güneş batmadan önceki üçüncü saat, öğle vaktinin bitişi, akşamın başlangıcını işaret eder. Bu saat hamam saatinin bitişi, onuncu saat ile beraberde akşam yemeğinin başladığı saati.⁵ Mozaik parçalar üzerindeki figürlerin aceleci tavırları onların bir zengin evinde düzenlenecek olan akşam yemeği ve sabaha kadar sürecek

3 Campbell 1938: 213; Cimok 2000: 193; Levi 1947: 220.

4 Aksoy 2005: 77.

5 Levi 1947: 220.



Resim 3
Güneş Saati Mozaïği-Parça C, Detay
(Foto: B. Salman)

olan *symposiona* yetişmeye çalışan parazitler oldukları düşüncesini ortaya çıkarmaktadır.⁶

Diogenes Laertios (VI. 104), Kyniklerin⁷ yaşamını anlatırken ünlü bir Kynik olan Sinope’li Diogenes’ten bahseder. Ona gösterilen bir saatle ilgili Diogenes; “Akşam yemeğe geç kalmamak için yararlı bir araç” diye cevap verir. Roma’da yemek saatinin geldiğini anlamak için güneş saatine olan bağımlılığı Romalı komedyacı Titus Maccius Plautus (M.Ö. 259/254-184) dile getirmiştir. Gellius Aulus (M.S. 2. yüzyıl) “Attika Geceleri” adlı eserinde (III. 3. 5) Plautus’un bir parazit’in ağzıyla söylediği saat ile ilgili görüşlerine şu şekilde nakletmiştir: “Saatleri bulan ilk insana tanrılar bildiğini yapsın. Benim bu dileğim güneş saatini buraya koyarak günlerimi dilimleyip bölen içinde geçerli. Ben çocukken karnum güneş saatiydi, şimdikinden daha kesin ve daha güvenli. Acıkınca bildirdim ki yemek saatiydi. Ama şimdi tok olsam bile, eğer saat derse ki yemek saati geldi kimse hayır demiyor eğer güneş izin vermezse kentin çoğu aç açına sokaklarda hadi yemek saati geldi diye güneşin o çomaktan düşen gölgesi izin vermezse.”⁸ Sinope’li Diogenes’in ve Plautus’un saatlerle ilgili yaklaşımının,

⁶ Levi 1947: 221; Dunbabin 2003: 137.

⁷ Kuruculuğunu Anthistenes’in yaptığı Klasik Devir Atina’sında ortaya çıkmış felsefe ekolü. Bu düşünceye göre dünya hazları insanlar için zararlıdır. Bunun için insanları alçak gönüllü olmaya ve gayet sade yaşamayı öğütler. Yalnız kendi ihtiraslarına tümüyle egemen olan kişiler özgür sayılırlar (Bkz. Mansel 1999: 410-411).

⁸ Boorstin 1994: 30; Gratwick 1979: 308; Levi 1947: 221.

dolayısıyla güneş saatlerinin toplum içindeki algılanışının bir kesitinin görsel ifadesi olarak Hatay Müzesindeki bu mozaik parçalar gösterilebilir.

Romalı şair Martialis (M.S. 40–104), Roma’da bir günün koşuşturmasını anlatırken günün ilk iki saatinin zengin Roma erkeği tarafından ziyaretçilerin ağırlanmasıyla⁹ geçtiğini, üçüncü saatin en dikkat çeken yönünün mahkemelere koşuşturan avukatlar olduğunu, beşinci saate kadar işlerinin başında olanların beşinci ve altıncı saatte öğle yemeği yediklerini aktarır. Martialis yedinci saate kadar *siesta* zamanı olarak verirken sekizinci ve dokuzuncu saat arasının hamam vakti olduğunu ve onuncu saatle beraber akşam yemeği vaktinin başladığını ifade eder (IV. 8). Hatay örneklerinde izlediğimiz günlük hayat-güneş saati ilişkisi aslında çok daha öncelere dayanır. Bu ilişki ile ilgili bilinen en eski yazılı belge Aristophanes’in yaşadığı döneme yani M.Ö. 4. yüzyılın başlarına dayanır. Ecclesiazusae adlı komedyasında (651), evin kadını kocasına, “*işin gücün gnomon on ayak oluncaya kadar aylak aylak gezmek sonra da gelip akşam yemeğine saldırmak*” diyerek henüz sayısal ismi konmamış saatin gölge boylarından yola çıkarak anlaşıldığını anlatır. Aristophanes dışında diğer bazı Antik çağ yazarlarından da akşam yemeğinin vaktiyle ilgili bilgiler edinmekteyiz. Aynı dönemin sonlarına doğru yaşamış olan Menandros yemek vaktiyle ilgili zamanı ortaya koyar. Menandros’a göre gölge boyunun yirmi ayak olduğu an akşam yemeği saatidir.¹⁰ Aynı vakit için belirlenen gölge boyları arasındaki farklılığın sebebi, M.Ö. 4. yüzyılda, henüz kompleks bir kimlik kazanmayan güneş saatlerinin, basit bir çubuğa benzer bir aletin, yani *gnomonun* uzunluğu ile bağlantılı olmasıdır. *Gnomon*, güneş saatlerinin matematik ve astronomik hesaplamalara göre kompleks cihazlar olmasının ardından, güneş saatlerinin gölgeyi yansıtan miline verilen isimdir.

Güneş saatlerinin günlük hayat içindeki kullanımının konu edildiği mozaik tasvirlerinin tek örneği Hatay müzesindeki parçalardır. Ancak benzer bir sahne Ephesos’ta bir villanın duvar resminde yer almaktadır. Burada bir sütun üstündeki güneş saati yandan resmedilmiştir. Güneş saatinin karşısında yer alan ayaktaki figür sağ elinde bir obje tutmakta ve onu güneş saatine doğru uzatmaktadır.¹¹

Mozaikler üzerinde betimlenen güneş saatlerinin diğer örnekleri bilimsel çalışmalarla ilgili ve filozofların yer aldığı sahnelerde yer alır. Almanya’nın Trier şehrinde yer alan Rheinland-Museum’da sergilenen bir mozaik döşemenin parçasında elinde güneş saati tutan bir figür tasvir edilmiştir. Bu parçanın yer aldığı mozaik döşeme 1898 yılında dört parça halinde bulunmuştur. 1907 yılında restore edilen döşemenin parçalarından birinde yuvarlak bir alan içinde sakallı figür başını döndürerek sağa bakar şekilde oturmaktadır. Mantosu omzu üzerinde aşağı sarkmaktadır. Gövdesi çıplaktır. Görüntüsü ve gri sakalları ile yaşlı bir adamdır.¹² Sol elinde tuttuğu yaklaşık olarak üçgen şekilli nesne, üzerindeki çizgilerden de anlaşılacağı üzere bir güneş saati olmalıdır. Güneş saati üstünde yer alan *gnomon* dışında sağ elinde tuttuğu bir başka *gnomon* ya da kalem amaçlı nesne ile güneş saati üstünde işaretleme yapmaya hazırlanmaktadır. Bu sahneyi önce bir bant, ardından piramit ve geniş alanda *gullioche* motifi ile kulelerden oluşan bordür kuşağı sınırlandırmakta ve yuvarlak bir alan oluşturmaktadır.

9 Bir zengin Roma konutunda, evin atrium kısmında geçen bu sabah aktivitesi, Roma sosyal yaşamının en önemli ritüellerinden biridir. Ev sahibinin ricacıları kabul edip görüşmesi, onların ricaları karşılığında evin sahibinin onlardan beklentilerini iletmediği konuşmaların geçtiği zamandır (Bkz. Torpe 2002: 73).

10 Gibbs 1976: 7; Levi 1947: 220

11 Aksoy 2005: 77

12 Hoffmann-Hupe-Karin 1999: 112



Resim 4
Anaksimandros Mozaïği,
Rhineland Museum
(Hoffman-Hupe-Karin 1999: taf. 22)

Stil özellikleri bakımından M.S. 3.-4. yüzyıla tarihlenir (Resim 4). Elinde tuttuğu güneş saatinden dolayı bu parça üzerindeki figür Anaksimandros olarak tanımlanmıştır. Diogenes Laertios (II. 1-2), Praksiades'in oğlu Miletoslu Anaksimandros'un güneş saatini ilk bulan kişi olduğunu ve onun gündönümlerini hesaplamak için Sparta'da çeşitli yerlere *gnomon* yerleştirerek gözlemsel çalışmalar yaptığını aktarmaktadır. Ayrıca Miletos'ta Arkaik Dönemde Thales tarafından kurulan okulun önemli temsilcilerinden olan Anaksimandros'un yerin ve denizin çevresini hesapladığını da aktarmaktadır. Trier mozaïğinde Anaksimandros'un duruşuna bakıldığında başını çevirerek muhtemelen güneşe doğru bakması ve böylece güneşi gözlemleyerek elinde tuttuğu güneş saatinde çeşitli işaretlemeler yapar şekilde betimlenmesi, gündönümü hesabı ya da başka bir astronomik amaç içinde olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla burada Anaksimandros olarak tanımlanan figürün elinde tuttuğu cihazın zamanın tayininden ziyade rasat amaçlı olduğunu söyleyebiliriz.

Herodotos (II. 109), güneş saatlerinin ilk ortaya çıkışını ve günün on ikiye bölünmesinin Babil'de ortaya konduğunu ve güneş saati fikrinin de Hellen dünyasına buradan geçtiğini anlatır. Dolayısıyla Anaksimandros'u Hellen dünyasında güneş saatini kullanan ilk kişi olduğunu söylemek daha doğru olacaktır¹³. *Gnomon* günlük hayatta yerini gelişmiş güneş saatlerine bıraktıktan sonra saatin sayısal ismi de konmaya başlamıştır. Zaman aygıtlarını *Horologion*¹⁴

13 Akurgal 2000: 333

14 Diğer *horologion* su saati yani *Klepysdra*'dır. Bu sözcük "su hırsızı" anlamına gelir. *Klepysdra* da güneş saatlerinde olduğu gibi Babil kökenlidir. Hellenlerde güneş saatinin ön tipi olan *gnomon* ile



Resim 5
Klaros Güneş Saati, İzmir Tarih ve
Sanat Müzesi (Foto B. Salman)

olarak adlandıran Hellenler güneş saati imalatını giderek matematik ve astronomi esaslarına göre uygulayarak karmaşık bir boyut kazandırmışlardır. Vitruvius (IX.VIII-1) on üç tip güneş saatinden bahsederken, Hellen ve Roma yaşamında özellikle küresel ve konik tipler yaygın olarak yerini almıştır.¹⁵ Küresel tipi Khaldealı Berossos (M.Ö. 3. yüzyıl) konik tipi ise Kaunos'lu Dionysodoros (M.Ö. 3. yüzyıl) geliştirmiştir. Bu konik ve küresel tipler güneş saatleri için en büyük gelişimdir. Çünkü bu tasarımlarda küre ya da konik kadran iç bükey olarak yerleştirilmekte ve gölge mili yani *gnomon* da ortaya yerleştirilmekteydi. Bu durumda herhangi bir günde gölgenin izlediği yol gök yarımküresinin bir kopyası olmaktadır¹⁶ (Resim 5).

Trier Mozağında, Anaksimandros'un elindeki güneş saati kuşkusuz güneş saatlerinin Hellen dünyasında yeni gelişim gösterdiği bir tipi ortaya koymaktadır. Güneş saatlerinin yukarıda bahsedildiği üzere kompleks bir kimlik kazanarak konik ve küresel tiplerin ortaya çıkması ve bu tiplere uygun görünümde betimlemesi ise iki adet mozaik üstünde yer almaktadır. Bunlardan biri Wight adasında bir Roma villasında ele geçmiş örnektir. Villanın iki bölümlü ve oda 12 olarak adlandırılan iki büyük mozaik alanının eşik kısmında muhtemelen bir astronomun tasvir edildiği bir sahne yer alır (Resim 6).¹⁷ Burada bilimsel çalışmalar içinde bulunan sakallı ve üst kısmı çıplak bir bilim adamı/astronom önündeki küre ile betimlenmiştir. Elindeki asa ile küreye doğru işaret etmekte, muhtemelen bazı astronomi teorileri içinde bulunmaktadır. Figür bir astrolog ya da falcı değildir. Yanı başında ve bir sütun üzerinde yükselen on iki saat çizgili bir güneş saati onun astronomi, coğrafi veya matematiksel gözlemlerde bulunduğunu simgeler niteliktedir. Ayrıca hemen arkasında bir kap ve içinde yapraklı bir dal yer almaktadır¹⁸ (Resim 7). Kimi araştırmacılar burada yer alan figürün Nikeia (İzmit) kentinde doğan Hipparkhos (M.Ö. 190-126) olabileceği üzerinde durmuşlardır.¹⁹ P.Witt, buradaki sütun üzerinde yer alan güneş saatinin yatay tipli bir güneş saati olduğunu ifade eder.²⁰ Sahnedeki görüntüye bakıldığında bu düşünceye katılmak pek mümkün görünmez. Yatay güneş saatlerinde zaman çizgileri çoğunlukla çift yüzü bir baltanın şekline benzer.²¹ Buradaki güneş saati küresel ya da dikey²² tipli veya kadranlı olmalıdır. Sahnede yer alan figürün sol tarafındaki, içinde bir dal bulunan sıvı dolu kap, Mitras kültürünün *tauroktoni*

beraber kullanılmaya başlandığı düşünülmektedir. Bulutlu günlerde ve güneş battıktan sonra zamanın tayini için *klepsidra* kullanılmıştır. Ancak en önemli kullanım yerleri mahkemelerdir Mahkemelerde konuşma süresinin takip edilmesinde kullanılmıştır (Bkz. Salman 2009: 22-24).

15 S. Gibbs'in antik çağ güneş saatleri ile ilgili yaptığı katalog çalışmasından da anlaşıldığı üzere, yarı-küresel ve konik güneş saatleri sayısal olarak diğerlerinden daha çoktur. Antik çağda yaygın olarak kullanılan bu tipler görünüm açısından farklılık arz etmemektedir. Bu iki model koni ve yarı küre şekillerinin matematiksel esaslarına göre ayırt edilebilirler. S. Gibbs, bu şekildeki güneş saatlerinin matematiksel hesaplamalarını ve formüllerini ortaya koyar (Bkz. Gibbs 1976).

16 Boorstin 1994: 30

17 Mozaikte mitolojik konular işlenmiştir. Mozaik alanlardan birinde, önyüzde bir friz üzerinde triton ve nereidler betimlenmiştir. Bu alanın panosunda ise dört adet diagonal panolarda ikili figürler halinde mitolojik konular yer alır. Bu sahneler; Trakyalı efsanevi krallardan Lykurgas ve ölümsüzlüğün simgelerinden Ambrosia, Demeter ve Eleusisli kahraman Triptolemos, Attis ve Nympha ve tahrip olan bir panoda ise Satyr ve Baccha tasvir edilmiştir. Ortada oluşan kare bir panoda ise medusa başı yer alır. Alan üzerinde diagonal yerleşen panolar köşelere denk gelirken kenarlarda dört adet üçgen pano meydana gelmiştir. Bunlar birer büst ile doldurulmuştur. Diğer ana döşemenin kenarlarında yer alan dört panelden üçü ve merkez panel yok olmuştur. Köşelere, çeyrek daireler içine dört mevsimi simgeleyen büstler yerleştirilmiştir. Yok olan kısımlarda muhtemelen Perseus ve Andromeda figürleri ile Medusa başını tutan bir kahraman figürü yer almalıdır. (Bkz. Ling 1991: 148-149, pl. 15-16; Stupperich 1980: 297).

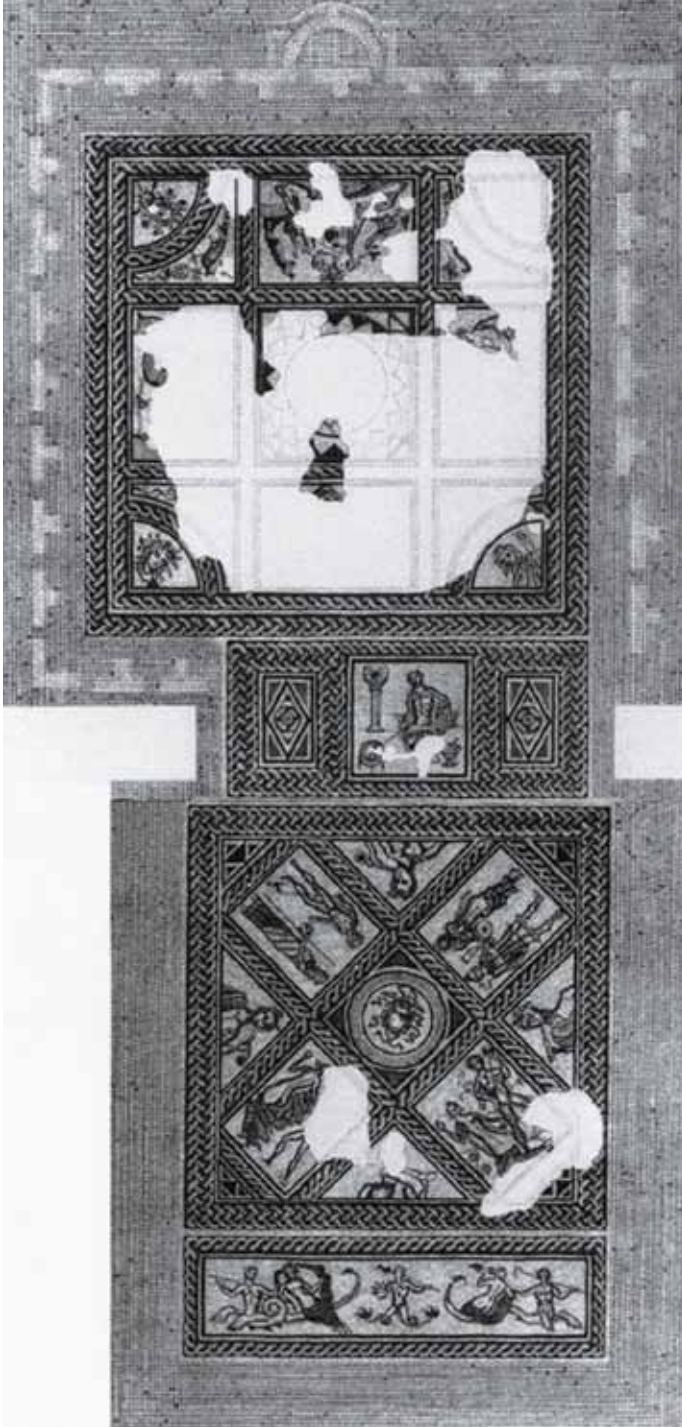
18 Ling 1991: 149 pl. 17; Wilson 2006: 307-310 fig.8

19 Wilson 2006: 310

20 Witt 2004: 26

21 Gibbs 1976: 39, fig.22; Salman 2007: 34

22 Gibbs 1976: 42-46 fig. 26



Resim 6
Wight Adası Villa Mozaïği
(Ling 1991: pl. 15)

Resim 7
Wight Adası Villa Mozaïği, Detay
(Ling 1991: pl. 17A)



sahneleriyle ilişkilendirilebilir. *Tauroktonide* yer alan figürler yılın belli zamanlarında bir grup halinde görülebilen takımyıldızlarını sembolize eder. Bunlar içinde yer alan kap ise Krater takımyıldızını temsil etmektedir. Yine Tauroktonideki boğanın kuyruğunda yer alan başak demedi ise *Spika* yıldızının sembolüdür.²³ Mozaikteki kap ve onun içindeki, belki de başak, aynı semboller olabilir. D.Ulansey'e göre, Hipparkhos'un ekinoksların gerilemesi ile ilgili buluşundan haberdar olan astronomi ile ilgilenen bir grup stoacı entellektüel bütün uzayı

23 Ulansey 1998: 22

yerinden oynatabilecek kadar güçlü bir tanrının bu kozmik olaydan sorumlu olduğu tezini geliştirmişlerdir. Konu içinde bahar ekinoksunun en son burcu olan boğadan yola çıkarak *tauroktonideki* boğa öldürme sahnesi ortaya çıkmıştır. Temel motif olarak boğanın öldürülmesi seçildikten sonra, tanrının yalnız ekinoksların değil bütün gökyüzü ekvatorunun konumunu değiştirecek gücü olduğunu ve bunu vurgulamak içinde bahar ekinoksu boğa burcu üzerindeyken ekvator üzerinde yer alan bütün takımyıldızları aynı sahnede gösterilmiştir. Oluşturulan bu kült giderek aydın çevrelerde rağbet görmüştür.²⁴ Mitras kültürünün oluşum sürecine bakıldığında Hipparkhos'un yeri önemlidir. İfade edildiği üzere mozaik üzerindeki figürün Hipparkhos olabileceği ihtimali böylece söylenebilir. Ancak bunu kesin olarak ispatlamak pek mümkün görünmemektedir. Daha kesin olarak buradaki figürün, sahnede yer alan kap ve içindeki daldan ötürü Mitras kültürünün etkisindeki stoacı bir astronom ya da filozof olduğu söylenebilir.

Güneş saatinin bilimsel bir ortamda ya da filozofların yer aldığı sahnede betimlenen başka bir örneği Pompeii'dendir. Pompeii'de 1896 yılında ele geçmiş bugün Napoli'de (Museo Archeologico Nazionale, İtalya) yer alan mozaik döşeme üstünde sakallı ve Hellen giysileri içindeki yedi adamdan oluşan bir grup yer almaktadır. Mozaik Erken Helenistik Dönemden bir duvar resminin M.S. 1. yüzyıla ait bir kopyası olduğu düşünülmektedir.²⁵ Ancak mozaik'in bordürlerini oluşturan zengin meyve çelenginden oluşan, köşe ve kenarların merkezinde yer alan masklı çerçeve süslemesi, Pompeii'de M.Ö. 2. yüzyıl sonu/M.Ö. 1. yüzyıl başına verilir.²⁶ Figürler açık havada betimlenmişlerdir. Sağ ve sol baştaki figürler ayakta olmak üzere diğerleri oturmaktadırlar. Arka planda yer alan bir ağaç ve bir sütun üstündeki on iki saat çizgili güneş saati önünde yer alan figürlerin ortasında bir küre yer alır. Yine arka planda, sahnenin izleyiciye göre üst sağ kenarında tahkim edilmiş bir tepe betimlenmiştir. Bu tepe olasılıkla Atina Akropolü'dür. Dolayısıyla buradaki sahnede bir filozof okulu belki de Platon Akademisi resmedilmiştir. Yedi adet sakallı adam yedi filozofu temsil etmektedir.²⁷ Filozoflardan biri elindeki bir çubukla ortadaki küreyi işaret ederek muhtemelen bazı astronomik fikirler anlatmakta, sahnenin solunda yer alan ayaktaki filozof ile yanında oturan filozofun dışındakiler de onu dikkatlice dinlemektedirler. İki filozofun elindeyse muhtemelen kimi teori ve düşüncelerin yazdığı birer rulo yer alır. Bir düşünceye göre sahnede filozoflar yedi bilgeyi temsil etmektedir (Resim 8). Bu yedi bilge içinde, ortadaki, küreyi işaret ederek bir şeyler anlatan figür de Thales'dir.²⁸ Pompeii'deki bu mozaik'in neredeyse aynısı Sarsina'da ele geçmiş M.S. 2. yüzyıla ait örnektir. Sarsina örneğinde arka planda yer alan ağaç yer almaz. Burada da tahkim edilmiş tepe ve sütun üstündeki güneş saati yer alır. Bordür süsü, Pompeii örneğinden daha basit ve bitkisel karakterlidir. İki mozaik arasındaki en önemli fark, ortadaki küreyi işaret ederek bir şeyler anlatan figürlerin farklı olmasıdır. Sarsina örneğinde bu işi sahnenin sağ başındaki ayakta yer alan filozof yapmaktadır. Bu mozaik 18. yüzyılda oldukça ağır bir restorasyon görmüştür. Dolayısıyla orijinalindeki kimi detaylar değiştirilmiş olabilir.²⁹

24 Ulansey 1998: 111-112

25 Elderkin 1935: 97

26 Wilson 2006: 312

27 Elderkin 1935: fig. 12.A; Wilson 2006: 310-312 fig. 9

28 Wilson 2006: 310; Bahsedilen bu yedi bilgeyi Platon Protagoras (343a) adlı eserinde, Miletos'lu Thales, Mytileneli Pittakos, Prieneli Bias, Atinalı Solon, Lindoslu Kleobulos, Kheneli Myson, ve Lake-daimonlu Khilon olarak gösterir. Diogenes Laertios (I-13) Platon'un saydığı bu isimlere Periandros, Syros'lu Pherekydes, Giritli Epimenides, Anakharsis'ide ekler. Ayrıca tiran Peisistratos'ta ona göre kimileri tarafından bilge olarak gösterilir.

29 Elderkin 1935: 92-93 fig. 22 B; Wilson 2006: 312



Resim 8
Pompeii Platon Akademisi(?) Mozaigi,
Museo Archeologico Nazionale
(Elderkin 1935: pl. 22A)

Roma'da ne vakit yemek yeneceğinin güneş saatinden belirlenerek bir kural haline dönüşmesini ve sosyal hayat içinde güneş saatinin yerini ifade eden Hatay Müzesindeki parçalar dışındaki diğer örneklerde farklı olarak bilimsel çalışmaları içeren sahneler de yer alır. Güneş saatleri bu bilimsel çalışmalar ve filozofların bulunduğu sahnelerde yer alarak bilimsel bir sembol niteliği taşımaktadırlar. Bir takım çalışmalar içinde yer alan bilim adamlarının resmedildiği bu sahnelerde, Trier örneği dışındakilerde, küre ortak olarak kullanılan başka bir objedir. Trier örneğindeki güneş saati, Anaksimandros olarak tanımlanan figürün elinde yer alırken, diğer örnekler bir sütun üzerinde tasvir edilmişlerdir. Sahnelerin hepsi açık havada geçer. Bu olması gereken bir durumdur. Nitekim güneş saatleri çalışabilme özelliklerini güneşten alan, ayrıca kamusal özelliği de olan cihazlardır. Trier'deki Anaksimandros mozağında betimlenen güneş saati on iki çizgili ve biri güneş saatinin üzerinde diğeri de figürün elinde olmak üzere iki *gnomonludur*. Belirtildiği üzere buradaki güneş saati zamanın tespitinden ziyade, bu cihaz ile güneşin hareketlerinin gözlemlenerek bazı astronomik hesaplamalar için kullanılan bir model olmalıdır. Buradaki model Vitruvius'un saydığı tipler arasında yer almaz. Trier örneği dışındakiler ise benzer özellikler gösterirler. Hatay Müzesindeki parçada betimlenen güneş saati konik ya da küresel tiplidir. Üzerinde *gnomonu* bulunmaktadır. Üçüncü, altıncı ve dokuzuncu saat olmak üzere üç saat çizgisi yapılmıştır. Wight Adası ile Pompeii'de ele geçen mozaiklerdeki güneş saati betimleri de Hatay Müzesindeki örnek gibi bir sütun üstünde ve konik ya da küresel kadranlı modellerdir. Bunlar içinde Wight Adası örneği dikey kadranlı model de olabilir. Her ikisinde on iki saat çizgisine sahiptir ve *gnomonları* işlenmiştir. Betimlenen güneş saatlerinin hiç birinde ekinoks ve gündönümü eğrilerini gösteren çizgiler işlenmemiştir.

Kaynakça

- Aksoy 2005 E. Aksoy, Studien zu den Mosaiken des 3. Jahrhunderts n. Chr. in der Osttürkei.
- Akurgal 2000 E. Akurgal, Anadolu Kültür Tarihi, Ankara.
- Aristophanes 1833 Aristophanes, The Ecclesiazusae or Female Parliament, Rowland Smith (trans.), Oxford.
- Aulus Gellius 1795 Aulus Gellius, The Attic Nights of Aulus Gellius, W. Beloe (trans.), London.
- Boorstin 1994 D. J. Boorstin, Keşifler ve Buluşlar, Fatoş Dilber (çev.), İstanbul.
- Campbell 1938 W. A. Campbell, "The Forth and Fifth Seasons of Excavations at Antioch-on-the-Orontes: 1935-1936", *AJA* 42/2, 205-218.
- Cimok 2000 F. Cimok, Antioch Mosaics, İstanbul.
- Diogenes Laertios 2004 Diogenes Laertios, Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri, Candan Şentuna (çev.), İstanbul.
- Dunbabin 2003 K. Dunbabin, The Roman Banquet Images of Conviviality, Cambridge.
- Elderkin 1935 G. W. Elderkin, "Two Mosaics Representing the Seven Wise Men", *AJA* 39/1, 92-111.
- Gibbs 1976 S. L. Gibbs, Greek and Roman Sundials, New Haven and London.
- Gratwick 1979 A.S Gratwick, "Sundials, Parasites, and Girls from Boeotia", *The Classical Quarterly* 29/2, 308-323.
- Herodotos 1993 Herodotos, Herodot Tarihi, Müntekim Ökmen (çev.), İstanbul.
- Hoffmann *et.al.* 1999 P. Hoffmann – J. Hupe – G. Karin, Katalog der römischen mosaiken aus Trier und dem Umland, Trier and Mainz am Rhein.
- Levi 1947 D. Levi, Antioch Mosaics, Princeton.
- Ling 1991 R. Ling, "Brading, Brantigham and York: A New Look at Some Fourth-Century Mosaics", *Britannia* 22, 147-157.
- Martialis 2000 Martialis, Seçme Şiirler, Türkan Uzel (çev.), İstanbul.
- Mansel 1999 A. M. Mansel, Ege ve Yunan Tarihi, Ankara.
- Platon 2001 Platon, Protagoras, Nurettin Şazi Kösemihal (çev.), İstanbul.
- Salman 2007 B. Salman, Eskiçağ'da Güneş Saatleri, İstanbul.
- Salman 2009 B. Salman. "Saatin Eski Çağlardaki Teknolojisi: Güneş ve Su Saatleri", S. Özpallabıyıklar (ed.), *Zamanın Görünen Yüzü Saatler*, İstanbul, 17-26.
- Stupperich 1980 R. Stupperich, "A reconsideration of Some Fourth-Century British Mosaics", *Britannia* 11, 289-301.
- Torpe 2002 M. Torpe, Roma Mimarlığı, Rifat Akbulut (çev.), İstanbul.
- Ulansey 1998 D. Ulansey, Mitras Gizlerinin Kökeni, Antik Dünyada Kozmoloji ve Din, Hüsnü Ovacık (çev.), İstanbul.
- Wilson 2006 R. J. A. Wilson, "Aspect of Iconography in Romano British Mosaics: The Rudston "Aquatic" Scene and the Brading Astronomer Revisited", *Britannia* 37, 295-336.
- Witt 2004 P. Witt, "Interpreting Brading "Abraxas" Mosaic", *Britannia* 25, 111-117.

THE ZODIAC IN ANCIENT MOSAICS

Representation of Concept of Time

Derya ŞAHİN*

Roma döneminde altın çağını yaşayan mozaik sanatı halka açık yapıların yanı sıra refah seviyesi yüksek insanların evlerini de süslemeye başlamıştır. Mozaik döşemelerde yaşanan bu ciddi talep artışı, ustaları model çeşitliliğine zorlamış bunun sonucunda da, çok geniş bir repertuar ortaya çıkmıştır. Zodyak ve zaman kavramının kişileştirilmesi de bu yeni dönemde kullanılan motiflerden birisi olmuştur.

Bu çalışmanın amacı, nadir kullanılan kompozisyonlar arasında yer alan bu motife ait örnekleri bir arada incelemek, yer aldığı mekânları göz önünde bulundurarak mimariyle olan ilişkisini ortaya koymak ve böylece neden tercih edilmiş olabileceği sorusuna yanıt aramaktır.

Keywords: mosaic, Zodiac, god, goddess, months, days, synagogue

Catalogue

1 - Astrological Mosaic-Bir-Chana (Oikos). Tunisia Bardo Museum (Fig. 1)

4, 08 x 2, 06 m

The rectangular frames that appear within rhombuses at each corner of the central hexagonal frame inscribed within the six-pointed star are filled with animal figures like a horse, taurus, eagle and goat. In the center of all of these, there is a hexagon surrounded by six hexagons of equal size. Inside the central hexagonal panel a bust of a bearded man wearing a himation on his head (probably Jupiter) appears. In the panels around this bust are depictions of Saturn¹, Sol, Luna, Mars, Mercury and Venus as busts. Within the points of the larger star shape are hexagonal frames which contain depictions of Libra, as a set of scales, and Aries, as a ram motif directly opposite to the scales. Two fish figures within circular frames between two points of the main star represent Pisces, and likewise in similar circular frames around the main star, a bull represents Taurus, a scorpion figure represents Scorpio, a crab figure represents Cancer, and a goat represents the Capricorn.

2nd century (Stern), late 2nd century (Dunbabin)

Bibliography: Stern 1953, 184, fig. XXXIV. - Dunbabin 1978, 249, fig. LXIV 162 - Alexander-Ennaifer 1994, No 344-436, No 430, 123-129 fig. LXVI-LXIX.

2 - Days of the Week Mosaic- Orbe (Balnea of a Villa) (Fig. 2)

4.25 x 4.60 cm

The main mosaic in which there are Gods representing each of the 7 days of the week is formed with 13 octagonal medallions. On these medallions, each day of the week is depicted with gods representing the 7 planets: Saturn, Sol, Mars, Mercury, Jupiter, and Venus. Beside these, there are also medallions in which mythological scenes, formed by Narziss and Ganymed groups, are depicted. On the corner medallions, sea creatures with Nereids appear as well as personifications of seasons. On the margin friezes, however, hunting scenes are depicted. The pictorial area is surrounded with an animal frieze. In this frieze, in which different animals are shown to be running, there are animals

* Dr. Derya Şahin, Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, 16059 Görükle – Bursa. E-mail: dsahin25@hotmail.com

¹ This god is known as the main god of Africa indigenous partheon. Dunbabin 1978: 161.



Figure 1
Bir-Chana Mosaic



Figure 2
Orbe Switzerland

such as dogs, horses, swine and lions. On the central medallion, Venus is shown to be sitting on a fascia with an escort of two Eros looking towards a mirror which she holds with her right hand. Other medallions are ranked clockwise relative to this medallion. On the first medallion to the left of Venus, an old man with a sickle in his hand sits on a bank. It is the god of blessing - Saturn - whom two winged men escort. Sol and Luna who are depicted on a quadriga follow him. On the right of Venus, there is Mars, the god of war. Mars sits on a comfortable base by two Victorians. On the last 2 medallions Mercury and Jupiter are depicted. Mercury is recognized by his winged cap, money case, and caduceus. Here, the god appears on a goat. And lastly, Jupiter is depicted on his eagle with his thunderbolt bunch and wand. There are 7 popular planet gods of Rome, each shown in the 7-octagons in the center. This composition places emphasis on the 7 days of the week. Saturn represents Saturday and Sol represents Sunday. On the top three medallions Ganymed is kidnapped by Jupiter's eagle; Nereids over the Titans are depicted from left to right.

1st quarter of 3rd century

Bibliography: Gonzenbach 1961, 37-40 fig. 45-49.

3 - Hellín Mosaic- Madrid Archaeological Museum (Fig. 3-4)

13 x 13 m.

In the center of the mosaic that is surrounded by geometric and floral designs, 16 concave octagonal panels which are limited by dual rope belts exist (Fig. 3). Four of the panels in the center are occupied by the seasons . On the other 12 panels, from left to right, the names of the months appear. These octagons are linked by 9 circular motifs. In these circles, which are like medallions, there are

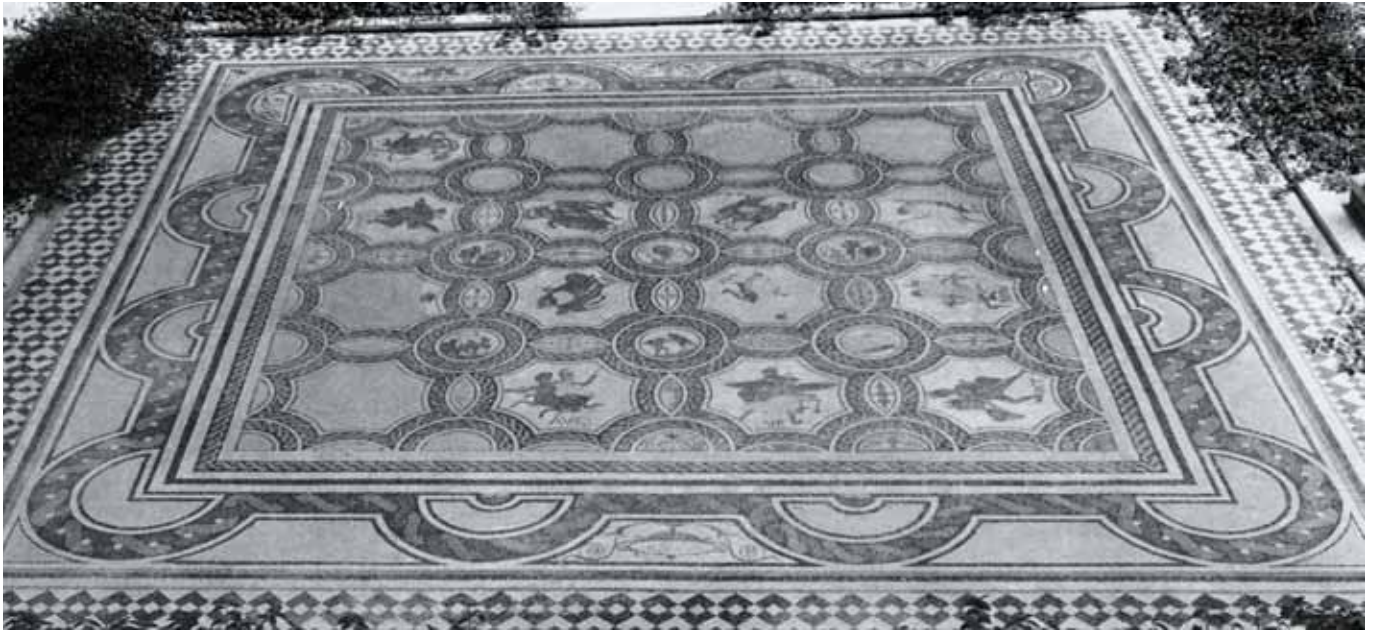


Figure 3
Hellín Mosaic



Figure 4
Detail from Hellín Mosaic

figures. In the octagons, the 12 gods of the Zodiac adverbs are evident. Four panels in the center of the mosaic include figures symbolizing the seasons. In one octagon, the first three letters of April in Latin, 'APR', is placed near the back feet of a man depicted in the form of Taurus who is carrying a half-naked woman. This depiction represents Taurus. In the depiction of May ('MAI') Mercury, holding a caduceus and wearing a petasos, gets on a genius which holds a twin in his hand. This symbolizes Gemini. The month of June is represented by a male figure whose head is surrounded with yellow-brown leaves. Due to semi-clamp motifs on this depiction, it represents Cancer. August is depicted with Diana wearing hunting clothes and holding a half-moon in her hand while she rides a centaur. As the agent of virginity and naivety Diana represents Virgo. September ('SEP') is the Vulcan that is shown on a winged genius with a helmet on his head and a fork in his hand. The genius holds a scale and therefore represents Libra. In October ('OCT') a goddess who has a helmet on her head appears on a Genius holding a grape basket in his hand. On the head of the genius there are two scorpion clamps and, therefore, this octagon represents Scorpio. The grape basket in her hands represents the grape harvest which is the most important agricultural activity of the month. In the agrarian calendar, Goddess Minerva is also known as the protective goddess of the month². In November ('NOV'), the Goddess is depicted on a centaur which holds a bow in its hand. This composition symbolizes Sagittarius. The goddess appearing in this composition can be interpreted as being Vesta. She can also be associated with Isis due to the feasts celebrated in this month³. December ('DEC') is shown with a goddess on a goat legged centaur. She is probably Minerva of the Olympus Gods.

1st half of the 3rd century AD

Bibliography: Stern 1966, 40-59.

² Long 1987: 298.

³ Long 1987: 298.

4 - Zodiac Mosaic-Sentinum-Sassoferrato, Umbria (Fig. 5)

Munich Glyptothek Museum

5.20 x 5.20 m

The mosaic is located in a ceremonial room in a Roman Villa. In the center of the pavement that is enclosed by chevrons, waves and crossed triple rope belts, Tellus appears. He holds a crown made from different stems of fruits and cereals and wears a himation that leaves the top of his body naked. Of the two that flank either side of the image, He leans toward antithetic tree to the right. Around Tellus, small figures of children wearing crowns made from ear, grape and flowers who symbolise the seasons appear. The figure symbolizing the winter is depicted in contrast to the group coiling totally into his himation. In the background of the composition, the personification of the year, holding the Zodiac circle with his right hand, is depicted with small wings in the middle of the head of Annus-Aion. Annus-Aion is shown here with a naked, athletic body. His left foot is on the Zodiac circle and he has considerably rich and gorgeous hair. The Zodiac belt in his hand begins with Aries and continues with Taurus, Gemini, Cancer, Leo, Virgo, Libra, Scorpio, Sagittarius, Capricorn, Aquarius and Pisces. Signs of the Aries and Sagittarius are placed in the wrong order, which is most likely a mistake of the artist.

Date: 200/250

Bibliography: Wünsche 2007, 164 ; Simon 1990, 208-209 fig. 11.

5 - Helios Mosaic-Sarmsheim-Bingerbrück Münster (Fig. 6-7).

18, 90 x 13, 70 m, depth of the apse: 5, 35 m, central panel: 2, 80 m²

The pavement is designed apsidal, naturally, because it takes place in an apsidal planned space (Fig. 6). The apse part is adorned by rhombuses standing vertically and colored with reverse colors, and the surrounds of the main composition are adorned by different geometrical designs that are placed within squares the same size as the rhombuses. In the center of the mosaic, a depiction of the God Sol on a vehicle pulled by a quadriga appears. A piece of cloth like a chlamys tied to his neck flits behind and shows that the journey is relatively fast (Fig. 7). The head of Sol is surrounded with a beam of light and he holds a wand with his right hand. Environs of the god are surrounded by Zodiac signs such as Gemini, Taurus, Capricorn, Aries, and Cancer that are preserved. The blank corner sections of the circle are filled with oinoche which is placed in the middle of the north-east corner and has antithetically placed fish forms around it; the crater in the south-east corner shows fish forms mirrored to those in the north-east. The depictions of the top right and bottom right corners could not have been protected.

Mid 3rd century

Bibliography: Wirth-Bernards 1939, 86-87 Fig. 84/2-87.

6 - Monnus Mosaic - Trier, Rheinisches Landesmuseum (Fig. 8-9)

5, 75 x 4, 43 m

The outer border of this mosaic is formed with wave and guilloche motifs. Just outside this border design on the margins approximately 12 squares, of which only one could be protected, appear. Inside this frame, a lion figure symbolizing



Figure 5
Zodiac Mosaic

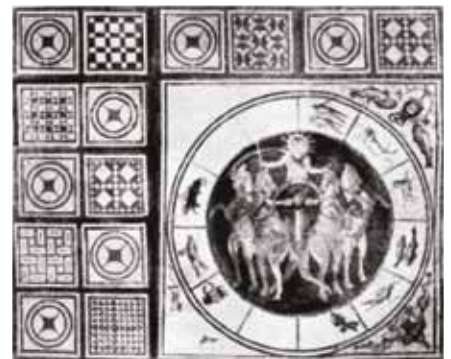


Figure 6
Münster Mosaic – General view



Figure 7
Münster Mosaic – in detail

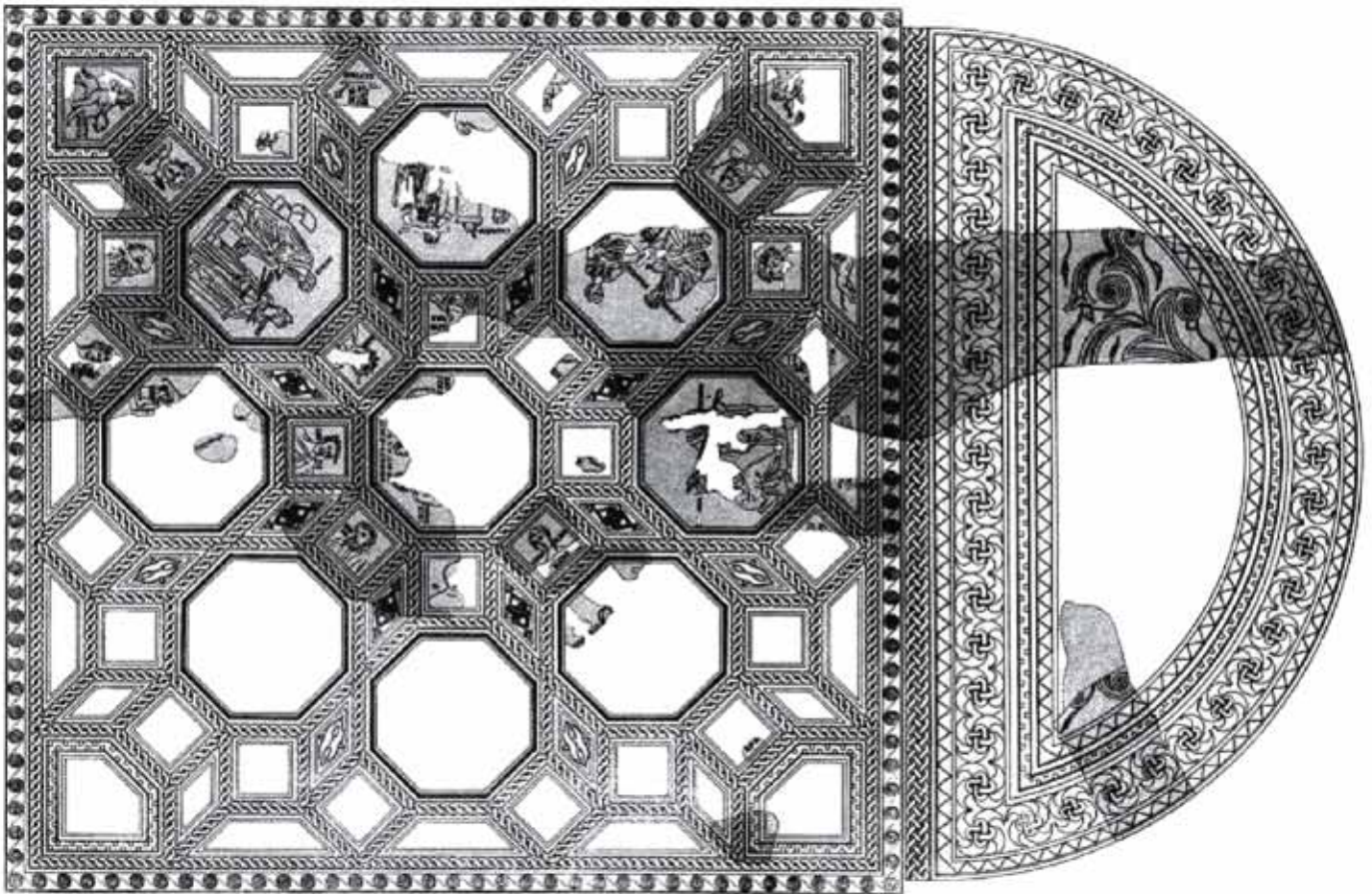


Figure 8
Monnus-Trier

Leo - one of the Zodiac signs - appears (Fig. 8). It is not obvious, however, whether the figure is an animal sign or one that marks the Zodiac. On the mosaic, there are 12 circular panels which are filled with different busts (Fig. 9). In the central part of the mosaic there is an octagonal frame which bears the signature "MONNVS FECIT". The composition is formed by a main square plan on which there are ten octagonal medallions. Around these medallions there are square and rhombus panels that are surrounded by dual pattern motifs. In the original, there are young male figures symbolizing the seasons in each corner. Among these figures, only the autumn personification in the southwest corner has been preserved. The figures on the top right and bottom right are totally damaged, and of the one on the top left, only the head of the figure remains. On the pavement, seasons escort the gods. Only 8 of the panels symbolizing the months remain and on the panel showing May, only part of the caduceus, which is a symbol of Mercury, remains. June is depicted with a goddess who has a diadem (probably Juno), whereas July is depicted with Neptune holding his trident. Following, is August with a red tunic and beardless god/goddess (probably Ceres or Diana), September with bearded Vulcan who is depicted with his tongs, October with Bacchus, whose head is adorned with vine leaves and who has a thyrsus behind his shoulder, and November with Isis holding a sistrum in her hand. It is obvious that these gods and goddesses are shown as the month Gods and goddesses. Inside of the octagons, names of the months are also written as abbreviations.

3rd or 4th century, the end of 3rd century (Hoffman-Hupe)

Bibliography: Goethert-Polaschek 1979, 69-96 - Hoffmann (ed.) 1999, 138-141 fig. 63-69 - Parlasca 1959, 41-46 fig. 42-47

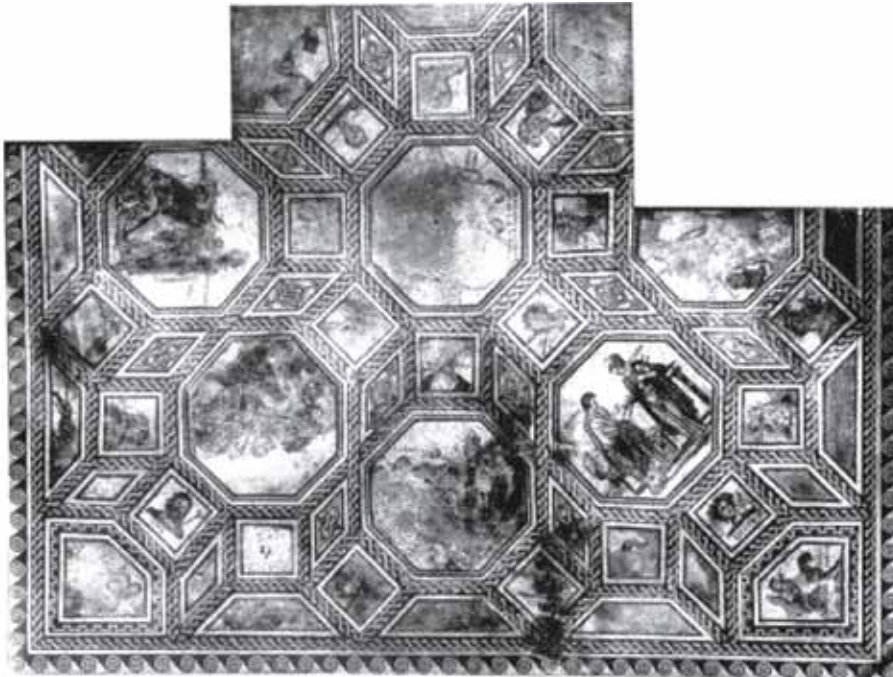


Figure 9
Monnus-Trier

7 - Hippo Regius, Zodiac Mosaic, Africa Proconsularis, Algeria (Villa). Hippo Museum (Fig. 10)

4,10 x 3,09 m

The mosaic is surrounded by a garland border. In this huge frame, theater masks that are used in comedy or tragedy occur inside circular Garland frames and amusing naked women figures, of which three of four remain, appear inside oval frames. These female figures should not be considered to be personifications of seasons because they do not have any adverbs referring to the seasons. These women have wreaths on their heads and bracelets on their arms and they are wearing sandals. The woman in the top right holds a lute and another figure just below of this holds a strophium. The figure in the bottom left is shaped like a torso with only the arms and feet of a woman wearing a dress of green flowing fabric. In the central panel, Annus-Aion, depicted as young and half-naked, stands and holds a Zodiac circle in his right hand. On his left hand, he holds a cornucopia that is full with vine leaves. In the background of this panel, vine leaves, seasonal fruits, flowers, ear bunch and olive offshoots appear.

Late 3rd century or early 4th century (Dunbabin), 1st half of the 4th century (Parish)

Bibliography: Dunbabin 1978, 249 fig. LXII. – Parrish 1984, 194-196 No 46 fig. 61 b-612.

8 - Synagogue Zodiac Mosaic – Hammath Tiberius⁴ (Fig. 11-12)

4, 50 x 9 m.

On the central panel of this mosaic, which forms the pavement of a synagogue, there is a Zodiac circle, in the centre of which appears the sun god (Sol or Sol Invictus) in a sun chariot (Fig. 11). Female busts of personifications of the



Figure 10
Hyporegios Mosaic

4 City of Tiberias is one of the four sacred Jewish cities (others are: Jerusalem, Hebron, Safad).

Figure 11
Hammath Mosaic



Figure 12
Hammath Mosaic



seasons are placed in the corners of the frame surrounding the Zodiac circle (Fig. 12). The names of the seasons and Zodiac signs are written in Jewish alphabet. Among these, the personification of Summer is shown with a sickle in her right hand and ear bouquets on her left shoulder. Just above this depiction, Spring is shown with flowers in her hands and on her head. To the right of this, Winter is shown with a hymation on her head and an amphora on her left shoulder. On the panel above the depictions of the zodiac, 7 armed oil lamps, a smoke oar, a Jewish chancel placed between an Aries horn and a palm offshoot, all of which are defined as mediums used in liturgies, appear. Here, the Zodiac signs that are preserved (Libra, Aquarius, Gemini, and Virgo) are symbolized with adverbs held by human figures. Other Zodiac panels show Scorpio with a crab, Pisces with a fish, Leo with a lion, Taurus with a bull and Aries with an Aries. Only some parts of these are preserved.

4th century AD (Ovadia)

Bibliography: Ovadia - Ovadia 1987, 63 fig. LXV-LXVIII, CLXXIX-CLXXXII. – Dunbabin 1999, 189-190 fig. 202.

9 - Beth Alpha Zodiac Mosaic. Beth Alpha - Israel (Fig. 13)

3.55 x 3.75 m

This mosaic is composed with the sun god Helios and the Zodiac circle in the center and seasons busts placed in the corners. Helios/Sol, whose head is surrounded by a beam of light, is placed between four difficultly defined animal figures made in a geometrical form. These animals are Helios' horses that we know from earlier periods' examples. In the background of this depiction is the moon and stars indicates that the journey is in the sky. On the third panel in the entrance, sacrificing Isaac is chosen as the issue. The Zodiac circle begins with a crab depiction that symbolizes Cancer. Among the Zodiac adverbs Libra, Aquarius, Gemini, Virgo are symbolized with adverbs that are held by human figures. Other Zodiac panels are depicted as Scorpio with a crab, Pisces with a fish, Leo with a lion, Taurus with a bull and Aries with an Aries and only some part of them are preserved.

End of 6th century

Bibliography: Sukenik 1932, 35-40, pl. 10-18- Dunbabin 1999, 191 fig. 203. - Maghess 2005, 4.

The common point of the 9 mosaics mentioned above is that all of them are comprised of motifs personifying the concept of time. The earliest example of this motif seen in different geographies is the Astrological Mosaic from Bir-Chana which dates back to the 2nd century or late 2nd century (Nr. 1). Then, in chronological order, the Orbe-“Days of the Week” mosaic from the first quarter of 3rd century (Nr. 2), Madrid (Nr. 3) and Munich Mosaics (Nr. 4) that date to the first half of the 3rd century, the Munster Mosaic that dates back to the mid 3rd century (Nr. 5), the Monnus mosaic (Nr. 6) and the Hippo Regius Zodiac Mosaic that both date back to the late 3rd century (Nr. 7). After these mosaics, among later examples which are found in Synagogues, are the Hammath Tiberias Mosaic which dates to the late 4th century (Nr. 8) and the Beth Alpha Mosaic of the late 6th century (Nr. 9). In accordance with this observation, it is obvious that Zodiac motifs began to be used on mosaic pavements in the 2nd century, became popular in mid-3rd century and were used until the end of 6th century.



Figure 13
Beth Alpha Mosaic

On the Hellín Mosaic, twelve gods on animals appear with their symbols. The month of April is depicted with a Taurus formed male figure carrying a woman probably Venus which is half-naked; May with Mercury wearing a petasos while carrying a caduceus and a Genius holding a Gemini in his hand; June with a male figure representing Cancer; August with the goddess Diana (Diana represents Virgo), September with Vulcan on a genius with his blacksmith's tongs, holding a Libra in his hand; October with Minerva on a Genius holding a grape basket; November with Vesta or Isis on a centaur holding an archer; and December with a goat-legged centaur, symbolizing Capricorn, carrying the goddess Minerva. When we look at the Monnus Mosaic we see that there are only 7 months preserved. Among these, Mercury is perceived as the patron god of May whereas Juno is June's protector, Neptune is July's, Ceres/Diana is August's, Vulcan is September's, Bacchus is October's and Isis is November's.

Actually, as understood from the Hellín Mosaic (Nr. 3), divine symbols prevail in Zodiac depictions which suggests that people tended to be dependent on a regional calendar rather than an agrarian one⁵. Veneralia was celebrated in April. May took its name from Mercury's mother Maia and feasts in honor of Mercury and his mother were celebrated in this month. Diana Natalis was celebrated in August; however, with time it began to be celebrated in September. In the Trier Monnus mosaic (Nr. 4) Vulcan is shown as the protector god of September. Stern asserts that the Armilustrum feast was in October and there

⁵ Stern 1966: 53-55.

was also another celebration in honour of Isis from 28th October to November⁶. In Nr. 6, Isis is shown with sistrum, proving this assertion. In the Hellín Mosaic, it is attempted to be expressed as Venus with Taurus, Vulcan with Libra, Mercury with Gemini, Mars with Scorpio, Diana with Virgo, Isis with Sagittarius and Minerva with Capricorn. Here, figures carrying the gods have wings which is very similar to the Orbe Mosaic (Nr. 2) in which Jupiter is depicted on an eagle. In this pavement Mercury gets on a goat just like Venus. V. Von Gonzenbach indicates that this mosaic is taken from a ceiling design⁷.

It is a striking fact that motifs of seasons became frequent from the mid-2nd century AD⁸. The Zodiac was combined with busts of the seasons which were placed in corners Nr. 3, 4, 6, 8 and 9 or with figures of children placed in the main composition just like the Munich Mosaic (Nr. 4). The season busts that are placed into corners are especially appropriate for use in the corners of diagonal and rectangular rooms. Nevertheless, it is necessary to ask the question of whether using these motifs is a result of a strong custom or if there are any other reasons.

Considering these motifs of time as a collective (except the mosaics in Nr. 3 and 6) it can be assumed exactly what kind of building or structure each kind of mosaic can be found in. From the analyzed mosaics, those in Nr. 1, 2, 4, 5 and 7 were used in houses whereas the mosaics in Nr. 8 and 9 were used in Synagogues. According to archaeologists' statements about which spaces these mosaics are used within, the Orbe Mosaic (Nr. 2) can be found in a balnea of a Roman Villa. The mosaic in Nr. 5 belongs to an unknown setting but covers an Oecus of a Roman Villa (Nr. 1). This information suggests that the choice of this motif most likely depended on decorative purpose rather than religious belief. After all, it is a known fact that the popularity of astrology increased in the Roman period and Augustus and Tiberius used astrology for some purposes unofficially⁹. Besides that, Israeli mosaics (Nr. 8 - 9) that date back to the late 4th century and 6th century are motifs typically preferred in Synagogues¹⁰. The appearance of this composition in a sanctuary obviously shows that it expresses a religious meaning rather than a decorative purpose. Before answering the question of whether this preference is a coincidence or if the motif has a religious meaning, it would be useful to examine when the calendar concept emerged and what its purposes of use are.

Zodiac is a name that is generally given to the belt on which the symbols of Aries, Taurus, Gemini, Cancer, Leo, Virgo, Libra, Scorpio, Sagittarius, Capricorn, Aquarius and Pisces are found. However, until today, a survey of why the Zodiac motif is preferred in Mosaic art has not been made.

6 Stern 1966: 57.

7 Gonzenbach 1961: 181-194.

8 Dunbabin 1978: 158-159.

9 Warrior 2006: 52-53 fig.41.

10 Weiss 2005: 1119-1129. Weiss emphasizes why this composition is preferred in synagogues by giving examples of mosaic pavements in synagogues in his article. It is obvious that, aside from the use of the same 'time' criteria, Christianity purposely did not employ like depictions in an attempt to undermine the impacts of poly-theist religions. This is partly different in religious places of Jewish culture because there are Zodiac depictions found in synagogues. This is explained with different reasoning. Weiss states in his article that there is a parallel to be drawn between the Jewish calendar and the Zodiac. Besides that, one other reason given is that the planning of liturgies in a year, or motifs, can be preferred as the symbol of universal power. It can also be explained by reflecting on Pagan religion in which the non-existence of Zodiac motifs is perceived as an effort to eradicate everything related to pagan religions in Christianity, whereas the existence of Zodiac motifs can be explained with reference to the Zodiac's twelve constellations and twelve Jewish tribes, or with the twelve entrance doors of Jerusalem that is mentioned in St. John's Bible. As no belief or custom can be destroyed in a short time, this situation may be accepted as a reflection.

A review of the concept of time as it appears throughout history would be useful before starting on the topic of the Zodiac. The concept of time has taken an important place in the history of humanity. With the Sumerians' interests in astronomy, the passing of time was originally considered to be a cycle of harmony and balance and thereby daily life was ordered within this repeating system. In this context, humankind primarily developed subjective systems such as dividing time into equal parts to make it possible to understand and direct. There is no coincidence in the order of days, months and years. All of these systems completed their development as a result of astrological surveys that were done in different periods. The weekly order of days, as we know today, is rooted in Antiquity and began to be used from the 2nd century BC. This system is a derivative of week systems from different cultures with some additional changes.

Actually, as an abstract concept, the Zodiac has become a concrete concept through personification. Some star families in the Galaxy – Via Lactea which is seen as a belt in the celestial sphere and named “Divine Star or Animal Way” - are entitled by metaphors and, from these, the personified depictions that now comprise the Zodiac emerged. The underlying fact of Zodiac is the concept of “Twelve Gods”. The names of these twelve gods are used as adverbs for the months of the year or as symbols for them.

The Zodiac is said to be rooted in the Greek Civilization, however there are indicators which suggest that the emergence of Zodiac began in earlier periods. The “twelve gods” concept forms basis of the Zodiac. Names or adverbs of these twelve gods are given to months or are used to symbolize them. The common view about this is that the origin of Zodiac comes from Egypt and Mesopotamia¹¹. Aside from this, it is necessary to consider the twelve gods of Hittites and Lycians¹². The meeting of the legion of the gods with goddesses (these goddesses walk in the end of the legion) is depicted on the “A” part of the Yazılıkaya Monument. However, it is supposed to differentiate partly the concept of ‘twelve gods’ of Hittites from the ‘twelve gods’ concept of Greek and Roman cultures.

On Linear B tablets that date back to the late Bronze Age, the twelve gods are not mentioned as a group¹³. It can be concluded, then, that that the twelve gods concept still did not mature in Mycenaean period. There is not any evidence

11 In Mesopotamia, twelve gods are shown as determinants of months. However, occasionally a month can be shown with adverbs belonging to more than one god which means that the same god symbolizes more than one month. Although the ‘twelve gods’ concept of the Zodiac does not correspond totally to Olympus’ twelve gods, the striking similarities between them should be considered. For instance there are parallels between Ishtar and Demeter/Ceres, Marduk and Ares/Mars, and Sin and Apollo. For detailed information look at Reiner-Pingree 1981: 81-82. For Egypt, look at Raevsky 1998: 299-305. Ancient Egyptians were aware that the environment directly affected their lives. The sun’s circle, the moon, the stars and the Nile’s flow were crucial for them. They tried, through seasonal feasts, to incorporate a seasonal system in their lives. It is a known fact that there are a minimum of two different systems in Egypt. One of these systems was the calendar of spherical events, and the other was a calendar system to organize worldly matters. This calendar is also named ‘the public calendar’. To understand this calendar one is assumed to know the Nile River too, Because there can be no Egypt without the Nile River. After the harvest time, which is also the warmest season in Egypt, the period which Egyptians fear most begins. The river has its highest amount of shoals of the entire year, then rises suddenly. In this period, the color of the river becomes reddish-brown because it carries the rich soil of Africa. The Egyptians named this ‘Akhet’. This flood lasts for four months and afterwards the water subsides and the color of soil remaining turns black. The soil is then extremely fertile, and agriculture on it’s land can produce high yields. For detailed information about this look at Parker 1950: 32 vd. Long emphasize on Egyptians’ month Gods and their existence especially in Egyptian art in 18th Dynasty in his study. Long 1987: 339-344.

12 Akurgal 1962: 110-113 fig.19.

13 Gérard-Rousseau 1968: 256-260; Chadwick 1973: 410.

indicating that the twelve gods' concept originates in earlier periods than the 6th century BC in Greek Civilization. With the exception of the altars in Olympia, it is observed that the concept emerged later in Greek cities¹⁴. The gods mentioned are Zeus, Hera, Poseidon, Athena, Aphrodite, Artemis, Apollo, Hermes, Hephaestus, Demeter, Ares and Dionysus. Hades, however, does not appear among these gods because he is the god of the underground and he is not respected as one of the gods of Olympus. If we look at the piece¹⁵ of Herodotus, we see that the Egyptians divided their year into the seasons and the twelve months by looking to the stars and making calculations based on their observations. He writes that Egyptians calculated the year better than the Greeks and he adds that the Greeks inserted an additional month biennially to counterbalance the year whereas the Egyptians insert 5 days to the year through counting each month as 30 days. In this way, seasons complete their natural cycle. In addition to this, he indicates that originally the Egyptians used 12 names for their great gods – a concept the Greeks then took from the Egyptians. The functions of the gods, feasts honoring the gods and also seasonal cycles played important roles in the emergence of the Attic Greek calendar. In his study, Long gives place to a table in which he adds Zodiac signs as well as Attic months and feasts¹⁶.

Attic months & Feasts

<i>Months</i>	<i>Gods signed by months</i>	<i>Great Feasts</i>	<i>Gods honored with great feasts</i>	<i>Feasts</i>	<i>Zodiac/Seasons</i>
Hekatombaion	Apollo	Panathenaia	Athena	Theoria-Panathenaic ship	Leo, Sirius, fall
Metageitnion	Apollo			Herakles=Kynosarges Herakleias	Virgo
Boedromion	Apollo	Eleusinian Misteris	Demeter&Kore	Epebe=Eleusis legion	Chelai (Claws)
Pyanopsiyon	Apollo	Thesmophoria	Demeter&Kore	Pyanopsia, Oschophoria, Thesmophoria	Scorpio, Winter
Maimakterion	Zeus				Plowing&Sowing Sagittarius
Poseidon	Poseidon	Rural Dionysia	Dionysus	Theoria, Judges for Rural Dionysia	Capricorn
Gamelion	Zeus & Hera	Lenaia	Dionysus	Lenaia, Hieros Gamos	Missing
Anthesterion	Dionysos	Anthesteria	Dionysus	Missing	Missing
Elaphebolion					
	Artemis	Urban Dionysia	Dionysus	Theoria, Sacrificia for urban Dionysos	Aries
Mounichion	Artemis			Artemis Mounichia	Taurus, summer
Thargelion	Apollo				Gemini
Skrophorion					
	?	Skira	Athena, Poseidon, Helios; Demeter&Kore	Bouphonos of Dipolieia	Cancer

¹⁴ For detailed information about this topic look at: Long 1987: 154-157. In particular the twelve gods of Altar in the Agora of Athens which dates back to 522/521 BC can be given as an example.

¹⁵ Herodotos 40.

¹⁶ Long 1987: 178.

Aristotle advocates that the earth is constant and all other cosmic elements turn around it in his piece named “Over the Canopy”¹⁷. In doing so, he also draws on the concept of time through his dissertation.

The relationship between the Greek gods and the months of the year appeared soon after the Macedonians’ conquered Egypt¹⁸. All late inscriptions write that ten months are expressed as Olympian gods (Aphrodite, Ares, Artemis, Athena, Zeus, Demeter, Hephaestus, Hermes, Hestia and Poseidon). In his work named “Acts”, Plato states that “an ideal city should organize feasts in the honor of one among 20 gods in each month.”¹⁹. Under such a system the order of months could not be retained and it is therefore almost impossible to say that there is a consistency between the system that is brought with Demetrius and agrarian calendars²⁰.

We learn about the Etruscans’ twelve gods from late Roman inscriptions²¹ and, logically, If Etruscans came from Anatolia, then the twelve gods they brought with them should be related to the Hittites. However, evidence shows that Etruscans’ twelve gods do not exist together. Considering an adaptation of these gods from Greek culture is more reasonable. When we look at other basic studies about this issue, we find information about the gods related to the Zodiac that is dates back to the Julius Claudius Period, especially in a work of Manilius named “Astronomica”²². “MANILIUS”, who devotes his working to Emperor Tiberius, gives places to the twelve gods in a similar system and he orders each of the gods as a sign of months. During months, horoscopes arise and therefore each god is seen as “the protector” of a month.

It is widely acknowledges that Roman months are related to the gods²³. Religious beliefs and courier animals play especially important roles in the personification of the Zodiac. On the other hand, in agrarian calendars, the Zodiac is associated with agrarian activities and the planets are associated with animals.

As mentioned above, the Roman system should be correlated with the Hellenistic world, especially considering the intense relationship that Caesar had with Egypt. Roman gods associated with the months of the Reform Calendar

17 Aristotle 1, 8, 17-21. In his thesis named geocentric model, the way that the planets orbit the Earth form an imaginary routes. People divided the sky into simple parts just like they did on Earth e.g. for navigating oceans successfully. They appropriated two poles in the sky too: North or Arctic pole and South or Antarctic Pole. They gave place to an equatorial line which is perpendicular to the axis between the poles and passes just in the middle of the earth between them. The Zodiac which replaces the ecliptic system of earth in the sky intersects the equator at two different points and, therefore, six of the Zodiac’s six horoscopes appear to the north of the equator towards other six appear to the south of the equator. The northern-most horoscope of the Zodiac is Cancer, and Capricorn exists in the southern-most part.

This thesis, however, collapsed with the Heliocentric theory of Copernicus in his book, “De Revolutionibus Orbium Coelestium” (On the Revolutions of the Heavenly Spheres by Nicolaus Copernicus of Torin 6 Books) of 1540. In his book, Copernicus explains that the earth and other planets revolve around the sun. This Heliocentric theory is known as the Copernicus Theory today. These revolutionary ideas were explored and confirmed after his death. The reason of this is that he was not certain and he hesitated because of the Church. For detailed information look at: Rosen 1943: 457-474. Moreover, afterwards, Galileo Galilei confirms this thesis in his piece on sun spots. 12 Akur-gal 1962: 110-113 fig.19.

18 This conception that is seen in Egypt was brought by Demetrius Poliorcetes in 293 BC into the Hellenistic World: Long 1987: 212-216.

19 Platon 828 B-D

20 Long 1987: 216-217.

21 Weinreich 1924-1937: 818.

22 Manilius 4, 744-817. In this chapter, Manilius emphasizes especially on geography of the Zodiac.

23 Long 1987: 235-305..

that Julius Caesar created in 45 BC match with those of the Egyptian sun year (in same date)²⁴. In another system, which is based on the grounds the celebration of feasts, god depictions are also used²⁵. The earlier example is the floor of Candelabrum from Rome²⁶. Here, three Olympus gods related to the summer months are depicted. These gods are on some kind of livings which are also correlated with these months. For instance, Neptune is shown over Cancer, Jupiter is shown over Leo and probably goddess Ceres is shown over Virgo.

Depictions of the holding of the Zodiac cycle (as a circle) in hand is the same in Nr. 4 and Nr. 7 of the Hippo Regius mosaic of North Africa. On the other hand, in the Monnus Mosaic (Nr. 6) gods surround mosses. Statements of months should be connected with feasts honoring gods or goddesses. For instance, Vulcan and Venus look over April and September (However they are shown as protector gods of June in agrarian calendars), in Nr. 3 and 6 they are moved to May. On the other hand Diana is moved to August from November and furthermore this month is her birth month. Neptune is moved to June from February and in February “Neptunalia” was celebrated.

On the Hellín Mosaic (Nr. 3), Mars shows the October. In the Monnus Mosaic, it is the Bacchus-the god of vintage. The impacts of Egyptian Isis and her feast is placed on November in Nr. 3 and 7.

There is no standard method of depicting of the gods. They can be shown as busts like in the Monnus Mosaic (Nr. 6) or as godlike figures on Zodiac symbols just like in the Hellín mosaic (Nr. 3). Additionally, as seen in Nr. 8 and 9, Helios, who is found in the center of the motif, is integrated with sun god depiction. However, as can be seen in other artefacts with similar depictions, occasionally Mithras²⁷, Tyche²⁸, Kybele²⁹ were also used in place of Helios. In catalogue 5, Helios is depicted with beams of light around his head as he rides his golden vehicle through the sky like in Nr. 8 and 9. In Nr. 4 and 7, Annus-Aion holds

24 For instance the god Liber who appears in Pompeii Medallions is associated with Bacchus and therefore with Dionysus. That is to say thtLiber, in Roman art, is also is Bacchus. This depiction is named Liber/Bacchus. Young Liber/Bacchus is shown as especially long-haired and slightly feminine, with a crown his head. Liber is mentioned as the god of agriculture and abundance in Roman Mythology (that is to say he is not the god of wine). Look at: Simon: 126-135. In ancient calendar depictions, Liber symbolizes the “Liberalia” of the 17th of March. Liber/Bacchus is already shown as the representative god of March in Pompeii Medallions. He was worshipped especially in the early 5th century BC with Ceres and Libera. At the time that the Bacchus cult began to spread in Roman culture in 2nd century BC, it received hostility and he was subsequently embraced as the new Dionysus. Grape or Kantaros do not exist among Liber’s adverbs. Long 1992: 488. In many of the calendars that are known, March is not shown with “Liberalia”, but, in Menelogia Rustica it takes place in the list of feasts that are celebrated in March. Scullard: 91-92; Long 1987: 232-284.

25 For instance, an official celebration organized in honor of Augustus is mentioned, 16-17 January, 23 September (celebrated as the birthday of Augustus), 3-12 October the time for the “Augustalia” feast (In this date Augustus returns from Syria, and the senate proposes an annual celebration at this time and 10-days-holiday is declared for the Roman public). For Roman feasts also look at: Jocelyn 1969: 3-12.

26 Long 1987: 38-39 fig. 99-101; Cain 1985: 119-122, 170-171 No. 62: It is dated to Augustus times.

27 Campbell 1968: 361-362..

28 Tyche appears in the center of the Zodiac belt in this depiction. Besides that, in Syria, Jupiter Heliopolitanus features the god of the days of the week by combining two gods. Long 1987: 304. The Tyche relief surrounded by the Zodiac from Khirbet Et-Tannūr is considerably important. This relief was found in an ancient area that was discovered during a trip to Jerusalem by the School of America-Jerusalem headed by Dr. Nelson Glueck for the school’s east researches in 1937. It is thought that the relief belongs to Nabataeanls (Nabataeans are originally a nomadic tribe and emigrated from Arabian deserts in 4th century BC). This relief is accepted as unique in Archaeological History. Six Zodiac adverbs are placed clockwise around Tyche. On the reverse, the other six adverbs of the Zodiac are found. Look at: Freeman 1941: 337-341.

29 Goddess Kybele is also associated with the Zodiac. In the Eastern Mediterranean World, Cybele is associated with the twelve gods as the mother of all gods. Look at: Long 1987: 284-285.

the Zodiac like a circle in his hand. Annus-Aion is known as a god symbolizing good destiny³⁰.

The Hellín months (Nr. 3) and the form of the Monnus Mosaic (Nr. 4) show a consistent form around a central panel. This reminds us of Pompeii Medallions which are also circular³¹. The importance of the emphasis on depictions in circles is that it shows an indivisible and infinite conception. The Monnus Mosaic is found nearby to the imperial palace. On the other hand, the Hellín Mosaic in Spain is in a region far from the Capital City. A serious professionalism draws attention to the design of mosaics. The selections of gods here are closely related with feast celebrations in Rome. The Latin Abbreviations of months' names are used near depictions. Flying winged figures on the pavement suggest that the design of the pavement was originally planned to be a ceiling decoration³².

Days of the week are depicted on the Orbe Mosaic (Nr. 2). Gods symbolizing the days of the week or planet gods are similar to the 12 gods. On Pompeii medallions, both groups are shown with Zodiac signs³³. Actually, on the pavement Nr. 1 that exists in Bir-Chana, planet gods symbolize the 12 gods. Jupiter appears in the center and, in panels around him, Saturn, Sol, Luna, Mars, Mercury and Venus depictions are represented as busts. On the outer parts of these panels Zodiac signs draw attention.

In general, month gods/zodiac issues are used in luxury spaces on great, colorful, highly qualified pavements.

Most of these designs are planned as one copy and demanded by rich people in important cities of the empire. These people most likely preferred these designs in their places to protect them from the dangers of daily life (natural disasters, war deficits and political confusions) and to be presented with a good future by gods. The message given from the month gods is of the permanence of the divine control over earth and the seasons. The Zodiac also has an iconographic meaning that is related to the seasons and 12 gods concept. The reason at the base of this is that these depictions symbolize abundance and blessing which were the most important facts of human life.

It is likely that the Zodiac depictions that are frequently used in different branches of Art were not popular in mosaic art if we look at the examples. Even the typical Zodiac form that was used in Synagogues (Nr. 8-9) was used in different artistic styles in earlier examples, however, this was not reflected in mosaic art.

30 Parrish 1984: 196.

31 Long 1987: 280.

32 For comparison look at: Switzerland Orbe Mosaic, the gods showing the days of the week, look at: Gonzenback 1961: 184-194 fig. 64-67.

33 Long 1987: 280.

Bibliography

- Akurgal 1962 E. Akurgal, *The Arts of the Hittites*, London.
- Alexander – Ennaifer 1994 M. A. Alexander – M. Ennaifer (ed.), *Corpus des Mosaïques de Tunisie, Thuburbo Majus II, Fasc. 4*, Tunus.
- Aristotle Aristotle, *On the Heavens*, J.L. Stocks (transl.). Internet Classics Archive, <http://classics.mit.edu/Aristotle/heavens.html>
- Bittel 1970 K. Bittel, *Hattusha. The Capital of the Hittites*, New York.
- Cain 1985 H. Cain, *Römische Marmorkandelaber*, Mainz.
- Campbell 1968 L. A. Campbell, “Mithraic Iconography and Ideology”, *EPRO* 11.
- Chadwick 1973 J. Chadwick, M. Ventris – J. Chadwick (eds.), *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge.
- Dunbabin 1978 K. M. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford.
- Dunbabin 1999 K. M. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.
- Freeman 1941 R. B. Freeman, “Sculpture in the Cincinnati art Museum”, *AJA* 45, 337-341.
- Gérard-Rousseau 1968 M. Gérard-Rousseau, “Les mentions religieuses dans les tablettes mycéniennes”, *Incunabula Graeca* 29, 256-260.
- Goethert-Polaschek 1979 K. Goethert-Polaschek, “Das Gebäude mit dem Monnus-Mosaik, Festschrift”, in: *100. Jahre Rheinisches Landesmuseum Trier*, Mainz, 69-96.
- Gonzenbach 1961 V. von Gonzenbach, *Die römischen Mosaiken der Schweiz*, Basel.
- Güterbock 1975 H. Güterbock - K. Bittel (eds.), *Das Hethitische Felsheiligtum Yazılıkaya, (Boğazköy-Hattuşa IX)*, Berlin.
- Herodotos Herodotos, *Herodot Tarihi*, M Ökmen (transl.), İstanbul, 2004.
- Hirsch 1997 S. Hirsch (Übersetz.), *Die Römische Villa von Orbe-Boscéaz und ihre Mosaiken*, *Archäologische Führer der Schweiz* 4.
- Hoffmann *et. al.* 1999 P. Hoffmann – J. Hupe – K. Goethert, *Katalog der römischen Mosaiken aus Trier und dem Umland, Trierer Grabungen und Forschungen Band XVI*, Trier.
- Jocelyn 1969 H. D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge.
- Long 1987 C. R. Long, *The Twelve Gods in Greek and Roman Art*, Leiden.
- Long 1992 C. R. Long, “The Pompeii Calendar Medallions”, *AJA* 96, 477-501.
- Maghess 2005 J. Maghess, “Heaven on Earth: Helios and the zodiac Cycle in Ancient Palestinian Synagogues”, *DOP* 59, 1-52.
- Marcus Manilius Marcus Manilius, *Astronomica*, G. P. Goold (transl.), London.
- Mason 1981 E. Mason, *Le pantheon de Yazilikaya; nouvelles lectures*, Paris.
- Ovadiah – Ovadiah 1987 R. Ovadiah – A. Ovadiah, *Mosaic Pavements in Israel*, Roma.
- Parker 1950 R. A. Parker, *The Calendars of Ancient Egypt, Illinois-USA*.
- Parlasca 1959 K. Parlasca, *Die Römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlin.
- Parrish 1984 D. Parrish, *Season Mosaics of Roman North Africa*, Roma.
- Platon Platon, *Laws*, W. R. M. Lamb (transl.), Loeb Classical Library (London: William Heinemann; Cambridge, MA: Harvard University Press).
- Raevsky 1998 D. S. Raevsky, “Ancient astronomy as the mirror of the history of culture”, *Astronomical & Astrophysical Transactions, Institute of Oriental Studies* 24, 299-305.
- Reiner – Pingree 1981 E. Reiner – D. Pingree, “Babylonian Planetary Omens 2”, *BiblMesopotamica* 2, 2, 81-82.
- Rosen 1943 E. Rosen, “The Authentic Title of Copernicus’s Major Work”, *Journal of History of Ideas* 4, 4, 457-474.
- Scullard 1981 H. H. Scullard, *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*, Ithaca.
- Simon 1990 E. Simon, *Die Götter der Römer*, München.
- Stern 1953 H. Stern, *Le Calendrier de 354*, Paris.
- Stern 1966 H. Stern, “Mosaïque de Hellín (Albacete)”, *MonPiot* 54, 40-59.
- Sukenik 1932 E. L. Sukenik, *The Ancient Synagogue of Beth Alpha, Jarusalem*.

- Visconti 1717 E. Q. Visconti, *Monumenti Gabini della villa Pinciana*, Roma.
- Warrior 2006 V. M. Warrior, *Roman Religion*, Cambridge.
- Weinreich 1924-1937 O. Weinreich, "Zwölfgötter", in: ^L *Roscher, ML VI*, 764-848, 818.
- Weiss 2005 Z. Weiss, "The Zodiac in Ancient Synagogue Art", *CMGR IX*, 1119-1129.
- Wirth-Bernards 1939 H. Wirth-Bernards, *Über das Heliosmosaik aus Münster bei Bingerbrück*, Bonn.
- Wünsche 2007 R. Wünsche, *Glyptothek Munich Masterpieces of Greek and Roman Sculpture*, R.Batstone (transl.), Munich.

Guidelines for Authors

This journal is going to be published two volumes annually, henceforth. The articles going to be sent must be written according to these guidelines. Thank you for your involvement and attention.

EDITORIAL POLICIES

The Editor-in-Chief and the Editorial Board are in charge of the scientific content and other editorial matters relating to the journal. The JMR is intended to be read by archaeologists, classicists, historians, epigraphers, scientists, heritage management specialists, restorers, conservators and others concerned with mosaics found around the world. In addition to analyses of archaeological data from excavations, surveys, and laboratory research, the JMR publishes technical and methodological studies of general significance and reviews articles that appeal to a wide professional readership. The JMR also publishes book reviews, brief articles, etc.

Articles should not be sent simultaneously to the JMR and to another publication. JMR does not accept translations of articles that have already been published elsewhere. Contributors should be aware that the JMR retains the copyright for materials appearing within its pages.

ABSTRACT AND KEYWORDS

The manuscripts can be written in English, German or French. Two short abstracts (in English and Turkish) must identify the site or culture concerned, its time period and location, and summarize the thesis and conclusions of the article. The abstract must be capable of standing alone and so may contain no text or figure references, no bibliographic citations, and no footnotes. If there must be a reference to another publication, the complete citation must appear in the abstract.

Six key words must be provided under the line of the abstract. Keywords should be given in both languages (English and Turkish) if the article was not written in English. All papers will be subject to a refereeing process, and may be discussed at meetings of Editorial Board. Detailed comments from referees are normally forwarded to the author, anonymously, by the Editor and if necessary, the authors may be invited to revise their manuscripts.

WRITING STANDARTS

The manuscripts should be typed on one side of their pages in double spacing. The title page of the paper should contain the title, the author(s) name, the keywords, an abstract and the author(s) address(es) in a footnote. Manuscripts should not exceed 30 pages of text and 15 pages of illustrations and tables in the research articles. The text must be in a 12-point typeface of the Times font family and double-spaced throughout, from the first line of the title through to the last line of the figure captions. Margins on both sides and at the top and bottom of each page should measure at least 3 cm.

Footnotes must be at the bottom of the page. They have to be written single-spaced and 10 points in font family Times.

The digital text should be in a format that can be processed in Microsoft Word. Figures for review purposes should be provided as tiff files at a resolution sufficient to retain the information in the illustration: 300 dpi for photographs and 600 dpi for line art is usually suitable. The names for the figure files should begin with the authors last name, e.g., Akurgal_01.tiff, Akurgal_02.tiff, Akurgal_03.tiff, etc.

The texts should be sent in a CD with a printed copy of the original text.

Dates before Christ (also “before the common era”) should be written as “B.C.” following the actual year (e.g., 255 B.C.). Historical dates after Christ (in the Common Era) should be written with “A.D.” preceding the year (e.g., A.D. 1071); alternatively write “7th century A.D.”

Use abbreviations for dimensions, distances, weights, and measures but not with general statements such as “a few meters above the floodplain.” Examples of abbreviations are “7 m”, “0.3 m”, “5 cu m”, “and 70 m asl , 300 km , 8 sq km, 1 sq m, 500 g”. If multiple dimensions are given, write “15 × 30 m.” Write “D” for “diameter” in parentheses (D. 24 cm). Do the same for “L”, “W” etc.

References and Citations

The bibliography must contain an entry for each work cited in the text and only works cited in the text are to appear in the bibliography.

References within the text are not allowed. All quotations must have specific page citations.

The use of “et al.” is restricted to text citations of works for which there are more than three authors. Otherwise, all authors must be listed in the bibliographic entry “(Akurgal et al. 1984: 80)”.

An example of a reference to a figure or table in another published work is “Akurgal 1996: fig. 5, table 7.” When referring to figures and tables in the present manuscript, use “Figure” and “Table” in the text and captions; in parentheses use “(Fig. 3)” and “(Table 1).” For figures with separate parts, use lower case letters in the text and upper case letters when the reference is enclosed in parentheses. For example, “Figure 7a” “(Fig. 10A).”

If a manuscript has been accepted for publication, the citation is “Jobst in press.” The bibliographic entry should put “in press” where the year would normally appear and name the publisher.

References to reprints of older works should be cited in this manner: “Vitruvius 1964 [27 B.C.]: 381.”

Full citations, including the names of all of the authors, complete titles, and page numbers for articles or chapters, are to appear in a bibliography at the end of the text, alphabetized by the first author’s last name. Include publishers and place of publication for books and monographs. Authors’ names should be given as they appear on the work being cited; avoid reducing first names to initials. The bibliography should be typed as in the following examples, but not double-spaced.

Article

Barringer 1991 J. M. Barringer, “Europa and the Nereids: Wedding or Funeral?, *American Journal of Archaeology* 95: 657-667.

Book

Dunbabin 1999 K.M.D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge: Cambridge University Press.

Unpublished Dissertation or Thesis

DePuma 1969 R. DePuma, “The Roman Fish Mosaic”, unpublished Ph.D. dissertation, Bryn Mawr College, Pennsylvania

Published Dissertation or Thesis

Reitz 1979 E.J. Reitz, Spanish and British Subsistence Strategies at St. Augustine, Florida, and Frederica, Georgia, between 1563-1783. Ph.D. dissertation, University of Florida, Gainesville. Ann Arbor: University Microfilms.

Monograph in a Series

Jobst 1978 W. Jobst, Römische Mosaiken aus Ephesos I, Die Hanghäusern des Embolos. Corpus der antiken Mosaiken in der Türkei I. Forschungen in Ephesos 8, 1, Vienna.

Article in an Edited Book

Abadie-Reynal 2006
C. Abadie-Reynal, "Roman Domestic Architecture at Zeugma", in R. Ergeç, ed., International Symposium on Zeugma: From Past to Future. Gaziantep: Gaziantep University Press, 1-6.

Work Accepted for Publication

Deck (in press) D. Deck, "The Restless Grass," Llano Estacado Studies.

Ancient Works

Livy The Early History of Rome. Aubrey de Sélincourt, Harmondsworth (trans.), U.K.: Penguin Books 1960.

Reprints

Cobo 1964 B. Cobo, Historia del Nuevo Mundo. (Originally published 1653.) Biblioteca de los Autores Españoles, vols. 91, 92. Madrid: Ediciones Atlas.

Figures and Tables

Figures

1. The word "Figure" is used to refer to all line drawings, photographs, maps, charts, and graphs that accompany an article. Every illustration is to be given a figure number. Every figure must be referred to in the text, and initial references to them must be in numerical sequence ("1, 2, 3," not "1, 3, 2").

2. If a map is necessary, Figure 1 should be a map locating the site or study area within its wider geographical context. The JMR has an international readership that needs to be kept in mind when designing Figure 1. Field reports should include at least one photograph that depicts the terrain and environment of the site or study area.

3. A simple graphic scale, when necessary, should appear in the image area of the figures; do not give scales such as "3x" or "1:50,000" in the captions. Should a figure showing artifacts lack a scale in the photograph, writing "The pot on the left is 21 cm tall" in the caption is fine.

4. The list of captions should be typed in upper and lower case letters, double-spaced, all lines justified left, and the word "Figure" should be the first word in each caption. For example,

Figure 1. Map of the Weicker site and environs. Inset shows the location of the site in NW Mexico. Map by Patricia Parker.

Each component in such a figure should be referred to in the text but, as with figures, these may be combined, e.g., "(Fig. 6c-f)."

5. All drawings and photographs will be returned.

Figure Production

1. Photographs and line drawings must be of high quality or they will not be published.

2. For conventional photographs on film, prints made from the negatives should be provided, especially in the case of slides. Please do not submit slides or digitized versions of conventional photographs. Digital photographs should be taken at high resolution and saved in tiff-format. The JMR does not accept jpeg-files which is a file format designed for monitor display, not for print. Upon acceptance of the article for publication, digital photographs should be provided as a tiff or as a Photoshop application file, at 300 dpi.

3. Hand-drawn (pen and ink) line art prepared to professional standards is welcome and the original art should be provided. Please do not provide scans of line art; the pre-press requirements of our printer are rather stringent.

Line drawings prepared digitally must use a vector application such as Illustrator or Freehand, and not a bitmap program such as Photoshop or Surfer. Upon acceptance of your article, submit both the application file (unflattened, Illustrator or Freehand) and an unflattened eps file with all font information embedded. Our experience with pdf-files prepared by contributors has been disappointing and we suggest avoiding that file format. Lettering on line art should be of a size to allow reasonable reduction; the JMR reproduces letters no smaller than 1,5 mm in reduction.

Tables

1. Tabular material is time-consuming to typeset, so authors should make certain that tables are essential for their argument. Every table must be referred to in the text, in numerical sequence. Chronological charts, unless they are very simple, seldom work well as tables and should be prepared as figures with a vector application.

2. Tables are to be numbered separately from the figures. Table captions should be typed double-spaced, flush left, in upper and lower case letters, and appear at the top of the table.

3. All table columns must have headings with the first letter capitalized.

4. Footnotes in tables should avoid the use of numerals or letters as superscript. Instead, use the following sequence: asterisk, dagger, double-dagger, section mark, two asterisks, two daggers, etc.

5. When designing tables, authors should organize the rows and columns in ways that help the reader understand the data.

Book Reviews

Review Preparation

Reviews in the JMR should be max. 1500 words and are expected to be critical and analytical in order to place the book under review in context. Book reviews, normally solicited by the Editor, do not require all of the details of manuscript preparation involved for a research report. The manuscript for a book review should be double-spaced throughout. Any references should follow the system given below. Footnotes and illustrations should not be used.

Format

1. Manuscripts must be typed, double-spaced throughout (from the first word to the last). Do not use single space or space and a half. The margins on both sides, top, and bottom should measure at least 2,5 cm. All manuscript copy, including references, is to be typed in upper and lower case letters. The use of all capitals is inappropriate.

2. Books being reviewed should be cited in the manner of the examples given below, followed by the reviewer's name and full mailing address.

Mosaics of the Greek and Roman World,

Katherine M.D. Dunbabin, 357 pages, 318 figures, 8 tables, 3 plates, 10 appendices, bibliography, index. Cambridge University Press, 2002. \$40.50 paper. ISBN0-521-00230-3.

Offprint Policy

The JMR does not provide offprints. JMR sends two printed copies of the journal and the article in pdf-format at no charge to each author.

