



ULUDAG UNIVERSITY MOSAIC RESEARCH  
CENTER

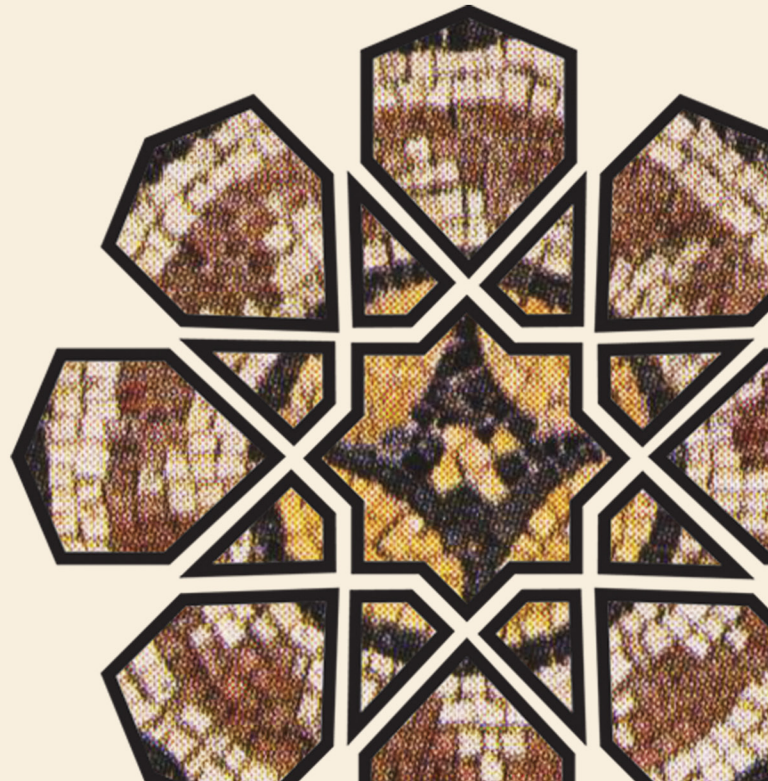


# JOURNAL OF MOSAIC RESEARCH

VOLUME 5, 2012

THE PROCEEDINGS OF V. INTERNATIONAL  
SYMPOSIUM OF MOSAIC CORPUS OF TURKIYE

Kommagene / Syria Mosaic and their Relations with the  
Kahramanmaraş Mosaics







ULUDAG UNIVERSITY JOURNAL OF MOSAIC RESEARCH

AIEMA - TURKEY

SCIENTIFIC COMMITTEE

CATHERINE BALMELLE, JEAN-PIERRE DARMON,  
MARIA DE JESUS DURAN KREMER, MICHEL FUCHS, WERNER JOBST,  
İ. HAKAN MERT, DEMETRIOS MICHAELIDES, ASHER OVADIAH,  
MEHMET ÖNAL, DAVID PARRISH, GÜRCAN POLAT, MARIE-PAT RAYNAUD,  
DERYA ŞAHİN, MUSTAFA ŞAHİN, EMİNE TOK, PATRICIA WITTS



Prof. Dr. KAMİL DİLEK

MUSTAFA ŞAHİN  
DERYA ŞAHİN  
A. ALİ ALTIN

MUSTAFA ŞAHİN  
A. ALİ ALTIN  
DERYA ŞAHİN  
SELİN NUGENT

WERNER JOBST  
JEAN PIERRE DARMON  
GÜRCAN POLAT  
MEHMET ÖNAL  
EMİNE TOK  
YASEMIN POLAT  
DERYA ŞAHİN

ULUDAG UNIVERSITY

University Rector

AIEMA TURKEY

Director  
Associated Director  
Associated Director

JMR NEWSLETTER

Editor  
Assistant Editor & Redaction  
Redaction  
English Redaction

JUDGE BOARD OF THIS VOLUME

wjobst@oeaw.ac.at  
darmonjp@wanadoo.fr  
gurcan@edebiyat.edu.tr  
monalbz@yahoo.com  
dreminetok@gmail.com  
yaseminpolat2002@yahoo.com  
dsahin25@hotmail.com

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.

JMR indexed by EBSCO since 2009  
JMR published each year in June.  
It is not allowed to copy any section of JMR without the permit of Mosaic Research Center. Each author whose article is published in JMR shall be considered to have accepted the article to published in print version and electronically and thus have transferred the copyrights to the Journal of Mosaic Research.

Journal of Mosaic Research  
ISSN 1309-047X

© 2012 by Ege Yayınları  
Publisher Certificate No: 14641

Printed by  
Paragraf Basım Sanayi A.Ş.  
Yüzyıl Mah. Matbaacılar Sit. 2. Cadde No: 202/A Bağcılar,  
İstanbul/Türkiye  
Tel: +90 (212) 629 06 07 Fax: +90 (212) 629 03 85  
Certificate No: 18469

Production and Distribution  
Zero Prodüksiyon Kitap-Yayın-Dağıtım San. Ltd. Şti.  
Abdullah Sokak, No: 17, Taksim, 34433 İstanbul/Türkiye  
Tel: +90 (212) 244 7521 Fax: +90 (212) 244 3209  
E.mail: info@zerobooksonline.com  
www.zerobooksonline.com/eng

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>

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

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





## CONTENTS

### JOURNAL OF MOSAIC RESEARCH

- v *Sunuş / Foreword*
- 1 Nurettin ARSLAN – Caner BAKAN  
*Assos Mozaikleri*
- 13 Serdar AYBEK – Ali Kazım ÖZ  
*Mosaic Researches at Amisos, 1996*
- 25 Claudia BARSANTI  
*The Fate of the Antioch Mosaic Pavements: Some Reflections*
- 43 José Maria BLÁZQUEZ – Javier CABRERO  
*Antioch Mosaics and their Mythological and Artistic Relations with Spanish Mosaics*
- 59 Maria de Jesus DURAN KREMER  
*Floral and Geometrical Motives of the Pavement Mosaics in East and West. The Example of the Roman Villa of Abicada*
- 71 Akın ERSOY – Duygu YOLAÇAN  
*Smyrna Agorası Mozaikli Yapı Mozaik Döşemi Konservasyon Çalışmaları*
- 81 Hünkar KESER – Emine TOK  
*Arvalya Bazilikası*
- 89 Celaleddin KÜÇÜK – Mine YAR  
*Kahramanmaraş Mozaikleri Konservasyon Çalışmaları*
- 97 Seydihan KÜÇÜKDAĞLI  
*Kahramanmaraş Germanicia Mozaikleri*
- 103 Luz NEIRA  
*Unique Representation of a Mosaics Craftsman in a Roman Pavement from the Ancient Province Syria*

- 115 Elda OMARI  
*The Mosaics with Animals Theme in the Southern Adriatic Between 4<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> century A.D.: Decorative and Iconographic Schemes in Comparison*
- 131 Mehmet ÖNAL  
*Herakles'in On İki İşi Betimli Mozaik Hakkında Tespitler*
- 145 Ali Kazım ÖZ  
*The Research and Conservation Study of the Mosaics of the Roman Bath at Metropolis*
- 163 Sami PATACI – Ali Kazım ÖZ – Ergün LAFLI  
*Paphlagonia Hadrianoupolis'i Mozaik Buluntuları: Ön Değerlendirmeler*
- 173 Marie-Patricia RAYNAUD  
*A Birds Mosaic in Qalaat Seman*
- 187 Barış SALMAN  
*Kommegene ve Suriye Bölgesi Mozaiklerinde Yerel Özellikler ve Yabancı Etkiler: Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme*
- 201 Y. Selçuk ŞENER  
*Arkeolojik Alanda In situ (Yerinde) Mozaik Koruma Yöntemleri*
- 221 Hülya VURNAL İKİZGÜL  
*From Antiquity to Modernity*
- 225 Licinia Nunes Correia WRENCH  
*Exemples du Decor Vegetal en Quelques Mosaiques Romaines: Du Portugal a L'Autre Extreme de la Mediterranee*

## SUNUŞ / FOREWORD

Tarihten günümüze birçok medeniyete ev sahipliği yapan Kahramanmaraş, Mezopotamya'yı Kapadokya'ya ve Anadolu'nun diğer yerleşim yerlerine bağlayan kavşakta yer almaktadır.

İpek Yolu üzerine kurulmuş olan Kahramanmaraş, Tarihi dokusu, kültürel mirası, doğal güzellikleri, şifalı termalleri, serin yaylaları ve nadide el sanatları ile alternatif turizm açısından önemli bir potansiyele sahip olmakla birlikte. Germanicia Antik Kenti Taban Mozaikleri başta olmak üzere her yıl gerçekleştirilmekte olan bilimsel yüzey araştırmaları sonunda tespit ve tescil edilen höyükler, kalıntılar ve kültür varlıkları nedeniyle adeta arkeolojik bir kent konumundadır.

Tarihi, kültürel ve arkeolojik değerleri ile de turizm noktasında çok elverişli olan Kahramanmaraş, 2007 yılında keşfedilen Germanicia Antik Kenti taban mozaikleri ile birlikte yeni bir zenginlik daha kazanmıştır. Geç Roma dönemine ait olduğu anlaşılan Germanicia taban mozaiklerinin, bu dönemde şehirde yaşanan siyasi, sosyal, kültürel ve iktisadi durumun yanı sıra henüz bilinmeyen birçok yönü ise araştırılmayı ve keşfedilmeyi beklemektedir.

Germanica Antik Kenti ve taban mozaiklerinin bilimsel açıdan araştırılması, değerlendirilmesi ve tanıtılabilmesi için Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi ile işbirliği içerisinde 28-30 Haziran 2011 tarihlerinde 5. Türkiye Uluslararası Mozaik Corpus'u Sempozyumu düzenlenmiştir.

Doğu Akdeniz Kalkınma Ajansı (DOĞAKA) ve Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi (AIEMA-Türkiye) başta olmak üzere mozaik dünyasını bir kez daha bir araya getiren bu sempozyuma katkıda bulunan tüm kurum ve kuruluşlara teşekkür eder, çalışmalarında başarılar dilerim.

Şükrü KOCATEPE  
Kahramanmaraş Valisi





## Assos Mozaikleri

Nurettin ARSLAN\* – Caner BAKAN\*\*

*Die hier behandelten Mosaikfußböden wurden mit einer Ausnahme alle in den Jahren 1881-1883 durch die vom American Institute of Archaeology durchgeführten Ausgrabungen freigelegt. Das älteste, aus Marmor hergestellte Mosaik lag in der Cella des Athenatempels auf der Akropolis. Die anderen frühen Beispiele aus dem 4.-3. Jahrhundert v. Chr. schmückten die Fußböden zweier Gebäude südlich des Bouleuterions. Auf diesen aus Kieselsteinen gefertigten Mosaiken sind Nike und Greife dargestellt. Daneben sind noch Mosaikfußböden in Kirchen des 5./6. Jahrhunderts n. Chr. ausgegraben worden. Die Tatsache, dass es in einem so wichtigen Ort wie in Assos vom 6. Jahrhundert v. Chr. bis in das 4. Jahrhundert n. Chr. kaum Mosaiken gibt, kann mit dem Grabungsprogramm zusammenhängen. Bis in das Jahr 2010 fanden die Ausgrabungen fast nur im Athenatempel, dem Theater und der Nekropole statt. Wenn in den Wohnvierteln, Kirchen und den anderen offiziellen Gebäuden in der Stadt gegraben werden würde, wäre zu vermuten, dass die Anzahl der Mosaiken in Assos steigt. Die einzigartigen Mosaiken des 4. und 3. Jahrhunderts v. Chr. zeigen auf, dass die Tradition der Mosaikfußböden in einer frühen Zeit der Stadtgeschichte beginnt. Zwischen diesen und der Mosaikausstattung der Kirchen des 5./6. Jahrhunderts n. Chr. erstreckt sich ein mehrere Jahrhunderte umfassender Hiatus, der nur durch weitere Ausgrabungen gefüllt werden kann.*

**Schlüsselwörter:** Assos, Nike, Griphon, Kieselmosaik, hellenistische Mosaik

Çanakkale ili, Ayvacık ilçesine bağlı Behram Köy'deki Assos, Troas bölgesi antik kentlerinin başında gelmektedir. Kentteki ilk iskanın MÖ II. Binde olduğunu ortaya koyan az sayıda arkeolojik buluntu mevcuttur. Ancak antik kaynaklar Assos'un MÖ 7. yüzyılda Lesbos Adası'ndan göç eden Methymnalı göçmenler tarafından kurulduğunu aktarmaktadır (Strabon, XIII 1, 58; Arslan 2010: 113). Kentin tarihi hakkında yazılı kaynaklardaki bilgiler oldukça kıttır. Bu bilgiler MÖ 368/5 yılında Assos'a sığınan Pers satrap Ariobarzanes'in Karia satrabı Maussolos ve Autophradates tarafından başarıya ulaşmayan kuşatmanın ardından Banker Eubolus'un tiran olarak Assos'u yönetmesi, daha sonra yerine geçen kölesi Hermeias, MÖ 347 yılında Aristoteles'in Assos gelmesi ve MS 57 yılında Aziz St. Paulus'un kenti ziyaret etmesi şeklinde özetlenebilir.

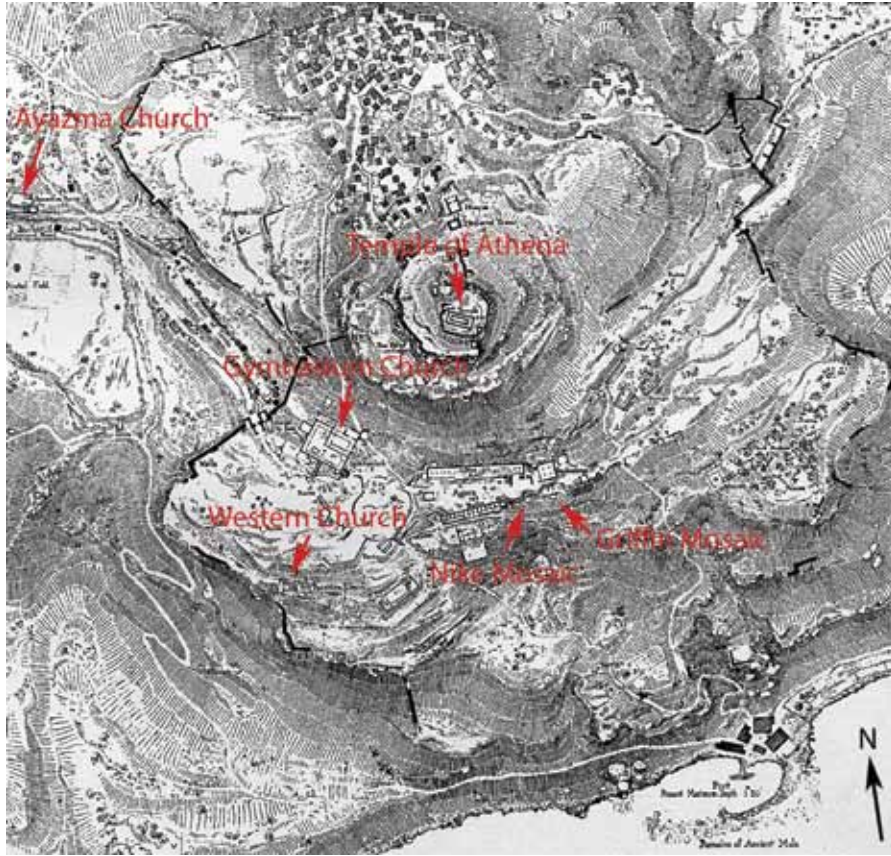
Akropolis üzerinde Arkaik Dönem'e ait Athena tapınağı ve nekropollerdeki bu döneme ait mezarlar dışında kentte hala ayakta olan yapıların birçoğu Geç Klasik ve Hellenistik Dönemlere aittir. Bunlar kentin etrafını kuşatan surlar, gymnasium, stoalar, bouleuterion ve tiyatrodur. Sur içinde Roma karakteri gösteren kalıntıların oldukça az olmasına karşın MS 5-6. yüzyıllara ait çok sayıda kilise ve konutların surlar içindeki varlığı dikkati çekmektedir.

1881-83 yılları arasında Amerikan Arkeoloji Enstitüsü adına J. T. Clarke ve F. H. Bacon ikilisi arkeolojik kazılar gerçekleştirmiştir. Assos'ta 1981 yılında yeninden başlayan kazı çalışmaları halen devam etmektedir.

Burada Assos'taki kazılar sonrasında ortaya çıkartılan mozaikler ele alınmaktadır. 1981 yılından itibaren kazıların Amerikan kazı heyetinin çalıştığı alanlarda sürdürülmesi nedeni ile mozaiklerin biri dışındakiler Amerikan kazı heyeti tarafından bulunmuştur. Mozaikler Athena Tapınağı, Batı Kilisesi, Gymnasium, agoranın güneyindeki yapılar ile Ayazma Kilisesi'nde yer almaktadır (Resim 1).

\* Prof. Dr. Nurettin Arslan, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Arkeoloji Bölümü 17100 Çanakkale/Turkey, (286) 2180018 Dahili:1692 fax: 2180033 narslan@hotmail.de

\*\* Arş. Gör. Caner Bakan, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Arkeoloji Bölümü 17100 Çanakkale/Turkey, (286) 2180018 Dahili:1664 fax: 2180033 E-mail: canerbakan@comu.edu.tr



Resim 1  
Mozaiklerin kentteki konumları

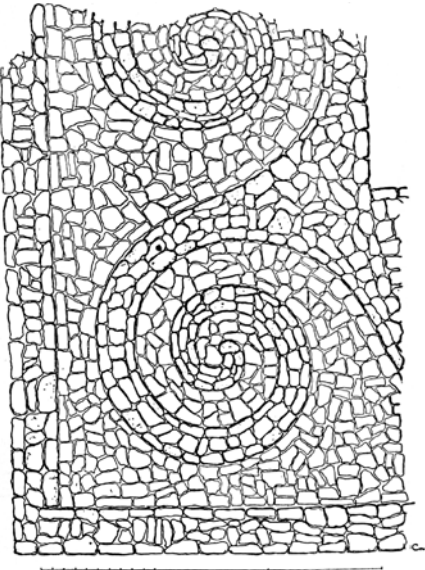
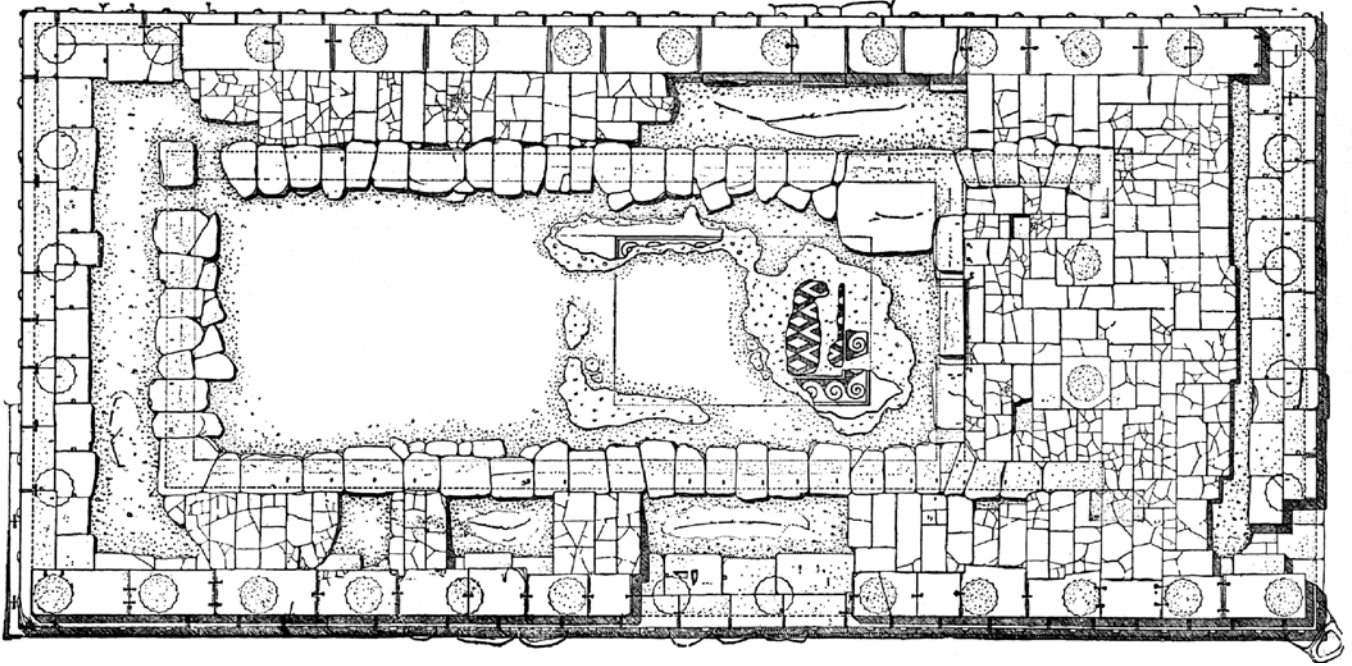
### Athens Tapınağı'nın Cellasındaki Mozaik

Akropolis üzerindeki Dor düzeninde Athena tapınağı 6x13 sütunlu ve peripteros planlıdır (Arslan 2010: 123). 1881 yılı kazılarında cellanın doğu bölümünde kısmen korunmuş zemin mozaiği tespit edilmiştir (Clarke 1882: 83; Salzmänn 1982: 120-121 Nr. 150) (Resim 2). 600x400 cm ölçülerindeki mozağin güneydoğu ve kuzeybatı yönlerdeki kısımları günümüze ulaşmıştır. Mozaik stylobat blokları ile aynı seviyede olan kapı eşiğinden 13 cm yüksekliktedir. Kapı eşiğinin bir mermer bloğu aracılığıyla mozaik ile aynı seviyeye getirildiği düşünülmektedir (Clarke et al. 1902: 163).

Mozaikte polygonal siyah ve beyaz mermer parçalarının (tessera) yanısıra, bordürün içinde kalan ve baklava dilimi bezeli ana sahnede çakıl taşları kullanılmıştır (Salzmänn 1982: 67). Mozağin çevresi 4-5 cm kalınlığında siyah bir bordürle sınırlandırılmıştır. İç kısımdaki bordürün içinde yer alan siyah renkli koşan dalga bordürü, daha içerideki baklava desenli alanı çevrelemektedir (Resim 3). Beyaz renkli mermer tesseralar, özellikle siyah renkli geniş dalga bezemeye dış bordür arasında kalan boşlukta kullanılmıştır. Mozaikte kullanılan çakılların yükseklikleri 5 cm.yi bulmaktadır. Zemine gömülen çakıl taşlarının araları dolgu malzemesi ile doldurulmuştur. Mozağin çevresinden küp şeklinde parlak sarı taşlar ve kiremit parçaları ele geçmesine karşın kompozisyondaki yerleri kesin olarak tespit edilememiştir. Bununla birlikte dalga bandı ile dama desenli ana süsleme paneli arasında ince şerit halinde bu parçaların kullanılmış olabileceği ileri sürülmektedir (Clarke 1898: 69-71; Clarke et al. 1902: 163-164; Salzmänn 1982: 120- 121, Kat 15).

Assos Athena Tapınağı M.Ö. 540-530 yıllarına tarihlenmektedir (Clarke 1882: 119; Arslan 2010: 123). Amerikalı hafırlar mozağin altından, M.Ö. 4. yüzyılın





Resim 2  
Athena Tapınağı'ndaki mozaik  
(Clarke et al. 1902)

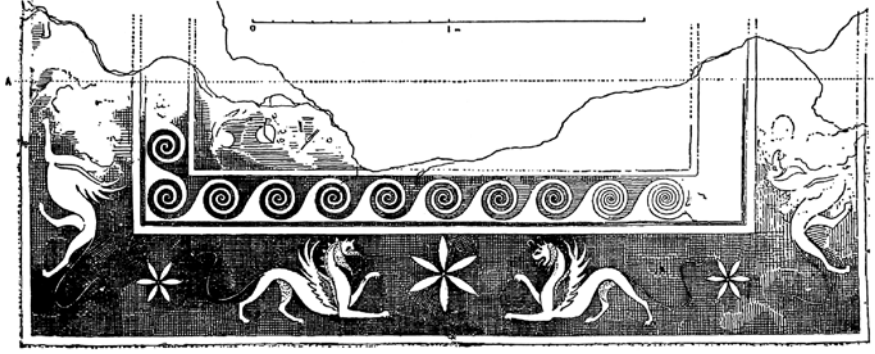
Resim 3  
Athena Tapınağı'ndaki mozaikten  
detay (Clarke et al. 1902)

ilk çeyreğine tarihlenen bir Gargara sikkesi, astarlı seramikler ve kabartmalı kase parçaları bulmuşlardır. Elde edilen bu arkeolojik verilere dayanarak tapınağın cellasındaki mozaïği M.Ö. 4. yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlemişlerdir (Clarke 1898: 72-73). Amerikalı araştırmacılar celladaki mozaïğin, Hermeias'ın tiranlığı sırasında; Aristoteles'in Assos'ta kaldığı zamanda tapınağın onarımı ile ilişkili olabileceğini ifade etmişlerdir (Clarke 1898: 72-73; Clarke et al. 1902: 164). Amerikan kazı hafırları, mozaïğin baklava desenli ana panelindeki çakıl taşları nedeni ile bu tarihi önermiş olmalıdırlar.

Megara, Olynthos, Atina, Eretria, Voula ve Pella'daki gibi çakılların birbirlerine bitişik olmadıkları ve aralarındaki siyah ve beyaz çizgilerin varlığı nedeni ile daha sonraki araştırmacılar Assos Athena tapınağının cellasındaki mozaïğin tarihi için MÖ 3. yüzyılın ikinci yarısını önermektedir (Salzmann 1982: 67, dipnot: 583; 120-121 Nr. 150; Bingöl 1997: 73-74). Amerikan ekibin tarihleme sırasında kullandığı Pergamon malı kabartmalı kase parçasının (Clarke et al. 1902: 164). MÖ 3. yüzyılın ortalarına ait olması ve MÖ 4. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Gargara sikkesinin (Clarke 1898: 72-73) ise terminus post quem olarak kullanılamayacağı belirtilmiştir (Salzmann 1982: 67, dipnot: 583).

### Grifon Mozaikli Yapı

Bouleuterion'un 23 m güneyindeki istinat duvarı ile tiyatronun arasındaki teras alanında iki yapı ortaya çıkarılmıştır (Clarke 1898: 190). Bunların biri grifon biri de Nike betimlemeli zemin mozaiklerine sahiptir. Bunlardan grifonlu mozaik 12.6x5.4 m. ölçülerindeki iki odalı bir yapının doğusundaki odada tespit edilmiştir (Clarke 1898: 190-207). İki mekanlı yapının girişleri güneydedir. Mozaïğin bulunduğu doğudaki dikdörtgen oda, batıdaki kare planlı odadan daha geniştir (içten içe 6.3x4.84 m). Yapının duvarlarında harç kullanılmamıştır. Bu yapının güney duvarı tamamen tahrip olmuştur. Kuzey duvarında çizgi ve panellerden oluşan duvar süslemesinin izleri görülmüştür. Duvarlardaki sıvanın Roma Dönemi'nde uygulandığı ve yapının kamusal bir mekan olması gerektiği ileri sürülmektedir (Clarke et al. 1902: 121).



Resim 4  
Grifon'lu mozaik  
(Clarke et al. 1902)

430x265 cm ölçülerindeki mozaik ortaya çıkartıldığında sadece kuzey yarısının sağlam olduğu görülmüştür (Salzmann 1982: 85, Nr. 17) (Resim 4). Mozaik uzun kenarlarından biri ve kısa kenarların uç kısımları iyi korunmuştur. Mozaik, daha geç bir tarihte kaba bir dolgu malzemesiyle kaplanmıştır. Amerikan ekip tarafından zorlukla mozaikten ayrılabilen bu dolgu yüzünden, mozaik oldukça zarar görmüştür. Dış bordürde karışık olarak açık gri ve zeytin yeşili çakıl taşları kullanılmıştır. Grifonların bulunduğu bordürde figürler dışındaki alanlar koyu yeşil taşlarla kaplanmıştır.

Dikdörtgen mozaik çevresindeki birinci bordür 57 cm genişliğinde olup, rozet ve antitetik grifonlar ile süslenmiştir. İyi korunmuş uzun kenarda aralarında bir rozet olan antitetik grifonlar yer almaktadır. Sağdaki grifonun başı kartal, soldakinin başı ise aslan biçimlidir. Gövdelerinin ön kısımları kalın arka kısımları çok ince olan grifonların uzun kuyrukları havada geriye doğru bir S hareketi çizmektedir. Her iki grifonun arkasında, ortadaki rozetin daha küçük bir örneği yer almaktadır. Kısa kenarlarda grifonların gövdeleri korunmuştur. Grifonların gövdeleri, yassılaştırılmış ve iki farklı tondaki beyazımsı çakıl taşlarındandır. Kanatların kenarları gri, iç kısımları ise açık mavimsi olup, ön kısımda parlak sarı tercih edilmiştir. Sarı renk taşlar kuş başlı grifonun tepesinde ve aslan başlı grifonun boynuzlarında da kullanılmıştır. Birinin gagası ve diğerinin ise dili parlak kırmızı yeşim taşındandır.

Birincisine göre daha dar olan ikinci bordür koşan dalga motifi ile süslenmiştir. Ana panel alanının oldukça tahrip olması nedeni ile sadece kenarda küçük bir parça halinde koyu yeşil renkli çizgisel bezeme bilinmektedir. Mozaik altında iki kademeli bir döşeme dikkati çekmektedir. En alttaki birinci döşeme sıkıştırılmış küçük taşlardan oluşmaktadır. Bunun üzerinde ikinci döşeme bol kiremit tozu ve kaba dolgu malzemesi ile yapılmıştır. Bu döşemenin üzerine çakıl taşları yerleştirilmiştir. Kiremit tozu ile çakıl taşlarının arasındaki beyazlık azaltılmıştır (Clarke et al. 1902: 121; Salzmann 1982: 85 Nr. 17).

Grifonlu mozaik tarihi konusunda farklı fikirler vardır. Çakıl taşlarının materyal olarak kullanılmasına karşın kompozisyonun büyük bölümünün ve özellikle de merkez alanının eksik olması bunun başlıca nedenlerindedir. Grifonlu mozaik benzer bir örnek Erytraî'daki bouleuterionun zemininde bulunmuştur (Bingöl 1997: 78, Abb. 51, Taf. 8, 3). Paralel örnekler yardımı ile Assos'daki bu mozaik MÖ 3. yüzyılın ikinci yarısına veya MÖ 2. yüzyılın başlarına tarihlenmektedir (Salzmann 1982: 37, dipnot: 306-309).

## Nike Mozaikli Yapı

Nike mozaikli yapı, Grifon mozaikli yapı ile Güney Stoa arasında yer almaktadır. Bu iki mozaikli yapının arasındaki bir merdivenle üst terasa, yani

Resim 5  
Nike'li mozaik  
(Clarke et al. 1902)



Bouleuterion'un önüne çıkılmaktadır. Tek odadan oluşan bu yapının kuzeydeki uzun duvarının temelleri tam; doğu ve batısındaki kısa duvarlarının temelleri ise kısmen korunmuş olarak bulunmuştur. Yapının içerisinde yer alan taban mozaïği, J. T. Clarke ve ekibi tarafından kaldırılarak Amerika'ya götürölmek istenmiştir. Ancak son anda çıkan yasal problemler nedeniyle mozaik Assos limanında bırakılmıştır. F. Bacon, Assos'u tekrar ziyaret ettiği sırada Nike mozaïğinin kaybolduğunu görmüştür ve bu durumu İstanbul'daki müzeye bildirmiştir (Clarke et al. 1902: 121; Salzman 1993: 180). Mozaïğin bazı parçaları Çanak-kale Arkeoloji Müzesi'ndedir. Nike'nin kanatlarının olduğu bir parça ise Assos/Behramkale limanındaki Osmanlı çeşmesinin ön cephesine monte edilmiştir (Salzman 1993: 179). Bu mozaik parçası, Nike mozaikli yapıya aittir. Aslında çakıl taşından yapılmış olan mozaik, Amerikan ekip tarafından mermer mozaik olarak tanımlanmıştır. Bu nedenle bu mozaik uzun bir süre tessera mozaik olarak tanımlanmıştır (Salzman 1993: 179).

470x235 cm ölçülerindeki dikdörtgen taban mozaïği 90-110 cm genişliğindeki bir meander bandı ile çevrilidir (Resim 5). Üç bölüme ayrılmaktadır. Orta alanda 175x175 cm ölçülerinde kare bir alan bulunmaktadır. Yanlarındaki alanlar ise 105x175 cm ölçülerindedir. Tüm alanlar en dışta 40 cm kalınlığında bir meander şeridi ile çevrilmektedir. Orta alanda iç çapı 120 cm olan dairesel bir alan daha bulunmaktadır. Dairesel alanın etrafını 30 cm kalınlığındaki bir sarmaşık kuşağı sınırlandırmıştır. Dairesel alanın içerisinde khiton ve manto giymiş iki kadından biri sol ayağını bir kutunun üzerine koymuş ve sağ elinde bir terazi tutmaktadır. Karşısındaki kadın diz çökerek bir erosu terazinin kefesine koymaktadır. İçinde bir ağırlık olan terazinin kefesi bir eros tarafından yukarı doğru kaldırılmaktadır. Terazinin üzerinde sağa doğru uçan ve elinde iki çelenk tutan üçüncü bir Eros görölmektedir. Yuvarlak alanın dışında, köşelerde kalan Eroslar ise bir ellerinde geniş bir yaprak tutarken diğer ellerinde bir meyve veya çiçek tutmaktadırlar.

İki yandaki dikdörtgen alanlarda karşılıklı duran Nikeler ve aralarında uzun ayaklı bir uçayak bulunmaktadır. Her iki sahnede, soldaki Nikeler ellerinde ev biçimli birer kutu tutmaktadırlar. Diğer Nikeler ise oval bir nesne (muhtemelen kalkan) tutmaktadır (Salzman 1982: 85, Nr. 16; Salzman 1993: 179).

Kompozisyonun arka planında yeşil ve siyah, figürlerde ve bazı çiçeklerde beyaz, gölgelerde mavi, saçlarda, terazide ve diğer çiçeklerde sarı ve kutunun alınlığında kırmızı renkli taşlar kullanılmıştır. Çakıl taşlarının büyüklükleri 0,5 – 0,8 cm ve 1-1,5 cm arasında değişmektedir. Nike'lerin dudak ve kaş bölümlerinin metal veya başka bir malzemeden yapılmış olabileceği tahmin edilmektedir.



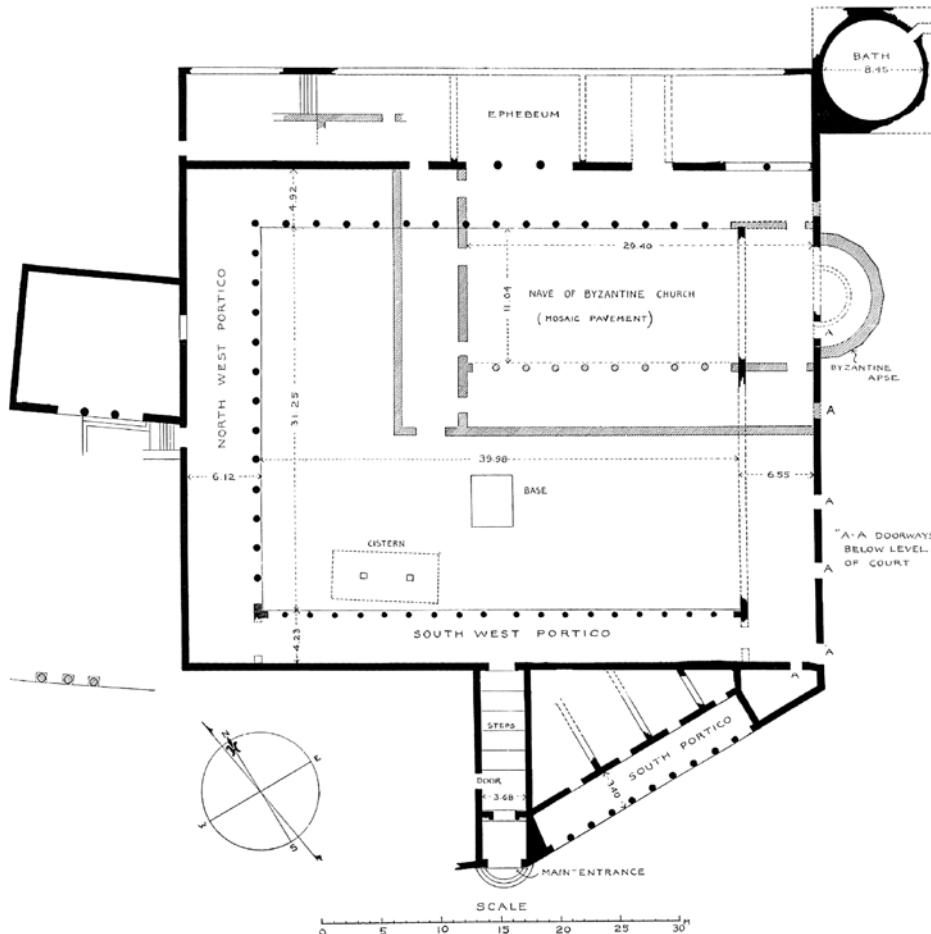
Yapının bulunduğu yer nedeni ile bunun kamusal veya dini bir yapı olması gerekmektedir (Salzmann 1993: 180). Assos mozaiği hem konu hem de kompozisyon bakımından çakıl mozaikler arasında özel bir yere sahiptir. Yunanistan'daki MÖ 4. yüzyıl çakıl mozaiklerinde ana panelde tek bir resim alanı yer almasına rağmen Assos örneğinde bu alan üç bölünmüştür (Salzmann 1993: 180). MÖ 5.-3. yüzyıl çakıl mozaikleri örnekleri arasında Assos örneği tekil bir örnektir. Çakıl mozaiklerinin Assos'ta olduğu gibi üç bölüme ayrılması, Anadolu ve Kıbrıs'ta görüldüğü için bu uygulamanın doğuya özgü bir uygulama olduğu düşünülmektedir (Salzmann 1993: 180-181).

Büyük bir olasılıkla Aphrodite tarafından aşkın tartılması betimlenmiştir. Bu tür tasvirler Yunan sanatında çok seyrek olarak ele alınmıştır.

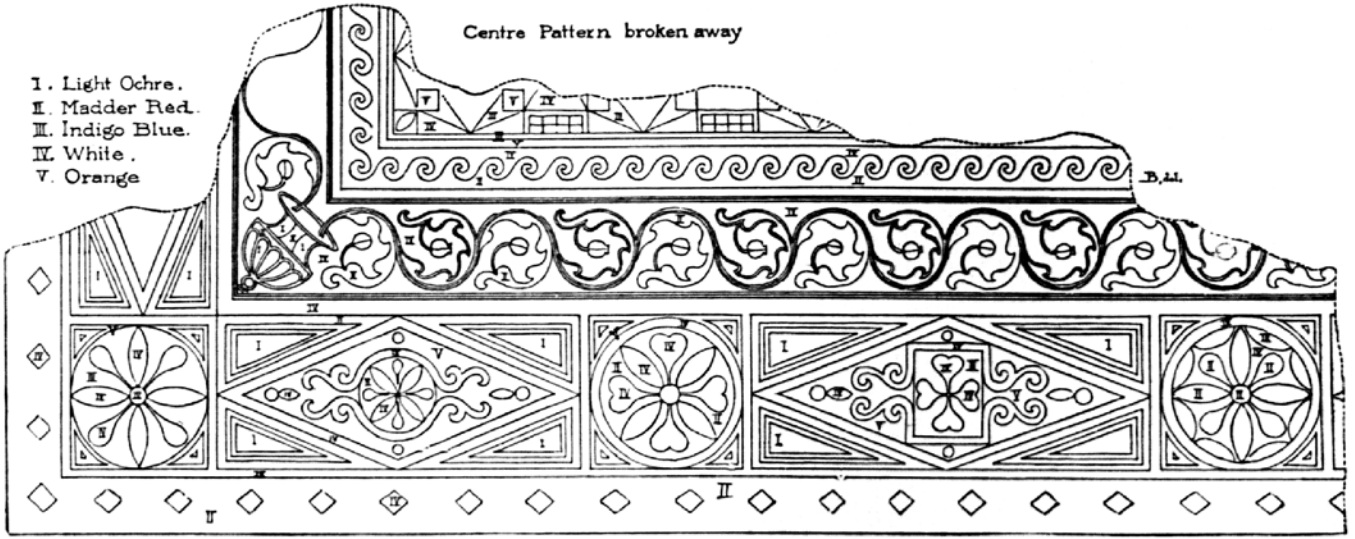
Assos mozaiğinin her iki kenarındaki nikeler ve uçayakların Homeros'dan beri zafer-birincilik ödülü ile ilişkili olduğu bilinmektedir. Salzmann'a göre bu mozaikte kazanılan bir müzik yarışması betimlenmektedir (Salzmann 1993:181-182). Mozaik MÖ 4. yüzyılın sonu veya 3. yüzyıla tarihlenmektedir (Salzmann 1993: 179).

### Gymnasion Kilisesi Mozaiği

Batı kapısının hemen gerisinde kentin en önemli resmi yapılarından bir olan Gymnasion bulunmaktadır (Resim 6). 52x52 m. ölçülerindeki kare planlı gymnasion MÖ 2. yüzyıla tarihlenmektedir (Arslan - Böhlendorf-Arslan: 2010: 72-74). Roma Dönemi'ne ait yazıta göre yapının onarıldığı bilinmektedir (Merkelbach 1976, 36-38). Yapı MS 5. yüzyılda kiliseye dönüştürülmüştür.



Resim 6  
Gymnasium planı  
(Clarke et al. 1902)



Resim 7  
Gymnasium Kilisesi'nde bulunan  
mozaik (Clarke et al. 1902)

Gymnasionun doğusuna çokgen planlı bir apsis eklenerek 41x22.5 metre ölçülerinde üç nefli ve bazilikal planlı bir kilise elde edilmiştir. Bu kilisenin naos bölümünde 3 metre kareden daha az olmayan bir alana yayılan taban mozaïği yer almaktadır (Clarke 1881: 124; Arslan - Böhlendorf-Arslan: 2010: 75, 142) (Resim 7).

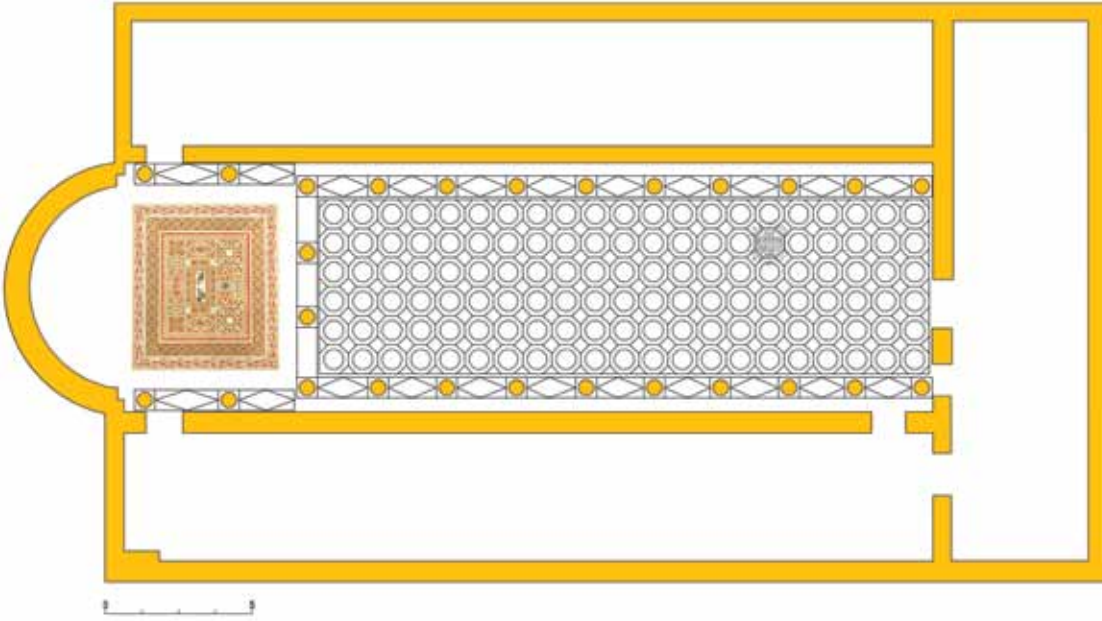
Mozaik, farklı renkteki (light ochre, madder red, indigo blue, white and orange) ve küp biçimli mermer taşların kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Her bir bordürde farklı bezemeler kullanılmıştır. Merkez bölümü neredeyse tamamen yok olmuştur. En dış bordürde kırmızı zemin üzerine beyazdan eşkenar dörtgen dizisi yer almaktadır. İkinci bordürde kare ve dikdörtgen alanların içlerinde eşkenar dörtgen ve üçgenlerden oluşan geometrik bezekler görülmektedir. Geometrik kısımlarda üçgen alanlar sarı, eşkenar dörtgen alanlar turuncu, rozetler ise beyaz renkli taşlarla yapılmıştır. Üçüncü bordürde ise beyaz zemin üzerinde kırmızı renkli bir filiz zinciri bulunmaktadır ve bu zincir muhtemelen her köşede veya en az iki köşede yer alan metalden yapılmış kap desenlerinin ağız bölümünde son bulmaktadır.

Benzer kap betimleme Xanthos'daki Doğu Bazilikası'nda da görülmektedir (Raynaud 2009: 93-95, fig. 99-100, 102). Gymnasion'daki kilisede yer alan mozaik, güneydoğusundaki Batı Kilisesi'nde bulunan mozaik ile renk seçimi yönünden benzerdir (Clarke 1902: 185). Kilisenin mimari özellikleri ve mozaik birlikte dikkate alındığında MS 5-6. yüzyıllara tarihlendirilmektedir (Arslan - Böhlendorf-Arslan 2010: 143).

### Batı Kilisesi Mozaïği

Batı kilisesi, agoranın güneyinde yer almaktadır. Bu kilise de Clarke ve Bacon tarafından açığa çıkartılmıştır (Clarke et al. 1902: 186-187). 1990 yılında yeniden kazısı yapılan kilisenin üç nefli ve yarım daire formlu bir apsisi bulunmaktadır. Yaklaşık 35x20 metre ölçülerindeki kilisenin naos ve bema bölümlerinin yazıtlı mozaiklerle kaplı olduğu bilinmektedir (Arslan - Böhlendorf-Arslan 2010: 144) (Resim 8).

1990'lı yıllarda yeniden açığa çıkartılan kilisedeki zemin mozaïğinin yazıtlı bölümü tahrip olmuştur (Arslan - Böhlendorf-Arslan 2010: 147). İki satırlık yazıtta göre mozaik "Alypios" tarafından yaptırılmıştır (Clarke et al. 1902: 186, Fig. 2; c 70; Arslan - Böhlendorf-Arslan 2010: 147).



Yaklaşık 570x500 cm ölçülerindeki mozağin dıştan içe doğru birinci bordüründe asma şeridi, ikinci bordürde örgü, üçüncü bordürde ise volüt bezeme uygulanmıştır (Resim 9). Merkez alanda ise simetrik dörtgen alanlar, eşkenar dörtgenler, çiçek, örgü, kuşlar ve madalyon desenleri tercih edilmiştir (Arslan - Böhlendorf-Arslan 2010: 147).

Bacon, bu mozaikte kullanılan mermer tesseraların renklerinin Gymnasion Kilisesi'ndekilerle oldukça benzer olduğundan bahsetmiştir (Clarke et al. 1902: 186). Kilise, mimari özelliklerinden yola çıkılarak MÖ 5.-6. yüzyıllarda inşa edilmiş olmalıdır (Arslan - Böhlendorf-Arslan 2010: 147). Aynı tarih Mozaik

Resim 8  
Batı Kilisesi planı ve  
mozaiklerin konumu  
(Clarke et al. 1902)



Resim 9  
Batı Kilisesi'ndeki mozaik  
(Clarke et al. 1902)



için de önerilebilir. M.Ö. 7. yüzyıldan itibaren kentin surları içinde yerleşim olduğunu gösteren hiçbir arkeolojik veri tespit edilmemiştir. Ayrıca mozaikte kullanılan desenlerin paralel örnekleri Efes (Koder - Ladstätter 2010: 283, 292 Resim 8) ve Xanthos (Raynaud 2009: 37-38, fig. 20) gibi kentlerde de tespit edilmiştir.

### Ayazma Kilisesi Mozaikleri

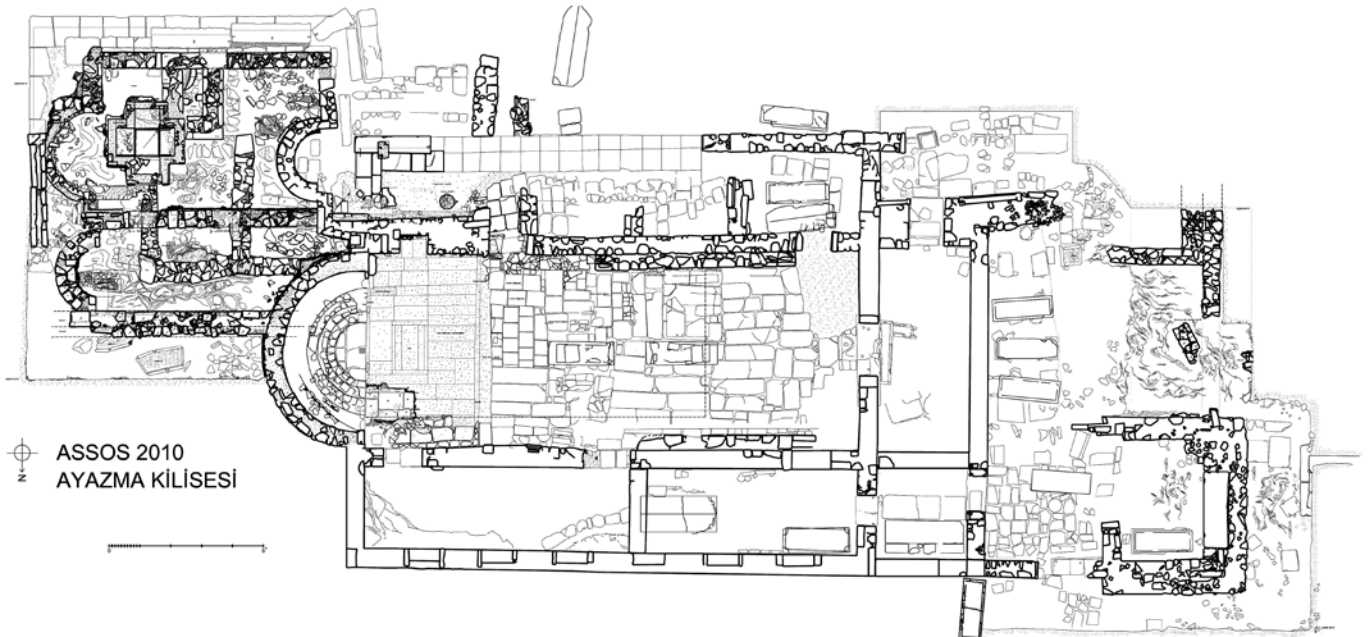
Batı kapısının yaklaşık 400 metre kadar kuzey batısında yer alan Ayazma Kilisesi, Roma Dönemi anıt mezarının podyumu üzerine inşa edilmiştir (Arslan - Böhlendorf-Arslan 2010: 149)

Yan mekanlarıyla birlikte yaklaşık 30x20 metre ölçülerine sahip Ayazma Kilisesi'nin uzun bir naosu bulunmaktadır (Resim 10). Naos bölümünün uzun kenarlarına eklenen devşirme taşlarla yan mekanlar oluşturulmuştur. Naosun batısında 25x15 metre ölçülerinde bir narteks bulunmaktadır. Duvarların yüksekliği, iyi korunmuş olan yerlerde 1.7 m.dir. Kilisenin zemini Roma Dönemi lahitlerinden elde edilen levhalarla döşenirken, bema bölümünde bu görevi mermer levhalar üstlenmiştir (Arslan - Böhlendorf-Arslan 2010: 150-151).

2007 yılından itibaren Ayazma Kilisesi'nde sürdürülen kazı çalışmalarıyla yapının inşa safhaları saptanmıştır (Arslan et al. 2008: 111-114; Arslan et al. 2010: 238-240). Ancak kilisenin içi daha önce tamamen kazılmış (Arslan - Böhlendorf-Arslan 2010: 149) ve yayınlanmamış olduğundan; bu safhalar sadece mimari özelliklerin incelenmesiyle kısmen saptanabilmiştir.

Kilisenin naos bölümünü kuzeydeki yan neften ayıran duvarın hemen güneyinde, taban mozaik parçası tespit edilmiştir (Resim 11). Beyaz, sarı, açık mavi, kırmızı ve gri renkli tesseralar ile dörtgen ve üçgen gibi geometrik bezeklerden oluşan mozaik parçasının bir başka yapıdan sökülmüş olma olasılığı kuvvetlidir. Mozaik ile naos duvarının organik bir bağının olmaması böyle bir düşünceye neden olmuştur. Geometrik dörtgen ve üçgenlerden oluşan mozaik, sur içinde bulunan gymnasiondaki kilisenin mozaığı ile benzerliğinden dolayı aynı yüzyıla tarihlenmelidir.

Resim 10  
Ayazman Kilisesi planı





## Sonuç

Assos'daki altı farklı yapının zeminlerini süsleyen mozaiklerden üç tanesi M.Ö. 4.-2. yüzyıllara tarihlenmektedir. Bunlardan bir tanesi tapınağın, diğer ikisi ise agora yakınındaki resmi veya kutsal yapıların zeminlerini süsleyen çakıl mozaikleridir. Bu üç örnek, Geç Klasik ve Hellenistik Devir çakıl mozaikleri arasında özgün bir yere sahiptir. Assos'taki diğer Hellenistik yapıların kazılmasıyla yeni örneklerin ortaya çıkması yüksek bir ihtimaldir.

Diğer mozaikler ise Erken Bizans Dönemine ait kiliselerin naoslarında yer almaktadır. Bunlardan en iyi korunmuş Batı Kilisesi'ndeki örnektir. Assos'ta henüz kazısı yapılmamış çok sayıda kilise bilinmektedir. Bunların da zeminlerinin benzer mozaiklerle kaplı olabileceği bu örneklerden anlaşılmaktadır.

Erken bir devirde mozaik sanatının geliştiği Assos'ta Hellenistik Devir'den MS 5. yüzyıla kadarki sürece ait mozaikler henüz bilinmemektedir. Özellikle Augustus devrinden MS 3. yüzyıla kadar, Roma ile iyi ilişkiler sayesinde adına sikke darp eden ve ekonomik bakımdan iyi bir durumdaki Assos'ta mozaik sanatının durumu karanlıktır.

Önümüzdeki yıllarda gerçekleşecek kazılar, hiç şüphesiz bu soruların aydınlatılmasına katkı sağlayacaktır.

## Kaynaklar

- Arslan 2010 N. Arslan, “Troas Bölgesi’ndeki Taşın Hayat Verdiği Kent Assos: 1881-2009 Yılları Arasındaki Kazılara Genel Bakış”, *Colloquium Anaticum Anadolu Sohbetleri IX*, 113-139.
- Arslan – Böhlendorf-Arslan 2010 N. Arslan – B. Böhlendorf-Arslan, *Taşın Hayat Verdiği Kent Assos*, İstanbul.
- Arslan et al. 2008 N. Arslan – M. Dennert – B. Böhlendorf-Arslan, “Assos 2007 Yılı Kazı Çalışmaları”, 30. KST Cilt 3, 26-30 Mayıs 2008, Ankara, 105-122.
- Arslan et al. 2010 N. Arslan – B. Böhlendorf-Arslan – H. Türk – O. Koçyiğit – K. Müller, “Assos Kazısı 2009 Yılı Kazı, Restorasyon ve Onarım Çalışmaları”, 32. KST Cilt 3, 24-28 Mayıs 2010, İstanbul, 235-250.
- Bingöl 1997 *Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei*, Mainz.
- Clarke 1882 J.T. Clarke, *Report on the Investigations at Assos 1881*, Classical Series I, Boston.
- Clarke 1898 J.T. Clarke, *Report on the Investigations at Assos 1882-1883*, Classical Series II, New York.
- Clarke et al. 1902 J.T. Clarke – F.H. Bacon – R. Koldewey, *Investigations at Assos Drawings and Photographs of the Buildings and Objects Discovered During the Excavations of 1881-1882-1883*, London.
- Koder – Ladstätter 2010 J. Koder – S. Ladstätter, “Ephesos 2009”, 32. KST Cilt 2, 24-28 Mayıs 2010, İstanbul, 278-296.
- Merkelbach 1976 R. Merkelbach, *Die Inschriften von Assos. Inschriften griechischer Staedte aus Kleinasien 4*, Bonn.
- Raynaud 2009 M.-P. Raynaud, *Xantos - Part 1 The East Basilica, Corpus of the Mosaics of Turkey, Vol. I*, M. Şahin, D. Parrish, W. Jobst (eds), İstanbul.
- Salzmann 1982 D. Salzmann, *Untersuchungen zu den Antiken Kieselmosaiken von den Anfängen bis zum Beginn der Tesseratechnik*, AF 10, Berlin.
- Salzmann 1993 “Zum Kieselmosaik aus Assos”, *AMS 10*, Bonn, 179-185.



# Mosaic Researches at Amisos, 1996

Serdar AYBEK\* – Ali Kazım ÖZ\*\*

*Çalışmaya konu olan taban mozaiği Samsun il merkezinin yaklaşık üç km. kuzeybatısındaki Toraman Tepe sırtlarında bulunan Amisos antik kentindeki yapılardan birine aittir. Büyük bölümü tahrip olan ve kuzey tarafı da asfalt yol altında kalan mekanlardan birinde çalışılabilmiştir. Yaklaşık 6.00 x 15.00 m. boyutlarındaki salon tamamen mozaik döşemeye sahiptir. Mozaikli dikdörtgen salon, Samsun Arkeoloji Müzesi içinde sergilenen ve Amisos Mozaiği olarak ünlenen paneller ile aynı bölgede bulunmuştur. Bu alan Samsun Sahra Sıhhiye Okulu ve Eğitim Merkez Komutanlığı içinde yer alır. Ancak, bu makalede incelenen örnekte figürlü kompozisyon yerine, geometrik bezeme ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Mozaiğin bir bölümünde ortaya çıkan portre ise Geç Antik döneme işaret etmektedir. Mozaikte, dış sırası, dalga motifleri, ikili-üçlü giyoşlar ve rozetler ile zenginleştirilen çerçeveler, köşelerde bitkisel motifler ve kuş figürleri ile doldurulmuştur.*

**Keywords:** Amisos, Samsun, Mosaic, Conservation, Late Antique

## Introduction

Mosaics have been taken in hand for the first time in 1991, at a salvage excavation initiated in Amisos by Directorate of Samsun Museums (Akkaya 1992). In 1996, Directorate of Samsun Museum has conducted an excavation in the same place in cooperation with Trakya University (Atasoy 1998). Following the inspections conducted within Samsun Sahra Sıhhiye Okulu and Eğitim Merkez Komutanlığı, the mosaics paved on the rectangular shaped ground have been removed and carried to Samsun Archaeology Museum<sup>1</sup> (Akkaya 1998, 44). Mosaics are currently kept in the depots of Samsun Archaeology Museum.

One of the most significant harbor cities on the northern region of Turkey, the ancient settlement of Samsun is situated to the northwest of the city area today, perched on Toraman Hill at a distance of three km from the city center (Figure 1). A large portion of this area is situated within the periphery of Sahra Sıhhiye Okulu and Eğitim Merkez Komutanlığı. The area renowned as Toraman Hill was levelled using bulldozers during the construction of American radar facilities in 1954. As the region is located within the military zone and due to the devastation mentioned, the ruins have been destroyed almost entirely.

The research conducted so far indicates that the earliest settlements around the Amisos date back to 4<sup>th</sup> Millennium B.C. (Atasoy 1997). It has been inferred that the region had a commercial infrastructure which made its way to the Balkans, Central Anatolia and Mesopotamia. Yet as a city of the Greek and Roman Period, Amisos was able to prosper through the commerce of wine, olive oil and timber. Especially at the time of Mithridates VI (120-63 B.C.), the city lived through its golden era. The war of Mithridates III (74-64 B.C.) caused Amisos to fall under Roman dominion. After Pompey's arrival at Amisos in 64 B.C. and the administrative regulation in Anatolia, the city flourished substantially. As from 1<sup>st</sup> century A.D., Amisos is known to have faced an increase in terms of population and have not involved in any rebellions during the ruling period of the Roman Empire. (Atasoy 1997: 75-78). Exhibited at Samsun Archaeology Museum, the famous Amisos Mosaics<sup>2</sup> are strongly supposed to have been produced in the environment of peace and tranquility, considering their superior artistic properties. Amisos Mosaics also constitute

\* Assist. Prof. Dr. Serdar Aybek, Trakya University, Faculty of Letters, Department of Archaeology, Campus of Gullapoglu, Edirne, Turkey.  
E-mail: serdaraybek@trakya.edu.tr

\*\* Dr. Ali Kazım Öz, Dokuz Eylül University, Faculty of Letters, Department of Archaeology, Campus of Tinaztepe, Izmir, Turkey.  
E-mail: ali.oz@deu.edu.tr

1 We offer our thanks to Mustafa Akkaya the Manager of Samsun Museum, who initiated the mentioned efforts and ensured that the mosaics are introduced on a scientific platform today for the first time, Prof. Dr. Sümer Atasoy who conducted the mosaic dismantling project as well as the Asst. Prof. Dr. Özkan Ertuğrul. The mosaic plan included in the text is drawn by their associate Enise Dursun, plans and photographs are digitally adjusted by their associate Hüseyin Erpehlivan.

2 The Mosaics were examined by Derya Şahin within a comprehensive study and were published as a book by the Ministry of Culture and Tourism. Şahin 2004.





Figure 1  
Map of the modern Samsun and  
ancient city of Amisos  
(It is arranged by combining  
the map data from Google and  
utilized with Atasoy 1997)

a resource for the samples that were located at Sıhhiye Okulu. However, Amisos mosaics dated back to the first half of the 3<sup>rd</sup> century A.D. display superior qualities and crafting properties from the mosaic of Sıhhiye Okulu.

The works conducted in 1996 basically include the boundary detection, surface cleanup, peripheral planning and handling of the mosaic, as its surface was partly covered by plants. The mosaic paved chamber with the dimensions of 6.00 x 15.00 m. was previously unveiled in part, but the infrastructure works performed in the past years damaged a portion the mosaic and walls (Akkaya 1992). Rectangular shaped and mosaic paved hall is covered by pathways in three directions and restricted by a sports area at the other side. This caused a limited working environment. Likewise, the mosaic advances to northwest with well-preserved figures, yet this part falls right under the motorway. Within the scope of the works, the architectural pieces on the mosaic were dismantled and a complete cleanup was achieved. It has been observed that the mosaic ground on which work and cleanup was performed had its substantial part missing (Figure 2).

### The Border

Size: Totally 1.06 m (Square band 0.62 m and guilloche band 0.38 m in width)

Density: 70-80 tesserae/sq dm.

Colors: White, dark blue, dark red, dark yellow, green, pink, beige and gray.

Description: Contains a large square band encircling two large square panels that consist of geometric motifs at the center, as well as two guilloche bands that separate each panel from the other (Figure 3). Outer band is a polychrome orthogonal pattern of quasi-tangent quadrilobes of peltae tangent to a central square, forming interspaces by a biconcave square and two spindles (Décor I:

Figure 2  
Plan of mosaic hall

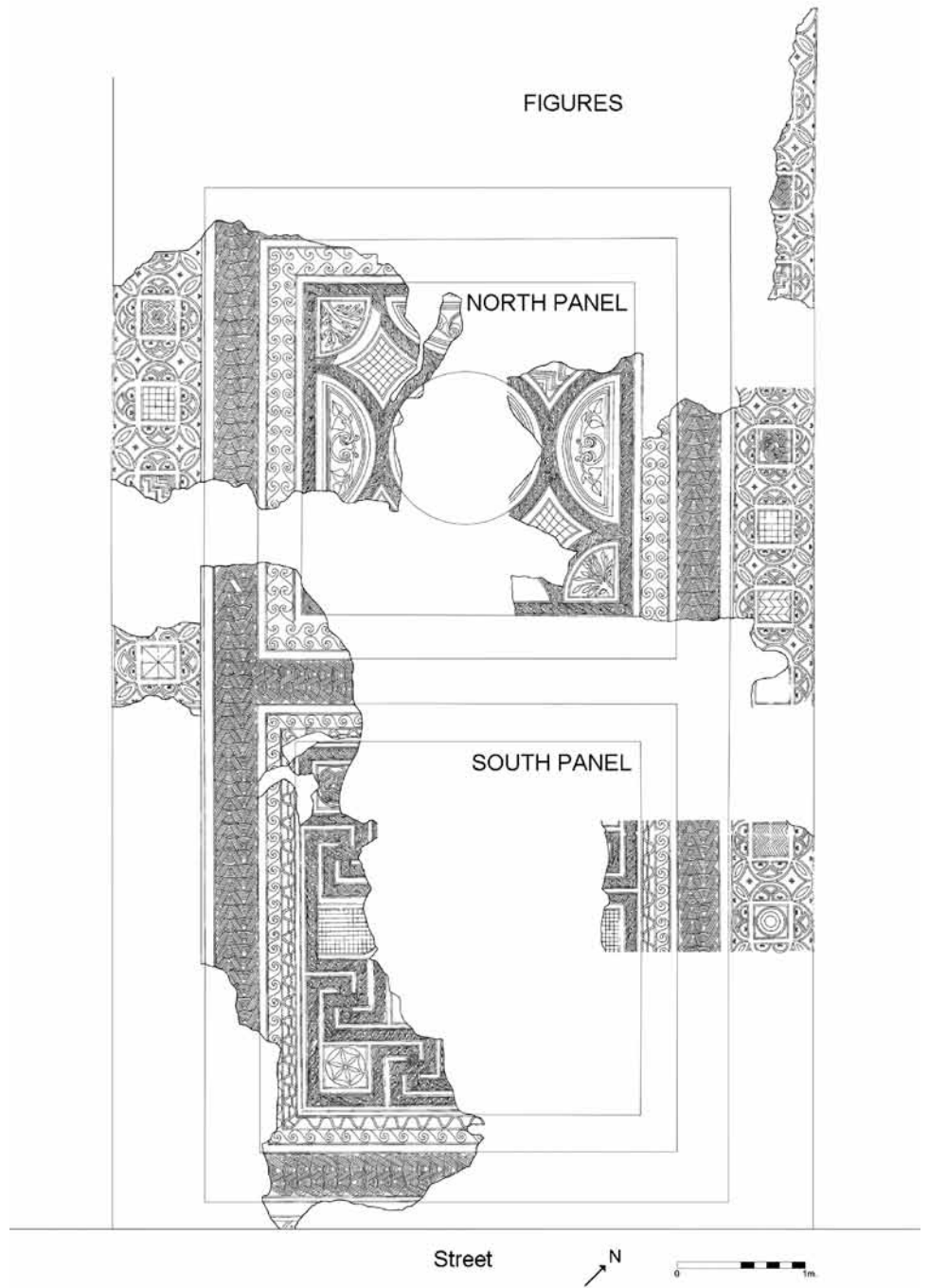


Figure 3  
Detail of geometric  
pattern in border



228b). Squares are filled by various forms such as eccentric circles, dashboard, zigzag lines, arrows, diagonal lines, twin Herakles' knots and serrated squares. After a thin white band (0.06 m), secondary band is two interbraided bands of polychrome round-tongued double guilloche opened to form eyelets. Guilloches are running in opposite directions red and green colors (Décor I: 75c).

Preservation: The band section of the mosaic survived up to this day under poor preservation. The bands at the longer sides are relatively good-looking. Out of 40 squares assumed, only 11 pieces could be located. Since the southern part of the mosaic is left under the pathway, it wasn't possible to ascertain whether it was still advancing or not.

Comparison: The band system which makes up the external border falls into the group 228 in the general catalogue. However, the motifs ornamented inside the squares on the border are different from each other. Most of the motifs consist of zigzag, chevron and gradient squares produced with the rainbow technique. An example of diagonal lines and chevrons ornamented in rainbow style can be found in the Antioch 25L building (Campbell 1988: 82, pl. 230). Alongside these, simple patterns consisting of checkerboard and concentric circles are also present.

The most interesting motif is the Solomon Seal located in the eastern part of the border (Décor II, 42). The knot is formed with a toning from white to red and blue. Observed very rarely since the Pompeii samples at 1<sup>st</sup> century B.C, the knot or seal of Solomon is the symbolized form of King of Israel, Solomon's wisdom (Rose 2005). The earliest example known in Anatolia is located in the Pergamon Z Building (Radt 1998; 82). The seal of Solomon and the rosette motifs seen at the topic of research, namely the north panel, are located at the Amisos Mosaic which was acquired at the same region (Şahin 2004: 32, fig. 26).

### South Panel

Size: 3.69 x 3.68 m.

Density: 90-100 tesserae/sq dm in border, 130-140 tesserae/sq dm in panel.

Colors: Black, white, dark blue, dark red, dark yellow, green and pink.

Description: The main composition consists of swastika maeanders and small squares around a big central square (Figure 4). Panel has a grid of maeander



Figure 4  
South Panel

with recessed returns and a small square enclosed at the intersections (Décor I: 136e, 194c). Small squares have various ornament, such as concave hexagon with spindles, dashboard and three Solomon's knots. Cause of a large gap in the middle of panel, the content of central square is not known.

The border is limited by a white band 0.05 wide on all sides. Border consists of two different band. Outline band is a superposed volute stylized scroll (Décor I: 64b) and other is a polychrome row of tangent juxtaposed bells with horizontally shaded and outlined in white (Décor I: 60e). Whole border width is 0.23 m. Yet the single line wave crest pattern inside, unlike the square panel at the north part, is ornamented with black tesserae on white background. Right on the front, the twisted ribbon interiors are ornamented to be filled with tones of tobacco color. The front most line is limited by dentil band. The composition on which wave crest and twisted ribbon band are used together can be observed on Hermes and Dionysus Mosaic in Antioch (Campbell 1988: 17, pl. 65). Yet here, a thick white line lies alongside between the two lines.

The center of the square panel at the south is missing. The swastika maeander motif consisting of double ropes include rosettes inside square frames on the corners. Dark blue, tobacco and white colored rhomboids, yellow and white squares and the knot motif with different tones of dark blue and tobacco color are all used separately. On the square panel to the south, the dominant colors are black, yellow, white and tobacco. The small squares on the outmost lines are missing in this part. The only preserved example is filled with nested yellow circles of different tones and zigzags. The swastika maeander within the panel is formed with double guilloche illustrations colored in tobacco and dark blue. The square gaps on the corners are filled with encircled six-leaf rosettes. The square areas inside are ornamented diagonally with colorful squares.

Preservation: There are large gaps on all sides and center. The absence of central parts on both panels leads to an estimation that these possibly illustrative emblems were intentionally removed.

Comparison: The maeander motifs with guilloche bands along, forming squares on the south panel can also be observed on the mosaics at the ground of Antioch Mnemosyne Grave (Campbell 1988: 77, pl. 217). There is a white border around the wonderfully ornamented symposium scene and the seasonal illustrations are present inside the squares between the maeanders which constitute this border. On this perspective, Antioch Mosaic has borders for maeander arrangement and the inside squares contain illustrations instead of geometric shapes, which distinguish it from Amisos Mosaic. The example with a wide square in the center and eight small squares with maeander around can be observed on Verulamium Neptune Mosaic (Witts 2005: 127, fig. 64). Here, despite the presence of geometric rosettes and craters inside the small squares, there is a linear and shaded Neptune illustration on the large square in the center. Similarly, the small squares between the swastika maeanders on the Pitney Seasons Mosaic are filled with Cupid illustrations that characterize the seasons. (Witts 2005: 86, fig. 37). In light of these examples, there is a possibility that an illustration is present on the center of south panel from the Mosaics of Sihhiye Okulu.

### North Panel

Size: 3.70 x 3.68 m.

Density: 90-100 tesserae/sq dm in border, 130-140 tesserae/sq dm in panel.

Colors: White, dark blue, dark red, dark yellow, green and pink.

Description: On the mosaic pavement, there are two panels of the same size that separated from each other with guilloche band. Around the north panel is a border



Figure 5  
Detail of North Panel



consisting of three bands. Two white bands of 0.05 m width contain 0.23 m wide double wave crest patterns. The main border is a band of superposed involuted linear hearts, forming wave-pattern (Décor I: 94c). Double wave crest motifs are ornamented in white color on black background.

The main composition of panel is tangent circles in a square (Figure 5). Interspace is filled by concave squares, semi and quarter circles around a circle. A nearest example is Décor I: 245b and Décor II: 403a. All circles combined with common guilloche bands which consist of gradient colours of red. Although concave squares have zigzag and dashboard ornament, semi circles are with floral elaboration.

The semi-circles on the inline sides are ornamented with ivy motifs. Heart-shaped ivy leaves (*hedera helix*) combined with voluted spring extends to the



sides (Décor II: 50). Basically the same in terms of size and shape, the motifs are distinguished with their different colors on the leaves. Black and white on the eastern ivy, the leaves is cream and tobacco colored on the west. The quarter circles on the corners and the semi circles on the sides are limited by double guilloche and ornamented with triple-leaf plantal motifs.

Preservation: There are large gaps on all sides and center. Cause of large gaps, the content in the center of panel is not known.

Comparison: The panel is very similar example of churches. In Britain, the mosaic of Hinton St. Mary Church, Cupid mosaic at Fishbourne (Dunbabin 1999: 90, 95) and Hunting Dogs Mosaic in Cirencester, Venus mosaic in Rudston (Witts 2005: 96, 148) have common composition. Similar mosaics dated to 2<sup>nd</sup> – 4<sup>th</sup> century A.D. generally enclosed mythological figures. The same composition can be observed on the adjacent two panels at Uderzo (Donderer 1986: 165, Fig. 52/5). The interesting point is the presence of pelta motives inside the semi circles, just like on the borders of Mosaic of Sihhiye Okulu. Therefore, the Uderzo mosaic which dates back to the second quarter of the 2<sup>nd</sup> century bears resemblance to Mosaic of Sihhiye Okulu both in terms of composition and ornamentation. However, in the Uderzo example, there is a linearly ornamented theater mask illustration inside the central circle. Therefore, the presence of an illustration inside the missing central circle is possible.

### The Panel with Figures

Size: 4.10 x 2.50 m.

Density: 90-100 tesserae/sq dm in border, 140-150 tesserae/sq dm in figure.

Colors: White, dark blue, dark red, dark yellow, green and pink.

Description: The most interesting part of the mosaics in the rectangular hall is the figural mosaic in the northwest. Since the same border advances through, it has been inferred that all three panels are parts of mosaic pavement belonging to the same place despite the 5.00 m gap between the illustrative panel and other panels. The difference, is the instant entrance of composition just after the border without a crossing band. Generally, the composition of panel arises with four tangent coils filling the interspaces and forming irregular concave shapes (Décor I: 235b). The figures were handled in these concave shapes (Figure 6).

Coils consist of tobacco and dark blue colored guilloches along with yellow and black colored straight bands. On one of the shapes in the center where four coils meet, a male portrait stands out. The letter “E” at one side of the head



Figure 6  
Panel with Figure



Figure 7  
Inscribed portrait of a male



Figure 8  
Figures of partridge and dove

along with letters “A” and “P” are supposed to symbolize spring time<sup>3</sup>. This explanation reminds about the four seasons theme, just like in Amisos Mosaic. An illustration with short brown hair, pearl diadem and outfit is depicted in a serious expression. The tesserae used on the hair, eyes and face of the illustration in different tones give a spirit to the scene (Figure 7). The interspaces between the illustration and concave corners are filled with fruit (?) and flower patterns. However, it was not possible to work on the oncoming parts of the mosaic and observe the well-preserved part. Therefore, the information is limited about the mosaic pavement which is thought to be taking up a larger space.

The other pentagonal gaps to the northeastern part of the mosaic are enriched with various bird species such as partridge, pigeon and collared dove. Depicted as collecting seeds on stones, the partridges’ chests are ornamented in yellow and green with an emphasis on the chest lines (Piccirillo 1992: 350). Similarly,

<sup>3</sup> The meaning of these letters and therefore the illustration was explained by Prof. Dr. Oğuz Tekin during the years of the study.

pigeons and collared doves are depicted among green-leaf and flowering plants (Figure 8).

**Preservation:** Since the excavations were discontinued before the mosaic pavement was completely uncovered, the opinions about the whole panel will stay on the level of hypotheses. However, the uncovered mosaic pavement has been acquired pretty firmly. Therefore, it is highly possible to be able to reach the information that could define the place and the mosaics through future excavations.

**Comparisons:** A piece that resembles the geometric composition that constitutes the panels was discovered at the Eastern Bath in Kos (De Matteis 2004: 93, pl. XXXI). Kos mosaics possess the most common examples of rope and coil knots. The ateliers at Kos Island were specialists on these patterns. Since the Mosaic of Sihhiye Okulu was not completely uncovered, there is no precise information about the whole composition. However, the presence of pentagonal shapes along with concave tetragons displays the practice of straight lines as well as curves. Therefore, it is necessary to think that the rope knot shaped main motif is inside a square or octagonal frame. This kind of knot combination can also be observed on the mosaic pavements at Agios Ioannis Basilica in Kos (De Matteis 2004: 126, pl. LXV).

Assumed to be made by a wandering artist called Orentes, the Amisos Mosaic has to be examined separately from this example (Şahin 2004: 39). The scriptures on the Amisos Mosaic reveal that the artist is originated in Zeugma and is influenced by Syria. It is also possible to mention similar influences at Mosaic of Sihhiye Okulu, but it is essential to consider the usage of larger tesserae and a relatively unelaborate style on details. Especially on male portrait (Figure 7) and bird illustrations (Figure 8), this point is clearer. On the other hand, the usage of colors in different tones such as tobacco, yellow and green gives spirit to the mosaic. The short hair, detailed ornamentation on eyes and ears as well as the use of differently colored tesserae on cheekbones observed on the male portrait are associated with Late Antique Period. Since there is not a considerable amount of research at the Black Sea coast, the closest example to the mosaic belongs to a villa of Hadrianoupolis which dates back to 6<sup>th</sup> century B.C. (Lafli 2009: 646, fig. 13). The bird and plant illustrations in Hadrianoupolis bear resemblances to those of Sahra Sihhiye Okulu. Hadrianoupolis example also mentions Syria and Urfa style mosaic ornamentation. Similar illustrations can be frequently observed on the church and synagogue mosaics which generally date back to the same period (Piccirillo 1992).

## Cleanup and Conservation

The cleanup, dismantlement and transferring to the museum constituted a significant part of the work at Sahra Sihhiye Okulu in the ancient city of Amisos (Figure 9). This project was conducted by Asst. Prof. Dr. Hüseyin Akıllı and his team with utmost attention (Akkaya 1998: 44). First of all, the whole mosaic surface was mechanically defoliated and cleaned of plant roots. The drawings used in the presentation here were transferred to sketches on a scale of 1/1. The scattered pieces and tesserae of the mosaic were collected, assorted and fixed on the preserved part with hard cotton and white glue. After the cotton and glue were completely dried, the 0,05 m bedding mortar under the mosaic surface was removed by means of a rafter and placed on a smooth platform. This platform was carried to Samsun Archaeology Museum and then the glue and cotton were lysed by means of hot water, making it possible to thoroughly move the mosaic to the museum. Here, the missing pieces and scattered tesserae were placed appropriately.





Figure 9  
A view of conservation procedure

## Conclusion

Being the topic of interest, Mosaic of Sıhhiye Okulu are planned to completely cover the whole ground of a rectangular site. It has a border formed by geometric patterns. Within the space of the frame, there are geometric compositions inside two square panels. Circular frames are placed in the center of both square panels. As similar examples suggest, these frames are supposedly prepared for illustrative compositions. The presence of floral motifs on the north panel and of single illustrations on the northwest part of the mosaic support this argument. However, a precise judgement is not possible since the circular panels are completely damaged.

In area which is not completely uncovered yet, outside of geometrically composited panels, an illustrative mosaic inside a sophisticated geometric frame has been encountered. Though the content of the composition could not be fully revealed since the mosaic was not completely uncovered, it is possible to mention interwoven rope and tetragon geometrics. A male portrait stands out in one of the concave tetragons formed between rope knots. Suggested by this personalized seasonal illustration which dates back to the Late Antique Period, the mosaics are supposed to be built in 5<sup>th</sup> - 6<sup>th</sup> century A.D. The best preserved part of the mosaic that would directly affect the dating process falls under motorway. There is a strong possibility that portraits and animal illustrations that symbolize other seasons are present in this part. Especially on the church mosaics in the region of Syria, these Figures can be frequently observed. However, it is difficult to identify the actual function of the building in which Mosaic of Sıhhiye Okulu are present. The walls of the building go along the intersections as seen on the mosaic ground. Under the current conditions, it is not possible to reveal the complete area and answer the questions about the building. Considering the illustrations and geometric panels used on the mosaics, this construction can be expected to serve as a civil building.



## Bibliography

- Akkaya 1992 M. Akkaya, Amisos Antik Kenti Kurtarma Kazısı”, III. Müze Kurtarma Kazıları Semineri, Ankara, 207-218.
- Akkaya 1994 M. Akkaya, Amisos Mozaiği, Amisos Mosaics, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni 82/361, İstanbul, 46-53.
- Akkaya 1998 M. Akkaya, Amisos Antik Kenti Kurtarma Kazısı ve Mozaik Kaldırma Çalışmaları, VIII. Müze Kurtarma Kazıları Semineri, Ankara, 43-51.
- Atasoy 1997 Y.S. Atasoy, Amisos. Karadeniz Kıyısında Antik Bir Kent Samsun, İstanbul.
- Campbell 1988 S.D. Campbell, The Corpus of Mosaic Pavements in Turkey: The Mosaics of Antioch, Leiden.
- Décor I C. Balmelle – M. Blanchard-Lemee – J. Christophe – J.-P. Darmon – A. M. Guimier-Sorbets – H. Lavagne – R. Prudhomme – H. Stern, Le décor géométrique de la mosaïque romaine I: Répertoire graphique et descriptif des compositions lineaires et isotropes, Paris, 1985.
- Décor II C. Balmelle – M. Blanchard-Lemee – J.-P. Darmon – S. Gozlan – M.-P. Raynaud, Le Décor Géométrique de La Mosaïque Romaine II. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes, Paris, 2002.
- De Matteis 2004 L.M. De Matteis, Mosaici di Cos, Dagli Scavi delle Missioni Italian e Tedesche (1900-1945), Athens.
- Donderer 1986 M. Donderer, Die Chronologie der römischen Mosaiken in Venetien und Istrien bis zur Zeit der Antonine, Berlin.
- Dunbabin 1999 K.M.D. Dunbabin, Mosaics of the Greek and Roman World, Cambridge.
- Ertuğrul – Atasoy 1998 Ö. Ertuğrul – S.Y. Atasoy, 1996 Amisos Kazısı, XIX. KST II, Ankara, 523-530.
- Lafı – Zäh 2009 E. Lafı – A. Zäh, Beiträge zur Frühbyzantinischen Profanarchitektur aus Hadrianupolis–Blütezeit unter Kaiser Justinian I., ByzZ 102/2, Berlin, 639-659.
- Piccirillo 1992 M. Piccirillo, The Mosaics of Jordan, Amman.
- Rose 2005 L.R. Rose, Seeing Solomon’s Knot, with Photographs by Joel Lipton, Los Angeles.
- Şahin 2004 D. Şahin, Amisos Mozaiği, Ankara.
- Witts 2005 P. Witts, Mosaics in Roman Britain; Stories in Stone, Gloucestershire.



# The Fate of the Antioch Mosaic Pavements: Some Reflections

Claudia BARSANTI\*

*The paper offers a short memory of the spectacular investigations carried out from 1930 to 1939 in the area of the ancient Antioch, and also remembers the fate of the more than a hundred mosaic pavements uncovered and unearthed in that site. The most part of the mosaics had to be cut and removed in sections, so when the campaigns ended with the annexation of the northern Syria to Turkey and with the outbreak of World War II in 1939, they were objects of a sharing among the sponsors of that archaeological project. A disputable division that dismembered an extraordinary cultural heritage of Antioch.*

**Key words:** Antioch, Dispersal, Mosaic, Pavements.

I would like to provide a brief review of the archaeological exploration of Antioch that took place in the 1930s<sup>1</sup>. In so doing, I shall offer some observations on the dispersal of the mosaics that were then excavated in and around the city. These mosaics are today to be found not only in the Hatay Archaeological Museum in Antioch, but also at the Louvre in Paris and in various American collections and academic institutions. The dispersal of these mosaics and other materials has proved the unfortunate, bewildering result of an otherwise extraordinary archaeological venture (A suitable point of departure is furnished by Barsanti 1994).

I shall begin by taking note of the excavations. An ambitious project promoted by Princeton University, in conjunction with the Musées Nationaux de France, they were initially achieved with the financial support of the Worcester Art Museum and the Baltimore Museum Art. The Committee for the Excavations of Antioch and its Vicinity, of which they were members, was subsequently enlarged to include other American museums and academic institutions. In the 1936 representatives from the Fogg Art Museum at Harvard University and its affiliate Dumbarton Oaks joined the Committee<sup>2</sup>.

Thanks to the unusually liberal regulations of the Department of Antiquity of Syria, the sponsors of the dig were able to divide amongst themselves, according to their financial contribution, a group of nearly three hundred mosaic pavements and also a portion of the other finds. Everything else was housed in the Hatay Archaeological Museum, a building planned by the French architect Michel Ecochard and constructed in the years 1934-1938<sup>3</sup> (Figure 1).

Much of the archaeological "loot" that was divided amongst the Committee sponsors ended up overseas. Some 160 mosaics went to the United States, whereas only a dozen or so went to Paris<sup>4</sup>. The mosaics that arrived in the United States are today distributed amongst 29 museums and academic institutions<sup>5</sup>, with the most pieces going to

---

\* Claudia Barsanti, Dipartimento di Beni Culturali, Musica e Spettacolo - Facoltà di Lettere e Filosofia, University of Rome "Tor Vergata" – Viale Columbia 1 00133 Roma Italy / Viale Pinturicchio 204 - 00196 Roma Italy. E-mail: c.barsanti@libero.it

1 The history of the excavations begun in the spring of 1932 and continued annually until the season of 1939 when the outbreak of war in Europe made further work impossible may be found in the Forewords of the first three volume of reports that cover the seasons of 1932-1939, published between 1934 and 1941 (Elderkin 1934; Stillwell 1938; Stillwell 1941).

2 In 1930 the Committee was formed under the chairmanship of Prof. Charles Rufus Morey of Princeton University, the guiding spirit of the project. The Committee represented several American Institutions and individuals and the Musées Nationaux de France. Princeton University was made responsible for the direction of the expeditions and the publications of the results. For the composition of the Committee, and its history, see the Forewords to the first three volumes of the excavations reports and Kondoleon 2000: 5-8; Welu 2005: 3-15.

3 The Hatay Archaeological Museum was enlarged between 1969 and 1974; an immense new museum for the antiquities of Antioch is in the process of being realized. Unfortunately there is only a brief tourist guide for the mosaic collection and others objects in the Hatay Archaeological Museum.

4 For the 11 mosaics kept in Louvre, see Baratte 1978: 87-130 (cat. 43-53).

5 The distribution of mosaics assigned to the Committee is outlined by Campbell and Stilwell in the Catalogue of mosaics in Stillwell 1938 and Stilwell 1941 with a list of 12 Museums and collections possessing Antioch mosaics; the list provided by Levi few years later includes 17 Museums and collections (Levi 1947: XXI). The location of American mosaics given by Jones 1981 is well displayed in the plan published by Cimok 2000: 312. Museums and collections possessing Antioch mosaics: Mead Art Museum, Amherst College; Atlanta, Georgia Institute of Technology; Baltimore



the following: the Baltimore Museum of Art<sup>6</sup>, the Princeton Art Museum<sup>7</sup> (Figure 2), the Worcester Art Museum<sup>8</sup>, and the Dumbarton Oaks Research Library and Collections<sup>9</sup>. Naturally changes have occurred over time as a result of exchanges, sales, and transferrals. In fact, some are still in transit. Most recently the mosaic of the sea goddess Tethys, from the Antiochen bath F, was sold by Dumbarton Oaks<sup>10</sup> to the Harvard Business School<sup>11</sup> (Figures 3 a-b).

Figure 1  
Antioch, Hatay  
Archaeological Museum.

Museum of Art; Cambridge, Fogg Art Museum; Denver Art Museum; Detroit Institute of Arts; East Lansing, Michigan State University; Hartford, Wadsworth Atheneum; Harvard Business School; Honolulu Academy of Arts; Kansas City, Nelson Gallery and Atkins Museum; Malibu, J. Paul Getty Museum; New York, Metropolitan Museum; Norman, University of Oklahoma; Northampton, Smith College Museum of Art; Oberlin, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College; Philadelphia, American Philosophical Society; Princeton University; Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design; Richmond, Virginia Museum of Art; Rochester, Memorial Art Gallery of the University of Rochester; St. Louis Art Museum; St. Petersburg, Museum of Fine Arts; San Diego Museum of Art; Seattle Art Museum; Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection; Wellesley College Museum; Wilkes-Barre, Wilkes College; Worcester Art Museum.

6 Altogether there are 23 mosaics (entire pieces and fragments), Jones 1981: 16-18

7 The group of mosaics originally allocated to Princeton University included 45 pieces (entire panels and fragments), but 18 of these were later transferred elsewhere; see Jones 1981.

8 Now 12, but originally 18 mosaics (entire pieces and fragments); see Jones 1981: 25-26.

9 Originally 18 mosaics (entire pieces and fragments); see Jones 1981: 24-25.

10 The Tethys mosaic formerly provided the pavement for the pool in the open courtyard of the Dumbarton Oaks, cf. Wages 1986.

11 Reported by Kondoleon 2000: 8. The Tethys mosaic is now installed in the lobby of Morgan Hall of the Harvard Business School.



Figure 2  
Princeton University,  
The Art Museum.



Figure 3a  
Washington, Dumbarton Oaks  
Research Library and Collection:  
the Tethys mosaic in the open courtyard;

Figure 3b  
Cambridge, Harvard Business School:  
the Tethys mosaic in the lobby of  
Morgan Hall.

From the very moment of their arrival in the United States, the mosaics of Antioch were the object of a wide variety of cultural events, such as the exhibition “The Dark Ages: Pagan and Christian Art in the Latin West and Byzantine East” that opened at the Worcester Art Museum in February 1937. The mosaics enjoyed pride of place. Thereby trustees were made aware of the museum’s sponsorship of the excavations that were yet taking place at Antioch. Ten years later the Baltimore Museum of Art organized a great exhibition “Early Christian and Byzantine Art” in which was also displayed the rich collection of the mosaics from Antioch excavations (see the catalogue edited by Miner 1947).

In the fall of 2000, the Worcester Art Museum organized another exhibition on Antioch: “The Lost Ancient City”<sup>12</sup>. During the following year the exhibition moved from Worcester to Cleveland and travelled to Baltimore. More recently another exhibition devoted to the “Scattered Evidence: Excavating Antioch-on-the-Orontes” was presented (from April 7 to October 10 2010) by the Dumbarton Oaks in Washington. As a result of these exhibitions, the objects, on display together for the first time, are a cross section of the discoveries made at Antioch during the 1930s, reveal a wide range of aspects of life in the ancient city, providing also an excellent basis for reflecting upon the fate of the Antiochene mosaics.

12 Kondoleon 2000; for the exhibitions see the remarks of the review of Brown 2001.



The Worcester exhibition's emphasis on the living of these mosaics reflects a conscious choice on the part of the organisers. They wished to emphasise the fact that the mosaics are valuable not only because they vividly illustrate the end of the Classical world and the start of the Middle Ages, but also because they permit us to glimpse the way in which a handful of leading families in Antioch were committed to the *dolce vita*<sup>13</sup>.

In this respect, a serious attempt was realised through the creation of "Virtual Antioch". That involved rearranging the well-preserved mosaic floor of the Atrium House (720 x 480 cm) of the early second century AD and supplementing this with the reconstruction of an entire *triclinium*. Justly located at the centre of the exhibition, this display was a veritable *tour-de-force*<sup>14</sup> (Figure 4).

Discovered in April 1932, this mosaic was the most significant find of the first season of archaeological investigation at Antioch<sup>15</sup>. In the following year, the Committee decided to divide the floor between the four participating museums<sup>16</sup>. As a result, it was lifted in sections and these were shipped abroad

Figure 4  
Installation of the Atrium House *triclinium* reassembled for the Antioch exhibition at Worcester Art Museum (after Becker, Kondoleon 2005).

13 In the Worcester exhibition were altogether displayed 18 mosaics from Antioch, also from Princeton, Dumbarton Oaks, Baltimore, Museum of Art, Rhode Island School of Design and Louvre.

14 Kondoleon 2000: 168-175; Becker - Kondoleon 2005: 16-48; Artal-Isbrand 2005: 86-93. The reconstruction afforded scholars and public alike to revised, as it was underlined by Kondoleon 2003: 45-59, the structure with an eye to furthering understanding of how floor décor functioned in the context of architecture and a view into a rather complicated eastern Roman pictorial space.

15 Campbell 1988: 19-22, pls. 68-74; Cimok 2000: 25-31. As regards the chronology, see Kondoleon 2000: 170-175; Becker - Kondoleon 2005: 20.

16 Only a few sections of the geometric pavement from the U-shaped area reserved for the dining couches (*klinai*) were lifted and are now stored in the Hatay Archaeological Museum; Becker - Kondoleon 2005: 22, fig. 7; Artal-Isbrand 2005: 86.



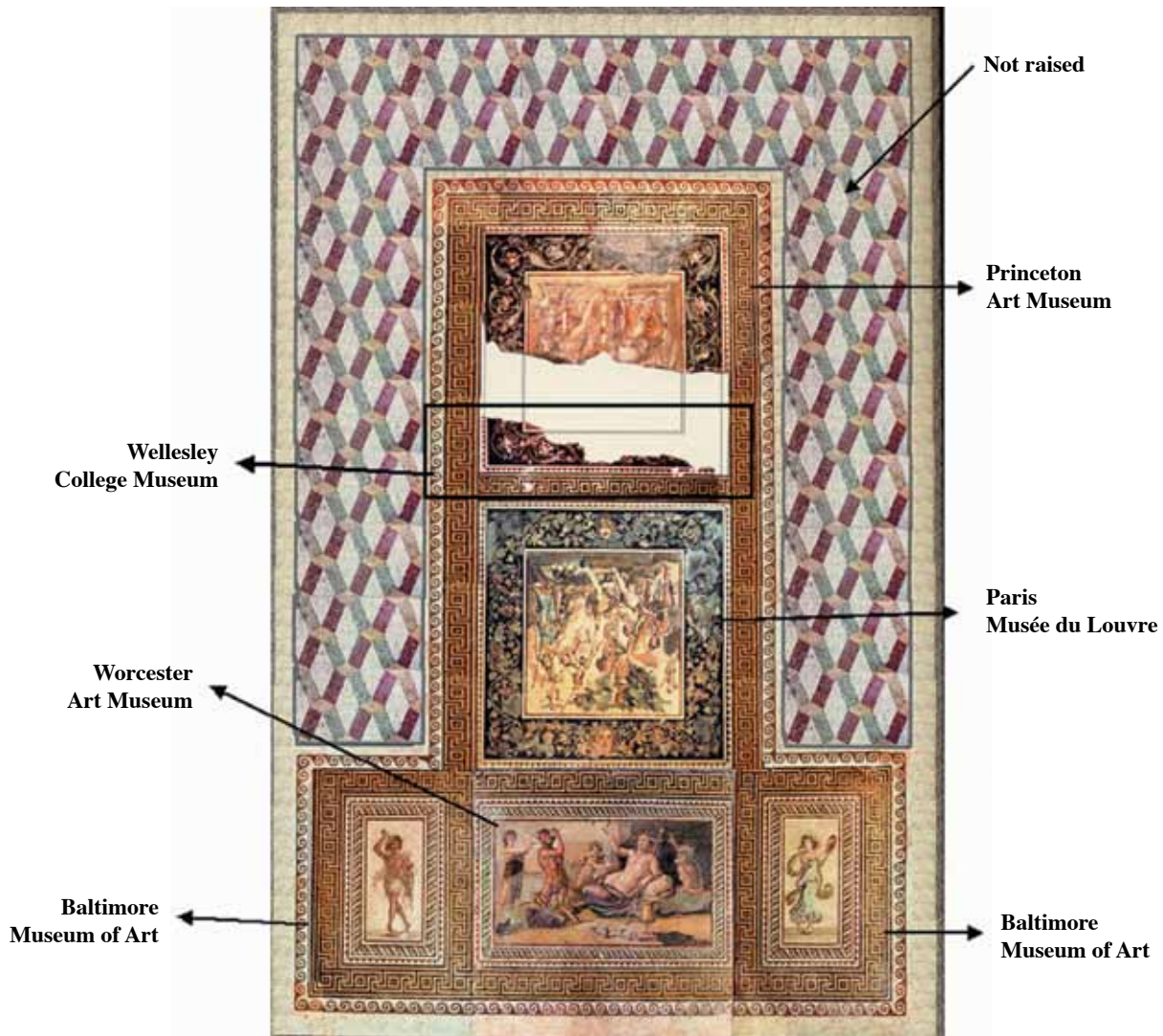


Figure 5  
Mosaic floor of the Atrium House *triclinium*, photo composite in which surviving figural panels are recombined with geometric pattern (after Kondoleon 2000).

(Figure 5). The Louvre acquired the largest and finest piece of the five figural panel that formed the traditional T-shaped composition of the *triclinium*, the Judgement of Paris<sup>17</sup>. Worcester received the second most important panel, the Drinking Contest between Herakles and Dionysos<sup>18</sup>. Princeton University received the section depicting Aphrodite and Adonis<sup>19</sup>, but the upper border of the panel was presented to Wellesley College in honour of William Alexander Campbell's contributions to the Antioch excavation<sup>20</sup>. Lastly, the Baltimore Museum of Art acquired two panels representing a Dancing Satyr and a Dancing Maenad<sup>21</sup>.

17 The panel measures 186,5 x 186,1 cm, cf. Baratte 1978: 87-92 (cat. 43); Kondoleon 2000: 172-174 (cat. 58).

18 Guests saw upon entering the *triclinium* this panel that measures 183,5 x 186,4; cf. Kondoleon 2000: 170 (cat. 55); Kondoleon 2005a: 178-181.

19 Unfortunately the upper portion of the mosaic panel was destroyed when it was covered by a later wall, cf. Kondoleon 2000: 174-175 (cat. 59).

20 The fragment in the Wellesley College Museum measures 71,1 x 185,4 cm, cf. Campbell 1988: 20; Kondoleon 2000: 174 (cat. 60).

21 The panel with Maenad measures 189,2 x 111,8 cm, the panel with Satyr measures 193 x 137,2 cm, cf. Kondoleon 2000: 170, 172 (cat. 56-57).



The Worcester exhibition of 2000 was the first time, since their excavation, that all the figural panels and their surrounding border in the pavement of the *triclinium* of the Atrium House had visible as an ensemble with a simple, but elegant installation. The decision is praiseworthy, for it put together again and re-contextualised an important artistic work. On the other hand, it also revealed the unwitting damage that had been perpetrated by prior dismemberment. Cavalier is a fitting label for the decision to dismember one of the most beautiful and ancient pavements to decorate the lavish urban dwellings of Antioch.

The Worcester Hunt is another striking mosaic that was displayed alongside other material culture from the city of Antioch at the Worcester exhibition. Dating to the late 5<sup>th</sup> or early 6<sup>th</sup> century, this splendid, enormous mosaic (625,5 x 866,5 cm) captures the attention of any and all visitors<sup>22</sup> (Figure 6). Upon its arrival at Worcester in 1937, this mosaic was situated upon the floor of the majestic Museum's main hall, the Renaissance Court (see Welu 2005: figs. 2, 10-11 and Artal-Isbrand 2005: 103-104, figs. 47-49, 56-59). However, it was not accompanied there by its fragmentary border consisting acanthus vines inhabited by a variety of animals. Indeed, some of the *tesserae* of the border were re-employed in order to make good losses to the central portion! The remaining border fragments were put back into crates and stored, until they were brought out of storage, restored, and joined with the hunt panel in 1995 (in particular, Artal-Isbrand 2005: 109-110, figs. 65-68, and Kondoleon 2005d: 231-232, figs. 8-9).

Figure 6  
Worcester Art Museum,  
the mosaic of the Worcester Hunt  
in Renaissance Hall (after Becker  
– Kondoleon 2005).

<sup>22</sup> The large panel was divided for raising in nine sections. Cf. Stillwell 1938: 200-202 (n. 90), pl. 73; Artal-Isbrand 2005: 102-113; Kondoleon 2005d: 228-237.



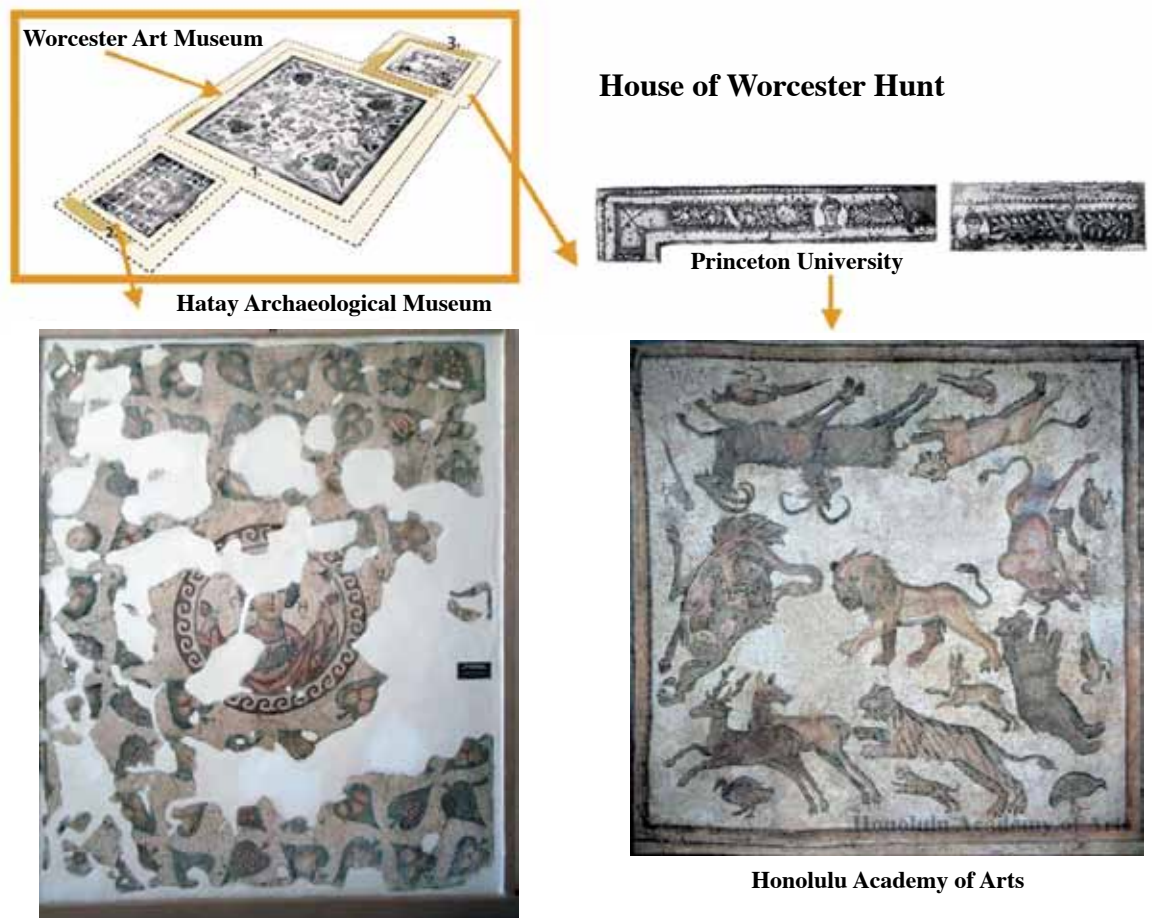


Figure 7  
Daphne, House of the  
Worcester Hunt (revised after  
Kondoleon 2005).

Together with the pavements of two other rooms that flanked it, the Worcester Hunt had been removed from a house in suburb of Daphne that had been partially excavated in May 1935 south of the theatre (the building seems to have been destroyed in the earthquake of 526 and not rebuilt). The Worcester Hunt, designed by the excavators as room 1, was the grandest of the three rooms of the house (Figure 7). At one end of the large hunt was a much smaller room 2 decorated with a circular medallion containing an allegory of the Earth (identified by a greek label ΓΗ) surrounded by leaves serving as background for various fruits. This mosaic is now in the Hatay Archaeological Museum (the mosaic measures nearly 280 x 260 cm, Stillwell 1938: 202 (91), pl. 74.). The other, in the adjacent room 3, known as the Honolulu Hunt, decorated with wild beast hunt ended up in the Hawaiian Islands in the middle of the Pacific<sup>23</sup>. Both have appeared only as a photograph in the catalogue, where they are reunited to their original complex thanks to a photomontage. Oddly, this photomontage does not show the two surviving segments of border that once framed this mosaic. Decorated with garlands of leaves and fruits with small medallions containing female busts, these are in theory today in storage at Princeton University (Jones 1981: 12, fig. 27; Kondoleon 2005d: 237 (note 4).

The pavement containing a circular medallion with a bust of the allegory of the *Ktisis* (inscribed ΚΤΙΣΙΣ) has also been contextualised afresh by means of photomontage<sup>24</sup> (Figure 8). The allegory is situated at the centre of an elegant

<sup>23</sup> The mosaic in the Honolulu Academy of Arts measures 268,6 x 281,9 cm; see Stillwell 1938: 202 (n. 92), pl. 74; Kondoleon 2000: 158-160 (cat.43), fig. 1; Cimok 2000: 298-299.

<sup>24</sup> Stillwell 1938: 194-195 (n. 81), pl. 58; Cimok 2000: 281; Kondoleon 2005b: 208-215.

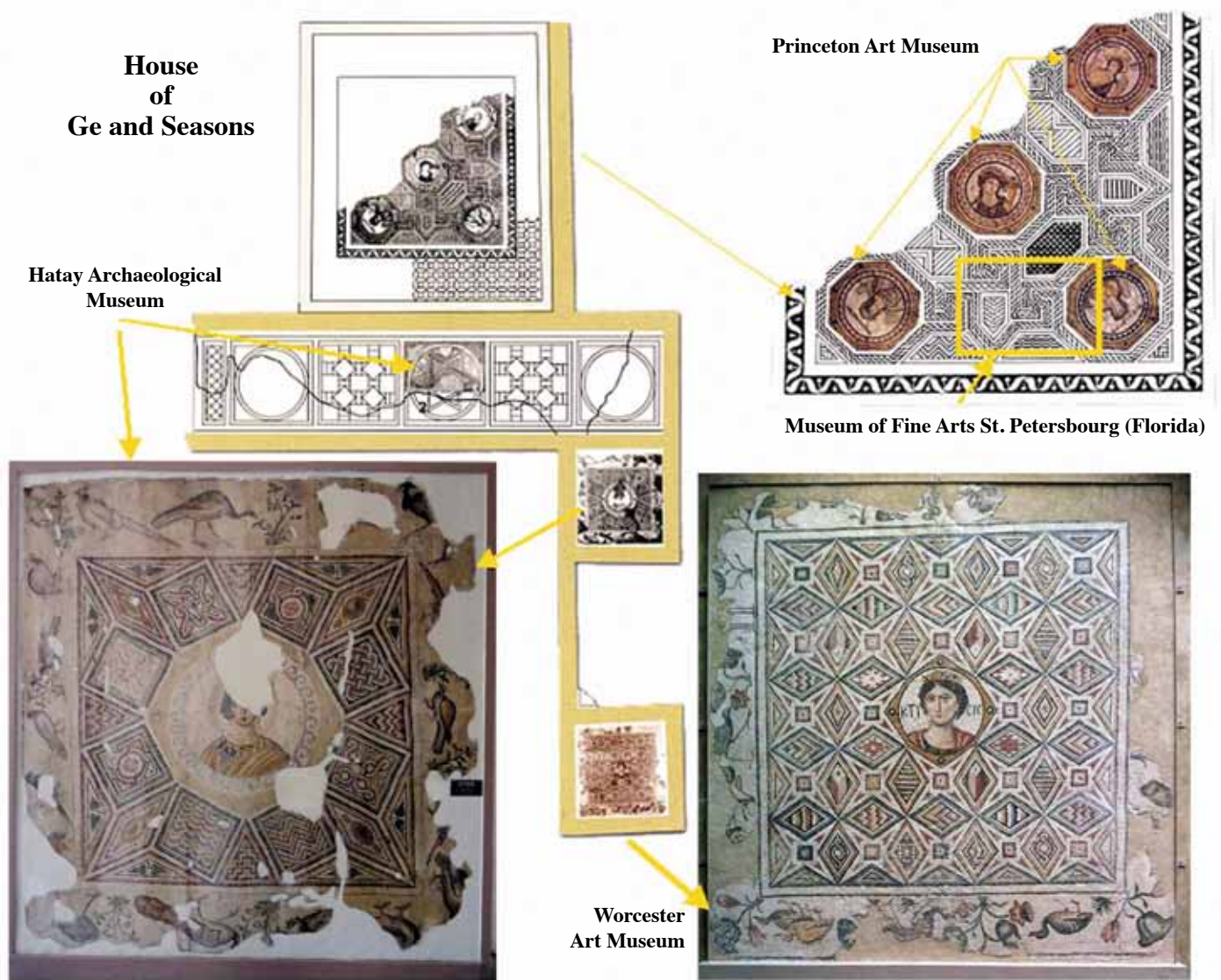


Figure 8  
Daphne, House of Ge and Season  
(revised after Kondoleon 2005).

geometrical composition of stars and lozenges framed by a broad border with Nilotic motifs (285,5 x 276,5 cm). The mosaic comes from the upper level of the partially excavated House of Ge and the Seasons in Daphne and therefore dates to the late 5<sup>th</sup> century. Only the four octagonal panels with allegories of Earth and the Seasons (to which the House gave the name) remain. They were part of an elaborate interlace design of the larger space, which have been a *triclinium*, from which were lifted only a bit. All of these pieces were apportioned to Princeton University, which subsequently ceded this last panel to the Museum of Fine Arts in St. Petersburg, Florida<sup>25</sup>.

The mosaic in room 3 with an unknown female personification<sup>26</sup> and a small portion of the middle panel having a stellar motif removed from the mosaic in Room 2 are today in the Hatay Archaeological Museum (corridor with a floor

25 The medallions are inscribed: ΤΡΟΠΗ ΚΙΜΕΡΙΝΗ (Winter); ΓΗ (Earth); ΤΡΟΠΗ ΕΑΡΙΝΗ (Spring); ΤΡΟΠΗ ΘΕΡΙΝΗ (Summer). Stillwell 1938: 193-194 (77), pls. 56-57; Jones 1981: 7-8, 23, fig. 13; Cimok 2000: 276-280.

26 The panel decorated with a star of squares and lozenges is surrounded by a band of birds flanking bushes and flowers; the female personification is luxuriously dressed; Stillwell 1938: 194 (n. 80), pl. 58; Cimok 2000: 282.



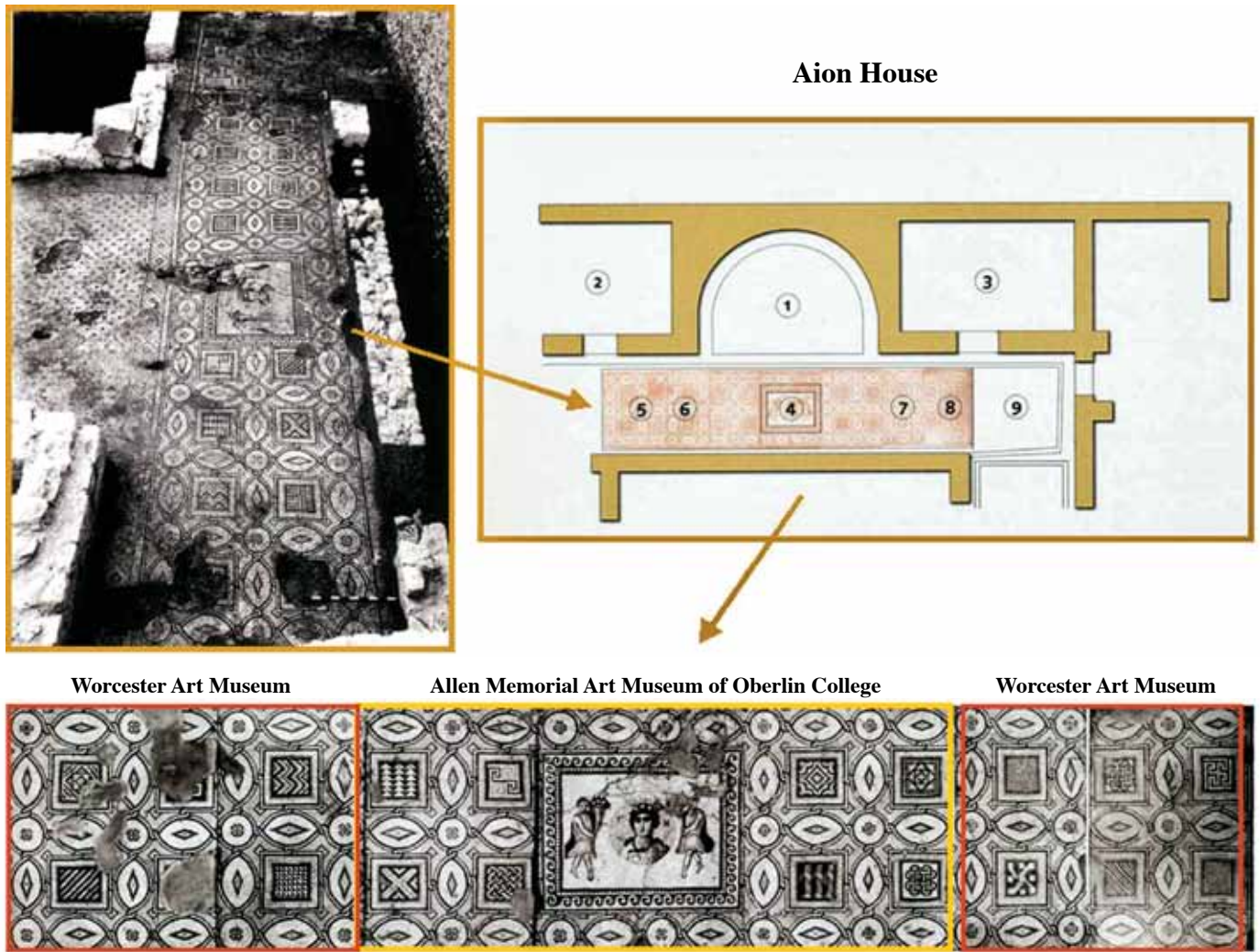


Figure 9  
Worcester Art Museum, Mosaic  
of Women's Funerary Banquet  
(revised after Molholt 2005).

consisting of five square panel: Stillwell 1938: 194 (79), pl. 57). To cite another instance: thanks to a computer reconstruction there was a virtual reality visit allowing one to see the six sections of the splendid border of a large floor mosaic (95,50 x 6,50 cm) coming from the House of the Bird Rinceau, which was excavated at the end of 1934 in the suburb of Daphne and dates to the second quarter of the 6<sup>th</sup> century. Three sections were allotted to the Baltimore Museum, while the others were apportioned to Princeton University, to the Louvre, and to the Worcester Art Museum<sup>27</sup>.

The case of another mosaic displayed in the Worcester exhibition is different. Dating to the mid- to late 4<sup>th</sup> century, the panel known as the Women's Funerary Banquet was discovered in a funerary chamber in a necropolis just outside the Daphne Gate of Antioch in April 1935 (Stillwell 1938: 193 (n. 76), pl. 55; Kondoleon 2005b: 196-207). The entire ensemble, the rectangular panel (inscribed ΜΝΗΜΟΣΙΝΗ ΑΙΩΞΙ) and its border, representing allegories of the Seasons and Turning-Points of the Year (*Tropai*), broken into three sections when it was removed from its original site, was apportioned to the Worcester Art Museum (Figure 9). However, one of the three sections of the border, that with the allegories of Winter (ΧΕΙΜΩΝ) and Winter Solstice (ΤΡΟΠΗ ΧΕΙΜΕΡΙΝΗ), was missing from the exhibition because it had been ceded by the Worcester Art Museum to the Mead Art Museum in

<sup>27</sup> Stillwell 1938: 186-187 (n. 55), pl. 40. Originally the section today in St. Louis has been assigned to Baltimore Museum of Art. As regard the chronology, see Kondoleon 2000: 208-210; Gonosova 2005: 238-243.



Amherst<sup>28</sup>. This affair is exemplary of the administrative style of Francis Henry Taylor, the director of the Worcester Art Museum. In 1940, while attending to the last embarkation of mosaics destined for the United States, he started to offer some mosaics to other American museums from the abundant resources of his collection<sup>29</sup>. This policy of museum management was a constant over the following decades. Thus, the Worcester Museum without any apparent reason dismembered the panels from the corridor of the Aion House (selling three of the seven to the Allen Memorial Art Museum of Oberlin College in Ohio)<sup>30</sup> (Figure 10) and sold off to the J. Paul Getty Museum all five of the panels coming from the vestibule of the little Bath of Apolau-sis, dated around 400 A.D.<sup>31</sup>. The same

Figure 10  
Antioch, House of Aion  
(revised after Molholt 2005).

28 The other two section are decorated with personification inscribed ΑΓΩΠΑ and with personification inscribed ΕΥΚΑΡΠΙΑ, see Kondoleon 2005b: 202-204 and 206 (note 4), fig. 5.

29 James A. Welu, Director of Worcester Art Museum remember “Worcester still arranging for its last shipment of mosaics in 1940 when, like Baltimore, it began offering mosaics to other museums. Over subsequent years the Museum sold the mosaics to Amherst College, Oberlin College and the J.Paul Getty Museum and in few cases also exchanged them for other works of art, as it did with the Museum of Art, Rhode Island School of Design” (2005: 12, 14).

30 The central panel with the personifications of Earth (Inscribed ΓΗ) and the two lateral geometric panels. The mosaics, dated to the early 6<sup>th</sup> century, were removed from a house partially excavated near the Justinianic wall on the western edge of Antioch; Stillwell 1941: 175-176 (109), pl. 50; Campbell 1988: 57-59, pls. 168-173; Molholt 2005: 222-227.

31 Stillwell 1941: 182-183 (n. 123), pl. 58; Jones 1981: 20; Cimok 2000: 234-238: The Baths of Apolau-sis were built on the slopes near the city of Antioch. The square panel from an absidal room with the



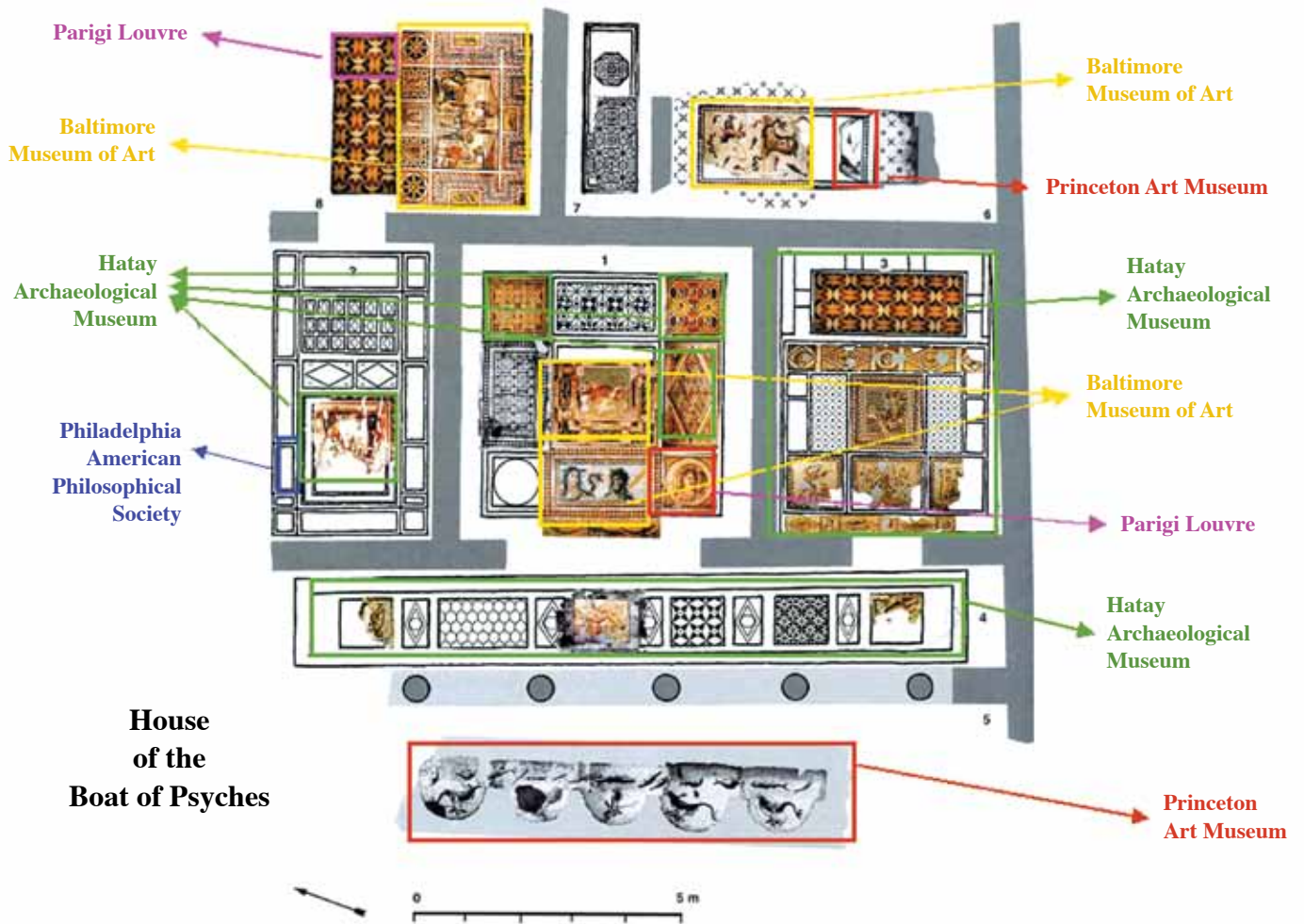


Figure 11  
Daphne, House of Boat of Psyche  
(revised after Kondoleon 2000).

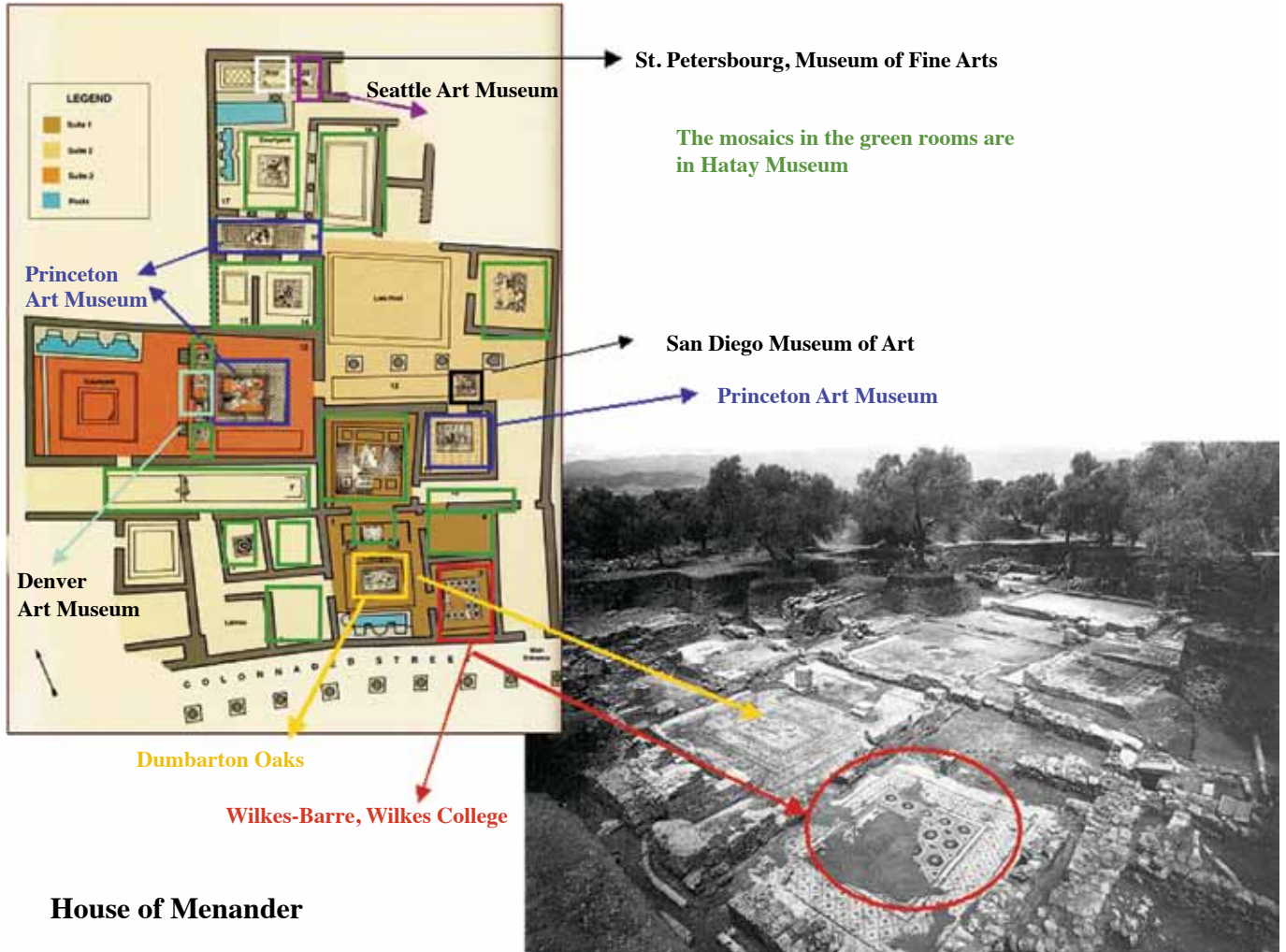
hard-boiled museum policy has characterised the management of the Baltimore Museum of Art and Princeton University, both of which institutions have also let go of some of their mosaics.

The dismemberment and dispersal of the mosaics of Antioch in the twentieth century is perhaps most dramatically exemplified, however, by the case of the pavements from the House of the Boat of Psyche<sup>32</sup>. Dating to the latter half of the third century and rediscovered in eight rooms, these have been divided up amongst the sponsors of the Committee (as can be seen from the image)<sup>33</sup> (Figure 11). Treated as though they were loot, they have suffered even the breaking up of unitary compositions.

female personification identified by an inscription as Apolausis is in Dumbarton Oaks (Richter 1956: 61, pl. XXVII); from the pavement of the frigidarium was removed only the central panel with the personification of Soteria, which is now in Hatay Archaeological Museum.

32 For the architecture of the house of Antioch see Stillwell 1961 and Lassus 1984. In the catalogue of the Worcester's exhibition it is made a serious attempt to set the mosaics in their architectural context. Dobbins, in particular, have showed how mosaic pavements, like carpets, worked within a Roman house, Dobbins 2000:51-62.

33 Stillwell 1938: 183-186 (nn. 46-54), pls. 34-40; Levi 1947: 167-191, fig. 64, pls. XXXV-XLII; Cimok 2000: 151-171; Kondoleon 2000: 71-74, figs. 5-7. The mosaic of Tethys, today in the Baltimore Museum of Art, was displayed in the Worcester exhibition (Kondoleon 2000: 152-153).



**House of Menander**

A similar dismemberment (highlighted in the image) occurred in the case of the pavements for the Severan-period House of the Drinking Contest at Seleucia Peira<sup>34</sup> (Figure 12). But even more shocking is the division of the pavements discovered in the immense House of Menander at Daphne (as we can see in the image) (Figure 13). That structure had more than 20 rooms and its mosaics belonged to two different levels of the Antonine period and Tetrarchy<sup>35</sup>. Some mosaics from the nearby House of the splendid Red Pavement, today in the Hatay Archaeological Museum, dated to late second century (Stillwell 1941:192-196 (n. 140), pls. 67-69; Levi 1947: 68-69, figs. 32-34; Cimok 2000: 70-85), were also dismembered: a panel with the head of Medusa was assigned to Princeton University (Stillwell 1941: 196-198 (nn. 142-145), pls. 69-70; Jones 1981: 8, fig. 14; Cimok 2000: 88-89), another panel with geometric pattern is in the Museum of Art, Rhode Island School of Design at Providence (Stillwell 1941: 197 (n. 144), pl. 70; Jones 1981: 22.), a third panel with geometric pattern formerly allocated to Dumbarton Oaks is today in the Fogg Art Museum at Cambridge (Stillwell

Figure 12  
Daphne, House of Menander  
(revised after Dobbins 2000).

34 Stillwell 1941: 207-211 (nn. 166-172), pls. 80-83; Levi 1947: 156-163, fig. 59, pls. XXX-XXXI; Dobbins 2000: 53-57, figs. 1-4; Cimok 2000: 134-143.

35 Stillwell 1941: 182-192 (nn. 128-139), pls. 61-65; Levi 1947: 66-67, 198-216 pls. XLIV-XLVII; Dobbins 2000: 57-59, figs. 5-6; Kondoleon 2000: 74-77, figs. 8-9. The mosaic of Menander, Glykera, and Comedy, found in the room 11, today in Princeton Art Museum, was displayed in Worcester exhibition: Kondoleon 2000: 156 (n. 40).



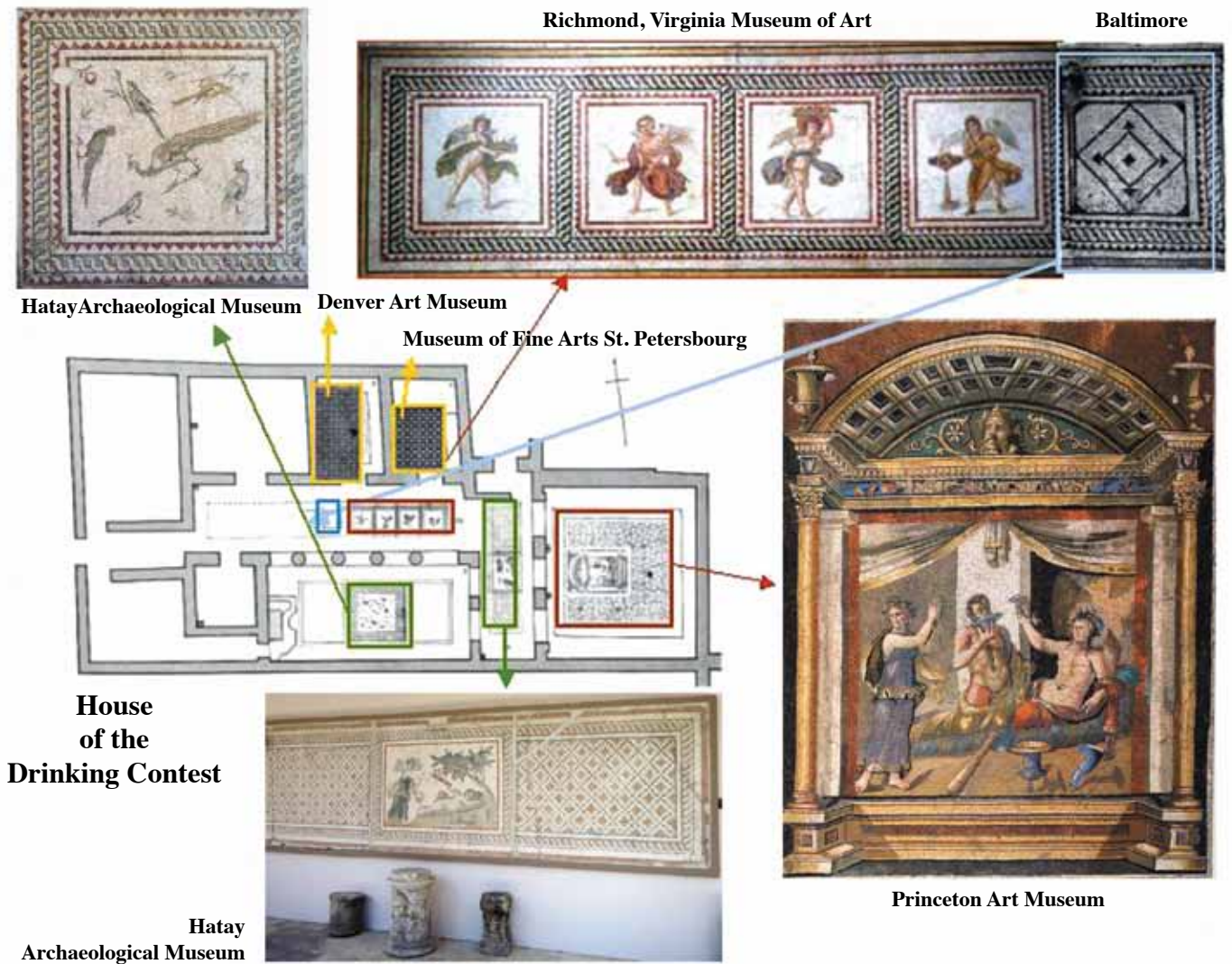


Figure 13  
 Seleucia Pieira, House of the  
 Drinking Contest  
 (revised after Dobbins 2000).

1941: 198 (n. 144), pl. 70; Jones 1981: 24; Cimok 2000: 69). I would like to remember also the mosaics, dated mid-to late second century, from the House of Cilicia at Seleucia Pieira. The mosaics with the bust of the personification of the Pyramos river and the Tigris river, only extant of the four panels that framed the central large composition of a triclinium (room 1) with personifications of provinces, the one preserved is labelled KILIKIA. These mosaics are today split between the Smith College Museum of Art, Northampton (Pyramos)<sup>36</sup>, the Detroit Institute of Art (Tigris) (Jones 1981: 19, 21; Cimok 2000: 64-67), and the University of Oklahoma, Norman, the personification of Cilicia (Stillwell 1941: 213-214 (nn. 177a-d, 178a-b, 179), pls. 88-89; Jones 1981: 21; Cimok 2000: 63), former assigned to Princeton (Stillwell 1941: 219 (n. 177, panel A)).

Not even the large mosaic that once adorned the superb pavement of an open-air courtyard in the Constantinian Villa managed to escape this archaeological treasure-hunt. Dated to about 350, the mosaic contains allegories of the seasons and hunting scenes and is framed by a border the panels of which contain scenes of bucolic life. This mosaic was allotted to the Louvre (Stillwell 1938: 197-199; Baratte 1978: 99-118 (n. 45); Cimok 2000: 201-217). By contrast, eight of the

<sup>36</sup> Stillwell 1941: 214 (n. 177), pl. 88. The panel with the bust of identified by a Greek inscription was presented in Worcester exhibition, see Kondoleon 2000: 152 (n. 38).

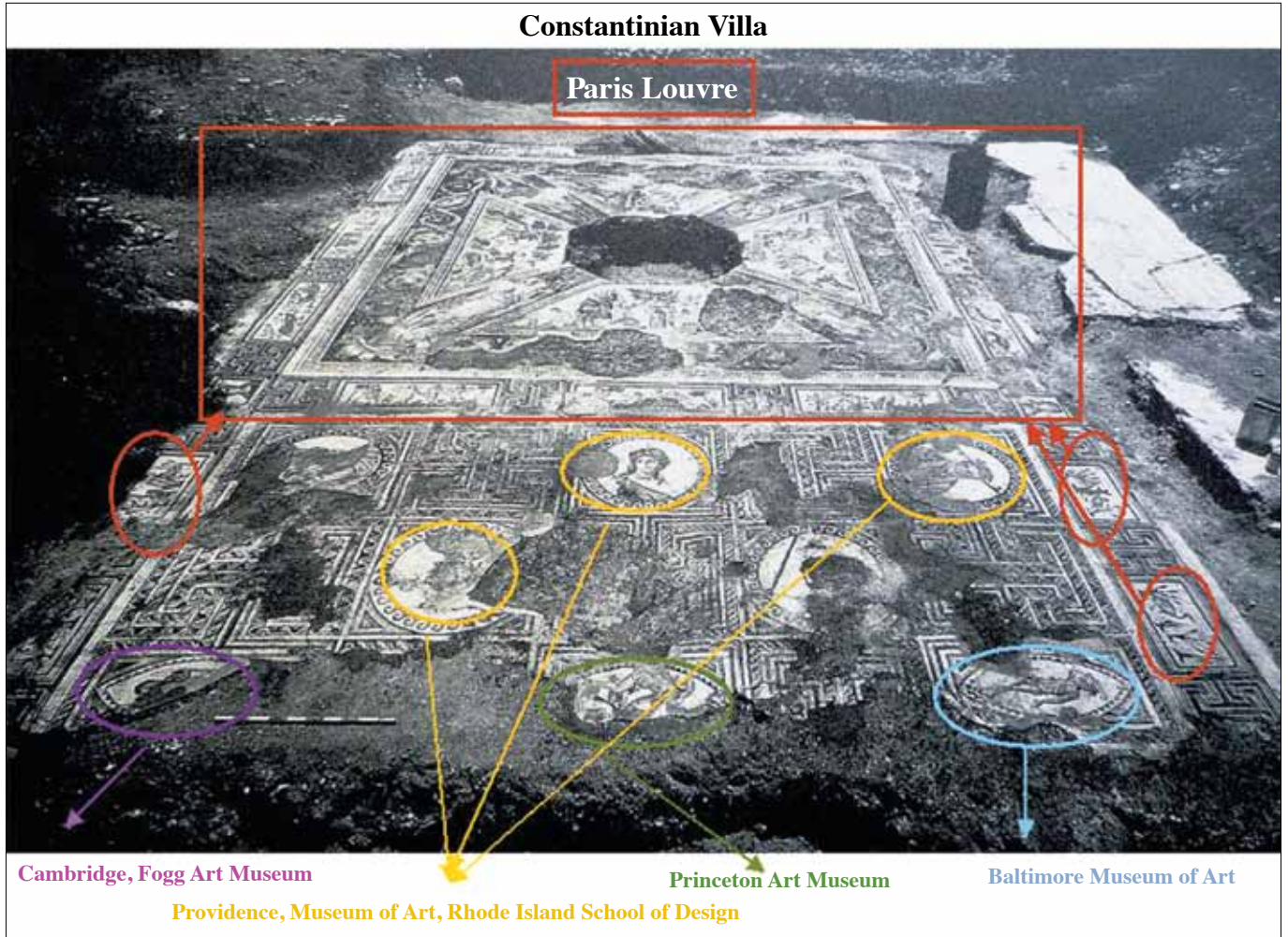


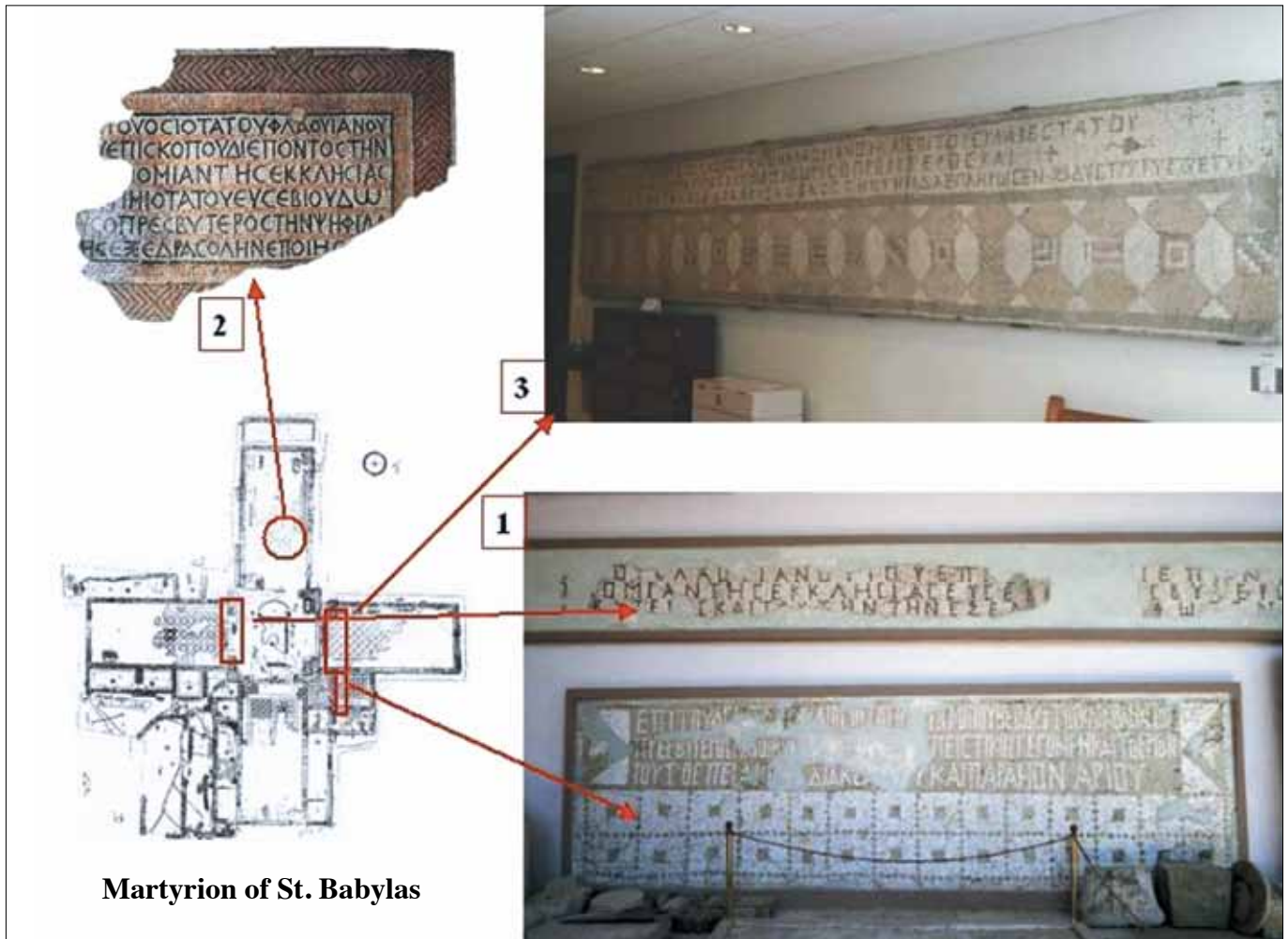
Figure 14  
Daphne, Constantinian Villa  
(revised after Stillwell 1938).

medallions containing busts and inserted within the geometrical design of the adjacent panel (Figure 14) were cut up and divided between the Museum of Fine Art of the Rhode Island School of Design in Providence<sup>37</sup>, the Fogg Art Museum of Cambridge (Fragmentary panel with female figure: Stillwell 1938: 200 (n. 87z), pl. 68; Jones 1981: 18), the Baltimore Art Museum (Panel with Satyr Stillwell 1938: 200 (n. 87Ab) pl. 67; Jones 1981: 17), Princeton University (Panel with reclining Herakles Stillwell 1938: 200 (n. Aa), pl. 68; Jones 1981: 8, fig. 15), and the Louvre (Baratte 1978: 114, figs. 106-107). The eight circular or oblong medallions served as filling motifs for a meander and square pattern that formed the rectangular section of a large pavement covering the reception hall. To return to the mosaic with allegories of the seasons and hunting scenes, I should like to draw your attention to the unusual way in which its border was restored upon arrival at the Louvre. For reasons of display and with a view to rendering the figures more legible, especially those in the small panels at the edge, it was decided to change their original orientation, rotating them and turning their direction from the centre outwards<sup>38</sup>!

37 Panels with Dionysos, Silenus and Satyr; Stillwell 1938: 199 (nn. 87vwy), pl. 67; Jones 1981: 22; Cimok 2000: 220-222. The mosaic with the bust of Dionysos was displayed in Worcester exhibition: Kondoleon 2000: 205-206. (n. 92).

38 Baratte 1978: 99 “les sections de bordure des côté est, nord et sud ont été retournées, de façon à ce que tous les tableaux figurés soient visible depuis l’extérieur ».





**Martyrion of St. Babylas**

Figure 15  
Antioch, Kaoussie Church,  
Martyrion of St. Babylas  
(revised after Stillwell 1938).

The last case to be remarked in this brief review of atrocities is that of the *martyrion* of St. Babylas. Situated close to the inhabited centre of the city of Antioch, the remains of this building were excavated in the spring of 1935<sup>39</sup>. This case reveals yet another aspect of the fate of the mosaics of Antioch and its environs. There is no record as to what happened to the hundreds of square meters of mosaic that were uncovered by excavation, but then left to their destiny. Amongst these figure the mosaics of the enormous cruciform *martyrion*. In view of their extraordinary documentary importance, they ought to have been preserved *in situ*. Alas, as things now stand, only a few scrappy remains in *opus sectile* and four dedicatory inscriptions carrying the date of 387 survive today, and these are to be found two in the Hatay Archaeological Museum of Antioch (Figure 15.1)<sup>40</sup>, at the Dumbarton Oaks Research Library

<sup>39</sup> Lassus 1939: 5-44; Downey 1939: 45-48; Campbell 1988: 43-47, pls. 125-139; Donceel-Voûte 1994: 21-31. Have also disappeared the remains of the great tetraconch church at Seleucia Peira located just inside the Roman wall of the city. Only the pavement of the north side of the deambulatory has survived in very poor fragmentary condition. They were removed and set in the courtyard of the Hatay Archaeological Museum: Donceel-Voûte 1994: 290-297; Kleinbauer 2000: 217-218; Kondoleon 2000: 218-219.

<sup>40</sup> It runs as follows: " Under the most holy Bishop Flavian, the priest Eusebius having charge of the administration of the building, the priest Dorys paved this exedra also with mosaic". The mosaic, from the south aisle, measures 245 x 45 cm. See Campbell 1988: 44, pls. 129-130; Donceel-Voûte 1994: 23. In the second inscription from the Pistikon, dated 420-429, we read "Under the most holy and most venerable Bishop Theodotos and under Athanasius, priest and administrator, the mosaic of the pistikon was made, under Akkiba, deacon and administrator", see Campbell 1988: 45, pl. 138; Donceel-Voûte 1994: 28.

and Collections in Washington (Figure 15.2)<sup>41</sup>, and at Princeton University<sup>42</sup> (Figure 15.3). Poignant in this respect are the regrets expressed by Jean Lassus, French archaeologist who served as assistant field director, about the necessity to dismember a number the pavements in order to excerpt inscriptions and extract figural panel from an expanse or geometric or floral background!<sup>43</sup>

Although the former Sanjak of Alexandretta was formally ceded to the Republic of Turkey in 1938<sup>44</sup> and the commencement of the hostilities of the Second World War brought archaeological investigation to a rapid close, it is extremely surprising that there has been no systematic attempt to resume work at Antioch since then. It is quite likely that with the passage of time and thanks to the general neglect the mosaics that did remain *in situ* fell victim to the urban expansion of the modern city. Nevertheless, Antioch was one of the most important *metropoleis* of the ancient and medieval Mediterranean<sup>45</sup>, and its material culture demands justice.

---

41 We read: "Under the most holy Bishop Flavian, the very honourable Eusebios having been charged with the administration of the church, the priest Dorys had paved the whole exedra with mosaic". The mosaic, from the west aisle measures 176 x 125 cm. See Richter 1956: 60-61 (cat. 41), pl. XXIV.B; Campbell 1988: 44, pls. 131-132; Donceel-Voûte 1994: 22, fig. 3.

42 "Under our most holy Bishop Flavian, and the very venerable Eusebius, administrator and priest, Dorys the priest, in fulfillment of a vow, has finished also the mosaic of this exedra, in the month of March of the year 435 (=387 A.D.). The inscription, from the north aisle, measures 45 x 300 cm. See Jones 1981: 3, fig. 1; Campbell 1988: 43, pls. 126-128; Barsanti 1994: 589-590, fig. 2. A second fragment of an inscription ("Lord protect thy servants Marthana and Theodos and Ma...") from the same north aisle is kept in the Princeton Art Museum, Jones 1981: 12, fig. 26; Campbell 1988: 43.

43 Very significant in this respect are some considerations of Lassus 1984: 362.

44 Hatay, in rapid succession, became first an autonomous republic under Turkish control (september 1938) and then was annexed to Turkey on July, 23, 1939.

45 For an introduction to the history and culture of the ancient city, see Downey 1961; for the documentary vailue of the mosaics of Antioch: Levi 1946; Levi 1947; Donceel-Voûte 1994; Kondoleon 2000; Balty 2001.

## Bibliography

- Artal-Isbrand 2005 P. Artal-Isbrand, "The Mosaic Conservation Campaign: Three Case Studies", *The Arts of Antioch. Art Historical and Scientific Approaches to Roman Mosaics and a Catalogue of the Worcester Art Museum Antioch Collection*, 81-113.
- Balty 2001 J. Balty, "Doro Levi Antioch Mosaic Pavements Cinquante ans après", *Byzantion* 71, 303-324.
- Baratte 1978 F. Baratte, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du Musée du Louvre*, Paris.
- Barsanti 1994 C. Barsanti, "I mosaici di Antiochia: riflessioni sulla documentazione archeologica superstita", *AISCOM I*, 579-607.
- Becker – Kondoleon (ed.) 2005 L. Becker – C. Kondoleon (ed.), *The Arts of Antioch. Art Historical and Scientific Approaches to Roman Mosaics and a Catalogue of the Worcester Art Museum Antioch Collection*, Worcester Art Museum.
- Becker – Kondoleon 2005 L. Becker – C. Kondoleon, "The Atrium House Triclinium. Archaeology, Iconography, Technique and Style", *The Arts of Antioch. Art Historical and Scientific Approaches to Roman Mosaics and a Catalogue of the Worcester Art Museum Antioch Collection*, 16-48.
- Brown 2001 P. Brown, "Charmed Lives", *The New York Review* April 12, 43-49.
- Campbell 1983 S. Campbell, *Antioch and the Corpus of Mosaics in Southern Turkey*, III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico, Ravenna 6-10 settembre 1980, Ravenna, 143-148.
- Campbell 1988 S. Campbell, *The Mosaics of Antioch*, *Subsidia Mediaevalia* 15, *Corpus of Mosaic Pavements in Turkey*, Toronto.
- Cimok 2000 F. Cimok, *Corpus of Antioch Mosaics*, Istanbul.
- The Dark Ages 1937 *The Dark Ages. Loan Exhibition of Pagan and Christian Art in the Latin West and Byzantine East*, February 20 - March 21 1937, Worcester Art Museum.
- Dobbins 2000 J.J. Dobbins, "The Houses of Antioch", *Antioch The Lost Ancient City*, 51-62.
- Donceel-Voûte 1988 P. Donceel-Voûte, *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban I, Décor, archéologie et liturgie*, Louvain-la Neuve.
- Donceel-Voûte 1994 P. Donceel-Voûte, *Syro-Phenician Mosaics of the 6<sup>th</sup> century*, Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics, Bath, England, September 5-12 1987, P. Johnson, R. Ling, D.J. Smith (eds.), *JRA Suppl.* 9,2, 88-100.
- Downey 1961 G. Downey, *A History of Antioch in Syria. From Seleucus to the Arab Conquest*, Princeton.
- Elderkin 1934 *Antioch on the Orontes I: The Excavations of 1932*, G.W. Elderkin (ed.), Princeton.
- Gonosova 2005 A. Gonosova, *Mosaic with Peacocks*, *The Arts of Antioch. Art Historical and Scientific Approaches to Roman Mosaics and a Catalogue of the Worcester Art Museum Antioch Collection*, 238-243.
- Jones 1981 F.F. Jones, *Antioch Mosaics in Princeton*, *Record of the Art Museum, Princeton University* 40, no. 2, 2-27.
- Keskil 1969 S. Keskil, *Hatay Müzesi Rehberi*, İstanbul.
- Kondoleon 2000 C. Kondoleon, *Antioch The Lost Ancient City*, Princeton.
- Kondoleon 2003 C. Kondoleon, "Reading myths on the floor of Antioch: Where do they lead us?, in *Ancient Roman Mosaics. Path through the Classical Mind*". *Acta of the Conference held in March 2000 in Luxembourg*, C.M. Ternès (ed.), Luxembourg, 45-59.
- Kondoleon 2005a C. Kondoleon, "Mosaic of the Drinking Contest Between Herakles and Dionysos", *The Arts of Antioch. Art Historical and Scientific Approaches to Roman Mosaics and a Catalogue of the Worcester Art Museum Antioch Collection*, 178-181.
- Kondoleon 2005b C. Kondoleon, "Mosaic of Women's Funerary Banquet", *The Arts of Antioch. Art Historical and Scientific Approaches to Roman Mosaics and a Catalogue of the Worcester Art Museum Antioch Collection*, 196-205.
- Kondoleon 2005c C. Kondoleon, "Mosaic of Ktisis (Foundation)", *The Arts of Antioch. Art Historical and Scientific Approaches to Roman Mosaics and a Catalogue of the Worcester Art Museum Antioch Collection*, 208-215.
- Kondoleon 2005d C. Kondoleon, "Mosaic of the Worcester Hunt", *The Arts of Antioch. Art Historical and Scientific Approaches to Roman Mosaics and a Catalogue of the Worcester Art Museum Antioch Collection*, 228-237.
- Lassus 1984 J. Lassus, "Sur les maisons d'Antioche", *Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques, 1973-1979. Aspects de l'architecture domestique d'Apamée*, *Actes du Colloque tenu à Bruxelles le 29, 30 et 31 mai 1980*, J. Balty (ed.), Bruxelles, 361-375.

- Levi 1946 D. Levi, *I mosaici di Antiochi sull'Oronte*, *La parola del pallato I*, 184-196.
- Levi 1947 D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947.
- Miner 1947 *Early Christian and Byzantine art: an exhibition held at the Baltimore Museum of Art, April 25-June 22 1947*, D.E. Miner (ed.), Baltimore.
- Molholt 2005 R. Molholt, "Four Panels from the Geometric Mosaics of the House of Aion", *The Arts of Antioch. Art Historical and Scientific Approaches to Roman Mosaics and a Catalogue of the Worcester Art Museum Antioch Collection*, 222-227.
- Morey 1938 C.R. Morey, *The Mosaics of Antioch*, London - New York - Toronto.
- Richter 1956 G.M.A. Richter, *Catalogue of Greek and Roman Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Washington.
- Stillwell 1938 *Antioch on the Orontes II: The Excavations of 1933-1936*, R. Stillwell (ed.), Princeton.
- Stillwell 1941 *Antioch on the Orontes III: The Excavations of 1937-1939*, R. Stillwell (ed.), Princeton.
- Stillwell 1961 R. Stillwell, "Houses of Antioch", *DOP* 15, 47-57.
- Wages 1986 S.M. Wages, "A note on the Dumbarton Oaks Tethys Mosaic", *DOP* 40, 119-128.
- Welu 2005 J.A. Welu, "From Antioch to Worcester: The Pursuit of an Ancient City", *The Arts of Antioch. Art Historical and Scientific Approaches to Roman Mosaics and a Catalogue of the Worcester Art Museum Antioch Collection*, 3-15.



# Antioch Mosaics and their Mythological and Artistic Relations with Spanish Mosaics

José Maria BLÁZQUEZ\* – Javier CABRERO\*\*

*The twenty-two myths represented in Antioch mosaics repeat themselves in those in Hispania. Six of the most famous are selected: Judgment of Paris, Dionysus and Ariadne, Pegasus and the Nymphs, Aphrodite and Adonis, Meleager and Atalanta and Iphigenia in Aulis.*

Key words: Antioch myths, Hispania, Judgment of Paris, Dionysus and Ariadne, Pegasus and the Nymphs, Aphrodite and Adonis, Meleager and Atalanta, Iphigenia in Aulis

During the Roman Empire, Hispania maintained good cultural and economic relationships with Syria, a Roman province that enjoyed high prosperity. Some data should be enough. An inscription from Málaga, lost today and therefore from an uncertain date, seems to mention two businessmen, *collegia*, from Syria, both from Asia, who might form an single college, probably dedicated to sea commerce. Through Cornelius Silvanus, a *curator*, they dedicated a gravestone to patron Tiberius Iulianus (D'Ors 1953: 395). They possibly exported salted fish to Syria, because Málaga had very big salting factories (Strabo III.4.2), which have been discovered.

In Córdoba, possibly during the time of Emperor Elagabalus, there was a Syrian colony that offered a gravestone to several Syrian gods: Allath, Elagabab, Phren, Cypris, Athena, Nazaria, Yaris, Tyche of Antioch, Zeus, Kasios, Aphrodite Sozusa, Adonis, Jupiter Dolichenus. They were possible traders who did business in the capital of Bética (García y Bellido 1967: 96-105). Libanius the rhetorical (*Declamatio*, 32.28) praises the rubbles from Cádiz, which he often bought, as being good and cheap. As Libenius lived in Antioch (4<sup>th</sup> century B.C.), this piece of information proves that fish from Cádiz was being sold in Antioch.

This paper compares some myths in Antioch mosaics with its corresponding Hispanic ones, laying down its parallels and its differences.

## Judgement of Paris

The Judgement of Paris is found in an Antioch mosaic (Figure 1), Atrium House (Levi 1947: 16-21, pl. I b; Cimok 2000: 28-31; Balty 1981: 361-362, pl. VIII), that dates from before the earthquake of the year 115 A.D., in a Hispania mosaic from Casariche, Seville, that dates from the 4<sup>th</sup> century A.D. (Figure 2) (Blázquez 1993: 421-422, Lancha 1997: 203-206; López Monteagudo 2010: 133-135), and in a third one from Noheda (Cuenca). The scene in both mosaics is completely different, as well as its style.

In the Antioch mosaic, young Paris, dressed in Oriental fashion, sits on a rock on the left side. His hands cross and hold the *pedum*. He stares at Hermes, placed at his back as if looking for advice. The god wears winged sandals and has a *caduceus*. The cloak falls over the shoulders. The three goddesses are at the front. Hera sits in between Athena and Aphrodite, who are both standing. All three wear scepters on their shoulders. A high column holding a glass is in the middle. Tree branches surround the column and spread the leaves over the figures. Two birds are between the leaves. Rocks can be seen further away. A little winged Psyche, wrapped in a cloak and holding a torch, is on top of a rock. On the left is little Eros, who may have a scepter and stands on another column placed over the head of Hera. In front of him, the flock of Paris is small in size compared to the human figures. A stream flows below the rocks.

\* Prof. Dr. José Maria Blázquez, Universidad Complutense de Madrid, Madrid. E-mail: josemaria.blazquez@uc3m.es

\*\* Prof. Dr. Javier Cabrero, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Antigua, Madrid. E-mail: jcabrero@geo.uned.es



Figure 1  
Judgment of Paris.  
Atrium House

The scene in the Casariche mosaic is completely different and of a higher quality. Paris sits at the right, looking at the three goddesses, who are standing in front of him. They dress in Oriental fashion and hold the apple with his raised right hand. The three goddesses are standing in frontal position and have halos around the head. The goddess closest to Paris is Aphrodite. A circular medallion hangs from her neck. A cloak held from the edges by the hand of the goddess hangs over the back and covers the legs. Hera and Athena hold an elongated scepter. They wear a long tunic with red clavis. The cloak hangs from the neck. A long transverse strip crosses over the legs. Athena covers her head with a crest helmet. She wears a long stola. A cloak covers her from the back and rolls itself around the left hand.

As Lancha points out, the model for this composition has an Eastern origin, as shown by the dresses, the liveliness of colours, and the illusionist style of the figures placed on a rocky scenery. The French researcher notes that Hera's dress is almost identical to that of Theogonis in the mosaic found in Nea Paphos.

The Judgement of Paris is also represented in a mosaic found in Noheda (Cuenca) that dates from the late 4<sup>th</sup> century A.D. Paris sits on a throne, with his legs opened by the cloak on the left side. Little Eros is at his feet. Only his legs are preserved, which are wrapped in a cloak. The three goddesses stand and look to the front: Aphrodite, Hera and Athena. The first two wear long tunics and a cloak, and Athena a peplos with a helmet on her head. This last goddess turns her head towards Paris (Lledó 2010: 129-131).

This myth is often represented in glass paintings and also on reliefs and paintings.

## Dionysus and Ariadne

The House of Dionysus and Ariadne is the name of a mosaic decorated with this myth (Levi 1947: 141-150, pls. XXVII-XXVIII; Cimok 2000: 124-128) that dates from the early 3<sup>rd</sup> century A.D. (Figure 3). Ariadne lays on a staggered rock. She wears a chiton and a himation and sandals on her feet. The wrists are adorned with bracelets. Dionysus stands at her side and gazes at her while she sleeps. He holds a thyrsus decorated with a pine cone. He wears a cloak that wraps itself around his left arm. A halo surrounds his head. In between both of them stands a winged and naked Eros. On the left side, a maenad stands on a pedestal against a wall. She wears a long chiton and is crowned by leaves. The falling left hand holds a cup.

On the right side stands a satyr, also against the wall. His chest and right arm are uncovered. A cloak rolls up around his left arm. The hand holds a thyrsus. A crown of leaves girds the head. The right hand holds a cup. The back of the scene is in front of an architectonic decoration that forms a triptych.

The busts of Dionysus and Ariadne are represented in the House of the Sun-Dial (Cimok 2000: 191).

A mosaic with the same myth dating from around 400 A.D. (Figure 4) was found in the capital of Lusitania, Augusta Emerita (Blanco 1952: 44-49: Id., 1978: 34, pl. 26 A; Álvarez Martínez 2001: 140-141; Dunbabin 1999: 158, fig. 163; Guardia, 1992: 222-225, fig. 95). Dionysus, in a frontal position, holds a jar with his right hand and pours wine on the mouth of a panther, and a thyrsus with his left hand. Pan is in the center looking at the front. Ariadne is sound asleep next to a kantharos. She wears a cloak that leaves her body uncovered. In the middle is a satyr with outstretched arms over the nebris on the tunic.

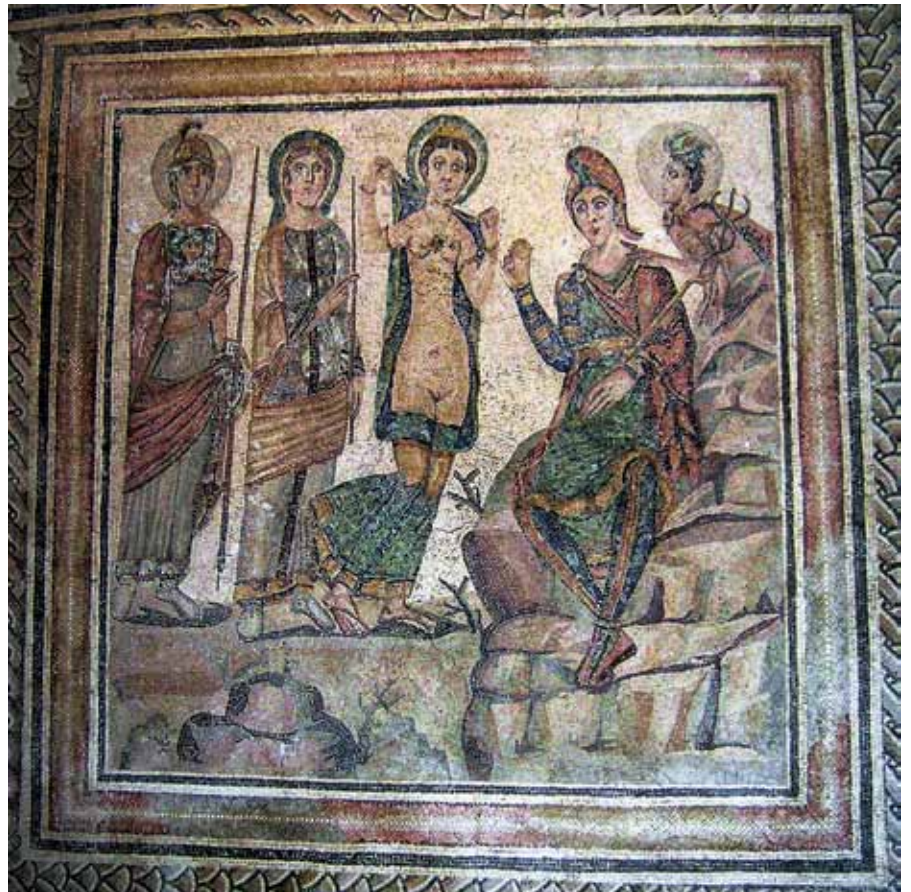


Figure 2  
Judgment of Paris. Casariche  
(Photo G. López Monteagudo)



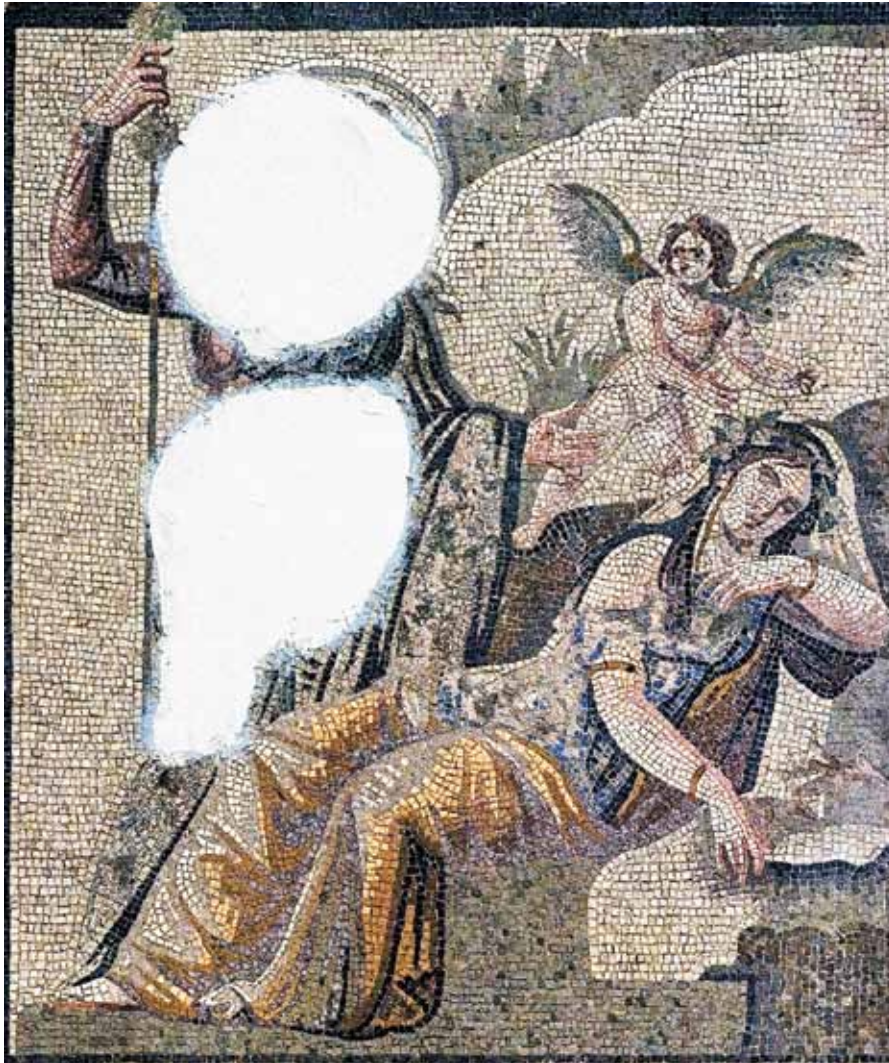


Figure 3  
Dionysus and Ariadne.  
House of Dionysus and Ariadne.  
(Photo J. Cabrero)

On the upper part, in the left angle, stands the name of the artist: EX OFFICINA ANNI BONI. Apparently, the scene is stylistically somewhat careless in its execution of the figures. The background is full of circles, which are not documented in other Hispanic mosaics. Blanco states they are artistically refined. He writes on the subject:

At first glance, one would say a mosaic with such a rough painting has to be barbarian, the product of a local workshop, and made during a moment of little relationship between Roman provinces, as is the case during Ancient History. Mosaics somewhat similar to this one have been dated during the 4<sup>th</sup> century A.D., on the assumption that Art in general was undergoing a period of drought and decay, which some looked upon with disdain as a ruin of Antique Art, and others as prehistory of Medieval Art. Thanks to the interest of the latest generations in studying the 4<sup>th</sup> century A.D., we can now date during that century the mosaics of Orpheus in Zaragoza, Quintana del Marco (León), etc., which teach us what the style of the time was; the mosaic from Mérida hardly could belong to it. Its author, Annius Ponius, nowadays Anni Boni, treated the figures with a cheerful lack of concern, as if they were table leftovers that fell on white pavement, a genre that classical mosaists called *asáraton oĩkos*. The shadows that rendered the bodies an appearance of volume before their time have disappeared from his paintings; the pleats of the clothes are reduced to schematic lines, as if



designed with a pen, a last consequence of the “grooves” of the late 3<sup>rd</sup> century A.D., and of the “onion pleats” of the 4<sup>th</sup> century A.D., that are well illustrated in the clothing of Orpheus in Zaragoza. The same distance we have observed in the treatment of the cloths, separates the panthers in both these mosaics: the skin of the Mérida panther is polka-dotted, with a little white dot in the middle, just like the one in Zaragoza; but, compared with this one for volume, it seems stiff and dead like a carpet.

And, nevertheless, in the environment of other mosaics that we will mention later on, the one from Mérida flaunts refined characters. The figure of Ariadne looks like a far reflection of Copt beauty that during the Lower Antiquity displaced classical nudity, as seen in the Ariadne from Baltimore. The new feminine beauty canon preferred slouch shoulders, a brief waist, round hips and short and sharp limbs. More loyal even to this Oriental canon is the winged figure of the Triumph of Dionysus from Tarragona. Ariadne sports furthermore the pyramidal headdress that was in vogue during the 4<sup>th</sup> century A.D., like one of the praying figures on the front of a sarcophagus from the Tobacco Factory in Tarragona, which offers us, by the way, a linear painting of apparel similar to the one in our mosaic. For his part, Dionysus wears a *tunica augusticlavica* and striped sandals, an outfit that has uncountable equivalences in paintings and mosaics from a very ancient period, as in the mosaics from Santa Maria Maggiore, Sant’Apollinare Nuovo, etc. His face, with the eyebrows meeting in the middle,

Figure 4  
Dionysus and Ariadne.  
Augusta Emerita.  
(Photo J. Cabrero)



matches up exceptionally with that of Ge in a mosaic from Beit Jibrin in Palestine, which can not be from earlier than the 4<sup>th</sup> century A.D., and finally the figure of Pan in our mosaic seems to be painted with a contemporary cardboard from another one of the Damascus Gate in Jerusalem from the late 5<sup>th</sup> century A.D. or early 6<sup>th</sup> century A.D. The paleographic characters in the inscription EX OFFICINA ANNI BONI also reveal a very early date. In between the classical letters, Annius Ponius slid more than one F that exceeds the upper line of the epigraph, a signal subsequent to the year 300 A.D., a belated P with decorations and several quite odd N letters. The manuscript of Saint Hilarius in the Vatican, dated before 510 A.D. thanks to the copyist (and therefore from not much earlier than this date), constitutes the only reference for the letters F in this inscription, which are identical in said manuscript.

### Pegasus and the Nymphs

This myth decorates a mosaic in the House of the Boat of Psyche. It dates from the 3<sup>rd</sup> century A.D. The mosaic is quite damaged. Pegasus takes up the centre of the composition and rears up over a thicket in between two nymphs who are doing his toilette. The nymph at the left holds and directs him with the right arm, and her hand has its palm reaching towards the horse. The two nymphs stand looking ahead, as is the winged horse, which is adorned with a collar around the neck. The nymph at the left is placed in three-quarter perspective. She wears an embroidered tunic and a cloak that hangs from her right shoulder. She has her head crowned. The nymph at the right offers the horse some flowers and herbs in her cloak (Figure 5) (Levi 1947: 172-176, pl. XXXVIb). This mosaic dates from the 3<sup>rd</sup> century A.D.

In the Roman villa in Almenara de Adaja, Valladolid (Figure 6), a mosaic is also decorated with the toilette of Pegasus. The horse, as in the Antioch mosaic, takes up the centre, but is seen from the side and has a walking posture. It is also in between two nymphs. The one at the front holds the animal with a belt put around the neck. She is half-naked. The cloak only covers her hips and legs. The head, as well as that of her companion, is crowned with a bun surrounded by a diadem. A garland decorates the neck of the horse. At the back is a big glass with an ovoid main body, a high neck and a round and narrow mouth. The nymph at the right wears a long tunic and a cloak that hangs over her back. Her body is also seen from the side. She rubs the animal's hindquarter with her right hand and strokes the tail with the left hand. The horse is inside a puddle, as well as in the Antioch mosaic, where there is a thicket of aquatic plants, and in the Almenara de Adaja mosaic (Neira - Mañanes 1998: 29-34, pls. 11-12, 31-34). Isolated aquatic plants grow. A big difference between both images of Pegasus is that the Almenara de Adaja animal has no wings, unlike the specimen from Antioch, a *unicum* in the imagery of Pegasus. The Hispanic mosaic dates from the 4<sup>th</sup> century A.D. Another big originality in the Almenara de Adaja mosaic is that, above the toilette of Pegasus, there is the figure of a fountain that lies back on a rock, looking ahead, half-naked, with the cloak falling over the right shoulder and covering feet and hips. The wrists are decorated with bracelets and a necklace tightened around the neck. The right hand holds a lying amphora which pours water. The fountain is surrounded by aquatic plants and has been identified as the Hypocrene fountain.

There are two other known Hispanic mosaics with the toilette of Pegasus: the lost one from San Julián de la Valmuza, Salamanca, and a second one from Fuente Álamo, Puente Genil, Córdoba (López Monteagudo 2010: 141). In the



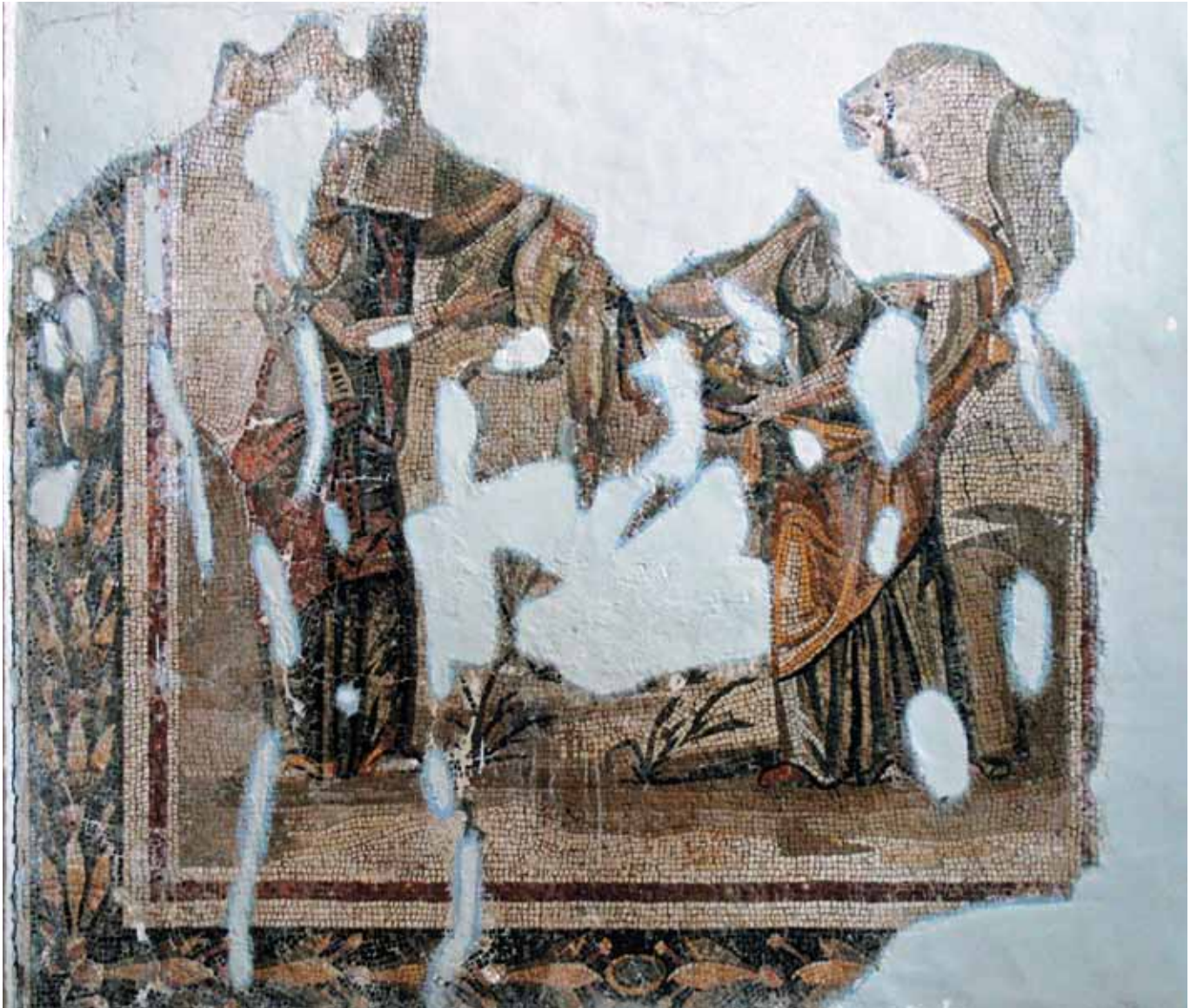


Figure 5  
Pegasus and the Nymphs. House of the Boat of Psyche. (Photo J. Cabrero)

Figure 6  
Toilette of Pegasus. Almenara de Adaja



mosaic from the Fuente Álamo villa that dates from the 2<sup>nd</sup> century A.D., a winged Pegasus, seen from the side, is offered a fruit basket by naked nymph. The scene is very original and slender.

The Pegasus and the nymphs mosaic from San Julián de Valmuza that also dates from the 4<sup>th</sup> century A.D., offers a huge novelty, which constitutes a *unicum*. There are three nymphs. One rides a winged Pegasus and is getting ready to crown it. The nymph at the left wears a long tunic that leaves her arms uncovered, and offers Pegasus a bowl. The nymph riding on Pegasus wears a long tunic as well. The nymph at the right caresses the hindquarter of the animal, which is in a walking posture. She wears a tunic and a cloak, which leaves the left leg uncovered. The three nymphs have the same kind of hairstyle, a skull cap with a wide rim (Blázquez 1993: 393-394; Id., 1982 a: 19-20, fig. 12).

### Aphrodite and Adonis

The oldest Antioch mosaic with this myth was found in the Atrium House. It dates from before 115 A.D. and its upper part is lost. Both lovers chat amicably.



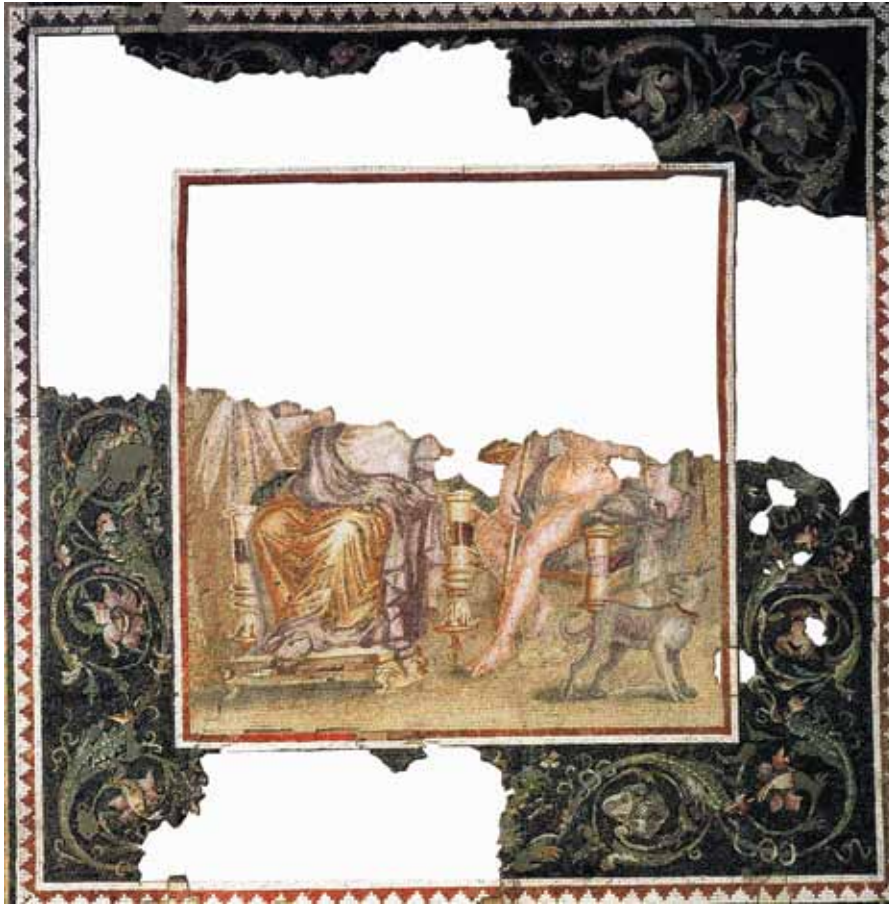


Figure 7  
Aphrodite and Adonis.  
Atrium House.

They sit on two thrones (Figure 7). Adonis is naked. The goddess wears a chiton, a himation that covers her legs and a veil. She rests her feet on a footstool. Next to Adonis stands a dog that looks at the goddess (Levi 1947: 24-25, pl. IIa).

Adonis Parting is represented in The House of the Red Pavement (Levi 1947: 80-82; Cimok 2000: 62-63). A temple with two Corinthian columns and an olive tree in front of them appears at the left. Only two characters take part in the scene. One of them is a naked Adonis, who stands pensive, wearing a cloak that hangs from the left shoulder and covers his legs, and two long spears resting on his neck. The second character is Aphrodite, wearing a chiton and a cloak, with a veil over her head that falls on her shoulders. The right wrist is adorned with a big circular shield. A little winged Eros is in between them. Aphrodite's attitude is of dialogue, trying to persuade her lover to desist leaving for a hunt. This mosaic dates from the 2<sup>nd</sup> century A.D.

Two mosaics with Adonis Parting have been discovered in Hispania. Both of them date from the Lower Empire. In the mosaic from Andelos (Navarra), the scene takes place in front of a villa and a landscape with palm trees and other trees. A standing lady wears a long tunic, a palla and a cloak, and a necklace that decorates her neck. Her hair is combed in the shape of a helmet with a broad edge. She leans towards a matron in a finding attitude, resting her hand upon the forearm of the lady, who sits on a thronos decorated with big nails on its back, legs and seat. She parts her hair in the middle, which falls on both sides of the face. Her expression is that of a desolated woman, with her head leant to one side. She wears a tunic and a cloak. A diadem crowns her head and a necklace made of vitreous paste is placed around her neck. A veil falls over her shoulders

and goes down to her knees. In front of her is a man who has his head covered with a cap. He has a beard and wears a fringed tunic. The cloak covers the left shoulder and the back. A man walks in front of him. Only his legs, wearing caligae bundled up to the middle of the calf, are preserved. He wears a cape. Also preserved are the legs of horse and those of a dog that turns his head. The man carries a spear. This scene represents Adonis Parting (Mezquíriz 2003: 228-229) and according to J. Balty, Fedra and a servant.

A second mosaic with the same myth, of which only a drawing is left over, was found in the harbour of Tarragona. The scene takes place in front of a building with columns.

A third scene with Adonis Parting to hunt comes from Arcos de la Frontera, Cádiz (Blázquez 1982 b: 50-51, pl. VII). The group, from left to right, is made of the feet of a male; the hindquarter of a horse; a naked male with spear and a cloak falling over his back; a naked young woman with a cloak that waves over her back and falls down to her knees, who holds a naked child; and finally, the front legs of a horse. The mosaic dates from the 4<sup>th</sup> century A.D. (Blázquez 1993: 418-420).

Figure 8  
Adonis hunting a wild boar.  
El Hinojal. (Photo  
G. López Monteagudo)

The hunter of the Villa of El Hinojal, near Augusta Emerita (Blázquez 2008: 28, fig. 22) (Figure 8), who spears a wild boar, has been interpreted, by comparison, to a mosaic from the House of Megalopsychia (Levi 1947: 28, fig. 28) with the





same scene and a sign, as Adonis spearing the wild boar, which repeats itself in the already mentioned Carranque mosaic (fig. 18), in which Adonis is naked and accompanied by two dogs wounded by the bites of the beast (Fernández Galiano, 1994: 324, fig. 5). This last myth, the Death of Adonis, is unknown in Antioch mosaics.

## Meleager and Atalanta

This myth from the 2<sup>nd</sup> century A.D. decorates the House of the Red Pavement (Levi 1947: 68-71, pl. XIa; Cimok 2000: 71-73). Three characters and the wild boar in between Atalanta at the left and Meleager at the right take part in the scene (Figure 9). Atalanta wears a sleeveless tunic and a sleeveless exomis. The cloak falls over her left shoulder and rolls up over her left arm, which points ahead. Atalanta, as well as her companions, wears high hunting boots. Meleager wears a tunic and a chlamys that covers the left shoulder and arm. Atalanta, at the right, turns her head towards Meleager with an expression of anguish.

Figure 9  
Meleager and Atalanta.  
House of the Red Pavement.  
(Photo J. Cabrero)





Her attitude is similar to that of Meleager. The myth represents the fight for the Calydonian boar between Meleager, who has decided to dedicate it to her, and her uncles, the Thestiadae. The myth goes back to a tragedy by Euripides.

The mythological knowledge of the *domini* from the Houses of Antioch was large, as proved by the House of the Red Pavement, with mythological mosaics of Meleager and Atalanta; Faedra and Hippolitus; Io and Argos; Adonis Farewell, and Andromache and Astyanax (2) (Levi 1947: 68-69; Cimok 2000: 70-89); the House of the Triumph of Dionysus, The Abandoned Ariadne, The Sea Thiasos (Levi 1947: 91-104; Cimok 2000: 91-93). The House of the Boat of Psyche has the myths of Europe and the Bull, Pegasus and the Nymphs, Boat of Psyches, Bust of Thetis, Agros and Opera (Levi 1947: 167-191, Cimok 2000: 170-171). The House of Menander has mosaics representing the myths of Eros, Narcissus, Menander and Glykere, Leda and the Swan, Eros and Psyche, Io and Argos or Paris and Demone, Apollo and Daphne, Oceanus and Thetis (Levi 1947: 168-216; Cimok 2000: 175-189).

Some houses in Hispania are decorated with several myths, as the already cited villa of Carranque with the myths of Diana and Actaeon, Amymone and Poseidon, Hylas and Nymphs, Pyramus and Thisbe (Blázquez 2008: 95-102, figs. 2-5; Lancha 1997: 164-166, pls. C, LXXII-LXXIII). An inscription from this villa is very important as it indicates how the work of the mosaics was done. Someone did the drawings, and somebody else made them. The name of the owner of the villa is also indicated.

The Wedding of Cadmus and Harmonia is represented in a mosaic from the villa of Azuara, Zaragoza. They are accompanied by the Olympian Gods, and several

Figure 10  
Meleager and Atalanta.  
San Pedro del Arroyo



myths in the little pictures: Antiope, Dirce, Ismene, Antiope and her sons, Amphion and Zeus. These myths are not represented in Antioch mosaics. The houses of Antioch have generally more myths than Hispanic villas.

This myth can be found in two Hispanic mosaics. One was found in the Villa of Cardeñajimeno, Burgos, and dates from the 4<sup>th</sup> century A.D. (López Monteagudo - Navarro Sáez - Palol Salellas 1998: 21-28, pls. 35-37, fig. 5; Lancha 1997: 171-173, pl. LXXXV; Guardia 1992: 129-133, figs. 44-50).

In the Cardeñajimeno mosaic, the wild boar lies dead on the floor in front of Meleager and Atalanta. Meleager and Atalanta dress like heroes, with a naked torso, and the cloak falls over their backs and left arm and rolls up over Atalanta's leg. Both wear diadems on their heads, and Atalanta has also a necklace around her neck. Meleager holds a spear and a pitchfork with his left hand. With the right hand, he holds the reins of the horse. He turns his head slightly towards Atalanta. A young man smaller in size, possibly the *dominus* of the Villa, is at the right. This presence is a great novelty: the incorporation of the Villa *domini* to the myth.

In the already mentioned mosaic from El Olivar del Centeno, the *domini* join the *pompa triumphalis* as a satyr and maenad. This mosaic dates from the late 4<sup>th</sup> century A.D.

Another mosaic with the myth of Meleager and Atalanta has been discovered in San Pedro del Arroyo (Figure 10), also dating from the 4<sup>th</sup> century A.D. The distribution of the figures and the movement of the stylistic composition are highly original. A notice placed in the shadow of a tree reads: "Storia Meleagri". A naked Meleager is in the centre of the composition. With the cloak thrown over his back, he spears a wild boar that stands on its back legs with the help of his dog, who attacks the wild boar behind the hero. The wild boar is being attacked on its stomach by another smaller dog. A small sized tree grows in the central lower part. A man who wears a long tunic and lifts a sword stands behind Meleager. A small horse walks in front of Meleager.

Atalanta, naked except for her left leg, which is covered by a cloak, is in the upper right corner, with an arch on her shoulder to help her companion. At her right, a third dog attacks the wild boar. In the upper corner, a little Eros stands naked, with a cloak over his back and raised arms. The myth is undoubtedly represented with great originality (Cabrero, in press).

## Iphigenia in Aulis

This myth was represented in a mosaic of the House of Iphigenia. It dates from the Severan period. The scene represents the moment in which Iphigenia is incited by Clytemnestra to force Agamemnon to have mercy and desist on his determination to sacrifice her. Agamemnon is represented as an actor. He wears a chlamys and holds a scepter with his left hand, a symbol of royalty. He stretches his hand towards his daughter, who wears a tunic and a cloak that surrounds her body at the back and covers her head. The left hand is covered by the cloak. The building's facade has three Ionic columns. The one at the right rests on a high pedestal. Clytemnestra is in between this column and the middle one. A little Ionic building rises on the right side. It possibly symbolizes Agamemnon's tent on Greek land (Levi 1947: 120-126, pl. XXI) (Figure 11).

The myth is represented in an Emporion mosaic (Figure 12), the first colony founded by the Greeks in Hispania shortly after 600 A.C. The scene takes part in front of a tent with wide curtains at the back. It is the Sacrifice of Iphigenia.



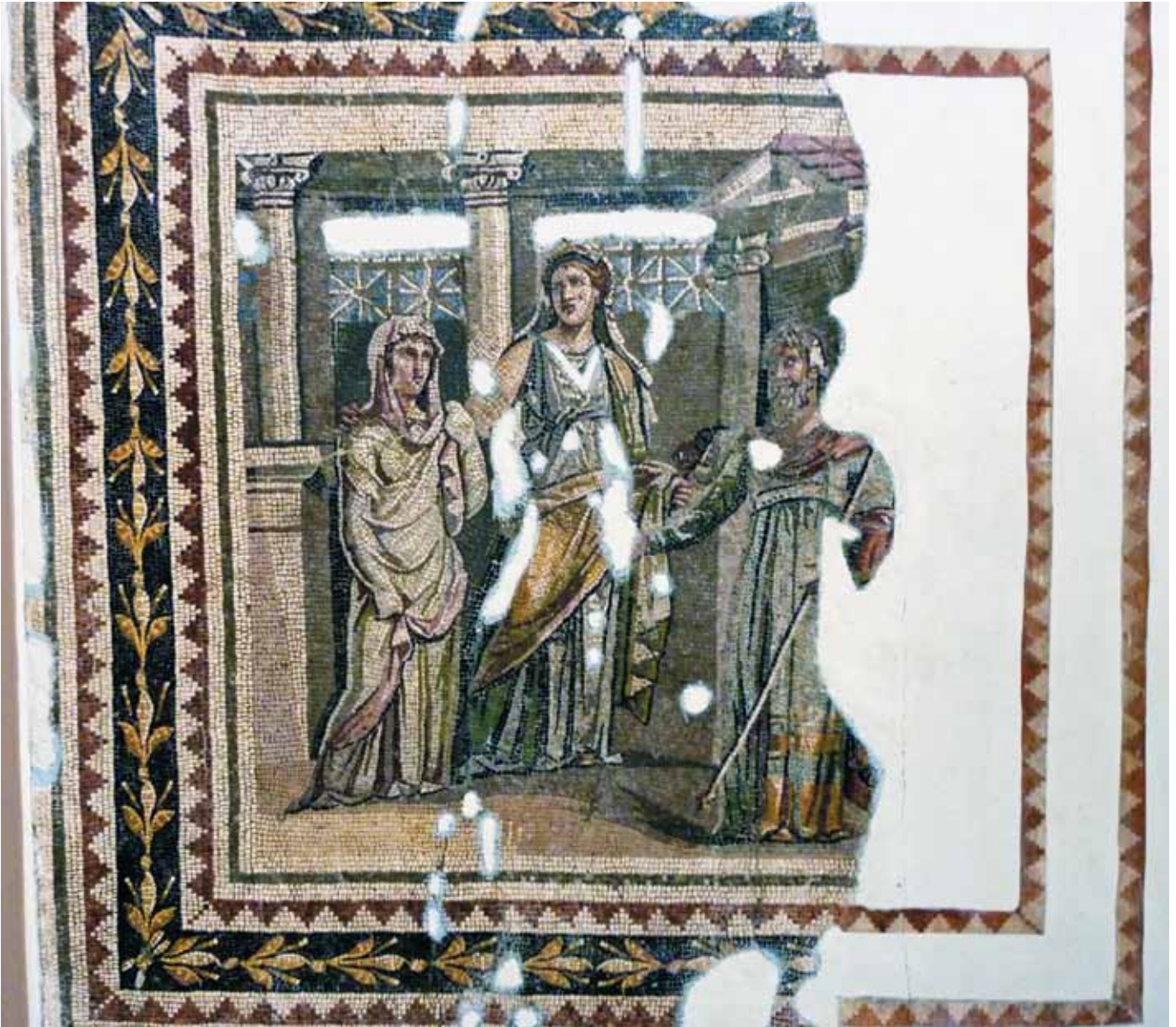


Figure 11  
Iphigenia in Aulis.  
House of Iphigenia.  
(Photo G. López Monteagudo)

The altar and cylindrical foliage are at the front. A naked *Camillus* turns his back at the right side of the altar. The five most important characters are at the back, surrounding the altar. They are, from left to right: a man standing in profile, with naked chest and a cloak that surrounds his body, touching his forehead with his right hand. He is Diomedes. Over the naked torso he wears the pallium. Iphigenia moves forward towards the altar with a sad expression. Ulysses holds her by the left hand. Iphigenia is wrapped in a big flammaeum cloak that covers her from head to toe. Under the flammaeum she wears a peplos. Ulysses is recognizable through his pileus. He has abundant hair and beard. A hairband surrounds his hairy head. The beard is thick. He is wrapped in a cloak. The left hand comes out of the cloak. Agamemnon is at the right, in a three-quarters perspective, with abundant hair and beard and naked torso. The face magnificently expresses the suffering. He wears a pallium that covers his left shoulder and the lower body half. Apollo with a lyre crowns a column. Artemis with the doe in a three-quarters perspective is at the right. She wears a peplos. A big oval shield leans on the column. Right of the column is a bearded young man who wears a pallium. In front of the tent, four pensive maids with bent faces await Iphigenia's fate.



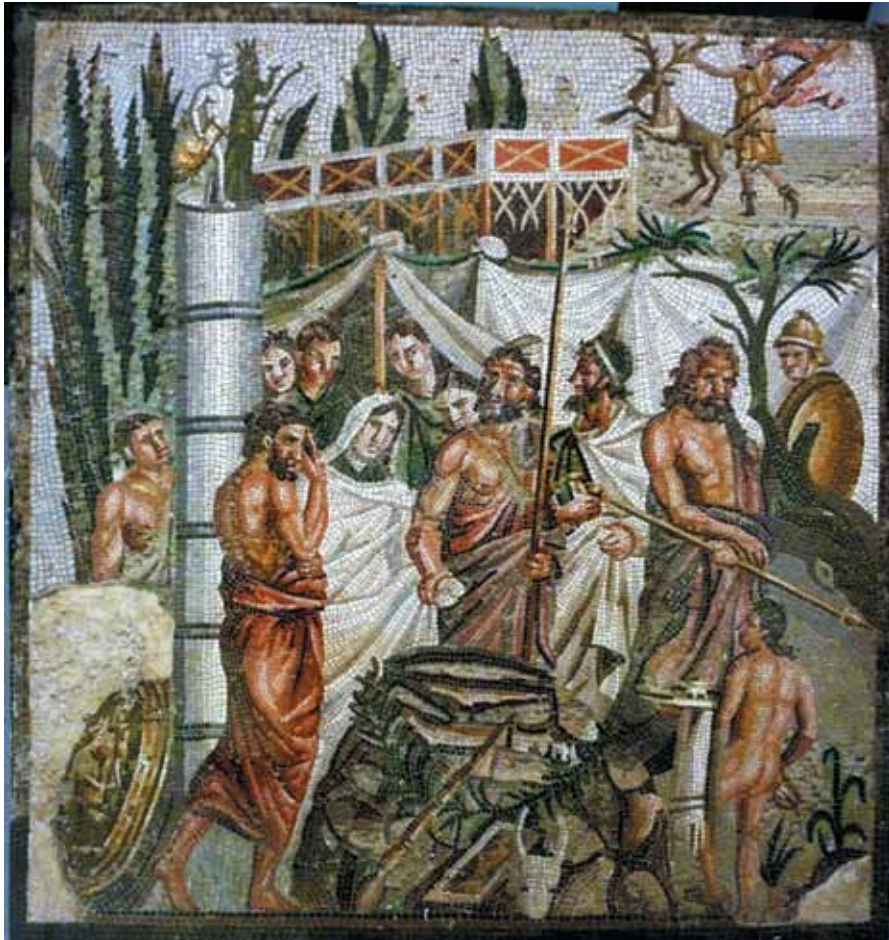


Figure 12  
Iphigenia in Aulis. Emprion

A big canvas at the back gives the impression of a closed space. A tree grows at the right. A soldier with a helmet and a big oval shield looks at the central scene (Blázquez 1993: 388-389; Lancha 1997: 146-151, pl. LXXVI, C; Dunbabin 1999: 145-146, fig. 150). M.A. Elvira, who has exhaustively studied the myth, believes the scene to be a copy with some additions, like that of Artemis, of a Greek painting dating from the years 366-330 B.C. Many paintings during the 4<sup>th</sup> century B.C. deal with the subject of the Trojan War.

## Bibliography

- Álvarez Martínez 2001 J.M. Álvarez Martínez, *Mosaico romano del Mediterráneo*, Madrid.
- Blanco 1952 A. Blanco, *Mosaicos antiguos de asunto báquico*, Madrid.
- Blázquez 1982 a J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia*, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca, Madrid.
- Blázquez 1982 b J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*, Madrid.
- Blázquez 1993 J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, Madrid.
- Blázquez 2008 J.M. Blázquez, “Der Einfluss der Mosaiken des vorderen Orients auf Hispanische Mosaiken am Ende der Antike“, *JMR* 1-2, İstanbul, 7-31.
- Cabrero in press “A New Hispano-Roman Mosaic with the Story of Meleager“, *XIth International AIEMA Mosaic Symposium in Bursa (Turkey)*, in press.
- Cimok 2000 F. Cimok, *A Corpus Antioch Mosaics*, İstanbul.
- D’Ors 1953 Á. D’Ors, *Epigrafía jurídica de la España Romana*, Madrid.
- Dunbabin 1999 K.M.D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge, 1999.
- Dimas et al. 1994 F.G. Dimas et al., “De la villa de Carranque: un programa iconográfico”, *VI Coloquio internacional sobre Mosaico antiguo*. Palencia-Mérida 1990, Guadalajara, 317-326.
- García y Bellido 1967 A. García y Bellido, *Les Religiones orientales dans L’Espagne Romaine*, Leiden.
- Guardia 1992 M. Guardia, *Los mosaicos de la Antigüedad Tardía en Hispania*. *Estudios de Iconografía*, Barcelona.
- Lancha 1977 Y. Lancha, *Mosaïque et culture dans l’Occident romain (Ier-IV<sup>e</sup> s.)*, Rome.
- Levi 1947 D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947.
- Lledó 2010 L. Lledó, *Mosaico romano de Noheda (Cuenca). Su descubrimiento*, Madrid.
- López Monteagudo 2010 G. López Monteagudo, *Arte romano de la Bética. Mosaico, Pintura, Manufacturas*, Seville.
- López Monteagudo – Navarro Sáez – Palol Salellas 1998 G. López Monteagudo – R. Navarro Sáez – P. Palol Salellas, *Mosaicos romanos de Burgos*, Madrid.
- Mezquiriz 2003 M.A. Mezquiriz, *La villa romana de Arellano*, Pamplona.
- Neira – Mañanes 1998 M.L. Neira – T. Marianes, *Mosaicos romanos de Valladolid*, Madrid.





## Floral and Geometrical Motives of the Pavement Mosaics in East and West. The Example of the Roman *Villa* of Abicada

Maria de Jesus DURAN KREMER\*

*Even if the figurative mosaics are usually the ones to catch the attention of the archeologists and the public, we cannot deny the meaning of the geometrical and the floral motives for the study of the mosaics landscape in the roman world. The combination of the different motives, the colors chosen for each motive and their combination can help to identify the influences that determined the making of the pavements. East and West of the Roman Empire are no exceptions to this phenomenon.*

**Keywords:** Mosaics, decorative discourse, influences, east and west, floral and geometrical motives.

First of all I would like to thank the organiser of the 5. Symposium on Mosaics and the city of Kahramanmaraş for their friendly hospitality with which they welcomed the participants here and for such an enriching meeting.

A special thanks in particular to Professor and friend Mustafa Sahin and his team for their organisational efforts, which always guarantee the high quality of these international events.

The title of my presentation - *The roman villa of Abicada (Portugal) - Reflections on floral and geometrical motifs in floor mosaics in East and West*, –covers but one aspect of a much more detailed and complex analysis, linking mutual interferences and influences between east and west in the mosaics sector during the era of the Roman Empire. It is indeed a very complex and comprehensive analysis and would go beyond the scope and time available for this presentation. I shall therefore limit myself to outlining the salient points of this analysis.

The questions that I would like to share with you briefly today touch the evolution of art of mosaic in these two zones of the Empire:

- From a chronological point of view, can similarities be found between the developments of flooring layouts at both ends of the Mediterranean?
- If not, can distinct elements be found which may be particular to either the province of Hispania or Syria?
- If that is the case, are there any clear influences of one region on another?
- What's the role of geometric mosaics and any vegetable fill elements in either region?

When comparing the development of the mosaic art in Syria and Hispania, it shows that there are relatively few common elements.

Furthermore, based on the mosaics discovered to date, a very early stylistic influence of Rome on Hispanic floorings can be noted. Although there was a native tradition of pebble mosaics between the 7<sup>th</sup> and 4<sup>th</sup> centuries B.C. (Castulo, Jáen), the first floors influenced by Italy emerge very early on, especially in Neapolis (Ampurias), where we find black and white floorings in all-over patterns. Later, in 1<sup>st</sup> century A.D, this type of mosaic also appears in Baetule (Badelona) and Barcino (Barcelona). During the 2<sup>nd</sup> century they appear in more remote places such as Augusta Emerita and on the coasts of Baetica.

In principle, it can be said that it is at this stage that themes and specific treatments of that area of the empire start to appear in the Hispanic mosaics, in parallel to the use of classic themes such as for example, the maritime *Thiasos*. In reality, during the 2<sup>nd</sup> century, we see the development of what later became the characteristics specific to Hispanic mosaics: little coloured elements are introduced to black and white mosaics (Figure 1), a development

---

\* Dr. Maria de Jesus Duran Kremer, Göbenstr. 4, D – 54292 Trier. Instituto de Historia de Arte, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Avenida de Berna, n.º 26-C, P - 1069-061 Lisboa. E-mail: mjesuskremer@hotmail.com



Figure 1  
Itálica, House of Neptune.  
Foto: ©MJ.Duran Kremer



Figure 2  
Alcolea del Río.  
Foto: ©MJ Duran Kremer

that continues throughout the following centuries and can still be found as late as the 4<sup>th</sup> century A.D.. Used with preference in geometric mosaics, it is found in many cases of four colour technique, where Red and Ochre are used together with Black and White, creating very clearly defined shapes, without any shading of the colour tones. Through the frequent use of geometric designs for mosaic floorings of the “all over” type as well as the subdivision of the decorative space into small “frames” created by the geometric design itself (and into which figurative themes can be inserted) – the mosaic landscape in Hispania is clearly defined through the different variants of the geometric base designs (Figure 2).

This does not however mean that Hispanic mosaics were limited to this technique – quite the contrary: the taste for the polychrome develops strongly, from a chronological point of view leading to a parallel existence of two techniques, sometimes in the same house, sometimes even within the same floor mosaic



Figure 3  
*Villa* Cardálio (Torres Novas),  
 room H. Foto: ©MJ Duran Kremer

(Figure 3). The central panel, where it exists, is generally geometric, often with one or several figurative. The figurative themes favoured in Hispania are, without doubt, influenced by African themes: hunting scenes, scenes depicting every day activities, the rural environment and the concept of Time in various meanings (seasons, the time, eternity).

In parallel to this decorative discourse, we also find in Hispania some rare examples of another type of iconographic and schematic floor layout, with characteristics much closer to Hellenistic tradition: such as the mosaic of Ampuria depicting the sacrifice of Iphigenia in Aulis, accompanied by her father Agamemnon, seen by the seer Calchas and Odysseus and the cosmological mosaic of the *Casa del Mitreo* in Mérida. Referring to the mosaic at Mérida, Dunbabin stated, that “*What is certain is that the work is unique in Spain, both in iconography and in style. Equally certainly he must have come from the eastern Mediterranean, most likely from Syria, where large picture-mosaics of this sort were being produced in the second and third centuries*” (Dunbabin 1999: 150).

Another example of this influence is without doubt the mosaic in Alter-do-Chão, discovered in 2008 and presented at the XI Colóquio Internacional AIEMA that took place in Bursa.

Unfortunately, we cannot yet access the pictures of this mosaic with the exception of those few published in the daily press<sup>1</sup> (Figure 4). However, only a detailed documentation of the mosaic will be able to confirm this initial observation.

In both mosaics, the central composition is surrounded by tapestry decorated with geometric motifs in all-over style: In the case of Mérida, with black and white geometric patterns (stars with 4 lozenges, defining small squares decorated with rosettas and inverted squares with convex sides and rosettas, all symmetrically aligned).

In this floor mosaic, the vegetable element is introduced in two ways: stylised as decoration of the geometric motifs and, at the same time, in a naturalistic style in the form of *acanthus* in the two upper corners of the central panel. By creating a rounded arch in the composition, these panels underline the impression of the “window-in-the-floor” style, so particular especially in the mythological

<sup>1</sup> As informed by the Archeologist of the City Council of Alter-do- Chão, the publication of the Catalogue of the Interpretative Center is expected in the course of 2011, with the photos of all pavements.





Figure 4  
Alter do Chão. Foto: ©Press



Figure 5  
Rabaçal. Foto: © Delfim Ferreira

representations in Syrian mosaics. In the case of Alter-do-Chão, and save an error of judgment resulting from the poor quality photographs, the panels with geometric motifs that frame the central composition, display marked polychromies and filling the entire area. At least one of these panels displays also a geometric layout with lozenge shape stars, in this instance with 8 tips and probably arranged in an eight-lozenge star pattern.

Another mosaic, found in the roman *villa* of Rabaçal (Pessoa 2005, 12, fig. 4) (Figure 5), may also be included in this group of mosaics eventually. It is currently the subject of the PhD thesis of our colleague Miguel Pessoa and due to be published soon. We shall then be able to confirm or dismiss the hypothesis of a stylistic influence from the Eastern Mediterranean on this important set of floor mosaics, unparalleled to date in Portugal, even if they were without any doubt laid down by a regional – if not even local – workshop.

For its part, the mosaic landscape of Syria exhibits a very distinctive evolution. With clear Hellenistic influence, the floor mosaics only rarely show elements that point towards an Italian influence. It has to be noted however, that due to the pictorial and iconographic richness of the mosaics of Antiochia and Shabba-Philipopolis in particular, the geometric mosaics in those same sites have not been studied much<sup>2</sup> so that my analysis should and will be reviewed once I will have been able to access those mosaics as well.

<sup>2</sup> didn't till now have access to publications of the geometric mosaics of roman *Syria*.

In contrast to Hispania, the most representative of Syrian floor mosaics of that period show figurative scenes with mythological motifs, largely in a “*window-on-a floor*” layout: the figures are positioned either in a landscape or surrounded by architectural elements. The endeavour to achieve three dimensionality is not only characterised by the putting of the figures in perspective but also through the use of very small dimensioned *tesserae* in various colours. The vegetable elements are naturalistic in style, executed with great expertise and using a large variety of colours. Whilst at the during the 2<sup>nd</sup> century A.D. and early 3<sup>rd</sup> century A.D. the known geometric mosaics are based on the relatively simple underlying geometric layouts, they are nevertheless subject to the same rules of polychromy and three dimensionality. The mosaic of Antioch, *House of Drinking Contest*, depicting the drinking contest between Dionysus and Heracles (Dunbabin 1999: 164, fig. 167), is a good example of this phenomenon: the main panel, using the “window-on-the-floor” technique and displaying a marked three dimensionality, is surrounded by a large sash of geometric polychrome mosaics in a eight-lozenge star grid pattern. Indeed, this mosaic is the first occurrence of what would later become a dominating feature of Syrian mosaics during the 4<sup>th</sup> century and which Levi (Levi 1947: 226-56, pls. LII-LXI, CLX-CLXII) classified as the “rainbow style”: the geometrical motifs are no longer delineated by one or more lines of same coloured tesserae; instead tesserae of varying colours are placed diagonally, giving the impression that colours run into each other. This style dominates in mosaics during the second half of the 4<sup>th</sup> century, at which time we also start seeing the repeated use of the same geometric layout to cover large surfaces, sometimes with the placement of a central medallion. Perspective and three dimensionality start losing their importance and the decorative discourse starts partially aligning with the style that has been in existence in Hispania for some centuries.

In order to better explain the evolution discovered in both Syrian and Hispanic mosaics, we should keep in mind the application of a group of geometric layouts – the eight-lozenge star grid pattern, considered by G. Salies to be probably the only geometric layout created specifically for floor mosaics (Salies 1974: 94). In its basic form, the eight-lozenge star grid pattern emerges mainly in all-over layouts. It develops early and gives origin to both, more complex geometric grid patterns as well as the utilisation of single elements to form the basis of a centralised emblematic motif. A comparison of this geometric layout between East and West Mediterranean allows us to exemplify the stylistic treatment of the floorings in either region.

Two good examples of the two interpretations and executions of the same geometric layout are the *triclinium* mosaic in the *House of Drinking Contest* and the new mosaic of the *Colónia Patrícia* in Corduba (Figure 6).

With regards to the floor mosaics found in Portugal – and due to the limited amount of time available I shall restrict myself to those – only those found in Cetóbriga (Figure 7) and Conimbriga (Figure 8) display a richer polychromy. Albeit that they are late examples, they do display perspective and three dimensionality. However, the treatment given to the filling of the different geometric elements (lozenges, squares, rectangles and triangles) differs greatly from the Syrian mosaics. The floral elements used are stylised geometric flowers in the case of Cetóbriga, whilst isolated cordiform and geometrised flowers as well as little *rosettes* can be found in another mosaic of Conimbriga (Figure 9). The mosaic panel from Alter-do-Chão can unfortunately not be covered in this analysis due to a lack of documentation. However, there are strong indications that it too was executed in a perspective style very similar to that found in Syrian mosaics.





Figure 6  
Mosaic of Corduba.  
Foto: © Francesc – J. de Rueda Roigé



Figure 7  
Cetóbriga. Foto: © L. Wrench  
and J. Soares

The group of mosaics from the roman *villa* of Abicada, can be considered as representatives for the co-existence of two Hispanic artistic strands referred to above: side by side we find mosaics that differ from pure monochrome (black/white) technique (Figure 10) to the richness of polychromy and filling motifs (Figure 11), from the use of the “four colour technique” to mosaics in all-over-pattern of the peristyle and going through the different stages of colour being introduced in mosaics (Figure 12). The mosaics of remaining rooms are severely damaged which is why I have not included them in this analysis. All indicates though that they followed the same *koïne* of Hispanic mosaics.

Whilst the floor mosaic in the mäander room was executed in a pure black and white technique, the geometric layout in so called room G (Figure 12) is done in black and white, without filling out of the stars themselves, but introducing polychromy in the almost exclusively floral fill elements: single cordiform flowers, fusiform leaves, tendrils as well as plane *peltæ*. The polychromy is faint, tinged using different shades of the same colour tone.





Figure 8  
Conímbriga, mosaic 9. Foto: ©Corpus  
dos Mosaicos de Portugal, Pl. 37



Figure 9  
Conímbriga. Foto MJ. Duran Kremer©

Figure 10  
Abicada. Foto IPPAR©



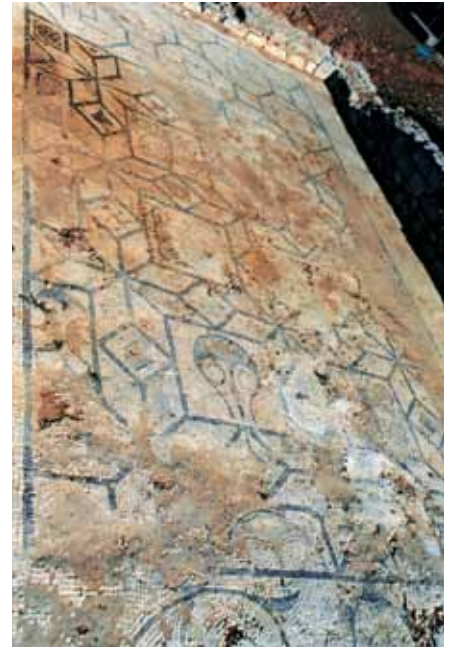


Figure 11  
Abicada, room F.  
Foto: ©MJ Duran Kremer

Figure 12  
Abicada, room G.  
Foto: ©MJ. Duran Kremer



Figure 13  
Abicada, room C3. Foto: ©IPPAR



Figure 14  
Cerro da Vila.  
Foto: ©MJ Duran Kremer



Figure 15  
Milreu. Foto: ©MJ Duran Kremer



Figure 16  
Milreu. Foto: © MJ Duran Kremer







Figure 17  
Milreu. Foto: ©MJ. Duran Kremer



Figure 18  
Milreu. Foto: ©MJ. Duran Kremer

The all-over pattern covering the peristyle and corridor/hall to the rooms G and H was done using a nuanced four-colour technique (Duran Kremer 2008: fig. 3, 4.).

In room C3 the polychromy is re-inforced again with a greater variety of fill elements (Figure 13): the losange stars have been coloured using simple alternating colour, without shading, preventing any individual star standing out in perspective. Viewed as a whole however, the composition shows movement and three dimensionality. To highlight here is that the entire floor is done in a geometric pattern with the exception of crocket of great beauty.

Of further note is also the perfect symmetry in both rooms, a characteristic that by the way can be found both in the architecture and the layout as well as the decorative finish of all rooms in the *villa*, based on what we can verify based on

the remaining mosaics. We find the same decorative discourse in the floor mosaics of Milreu and Cerro da Vila, as I presented at the XI. Colloquia AIEMA in Bursa.

It is significant that a large number of mosaics from the Algarve (southern Portugal) are based on the eight lozenge star grid pattern in one of its variations, but always following the principle of the monochrome black and white composition, with a greater or lesser introduction of colour elements. As examples of that I would like to mention *Cerro da Vila* (Figure 14) and the roman *villa* of *Milreu* (Figure 15). The latter, more known internationally for its fish figure mosaics, has several mosaics that are positioned on a direct line between *Abicada* and *Cerro de Villa* (figs. 16 – 18).

To conclude this short presentation, it is possible to identify the existence of mutual influences, albeit adapted to space and time in which they are found: the use of mythological themes in the roman Hispania, whilst not very numerous most certainly originating from the East Mediterranean where they dominated the mosaic landscape; the use of a geometric pattern in floor mosaics, common in the West but only popularised as a theme in the East from the 4<sup>th</sup> century; a differentiated treatment of vegetable elements, either naturalistic or schematic on both sides of the Mediterranean.

Without doubt did not only existing commercial relationships in the Mediterranean contribute to this but also the existence of travelling artists and the existence of sketch books: choices made from these models by both the villa's owner and the artists themselves on either side of the Mediterranean, is testimony to the coherent regional development of this art across the centuries.

In my view, a more detailed study on the subject would be of great interest to the study of reciprocal influences in the field of mosaic art – a subject which I am committed to pursuing over the coming years.

## Bibliography

- Alves 2002 F. Alves, *Arquitectura e o mosaico romano de pavimento. Relações e interações*, Unpublished M.A. dissertation, FCSH, Universidade Nova de Lisboa.
- Décor I C. Balmelle – M. Blanchard-Lemee – J. Christophe – J.-P. Darmon – A.M. Guimier-Sorbets – H. Lavagne – R. Prudhomme – H. Stern, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine I: Répertoire graphique et descriptif des compositions lineaires et isotropes*, Paris, 1985.
- Dunbabin 1999 K.M.D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.
- Duran Kremer 1999 M.J. Duran Kremer, *Die Mosaiken der villa Cardilio (Torres Novas, Portugal). Ihre Einordnung in die musivische Landschaft der Hispania im allgemeinen und der Lusitania im besonderen*. Ph.D. dissertation, University of Trier, Trier.
- Duran Kremer 2008a M.J. Duran Kremer, “Mosaicos Geométricos de *Villa Cardílio*. Algumas considerações”, *O mosaico na Antiguidade Antiga*, IHA N. 6, Lisboa, 60-77.
- Duran Kremer 2008b M.J. Duran Kremer, “A *villa* romana da Abicada. Uma introdução ao estudo da arquitectura e mosaicos”, *XELB 8, Actas do 5º Encontro de Arqueologia do Algarve, Vol.I. Silves*, 213-222.
- Dönmez B. Dönmez, *Hatay. Das Museum und die Umgebung*. Ankara.
- Ergeç 2007 R. Ergeç, *Belkıs/Zeugma and Its Mosaics*, Istanbul.
- Levi 1947 D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton.
- Nunes Correia 2005 L. Nunes Correia, *Decoração vegetalista nos Mosaicos Portugueses*, Lisboa.
- Pessoa 2005 M. Pessoa, *Arte sempre nova nos mosaicos romanos das Estações do Ano em Portugal*, Penela.
- Sahin 2007 M. Şahin, *The Proceedings of III. International Symposium of the Mosaic of Turkey*, Bursa.
- Sahin 2008 M. Şahin, *The Proceedings of the IV. International Mosaic Corpus of Türkiye “The Mosaic Bridge from Past to Present”*, Gaziantep.
- Salies 1974 G. Salies, “*Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken*”, *BJb Bd.174*, Köln, Wien.
- Teichner 2008 F. Teichner, “*Entre tierra y mar. Zwischen Land und Meer. Architektur und Wirtschaftsweise ländlicher Siedlungsplätze im Süden der römischen Provinz Lusitanien (Portugal)*”, *STUDIA LUSITANA*, Vol. I+II, Mérida.
- Yücel 2010 E. Yücel, *Great Palace Mosaic Museum*, Istanbul.



# Smyrna Agorası Mozaikli Yapı Mozaik Döşemi Konservasyon Çalışmaları

Akın ERSOY\* – Duygu YOLAÇAN\*\*

## *Conservation work on the mosaics in the Mosaic Hall in Smyrna Agora*

*Mosaics found in the Mosaic Hall which is a 5 gallery building located to the west of the West Stoa and south of Bouleuterion and adjacent to both are composed of geometric and floral motifs. There are two phases of mosaics on top of each other inside the building. Mosaics in the Hall are partly preserved but in most areas decays and absence of tessellatum, nucleus and rudus can be seen. Documentation, cleaning, strengthening and in some parts completing the mosaic with original tesserae is done in phases in order to restore and conserve the mosaic. Archaeological digs in the area are proceeding at the same time with the restoration work on the mosaic thanks to the roof temporarily placed over the Mosaic Hall.*

**Anahtar Kelimeler / Keywords:** Smyrna - Agora - Mozaik - Restorasyon - Tessellatum

Mozaikli Yapı, Agora Batı Portiko'nun batı, Bouleuterion'un güney bitişiğinde yer almaktadır. Bouleuterion ile aynı proje çerçevesinde tasarlanıp inşa edildikleri öngörülmektedir (Resim 4). Yapı, Kantar ve Naumann ikilisi tarafından Agora'daki ilk kazılar sırasında kısmen tespit edilmiş ve Mozaikli Salon olarak adlandırılmıştır (Naumann – Kantar 1950, 89-90, Abb. 6). Kazı çalışmaları halen sürdürülen yapının kuzey-güney aksında yaklaşık 35.00/40 m, doğu-batı aksında ise Bouleuterion genişliği ile aynı olmak üzere yaklaşık 30 m olması beklenmektedir. Elde edilen arkeolojik bulgulara göre yapılan plan ve restitüsyon çalışmaları Mozaikli Yapı'nın Batı Portiko'ya her biri yaklaşık 4.05 m genişliğinde olan 3 kapı ile, diğer yandan kuzeyindeki Bouleuterion ile de yine 3 kapı ile bağlantılı olduğunu göstermektedir. Yapının batı ve güney cephelerine ilişkin çözümler ise ileride yapılacak kazı çalışmaları ile açıklığa kavuşacaktır.

Bugün, 35 m uzunluğunda ve 25 m genişliğinde ortaya çıkarılan yapının planının kuzey-güney doğrultusunda uzanan 5 galeriden ibaret olduğu anlaşılmıştır. Doğu ve kuzey duvarlarından anlaşıldığı üzere yapının duvarları devşirme taş bloklar ile kireç harçlı moloz taş birlikte kullanılarak 1.05 m kalınlığında inşa edilmiştir. Çatısının 1. ve 2. Galeriler ile 4. ve 5. Galeriler arasında postamentli ve mermer korint başlıklı granit sütunlarla taşındığı buluntulardan anlaşılmaktadır (Resim 1). 2. ve 3. Galeriler ile 4. ve 3. Galeriler arasında ise taşıyıcı sisteme ilişkin belirgin izlere sahip olunamamıştır. Ancak kireç harçlı tuğla veya moloz taşı, 0.59 m kalınlığında duvarların olması beklenmektedir. Bu galerilerin kazı toprağında ortaya çıkan fresk parçaları bu beklentiyi arttırmaktadır. 2. ve 4. Galerilerin ortadaki 3. Galeri'ye sözü edilen duvarlar üzerindeki bir takım kapılarla açıldığı düşünülmektedir. 3. Galeri'de hiçbir mozaik buluntuya rastlanmaması, mermer taban döşemine sahip olabileceğini gösterir mermer parçaları ve bu parçaları taşıyacak taban harcı izlerine sahip olması nedeniyle galerinin üstünün açık olduğu öngörülmektedir.

Yapının iki evreli mozaik tabana sahip olduğu görülmüştür. Bu durum en iyi 2. Galeri'deki döşeme bulgularından anlaşılmaktadır. 2. Galeri'nin zemin döşeminin büyük bölümü korunmuşsa da güneye doğru olan bölümü Osmanlı Dönemi yapılarına ait foseptik çukurları ile tahrip edilmiştir. Korunan bölümde ise iki evreli mozaik döşem üst üste korunmuş olarak günümüze ulaşabilmiştir (Ersoy-Alatepeli 2011: 16-27).

\* Yrd. Doç. Dr. Akın Ersoy, Smyrna Antik Kenti Kazısı Başkanı, DEÜ Edebiyat Fak. Arkeoloji Böl. Tınaztepe Kampüsü Buca/İzmir.  
E-mail: akin.ersoy@deu.edu.tr

\*\* Duygu Yolaçan, Konservatör, Smyrna Antik Kenti Kazı Ekibi Üyesi.



Mozaikli Yapı'nın Meclis Yapısı ile birlikte en geç M.S. 7. yüzyılda kullanım dışı kaldığını şimdilik söylemek mümkün görünmektedir. Bazilikal plan özelliği gösteren Mozaikli Yapı'nın fonksiyonuna ilişkin bilgilerimiz sınırlıdır. Ancak Bouleuterion ile birlikte planlanmış olması, siyasi ve idari bir yapı olan Bouleuterion'un bazı fonksiyonlarını Mozaikli Yapı ile paylaştığı şeklinde yorum yapmamızı sağlamaktadır. Varolan buluntular çerçevesinde modellenen bu yapının halen mozaik taban kompozisyonu, plan ve strüktür anlamında sorunları bulunmaktadır.

Resim 1  
Mozaikli Yapı'nın Olası Modeli.  
1. ve 2. Galeriler

### Mozaik Döşemin İlk Ortaya Çıkarılışı

Mozaikli Yapının ilk mozaik buluntuları 1930lu yıllara dayanmaktaydı ve 1950'de yayınlanan bu buluntuların kondisyonunu görmek için 2008 yılında alan tümüyle açılmıştır (Resim 2). Kantar-Naumann ikilisinin yayınında bugün 1. Galeri olarak tanımlanan galeri içinde kalan mozaik'in ilk iki sıra modülüne ulaşılmıştır. Kantar-Naumann'ın yayınında galerinin dekorasyonunun ilk iki sırasının kroki olarak çizildiği görülmekle birlikte korunmuşluk derecesi hakkında fikir edinilememiştir. Ancak söz konusu yayındaki bir detay çizimden yola çıkarak 2008'de ortaya çıkarılan durumundan daha iyi kondisyonda olduğunu öngörmek mümkündür. Çalışmalar sırasında Tessellatumun toprak ile bütünlüştüğü, tesseraların arasında bitki oluşumunun olduğu görülmüş, tessellatumun büyük ölçüde tahrip olduğu gözlemlenmiştir. Mozaik döşeme bu çalışmalar sırasında daha büyük ölçüde ortaya çıkarılmış ve dört sıralı dekorasyona sahip olduğu da bu çalışmalar sırasında anlaşılmıştır.

### Mozaik Döşem Üzerine Yapılan Geçici Koruma Çatısı

İklim koşullarının uygunsuzluğu nedeniyle ortaya çıkarılan mozaik döşemin öncelikle geçici bir koruma çatısı ile örtülerek konservasyon çalışmalarına başlanması düşünülmüş, Koruma Bölge Kurulu'nun onayıyla koruma çatısı

Resim 2  
2008'de Ortaya Çıkarılan Mozaikli  
Yapı 1. Galeri'ye Ait Mozaik Döşemin  
Konservasyon Öncesi Durumu.



Resim 3  
Konservasyon Çalışmaları Öncesinde  
Kazı Çalışmaları İle Ortaya Çıkarılan  
Mozaik Döşeme Üzerine Uygulanan  
Koruma Örtüsü Detayları







imalatı yapılmıştır. Gerçek anlamda konservasyon çalışmaları başlayıncaya kadar öncelikle ulaşılan 2008 yılı mozaik döşemin üzerine yüzey temizliğini takiben birkaç kattan oluşan koruma örtüsü uygulanmıştır (Resim 3). Bunun için mozaik üzerindeki bitkilenmeyi engellemek için ot ilacı uygulanmış, ardından yine bitkilenmeyi engellemek üzere ticari adı Bims olan volkanik kum 2 cm kalınlığında örtülmüş, bu örtüyü jeotekstil takip etmiş, son olarak da 10 cm kalınlığında önce kum ardından da çakıl dökülerek koruma örtüsünün fiziksel dayanımı artırılmıştır.

Çatı imalatı ve koruma örtüsünün uygulanmasını takiben hem mozaik döşem bölümler halinde açılıp konservasyonu yapılırken hem de yapıda kazı çalışmaları da sürdürülebilmiştir. Nitekim konservasyon çalışmalarına paralel olarak sürdürülen kazı çalışmaları ile bugün yapının tek bir galeriden değil 5 galeriden oluştuğu ve 30x35 m boyutlarında olduğu tespit edilmiştir. Yapının boyutlarının ve buna paralel olarak mozaik döşemin büyümesi üzerine Koruma Bölge Kurulu'ndan daha büyük bir geçici koruma çatısının imalatı için onay alınmasını gerektirmiştir (Resim 4). Alınan onay ile mozaik tespit edildikçe modüler olarak geçici çatı uygulamasına gidilmiştir.

### Mozaik Döşemin Korunmuşluk Durumuna İlişkin Tespitler

Çatı uygulaması yapılan bölümlerde yukarıda sözü edilen koruma örtüsü kaldırılarak konservasyon çalışmalarına başlanmıştır. L1/M1- 25 ve L1/M1/N1-26 plankarelerinde 125 m karelik alanda mozaik döşemin statumen tabakasına kadar yer yer foseptik çukurları ve su kuyuları ile tahrip olduğu, geri kalan

Resim 4  
Modüler olarak uygulanan Mozaikli  
Yapı Geçici Koruma Çatısı. Sağda  
Bouleuterion, Altta Batı Portiko

Resim 5  
Konservasyon Çalışmaları  
Öncesinde Mozaik Tabanın  
Görüntüsü



bölümde ise orijinal harç tabakalarının korunmasına rağmen büyük ölçüde tessera kaybının olduğu görülmüş, tessellatumun korunduğu bölümlerde ise tesseraların arasında kireç harcının bağlayıcılığını kaybettiği toprak ile yer değiştirdiği ve nemin de etkisiyle bitkilenmenin olduğu izlenmiştir (Resim 2, 5).

Mozaikli Yapı'nın mozaik döşeminin bir dolgu üzerine yapıldığı düşünülmektedir. Dolgunun nitelikleri kazı çalışmalarının bu yönde henüz gerçekleştirilmemesi nedeniyle kesinlik kazanmış değildir. Buna rağmen düşünülen dolgunun zaman içinde yerleşmesi ve Osmanlı dönemi yapılaşmalarının baskısı ile dolguda ve orijinal mozaik döşeminde 1-3 cm arasında değişen çatlakların olduğu görülmüştür. Aynı dolgu zemin nedeniyle yer yer orijinal harç katmanlarının da çöktüğü izlenmiştir. Korunmuş orijinal harç tabakalarının altında da lokal boşluklar olduğu yüzeyden parmakla vurularak oluşturulan sesin dinlenmesi ile tespit edilebilmiştir.

Mozaik oluşturulan tesseralar genelde 1/2x1/2 cm. boyutlarında ve genelde düzenli ölçülere sahiptirler. Tesseralarda toplam 3 farklı renk/ton ve üç tip farklı malzeme grubu belirlenmiştir. Açık krem tesseralar kireç taşı, beyaz tesseralar



mermer ve siyah tesseralar bazalattan üretilmişlerdir. Ender olarak kırmızı renk için pişmiş tuğla malzemeden kesilmiş tesseraların kullanıldığı görülmüştür.

2. Evre mozaik kesitin, alttan itibaren yumuşak toprak üzerine yerleştirilmiş daha çok taş ve aralarda mermer plakalar ile 1. Evre mozaik tabakasından oluşan bir blokaj (statumen), bazı kısımlarda 5-8 cm. kalınlığında kalın harç (rudus) ve 3 cm. kalınlığındaki ince bir harç (nucleus) ile üzerinde 1.05-2 cm.kalınlığındaki tessellatum tabakasından oluştuğu gözlemlenmiştir. Harç katmanları agregaları değişen kum, taş kırığı, kireç, tuğla tozu ve tuğla kırığı karışımıdır.



Resim 6  
Yüzey ve Derz Temizliği

## Mozaik Tabana Yönelik Temizlik Müdahaleleri

Öncelikle ortaya çıkarılan alanlarda kuru temizlik çalışmaları yapılmış, tesseraların araları ile tessellatum ve orijinal harç tabakalarında oluşan çatlaklarda biriken toprak kalıntıları dişçi aletleriyle temizlenmiştir (Resim 6). Bununla birlikte tessellatum tabakasının kısmen iyi durumda bulunduğu bölümlerde, yüzeyi kaplayan ve tesseraların renklerini görünmez kılan kabuklaşmış kir tabakaları ince ağızlı küçük keskinler kullanılarak inceltirilmiş ve ardından bistüri vb dişçi aletleri ile yine mekanik yöntemle alınmış, bu çalışma ve yüzeydeki toz birikintileri az çekimli elektrik süpürgesi ile temizlenmiştir.

Tessera kaybı olan ancak orijinal harç tabakaları korunan bölümlerde toprak ve bitki oluşumları da küçük büyük spatulalar ile bistüri vb dişçi aletleri ile temizlenmiş, orijinal harç yüzeyi ortaya çıkarılmıştır.

Osmanlı yapılaşma izleri olan temeller, su kuyuları ve fosseptikler nedeniyle orijinal harç katmanları bozulan bölümler korunmuş olan orijinal harç katmanlarının alt seviyesine kadar toprak tabakalarından temizlenerek orijinal harç katmanlarının kesitlerinin ortaya çıkması için küçük ve büyük spatulalar kullanılmıştır.

Tessellatum ve harç yüzeylerinde son temizlik çalışması su, su içerisinde %3'lük non iyonik deterjan ve yumuşak kıllı fırçalar kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Deterjanlı suyla fırçalanarak yıkanan mozaikte, yüzeydeki kir temiz su ve sünger kullanılarak yüzeyden alınmıştır.

## Mozaik Tabana Yönelik Sağlıklaştırma Müdahaleleri

İlke olarak mozaik döşemin insitu korunmasını sağlayacak müdahaleler planlanmış, mozaikğin onarılmasında orijinal durumuna getirilmesi değil, mevcut orijinal durumunun (çökmelerden kaynaklı tahribat) korunarak stabilize edilmesi amaçlanmıştır.

Yukarıda ifade edilen tüm temizlik çalışmalarını takiben bu kısımlara bitki oluşumunu önleyici tedbir olarak ticari ismi Agony 48 SL olan yabancı ot ilacı enjekte edilmiştir.

Bu çalışmayı takiben bağlayıcılığı kaybeden orijinal harç yüzeyleri ile nucleus, rudus tabakaları ve korunmuş tessellatum tabakalarını sağlamlaştırmak için, bu alan %50 su + % 50 alkol karışımı ile ıslatılmış ve ardından su içinde %5 oranında seyreltilmiş Primal AC 33 enjeksiyonu uygulanmıştır (Resim 7). Tabakalar arasındaki kalın boşluklar yeniden birleşmelerinin sağlanması için ayrıca harç enjeksiyonu ile dolgulanmıştır.

Çalışmaların devamında korunmuş tessellatum yüzeylerinde tessera derzleri orijinal harç ile uyumlu yeni bir bağlayıcı sıvı harç kullanılarak doldurulmuştur. Bu harç, 1 ölçü ince elenmiş dere kumu + 1 ölçü tuğla tozu + 1 ölçü taş tozu + 1 ölçü kaymak kireç ile hazırlanmış ve su içinde % 20lik Primal AC 33 ile





Resim 7  
Mozaik harcı üzerindeki çatlaklara yapılan Primal AC 33 Uygulaması

sulandırılmıştır. Bu harç, ıslatılmış olan mozaik yüzeyine dökülüp uzun kıllı fırçayla yayılmış, ardından tessellatum tabakası üzerinde iz kalmayacak biçimde nemli süngerlerle silinerek derzlerin dolması sağlanmıştır (Resim 8).

Mozaik döşemin orijinal harcı üzerindeki derin çatlaklar da Primal AC 33 enjeksiyonunu takiben harç ile dolgulanmıştır. Dolguda yukarıda açıklanan bağlayıcı sıvı harcın daha yoğun hali kullanılmıştır.

Detay kaybını engellemek için orijinal harç kesitleri, lacunalar ile tessellatum tabakaları bordür harcı ile eğimli olarak kenarlandırılmışlardır. Bunun için 1.5 ölçü taş tozu + ½ ölçü tuğla tozu + 1 ölçü dere kumu + 1 ölçü kaymak kireç su içinde %10luk Primal AC 33 ile sulandırılarak kullanılmıştır.

### Mozaik Tabana Yönelik Restorasyon Müdahaleleri

Temizlik ve sağlıklılaştırma çalışmalarını takiben auto-cad ortamında çizim çalışması yapılarak mozaik döşemin durumu son kez dijital ortama aktarılmıştır. Orijinal harç yüzeyi korunmuş bölümlerde var olan dekoratif süslemenin devamlılığını sağlamak üzere ince harç hazırlanarak dağılmış tessellatum bölümlerinden ve kazı toprağından elde edilmiş tesseralar ve benzer dekoratif örneklerden alınan şablonlar kullanılarak (Resim 9), tamamlamalara gidilmiştir (Resim 10).



Resim 8  
Bağlayıcı Sıvı Yüzey Harcın  
Uygulama Aşamaları

Resim 9  
Orijinal dekorasyondan  
şablon çıkarılması.





Resim 10  
Tamamlama Öncesi ve Sonrasında  
Dekoratif Modülün Durumu.



Resim 11  
Mozaikli Yapı Mozaik Döşemin  
Konservasyon Çalışmaları Sonrası Bir  
Bölümünün Görünüşü.



Tüm bu çalışmalar yapılırken, örneğin ilk tabakanın tahribine işaret eden çöküntü ve yanık izlerinin korunması ve yine örneğin 2. Evre mozaik döşemin üzerindeki çatısının çökmesinden kaynaklanan arkeolojik izlerin korunması için azami çaba gösterilmiştir.

## Kaynaklar

- Naumann – Kantar 1950 R. Naumann – S. Kantar, “Die Agora von Smyrna. Bericht über die in den Jahren 1932-1941 auf dem Friedhof Namazgah zu Izmir von der Museumsleitung in Verbindung mit der Türkischen Geschichts-kommission durchgeführten Ausgrabungen”, *IstForsch* 17, 69-114.
- Ersoy – Alatepeli 2011 A. Ersoy – S. Alatepeli, “Smyrna Agorası Mozaikli Yapı Mozaikleri” *JMR* 4, 17-26.

# Arvalya Bazilikası

Hünkar KESER\* – Emine TOK\*\*

*The church is located at real estate with parcel number 7890, in Arvalya location on Selçuk-Kuşadası highway. In its immediate surroundings, there are Gül Hanım Mound, Arvalya Forest Camp Hellenistic tumulus, tomb building and several vaulted spaces that can be tracked through the surface. The church was discovered in 2010, during earthworks for construction of a football pitch on the field; and its scientific evaluation was then carried out thanks to excavations by Ephesus Museum.*

*In the wake of researches it is found that the church was built in early 5<sup>th</sup> century, on a monumental Roman structure. The church lies in east-to-west direction. It has a basilical plan scheme with three naves. The middle nave is wider than the lateral ones. On the east, there is an apse with a round plan on both interior and exterior sides. The west frontiers are lost during building excavations. According to present traces, the nave of naos seems to be paved with mosaics, whereas the side naves are fitted with bricks. One section of the bordure of mosaic pavement on middle nave is partially protected, while its middle section exists in parts. The bordure consists of alternately placed geometrical motifs. The figure of middle field, however, cannot be identified.*

*In this paper, our aim is to present this partly survived building, which was not published before together with photos, drawings and also to compare with the contemporary examples.*

Keywords: Early Christianity, Ephesus, Arvalya, Basilica, Mosaic.

Kilise, Selçuk-Kuşadası karayolu üzerinde, Arvalya mevkiinde, 7890 parsel numaralı taşınmazda yer almaktadır. Yakın çevresinde Gül Hanım Höyük, Arvalya Orman Kampı Helenistik tümülüsü, mezar yapısı ve yüzeyde takip edilen bir takım tonozlu mekanlar bulunmaktadır. Efes Antik Kenti hinterlandında yer alan bölge, Hristiyanlarca kutsal kabul edilen Meryem Ana Evine yaya olarak ulaşım rotasıdır. 2010 yılında, üzerine kurulduğu alanda yapılan futbol sahası inşaatı çalışmalarında tesadüfen ortaya çıkmış, Efes Müzesi tarafından alandaki hafriyat çalışmaları durdurularak, 2 Kasım-10 Aralık 2010 tarihleri arasında yürütülen kurtarma kazısı ile tespiti yapılmıştır<sup>1</sup>.

İlk etapta, iş makinelerinin alandaki tesviye çalışmaları sırasında çevreye yaydığı, yerel taş ve mermer malzeme ile yapılmış stylobad parçaları, alt yapı elamanları, mimari bloklar ve 2 adet sütun kaidesi numaralandırılarak tasnif edilmiştir. İş makinelerinin tahrip ettiği moloz dolgu içinde, yoğun seramik parçaları, anıtsal bir mimariye ilişkin yapı tabanı ve çatısına ait kiremit parçaları, duvarda bağlayıcı olarak kullanılan kireçli harç toprakları izlenmiştir. Yapıda tahribata neden olan bir diğer etken de kilisenin doğusunda yer alan bağ evine ait fosseptik çukurudur.

## Mimari Tanım

Kazı çalışmalarıyla alanda iki evre tespit edilmiştir. Kilisenin altında kuzeybatı yönüne doğru uzanan daha erken evreye ait (Muhtemelen Roma Dönemi) başka bir anıtsal yapının bulunduğu netleşmiştir. Kilise kısmen bu anıtsal yapının temelleri üzerinde yükselmektedir ve eski yapının malzemeleri kırılıp kilisenin hem döşemesinde hem de duvarlarında inşa malzemesi olarak kullanılmıştır. Erken anıtsal mimari, Bazilikaya göre son derece düzgün işçilikte büyük bloklara sahiptir. Bu evre, özellikle batı kesitte rahatlıkla izlenebilmektedir. Açılan iki ayrı sondaj ile birinci evrenin dikdörtgen planlı bir yapı olduğu tespit edilmiştir. Birinci evre duvarı, harç ve sıva yapısı ile Roma Devrine, III. yüzyıl ve öncesine ait bir aralığı işaret etmektedir.

\* M.A. Arkeolog Hünkar Keser, Efes Müzesi, Selçuk/İzmir. E-posta: hunkarkeser@gmail.com

\*\* Yrd. Doç. Dr. Emine Tok, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü 35100 Bornova/İzmir. E-posta: emine.tok@ege.edu.tr

1 Kurtarma kazısı çalışmaları bitirildikten sonra yapının üzeri kapatılarak koruma altına alınmıştır (bkz. Resim 6).



Plan 1  
Arvalya Bazilikası  
(Çiz. Efes Müzesi)

Resim 1  
Yapıya kuzey yönden bakış.  
Kuzey yan nefin tahribatı  
dikkat çekmektedir.



Kilise, doğu-batı doğrultusunda uzanmaktadır. Üç nefli bazilikal plan şemasındadır (Bkz. Plan 1). Orta nef yan neflere göre daha geniştir. Doğusunda, içten ve dıştan yuvarlak planlı bir apsisi bulunmaktadır. Batı sınırları inşaat hafriyatı sırasında kaybolmuştur. Yapının bugüne ulaşan boyutları, kuzey-güney yönünde 17 m.; doğu-batı yönünde 18 m.dir. Apsisi birinci evrenin doğu duvarına yaslanmaktadır. Kuzey nefin büyük bölümü iş makinesi tahribatına uğramıştır (Resim 1). Güney nef kısmen daha iyi durumdadır (Resim 2). Nefleri ayıran destekler günümüze ulaşmamıştır. Kazı buluntuları içinde üst örtüyü taşıyan sütun parçası ve ona ilişkin herhangi bir başlık ele geçmeyişi, arşitrav parçası bulunmayışı, neflerin payelerle birbirinden ayrıldığını ve payelerin kemerlerle birbirine bağlandığını düşündürmektedir<sup>2</sup>. Yapının planına ilişkin bir diğer veri de

<sup>2</sup> Kazı çalışmalarında ortaya çıkan duvarlar içinde, duvar inşa malzemesi olarak kullanılmış kırık halde sütun gövdesi parçaları gözlemlenmiştir. Bu parçalar muhtemelen kiliseden önceki Roma Dönemi yapısına ait mimari parçalar olmalıdır.



Resim 2

Yapıya güney yönden bakış.  
Güney yan nefin tuğla döşemeleri  
kısmen daha sağlamdır.

Resim 3

Yapıya batı yönden bakış.  
Bazilikanın batı sınırları  
günümüze ulaşmamıştır.



kuzey ve güney yan nef duvarı önünde yer alan seki izleridir. Naosun batısında orijinalde bir narteksinin bulunduğu düşünülmektedir ancak hafriyat sırasında batı sınırındaki tüm izler kaybolmuştur (Resim 3). Günümüze gelen kuzey ve güney yan nef duvarı üzerinde herhangi bir kapı açıklığına ilişkin iz bulunmayışı, naosa girişin batı cephe üzerinden gerçekleştiğini akla getirmektedir.

Kalan izler, kilisenin içinin orijinalde sıvalı olduğunu göstermektedir. Kilisenin duvar işçiliği temel seviyesinde düzgün değildir. Üst kesimler ise tamamen yıkıldığı için duvar dokusu hakkında fikir yürütmek mümkün olmamaktadır. Doğuda yer alan dairesel apsis üç payanda ile takviye edilmiştir (Resim 4).

Günümüze gelen verilerden orijinalde, naosun orta nefinin mozaikle, yan neflerinin tuğla ile döşeli olduğu anlaşılmaktadır. Orta nefte yer alan mozaik döşeme oldukça tahrip durumda açığa çıkmıştır (Çizim 1<sup>3</sup>, Resim 5). Döşemenin büyük

3 Mozaik çizimi, Uzman Sanat Tarihi Tümay Haznedar tarafından yapılmıştır. Kendisine teşekkür ederiz.



Resim 4  
Yapıya doğu yönden bakış.  
Apsisin çevresi gömü alanı  
olarak kullanılmıştır.

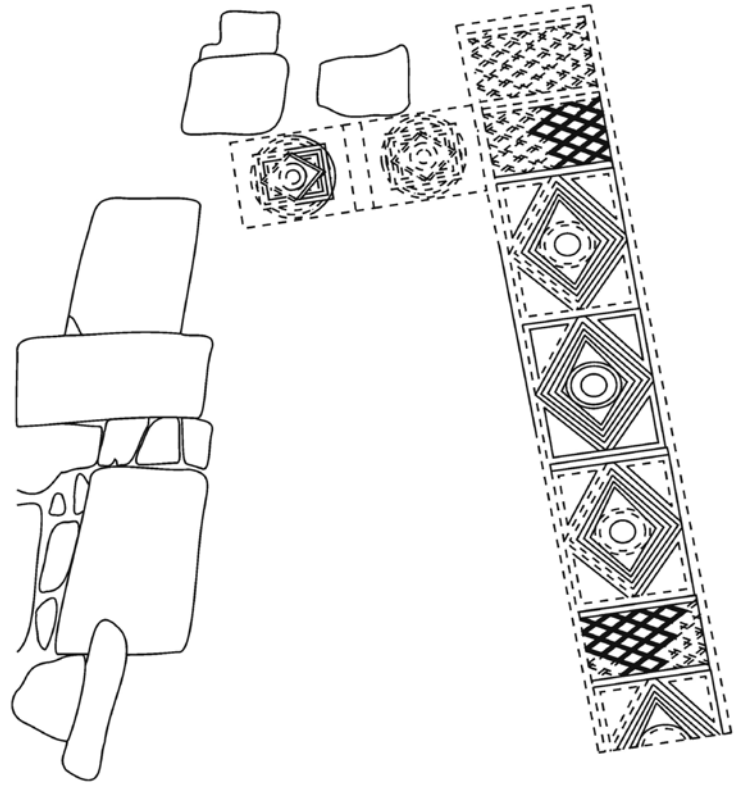
Resim 5  
Orta nefte günümüze ulaşan  
mozaik döşemeye batı  
yönden bakış.



bölümü kaybolmuştur. Mozaik, güney kesimde doğrudan devşirme olarak kullanılmış taş döşeli yatağın üzerine döşenmiştir. Taşların üzerinde yer yer rudus/harç tabaka izlenmektedir. Mozaik'in tamamen kaybolduğu kesimlerde ise statümen tabakası kısmen takip edilmektedir.

Orta nefteki mozaik döşemenin bordürünün bir kısmı kısmen, orta bölümü küçük parçalar halinde korunmuştur. Bordür, dönüşümlü olarak yerleştirilmiş geometrik motiflerden meydana gelmektedir. Aynı boyut ve tasarımda çerçeveler içine alınmış üç adet eşkenar dörtgen, içine küçük baklava motifleri yerleştirilmiş bir adet pano ile ardışık olarak yerleştirilmiştir. Eşkenar dörtgenlerin içine ise iç içe geçmiş farklı renklerde daire motifleri yerleştirilmiştir. Orta alanın deseni tam olarak belirlenmemektedir. Kalan izler, orta alanda da geometrik motifler bulunduğunu göstermektedir. Ancak bitkisel ve/veya figürlü süslemeye ilişkin

Çizim 1  
Naosta günümüze  
ulaşabilen mozaik döşeme  
(Çiz. Tümay Haznedar).



hiçbir veri bulunmaz. Mozaği oluşturan tesseraelerin boyutları, 0.4-0.8 cm. arasında değişmektedir. Desenlerde mavi-beyaz ve kırmızı renk kullanılmıştır. Kırmızı renkli tesseraeler kiremittir. Beyaz ve mavi renkli tesseraeler ise kireç taşı ve mermer malzeme ile yapılmıştır.

Kuzey ve güney yan nef ise orijinalde pişmiş toprak tuğla zemin ile döşelidir. Kuzey yan nefin batı ve doğu bölümünde döşeme tamamen tahribata uğramıştır. Yapının çökmesi sırasında tüm zemin döşemesinin kırıldığı anlaşılmaktadır. Tuğlaların boyutları 50x50cm., kalınlıkları 4 cm.dir.

Kazı çalışmaları sırasında Bazilikanın doğusunda, apsis çevresinde 17 adet<sup>4</sup>, güney yan nefin doğusunda 3 adet, naosta, orta nefin içinde bir adet mezar ortaya çıkartılmıştır. Mezarların tamamı doğu-batı doğrultusunda uzanmaktadır. Etrafı taşlarla çevrilmiş, üzerleri taş plakalarla kapatılmış basit tipte mezarlardır<sup>5</sup>. Mezarlardan birinin kapağı üzerine kristogram kazınmıştır. Naosun orta nefi içinde yalnızca bir yanı çevrilmiş taban üzerine gelişigüzel yatırılmış izlenimi veren bir iskelet bulunmuştur. Bu mezar, yapı yıkıldıktan sonra da kilisenin kutsal alan olarak geleneğini sürdürdüğünü düşündürmektedir.

Kazı çalışmaları sırasında, apsis içerisinde üst kodlardan itibaren çok yoğun sırsız unguentarium ve amphora parçaları ele geçirilmiştir. Öte yandan, kazı buluntuları arasında bölgedeki iskanın devamını gösteren biri (268-270), diğeri (276-282) tarihli iki sikke de alandaki yapı evrelerine ilişkin önemli ipuçları sunan veriler arasındadır.

4 10 adeti yetişkin, 5 adeti çocuk mezarıdır, 2 adeti tamamen tahrip olmuştur. Mezarlar apsisin doğusunda ve güneydoğusunda yoğunlaşmıştır. Apsisin kuzey ve kuzeydoğusundaki mezarların ise dağınık ve tahrip olduğu görülmüştür. Mezarlar plaka taşların dikey olarak dikdörtgen biçimde sıralanmasıyla oluşturulmuş, üstleri geniş plaka taşlarla kapatılmış basit mezarlardır. Yerel kayrak taşı kullanılmıştır. Mezarlarda tek gömü yapılmıştır.

5 Apsisin güneyinde kalan mezarlarda açığa çıkan iskeletlerden bazılarında görülen yoğun kemik deformasyonuna çağdaş bağ evinin fosseptiği ve incir ağaçlarının sebep olduğu düşünülmektedir.





Resim 6  
Kilisenin kazısı yapıldıktan  
sonra üzeri kapatılarak koruma  
altına alınmıştır.

## Tarihlendirme

Arvalya Bazilikası, Efes Halkınca kutsal kabul edilen ve şehrin Ana Tanrıçası olarak tapınım görmüş Artemis'in doğduğu yer olarak bilinen Ortigia Şenliklerinin yapıldığı bölge içinde yer almaktadır. Ortigia Bölgesi Arvalya Mevkii, Pamucak Sahillerine kadar olan dağlık ve ormanlık alan ile birlikte, Selçuk-Kuşadası bölünmüş yolunu da kapsayarak, Arvalya Gülhanım Höyük, Arvalya Hellenistik Tümülüsü ve Hellenistik Mezarlar, Efes Şehrine su getiren suyolları ve su kemerlerini de içine alan; doğuda Selçuk-Aydın karayoluna kadar Çukuriçi Höyük ve Meryem Ana Dağının büyük bir bölümünü kapsayan alana verilen isimdir. Efes Antik Kenti hinterlandında yer alan kilise, Hristiyanlarca kutsal kabul edilen Meryem Ana Evine yaya olarak da ulaşım rotasıdır.

Yapının tarihlendirme önerisi kazı buluntuları, bölgenin tarihsel süreci ve coğrafi aktiviteler eşliğinde ele alınmıştır. Kazı çalışmaları ile elde edilen somut veriler, alanda iki yapı evresi olduğunu netleştirmiştir. Kilisenin altında, düzgün taş işçiliğine sahip anıtsal bir mimari yer almaktadır. Bu yapı, bilinçli olarak ya da doğal afetler nedeniyle yıkılmış, daha sonra hem temelleri kullanılarak hem de yapı malzemeleri devşirilerek üzerine bir bazilika inşa edilmiştir. Bu nedenle birinci evreye ait anıtsal yapının sınırları ve tam işlevi net olarak bilinmemektedir. Ancak alanda ele geçen seramik, sikke ve küçük eser buluntularının ortak özellikleri 3. yüzyıl ve öncesini işaret etmektedir. Kazı çalışmaları sırasında, kilisenin naosunun zemine yakın moloz dolgusu içinde ele geçen 3. yüzyıla tarihli sikke, muhtemelen daha önceki yapı evresinin, moloz dolgu içine karışan verisi olmalıdır. Zira doğu Roma imparatorluğunda Hristiyanların varlığının resmen kabul görmesi 313 Milano fermanı ile mümkün olmuştur<sup>6</sup>. Bu dönemden önce Hristiyanlar anıtsal dini yapılar inşa edememişlerdir. Ancak Milano fermanından sonra doğu Roma imparatorluğunun başkenti Konstantinopolisten alınan kararlar ve fermanlar ile paganlıktan Hristiyanlığa dönüş süreci başlatılmıştır. Kanunlar 4. yüzyıl boyunca pagan aktiviteleri yavaş yavaş bitirmiştir.

6 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Koch 2007: 4-36; Krautheimer 1981: 23-38; 39 vd.

İmparator 1. Theodosius'un 391-392 de pagan tapınaklara kurban sunma ve ziyareti yasaklaması ile paganlara bakış açısına kanuni ve politik olarak ciddi bir mesaj verilmiştir. Ardından 399 yılında imparatorlar Arkadius ve Honorius pagan yapıların yıkımını desteklemiştir (Wright 2004: 22; Daim-Ladstätter 2011: 31). Daha sonra II. Theodosius, (408-450), 435 te pagan anıtların yıkımını ve haç vergisini koyunca, pagan izlerinin yok olması süreci iyice hızlanmıştır. Ama Hristiyanlar tüm anıtları yıkmamışlar, bazılarını Hristiyan kullanımına uygun olarak dönüştürmüşlerdir (Wright 2004: 24 vd.).

Arvalya Bazilikası, çok sayıda haç ziyaret yeriyile Erken Hristiyanlık döneminde özel bir anlam kazanmış Ephesos'a çok yakın mesafededir. Bu kent, konsilin toplandığı Meryem Ana Kilisesi, İncilci yahyanın mezarının yer aldığı Ioannes Bazilikası, Yedi Uyurlar kült alanı ve Lukas Mezarı denen yapısı ile, Hristiyan dünyasının ziyaret yeriydi (Daim-Ladstätter 2011: 6-15; ayrıca bkz. Foss.-Mark 1991: 706; Papadakis 1991: 707). Asia eyaletinin piskoposluk merkezi idi ve Ephesos metropolitinin çevre yerleşimlerde hukuki hüküm hakkı vardı (Daim-Ladstätter: 2011, 39). Yüzyılın başından beri yapılan araştırmalarda, Ephesos'ta arkeolojik olarak 15 kilise ve küçük kült mekanları tespit edilmiştir. Kiliselerden hiçbirinin tarihi 5. yüzyıldan önceye gitmemektedir (Daim-Ladstätter 2011: 131). Bu durum, önce 262 yılındaki Got saldırıları (Foss 1986: 126; Daim-Ladstätter 2011: 30), ardından, 358-365 ve 367/368 yıllarında ard arda meydana gelen kara ve deniz depremleri ve sonrasında 467 de meydana gelen büyük deprem ile ilişkilendirilmektedir (Foss 1979: 188-191). Bu nedenle kent ancak 4. yüzyılın ortalarından itibaren kendini toparlamış, üretim ve ticaret artmış, pek çok yapı onarılmıştır. Bu yenilenme evresi sırasında yıkılan veya terk edilen yapıların parçaları, devşirme olarak kullanılmış ya da kireç ocaklarında yakılmıştır.

Arvalya Bazilikası kazıları sırasında alanda ele geçen sikke ve apsisin altında saptanan sırsız amphora ağırlıklı seramik grubu, muhtemelen 3. yüzyılın 3. çeyreğinde meydana gelen çok büyük ve hasar verici depremler sırasında yıkılmış ilk evreye ait aktivite kalıntıları olmalıdır. Apsis çevresinde yoğun olarak ele geçen oldukça ince cidarlı ve dar ağızlı bu küçük boyutlu amphoralar, tipolojik olarak düzenli bir gelişim göstermektedirler<sup>7</sup>. Üretim bölgeleri üzerine yapılan araştırmalar, Batı Anadolu'da Hermos (Gediz) ve Meandros (Menderes) nehirlerinin vadilerinde bulunan yerleşimler olduğunu ortaya koymuştur. LR 3 tipi olarak isimlendirilen bu amphoraların üretim bölgelerine ait tek kanıt Ephesos civarında bulunan atölye atıklarıdır (Şenol 2009: 152). Ephesos'ta MÖ 1. yüzyılın ortalarına tarihlenen tabakalarda oldukça yoğun şekilde ele geçen LR 3 tipi amphoraları, hamurlarından anlaşıldığı üzere birçok farklı atölyede üretilmiştir<sup>8</sup>. Küçük boyutlu LR3 amphoraları 1-2 lt kapasiteye sahipken büyük formları 6-8 lt kapasiteli olarak üretilmişlerdir. LR 3 amphoralarının Roma İmparatorluk Dönemi'nin başlarında Batı Avrupa'da bulunan merkezlere yoğun olarak ihraç edildiği bilinmektedir. Ostia ve Marsilya'daki buluntular, bu ihracatın MS 2. ve 3. yüzyıllarda da devam ettiğini göstermektedir.

Tüm bu tarihsel ve arkeolojik veriler eşliğinde, Arvalya Bazilikasının, muhtemelen 3. yüzyılın 3. çeyreğinde veya sonrasında meydana gelen depremlerle doğal olarak ya da paganlara karşı gerçekleştirilen aktiviteler sırasında bilinçli

7 Kazıda ele geçen seramik malzeme ile ilgili yorumlar ve kaynakça Dr. Sinan Mimaroğlu tarafından yapılmıştır. Kendisine teşekkürü borç biliriz.

8 Şenol 2009,152. İnce cidarlı bu amphoralarda yüzey rengi, koyu kırmızı-kahve ve bazen de gri-kahve tonludur. Hamur rengindeki değişiklikler farklı atölyelerde ve farklı ısı dereceleriyle pişirilmesinden kaynaklanmaktadır.

olarak yıkılmış bir Roma anıtının üzerine inşa edildiği kabul edilmektedir. Roma dönemine ait anıtın duvarları kırılıp bazilikada devşirme malzeme olarak kullanılmıştır. Bölgede 4. yüzyılın son yıllarında meydana gelen yıkıcı depremler de göz önüne alındığında, kilisenin bu depremler sonrasında gerçekleşen kayda değer yapı faaliyetleri sırasında, muhtemelen 5. yüzyılın başında inşa edildiği düşünülmektedir.

## Kaynaklar

- Daim – Ladstätter 2011 F. Daim – S. Ladstätter, Bizans Döneminde Ephesos, İstanbul.
- Foss 1979 C. Foss, Ephesus After Antiquity. A Late Antique, Byzantine and Turkish City, Cambridge.
- Foss 1986 C. Foss, Byzantine Fortifications. An Introduction, University of South Africa.
- Foss – Johnson 1991 C. Foss – M.J. Johnson, “Ephesus”, The Oxford Dictionary of Byzantium I, Newyork-Oxford, 706.
- Koch 2007 G. Koch, Erken Hristiyan Sanatı (Çev. A. Aydın), İstanbul.
- Krautheimer 1981 R. Krautheimer, Early Christian and Byzantine Architecture.
- Papadakis 1991 A. Papadakis, “Ephesus Councils”, Oxford Dictionary of Byzantium I, Newyork-Oxford, 707.
- Şenol 2009 A.K. Şenol (ed.), Arslan Eyce Taşucu Müzesi’nde Bulunan Ticari Amphoralar ve Akdeniz’de Ticaretin İzleri, Silifke.
- Wright 2004 R.M.O. Wright, Churches in Miniature: Chapels of Late Antiquity in Ephesos, Ph.D., Berkeley California.



# Kahramanmaraş Mozaikleri Konservasyon Çalışmaları

Celaleddin KÜÇÜK\* – Mine YAR\*\*

*As a result of rescue excavations of ancient city of Germenicia the mosaics that are found was removed and transferred to the museum by the Kahramanmaraş Museum Directorate. In the first transfer project, for the purpose of transporting the back of the mosaic panels was made a support by cement-based mortar. In our project, the concrete support that was at back of the mosaics is cleaned and mosaics were prepared for the new places for the exhibition project of Kahramanmaraş Museum. The missing parts were completed according to the original documentation. After the restoration work was completed of the mosaics were exhibited in the museum. In our presentation the mosaic restoration and documentation process will be explained.*

**Keywords:** Mosaic, Restoration, Conservation, Kahramanmaraş, Germenicia, Exhibition

## Giriş

Kahramanmaraş Müzesi içerisinde ve bahçesinde, önceki yıllarda çimento bazlı taşıyıcılar üzerine yerleştirilmiş olan bir veya birkaç mozaığe ait parçalar sergilenmekte idi. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Müzede başlattığı teşhir ve tanzim projesi çerçevesinde söz konusu mozaiklerin restorasyonları planlandı.

Restorasyon çalışmalarına başladığımızda ilk etapta kaç tane mozaik ile karşı karşıya olduğumuzu ve boyutlarını anlamakta zorlandık. Çünkü parçalar halindeki mozaikler müzenin birçok yerine serpiştirilmiş durumda idi. Dönem olarak hepsi bir birine yakın döneme ait parçalardı (Resim 1).

Mozaiklerin niteliğini anlamak amacı ile Müze Müdürlüğü envanterlerinde yapılan araştırma neticesinde edinilen bilgiler sayesinde söz konusu parçaların iki farklı mozaığe ait olduğunu tespit edilebildi.

Bu mozaiklerden birisi Germenicia Mozayığı olarak adlandırılan, 2000 yılında Kahramanmaraş merkez Dulkadiroğlu Mahallesi Fatih Sultan Mehmet sok. No 16 (461 ada 4 parsel) adresinde bulunmuştur. Evin bahçesinde bulunan kömürlükte ev sahibi tarafından kaçak kazı yapılarak ortaya çıkartılmıştır. Aynı yıl Müze Müdürlüğü tarafından yapılan kurtarma kazısı sonucu kaldırılarak Müzeye taşınmıştır. Yaklaşık 2,79 m. x 4,32 m. ve 1,47 m. x 1,63 m. = 14,45 m<sup>2</sup> boyutlarındadır (Resim 2).

İkinci mozaik ise 2001 yılında, Kahramanmaraş Çağlayancerit ilçesi Küçük Cerit Köyünde yapılan inşaatın kazısında tespit edilmiştir. Adana Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunun kararı doğrultusunda Kahramanmaraş Müzesi Müdürlüğü tarafından kurtarma kazısı gerçekleştirilmiş ve mozaik müzeye taşınmıştır. Ölçüleri 4,10 x 7,10 m. ve 3,55 x 1,70 m. ve 2,50 x 1,26 m. = 38,61 m<sup>2</sup>'dir (Resim 3).

Yerinden kaldırılarak müzeye taşınan mozaikler, daha sonraki yıllarda restorasyon amacı ile çimento bazlı bir taşıyıcı üzerine yerleştirilmiştir. Bu işlem sırasında eserlerin restorasyonu belirli bir standart gözetilmeksizin ve bir birinden bağımsız parçalar halinde gerçekleştirilmiştir.

Müze müdürlüğünde bulunan envanter bilgileri ve fotoğrafları restorasyon çalışmaları sırasında yararlandığımız kaynaklardan birisi olmuştur.

Yapılan bir ön temizlik çalışmasından sonra, gruplara ayrılan mozaik panellerin fotoğraflar çekilerek parçalar orijinal görünümünde bilgisayar ortamında photoshop ile birleştirilmiş ve AutoCad ile ölçekli olarak çizimleri yapılmıştır. Bu şekilde her iki mozaığın gerçek görünüm ve boyutları tespit edilmiş ve çalışmalar bu planlar üzerinde devam etmiştir (Resim 4).

\* Celaleddin Küçük, Konservatör, E-posta: info@artrestorasyon.net

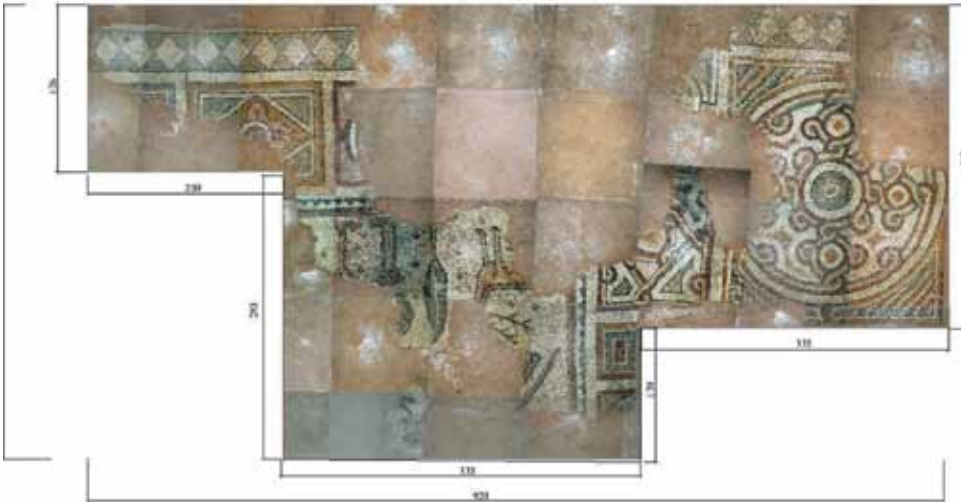
\*\* Mine Yar, Konservatör, E-posta: info@artrestorasyon.net



Resim 1  
Betonlu mozaiklerin  
restorasyon öncesi durumu



Resim 2  
Germenicia Mozayı  
bulunduğu alandaki görünümü



Resim 3  
Çağlayancerit mozayı

GEOMETRİ MOZAKI



Resim 4  
AutoCad dökümantasyon

Resim 5  
Mozaığın arkasının pnömomatik  
çekiciler ile temizlenmesi



Resim 6  
Panellerin çamura alınması

Resim 7  
Çamura alınan mozaik  
panellerinin yerde birleştirilmesi



İlk etapta arkasında kullanılmış olan çimento bazlı harçların temizlenebilmesi için her parça numaralandırılmıştır. Numaralandırılan mozaiklerin üzerinde bez yapıştırılarak arkasında bulunan çimento bölümleri öncelikle elmas uçlu kesiciler ile kesilmiş ve parçalar ayrılmıştır. Kaba olan bölümleri mekanik olarak temizlendikten sonra yaklaşık 1 cm kalınlığındaki tesseralara yakın olan çimento kısımları mikro pnömomatik çekiciler kullanılarak temizlenmiştir (Resim 5).

Temizlik işleminden sonra panellerin arkasına 2 cm kalınlığında çömllekçi çamuru kaplanmış ve paneller ters çevrilerek, tessellatum yüzeyine yapıştırılmış olan bez yüzeyden alınmıştır (Resim 6).

Mozaiklerin orijinal görünümünde olduğu gibi parçalar yerde birleştirilmiştir. Bu şekilde mozaiklerin kaldırılması sırasında oluşan tessera kayıpları tam olarak ortaya çıkmıştır. O dönemde kullanılan kaldırma tekniklerinde parçalar yerinden alınmadan önce kesiciler ile vurulmak sureti ile kesilmekte ve bu durum parçalar arasında 4-5 cm'ye yakın tessera kayıplarına neden olmaktadır (Resim 7).





Resim 8  
Eksik tesseraların tamamlanması

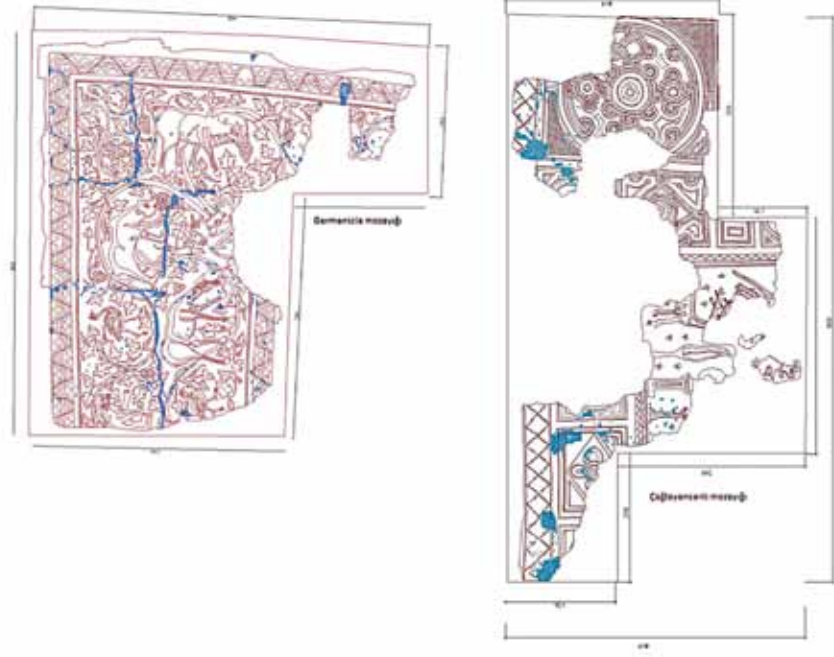
Bu nedenle yok olmuş olan tesseraların tekrar dizilmesi ve kazı sonrasında oluşan kayıpların tamamlanması amacı ile kazı fotoğraflarından yararlanılarak tessera tamamlama işlemi yapılmıştır (Resim 8).

Tessera tamamlama uygulamaları AutoCad çizim üzerinde ölçekli olarak dokümantasyona işlenmiştir (Resim 9).

Orijinal görünümüne kavuşan mozaiklerde temizlik işlemi yapılarak yüzeyine tekrar bez yapıştırılmıştır.

Bu aşamadan sonra yapılacak sergileme göz önüne alınarak yeni bir panel planı oluşturulmuştur. Ortalama 0;70 m<sup>2</sup> parçalar olacak şekilde parçalar belirlenmiştir. Bu işlem sırasında belirleyici olan faktör gelecekte yapılan sergileme yöntemi ve mozayığın desenleri olmuştur. Özellikle figürlü kısımlara gelmeyecek şekilde ve kolaylıkla taşınabilir parçalar oluşturulmuştur. Parçaların belirlenmesinden

Resim 9  
Eksik tesseraların AutoCad  
dökümantasyonu



Resim 10  
Hidrolik bazlı kireç harcı ile  
panellerin aerolam taşıyıcıya  
monte edilmesi



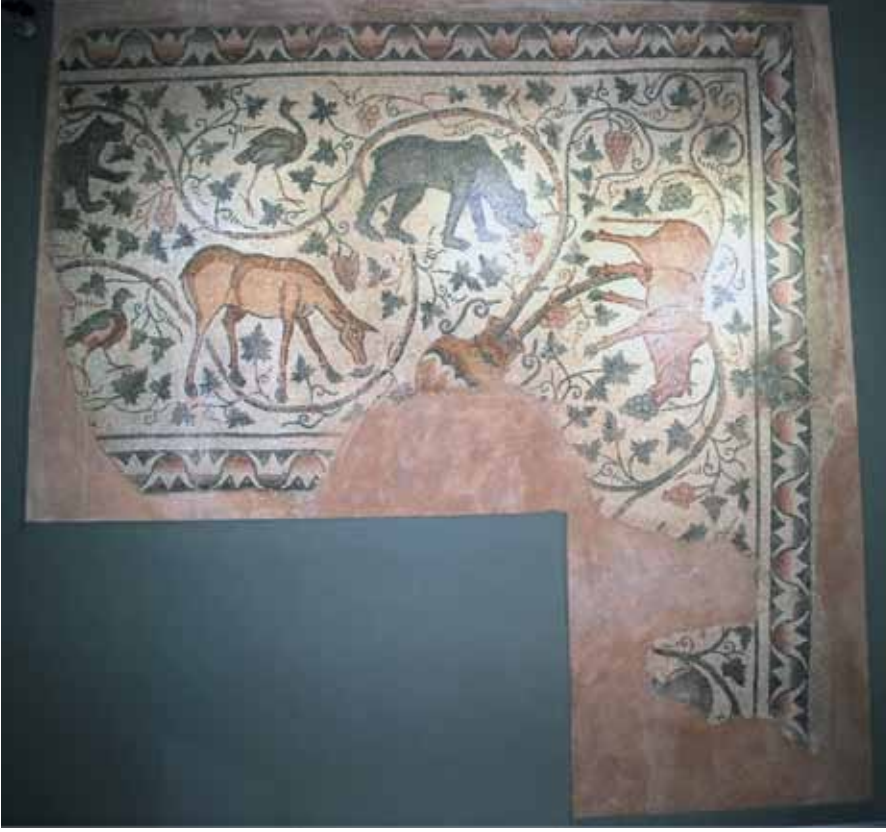
sonra mozaikler yerinden alınmış ve arkasında bulunan çamur temizlenerek montaja hazır hale getirilmiştir.

Montaj işlemi için 25 mm aerolam paneller taşıyıcı olarak kullanılmıştır. Mozaik panellerin formuna göre kesilen aerolam paneller üzerine ortalama 0,5 mm kalınlığına da pozzolana, araldit M ve HY 956 kullanılarak yapıştırılmış böylece kullanılan kireç harcı için tutucu bir yüzey elde edilmiştir.

Aerolamın paneller üzerine ortalama 2cm kalınlığında hidrolik bazlı kireç harcı kullanılarak, mozaik paneller aerolamlar üzerine yerleştirilmiştir<sup>1</sup> (Resim 10).

Mozaik harcının kurumamasından sonra tessellatum kağıt hamuru katkılı AB 57 ile temizlenmiştir. Bu şekilde özellikle müzenin bahçesinde kaldığı süre içerisinde

<sup>1</sup> 1 vol taş tozu, 1 vol pozzolana, 0,5 vol tuğla tozu, 0,5 vol mermer tozu, 0,5 vol kaymak kireç, 0,5 vol hidrolik kireç (Bresciani marka).



Resim 11  
Garmenicia Mozaığının  
Kahramanmaraş Müzesindeki  
görünümü



Resim 12  
Çağlayancerit Mozaığı,  
Kahraman Maraş müzesinde  
sergilenmesi

yoğun atmosfer kirliliğine maruz kalmış olan mozaiklerin yüzeyinde bulunan kirlilikler temizlenmiştir.

Sergileme projesine göre her iki mozaığın müze içerisinde bulunan bir odada duvara asılmak sureti ile sergilenmesi planlanmıştır. Bu çerçeve de mozaik panellerin arkasına taşıyıcı olarak elik bir konstrüksiyon hazırlanmıştır. Mozaik panellerin arkasına 12 mm çapında krom elik vidalar yerleştirilmiş ve her panel bir birinden bağımsız olarak elik taşıyıcı üzerine bağlanmıştır. Bakıldığında bütün gibi görölmekle birlikte mozaik paneller arasında bulunan boşluklar sayesinde bir biri üzerine baskı yapmayacak ve ayrı hareket edecek şekilde elik



taşıyıcıya yerleştirilmiştir. Böylece son temizlik çalışması yapılmak üzere sergileme çalışması tamamlanmıştır. Temizlikten sonra eserlerin yüzeyine paraloid B 72 % 5 oranında koruyucu olarak sürülmüştür (Resim 11 ve 12).

## Sonuç

Yapılan çalışmalar esnasında her iki mozaikte de kazı fotoğraflarına göre oldukça geniş bölümlerde tessera kayıpları gözlenmiştir. Bu durum müzenin uygulamalarının ötesinde eserlerin yerinden kaldırılırken kullanılan yöntem ve restorasyonu sırasında kullanılan malzeme ve yöntemler bağlı kayıplar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılan tessera tamamlamaları ile söz konusu tessera kayıpları minimum seviyeye indirilmiştir.

Kabul etmek gerekir ki ülkemizde ve dünyada 1980'li yıllara kadar mozaiklerin arkasında çimento dökmek ve bu şekilde restorasyonunu gerçekleştirmek tercih edilen ve kabul gören bir yöntemdi.

Bu yöntem günümüzde geçerliliğini yitirmiş olmasına rağmen birçok bölgede hala kullanılmaktadır. Çimento kullanımı eserlere verdiği zararların yanı sıra sergilemede ve depolama aşamasında ortaya çıkardıkları sorunlar nedeni ile müzeler için çözüm bekleyen konuların başında gelmektedir.

Günümüzde birçok ülkede mozaiklerin arkasında bulunan çimentoların temizlenilmesi için ciddi projeler tasarlanmaktadır. Çimentonun içeriği ve özellikleri nedeni ile söz konusu projeler oldukça riskli ve pahalı projeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ne yazık ki ülkemizde de benzer durumda olan birçok mozaik müze depolarında veya sergi salonlarında her geçen gün daha fazla kayba uğramaktadır.

Kahramanmaraş'ta yapılan bu proje neticesinde, çimentoların eserlere en az zarar verilerek temizlenebileceği, bunun yanında gerek kazı gerekse onarımlar sırasında ortaya çıkan tessera kayıplarının ortadan kaldırılabilceği konusunda örnek bir çalışma ortaya çıkmıştır.

Başarılı bir restorasyon projesinin gerçekleştirilmesi her işte olduğu gibi doğru zamanda doğru mekanda iyi ekiplerin bir arada olması ve uyum içerisinde çalışmalarına bağlıdır. Restorasyon birçok farklı disiplinden gelen uzmanların ortak kararı ve çalışması ile birlikte gerçekleşen bir uygulamadır. Kahramanmaraş Müzesi teşhir tanzim projesi kapsamında gerçekleştirilen çalışmalar yukarıda belirttiğimiz şartların oluşması sayesinde tamamlanmıştır. Bu dönem içerisinde, Kültür Bakanlığı Restorasyon Daire Başkanı Sn. Yakup Harmanda, Müze müdürü Ayşe Ersoy, Adana Röleve Anıtlar Müdürlüğü uzmanı mimar Betül Kiminsu, Genel müdürlüğümüzün teşhir tanzim bölümünde görevli mimar Funda Akkuş ve Müteahhit Zülfükar Tümer'in katkıları neticesinde sorunların ve çözümlerin ortak olarak belirlendiği bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Katkısı olan bütün kurum ve şahıslara bu vesile ile teşekkürlerimi belirterek saygılarımı sunuyorum.



## Kahramanmaraş Germanicia Mozaikleri

Seydihan KÜÇÜKDAĞLI\*

Hititler, Asurlar, Persler, Makedonyalılar ve Seleukoslar gibi devletlerin hâkimiyet sürdükları Maraş, M.Ö. 64'te Romalıların eline geçmiştir. Roma İmparatoru Gaius Caesar Augustus Germanicus tarafından şehir yeniden inşa edilerek "Kaiseria Germanicia" adı verilmiştir. Ortaçağ tarihçileri, Romalıların şehre Germanicia dediklerini doğrulamaktadır. Çağın Latince, Grekçe ve Arapça kaynaklarından da anlaşıldığına göre Germanicia Antik Kenti Taban Mozaikleri, Geç Roma/Erken Bizans dönemine aittir (Resim 1-2). Günümüzde ortaya çıkan Germanicia Mozaikleri, bu dönemin siyasi, sosyal, kültürel ve iktisadi durumunu da yansıtmaktadır (Resim 3).

Kahramanmaraş Germanicia mozaiklerinin üzerindeki tasvirlerde; ana panonun etrafında floral ve geometrik motifler (Resim 4-5), günlük hayattan seçilmiş betimlemeler (Resim 6) ve dönemin mimari yapısını gösteren kompozisyonlar (Resim 7) yer almakta, özenli işçilikleri, tasvirlerdeki desenleri, konu ve ikonografi çeşitliliği ile hem kalite hem de işçilik olarak kendine özgü bir karakter oluşturmaktadır.

Aynı zamanda insanlık ve dünya kültür mirası olan Kahramanmaraş Germanicia Mozaikleri üzerinde 2007 yılından beri bir dizi çalışmalar yapılmaktadır: Kaçak kazı sonucu başlatılan ve diğer sebeplerle devam eden süreçte yirmi beş parselin tespiti yapılarak birinci derece sit alanı olarak tescili tamamlanmıştır. Şehir merkezinin doğusunda yer alan Dulkadiroğlu, Bağlarbaşı, Namık Kemal ve Şeyhadil Mahallelerini kapsayan 146 hektarlık alan üçüncü derece arkeolojik sit alanı olarak tescil edilerek, Geçiş Dönemi Koruma Esasları ve Kullanma Şartları da belirlenmiştir.

Resim 1



Resim 2



\* Kahramanmaraş Kültür ve Turizm İl Müdürlüğü.



Resim 3



Resim 4







Resim 5

Resim 6

Resim 7

Germanicia Mozaiklerinin bulunduğu bölgenin yerleşim birimi olması nedeniyle çalışmaların önceliğini kamulaştırmalar oluşturmakta ve bu kapsamda 2008 yılından bugüne on üç parsel kamulaştırılmış, on üç parselin kamulaştırılma çalışmaları devam etmekte, on dört parsel de kamulaştırılmak üzere teklif edilmiştir. Kamulaştırma çalışmaları; 2011 yılı Uluslararası Türkiye Mozaik Sempozyumu Sonuç Bildirgesi doğrultusunda ada/parsel olarak sürdürülmektedir.







Resim 8

Resim 9



Mozaiklerin kurtarılarak gün yüzüne çıkarılması amacıyla başlatılan kazı çalışmaları kapsamında; kaçak kazı sonucu ilk tespit edilen parsellerin tescil ve kamulaştırılma çalışmaları yapılmış, Bakanlık Makamının onayı ile 2009 yılında başlatılan kazı çalışmaları 2010 yılında tamamlanarak bulunan mozaik tabakası tümüyle ortaya çıkarılmıştır (Resim 8-9).



Resim 10



Germanicia Mozaikleri başta olmak üzere 2006 yılından bugüne gerçekleştirilen bilimsel yüzey araştırmaları ile tespit edilen tarihi ve kültürel bulgularla, adeta bir arkeolojik kent olduğu anlaşılan ilimizde akademik destek kapsamında; öncelikli olarak 2010 yılında başlatılan çalışmalar doğrultusunda Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Senatosunun aldığı kararın Yüksek Öğretim Kurumu tarafından onaylanması ile 2011 yılında Fen Edebiyat Fakültesi bünyesinde Arkeoloji Bölümü açılmıştır.

Akademik desteğin önemine ve devamına istinaden, Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi koordinesinde ilimize davet edilen bilimsel heyet tarafından hazırlanan inceleme ve değerlendirme raporu doğrultusunda, Kültür ve Turizm Bakanlığı Germanicia Mozaikleri ile ilgili bilimsel kazı başlatılmasını uygun görmüştür (Resim 10).

2011 yılı Haziran ayında Kahramanmaraş Valiliği ve Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi işbirliği çerçevesinde, “Kahramanmaraş Mozaiklerinin Dünya Mozaiklerindeki Yeri” konulu 5.Uluslararası Türkiye Mozaik Corpusu Sempozyumu düzenlenmiştir. Sempozyum’a gelen yerli ve yabancı bilim adamları Germanicia Antik Kenti Taban Mozaikleri üzerinde bilimsel kazı için davet edilmiş olup, ayrıca Arkeoloji Bölümü bulunan Üniversitelere de davet yazısı çıkartılmıştır.

Kahramanmaraş Mozaiklerini dünya literatürüne dahil eden Uluslararası Türkiye Mozaik Sempozyumu neticesinde hazırlanan Sonuç Bildirgesi, Kültür ve Turizm Bakanlığının tüm birimlerine, Valiliklere, Üniversite Rektörlüklerine, Kalkınma Ajanslarına ve ilimizde bulunan kurum ve kuruluşlara gönderilmiştir.

Kültür ve Turizm Alanında Eşgüdüm ve İşbirliği projesi kapsamında Valilik Makamının imzasıyla Kahramanmaraş ili adına hazırlanan, “Germanicia Antik Kentinde kamulaştırma çalışmalarını hızlandıracak kentsel dönüşüm projesinin gerçekleştirilmesi, üniversiteler ve sponsorlar desteğiyle çoklu bilimsel kazıların yapılması ve Germanicia Taban Mozaiklerinin “Arkeopark” olarak projelendirilerek turizme açılması” önerisi Kültür ve Turizm Bakanlığına teklif edilmiştir.



## Unique Representation of a Mosaics Craftsman in a Roman Pavement from the Ancient Province *Syria*

Luz NEIRA\*

*The subject of this paper is the study of the figured representation of a mosaics-craftsman in a fragmentary pavement, preserved in the National Museum of Denmark in Copenhagen. Of unknown provenance, apparently comes from the territory of ancient Syria in the Eastern Roman Empire.*

*Such representation is a hapax, not only in the Roman mosaics of Syria, but also in the corpus of Roman Empire, since, although several mosaic inscriptions in some pavements, which show the name of the mosaic artisans and / or different names for different functions of the trades related to the development of mosaics, and even the reference to the workshop, who were teachers or members of his team of craftsmen, the figured representation of a mosaicist, in the instant to be doing his work, is truly unique.*

**Keywords:** mosaic, mosaics-craftsman, Syria, Eastern Roman Empire, Late Antiquity.

When in 1998 I had the opportunity to visit the National Museum of Denmark in Copenhagen, I could see between the collections of exposed mosaics a fragment with the figure of a man represented at the instant of having, hammer in hand, the *tesserae* of a mosaic. Years later, when tackling a study on the jobs of artists and artisans in the roman mosaics<sup>1</sup>, checked its absence in the bibliography, nevertheless extensive and prolix on the subject, and put me in contact with the director of the Classical Antiquities Department in the Danish Museum, Dr. John Lund, who, to my questions<sup>2</sup> about the origin of the fragment, kindly answered me.

To judge by the transmitted information, the mosaic with Inv. Nr. 15121 (Figure 1), which depicts to sitting craftsman with a hammer was acquired by the National Museum in 1973 from an art dealer in Beirut, and it was published by Peter Pentz (Pentz 1992: 47 it notice 141 and 148 fig. 14), with a brief reference to its advanced chronology, around the “6<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup> centuries AD”, but unfortunately without information about its provenance.

The lack of information on the mosaic, the iconographic program and the architectural context to the that corresponded does not subtract however value to the fragment conserved in Copenhagen, since this contains the unique representation, seems to be, of an artisan of mosaics documented in the roman mosaics, not only of the territory of the ancient *Syria*, pertaining in the “6<sup>th</sup> century AD” to the Eastern Roman Empire, but also of the *corpus* of all the Empire, was of full imperial period or already very advanced the Late Antiquity.

To this respect, seems obvious to remember, that in spite of its certainly exceptional character sure enough some artists and some artisans, went *pictores*, teachers of a workshop or *technites* of very diverse denomination<sup>3</sup>, had left proof of their name by means of a inscription on the mosaic<sup>4</sup> (Balmelle - Darmon 1986: 235-248; Donderer 1989;

\* Luz Neira, Professor of Ancient History, Universidad Carlos III de Madrid. Getafe, Madrid. E-mail: lneira@hum.uc3m.es  
“This work is result of my research in the project “Producción y Comercio de mosaicos romanos de la Bética” (HAR 2010-18594), funded by the CICYT of the MICINN, currently MINECO.

1 First for a entitled conference «El oficio del artista: talleres de mosaístas y vida cotidiana», *Vivir en Roma*, Mérida, UNED-Museo Nacional de Arte Romano, 1-4 July 2008; then to the XVIII *Convegno Internazionale su L’Africa Romana* in December 2008, limited the study to the territory of the former provinces of North Africa (Neira 2010: 485-499).

2 In an e-mail to Prof. Lund, I said “I’m working about the craftsmen of mosaics from the Roman North Africa to the next *Convegno Internazionale di Studi su L’Africa Romana* Olbia (10-14 Dezember, 2008) and to approach the study of Parallels in the Pavements from others roman provinces, I remember seeing a roman mosaic from the near-east provinces in the National Museum of Denmark, perhaps from Danish Excavations on Syria in the 1930s, with a craftsmans representation, at that moment to be *tessellatum opus* with surfacing. It was, when, in the 1997, I had fortune to visit The National Museum of Denmark. Still I have photographs but unfortunately I have not got information about special architectural, their origin and context. Would you be like so kind as to help me?”

3 Not only explicitly but also implicitly judging by the use of different verbs to describe the work in an inscription (Balmelle - Darmon 1986: 235-253; Bruneau 1988: 33-34; Donderer 1989: 13-35).

4 On the different reasons throughout the history of the various operating in Hellenistic and later *tessellatum opus* in imperial times, with particular impact from the Lower Empire, have led to the inclusion of a inscription as a signature of the artist or the artisan, and even of the workshop (Balmelle





Figure 1  
Fragment of mosaic with the representation of a mosaics-craftsman, preserved in the National Museum of Denmark in Copenhagen. Photo: Luz Neira.

Dunbabin 1999: 269-278), and however this designation, as a signature, never had appeared accompanied by the depiction of the mosaic craftsman in the widest sense of the term.

Until the consideration in the present paper of the Syrian fragment conserved in the National Museum of Denmark, the only representation known of artisans of mosaics was the documented in a famous relief from *Ostia* of the “4<sup>th</sup> century AD” (Robotti 1983: 311-314, pl. CCI, 1), that, evoking the profession of the deceased, decorated the grave of a mosaic teacher (Lavagne 2001: 104-105). The fragmentary relief (Figure 2), conserved in the Museum degli Scavi from Ostia (inv. Nr. 132), it shows the work of several members of a workshop, of the that stand out in first plane the two artisans seated on big stones to way of seat, one in front of another, seen of profile, that have been attracted at the instant of cutting the cubes on a block, a sort of anvil, with a sharp hammer, a “martelina”, having beside his legs the one of the right, of greater age to judge by his mature and beard appearance, a big basket, perhaps of elements partly trimmed before being turned into cubes; while in second plane other two men have been represented, involving both on his shoulders to the back a sack with the predictably allocated materials to the fragmentation, lime or puzzolana or marble dust for the mortar bed<sup>5</sup>, at the instant of accessing in direction leftwards to the extreme, not seen, of the place, according to the explicit indication of a young man, who, in addition to carrying an object on the left, raises his right hand with an unequivocal gesture, perhaps the chief of the workshop (Robotti 1983: 311-314), also in case the deceased for whose grave was made the stele (Lavagne 2001: 104).

- Darmon 1986: 247-248; Donderer 1989: 45-47; Neira 2003-2004: 85-139, esp. 98; Neira 2010: 497-499).

5 It was initially thought (Robotti 1983: 313) that the sacks would have contained the *tesserae*.

Figure 2  
Relief from *Ostia*.  
Photo: after H. Lavagne.



The object in question, “an instrument which, according to the hypothesis of Lavagne (Lavagne 2001: 104), may serve to enter the *tesserae* in the mortar bed”, that is, to embed the tiles after completing the latest available at the layer of the bed, is my opinion a pestle, a masher, a *pistillum*, an instrument attached to *mortarium*<sup>6</sup>, which among many other uses<sup>7</sup> can be interpreted as “a receptacle for grinding” and just as the “product of having crushed or ground” thing, resulting in close relation to the mosaics the known name of mortar bed. In this sense must to be remembered the mortars in bronze made to grind and mix with the *pistillum* marble or lime and sand used to manufacture binders or plaster construction, such as stucco, construction (Plin. *Nat. Hist.* XXXVI, 53) and, in this line, the used to crush materials, lime and pozzolan or marble dust, destined to form the bed of mortar, which is finally deposited the *tessellae*, reportedly well known of Vitruvius (*De arch.* VII,12; VIII,7).

In addition to the exceptional visual documentation that this relief shows us about the organization and division of the work in an *officina* of mosaics, with the image of several members, the cutting action of for obtaining of the *tessellae* and the representation of instruments as the “martelina” and a sort of anvil and of objects as the big basket and the necessary sacks for the supply of materials, the appearance of the artisans, a ancient and beard man in front of a youngster and without beard, could allude as it already suggested Lavagne to the kinship between a father and a son, in reply to the revitalization that, in front of the risk of disappearance of determinate jobs, would have supposed the Constantine’s edict in 337, with the exemption of the fulfillment of the public service to all the artists and artisans, between them the *musivarii* and *tessellarii*, engaged in transmitting the job to their descendants<sup>8</sup>.

6 It must be remembered that the mortar as a utensil used to convert powder various chemicals, etc. usually prepared by a rule of materials such as wood, stone, metal or porcelain vessel by way of concave (Daremberg-Saglio: s.v “mortarium”).

7 See its use in medicine, one of the earliest documents is the Ebers Papyrus, dating from “1550 B.C.” and the Old Testament (Numbers 11:8 and Proverbs 27:22). Also in the preparation of drugs for therapeutic effect in the Roman orbit, Iuvenal (*Sat.* VII, 170: *et quae iam ueteres sanant mortaria caecos* (and the mortar to cure the blind and old men).

8 Also contained in the *Cod Theod.* XIII, 4,2 *In excusationibus artificum*, maintained with some changes in *Cod Iust X*, 66, 1 (Dunbabin 1999: 276).

In this line, it should be mentioned the reproduction of the same diagram in the figures of the porters, young and without beard the first, elder and with beard the second, giving the impression to having pretended show until the last consequences the fulfillment of a measure, evidently absurd in the case of the porters, as it is to suppose that, even in a favorable context to the education and transmission of the jobs in the breast of the family, would be the youngest men, in so much stronger, the designated for the involve and the transfer and of sacks.

Still, to this respect, calls the attention the man that has been identified like boss or teacher of the workshop<sup>9</sup> when appearing with the arm and the hand in high, indicating to the porters the place to which have to direct with the sacks, with an attitude certainly of control, although he carries a *pistillum*, an typical instrument of the works in the preparation of mosaics, insert in the group of workers. Neither his dress, nor his hair, nor his young and bearded figure denotes substantial differences with the rest, and even this same youth seems to move him away of the archetypisch image of the teacher, being able to even give the impression to treat of another member more than the workshop. In spite of these considerations and of the problem that involves the fragmented character of the relief, the contemplation of the scene, with the contrast, on the one hand, between the represented in the same instant to be working and, by another, the character in attitude leader, with an instrument perhaps in so much sufficiently representative image of a job<sup>10</sup> - but not at instant of using - induces to decant us finally by its identification like the boss of the workshop, perhaps, in virtue of the funerary context of the relief and of the period, the same of the Constantine's edict, the son of the deceased, who was dedicated the relief.

Even in relation with this relief has been suggested that the scene does not pass in a place that by the absence of vaults and of walls could identify like the seat of the workshop, contributing to the theory that very probably the members of an *officina* displaced with the material, installed in the residence or the place of the *dominus* that had commissioned the work during the time of execution and manufactured the mosaics *in situ*, subject on which, exceptions such as the preparation and transfer even by ship of some *emblemata*, exist besides numerous literary (Bruneau 1988: 3-73; Sfameni 2006) and archaeological testimonies (Darmon 1980: 79; Robotti 1983: 311-314; Balmelle - Darmon 1986: 239-240; Pessoa 1989: 23-28; Lancha 1994: 133). *Pistillum* identification and its relationship with the bags of material so confirms, while the porters would have been represented at the time of hauling the material to proceed, through the key's insertion of the *pistillum*, to the development of the mortar bed, - before or after using the *pistillum*? - a task that is registered so inexcusable to the architectural context. Nevertheless, and although this was not an obstacle to the theory about the work *in situ* of the mosaic craftsmen, is to signal that the scene in question sure enough does not evoke a venue, but neither a *domus* in the urban or rural field neither of course the room to pavement, where is to suppose yes there would have been ceilings and walls, perhaps, between other reasons, because the tasks represented in the relief, those that suppose the supply and the storage of the material and the cut for the obtaining of the *tessellae*, had to carry out in dependencies located in the vicinity of the rooms to decorate and pavement (Balmelle - Darmon 1986: 239, note 27).

<sup>9</sup> Identification that should be discarded to judge by his position in the background, in the opinion of Dunbabin (Dunbabin 1999: 281, note 14).

<sup>10</sup> In this regard, it should be emphasized the importance of the mosaic floor bed, because, as experts in conservation and restoration say "for obtaining a resistant pavement depends on its proper preparation. It is not surprising therefore that an instrument dedicated to this work, fundamental and yet invaluable after the completion of the mosaic had been chosen to be carried by the head of the workshop.



The fragment conserved in the National Museum of Denmark in Copenhagen shows us like novelty the figure of an only mosaicist, seated and seen of profile in a similar position to the young and no beard craftsman of the relief from Ostia, perhaps on a less high seat that seems to guess?, with the even more curved back and the head to in front, although in his right hand, in place of a sharp hammer of spiky extremes, a *martelina*, on a block, a sort of anvil, fist a hammer of blunt extremes, in a destined position to the action repeated of enter in depth the *tessellae*, after having on the layer of mortar bed.

It is well known that the variety of hammers, under different denominations of the *malleus*, *marcellus*, *martiolus*, *martellus*, were used in various trades and tasks in the Roman world. Similar to the fragment exhibited in Copenhagen, with two blunt ends, are documented, among others, some findings of Roman hammers, even in the absence obviously the wooden handle, and the representation of two in the fragmentary floor of a room attached to the building of a Christian basilica in Oued Rmel in the region of Zaghoun (Tunisia), around the “V century AD” (Daremberg-Saglio: *musivum opus*; Slim 1994: 152-154), where, despite the shortcomings, can still be seen (Figure 3) in three records the work of several operators with characteristics different tools tasks necessary for the construction of the basilica itself, and in this context, a hammer in the upper register and the other in the lower register, and a scene in the middle of two men represented at the time of being made a bed of mortar, after allegedly crushed material, now in a bag from one of them pour the mixture, and near two big bowls, perhaps *mortaria* as instruments, with two handles<sup>11</sup>.

Also, new, yet to be mentioned under the wreath on the central register a damaged figure of another man, whose curved shape, also on a kind of cushion that serves as a seat, play the same position of the artisans in the relief from Ostia and the fragment of Copenhagen, which leads us to identify it as representation a dedicated craftsman well to obtain the *tessellae* either to the pavement itself.

In Copenhagen it treats of an only scene, since the man, mature and bearded, with a short dress like the most elderly of the porters of the relief in marble but without sleeves, has been attracted in full task, with the work half, that is to say, after having willing first and ensured afterwards with the hammer the *tessellae* of a great part, but to fault of other smaller zones that still remained him for covering for the ending of the work, as it gives off of the curious representation of this fragment.

In this sense, it is to signal, on the row of a line of black *tessellae* that edge to way of frame the corresponding fragment probably to an angle of the mosaic field, by the form in straight angle that continues in five convex sides, the disposal in the two straight sides and in two of the convex, those that appear to the left and in the top of the figure, of three lines of red *tessellae*, absent even in the others two convex sides, while the mosaic’s artisan encourages in completing a third, with the three lines of red *tesellae* only until the half, with his right foot on the zone even for covering.

The form of the compartment, a combination of square sides and convex sides, in which it inscribes the figure of the man, his own representation of profile and the quoted disposal of the *tessellae* like reflection of a task in course produce an effect that of subtle way suggests the paving and, to the time, also the decoration of walls and vaults, and like detail even more worthy to review, in front of the

<sup>11</sup> Like documented also in a Egyptian painting on the tomb of Rameses III at Thebes (Daremberg-Saglio, s.v. “mortarium”).



Figure 3  
Fragmentary floor from Oued Rmel in the region of Zaghouan (Tunisia), in Bardo Museum.  
Photo: after M. Fantar.

depiction of an only man, the execution of these tasks to hands of a same artist or artisan.

In some way arguing, to my view, by a distinction that, at least in the period of the Diocletian's edict, would reside more in the capacity of creation and in the faculty to trace the master lines of the decorative reasons on the one hand, the one of the *μουσιαριος κεντητης* in Greek, *musiuarius* in Latin, and the skill to carry to the practice this decoration, according to the precise lines of the placing of the *tessellae*, the one of the *ψηφοθετης* in Greek, *tessellarius* in Latin, in narrow relation with the *compositio* and the *ordinatio* mentioned later by Saint Augustine (*De ordine*, 1, 2) when referring to the technique of preparation of the mosaics<sup>12</sup>, and in the line attributed to Demetrios and Epiphanes by a inscription

12 On this issue about the meaning of used terms in the *Edictum de pretiis maximis rerum venalium*, debated without agreement, some researchers suggest the distinction between specialized mosaicists walls and ceilings and flooring specialists (Lavagne 1977/78: 432-439; Lancha 1994: 127-132),

in the mosaic of a Christian building of Thebes (Greece) (Donderer 1989: A 10), and no so much in a specialisation in walls and vaults or in pavements; although the fact that both denominations, *musivarius* and *tessellarius*, purchased an official tone when appearing in the quoted edict would not involve necessarily the only and exclusive diffusion of his use, what would explain in the breast of different traditions and habits the use of other synonymous verbs like *pingere* to refer to the work of the *musivarius*<sup>13</sup>. In this line, although the edict limits to the billed of two categories in the execution of the mosaics, seems obvious to suspect that in the practice would have existed a greater diversity of capacities and tasks, being probably very complex to establish the differentiation between them and, to the time, the paradox, according to the circumstances, of able artisans to do of *musivarii* and *tessellarii*<sup>14</sup>.

Returning to the man of our fragment, a *tessellarius* in virtue of the hammer with which has been represented to enter in depth the *tessellae*, even more striking is the hat that carries. It could suppose that it treats of a hat used by the mosaicists to protect the head and the hair of the dust generated when executing his work. However, against of this theory, members of the workshop in the relief from Ostia – whether carriers or those represented in action to cut *tessellae* not wear hats or any head protection. Or perhaps was more typical of the oriental mosaicists of later period and of those devoted also to the *tessellatum* of walls and vaults?

Arrived to this point, ask us which would have been the reason that in the context of the “6<sup>th</sup> century AD” induced to the representation of the mosaicist, only in the roman mosaics, especially if we take into account that the scene of the relief would have been inserted in a funerary context to evoke possibly the profession of the deceased and perhaps the transmission of the job to the descendants. It is to suppose that, even not knowing the architectural context and its functionality, was allocated to signal the work of paving and parietal decoration in the group of a building and, in narrow connection, the work of the mosaicist through the clearest example of the *tessellarius*<sup>15</sup>, as it appreciates in the increase of inscriptions with the signature of the mosaicists in the mosaics of the Christian churches and, presumably to imitation, in the synagogues during the Byzantine period, from “the 5<sup>th</sup> century V until the 7<sup>th</sup> and 8<sup>th</sup> centuries AD” in Palestinian, Transjordan and Syria (Piccirillo 1989: 155-157; Dunbabin 1999: 273; Doncel Voûte 1988), as we have also seen purpose mosaic Oued Rmel, Zaghouan (Tunisia) in an early Christian basilica of the *pars occidentalis*.

Nevertheless, going back to the bonnet, the true is that it remembers at first sight to a *pilos*, a *pileus*, a sure sign of Roman Republican free status, perhaps also to a species of socket and even to the turban carried by some men in the representations of members of a same family in the funerary mosaics of Edessa (Piccirillo 1989; Salman 2008: 123-139, figs. 6-18).

In any one of these cases, the representations of bearers of a *pilos*, a helmet or a turban answer usually to mythological heroes or real men of rank and influence in the society of his period, especially in the case of the pertaining men to distinguished families represented in the quoted mosaics tied to a funerary context in Edessa.

---

while others shy away from this division, focusing more on the skill of the operator and the skill of posador of *tessellae* either in walls or floors (Bruneau 1988: 33-34; Balmelle, Darmon 1986: 242-246).

13 About the used verbs in Greek and Latin, in different parts of the Empire and at so different periods (Donderer 1989: 13-32).

14 As the known case of *Sabinianus Senurianus* (Donderer 1989: A 82; Neira 2010: 491).

15 Recall the effect of the exemptions in *Cod. Iust.*, cited above.



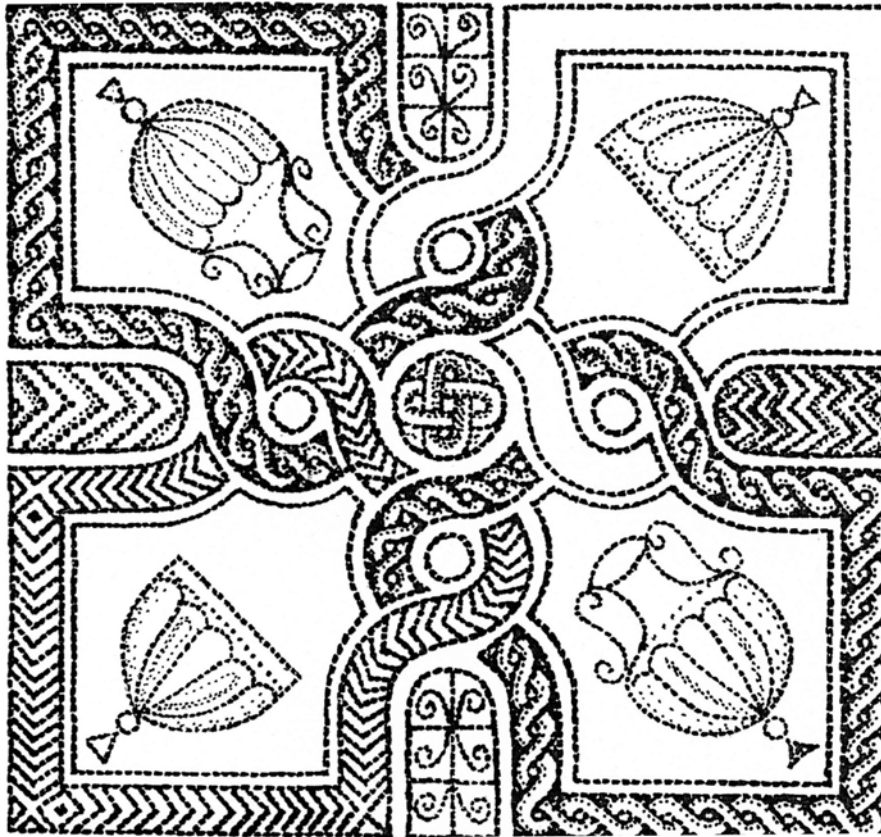


Figure 4  
Jerade, after Pauline Doncel-Voûte.

It would be, in this sense, the *pilos* an indication of the influential position of the represented under the iconography of a mosaicist<sup>16</sup>, a *tessellarius*, perhaps the donor that made possible the paving, perhaps also the decoration of walls and vaults of the building where found the fragmented mosaic conserved in Copenhagen.

In this respect, is precise to remember again in the mosaics of the oriental zone in the Byzantine Empire the increasing peak of donors and beneficiaries of the Church, remarkable worshipper and clergymen that appear in numerous inscriptions, sometimes also in figural representations, leaving proof of his sponsorship (Doncel Voûte 1988; Piccirillo 1989; Dunbabin 1999), by what would not be odd to find, in a similar line to the representations of placing of the first present stone in the iconography of the disposal of the first nail in the ceremonies of inauguration and symbolic rites of foundation, the same representation of these donors, under the symbolic figure of the mosaicist, with a factitive sense.

This hypothesis does not reduce in any way the documentary value of the representation, or the consideration and the importance of the activities of the mosaics craftsmen or of the represented instrument. It would come anyway to reinforce the significance of said activity and the consideration of artists and artisans, in so much worthy work of which boast by means of a so explicit image like sponsors and donors in a very favorable context, between the Roman Empire of Orient and the Byzantine, to these demonstrations for the construction, decoration and consecration of churches.

<sup>16</sup> It is to signal also that he wears *exomis*, a Greek tunic used originally by workers, with which usually appears disguised *Odysseus*.

Figure 5  
Map showing the location  
of Jerade (Syria)



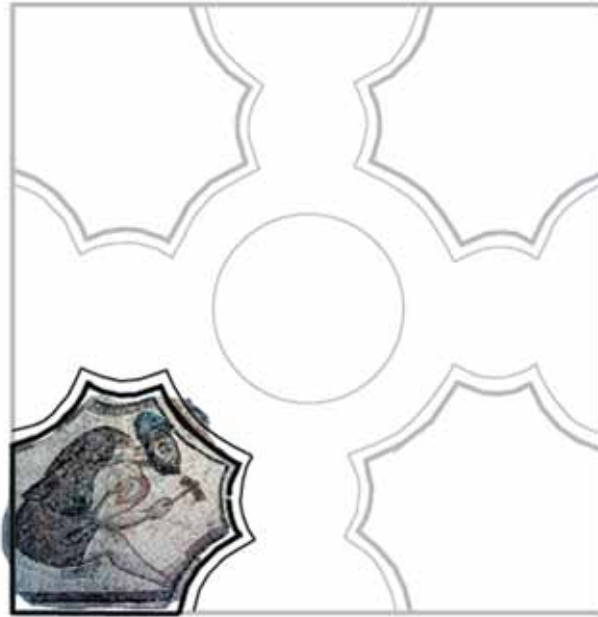


Figure 6  
Reconstitution proposed by Luz Neira.  
Drawing by Jesús Bermejo

Not in vain the geometrical compartment of our fragment answers to one of the angles of a mosaic field, whose form remembers, according to my way to see, to the resultant of that type of centralized pattern in a square and around a circle, of 4 lateral arches interlooped tangentially with the central circle, forming corner polygons (here in simple guilloché, chevrons and monochrome bands (Décor II: 366), decorated nevertheless with *craterae* and galled glasses, that documents in the hall's pavement of the *martyrium* of a church around the "5<sup>th</sup> century AD" in Jéradé (Figure 4) (Doncel Voûte 1988: 151-154, figs. 123, 125), in a zone, north of the current Syrian, of whose territorial radius of influence could presuppose the origin of the mosaic (Figure 5).

It would be missing, nevertheless, the inscription of the donor with the explicit dedication that put of self-evident the name of who would have made possible with his generosity and commitment a work of such scope like that pavement, of the that so only has conserved the small exposed fragment in the National Museum of Denmark. Precisely the fragmentary state, hardly a corner of the mosaic field (Figure 6), prevents us confirm this hypothesis.



## Bibliography

- Balmelle – Darmon 1986 C. Balmelle, J.-P. Darmon, “L’artisan-mosaïste dans l’Antiquité tardive. Réflexions à partir des signatures” *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age I*, Paris, 235-253.
- Bruneau 1988 P. Bruneau, “Philologie mosaïstique”, *JSav*, 3-73.
- Daremberg – Saglio C. Daremberg – E. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, III, vol. 2, s.v. “musivum opus”, Paris.
- Darmon 1980 J.-P. Darmon, *Nymfarum domus : les pavements de la maison des nymphes a Neapolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture*, Leiden.
- Décor II C. Balmelle, M. Blanchard-Lémée, J.-P. Darmon, S. Gozlan, M.-P. Raynaud, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine II: répertoire graphique et descriptif des décors centrés*, Paris, 2002.
- Doncel Voûte 1988 P. Doncel Voûte, *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban. Décor, archeology et liturgie*. Lovaina.
- Donderer 1989 M. Donderer, *Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung. Eine Quellenstudie*, Erlangen.
- Dunbabin 1999 K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.
- Lancha 1994 J. Lancha, “Les mosaïstes dans la partie occidentale de l’empire romain”, *Artistas y artesanos en la Antigüedad Clásica. Cuadernos Emeritenses 8*, Mérida, 121-36.
- Lavagne 1977-1978 H. Lavagne, “Les mosaïstes antiques, essai d’étude socio-professionnelle”, *Annuaire de l’École pratique des Hautes Études*, IV<sup>o</sup> Section, 431-434.
- Lavagne 2001 H. Lavagne, *Mosaico Romano del Mediterráneo*, Madrid, 104-105.
- Neira 2010 M. L. Neira, “Oficios relacionados con el mosaico en las provincias romanas del Norte de África” M. Milanese, P. Ruggeri, C. Vismara (ed.), *L’Africa romana. I luoghi e le forme dei mestieri e della produzione nelle province africane*, Vol. I, Roma, 485-499, figs. 1-6.
- Pentz 1992 P. Pentz, *The Invisible Conquest: The Ontogenesis of Sixth and Seventh Century Syria*. Copenhagen, 47 note 141 and 148 fig. 14.
- Pessoa 1989 M. Pessoa, “La villa romaine de Rabaçal (Coimbra, Portugal): Realités et perspectives”, *Bulletin de la Société des Amis de la Bibliothèque Salomon Reinach* 7, 23-28.
- Piccirillo 1989 M. Piccirillo, *Madaba. Le chiese e i mosaici*, Roma.
- Robotti 1983 C. Robotti, “Una sinopia musiva negli scavi nuovi di Pompei”, *Mosaïque. Recueil d’hommages à Henri Stern*, Paris, 311-314.
- Salman 2008 B. Salman, “Euphrates’in Dogu Yakasinda Farkli Bir Mozaik Üretim Merkezi” *The Proceedings of IV. International Mosaic Corpus of Türkiye “The Mosaic Bridge from Past to Present Bursa*, 123-139.
- Sfameni 2006 C. Sfameni, “Committenza e Funzioni delle ville “residenziali” tardoantiche tra fonti archeologiche e fonti letterarie”, *Villas Tardoantigas en el Mediterráneo Occidental*, Madrid, 61-72.
- Slim 1994 H. Slim, “L’Architteture”, *La Mosaïque en Tunisie*, Paris, 126-155.



# The Mosaics with Animals Theme in the Southern Adriatic Between 4<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> century A.D.: Decorative and Iconographic Schemes in Comparison

Elda OMARI\*

*The study of the mosaics found on the south-east Adriatic coasts, between Epirus Nova and Epirus Vetus (the current Albania), highlights significant analogies between the animals' representations depicted on these floors and those represented on the early Christian basilicas or buildings cover floors in Syria, Turkey and in some other important centers of Eastern Mediterranean and Northern Adriatic.*

*The iconographic and the iconological analyses offer new clues to reflect on some well-known models which circulated throughout the Adriatic and the Mediterranean areas between 4<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> century A.D., in geometrical and figure patterns (Aquileia, Butrinto, etc.), as well as in daily-life patterns (Dyrrachium, Bylis, Costantinople, etc.). Also, there are interesting parallels between these patterns and those of the Orpheus mosaics (Ulpiana, Sicily, Sparta, Chahba, Istanbul, etc.).*

*The comparisons which will be drawn will enable us to reflect on the connections between Eastern and Western Adriatic areas with important centers in the late ancient era, which the sea does not divide, but rather brings together: such a perspective is viewed as extremely important in the study of the history of coastal countries in the Adriatic, the Mediterranean and beyond.*

**Keywords:** Albania mosaic, Epirus, Orpheus, Mediterranean, Adriatic sea, animals

## 1. Introduction

Starting from the study of the mosaic discovered in one of the rooms adjoining the basilica of S. Michael at Arapaj, near Dyrrachium, the environment B (Figure 1), here we propose to focus attention on one of the scenes depicted, namely the scene of rural life, postponing to another time the description of the second panel that is the scene of the source of life. Through this study, we will try to reflect on the problems of the dissemination of the models and about the movements of the craftsmen through Adriatic and eastern Mediterranean sea, in an attempt to highlight significant similarities between the representations of animals in this floor and those represented in Christian buildings of Aquileia, aiming to emphasize once again the links of these two important centres for the history of the lower and upper Adriatic (Bandelli 2001: 17-49; Buora 2003: 39-56; Volpe 1998: 561-626; Disantarosa - Mazzoli 2010: 5-10).

Based on the known studies on the circulation of cultural mosaics, the analysis of iconography and iconology in this regard offers interesting insights on some well-known models, which circulate in the Adriatic and beyond between the 4<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> century A.D. and that are found in the Orphic mosaics and scenes of everyday life, themes that change with the advent of Christianity the symbolic meaning.

The Christianization of the area started already in apostolic times since the preaching of Saint Paul. After a brief stop in Macedonia by the Philippians' community, he went to the West using the Via Egnatia, crossing almost the entire Balkan Peninsula, performing his preaching: Thessaloniki, Athens, Corinth and the provinces of Illyrichum. During his third journey, in 59 A.D. Saint Paul wrote to the Christian community of Rome: "... *For I will not venture to speak of anything except what Christ has accomplished through me to bring the Gentiles to obedience - by word and deed, by the power of signs and wonders, by the power of the Spirit of God - so that from Jerusalem and all the way around to Illyricum I have fulfilled the ministry of the gospel of Christ*".

---

\* Elda Omari, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Archeologia Piazza Capitanato, 7 – 35139 Padova. E-mail: elda.omari@yahoo.it



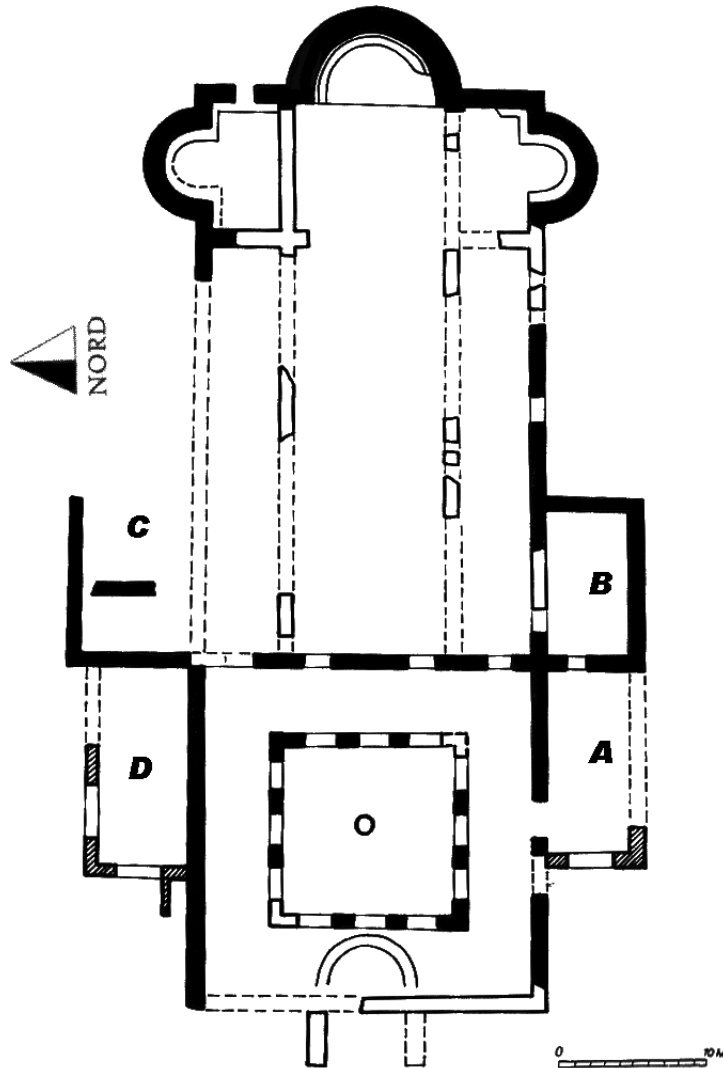


Figure 1  
The plan of Saint Michael  
basilica at Arapaj (from Omari  
2009: 310, fig. 1).

The expression “to Illyrichum” is ambivalent: it is not clear if Saint Paul preached outside the borders of Illyrichum, or within the province. But of course, from these words it is evident that in this region “promoters” of Christianity, Christ’s apostles were present.

In this phase of history, the basilicas played an important role in the spreading of Christian tradition and the symbolism of religious buildings revolutionized the new artistic expression related to the Christian message. The roots of this change are to be found in the culture and tradition of the previous change in the identity of the society of the time, expressed in terms of Christian iconography in residential facilities and then transported primarily in churches as a sign of social status (Bowden 2008: 301-332; Siniscalco 2007: 24-35; Bisconti 2007: 36-53; Sapelli 2007: 54-63; Sena Chiesa 2007: 76-83).

## 2. The mosaic of Arapaj in Durrës with rural representation and the local production

Going into detail of the argument we see that the excavations undertaken in the suburban area of Durrës in the years 1980-87 by the Institute of Archaeology in Tirana led to the discovery of a longitudinal axis basilica, oriented East-West (68x28 m), built in opus mixtum. The basilica has three aisles divided by

a continuous wall, where the foundations for the columns had been laid. In the presbytery area, where the floor is decorated with mixed technique in tessellatum and tiles and is delimited by decorated balustrades, the transept developed, made by two side apses (4.50 m); the central apse (7 m) contains at the centre three steps, perhaps, the presbytery chair. In North-East side of the transept are two obvious steps that were used as access (Omari 2004: 35-51).

The main building is preceded by an atrium (19.80x19.80 m), where there are still the foundations of the columns. At the centre of atrium is a well. Here two openings on the walls in line with the basilica, respectively, to the east and west, in the structure of the columns are connected with a channel that was used to drain the water (Figure 1).

The outbuildings are the spaces outside the main building to the north and south. There are four rooms: A the entrance, B and C - the rooms reserved for funerary use, and D might be the diaconicon.

Our environment of interest is the B compartment, rectangular (0.90x0.60 m), with a polychrome mosaic floor decoration; this indicates that this area was probably used for important ceremonies, maybe it was a private chapel, as the tomb of a married couple was found during the excavations under the environment. This room can be accessed by two entrances: through A and through the south aisle of the basilica (Omari 2004: 35-51).

The floor (54 sq m) is a polychrome tessellated bordered by two frames. The first one is a variant designed by sinusoids connected rods loaded with crosses (Décor I 68d). The second and subsequent frame is composed of three rows of simple black fabric, three rows of simple white card (Décor I 1t) surround and divide the area into two panels: the first one depicting a rustic theme, while the second one decorated with geometrical and figured pseudo-emblem representative of Christian religious symbols, as if, in these two scenes, they wanted to tell the earthly life and the paradise lives of costumer (Figure 2).

As previously announced, here we shall only present the analysis of some iconographic elements in the first panel that shows two male characters, with an eye toward the entrance, sitting on a rock on the sides of the stage, under the shade of a tree. One of the characters, the older man, sitting on the right, holds a stick



Figure 2  
The mosaic pavement of Saint Michael basilica at the Arapaj, Durr s (from Archeologic Institut Archive in Tirana).



Figure 3  
The mosaic with the rustic scene.  
6<sup>th</sup> century A.D.  
(from Koh 1988: 127, fig. 85).

with his right hand, while his left hand feeds the dog which moves its tail and front legs to eat the food. The younger man holds a rope in his hands to catch the horse that crouches at his feet and follows him with his eyes. A ram and a sheep are drawn in the middle. In the second level there are two goats, the first attempting to eat the leaves of the tree on the right; the second follows the race looking at three horses in brown, white and blue. In the third level there are two other animals at rest and a grazing grass. The three levels are drawn from bands of land with grass, most likely to characterize the hilly hinterland Durrës. The edge that defines the representation is made by: sawtooth equilateral contrasting colours of red and white (Décor I 10a) and a second frame consists of three simple lines of black tesserae (Décor I 1t). The variety of animal figures that enrich and fill the scene (Figure 3) not only testify to the variety of species, but most likely were part of daily life for clients, perhaps landowners and cattle ranchers, who ordered the construction of mosaic (Omari 2003: 75-97; 2006: 46-51).

To better analyze the iconography of the mosaic carpet construction, leaving aside the human figures and landscape with trees and vegetation with land lines, if we look we see that the images alone can be subdivided into four groups identifying:

1. animals at rest with their legs raised (in our mosaic are two: a pair of sheep in the first level and the goat spotted on the far right of the third level);
2. animals at rest, with a front leg forward (in the mosaic of Arapaj there are two examples: the horse positioned in the first level, before the young man with lasso in hand, and the goat in the third layer, slightly off to the right);



3. animal sitting on its hind legs and moving with the front legs (in our gaming case there is only one example: the dog in front of the shepherd with staff, the first level of representation);
4. animals standing in motion and / or at rest (this is the largest group of components of the mosaic: a pair of goats and three horses in the second level, there is the goat on the far left in the third level).

Looking at the example of Durrës it is clear that the workshop that produced the artefact is a high-level workshop with a long tradition of making elaborate and realistic mosaics. The only flaw is the third horse, the brown, at the second level of decoration, which seems to be falling as a result of a rush: that perception is evident from the long neck of the animal. Perhaps an execution error or maybe worked by an apprentice (?). Despite this, all the other animal figures are made with skill and with a sense of peace and serenity, a truly rural landscape, as we will see today a campaign across Albania.

The models in iconographic depictions of animals listed above are known and have been designed by craftsman before durazzion Arapaj mosaic. In the centre of Durrës, the capital of the province, an always open port, starting point of the Via Egnatia and the crossroads of trade, the mosaic tradition is reflected from the 4<sup>th</sup> century. B.C. and consequently, over a thousand years of life and history of the place, the artisans in their workshops have not only perfected the technique, but have also developed and expanded iconographic models (Baudry 2009).

Thanks to the geographical position, Durrës “suffers” the confluence of types, iconographic figurative forms and systems are coming both from the East, and from the West, which gives an idea of a vitality and a very complex composition of the artistic repertoire (Santoro 2003: 149-208; Bisconti 2007: 371-398).

Unfortunately there is little evidence of mosaics emerged from this site. Many of them were destroyed by the development in the last ten years, surely a good portion of them are still lying under the earth, under the city that has always persisted in living area north of the Gulf from ancient times to today. Within the city, both in Roman times, as a result of the colonization of the area, and in Roman antiquity, lived a rich and extensive local aristocracy and Roman mosaics and decorations of their homes and public buildings testifies to its culture and at the same time the social status.

At present the research within the city, the only comparison of iconographic figures of animals depicted in the attitudes listed above, is performed on a random mosaic fragment found in a private building in the city centre.

This fragment (0.90x0.57 m), dated by scholars to the 4<sup>th</sup> century A.D., represents the figure of Orpheus was most likely to be surrounded by animals, only three of them are visible: a goat in a movement that tries to burn the leaves of a tree, a calf at rest with the front right foot forward, followed by a third animal in motion, the latter only partly visible (Figure 4). Most likely the mosaic decorating a representative environment of a private building, not identified because of the limited area investigated (Zeqo 1989: 284-286; Hoti, Shehi, Santoro in press; Omari 2009: 194-199).

These two examples - made at a distance of 100-150 years of each other in totally different structures and private houses of worship, do not only reflect on the reuse of models previously known and used by craftsman to decorate the domus of aristocracy, but also change the symbolic and representative of the models. What takes place in Durrës, in this evolving political and religious, the transition from pagan religion and Christianity, takes place throughout the

Balkan region and beyond (Frugoni 1993: 247-256; Filoramo 1993: 98-104; Jesnick1997: 38-43; Bisconti 2007: 36-53).

Durrës is not an exception, but it is an example for the Adriatic and Mediterranean, so it absorbs and processes the new artistic expression based on its iconographic tradition and its own inner experience. Therefore, we can say that those who conceived and built the artefact are local producers Arapaj sensitive to Figurative ideas from two cultural sources: pagan Rome and Christian East. That way, the durazzian workshop appears as a frank *atelier*, open to input from different production centres and of different religious expressions (Bowden 2008: 301-332).

The surrounding area, Epirus Vetus, between the 5<sup>th</sup> and the 6<sup>th</sup> century A.D. presents the same characteristics mosaics productions of Durrës. In early Christian churches decorated with polychrome mosaics floors still bear witness once again for the spread of Christian themes with animals, whether they are represented in a rural scene (the only examples of the church come form exonarthex of Byllis B (Muçaj, Raynaud 2005: 383-398) and a fragment of a mosaic of the basilica of Apollonia (Lafe 2005: 119-137) discovered in recent years (Figures 5-6), and as fillers in the geometric elements: these examples are very popular and have



Figure 4  
The Orpheus mosaic from Durrës.  
4<sup>th</sup> century A.D. (from Hoti, Shehi,  
Santor in press: fig. 10)



Figure 5  
The mosaic of exonarthex of basilica  
B at Byllis. 6<sup>th</sup> century A.D. (from  
Muçaj, Raynaud 2005: 395, fig. 11).



Figure 6  
The mosaic fragment of the basilica  
at Apollonia. 6<sup>th</sup> century A.D.  
(from Lafe 2005: 129, fig. 23).

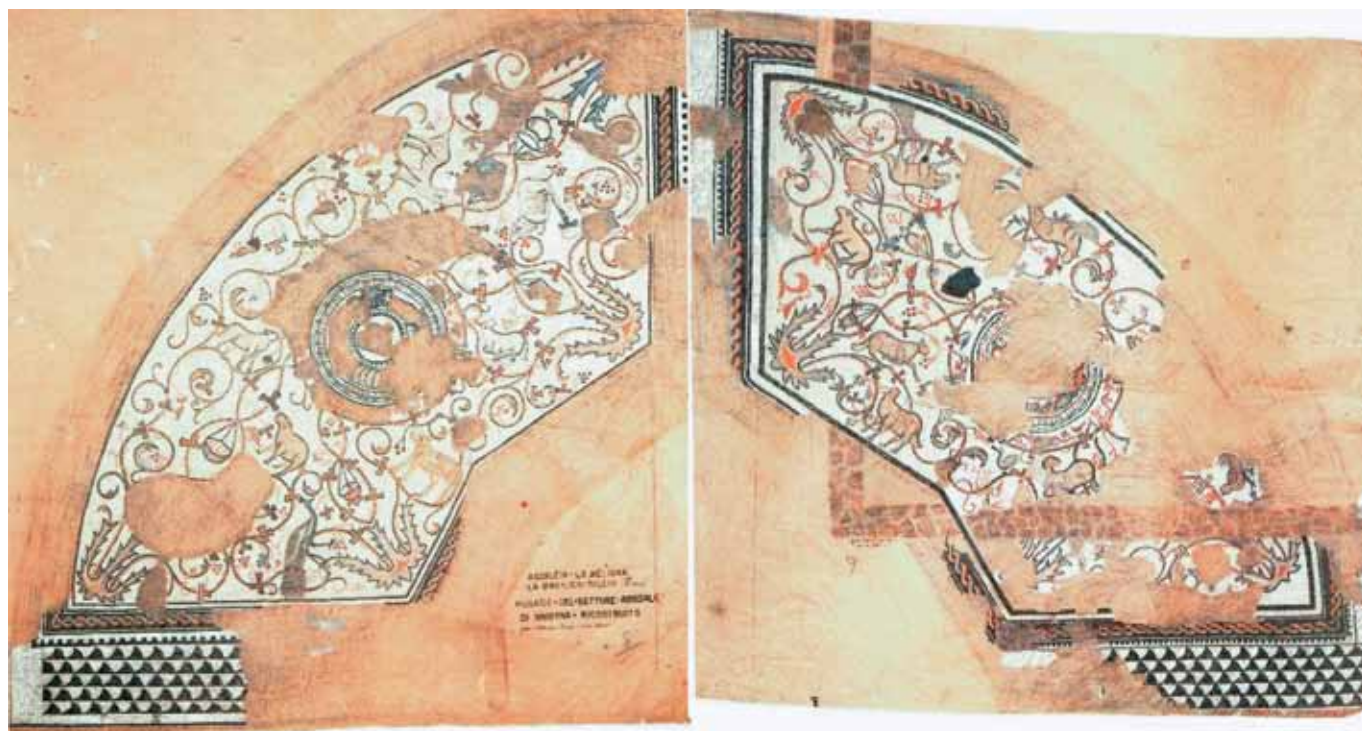


been identified by archaeologists in the mosaic that decorates the central nave of the basilica A to Byllis, the mosaic of the baptistery Butrint (Mitchell 2008).

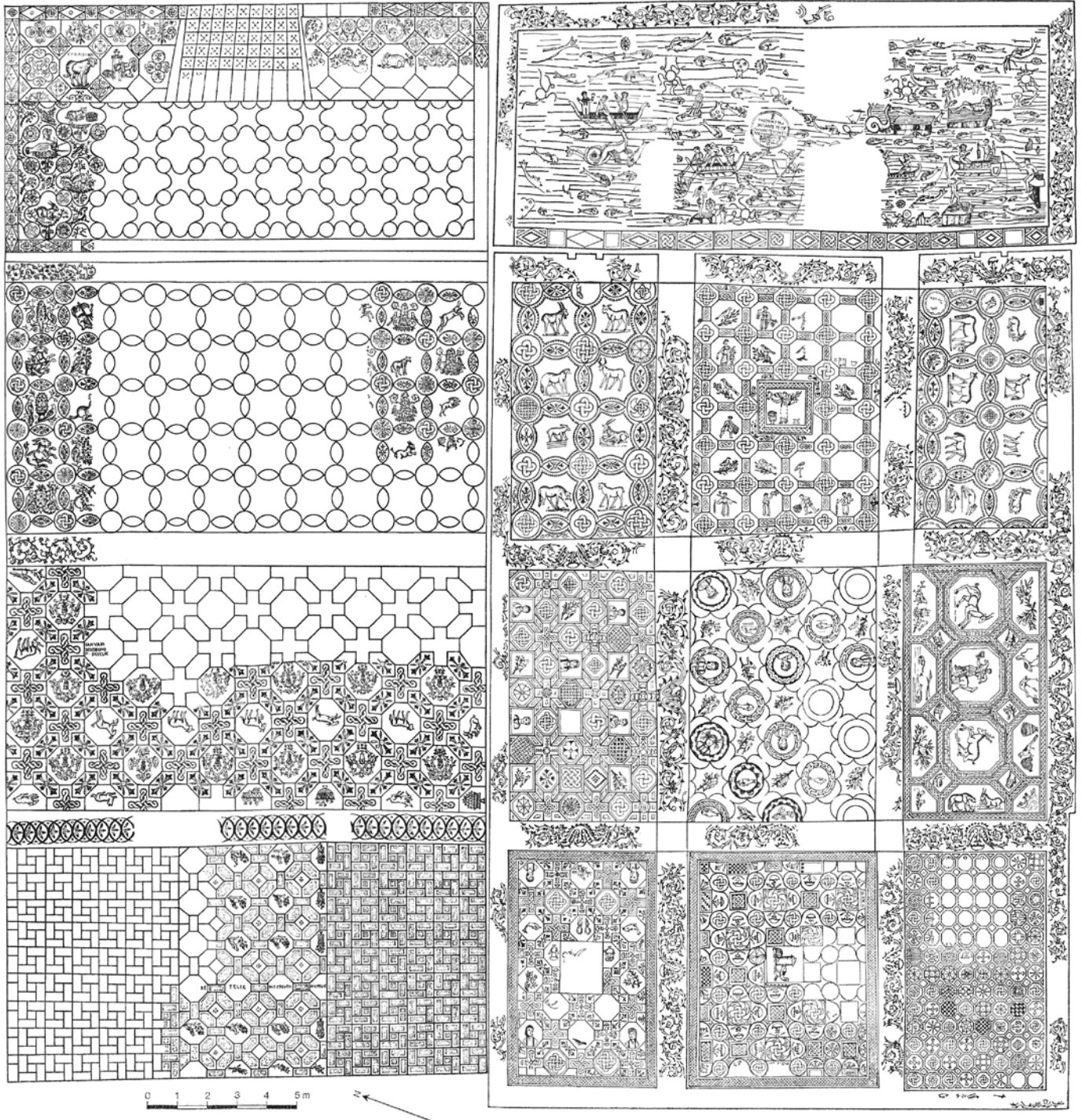
### 3. Animal figures in Aquileia's mosaics and the iconographic transmission in Mediterranean area

At present, research shows that Aquileia is one of the first Adriatic centres to decorate the rooms of Christian worship by reusing models of animals depicted at rest and/or moving. Already in the 4<sup>th</sup> century A.D. the craftsmen of this centre reuse these models in the floor of the apse of the basilica known as Basilica of “*Fondo Tullio*” (Figure 7), now destroyed, in the mosaics of the north and south halls of the “*Complesso Teodoriano*” (Figure 8), in the floor of the oratory known as the “*Fondo Corsar*”. Here the figures of animals are represented in geometric patterns such as filler elements giving the decoration plasticity, movement and elegance, very similar to the durazzian examples (Bertacchi 1980: 153-183 and 185-222; Lehmann 2006: 61-82; Cuscito 2006: 83-137). The large quantity of figures in the mosaics of animals listed above help us to identify all the comparisons with the mosaic that pushed me to undergo this research. If we count the testimonies, we see that in Aquileia, in the 4<sup>th</sup> century A.D. and just in three buildings, **9 specimens** of animals are depicted in a position with four legs resting, examples of **5 animals** at rest, with a front leg forward, **5 copies** sitting on their hind legs at rest and in motion with their front legs, **30 specimens** standing in the movement of animals and /or rest. Given the quantity and their implementation, most likely, for their implementation have been working as a fashion *atelier*, or some workshop at the same time, unifying the technique and execution models. Again, knowing the tradition of mosaic art centres in Roman times, we cannot confirm the presence of local shops, but most likely external influences played a bigger role than the appeal of Christian culture. Culture and tradition was not obvious in the iconographic choices and random.

Figure 7  
The mosaic of basilica “Fondo Tullio” at Aquileia. 4<sup>th</sup> century A.D. (from Bertacchi 1980: 254, fig. 208)







The dense network of movements of iconography, thanks to the highways, sees the Adriatic area as a strategic place of the meetings of various figurative tracks, which often resulted in processing /variants of the basic reason and true hybrid iconographic, weaving imported fashion and culture with the culture and local tastes.

Before considering the merits of the matter it is better to dwell and throw a quick look at the roads: traffic routes, river and maritime era to better understand the links between the two shores of the Adriatic.

In Roman times, the general framework of terrestrial pathways (Figure 9), which connects Italy with the East has three directions: south of Via Egnatia

Figure 8  
The mosaic aula teodoriana at Aquileia. 4<sup>th</sup> century A.D.  
(from Cuscito 2006: 88-89, figs. 2-3)



Figure 9  
The Roman ifrastructure  
in Mediterranean area.



(which started from Durrës and Apollonia, they joined in Scampia, passed through Lychnidos, Heraclea, Thessaloniki, Amphipolis and came up to Constantinople); to the north, the road that ran along the rivers Sava and Danube (this course touched the centres of Sirmium, Singidunum, Viminacium, Ratiaria, Oescus) between these two roads there was also a great way of connecting, a diagonal Balkans (which Viminacium passed for Nish and Serdica) (Miller 1964: 415-540). In his study related to Illyrichum in the Middle proto-byzantine, Bavant supports the importance of the abovementioned routes and changes to the late third century A.D. Via Egnatia begins to become less important because of the shift of trade routes north of the Balkans in 346 A.D. and because a major earthquake strikes destroyed Durrës in the central area of the Western Balkans (Bavant 2007: 337). Archaeological evidence shows otherwise, however: at this time with the gravity centre towards Byzantium Empire area and Via Egnatia are more than ever at the height of their functions (Fasolo 2005). And it could not be otherwise, after Diocletian's administrative reform of the main towns of the province Dyrrachum in Epirus Nova. This way the city and the Via Egnatia assumed a growing role in the Lower Adriatic and Ionian Seas (Santoro et al. 2004: 717-808; Santoro 2003: 149-208; Hoti, Shehi, Santoro, in press).

With regard to maritime traffic, trade and exchanges between the two shores of the Adriatic are well known from both sources (Plautus 1993: 69-130; Ciceronis Epistulae: Cicero Attico Salutem: IV, I,1-5; VIII; Ad familiares: XIV, I.) and archaeological remains (Myrto 1998; Ceka 2005). Although quite some data is available, it is difficult to understand the links between these two great centres of the Adriatic between the 4<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> century A.D. Links are also confirmed by the latest underwater surveys carried out on the east coast in the Adriatic sea and from the excavations at Durrës (Volpe 1998: 561-626; Volpe et al. 2008: 2-16; Disantarosa - Mazzoli 2010: 5-10).

As we know from archaeological evidence, from 4<sup>th</sup> to 6<sup>th</sup> century A.D. mosaic culture was widespread and handicraft production had great increase in the peak carrying technique.


A study carried over by Jesnick in the late 90s of last century, on the theme of Orpheus mosaics in the Mediterranean area, shows that between the 2<sup>nd</sup> and 4<sup>th</sup> centuries A.D. the issue had spread from East to West and from South to North Sea countries and over (Jesnick 1997). Thus in the early Christian period to include this theme as the theme of country life and hunting and reusing the elements that compose them in religious contexts, loading them with Christian religious symbolism, greatly facilitates the work of artisans who do not change the models but simply put them in another context.




Figure 10  
The map of Mediterranean area with the sits which preserve mosaic with animals therns.


So in an attempt to seek further towards the Mediterranean and, given the scale of sense area and chronological documentation and the lack of homogeneity of the witness, it is inevitable just a few examples of the discourse thus far conducted. For this reason we tried to summarize in a table prospective models of Orphic iconography found in mythological or religious contexts, dating from the 4<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> century A.D. (Table 1) and finally developed a plan prior to its distribution in the Mediterranean area (Figure 10).


Table 1. Statement of iconographic models in floor mosaics with figures of animals in the Mediterranean area (4<sup>th</sup>-6<sup>th</sup> centuries A.D.)

 animals at rest, with the four paws collected	theme of mosaic decoration	place and building of finding	dating	bibliography
1	tessellated geometric-figurative	Aquilea (Italy) basilica /so called Aula Teodoriana north and south	4 <sup>th</sup> century A.D.	Bertacchi 1980: 185-261; Lehmann 2006: 61-82; Cuscito 2006: 83-137.
2	tessellated geometric-figurative	Aquilea (Italy) basilica /so called Fondo Tullio absid	4 <sup>th</sup> century A.D	Bertacchi 1980: 245-254.
3	tessellated geometric-figurative	Aquilea (Italy) basilica /so called Fondo Corsar north oratorio	4 <sup>th</sup> century A.D	Bertacchi 1980: 256-258.
4	tessellated with Orpheus scene	Piazza Armerina (Italy), private building, room 35	4 <sup>th</sup> century A.D.	Jesnick 1997: 128.
5	tessellated geometric-figurative	Ohrid (Macedonia), tetraconch, nave	6 <sup>th</sup> century A.D.	Kolarik 1982: vol.2, fig. 718.
6	tessellated with rural scene	Costantinopole (Turkey) Great Palace	6 <sup>th</sup> century A.D.	Jobst 2005: 1083-1101; Parrish 2005: 1103-1117.
7	tessellated geometric-figurative	Qabr Himar (Lebanon) basilica of Saint-Christophe	575 A.D.	Donceel-Voûte 1988: 411-420.



 animals at rest, with a front leg forward	theme of mosaic decoration	place and building of finding	dating	bibliography
1	tesselated with Orpheus scene	Durazzo (Albania), edificio privato	4 <sup>th</sup> century A.D.	Hoti, Shehi, Santoro in press
2	tesselated geometric-figurative	Aquileia (Italy), basilica teodoriana	4 <sup>th</sup> century A.D.	Bertacchi 1980: 185-261; Lehmann 2006: 61-82; Cuscito 2006: 83-137.
3	tesselated geometric-figurative	Aquilea (Italy) bacilica /so-called Fondo Tullio absid	4 <sup>th</sup> century A.D.	Bertacchi 1980: 245-254.
4	tesselated with Orpheus scene	Piazza Armerina (Italy), private building, room 35	4 <sup>th</sup> century A.D.	Jesnck 1997: 128.
5	tesselated with animals theme	Apollonia (Albania) basilica	6 <sup>th</sup> century A.D.	Lafe 2005: 127-129.
6	tesselated with rural scene	Costantinopole (Turkey) Great Palace	6 <sup>th</sup> century A.D.	Jobst 2005: 1083-1101.
7	tesselated with rural scene	Oum Hartaine (Syrie), Saint John –Baptist basilica nef	5 <sup>th</sup> -6 <sup>th</sup> century A.D.	Donceel-Voûte 1988: 191-1201.

 animals sitting on their posterior legs and moving their front legs	theme of mosaic decoration	place and building of finding	dating	bibliography
1	tesselated geometric-figurative	Aquilea (Italy) bacilica /so-called Aula teodoriana north	4 <sup>th</sup> century A.D.	Bertacchi 1980: 185-261.
2	tesselated with Orpheus scene	Rome (Italy), private building	4 <sup>th</sup> century A.D.	Jesnck 1997: 128
3	tesselated with Orpheus scene	Piazza Armerina (Italy), private building, room 35	4 <sup>th</sup> century A.D.	Jesnck 1997: 128
4	tesselated geometric-figurative	Caričin Grad (Serbia), basilica D, transept	6 <sup>th</sup> century A.D.	Popović 2003: 273-277
5	tesselated geometric-figurative	Argos (Greece), Villa of the Falconer	Early byzantine.	Kolarik 1982: vol. 2, fig. 774

 animals leaping up in movement or /at rest	theme of mosaic decoration	place and building of finding	dating	bibliography
1	tesselated with Orpheus scene	Poljanice (Serbia) edificio privato	300-350 A.D.	Jesnck 1997: 138
2	tesselated geometric-figurative	Aquilea (Italy) bacilica /so called Fondo Tullio absid	4 <sup>th</sup> century A.D.	Bertacchi 1980: 245-254
3	tesselated geometric-figurative	Aquilea (Italy) bacilica /so called Fondo Corsar south oratorio	4 <sup>th</sup> century A.D.	Bertacchi 1980: 256-257

4	tesselated with Orpheus scene	Rome (Italy), private building	4 <sup>th</sup> century A.D.	Jesnick 1997: 128
5	tesselated with Orpheus scene	Piazza Armerina (Italy), private building, room 35	4 <sup>th</sup> century A.D.	Jesnick 1997: 128
6	tesselated with animals theme	Apollonia (Albania) basilica	6 <sup>th</sup> century A.D.	Lafe 2005: 127-129
7	tesselated with rural scene	Byllis (Albania) basilica	6 <sup>th</sup> century A.D.	Muçaj, Raynaud 2005: 383-398
8	tesselated geometric-figurative	Butrint (Albania) baptistery	6 <sup>th</sup> century A.D.	Mitchell 2008
9	tesselated geometric-figurative	Caričin Grad (Serbia), basilica D, transept	6 <sup>th</sup> century A.D.	Popović 2003: 273-277
10	tesselated geometric-figurative	Stobi (Macedonia), Episcopal basilica, narthex	6 <sup>th</sup> century A.D.	Kolarik 1982: vol. 2. Fig. 150
11	tesselated with animals theme	Heraclea (Macedonia), large basilica, narthex	6 <sup>th</sup> century A.D.	Kolarik 1982: vol. 2. Figg. 666-671
12	tesselated geometric-figurative	Delphi (Greece), basilica, narthex	6 <sup>th</sup> century A.D.	Kolarik 1982: vol. 2. Fig. 709
13	tesselated with rural scene	Constantinople (Turkey), Great Palace	6 <sup>th</sup> century A.D.	Jobst 2005: 1083-1101; Parrish 2005: 1103-1117.
14	tesselated with rural scene	Seleucia (Syrie), Quatrefoil church /so-called Martyrion	half 5 <sup>th</sup> century A.D.	Dunbabin 1999:181.
15	tesselated with Adam in Paradise	Haouarté (Syrie), basilica Nort exterm east nef	5 <sup>th</sup> -6 <sup>th</sup> century A.D.	Donceel-Voûte 1988: 102-116.
16	tesselated with animals theme	Houad (Syrie), basilica Saint Georges west nef	first 5 <sup>th</sup> century A.D.	Donceel-Voûte 1988: 138-144.
17	tesselated with rural scene	Oum Hartaine (Syrie), Saint John-Baptist basilica nef	5 <sup>th</sup> -6 <sup>th</sup> century A.D.	Donceel-Voûte 1988: 191-1201.
18	tesselated with rural scene	Campos (Spain), basilica Saint Fadrinet, absid	Late antiquity	Alcaide González 2005: 81-96

From this first statement of taking evidence it is clear that due to the movement of the artisans and figurative models, the canonization of the original model, as also Ghedini in his study on the transmission of iconography (Ghedini 1991: 269-298; 1997: 823-836), most likely the reason the original travelling undergoes changes and failing during irradiation will never be the same design iconography, even within the same decoration. It is inevitable that over the centuries the iconographic motif, coming into contact with other cultures and tastes of the site, inevitably undergoes innovations, alterations, changes which are also linked to its use in the different genres of art, variations in interpretation and symbolism as well as representation. Sometimes these elements of influence may even blur or distort the historical significance or symbolic and religious significance in favour of a purely decorative-ornamental.

Although it is not clear that these models traverse the path, most likely, as mentioned earlier, trade routes already mapped out earlier and the drafting of the road network by facilitating the spread of the Roman Empire and the Christian message consequently lead to a change in religious symbolism. Here we do not intend to solve the issue of models and / or displacement of artisans, as it is already much discussed by scholars (Besques-Mollard 1984: 71-89; Ballmelle - Darmon 1986: 235-249; Frugoni 1993: 247-256; Ghedini 1995: 129-141; 1997: 823-836; Beltrán Lloris - Paz Petralta 2006: 79-238), but try to reopen that debate and reflect on the possibility of “recycling” in a fashion that does not pass but that is reinventing itself.

#### 4. Conclusions

At the end of this discussion we can say that the proposed analysis has allowed us to frame Durrës in such a widespread iconographic tradition during the late antiquity in the entire Mediterranean context; reworking types and models of ancient Roman building was originally charged with a prevailing mythical reference (Dunbabin 1978; Frugoni 1993: 247-262; Jesnick 1997). The starting example, moreover, leads us to consider the area south west of the Balkans as part of the Roman and Late Antiquity, as one of the many mosaic panels of the Mediterranean culture in general and in particular the Adriatic, because here it is clear that Durrës and its hinterland, in our case Arapaj, not only have their own identity and style typical of the site, but also absorb and often filter and fashion models born in both East and West to pass here. This figure allows us to reflect on ideas for interesting discussion of the possible mediating role assumed by Albanian Durrës and production, which only with a more detailed assessment of the entire iconographic contexts of belonging will perhaps further clarify the issue. Here, the issue deserves careful consideration of the artistic and cultural relations revealed by the examination of these mosaics and related decorative patterns.

The analysis has highlighted, once again, the liveliness, importance and centrality of the central Adriatic area, like Durrës and Aquileia, in receiving and disseminating the mosaic culture of time and taste, and yet constantly enriched - in the chronological range of the production, 4<sup>th</sup>-6<sup>th</sup> century A.D. - from the original creative force of the workforce, which in spite of the centuries-old tradition in mosaics, remains a thread of doubt about their origin or halogen. If the samples are considered to fit within an artistic *koiné* and cultural well-documented throughout the Mediterranean world and in Roman times and in antiquity, above iconographic correspondences revealed in particular the problem of introducing the repertoire Albanian relations with other centres which were active at that time of production: northern Adriatic and Roman culture on the one hand, and the East on the other hand.

In this research we tried to answer this need with tables that summarize some perspective iconographic evidence and the processing plant of the Mediterranean with the distribution of the identified models, aimed at understanding the roads that run through these models. This also tries to understand what the fashions of the time are and how they react and change with the advent and under the influence of new ideologies (Sodini 1978: 71-119; Cantino Watagin 1990: 269-298; Bejor 1993: 235-246; Ravasi 2007: 18-23; Bisconti 2007: 36-53; Cuscito 2008: 45-94).

Before definitively concluding the presentation, it should be noted that the fall of dictatorships in Eastern Europe, which for more than fifty years isolated the Balkans from the rest of the world, has awarded to scholars, thanks to free movement, the possibility to participate in conferences and international meetings to expose the year-long work done in their countries through the archaeological evidence proving that Christianity was spreading in the eastern Adriatic. Thanks to these meetings and the publication of the proceedings, new data and important elements have come to attention, that allow us to understand the history of the Adriatic region during Late Antiquity. During these events, archaeologists from both sides have investigated some phenomena that characterize the early Christian centres in the Adriatic, in an attempt to trace a path of its spread and thanks to a series of multi-disciplinary investigations have raised complex issues that are still open, and proposed topics for more moments of confrontation. Even after our meeting, we hope that the discussion will continue and that future updates and new data can enrich our knowledge to better understand the trends and cultural exchanges in the ancient world, considering Albania and its centres as an integral part of Adriatic and Mediterranean culture.



## Bibliography

- Alcaide González 2005 S. Alcaide González, "Los altares de las basílicas cristianas de las islas Baleares. Reflexiones en torno a su problemática", *Hortus Artium Medievalum* 11, Zagreb, 81-96.
- Ballmelle – Darmon 1986 C. Ballmelle – J.-P. Darmon, "L'artisan mosaïste dans l'antiquité tardive", *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, Parigi, 235-249.
- Bandelli 2001 G. Bandelli "Roma e l'Adriatico fra III e II secolo a.C.", *AAAd XLVI*, Trieste, 17-41.
- Baudry 2009 G.H. Baudry, *Simboli cristiani delle origini I-VII secolo*, Jaca Book, Milano.
- Bavant 2007 B. Bavant, *L'Illirico, Il mondo bizantino I. L'impero romano d'Oriente (330-641)*, Torino, 325-375.
- Bejor 1993 G. Bejor, *L'arte romana: centro e periferia, arte colta e arti plebee*, *Civiltà dei Romani. Un linguaggio comune*, Milano, 235-246.
- Beltrán Lloris – Paz Petralta 2006 M. Beltrán Lloris – J.Á. Paz Petralta, "La transmisión decorativa a través de los emblemas militares, desde la Antigüedad Clásica a la Edad Media. La escultura decorativa en Aragón desde el siglo VII al año 1030", *Museo de Zaragoza, Boletín* 18, 2004, Zaragoza: 79-238.
- Bertacchi 1980 L. Bertacchi, *Il complesso basilicale: impianti romani ed edifici teodoriani, Da Aquileia a Venezia. Una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II sec. a.C al VI sec. d.C.*, Milano, 185-222.
- Bertacchi 1980 L. Bertacchi, *Le case di abitazione, Da Aquileia a Venezia. Una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II sec. a.C al VI sec. d.C.*, Milano, 153-183.
- Besques-Mollard 1984 S. Besques-Mollard, "Quelques problèmes concernant les transferts de thèmes dans la coroplathie du monde méditerranéen", *BAntFr*, Paris, 71-89.
- Bisconti 2007 F. Bisconti, "Il mito e la Bibbia: due volti della rivoluzione dell'immaginario iconografico nella Tarda Antichità", *Catalogo della mostra: La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, a cura di Bisconti F. e Gentili G., Ciniselo Balsamo, 36-53.
- Bowden 2008 W. Bowden, "Cristianizzazione e status sociale nell'Epirus Vetus tardoantica: le evidenze archeologiche", *AAAd LXVI*, Trieste, 301-332.
- Buora 2003 M. Buora, "Sui rapporti tra alto Adriatico e costa albanese (I secolo a.C.-I secolo d.C.)", *AAAd LIII*, Trieste, 39-56.
- Cantino Wataghin 1990 G. Cantino Wataghin, "Alto Adriatico e Mediterraneo nella produzione musiva della "Venetia et Histria", *AAAd XXXVI*, Trieste, 269-298.
- Ceka 2005 N. Ceka, *Ilirët*, Tirana.
- Ciceronis Epistulae Cicero Attico Salutem: IV, I,1-5; VIII; Ad familiares: XIV, I.
- Cuscito 2006 G. Cuscito, "L'immaginario cristiano del IV secolo nei mosaici teodoriani di Aquileia. Letture e proposte esegetiche nel dibattito in corso.", *AAAd LXII*, Trieste, 83-137.
- Cuscito 2008 G. Cuscito, "La cristianizzazione della costa altoadriatica", *AAAd LXVI*, Trieste, 45-94.
- Décor I C. Balmelle – M. Blanchard-Lemee – J. Christophe – J.-P. Darmon – A. M. Guimier Sorbets – H. Lavagne – R. Prudhomme – H. Stern, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine I: Répertoire graphique et descriptif des compositions lineaires et isotropes*, Paris, 1985.
- Disantarosa – Mazzoli 2010 G. Disantarosa – M. Mazzoli, "Progetto Liburna. Archeologia subacquea in Albania (campagna 2009)", *L'archeologo subacqueo. Quadrimestrale di archeologia subacquea e navale*, anno XVI, 2 (47), Bari, 5-10.
- Donceel-Voûte 1988 P. Donceel-Voûte, *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban. Décor, archéologie et liturgie*, Belgique.
- Dunbabin 1978 K.M.D. Dunbabin, *The mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford.
- Dunbabin 1999 K.M.D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.
- Farioli Campanati 2008 F.C. Raffaella, "Temi musivi nei pavimenti dell'area adriatica (V-VI secolo)", *AAAd LXVI*, Trieste, 435-454.
- Fasolo 2005 M. Fasolo, *La Via Egnatia I. Da Apollonia e Dyrrachium ad Herakleia Lynkestidos*, Roma.
- Filorama 1993 G. Filorama *Il cristianesimo di fronte agli déi*, *Civiltà dei romani. Un linguaggio comune*, Milano, 98-104.
- Frugoni 1993 C. Frugoni, *Dall'iconografia pagana all'iconografia cristiana*, *Civiltà dei romani. Un linguaggio comune*, Milano, 247-256.
- Ghedini 1991 F. Ghedini, "Iconografie urbane e maestranze africane nel mosaico della Piccola Caccia di Piazza Armerina", *RM XCVIII*, München, 269-298.

- Ghedini 1995 F. Ghedini, "Cultura figurativa e trasmissione dei modelli: le stoffe", RdA XIX, Roma, 129-141.
- Ghedini 1997 F. Ghedini, "Trasmissione delle iconografie", Enciclopedia dell'Arte Antica V, Roma, 823-836.
- Hoti – Shehi – Santoro in press  
A. Hoti, E. Shehi, S. Santoro, "Nuovi mosaici romani da Dyrrachium (Albania) - scoperte del 2003-2005", La mosaïque Gréco-Romaine. X<sup>o</sup> Colóquio International da Associação International para o Estudo do Mosaico Antigo (Conimbriga, 3-7 Novembre 2005).
- Jesnik 1997 I.J. Jesnik, The image of Orpheus in Roman Mosaic. An exploration of the figure of Orpheus in Greco-Roman art and culture with special reference to its expression in the medium of mosaic in late antiquity, London.
- Jobst 2005 W. Jobst, "Das Palastmosaik von Konstantinopel. Chronologie und ikonographie", La mosaïque gréco-romaine IX, 2, Rome, 1083-1101.
- Kolarik 1982 R.E. Kolarik, "The floor mosaics of Stobi and the balcan context", PhD dissertation, Harvard University, University Microfilms International, 1-2.
- Koh 1988 G. Koh, "Frühchristliche und frühbyzantinische Zeit (4.-8.Jh), Albanien. Schätze aus dem Land der Skipetaren", Mainz, 118-137.
- Lafe 2005 O. Lafe, "Archaeology in Albania 2000-2004", Archaeological Reports for 2004-2005, 51, Athens, 119-137.
- Lehmann 2006 T. Lehmann, "I mosaici delle aule teodoriane sotto la basilica patriarcale di Aquileia: status questionis", AAAd LXII, Trieste, 61-82.
- Miller 1964 K. Miller, Itineraria Romana, Roma, 415-540.
- Mitchell 2008 J. Mitchell, The Butrint baptistry mosaics, Rome.
- Muçaj – Raynaud 2005 S. Muçaj – M.P. Raynaud, "Les mosaïques des églises protobyzantines de Byllis (Albanie). Un atelier", La mosaïque gréco-romaine IX, 1, Rome, 383-398.
- Myrto 1998 H. Myrto, "Albania archeologica: bibliografia sistematica dei centri antichi. A-I", Bari.
- Omari 2003 E. Omari, "Il mosaico policromo della basilica di Arapaj", Patavium 22, Padova, 75-97.
- Omari 2004 E. Omari, "L'architettura triconca in Albania", Patavium 23, Padova, 35-51.
- Omari 2006 E. Omari, "Simbolet e krishtërimet në mozaikun e bazilikës së Arapajt", Hylli i Dritës, 4, Shkodër, 46-51.
- Omari 2009 E. Omari, "Storia e sviluppo dei rivestimenti pavimentali nell'area sudoccidentale dei Balcani. L'Albania (fine del IV /inizio del III sec. a.C. – VI sec. d.C.)", unpublished, PhD dissertation, Univeristà degli Studi di Padova.
- Parrish 2005 D.C. Parrish, "The art-historical context of the Great Palace mosaic at Constantinople", La mosaïque gréco-romaine, IX, 2, Rome, 1103-1117
- Plautus Titus Maccius Plautus, Menaechmi, Cambridge, 1993, 69-130.
- Popović 2003 I. Popović, "Les mosaïques de la basilique à transept de Caričin Grad: quelques éléments du système ornemental", Hortus Artium Medievalum 9, Zagreb, 273-277.
- Ravasi 2007 G. Ravasi, "Dalla parola all'immagine. La bibbia come "grande codice" dell'arte", Catalogo della mostra: La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio, Ciniselo Balsamo, 18-23.
- Santoro 2003 S. Santoro, "Lo stato degli studi sull'urbanistica di Epidamnos-Dyrrachium", AAAd LIII, Trieste, 149-208.
- Santoro et al. 2004 S. Santoro et al., "L'anfiteatro di Durazzo. Studi e scavi 2004-2005", Anuario Saia di Atene, LXXXIII, serie III, 4, Tomo II, Atene, 717-808.
- Sapelli 2007 M. Sapelli, "La scultura da Costantino a Giustiniano (tra Tardoantico e VI secolo)", Catalogo della mostra: La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio, a cura di Bisconti F. e Gentili G., Ciniselo Balsamo, 54-63.
- Sena Chesa 2007 G. Sena Chesa, "I materiali preziosi: l'eredità delle immagini e il rinnovamento del loro significato", Catalogo della mostra: La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio, a cura di Bisconti F. e Gentili G., Ciniselo Balsamo, 76-83.
- Siniscalco 2007 P. Siniscalco, "Da Costantino a Giustiniano: un apertura storica", Catalogo della mostra: La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio, a cura di Bisconti F. e Gentili G., Ciniselo Balsamo, 24-35.
- Sodini 1979 J.-P. Sodini, "L'artisanat urbain à l'époque paléochrétienne, IV<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles, Ktéma" Civilisations de l'Orient. de la Grèce et de Rome antiques, 4, 71-119.
- Volpe 1998 G. Volpe, "Archeologia subacquea e commerci in età tardoantica", Archeologia subacquea. VIII Ciclo di lezioni sulla ricerca applicata in archeologia, Certosa di Pontignano, 561-626.
- Volpe et al. 2008 G. Volpe et al., "Progetto Liburna. Archeologia subacquea in Albania. Campagne 2007-2008", L'acheologo subacqueo. Quadrimestrale di archeologia subacquea e navale, anno XIV, 2-3 (41-42), Bari, 2-16.
- Zeço 1989 M. Zeço, "Gërmiet arkeologjike të vitit 1989", Iliria XIX, 2, Tirana, 284-286.





## Herakles'in On İki İşi Betimli Mozaik Hakkında Tespitler

Mehmet ÖNAL\*

*Three pieces of mosaics depicting the labors of Heracles are exhibited in Istanbul Archeological Museum. These are the scenes of Heracles slaying the Nemean Lion, capturing the Erymanthean Boar and fetching the golden apples of the Hesperides. They are here on one and the same scene, but the actual site of the pieces of the nine other labors of Heracles is unknown.*

*The mosaic mentioned above was captured and the traffickers of antiquities were arrested in Istanbul.*

*In 1879 the German orientalist K.E. Sachau payed a visit to the village of Belkis which is situated about 10 km. north-west of Birecik while he went from Aleppo to Urfa. He witnessed how a floor mosaic. The hunting of the Erymanthean Boar of the labors of Heracles was uncovered during illegal excavations, and he wrote to his diary of seeing the depictions.*

*Depictions of Heracles are also seen on the mosaics of Antioch. But the depiction of the mosaic of Heracles in Zeugma is unknown, except for Sachau's observation and mentioning of the Zeugma mosaics. The depictions of Heracles are common in sculptures and seal engravings (glyptik) of Zeugma. The dexiosis relief (stele) showing the King of Antiochus I shaking hands with Heracles and the relief of resting Heracles were found at the rescue excavations in Zeugma. In addition, there are many depictions of Heracles on the seal impressions found in Zeugma.*

*Max von Oppenheim pointed out that there had been found in-situ mosaic in Birecik. It was the only one in-situ mosaic ever found in Birecik city. Other mosaics that are on the thresholds and the ground of the windows in the old house of Birecik were bought there from Zeugma according to the information given by the residents.*

*The mosaic in Istanbul Archaeological Museum is similar to the mosaic that was seen by Sachau in Belkis Village. It is also similar in style and period to the Zeugma mosaics.*

*Owing to illegal excavations carried out in Zeugma since 1873, many mosaics were scattered to many museums and private collections.*

*The pieces of mosaics that are depictions the labors of Heracles in Istanbul Archaeological Museum were probably stolen from Zeugma. The mentioned pieces of mosaic are only among a few of the mosaic which are Zeugma has been waiting the return path.*

**Keywords:** Herakles, Heracles, Hercules, Zeugma, Belkis, Birecik, Mozaik, Mosaic, Sachau, Oppenheim, Harran University.

Güç tanrısı Herakles'in on iki işinden sahnelerin betimlendiği mozaik, üç parça halinde İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde teşhir edilmektedir. Bu mozaikte, Herakles'in Nemea aslanıyla mücadelesi, Erymanthos yaban domuzunun avlanması ve Batı kızlarının altın elmaları, işiyle ilgili sahneler mevcuttur. Aynı sahnede olması gereken Herakles'in diğer dokuz işinin betimlendiği mozaik parçalarının ise nerede olduğu bilinmemektedir.

Anılan mozaik, İstanbul'da eski eser kaçakçılarında yakalanmıştır. Mozaik parçalarının bulunduğu yer olarak kayıtlara "Birecik" yazılmıştır.

K.E.Sachau, 1879 yılında Halep-Urfa arası yaptığı yolculukta Birecik'in yaklaşık 10km. kuzey-batısında yer alan Belkis köyüne de uğrar. Burada şahit olduğu bir kaçak kazıda meydana çıkarılan taban mozaığında, Herakles'in on iki işinden "Erymanthos yaban domuzunun avlanması" sahnesinin betimlerini görerek günlüğüne yazmıştır.

Antiocheia mozaiklerinde Herakles betimi mevcutken, Sachau'nun bahsettiği mozaik haricinde, Zeugma'nın günümüze kadar bilinen mozaiklerinde, Herakles betimine henüz rastlanılmamıştır. Herakles betimi, Zeugma'da yontu ve mühür kazıma (glyptik) sanatlarında ise yaygın olarak görülmektedir. Zeugma kurtarma kazılarında Herakles ile

\* Doç. Dr. Mehmet Önal, Harran Üniversitesi, Fen-Ede.Fak. Arkeoloji Böl. 63300 Şanlıurfa. E-posta: monalbz@yahoo.com

I. Antiochos'un tokalaşma steli (*dexiosis*), dinlenen Herakles kabartması bulunmuştur. Ayrıca, Zeugma'da bulunan mühür baskılarında da çok sayıda Herakles betimleri mevcuttur.

Birecik şehrinde, Max von Openheim'in belirttiği mozaik haricinde, günümüze kadar herhangi bir *in situ* mozaik ele geçmemiştir. Birecik'teki bir eski evin kapı eşikleri ve pencere kenarlarında mevcut olan mozaik parçalarının da Zeugma'dan getirildiği evin yeni sahibi tarafından söylenmektedir.

İstanbul arkeoloji müzesindeki anılan mozaikler, Sachau'nun Belkıs köyünde görüp tanımladığı mozaığe benzerliğinden başka, dönem ve üslup olarak da Zeugma mozaikleriyle benzeşmektedir.

Zeugma'da 1873 yılından beri yapıldığı bilinen kaçak kazılarla çok sayıda mozaik parçalar halinde çok sayıda müze ve özel koleksiyonlara dağılmıştır. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde yer alan Herakles'in on iki işi betimli mozaik parçaları da Zeugma'dan sökülerek kaçırılan, Zeugma'nın dönüş yolunu gözlediği mozaik parçalarından sadece birkaçıdır.

## Sachau'nun Seyahati ve Mozaikleri Görmesi

K.E. Sachau, Kasım 1879'da Halep'den Urfa'ya seyahat ederken, Fırat nehrinin geçilebilir noktası olan Birecik'de konaklar. Burada, kendisine resimli kalıntıları olan Belkıs harabelerinden bahsedilir. Ertesi gün, yolculuk hazırlığını tamamlayarak, Birecik'in yaklaşık 10 km. kuzey-batısında yer alan Belkıs köyüne gider. Belkıs köylüleri ona, birkaç metre toprağı kazarak meydana çıkardıkları taban mozaiklerini gösterirler. Makalemizin konusunu Sachau'nun kendisine gösterilen Herakles betimli mozaikler (Sachau 1883: 176 -178) oluşturmaktadır<sup>1</sup>. K.E. Sachau bu mozaikleri şu şekilde tanımlar:

### 1. Mozaik:

*"Herakles, omzunda sopasını tutarak düşen Kenthaur üzerinde diz çöker. Kenthaur'un elinde bir balta mevcuttur".*

### 2. Mozaik:

*"Herakles'in önünde, ellerini af diler biçimde kaldıran yaşlı bir adam durmaktadır"*

K.E. Sachau gördüğü iki mozaik betimindeki Kenthaur ve yaşlı adam (Eurystheus) aynı konuyla ilgili olmalıdır. Çünkü, Herakles 3. işinde, Erymanthos yaban domuzunun avlanmasında, aylarca canavarı izlerken, o sırada dağdaki at adamlarla (kenthaur) tartışmaya girip bir çoklarını öldürür (Grimal 1997: 260, 653; Erhat 1989: 149). Herakles'ten af dileyen yaşlı adamın betimlendiği ikinci mozaikte de aynı konunun devamı betimlenmiştir; Herakles'in canlı yakaladığı yaban domuzunu kral Eurystheus'un huzuruna getirmesi, kralın korkarak bir küp içine girmesi ve Herakles'ten af dilemesi. Bu nedenle, her iki mozaikte de aynı konu betimlenmiş olmalıdır: Erymanthos yaban domuzunun avlanması. Ayrıca, Sachau, *"doğru gördüysem Kenthaur iki başlı"* demektedir. Bu nedenle, betimde Herakles'in aynı anda birkaç at adamla birden mücadele etmesi de mümkündür. Sachau'ya mozaığın görünümünü hazırlayan kişiler, eğer mozaığı iyice ıslatmamış ise, perspektifteki iki at adam figürü tek başlı gibi de görünmüş olabilir.

<sup>1</sup> Bu makaleyi yazma fikrini veren meslektaşım Dr. Jutta Rumscheid'e teşekkür ederim.

## Çalınan Mozaikler

İstanbul'da parça halinde mozaikler yakalanır. Yakalanan mozaikler İstanbul Arkeoloji Müzesi'ne teslim edilir (Pasinli 1989: 6).

Bu mozaiklerde, Herakles'in on iki işiyle ilgili betimler mevcuttur. Bunlar:

1. Herakles'in Nemea Aslanıyla Mücadelesi.
2. Erymanthos Yaban Domuzunun Avlanması.
3. Batı Kızlarının (Hesperidlerin) Altın Elmaları

### 1. Herakles'in Nemea Aslanıyla Mücadelesi

(Pasinli 1989: 6; Bingöl 1997: 131-132, Abb. 94; Cimok 2005: 207; Önal 2009: 123).

Müze Envanteri: 2464

Ebadı: 1.53x0.71m.

Tanım: Mozaikte, genç Herakles'in Nemea aslanıyla mücadelesi betimlenmiştir (Resim 1). Çıplak Herakles, aslanın başını kollarıyla sıkıca kavrayıp, sol diziyle de sıkıştırarak onu boğmaktadır. Aslanın pençeleri Herakles'in bacaklarını kavramaktan yoksundur. Yere düşen topuzu ayakları arasında durur. Zemin sarı, geri plan fonu beyaz olarak belirtilmiştir.

Herakles yaptığı işle ilgili olarak gövde ağırlığını ayrıncı biçimdeki her iki ayağa da vermiştir. Gövde altı sola, gövde üstü ve başı ise  $\frac{3}{4}$  sağa dönüktür. Baş öne doğru iyice eğiktir. Gür kıvrıkcık saçlı, genç oval dolgun yüzlü, geniş alınlı, biçimli küçük burunlu, martı kanadı biçiminde küçük dolgun dudaklı, güçlü çeneli ve kısa sakallıdır. Yüz hatları gergindir. İrice açılmış gözlerinde göz bebeği belirgindir. Gözleri yaptığı işle ilgili olmayıp, karşısına uzaklara bakmaktadır. Yüzünde melankolik bir ifade mevcuttur. Sağda sarı fonda ağaç gövdesi kısmen görülmektedir. Herakles'in karın kısmı, aslanın gövdesi büyük oranda dağılmış ve eksiktir. Işık soldan sahneye düşer. Yerdeki topuzun üstüne düşen ayağın gölgesi sağa doğru uzanır.

Işığın ilk değdiği yerlerde vücut konturu, açık kahverengi renk tonlarıyla kaybedilmiştir. Belirgin biçimde izlenen sağa doğru gölgeleme üç tesseractla konturlanan sağ ayağın kalın kuşak biçimindeki konturuyla son bulmaktadır.

**Benzer betimler:** Herakles'in Nemea aslanıyla olan mücadele tasvirlerine antik dönemde M.Ö. 6. yüzyıldan itibaren sanatın her alanında rastlanılmaktadır. Bunlar, kabartma olarak tapınaklarda (Boardman LIMC: 8, nr. 1705), lahitlerde (Boardman LIMC V: 14, nr. 1724), siyah (Felten LIMC: nr. 1786) ve kırmızı figür ((Felten LIMC: nr. 1870) tekniğindeki çömlekçilikte, mozaiklerde (Boardman LIMC: 14, nr. 1741), sikkelerde (Felten LIMC: nr. 1772), heykelerde (Felten LIMC: nr. 1935) ve Zeugma mühür baskılarında (Önal 2007, nr. 122) yaygın olarak görülmektedir.

Klasik tarzda Lysippos gurubundan olduğu düşünülen, Herakles'in ayakta durup, aslanın başını göksüne bastırarak onunla mücadele etmesi tipinin, M.S. 1. yy.da gelişip, bütün Roma dönemi süresince görüldüğü ifade edilir (Felten LIMC: 33).





Resim 1  
Herakles'in Nemea Aslanıyla  
Mücadelesi Betimli Mozaik  
(Cimok 2005: 207).



Resim 2  
Eurystheus'un Korkudan Küpe  
Saklanması Betimli Mozaik  
(Cimok 2005: 208).

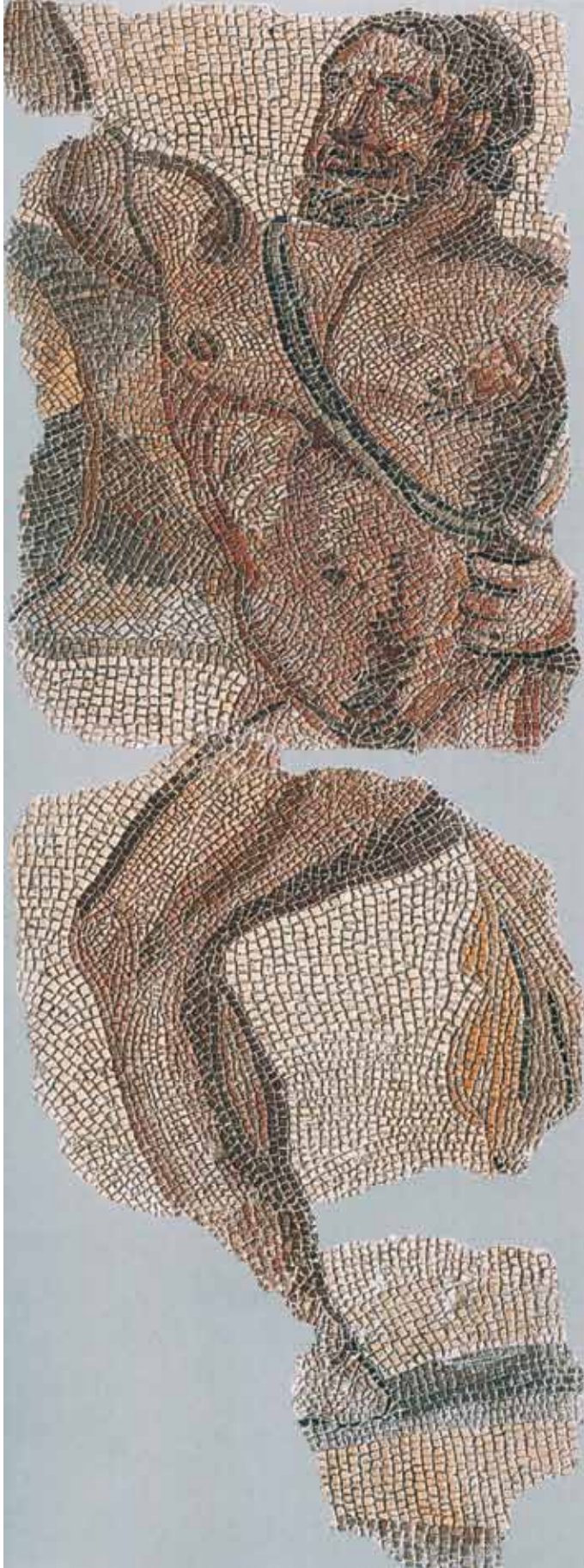


## 2. Erymanthos Yaban Domuzunun Avlanması (Bingöl 1997: 134, Abb. 95; Cimok 2005: 208-9; Önal 2009: 124).

Müze Envanteri: 2465

Yaşlı adam (Eurystheus) bir küpün içine girmiş, bir şeyden korkarcasına kendini savunma refleksiyle sağ elini başının üstünde yukarı kaldırmıştır (Resim 2). Gövde cepheden, başı  $\frac{3}{4}$  sola dönüktür. Karşısında ayakta duran figüre doğru baktığından geriye doğru atılmış başında yüzü yukarı dönüktür. Kahverenginin tonlarında gür saçlı, kısa alınlı, kısıp gözlüdür. Endişeli göz bebekleri yukarı bakmaktadır. Geniş burunlu, kalın bıyıklı, açık ağızlı ve gür sakallıdır. Sakalı çenede ikiye ayrıktır. Geniş yüzünde çıkık elmacık kemikleri belirgindir. Kırmızı pelerin ve kolları yeşil *khiton* giyimlidir. Mozaikte, Eurystheus'un karşısında, omzunda Erymanthos domuzunu taşıyan Herakles olmalıydı. Fakat bu kısım eksiktir.

**Benzer betimler:** Erymanthos yaban domuzunun avlanması betimli sahneler antik dönemde metopta (Felten LIMC: nr. 2121), mermer kabartmalarda (Felten LIMC: nr. 2160), tunç kabartma (Felten LIMC: nr. 2120), siyah (Felten LIMC: nr. 2115) ve kırmızı (Felten LIMC: nr. 2131) figür seramiklerde ve duvar resimlerinde (Felten LIMC: nr. 2159) ve mozaiklerde (Felten LIMC: nr. 2163) yaygın olarak kullanılmıştır.



Resim 3  
Herakles'ın Hesperidlerin Altın  
Elmalarını Toplaması Betimli  
Mozaik (Cimok 2005: 207).



### 3. Batı Kızlarının (Hesperidlerin) Altın Elmaları (Pasinli 1989: 6; Bingöl 1997: 134, Abb. 95; Cimok 2005: 207; Önal 2009: 123)

Ebadı: 1.53x0.54m.

Müze Envanteri: 2466

Batı kızlarının altın elmaları işinde, Herakles, Atlas'ı Batı kızlarının bahçesinde bularak, dünyayı omuzlarında taşıyan Atlas'ı bir süre bu yükünden kurtarır ve elmaları almaya gönderir (Erhat 1989: 150). Anılan mozaikteki figür de sağ elini yukarı kaldırmış olmasıyla, ağaçtan elma koparmakta olarak yorumlanmaktadır. Mitolojiye göre bu figür Atlas olmalıdır. Fakat, Roma döneminde Herakles'in de Hesperidlerin altın elmalarını alırken tasvir edildiği ifade edilmektedir (Kokkorou - Alewras LIMC: 111). Bu nedenle, anılan figürün Herakles olması daha olasıdır. Aynı sahnede hem genç hem de sakallı Herakles'in bulunması, lahitlerde (Boardman LIMC: nr. 1716-1722) ve diğer eserlerde yaygın olarak görülmektedir.

Mozaikte çıplak Herakles ayakta 3/4 sola dönük betimlenmiştir (Resim 3). Sol eli kasık üstünde omuz askısını tutmakta, sağ eli ise elmaları ağaçtan almak üzere yukarı kalkıktır. Dizden kırılan sağ ayağı ileti atlıdır. Göksüne çapraz gelecek şekilde yerleştirilen omuz askısı elmaları koyacağı çanta için olmalıdır. Kalın boyunludur. Kasları koyu kahverengi geniş hatlarla belirgin olarak vurgulanmıştır. Başı, elini uzattığı yere doğru yukarı kalkıktır. Alına yapışık gür saç başını kaplar. Oval geniş yüzlü, geniş alınlı, çatık kaşlı, kemerli iri burunlu sakallı ve bıyıklıdır. Gözleri elini uzattığı yere dikkatlice bakmaktadır. Işık soldan geldiğinden, ayak gölgesi sağa düşmüştür. Gövde ve ayaklarda ışık yönünden sağa doğru gölgeleme artmaktadır.

**Benzer betimler:** Herakles'in on iki işinden 11. işi olan Batı kızlarının (Hesperidlerin) altın elmaları konusu Arkaik dönemden itibaren Yunan ve Roma sanatında seramikte (Boardman LIMC: nr. 2730), duvar resminde (Boardman LIMC: nr. 2770), kabartmada (Boardman LIMC: nr. 2752), sikkede (Boardman LIMC: nr. 2765) ve cam baskıda (Boardman LIMC: nr. 2757; AGD I 2: nr. 1257) görülmektedir.

### Anılan Mozaikler Birecik ile Ne Kadar İlişkilidir?

Hırsızlar ifadelerinde bu mozaikleri Birecik'ten getirdiklerini söylemiş olmalıdır. Çünkü anılan mozaiklerin yayınlarında (Pasinli 1989: 6; Bingöl 1997: 134, Abb. 95; Cimok 2005: 207) mozaiklerin bulunduğu yer olarak Urfa (Edessa)/Birecik adı yazılmıştır. Birecik ilçesi merkezinde Roma dönemi stilinde mozaik verebilecek bir yer günümüze kadar tespit edilememiştir. Burada bilinen in situ mozaik sadece Max von Oppenheim'in 1899 da fotoğrafını çektiği taban mozaığıdır. Bu mozaığın<sup>2</sup> de dikdörtgen, altıgen ve daire panolu geometrik desen kompozisyonu Geç Antik dönemi işaret etmektedir. Bu nedenle Oppenheim'in tanıttığı mozaik, tarih olarak mozaiklerimizden yaklaşık iki yüz yıl daha sonra olmalıdır.

Birecik'de bilinen diğer döşeme mozaikler ise geleneksel mimaride inşa edilen Birecik'in eski evinde devşirme malzeme olarak bulunmuştur. Bu devşirme döşeme mozaikler, Hüseyin Özateş Evi'nin üst kat başodasının yedi pencere tabanında ve servis oda kapısının eşliğinde (Akpolat 1999) bulunmaktadır<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Oppenheim 1899:12a, nr 735; [http://www.arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view\[section\]=uebersicht&view\[layout\]=marbilderoppenheim\\_item&view\[caller\]\[project\]=oppenheim&view\[page\]](http://www.arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[section]=uebersicht&view[layout]=marbilderoppenheim_item&view[caller][project]=oppenheim&view[page])

<sup>3</sup> Evin ve mozaiklerinin fotoğrafları için Metin Çetiner'e ve Güler Mahzereci'ye teşekkür ederim.



Resim 4  
Hüseyin Özateş Evi, Birecik  
(Fotoğraf Metin Çetiner 2009).



Resim 5  
Geometrik Desenli Devşirme  
Mozaik, Hüseyin Özateş Evi,  
(Fotoğraf Metin Çetiner 2009).



Resim 6  
Geometrik desenli devşirme  
mozaik tabanlı pencerelerin  
görünümü, H.Özateş Evi  
(Fotoğraf Güler Mahzerci 2011).



Resim 7  
Geometrik desenli devşirme mozaik,  
pencere tabanı. H.Özateş Evi  
(Fotoğraf Metin Çetiner 2009).

Resim 8  
Geometrik desenli devşirme mozaik,  
pencere tabanı, H.Özateş Evi.  
(Fotoğraf Güler Mahzereci 2011).



Resim 9  
Geometrik desenli devşirme mozaik,  
pencere tabanı, H.Özateş Evi  
(Fotoğraf Güler Mahzereci 2011).



Resim 10  
Geometrik desenli devşirme mozaik,  
eşik önü tabanı, H.Özateş Evi  
(Fotoğraf N. Dervişoğlu 2011).

(Resim 5, 10). Mahalle sakinleri bu devşirme mozaik parçalarının uzun yıllar önce Zeugma'dan Birecik'e getirildiğini ifade etmiştir.

**Eşik mozaïği:** Kapı eşiğindeki devşirme döşeme mozaikteki panoda, gri ve kahverengi renkte dört kollu yıldız ve kare oluşturan altıgen desenleri yer alır (Resim 5, 10). Yıldızlar küçük kare taşır (kontursuz benzeri Décor I: pl.186 d). Buradaki yıldız desenleri tek sıra tessera ile konturlanmıştır.

**Pencere mozaïği 1** (Resim 7): Pencere mimarisine bağlı olarak, kesilmiş ve pencere tabanına döşenmiş olan devşirme döşeme mozaik parçasıdır. Geometrik desenlerinde dört kollu yıldız ve iç içe altıgen desenleri görülür. Kahverengi ve gri kollu yıldızlar tek sıra tessera ile konturlanmıştır. Bu mozaik döşeme, eşik mozaïği deseninin benzeri olup, aynı mozaik döşemeden kesilmiş olmalıdır.

**Pencere mozaïği 2** (Resim 8): Pencere mimarisine bağlı olarak 95x40cm ebadında kesilmiş ve pencere tabanına döşenmiş devşirme mozaik parçasıdır. Beyaz zemindeki kırmızı dalga dizileri arasında renkli zeminde çok renkli üçlü örgü kuşağı deseni yer alır (Décor I: pl. 73e). Diğer iki pencere tabanında da bu mozaik deseninin diğer parçaları kullanılmıştır (Resim 9-10).

Pencere tabanlarında görülen örgü desenli devşirme döşeme mozaïğin benzeri Zeugma mozaiklerinde yaygın (Önal et al. 2007: 47-49, 54, 63, 82-83, 134, 217- 219; Önal 2009: 57, 60, 80, 108-109) olarak görülmektedir. Fakat eşikte ve pencere tabanında görülen konturlu yıldız desenlerine günümüze kadar Zeugma mozaiklerinde rastlanılmamıştır. Antiocheia, Apameia ve Palmyra gibi diğer mozaik merkezlerinde de konturlu yıldız ve altıgenlerden oluşan anılan





Resim 11  
Aslan ayağı betimli mozaik parçası,  
eşik önü tabanı, H.Özateş Evi  
(Fotoğraf N. Dervişoğlu 2011).



Resim 12  
Bitkisel desenli mozaik parçası,  
eşik önü tabanı, H.Özateş Evi  
(Fotoğraf N. Dervişoğlu 2011).

desenin tam benzerine ulaşılamamıştır. Zeugma mozaiklerinde konturlu yıldız deseni örneği bulunana kadar, anılan mozaik parçalarının Zeugma'dan Birecik'e getirildiği görüşü soru işaretli olarak kalacaktır.

Oppenheim'in belirttiği Geç Antik dönem mozağına ve eski Birecik evindeki (H. Özateş Evi) devşirme döşeme mozaiklere dayanarak Herakles'in on iki işi betimli mozaiklerin menşei olarak Birecik'i kabul etmek mümkün görülmektedir.

Şanlıurfa Müze Müdürlüğü 2011 yılının kasım ayında Hüseyin Özateş evindeki devşirme mozaikleri kaldırarak müzesine taşımıştır. Bu çalışma esnasında, anılan evde figürlü ve bitkisel desenli iki mozaik parçasına daha rastlanılmıştır. Bu mozaik parçalarının birinde aslanın kuyruğu ve arka ayağı kısmen korunmuştur

(Resim 11). Işık soldan aydınlatmaktadır. Aslanın durduğu dalgalı zemin mavi, sarı ve yosun yeşiliyle belirtilmiştir. Aslanın gerisinde ve ön planında lacivert zeminde mavi renkte tomurcuklu çiçek dalı deseni yer almaktadır. Diğer mozaik parçasında ise kenger yaprakları, kırmızı tomurcuklu yapraklı dal ve çim benzeri bitkisel desenleri mevcuttur (Resim 12). Bu mozaik parçalarından aslan ayağı desenli olanı, Herakles'in Nemea aslanıyla mücadelesi betimli mozaikle ilişkili olabileceğini akla getirmektedir. Ama, opus vermiculanum teknik ağırlıklı bu parçalardaki gerek farklı zemin renkleri, çiçek desenleri ve gerekse fazla yıpranmamış olan tesseralarıyla Herakles'in on iki işinin betimlendiği mozaikten oldukça farklı olup, başka bir mozaığe ait olmalıdır.

### Zeugma Mozaikleriyle Üslup Benzerliği



Resim 13  
Daidalos betimli mozaik, Pasiphae-Daidalos mozağından ayrıntı, Zeugma (Fotoğraf. Önal 2009: 21).

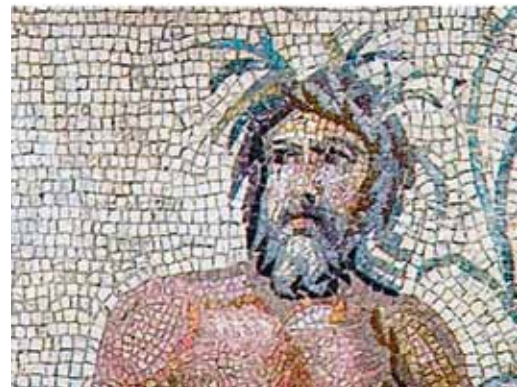
Sakallı Herakles betimini (Resim 3), Zeugma mozaiklerinden Pasiphae-Daidalos mozağındeki Daidalos tasviriyle (Abadie-Reynal et al. 2000, fig. 12; Önal et al. 2007: 101-103; Önal 2009: 17,21) (Resim 13) karşılaştırılabilir. Her iki figür de ayakta durmakta ve farklı işlerle meşgul olmalarına karşın duruşları birbirine yakın benzerdir. Öne atılan ayağın dizden bükülmesi, gerideki ayağın gerilmesi, baş ve gövde üstünün  $\frac{3}{4}$ , ayağın birinin profilden, diğerinin cepheden verilmesiyle duruşlar da benzerlik mevcuttur. Işığın geliş yönünde ten rengi kahverenginin renk tonlarıyla konturun kaybedilmesi, geniş hatlı kaslara yuvarlaklık ve derinlik kazandırması ikisinde de görülür. Her iki sahnede, sağa yatık düşen gölge de sahneye derinlik katmaktadır. Ayrıca, parça mozaiklerdeki Genç Herakles betimi de (Resim 1) Daidalos tasviriyle benzeşmektedir. Gövde hatlarındaki benzerlikten başka, gölgenin nesnelerin üzerinde de belirtilmiş olmasıyla da mozaikler birbirine benzerdir; Herakles'in ayak gölgesinin zemindeki topuz üzerine, Daidalos'un sol ayak gölgesinin ise kütük üzerine düşmesi.

Parça mozaikteki Eurystheus betimini (Resim 2), Zeugma'dan Akhilleus Skyros'da mozağındeki kral Lykomedes (Önal et al. 2007: 121-123; Önal 2009: 37-38) betimiyle (Resim 14a) karşılaştırabiliriz. Krallar gövdenin cepheden verilmesi, başın  $\frac{3}{4}$  dönük olması, geniş oval yüz, gür saç, bıyık, sakal ve etkili bakışla benzerdir. Sağ omuzda tutturulan pelerin ve kollu *kithon* giysisiyle de bu benzerlik pekişmektedir. Ayrıca, her iki kralın sakalı çenede az oranda ayrık, gözler küçüktür. Benzer özellikler Zeugma'dan Nehir Tanrı ve Tanrıçaları mozağındeki Euphrates (Önal et al. 2007: 156, 157-161; Önal 2009: 62, 62-63) başında da (Resim 14b) görülmektedir. Bu nedenle, Herakles'in on iki işi betimli mozaikteki figürler, Zeugma mozaiklerindeki figürlere üslup olarak benzemektedir.

Resim 14a-b  
Lykomedes ve Euphrates betimli mozaikler, Zeugma (Fotoğraf. Önal 2009: 38, 63).



a



b



## Zeugma'dan Herakles Betimleri

Zeugma'da yapılan kurtarma kazılarında mozaiklerde herhangi bir Herakles figürü bulunamadı. Ama bu kurtarma kazılarında bulunan Kommagene dönemi stellerinde<sup>4</sup>, Roma dönemi kabartmasında ve çok sayıda kilden yapılmış mühür baskısında (Önal 2007: nr.118-125) Herakles betimleri görülmektedir.

## Sonuç

İstanbul'da yakalanan mozaik hırsızları, Herakles'in 12 işinin betimlendiği mozaik parçalarının bulunduğu yer olarak Birecik'i işaret etmişlerdi. Bundaki amaçları, daha sonra da kazı yapmak umuduyla, bu mozaiklerin asıl bulunduğu yer olan Belkis/Zeugma'nın adını saklamak olmalıdır. Birecik merkezde mozaığı olan Zeugma'nın çağdaşı herhangi bir antik yerleşimin henüz bilinmemesi, K.E. Sachau'nun Belkis köyüne seyahatinde tanık olduğu Herakles betimli mozaikler ve mozaiklerdeki betimlerin Zeugma mozaikleriyle olan yakın stil benzerliğinin olması nedeniyle anılan mozaiklerin menşei olarak Belkis/Zeugma'yı kabul etmek mümkündür.

19 Temmuz 2011 tarihi itibariyle Gaziantep'de Zeugma Mozaik Müzesi ziyarete açılmıştır (Resim 15). Zeugma kurtarma kazılarında meydana çıkarılan eserler bu müzede sergilenmektedir. Halen İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin teşhir salonunda asılı olan Herakles'in on iki işinden sahneler içeren üç parça mozaik, Zeugma Mozaik Müzesi'nde tanıdığı eserlerle birlikte teşhir edilecekleri günün hayalini kurmaktadır.

Resim 15  
Zeugma Mozaik Müzesi 2011  
(Fotoğraf. M.Önal)



4 Wagner 1976, Taf. 16 a-b; Zeugma'da 2004 yılında bulunan I. Antiochos ile Herakles (*Artagnes-herakles-Ares*)'in tokalaşma steli (Baskıda)



## Kaynaklar

- Abadie-Reynal et al. 2000 C. Abadie-Reynal, "Zeugma-Moyenne Vallee De L'euphrate Rapport Preliminaire De La Campagne De Fouilles De 1999", *Anatolia* VIII, 279-337.
- Akpolat 1999 "Birecik'teki Eserler, G. Konutlar" Birecik, Halfeti, Suruç, Bozova İlçeleri İle Rumkale'deki Taşınmaz Kültür Varlıkları, Ankara, 175-178, 223-224.
- Bingöl 1997 O. Bingöl, *Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei*, Mainz am Rhein.
- Boardman LIMC J. Boardman, "Dodekathlos" LIMC V.
- Cimok 2005 F. Cimok, *Mosaics in İstanbul*, İstanbul.
- Décor I C. Balmelle – M. Blanchard-Lemee – J. Christophe – J.-P. Darmon – A.M. Guimier Sorbets – H. Lavagne – R. Prudhomme – H. Stern, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine I: Répertoire graphique et descriptif des compositions lineaires et isotropes*, Paris, 1985.
- Erhat 1989 A. Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul.
- Felten LIMC W. Felten, "Herakles and the Erymanthian Boar, LIMC V.
- Grimal 1997 P. Grimal, *Mitoloji Sözlüğü - Yunan ve Roma*, Çev. Sevgi Tamgüç, İstanbul.
- Kokkorou-Alewrass LIMC G. Kokkorou-Alewrass "Herakles and Hesperides", LIMC V.
- Oppenheim 1930 M.F.V. Oppenheim, *Expedition in der Asiatischen Türkei 1899. Aleppo Bd. 6. (el Bab – Orfa – Waranschahar)*, Berlin.
- Önal 2007 M. Önal, *Clay Seal of Zeugma/Zeugma Mühür Baskıları*, Ankara.
- Önal et al. 2007 M. Önal – F. Bulgan – H. Güllüce – A. Beyazlar – B. Balcioğlu – T. Atalay, *Belkıs/Zeugma ve Mozaikleri*, R. Ergeç (ed.), İstanbul, 1-224.
- Önal 2009 M. Önal, *A Corpus Zeugma Mosaics*, İstanbul, 1-127.
- Pasinli 1989 A. Pasinli, *Archaeologische Museen İstanbul*, İstanbul.
- Sachau 1883 E. Sachau, *Reise in Syrien und Mesopotamien*, Leipzig.
- Wagner 1976 J. Wagner, *Seleukeia am Euphrat/Zeugma*.



# The Research and Conservation Study of the Mosaics of the Roman Bath at Metropolis

Ali Kazım ÖZ\*

*Metropolis kentindeki en geniş alana sahip mozaikler Han yıkığı Roma Hamamı'nun palaestrası çevresinde bulunmuştur. Araştırmalar sonucu doğu portiko dışında tüm galerilerin mozaik döşemeye sahip olduğu anlaşılmıştır. Bu makalenin konusu olan ve 5.74 x 44.28 m. alanı kaplayan güney portiko mozaikleri, her biri farklı motif ve boyuta sahip 13 panelden oluşmaktadır. Paneller, teğetkare, sekizgen ve çemberlerin yanısıra chevron ve çift balta motifleriyle süslüydü. Ana panellerin arasında eşkenar dörtgen şeklinde ara motifler bulunmakta ve bu lozenge motifleri köşede sekiz kollu bir yıldız oluşturmaktadır. Geometrik motifli mozaiklerin yanı sıra hamamın kuzey tarafındaki Nişli Yapı içinde, duvar veya tavan mozaığı olduğu düşünülen figürlü mozaik parçaları bulunmuştur. Tüm mozaik döşemeler yerinde korunmakta ve bu yüzden çevresel etkilere karşı savunmasız kalmaktadır. Bu nedenle, 2009 yılında mozaikleri incelemek, değerlendirmek, acil koruma önlemleri almak ve geçici koruma çatısı yapmak amacıyla Koruma Projesi hazırlanmış ve 2010 yılında ilk aşaması gerçekleştirilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler / Keywords:** Mozaik, Konservasyon, Metropolis, Roma Hamamı, Portiko

*“Man feels poor if his vaults are not hidden by glass”*

Seneca (A.D. 64)

## Introduction

The remains of the extensive public areas are exposed in the excavations of east slopes at Metropolis. The most important of these is Hanyıkığı Roman baths and its palaestra (Figure 1-2). The caldarium and tepidarium sections of the bath and the south and west porticoes of the palaestra were uncovered in 2008-2010. According to the inscription on the architrave, the palaestra was dated to the Antonine Period. In the following period, the building was furnished with marble and mosaic pavements. Although marble flooring was only on the edges, the mosaics are well preserved in all sections except the east portico. This paper deals with the mosaic panels of the south portico and the fragments of the Niche Building.

Just a few mosaic floors, though showing a high-quality workmanship, have been found during the research for 40 years at Metropolis. A monochrome figurative mosaic in the garden of the traditional village houses in 1974 (Meriç 1982: 62), polychrome figural mosaics of the reception hall in 1998 (Meriç 1999: 336), inscribed mosaics at the atrium house in 2003 (Meriç 2004: 143) and the geometric mosaics were uncovered in the palaestra of Roman bath in 2008<sup>1</sup>. Each of the four mosaics shows differences in technique and style, suggesting different workshops. According to similar examples, reconstruction activities as well as the use of mosaics might have increased by the 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> centuries A.D.

\* Instructor Architect Dr. Ali Kazım Öz, Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Tınaztepe Kampüsü, 35160, Buca, İzmir, Türkiye. E-mail: ali.oz@deu.edu.tr

<sup>1</sup> The brief information about all mosaics of Metropolis were presented by author in the 5<sup>th</sup> International Mosaic Corpus of Türkiye in 17- 20 October 2009 at Bursa (Öz 2012).



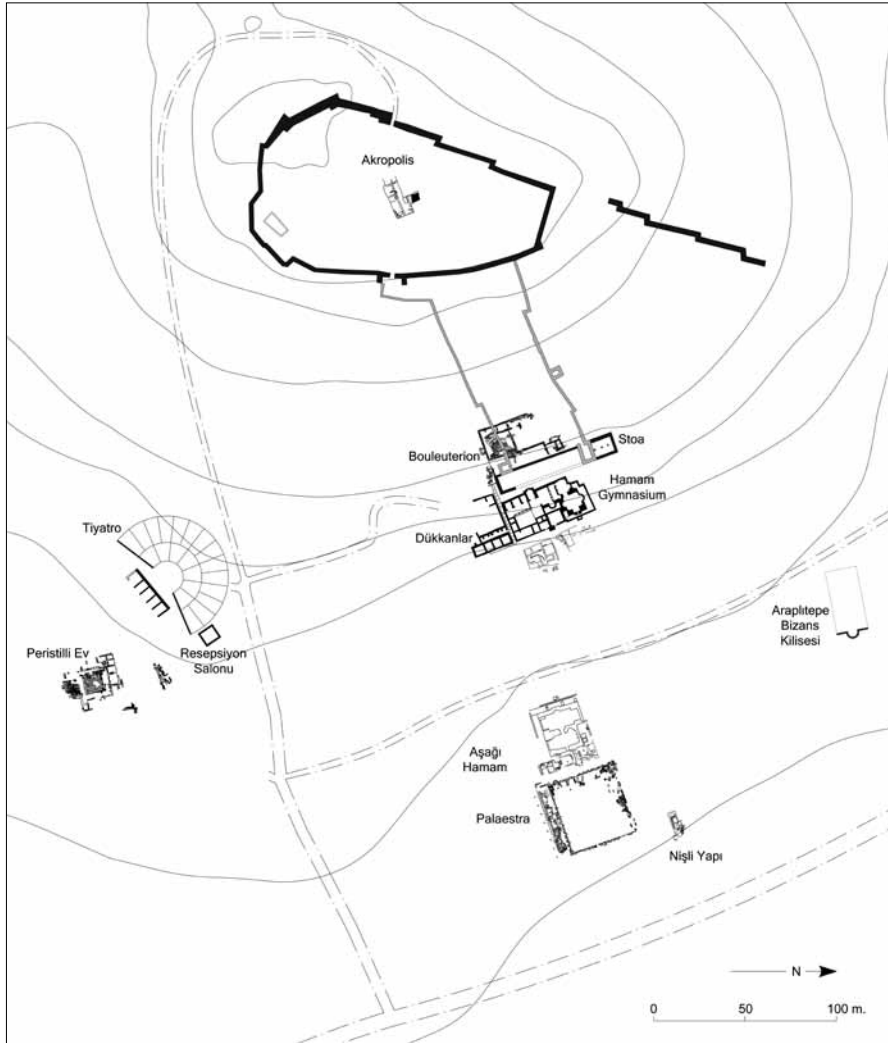


Figure 1  
City plan of Metropolis

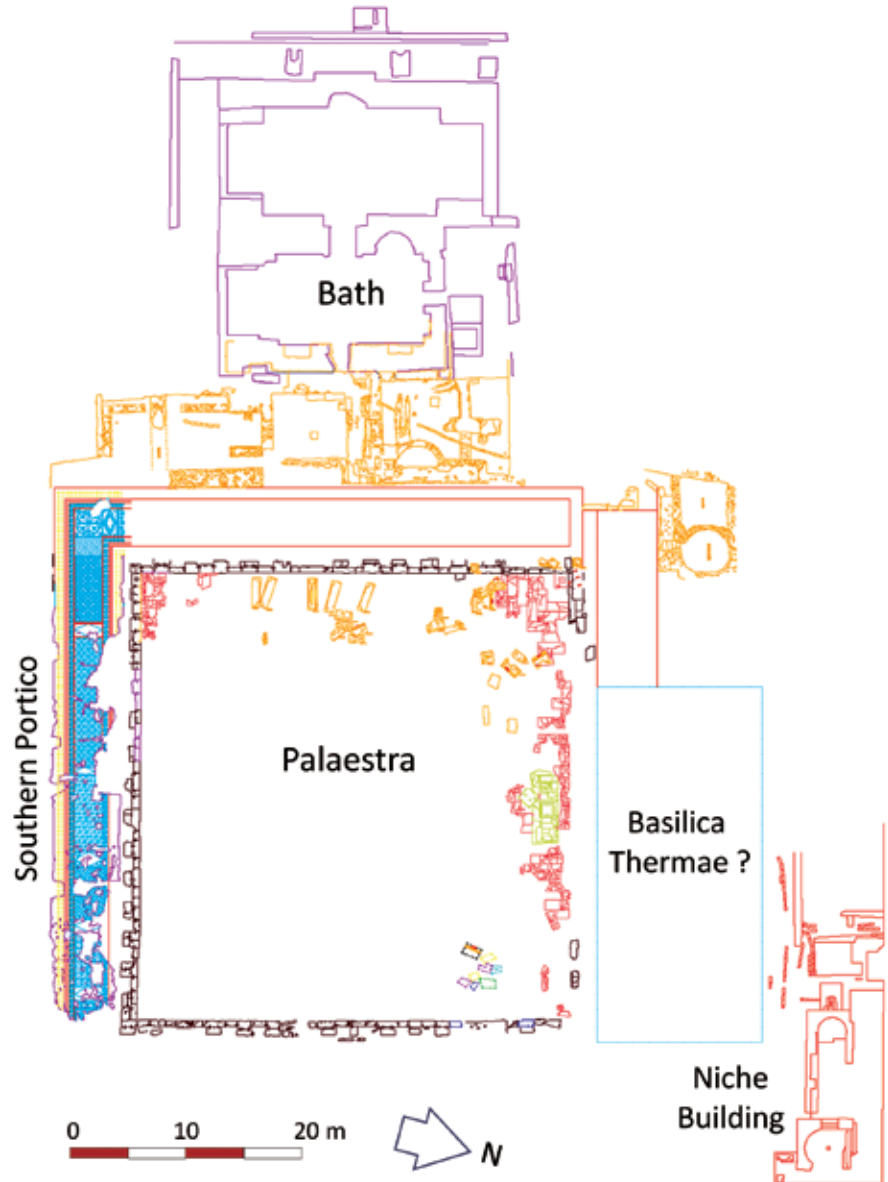
## The Mosaics of the South Portico

The eastern part of the palaestra was uncovered only at the level of krepis due to the sloping terrain. Therefore, no information could be gained about the width and content of the east portico. For similar reasons, the eastern part of the south portico is not preserved. The architrave and geison blocks which were found in front of the east portico, indicate that it shares the same superstructure with the other parts of the palaestra. The inscription<sup>2</sup> on the surface of the fallen architrave blocks of the west portico helps to specify the construction date (Figure 3-4). Accordingly, the palaestra of the Metropolis Roman Bath was erected in the name of emperor Antoninus Pius (A.D. 138-161). However, certain traces and additional structures related to a different phase of building have also been determined.

Revealing the same condition, the floor mosaics continue on all sides of the north portico. In fact, the mosaic pavements of this section are two times wider than those of the other galleries. Therefore, it has been decided that the mosaics would not be unearthed without preparing adequate protection. In addition, three statue bases were found in the middle of the north side of the palaestra

<sup>2</sup> According to epigraph Assist. Prof. Dr. Burak Takmer from Akdeniz University in Antalya, Turkey, inscription could be [ΘΕΟΙ]Σ ΚΑΙ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙ ΚΑΙΣΑΡΙ ΤΙΤΟ ΑΙΛΙΟ ΑΔΡΙΑΝΟ ΑΝΤΩ]ΝΕΙ-ΝΟ [ΣΕΒΑΣΤΟΥ] (to the Gods and Emperor Kaiser Titus Aelius Hadrianus Antoninus Pius).

Figure 2  
Plan of the Roman Bath and Palaestra



courtyard. For all these reasons, the north portico has a different feature from other galleries. The north portico could be an imperial hall or a *basilica thermae*, like other asymmetric planned baths<sup>3</sup>.

After the excavation season of 2010, all sides of the palaestra were uncovered; the size was measured as 37.26 m in the southern and as 35.38 m in the western side. The Mosaic pavements of the south portico are at +41.90 m above sea level. There are 13 panels each displaying a different geometric pattern (Figure 5). The wave motif as a frame band continues along the entire gallery. Although the length of the first krepis in the south portico was 37.26 m, mosaic pavements with the corners must be about 55 m long. Because of unprotected basement blocks of the east section, the original mosaic floor was uncovered in smaller dimension. The south portico mosaics measured 44.28 m in length and 5.72 m at the widest point. Widths of 13 main panels along portico vary between 2.24 to 2.32 m

<sup>3</sup> The baths on asymmetric plan are Milet, Aspendos, Side, Perge ve Sagalassos (Yegül 2006: 256). The South Bath of Perge is the most similar example in terms of plan and mosaics of porticoes (İnan 1985: 323, fig. 1, 19).



Figure 3  
The fallen blocks of architrave in palaestra

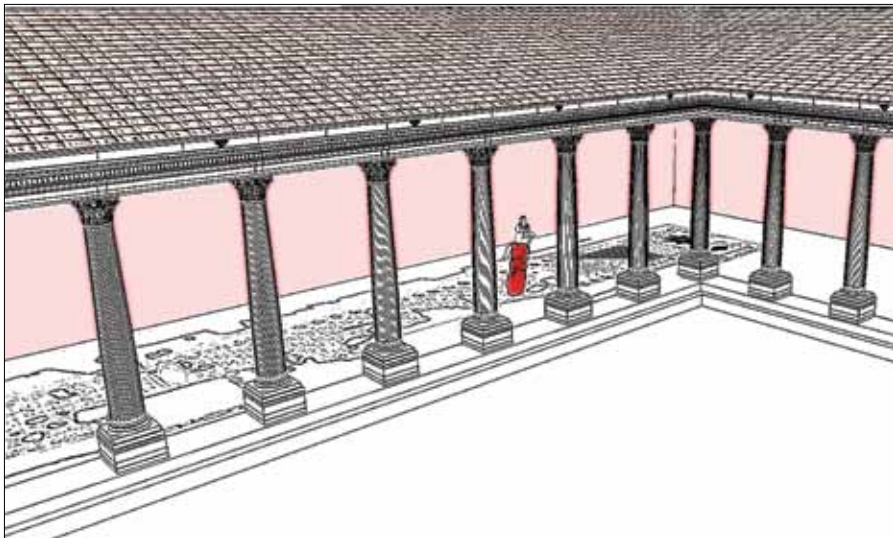


Figure 4  
Illustration of south portico in palaestra

and their lengths are different and irregular. In fact, eight main panels contain motifs (Figure 6) and other five mid-panels display lozenge motifs. Generally, bichrome patterns of panels have dark blue and white tesserae, some of which were diversified with dark yellow and red. The condition mosaic is increasing to the west and especially south-west corner almost completely uncovered.

The south portico mosaics of the Metropolis palaestra are similar to the Large Bath of Anemurium (Campbell 1998: 30, pl. 139, fig. 29). As a different feature, both the courtyard and the corridors at Anemurium are covered by mosaics. However, just as the south corridor, the mosaics were almost completely raised. Although Anemurium mosaics are almost of the same length (31.50 m) as Metropolis, the width of corridor is too short (0.75 m). The 11 main panels and lozenge panels are made of rough workmanship and bear basic motifs. Another similar example is the pavement of the Hermaphrodite Colonnades in the House of Psyche at Antioch (Levi 1947: 183, pl. 39). The Antioch mosaic, which has four geometric main panels, is shorter and narrower than the Metropolis portico mosaics. Both examples are formed with a circular rosette in the middle of some



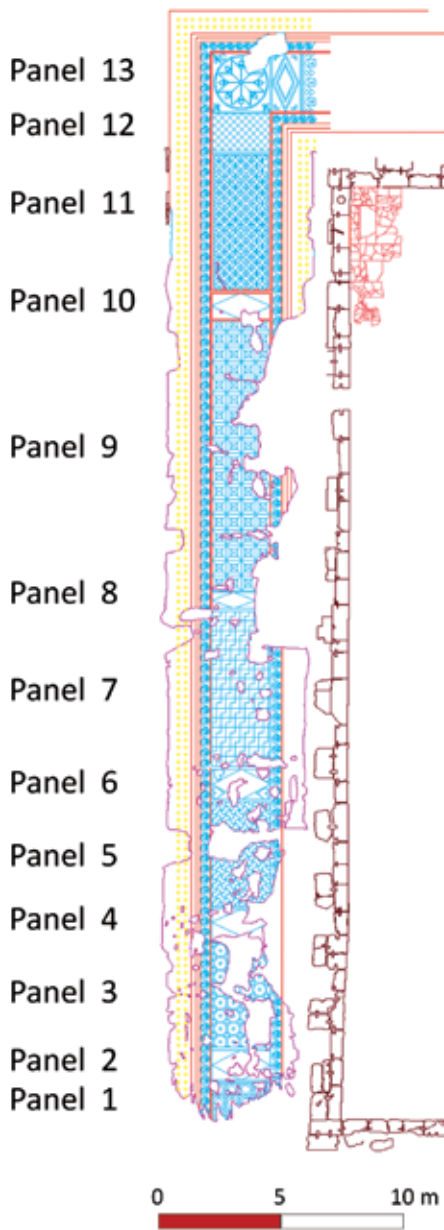


Figure 5  
Plan of mosaic floor in the South Portico

Figure 6  
The mosaic patterns of South Portico

lozenges. The most important difference in both cases is a welcome message of the corridor entrances<sup>4</sup>.

### The Border

A simple border lined up along 1.60-1.70 m surrounds both sides of 13 different panels on the south portico. After removing borderparts of the mosaic, panel width varies between 2.24 and 2.32 m. The outer border (0.92 m) is formed by dark blue squares in binary on a white background. Dark blue squares (0.09x 0.09 m) are decorated with white dots and set in twin groups every 0.20 m. This border type is largely used in the mosaics of the Terrace House 2 in Ephesus (Scheibelreiter 2010). Following a narrow white band (0.04 m), blue and white bands are laid 0.16 m wide.

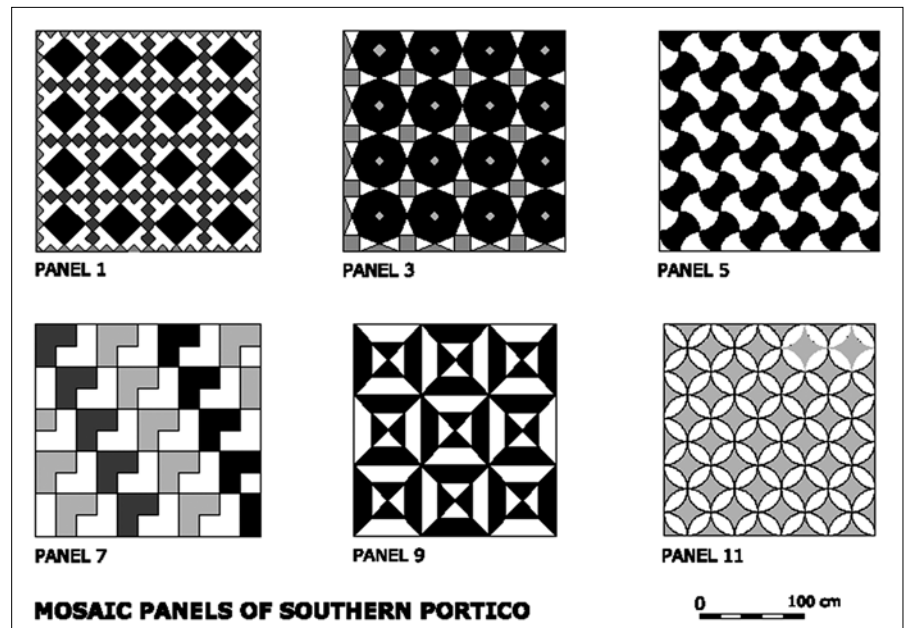
The main decoration of border is the wave motif with dark blue and white tesserae (Décor I: 101b). The wave's width is 0.41 m and one lap races inward. The same motif continues towards outside of the west portico. Next to the wave motif, a blue band (0.08 m wide) circulates in all panels. While the border has a density between 40-50 tesserae/sq dm, the density of panels achieves to 50-60 tesserae/sq dm.

### Panel 1

Size: 2.24 x 1.68 m (measured length).

Description: Although there are series of red triangle bands (saw tooth) on the outer side, the main motif is composed by dark blue diagonal squares. Small and large squares create a grid of rows of tangent poised squares (Décor I: 133c). The larger squares are 0.28 m wide in edges and 0.40 m in diagonal. The smaller squares are formed with 0.09 m width in the edges and 0.16 m in the diagonal points.

Preservation: All of the mosaic panels in the east are not well preserved, since they remained close to the field surface. So, most of this section is missing.



<sup>4</sup> Little mosaic panels inscribed KALOS (good wishes) or KAIXΨ (welcome) decorated in the entrances of buildings. Similar inscribed mosaic have been found in Atrium House of Metropolis in 2001 (Öz 2012).

Comparisons: This panel is the single motif which repeats in the other parts of the palaestra at Metropolis. The mosaic in the northwest part that was uncovered in 2009 is composed by tangent squares as the main motif (Öz 2009:38, fig. 4-5). The best-known example of this motif has been found in the synagogue mosaic at Sardis. The mosaic floors that are placed symmetrically in the side aisles date to the second half of the 4<sup>th</sup> century A.D. as supported by many coins in the mortar (Scheibelreiter 2007: 69). Although similar size and colors used in both mosaic examples, the Solomon's knot motif in the middle of the squares at Sardis presents diversity. Among other examples of this motif are the mosaic floors in the Coemeterium of Seven Sleepers (Jobst 1977: 47, fig. 82) and the Alytarkhes Stoa on the Street of Curetes (Jobst 1977: 32, fig. 43-44) at Ephesus. An interesting example can be seen in the Bath of Hadrianus at Aphrodisias (Campbell 1991: 27, pl. 97). The marble coatings as an *opus sectile* style were arranged in tangent motif of squares. Thus, it is understood that this motif was applied as the art of ornamentation with different materials and in different regions.

## Panel 2

Size: 2.24x1.18 m.

Description: The first mid-panel motif was uncovered during a sondage in 2007. A white contoured lozenge encloses a circular rosette 0.56 m in width (Décor II: 300a). While the frame bands are white, the inner surface of the panel is filled by dark blue tesserae and a red background in rosette. Similarly, remaining background of the lozenge was applied as gradient from yellow to red. Furthermore, another four mid-lozenge panels were found along the south portico.

Preservation: The rosette in the middle and the north part of the panel are half preserved.

Comparisons: As noted above, lozenges as mid-shaped panels are located at the most famous porticoes of Antioch Psyche mosaics and the Anemurium Bath. Similar comparisons can also be made for the panels 2, 4, 6, 8 and 10 of the mosaics in the Metropolis Palaestra.

## Panel 3

Size: 2.26 x 4.30 m.

Description: Dark blue octagons tangent to each other in the main motif (Décor I: 209a). Small dark yellow squares are located in the middle of octagons. Other spaces between octagons are filled with the white triangles. The maximum width of the octagons is 0.48 m and that of the squares is 0.18 m.

Preservation: This is one of the most damaged panels. A large part is missing or corrupted so heavily that its design can not be followed. Full episodes can only be traced in the east section of about 2.60 m.

Comparisons: A similar example has been found in the peristyle of the Terrace House 2 at Ephesus (Jobst 1977: 45, fig. 79). There, the maximum size of the octagons is 0.46 m and 0.16 m of the squares. But in the case of Metropolis, the octagons are filled by dark blue, dark yellow and white color tesserae. Nevertheless, the mosaics of Ephesus are the closest examples in terms of both size and color choice. Another example is the floor mosaic in the Grave 16A at Anemurium (Campbell 1998: 57, pl. 233). Here, although similar size and color were used, multi-colored birds are applied into the octagonal rosettes in accordance with the purpose. In addition, a different variation has also been applied in the Odeon Building at Anemurium.

#### Panel 4

Size: 2.27 x 1.19 m.

Description: A lozenge with dark blue contours in a 1.19 m frame encloses a circular rosette of 0.56 m wide. Frame band and background of panel is filled by dark blue tesserae; the background of the rosette is red. The remaining triangle area outside the lozenge was treated in yellow and red colors.

Preservation: This panel is almost completely preserved.

#### Panel 5

Size: 2.28 x 3.34 m.

Description: The main motif of the panel is double axe that is shaped with dark blue and white tesserae. Double axes are placed diagonally in an average length of 0.35 m and a width of 0.18 m.

Preservation: One of the geison blocks that has fallen down from the superstructure of palaestra facade can still be seen on mosaic panel. There are traces of extreme destruction and large gaps around the block. The geison blocks has not been removed in order to show the demolition phase of the palaestra.

Comparisons: The double axe motif was generally used in Egyptian and Minoan art. The earliest instance of motif is commonly seen in the Bath of Cladeus at Olympia dated to the period of Nero (O'Connor - Morey 1920: 151). A sample in general mosaic catalogue belongs to the Bath of Ostia (Décor I: 221a).

#### Panel 6

Size: 2.28 x 1.20 m.

Description: This panel displays one of the most colorful applications of lozenge. Three nested lozenges within 1.26 m wide dark blue band are composed of changing colors. The outermost large lozenge is of dark blue tone, the other one is red and the innermost made by dark yellow tesserae. The most important difference of this panel is the heart-shaped ivy leaves in corners. It is seen that the hearts about 0.50 m long do not show a proper order for placement. They are filled with dark blue tessera framed by white hue.

Preservation: This panel is very well preserved. Only small gaps are found in the middle and north-west eart.

#### Panel 7

Size: 2.28 x 6.07 m.

Description: Straight and reverse chevron motifs are placed in diagonal patterns. The panel contains dark blue and red chevron motifs orderly on white background. Seven chevrons in 0.32 m in wide fill the whole area. The irregularities stand out in some parts of the panel. Especially in the middle of the north edge, chevron shapes disorganized by dark yellow rectangular pattern (Figure 7). This is an indication that there have been some repairs in this part of the panel. However, the possibility of a second phase of use is not likely, because the original patterns and the repaired part are on the same level and there are no remarkable differences of practice between them.

Preservation: A rough wall without mortar has been unearthed on the mosaic during excavations. Therefore there might be a latter building here in size of 3.46 and 2.77 m. No mosaic pavement was found in below on this area. Therefore, the northwest corner about 4 sq m area of panel is under destruction.

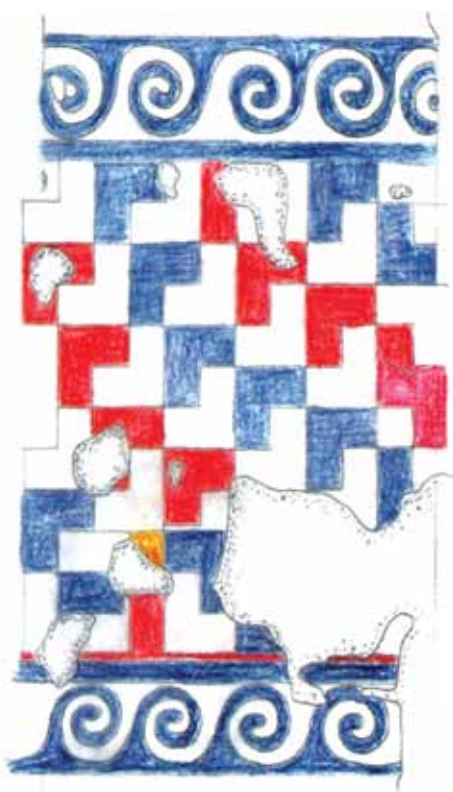


Figure 7  
Irregular pattern of Panel 7





Figure 8  
The chessboard pattern  
of Panel 9

Comparisons: The chevron patterns that create a grid are not too commonly used as a decoration motif on mosaic. In the general mosaic catalogue, the mosaic floor of Emeuville in Belgium is noticed as the closest example (Décor I: 116c).

#### Panel 8

Size: 2.28 x 0.90 m.

Description: Since the north part of the panel is missing, the scheme can not be fully recognized and the visible area that is measured as 1.65 x 0.65 m has been identified of a small size lozenge. The lozenge with dark blue band is filled with dark yellow tesserae.

Preservation: Despite missing almost half of the panel, a lozenge was fully recovered. This interesting situation indicates the presence of another shape or text. Indeed, a similar inscribed mosaic has been found at Anemurium.

#### Panel 9

Size: 2.30 x 11.10 m.

Description: This panel is the longest carpet of south portico. In the chessboard pattern, squares are formed by four trapezes adjacent to a central square which is diagonally quartered (Décor I: 128b). The colors are counterchanged in order to create an effect of coffers (Figure 8). The nested squares consisting of dark blue and white colors were applied on the entire surface of the panel. Diagonal lines of squares, 0.56 m wide in edge, are specified trapezoids and triangles are filled as alternating manner.

Preservation: Half of the north edge of the long panel suffered damage. Probably the later building phase continued throughout 10.00 m, from Panel 7 to Panel 9.

Comparisons: This motif, one of the most common Italian types, was also used in the Terrace Houses of Ephesus. The sample of Domus II is located in the corridor around peristyle and dated to the end of the 3<sup>rd</sup> century A.D. according to W. Jobst (1977: 48). The mosaic of Ephesus is the nearest application considering Metropolis, in terms of color, shape and size.

### Panel 10

Size: 2.32 x 0.90 m.

Description: This is used as the last panel of lozenges. The dark yellow tesserae were applied to inside of border which is 0.06 m wide and of dark blue color.

Preservation: Eastern side of the panel, except for a small area, was fully recovered.

### Panel 11

Size: 2.32 x 5.57 m.

Description: The intersecting tangent circles measured in 0.46 m have yellow and white color tesserae (Décor I: 239c). The white spindle shapes are remaining areas of intersection of circles. The remaining concave squares processed with dark yellow tesserae. While a main dark blue border (0.08 m) surrounds all panels, only in this panel, another secondary white band followed it.

Preservation: This panel is in a very good state of preservation, except for small gaps and lacunas. However, the surfaces of dark yellow tesserae made with sandstone are eroded.

Comparisons: The common characteristic of the tangent circles may be used either as a panel or band motif. This pattern is also seen in the west portico of the palaestra as well as in the reception hall and atrium house of Metropolis as a single band (Meri  2004: 143). Unlike the others, the north portico mosaics are composed with diagonally laid dark blue and red tesserae ( z 2012: 707). The Amphitrite Mosaic of the Terrace House 2 (Jobst 1977: 59, fig. 98, 100) and the Vedius Gymnasium (Miltner 1958: 98) in Ephesus have a similar expression. It is understood that these patterns were used as a popular form in the most important structures of Ephesus in the 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> century A.D. Thus, the Metropolis palaestra mosaics could be dated to the same period.

### Panel 12

Size: 2.32 x 1.49 m.

Description: After lozenges motifs, the diagonal lines which created the grid are used as a different motif of the mid-panel. The single row of diagonally set dark blue lines on a white background creates a square like network. Squares have 0.22 m size in edge and 0.30 m in diagonal length. According to the excavation season in 2010, these panels repeat as a central motif along the west portico.

Preservation: This panel is well preserved, except for small gaps and lacunas. Despite the calcification on the surface of tesserae provide to consolidate, it creates difficulty, preventing cleaning and visualization of the image.

Comparison: The diagonal grid which is frequently used in opus signinum-style mosaics is a simple motif of geometric decoration. The grid motif can be found in almost every structure and dimension. Angles formed by lines make the difference according to whether fields with square or lozenge. In this case, diagonal lines cut each other in perpendicular and create mid-square grids (Décor I: 124e). There are five tessera saltire motifs in the central point of the squares like in the Ephesian terrace houses (Scheibelreiter 2010: 139, pl. 418).

### Panel 13

Size: 2.32 x 2.32 m.

Description: This panel is on the intersecting corner of the south and west porticoes (Figure 9). A circular border with 2.14 m. width places inside of the



Figure 9  
The Lozenge star of  
Panel 13

corner square. In fact, the panel's main motif consists of eight-armed star of lozenge in the circle (Décor II: 289b). Lozenges have measured of the average lengths of 1.00 and width of 0.40 m. The inner corners of the square are decorated with three-spoke floral figures. The heart shaped leaves of ivy (*hedera helix*) motifs are located between each two lozenges of star. The size of the heart is measured in 0.26 x 0.39 m.

Preservation: The mosaic floor is very well preserved, except for the damage caused by the block that was fallen down on the pavement. We decided to leave the block in-situ, because it is directly related to the demolition phase of the structure and thick layer of soil below. Another destruction problem in this area is a layer of char that began just on the mosaic floor. For this reason, burning marks composed on the floor and tesserae. Furthermore, the calcification layers of limestone tesserae have also concentrated in this section.

Comparisons: The eight-armed star lozenge is usually used in large scale modular floor decorations. The earliest lozenges star were used in Pompeii in 1<sup>st</sup> century B.C. (Ovadia 1980: 138). It was especially used in Cilicia and Syria as a mid motif. An example of a star used as a single motif in the corner can be found in the mosaic of Three Graces at Narlıkuyu dated to the last quarter of the 4<sup>th</sup> century A.D. (Budde 1972: 101, fig. 91). But the Solomon's knot in the corners and the circular rosettes of lozenges display a variety. An example of a circular mosaic is also presented in the Adana Archaeological Museum (Budde 1972: 30, fig. 51). The polychrome mosaic dating from the middle of the 3<sup>rd</sup> century A.D. differs in terms of form and style. The example of Pievedi Cadore in Padua (Donderer 1986: 172, pl. 54) located with meander borders are also close to Metropolis. Another example found in the East Basilica of Xanthos is dated to the Late Antique period (Raynaud 2009: 95, fig. 100). The lozenge star mosaic in the central nave, decorated with 18 panels, reflects the style of late period being used in too many shapes and colors. Floral motifs which come out from a krater represent the most similar example related to Metropolis. Examples of heart and floral motifs in the corners are close to the Ephesus Terrace Houses 2, SR 18 Room (Scheibelreiter 2010: 137, pl. 413) and to a building floor mosaics near the Scholastica Bath (Jobst 1977: fig. 135-136).

## Wall or Vault Mosaic

In 2009, some mosaic fragments have been recovered in the so-called Niche Building related to the northeast area of the bath (Figure 1). Approximately 150 pieces of mosaic have been found in the pool of the south niche that was of



3.09 x 1.37 m size (Figure 10). These figured mosaics (Figure 11) are different from other floor mosaics: Firstly, all tesserae were made of different material, size and density. While geometric panels have a density ranging from 45-55 tesserae/sq dm, these pieces show a density nearly 100 tesserae/sq dm. Materials such as stone, marble and glass chosen for the tesserae, their extreme small size (5-8 mm) and finely adjusted thin joints increase the quality of the mosaic work.

In addition, some bright blue and green colored pieces are formed by smalti technique with glass tesserae. Glass tesserae are lighter and show more color on figures. Therefore, their application is preferred for wall and vault mosaics (Dunbabin 1999: 280). In a flat border band, four tones of gray-black stones show different shades and composition on the mosaic. The polychromy of wall mosaic emphasises affinity to the Pompeian fourth style wall paintings (Ling 1998: 103). On the other hand, glass mosaic is more carefree than wall paintings. The vivid surface could be easily cleaned and reflective qualities of glass used to display an attractive look. However, the aesthetic appeal of vault mosaic was based on irregular surface and multiple reflections of glass tesserae (Ling 1998: 16). Thus, glass mosaics were mostly used in baths or fountains where they would reflect light from the water.

The most important aspect related to the spherical surfaces of vaults or half-domes is the style of implementation of tesserae. The section of the mosaic reveals a large layer of nucleus and a black binder under each tessera on the bed mortar. The black joint in strong adhesive might be bitumen as a mid-material used for the vault mosaics. It is known that the bitumen glue was used for cementing the mosaics from the Ur period (approximately 2500 B.C.) onwards (Zettler 1998: 45). In Greek and Roman periods, bitumen was also used for the purpose of binding, water-proofing and insulating (Forbes 1955: 89).

As another distinctive feature, the surfaces of all stone and glass tesserae remained just as they were cut and the edges are sharply formed. For this reason, it can be stated that the floor mosaics were not meant to be used to walk on. In addition, although the mosaic fragments are too small in size (approximately 0.25 m), the surface has a slightly concave shape. Owing to feature of this mosaic, it is possible to say that these might belonged to a half dome above the niche.

Figure 10  
The Niche Building



Wall or vault mosaics which were made by the technique of *opus musivum* represent a most difficult construction. Therefore, this type was applied only in small numbers around the entire ancient world. Initially, *opus musivum* was applied onto the surface of the ceiling of nymphaeum buildings and grottoes of Roman villas, later started being used for baths in Rome, Ostia, Carthage, Samos and Salamis. The most glorious examples of wall, vault and dome mosaics can be seen in the Baths of Caracalla in Rome (Dunbabin 1999: 246). The use of glass mosaic increased with church domes in the Early Christian Era. Only a limited number of the important structures in major ancient cities date to the Roman Period. Rome, Herculaneum and Pompeii have the earliest examples along with the wall and vault mosaics (Dunbabin 1999: 243).

The niche mosaic at Ephesus, the capital city of Asia, bears many similarities with Metropolis in terms of spatial, structural and material features. The triclinium niche of the Terrace House 2 - SR 24 depicted a figure in the dome mosaics dated to 400 A.D. according to W. Jobst (1977: 87). The domes covering the half cylindrical space of the niches are placed symmetrically and figures are applied so as to face each other. While the figure of the west niche is a partial torso, the east part has only head and shoulders of the figure. Despite using larger stone and glass tesserae on the figure's face, it is a reminiscent of the example of Metropolis in terms of style and color. In addition, lopsided figures are similar to the mosaics of the reception hall in Metropolis. But this place is covered with marble and the 0.70 m wide niches of triclinium show different characteristics compared to Metropolis. Therefore, the larger niche in Metropolis is the most important example in detailing of figures and comfort in composition.

Ceramics, coins and sculptures found during excavations in the Niche Building, support the suggestions for dating the mosaics. Ceramic pieces, as well as the density of the coins dating from the Late Roman Period (esp. the 4<sup>th</sup> century A.D.) show, that extensive construction activities were undertaken in the bath. In addition, two heads of statues unearthed in the same place date back to the 3<sup>rd</sup> and 6<sup>th</sup> centuries A.D. (Aybek 2010: 56).

### Condition of Mosaics

Damage and weathering occurred on the mosaic floor covering the area of the south portico are to a great extent the result of physical effects. For this reason, it is decided to preserve the mosaic floor in-situ using the method of consolidation. Especially, the bedding layer of the pavement is well preserved, whereas lacunas came about by the later usage and due to the falling architrave blocks. The raising of ground water table and of humidity has been hindered due to the lower height of foundation walls at both sides of the mosaic floor.

We can see that the surface of the mosaic in general is somewhat worn out, even though the bedding mortar and layer are in a good condition. Especially, the dark yellow tesserae of sandstone are more eroded and exfoliated. In the Panel 12 and Panel 13, it has been also observed that a layer of calcit occurred due to salt crystallisation and calcification. Otherwise, yellow staining appears on the sandstone and white marble tesserae. In the same part of the pavement, light colors of tesserae are counter changed to grey due to the fire.

In the later period, two walls were built on the gallery and three marble blocks of the superstructure had fallen down on the mosaic causing some depressions. The rooms belonging to the Late Byzantine or Early Ottoman Period are built in mortarless wall technique. Despite cracking and collapse, the pavement is



Figure 11  
A figure of mosaic from  
Niche Building

almost entirely preserved under the walls. But, no evidence of mosaic was found inside of the rooms. Therefore, it is assumed that, mosaic pavement was not preferred for interior space of the later room.

Despite the existence of a protection shelter on the mosaic floor, plantations have grown in the area around it. The seeds of plants winnowed by the wind are settled down on the mosaic pavement and deeply rooted. Some measures must be taken to remove these roots which are the most important factor of corruption. An easily method would be uprooting by groping in early summer. But, if this method is not properly applied, it could be more harmful for tesserae. Therefore, a biological cleaning using microorganisms (mosses and algae) must be carried out in the closest environment of the mosaic and surface of floor. In the context of biological research (Capriotti - D'Alessandro1991), solutions of anti-bacterial biocides like Desogen and Metatin can be put into practice. However, these applications are preliminary and particularly with regard to seasonal cycles. A program of periodic maintenance could be designed for the conservation of the exposed sites.

There is no general plan of the conservation and maintenance in the palaestra at Metropolis. The conservation program in a large scale must be prepared by survey, analysis and stabilization of all mosaics. In general, conservation studies are classified in five stages; cleaning and sifting, consolidation, reconstruction or reinstallation, maintenance and aesthetic presentation. Emergency conservation measures were just carried out in a ten percent area of mosaics in order to clean and consolidate them under the supervision of Assoc. Prof. Selçuk Şener and conservator Mine Yar.

## Emergency Conservation Measures

The mosaics of the Metropolis palaestra are damaged by physical effects, although the ground remained structurally intact. Cracks, depressions and gaps seen on the floors occurred due to the demolition of the marble superstructure or to change during the later construction phases. Therefore, border consolidation and simple cleaning were first applied for uncovering the mosaic floor (Figure 12). Light-hardened surface layer of soil on the mosaic was removed by using tools such as brush and small spatula. The mosaic surface has been erased with water and sponge to make the motifs clearly visible.

In 2009, emergency conservation procedure was applied on a section of the mosaics and a temporary protection shelter (Figures 13-14) was built by permission of the Turkish Cultural and Natural Heritage Conservation Board. The concrete pillars of the steel roof are designed in such a way that they would not create any damage on the floors. The shelter defines an area of about 10.00 x 40.00 m. The size of concrete pillars is 0.40 x 0.40 m and their height varies between 0.80 to 1.20 m. No pillars were set up on the stylobate or mosaic panels. Wooden blocks (0.10 m) and rubber sheets (0.02 m) were set on under the concrete pillars, in order to prevent any damage of original marble and floor. The upper cover of the shelter is roofed by solid-but-light slabs of bituminous plates. This material that looks like red brick is designed to provide natural light through transparent areas in every 5.00 m distance. Thus, the uncovered mosaics are protected from environmental factors and a comfortable working area would be created. In the remaining sections on the roof, a simple method of protection is applied with the material such as geotextile, sand and volcanic tuff.





Tesserae of mosaics are unearthed, cleaned and filled in around with the original material, as a method of emergency conservation measures. In coming years, after occurring the entire portico's mosaics, an extensive conservation project based on modern materials is planned. After a carefully dry cleaning of tesserae, the soil that remains between cracks and lacunae are issued by dental instruments, whereas remains and dust on the surface are cleaned by vacuum. The Primal AC 33 solution was applied for consolidation of mosaic pavement where the original mortar is weak. An inclined border is filled to the edges of the original floor mosaic for supporting the mortar. After calcification and impurity encrusted over tesserae, mechanical cleaning procedure was applied with lancet and soft brush.

The liquid original based mortar has been prepared to fill and strengthen the surface as a trial basis in approximately 6 sq m area. Then the mortars are cleaned by wiping with wet sponges so that no residues would remain on the surface of the floor. Although this method creates a solid ground, it was applied to a small area due to the difficulties in cleaning stage. These applications will be evaluated again, after a general conservation project for all mosaics will be prepared by experts.

### Dating and Conclusion

The porticoes of the palaestra in the Roman Bath at Metropolis are completely covered by means of mosaics with geometric patterns. Besides using other colors, there are basic black-and-white type mosaics in Italian style. This style was preferred in western Anatolia, especially in Pergamum, Ephesus and

Figure 12  
Basic conservation  
of mosaic in Panel 1

Figure 13  
Section of protection shelter  
in the south portico

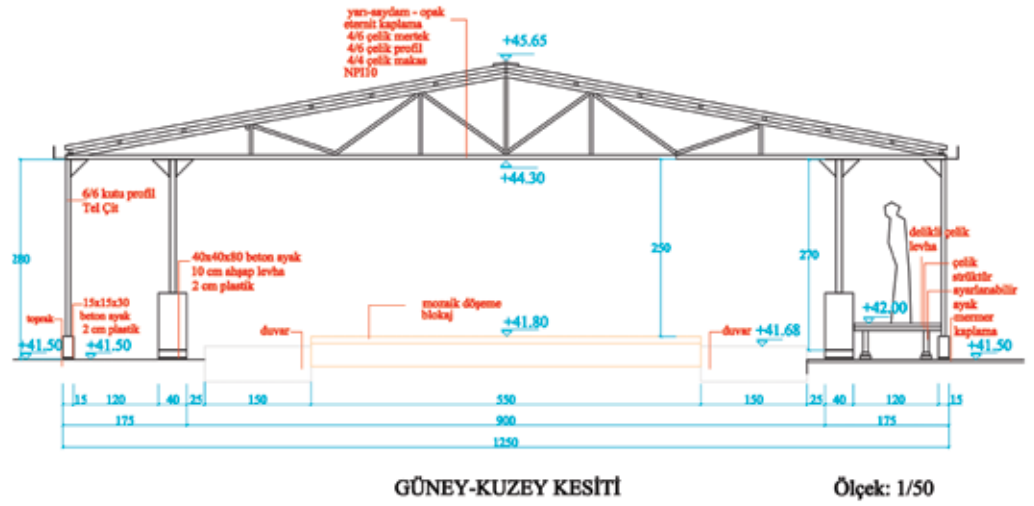


Figure 14  
View of protection shelter  
in the south portico



Miletus from the 1<sup>st</sup> century A.D. onwards. The mosaics of the Terrace Houses at Ephesus (Scheibelreiter 2007: 68) and the peristyle at Miletus (Knackfuss 1924: pl. VII, fig. 53) show great similarities with the examples of Metropolis.

Above the mosaic floor, following coins were found to determine the date:

Roman Imperial period (27 B.C. – A.D. 284), 6 coins,

Late Roman period (A.D. 284 – 491), 19 coins,

Byzantine period (A.D. 491 – 1453), 2 coins,

Islamic period, 1 coin.

Most of the coins range from the beginning of the Constantinian Period until the time of Arcadius, but the majority belongs to the period of Constantine II (A.D. 337-361). Few coins dating to the reign of Trajan may indicate to an early building phase in this area. In addition, the masonry type of the wall in the niche hall has actually a different character than the rest of the structure. Although, *opus incertum* (rubble wall) masonry was generally used in other rooms of the bath, here, the *opus vittatum* (stone wall) type of masonry of earlier date can be seen. In addition, an inscription of the Flavian Period which was found in the caldarium also supports this suggestion. Thus, it is understood that the palaestra was built nearly one hundred years after the construction of the bath and the mosaics were laid on the porticoes in the following century. A Byzantine bronze oil lamp and a coin of Justinus II (A.D. 565-578) which were found in a later wall, define the last used phase of the bath.

As a result, the ancient city of Metropolis shows a significant development in the Roman Imperial Period. The city expanded and large public buildings appeared in the Cayster Valley. The Roman Bath displays several building phases, repairs and modifications as an impressive building. Apparently, other large cities like Ephesus and Miletus served as a model for planning the Bath at Metropolis as seen by the similarities between them. It is evident that Metropolis was not only influenced by large cities in terms of architecture but also concerning sculpture, pottery and other branches of art. Finally, the construction date of the mosaics in the palaestra is assigned to the end of the 3<sup>rd</sup> and the beginning of the 4<sup>th</sup> century A.D. based on typological comparisons with other mosaics and uncovered pottery, coins and plastic finds.

In general, the central part of the bath was built at the end of the 1<sup>st</sup> century, the remaining parts and the palaestra were built in the middle of the 2<sup>nd</sup> century, mosaics were laid on the porticoes at the end of the 3<sup>rd</sup> century, and finally, the use and function of building terminated at the end of the 6<sup>th</sup> century A.D. Thus, the Roman baths and the palaestra seem to have had at least four different phases within nearly five hundred years. Palaestra was built during the second phase and after about 150 years, the mosaic pavement was laid down in the third phase. The future studies will aim to clarify, if there was a different phase between the construction period of the palaestra and the laying of the mosaics.



## Bibliography

- Aybek 2010 S. Aybek, "Metropolis'te 2009 Yılında Bulunan Küçük Nişli Yapıya Ait Üç Mermer Portre", *Metropolis Ionia II: Yolların Kesiştiği Yer, Recep Meriç İçin Yazılar, The Land of Crossroads, Essays in Honour of R. Meriç*, S. Aybek – A. K. Öz (eds.), İstanbul.
- Aybek – Öz – Meriç 2011 S. Aybek – A. K. Öz – A. E. Meriç, "Metropolis 2009 Yılı Kazı Çalışmaları", 32. KST III, 166-181, Ankara.
- Budde 1972 L. Budde, *Antike Mosaiken in Kilikien, Band II: Die Heidnischen Mosaiken*, Recklinghausen, 1972.
- Campbell 1991 S. D. Campbell, *The Corpus of Mosaic Pavements in Turkey: The Mosaics of Aphrodisias in Caria*, Toronto.
- Campbell 1998 S. D. Campbell, *The Corpus of Mosaic Pavements in Turkey: The Mosaics of Anemurium*, Toronto.
- Capriotti – D'Alessandro 1991 G. Capriotti – L. D'Alessandro, "Cleaning Tests on Other Mosaics at Paphos", *The Conservation of the Orpheus Mosaic at Paphos*, N. S. Price (ed.) Cyprus, 58-59.
- Décor I C. Balmelle – M. Blanchard-Lemee – J. Christophe – J.-P. Darmon – A. M. Guimier-Sorbets – H. Lavagne – R. Prudhomme – H. Stern, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine I: Répertoire graphique et descriptif des compositions lineaires et isotropes*, Paris, 1985.
- Decor II C. Balmelle – M. Blanchard-Lemee – J.-P. Darmon – S. Gozlan – M.-P. Raynaud, *Le Décor Géométrique de La Mosaïque Romaine II. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*, Paris, 2002.
- Donderer 1986 M. Donderer, *Die Chronologie der römischen Mosaiken in Venetien und Istrien bis zur Zeit der Antonine*, Berlin.
- Dunbabin 1999 K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.
- Forbes 1955 R. J. Forbes, *Studies in Ancient Technology II*, Leiden.
- Jobst 1977 W. Jobst, *Römische Mosaiken aus Ephesos I: Die Hanghäusern des Embolos*, *Corpus der antiken mosaiken in der Türkei I.*, FiE VIII/2, Vienna.
- İnan 1985 J. İnan, "Perge Kazısı 1983 Çalışmaları", VI. KST, Ankara, 323-344.
- Knackfuss 1924 H. Knackfuss, *Der Südmarkt und die benachbarten Baulanlagen. Milet I*, 7, Berlin.
- Levi 1947 D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements, Vol II*, Princeton.
- Ling 1998 R. Ling, *Ancient Mosaic*, London.
- Meriç 1982 R. Meriç, *Metropolis in Ionien: Ergebnisse einer Survey-Unternehmung in den Jahren 1972-1975*, Königstein.
- Meriç 1999 "Metropolis 1997 Yılı Kazı Raporu", 20. KST II, Ankara, 335-352.
- Meriç 2004 R. Meriç, *Metropolis: City of the Mother Goddess*. İstanbul.
- Meriç et al. 2005 R. Meriç – A. K. Öz – A. E. Meriç, "Metropolis Kazıları 2003", 26. KST II, Ankara, 133-146.
- Miltner 1958 F. Miltner, *Ephesos: Stadt der Artemis und des Johannes*. Vienna.
- O'Connor – Morey 1920 R. B. O'Connor – C. R. Morey "The Mediaeval History of the Double-Axe Motif", *AJA* 24/2, 151-172.
- Ovadiah 1980 A. Ovadiah, *Geometric and Floral Patterns in Ancient Mosaics*, Roma.
- Öz 2009 A. K. Öz, "Metropolis Palaestra Mozaïği Hakkında İlk Gözlemler", *Kubaba* 14, İzmir, 31-40.
- Öz 2012 A. K. Öz, "The Mosaics of Metropolis in Ionia", 11<sup>th</sup> International Colloquium on Ancient Mosaics, M. Şahin (ed.) Bursa, 701-708.
- Raynaud 2009 M.-P. Raynaud, *Corpus of the Mosaics of Turkey I, Xanthos, Part 1 The East Basilica*, İstanbul.
- Scheibelreiter 2007 V. Scheibelreiter, "Mosaics in Roman and Late Antique West Asia Minor", *The Proceedings of III. International Symposium of the Mosaic of Turkey*, M. Şahin (ed.), Bursa, 63-78.
- Scheibelreiter 2010 V. Scheibelreiter, "Mosaiken", *Das Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheiten 1 und 2. Baubefund und Ausstattung*, FiE VIII/8, F. Krinzinger (ed.), Vienna, 131-148, 487-509.
- Yegül 2006 F. Yegül, *Antikçağ'da Hamamlar ve Yıkanma*, (Çev: Emel Erten), İstanbul.
- Zettler – Horne 1998 R. L. Zettler – L. Horne (eds.), *Treasures from the Royal Tombs of Ur*, Pennsylvania.



# Paphlagonia Hadrianoupolis'i Mozaik Buluntuları: Ön Değerlendirmeler

Sami PATACI\* – Ali Kazım ÖZ\*\* – Ergün LAFLI\*\*\*

*Hadrianoupolis is located 3 km west of the modern town of Eskipazar, near Karabük, in southwestern Paphlagonia. Some of the ruins of the structures in the city have remarkable floor mosaics which are dated to the end of the 6th century and the first half of the 7th century A.D. These buildings with mosaic floors are the Baths 'A' and 'B', the Early Byzantine Churches 'A' and 'B' and an Early Byzantine Villa. Excavation studies of the buildings were conducted by a team directed by Assoc. Prof. Dr. Ergün Laflı from the Dokuz Eylül University in 2006 and 2007.*

**Keywords:** Paphlagonia, Hadrianoupolis, Mosaic, Church, Early Byzantium.

Bir güneybatı Paphlagonia Kenti olan Hadrianoupolis, Batı Karadeniz bölgesindeki Karabük ili, Eskipazar ilçesinin 3 km kadar batısında yer almaktadır. Dokuz Eylül Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Ergün Laflı ve ekibince 2005 yılında kent ve çevresinde yüzey araştırmaları yapılmış, 2006 ve 2007 yıllarında aynı ekip tarafından kazı çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar, kentte İ.Ö. 1. yüzyıl ve İ.S. 8. yüzyıllar arasında yerleşim olduğunu göstermiştir (Laflı 2009: 40). Yüzey araştırmaları sırasında 24 adet yapı tespit edilmiştir. Bu yapılardan zemin mozaığına sahip olan Hamam A, Hamam B, Erken Bizans Dönemine ait A Kilisesi, B Kilisesi ve bir villa yapısında kazı çalışmaları yapılmıştır. 2008 sezonunda, Hamam A yapısı ve Erken Bizans B Kilisesinde konservasyon ve restorasyon çalışmaları düzenlenmiştir (Laflı 2009: 46). 2010 yılında Atatürk Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Vedat Keleş başkanlığında bir ekip tarafından kentte arkeolojik çalışmalara devam edilmiştir.

Kentin kamu yapılarından biri olan Hamam A yapısı (Çizim 1) kent merkezinde Erken Bizans Dönemi yapılarının yoğunlaştığı alanda, B Kilisesinin yaklaşık 140 m kadar güneybatısında yer almaktadır. Hamam A yapısının 15 farklı mekânından zemin mozaığına sahip olan oda, Mekân 11 olarak adlandırılmıştır. Buradaki mozaik, İ.S. 5. yüzyıl sonuna (475-490) tarihlenmektedir (Laflı - Zâh 2008: 701).

Mozaik zeminli mekân 11, yapının yenilendiği bir evrede, muhdes bir duvarla ikiye bölünmüştür. Bu iki oda, Mekân 11a ve 11b olarak tanımlanmaktadır. 9,77 x 5,28 m ölçülerindeki mozaik (Resim 1), en dışta, turuncu renkli bordür ile sınırlanmıştır. Ana bezeme alanını çevreleyen diğer bordürler dalga motifi bordürü ve altı halatlı polikrom örgü motifi bordürüdür. Mekân 11a içerisindeki pano 3,36 x 2,55 m ölçülerindeki geometrik bezemeli tasarımdan meydana gelmektedir. Bu geometrik süsleme, testere dişli, polikrom, konsantrik kareler bezemeli çerçeveler ile paralelkenar dörtgenlerden oluşan sekiz kollu yıldız motifleri arasında kalan karelerden oluşmaktadır. Mekân 11b içerisinde kalan bir diğer pano, üç boyutlu, paralelkenar kolları zikzak formunda, üst üste oturtulmuş ve birbirini tekrarlayan sıralar halinde işlenmiş polikrom çavuş motifi (Benzer tasarımlar için bkz. Décor I: 37, pl. 9g; 320, pl. 203f) tasarımına sahiptir. Bu kompozisyon 3,00 x 2,45 m boyutlarındadır. Oda 11b'nin güneybatı köşesinde, Mekân 8'e girişi sağlayan kapı eşiğinin bulunduğu noktada ayrıca bir adet dama tahtası tasarımı yer almaktadır.

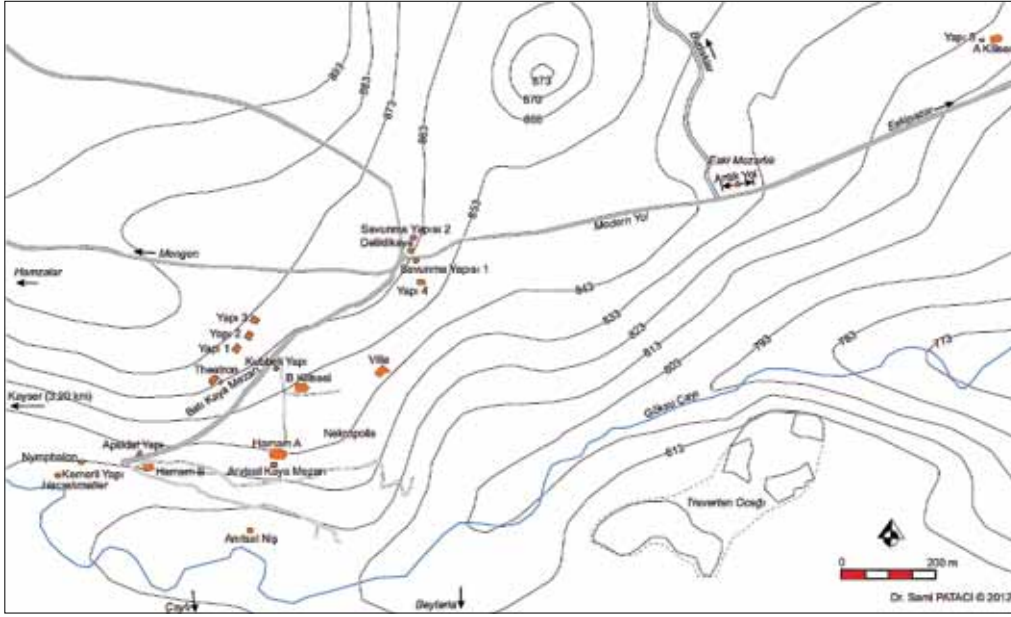
Bizans kent surlarının yaklaşık 2,5 km doğusunda, Göksu Deresi vadisinin 500 m kuzeyinde yer alan A Kilisesi (Çizim 2), Yerebatan ismi verilen bir tepe yükseltisinin üzerinde yer almaktadır. Üç nefli bu bazilikal yapı, 20,28 x 15,84 m ölçülerindedir (Laflı - Zâh 2008: 686). Kilisenin üç nefi, nartheksi ve beması, İ.S. 6. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen zemin mozaikleri ile kaplıdır.

\* Dr. Sami Pataci, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, İzmir. E-posta: samipataci@hotmail.com

\*\* Öğr. Gör. Dr. Ali Kazım Öz, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, İzmir. E-posta: ali.oz@deu.edu.tr

\*\*\* Doç. Dr. Ergün Laflı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Ortaçağ Arkeolojisi Anabilim Dalı Başkanlığı, İzmir. E-posta: elafli@yahoo.ca

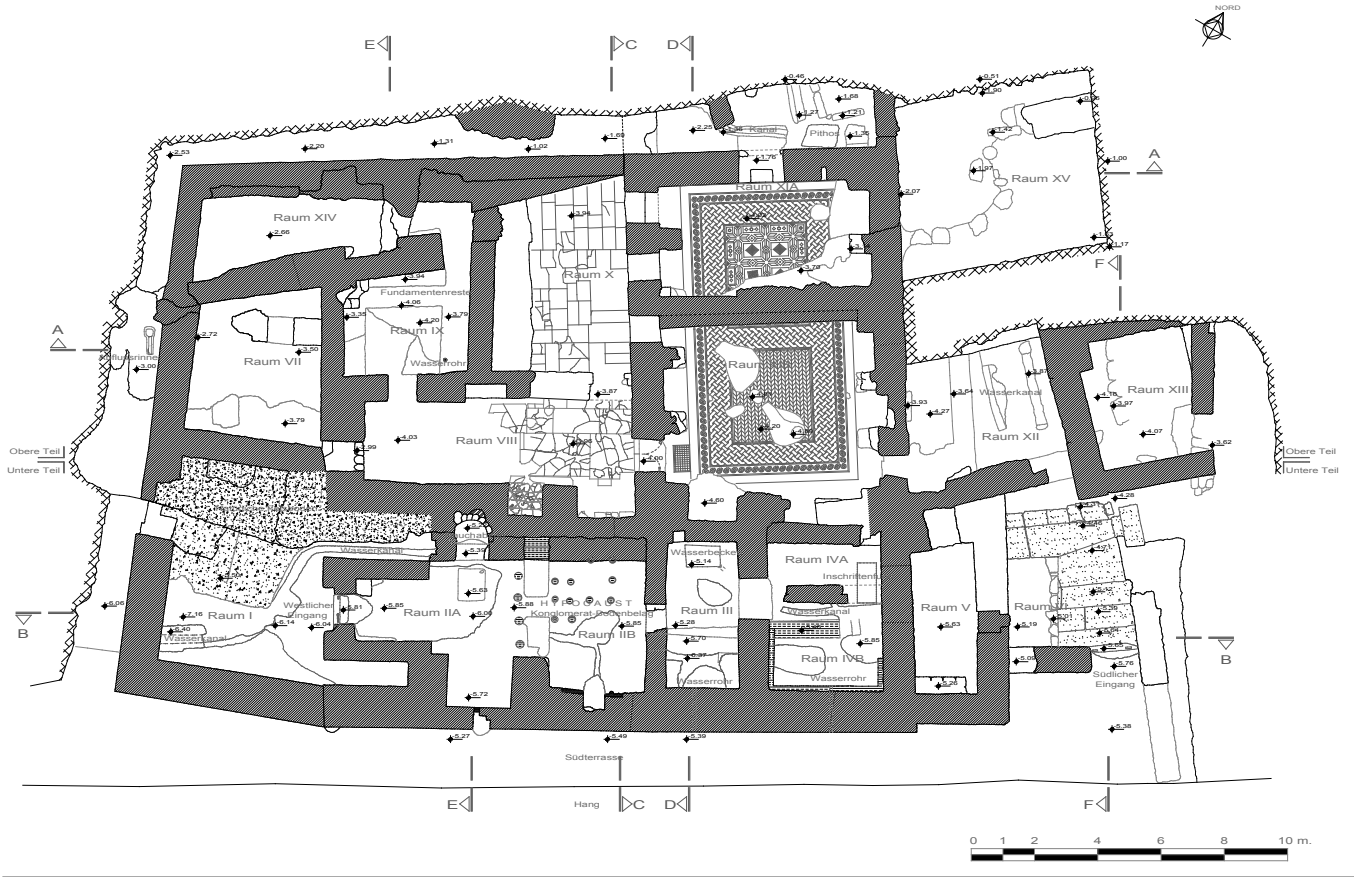




Kilisenin kuzey nefinde üç parça halinde korunan zemin mozağının olması gereken ölçüleri 14,10 x 2,65 m'dir. Mozağın dıştan ilk bordürü monokrom kırmızı renklidir. Diğer bordür, siyah zemin üzerine sık örülü, yuvarlak dilli ve çok renkli ikili örgü motifi bordürüdür. I numaralı pano, nefin batı yarısını kaplamaktadır. Bu panonun tasarımı, kare çerçeveler içindeki kuş figürleri, bunların etrafında bezenmiş sekiz baklava dilimli yıldız motifleri ve rozet süslemeli küçük karelerden oluşmaktadır. Kare çerçeveler içerisindeki kuş figürleri, keklik, ördek, benekli tavuk gibi türlere aittir (Resim 2). Kuzey nefin II numaralı panosu iki ayrı parça halinde korunmuştur ve olması gereken ölçüleri 6,00 x 1,55 m'dir. Mozaik zemin, kuzey-güney yönünde yan yana dizilerek oluşturulmuş üç sıra halinde kare formu bezeme alanlarının geometrik motifli ve kuş figürlü kompozisyonundan meydana gelmektedir. 16 ya da 17 adet kuş figürü olması gerekirken bunlardan sadece dört tanesi korunabilmiştir. Bunlar, keklik, ördek, benekli tavuk ve papağandır.

Yedi parça halinde korunan orta nef mozağının olması gereken ölçüleri 11,23 x 6,76 m'dir. Dıştan ilk bordür, monokrom, turuncu renklidir. İkinci bordür siyah zemin üzerine polikrom, üç boyutlu, yanal görünümlü ve dalgalı kurdele motifi bordürüdür (Benzer bir tasarım için bkz. Décor I: 115, pl. 65d). Üçüncü bordür bitkisel bezemeli olup antitetik mızraklı yapraklar ve asma yaprakları gibi tasarımlara sahiptir. Dördüncü bordür, dalga motifi tasarımı ile süslenmiştir. Nefin doğu kenarında, bir adak yazıtı bulunmaktadır. Yazıtın ancak bir kısmı korunmuştur. Beyaz zemin üzerine siyah tesseralarla yapılmış olup 20 cm'lik bir genişliğe ve 2,40 m korunan uzunluğa sahiptir.

Orta nefin batı yarısını kaplayan I numaralı panonun ölçüleri 5,10 x 4,90 m'dir. Panonun tasarımı, içerisinde hayvan figürleri bulunan kare çerçeveler ve eğrisel kareler (Benzer bir motif tasarımı için bkz. Décor II: 95, pl. 294a) ile bunların etrafını dolduran daireler ve uzun kenarları konkav formu sekizgenlerden oluşmaktadır. Bu ana süsleme alanında, dört adet hayvan figürlü pano mevcuttur. Bunların dışında, alanın kuzey ve güney sınırlarında, sekiz adet çan formu motif yer almaktadır. Ortalama 90 x 90 cm ölçülerindeki eğrisel kareler içerisinde betimlenen hayvan figürleri, tavuk, ördek, su kuşu (Resim 3), güvercin gibi kuş türlerine aittir. Figürlü kare çerçevelerin ölçüleri ise ortalama 69 x 70 cm'dir. Bu dört panoda leopar, grifon (Resim 4) ve iki adet geyik figürü yer almaktadır.



LEGENDE

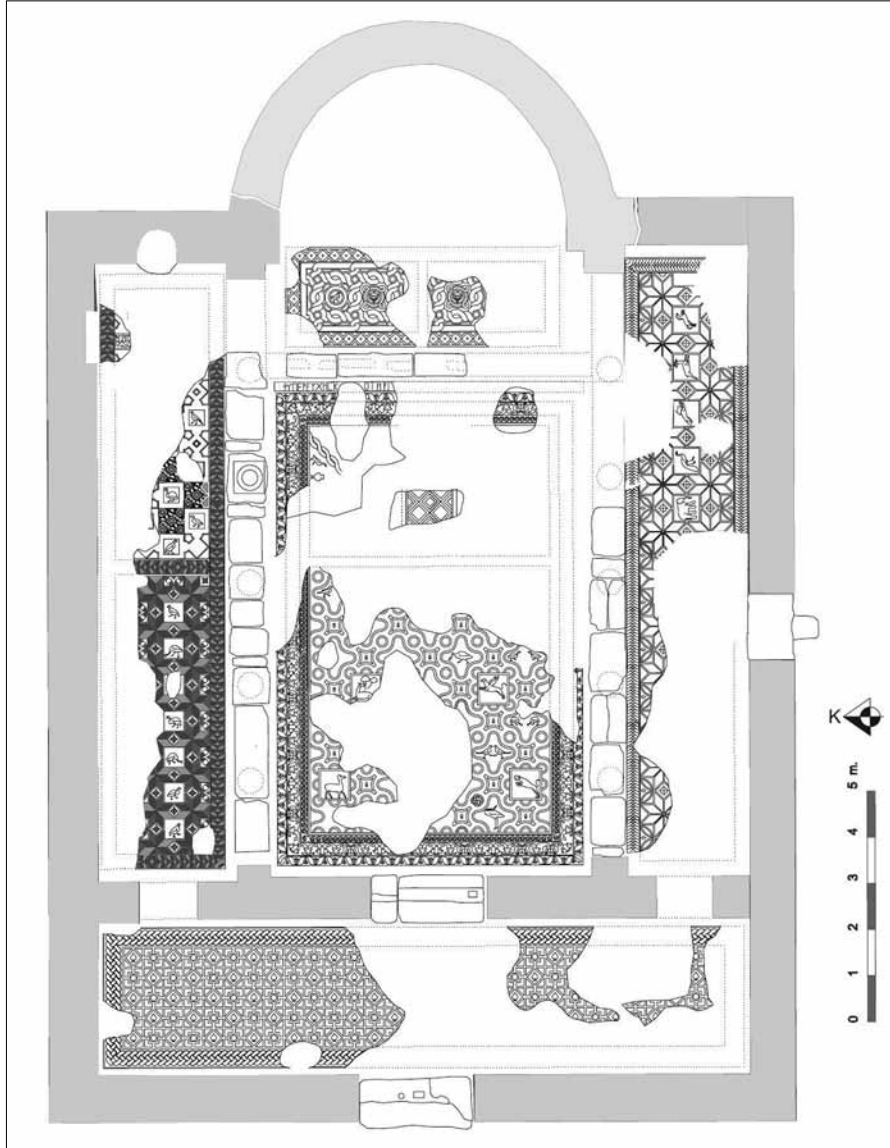
Steinmauer.	Kalksinterboden.	Nicht ausgegraben.
Natürlicher Felsboden.	Ziegelboden.	Stellen der Profilschnitte.
Schieferboden.	Mosaikboden.	

GRUNDRISS DER THERME "A" IN HADRIANOUPOLIS  
NACH DEN GRABUNGSKAMPAGNEN 2006-2007

Çizim 1  
Hamam A.



Resim 1  
Hamam A, Mekân 11a Mozaiği.



Orta nef taban mozağının doğu yarısını kaplayan II numaralı panonun olması gereken ölçüleri 4,10 x 4,88 m'dir. Beyaz zeminli sahne, üç farklı kuşak halinde panoyu dolaşan geometrik motifler ve bu motiflerin arasında bulunan kuş figürleri ve kaplardan oluşmaktadır.

Kilisenin güney nef mozağı tek parça halinde korunmuştur ve olması gereken ölçüleri 14,00 x 2,74 m'dir. İki adet bordürden ilki monokrom turuncu renklidir. İkinci bordür, siyah zeminli, yuvarlak dilli, sık örülü, polikrom ikili örgü motifli bordürdür. Güney nef mozağı panosu, hayvan figürlü çerçeveler ve bunların çevresini dolduran kareler ile sekiz paralelkenar dörtgenden oluşan yıldız motiflerinden oluşmaktadır. Çerçeveler içerisindeki tasarımlar, fil, tavus kuşu, aslan, ceylan (Resim 5) ve bir at figüründen ibarettir.

A kilisesinin nartheks zeminini kaplayan mozaik alanın olması gereken ölçüleri 13,70 x 3,25 m'dir. Mozaik, monokrom turuncu bordür ve 40 cm genişliğe sahip siyah zeminli, çok renkli ve dört halatlı örgü motifli bordürü ile sınırlanmıştır. Mozağın beyaz zeminli panosunda, üçgen motiflerin ve çavuş (Décor II: 37, chevron) motiflerinin oluşturduğu kareler yer almaktadır. Bu karelerin içi, hedera yaprakları ve ufak boyutlu kareler ile süslenmiştir.



Resim 2  
A Kilisesi, Kuzey Nef Mozaiği.



Kilisenin Bemasında iki parça halinde korunmuş ve 7,10 x 2,25 m ölçülerinde olması gereken zemin mozaiği yer almaktadır. Mozaiği kum saati formu oluşturan çok renkli ve testere dişli, teğet kareler süslemeli bordür çevrelemektedir. Mozaikte aynı bezeme kompozisyona sahip iki adet pano bulunmaktadır. Bu panolarda, sık örülü, polikrom basit örgü motifi ve polikrom, her bir çanı yatay gölgelendirilmiş ve teğet bitleştirilmiş çan motifi bantlarının oluşturduğu daire ve iç motiflerine ait bezeme alanlarından meydana gelen tasarım mevcuttur.

2003 yılında Karadeniz Ereğli Müzesi Müdürlüğü'nce Kurtarma kazılarında ortaya çıkarılan mozaik zeminli bir diğer dini yapı B Kilisesidir (Çizim 3). Yapı, kent merkezinde, Göksu Çayı'nın 500 m kadar kuzeyindedir. Üç nefli bazilikal bir yapı olan bu kilisenin ölçüleri, 14,85 x 23,49 m'dir (Lafı - Zâh 2008: 694). Kilisenin nefleri, apsisi ve beması İ.S. 6. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen zemin mozaikleri ile kaplıdır.

Kilisenin iki parça halinde korunan kuzey nef mozaığının olması gereken ölçüleri 13,80 x 2,20 m'dir. Mozaiği dıştan çerçeveleyen ilk tasarım monokrom beyaz renklidir. Bu tasarımdan sonra ikili iç motiflerinin oluşturduğu birbirini takip eden yarım daireler ile süslenen bir bordür yer almaktadır. Zemin

mozağının pano tasarımı, asimetrik gölgelendirilmiş çok renkli bantlar içinde düğümlü, teğet dairelerden oluşur. Dairelerin merkezinde rozet süslemeleri yer almaktadır.

Kilisenin orta nef mozağı ana süsleme alanını sınırlayan bordür, siyah zeminli olup polikrom, üç boyutlu ve cephesel perspektifli kırışık kurdele motifi ile süslenmiştir (Benzer bir tasarım için bkz. Décor I: 116, pl. 66 b). Ayrıca mozağın batı kenarında ana süsleme alanını sınırlayan geometrik tasarımlı iki kenar süslemesi daha yer alır. Orta nef zemin mozağının iki ana süsleme alanı mevcuttur. Mozağın doğu kenarında Cennet Nehirleri temalı bir pano yer almaktadır. Geometrik tasarıma sahip merkezi bir pano ise orta nef zemin mozağının en geniş boyutlu alanına sahiptir. Cennet Nehirlerinin personifikasyonunun konu edinildiği panonun boyutları 1,60 x 5,80 m'dir. Sahnede, soldan sağa doğru Geon, Phison, Tigris ve Euphrates (Resim 6) yer almaktadır (Maguire 1987: 24, figs. 15,16). Cennet Nehirleri batıya, orta nef girişine doğru bakmaktadırlar. Figür gövdelerinin sağ yarısı çıplaktır, Phryg etkili başlıkları vardır ve ellerinde birer cornucopia taşımaktadırlar. Sahnenin alt yarısında içinde balıkların yüzdüğü bir su kaynağı yer almaktadır.

Cennet Nehirlerinin konu edinildiği çeşitli mozaikleri Yunanistan, Libya ya da Ürdün gibi Anadolu dışındaki bazı antik yerleşimlerdeki örneklerden bilmekteyiz. Peloponnesos'ta, Tegea'daki Thyros Bazilikası nefinin İ.S. 5. yüzyıla tarihlenen taban mozağında Cennet Nehirleri personifikasyonu konu edinilmiştir (Maguire 1987: 24, figs. 15-21). Madaba'da Şehit Theodore şapelinde, uzun dikdörtgen formlu zemin mozağı panosunun dört köşesinde Geon, Phison, Euphrates ve Tigris yer almaktadır. Bu mozaik ise İ.S. 562 yılına tarihlenmektedir (Piccirillo 1993: 117, figs. 112-115). Bir diğer Cennet nehri taban mozaikleri Libya'da Justinianus tarafından yeniden kurulan ve Libya Kalesi (Qasr Libya) olarak bilinen Theodorias'tadır (Laflı - Zâh 2008: 697). 1957 yılında keşfedilen ve İ.S. 539 yılına tarihlenen Doğu Kilisesi içerisinden ele geçen bu mozaikler günümüzde Libya Kalesi Müzesi'nde sergilenmektedirler. Başka bir örnek ise, Edessa'nın güneyinde Ephrates üstündeki bir yerleşim olan Mesudiye'dendir. 1899 yılında Max Freiherr tarafından tespit edilen (Parlasca 1983: 263, Taf. 60-61) ve İ.S. 228-229 yılına tarihlenen Mesudiye mozağında Euphrates personifikasyonu işlenmiştir.

Orta nefin diğer panosu 7,05 x 5,90 m'lik ölçüsü ile orta nefin en geniş boyutlu mozaik alanını oluşturur. Buradaki geometrik tasarım, sekiz paralelkenar dörtgenden oluşan yıldız motifleri ve içleri geometrik motiflerle süslenen kare formlu çerçevelerden meydana gelmektedir.

B Kilisesinin güney nefi panosu, monokrom turuncu bir bordür ve dalgalı hatlı sarmaşık motifi bordürü ile çevrelenmiştir. Pano tasarımı, dörtlü iğ motiflerinden oluşan teğet dairelerden meydana gelmektedir. Ana süsleme alanının batı kenarında, yarı yarıya korunabilmiş bir kare pano içerisinde meyve sepeti süslemesi yer almaktadır. Alanın ortasında yer alan bir başka pano içerisinde ise su kaynağından su içer şekilde tasvir edilmiş bir boğa figürü yer alır (Resim 7). Alanın doğu kenarında diğerleriyle aynı boyutlara sahip bir kare çerçeve içerisinde dokuz satırdan oluşan bir mozaik yazıt bulunmaktadır. Bu yazıtta mozağı vakfedenlerin Himerios ve Valentina olduğu yazmaktadır.

B Kilisesi içerisindeki bir diğer zemin mozağı olan Apsis mozağının kuzey-güney doğrultusunda maksimum genişliğinin 7,30 m; doğu-batı doğrultusunda maksimum yüksekliğinin 4,20 m olması gerekmektedir. 2,90 x 2,80 m ölçülerindeki ele geçen tek parçadan anlaşıldığı üzere mozaikte, asma sarmalları ve üzüm salkımları içinde betimlenen kuş figürleri, bir at figürü, antitetik tavus kuşları gibi figürlü sahneler mevcuttur.



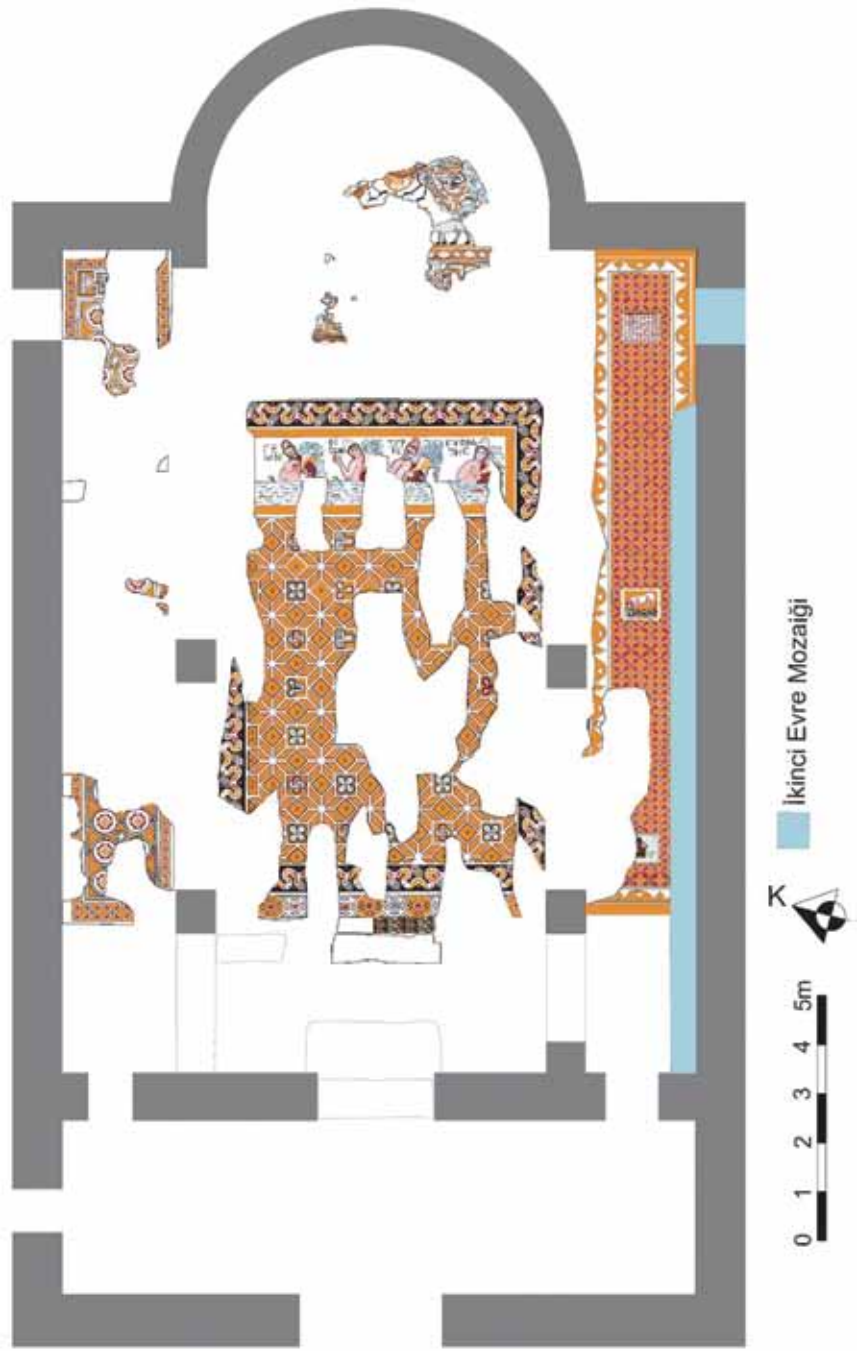
Resim 3  
I Numaralı Pano,  
Su Kuşu.

Resim 4  
I Numaralı Pano  
Griphon Figürü.

Resim 5  
A Kilisesi, Güney Nef,  
Ceylan Figürü.



Çizim 3  
B Kilisesi.



Resim 6  
B Kilisesi, Orta Nef,  
Cennet Nehirleri.







Kilisenin 7,00 x 2,00 m ölçülerine sahip olması gereken bema mozaïği ise iki küçük parça halinde korunmuştur. Birbirini takip eden yatay iğ motifleri ve karelerden oluşan mücevherli bir bant (Benzer tasarımlar için bkz. Décor I: 63, pl. 24) ana süsleme alanını sınırlayan bordürü oluşturmaktadır. Mozaïğin korunan iki parçası, pano tasarımı hakkında yeterince bilgi vermemektedir; ancak panoyu çevreleyen bantla aynı tasarıma sahip olan bantlarca oluşturulan süsleme alanları ve bu alanların içerisindeki geometrik ve figürlü tasarımlar, bema mozaïğinin panosunu oluşturmaktadır.

Hadrianoupolis'in zemin mozaikli yapılarından bir diğeri B Kilisesinin yaklaşık 150 m doğusunda yer alan ve 2007 yılında kazısı yapılan bir Villa yapısıdır. Villanın 6 ve 1 no'lu mekânlarında İ.S. 6. yüzyılın başına tarihlenen zemin mozaikleri keşfedilmiştir (Laflı - Zâh 2009: 648-651). Tek parça halinde, 3,27 x 3,32 m ölçülerinde korunan Mekân 6 mozaïğinin olması gereken ölçüleri 4,40 x 3,27 m'dir. Ana süsleme alanını dıştan sınırlayan ilk bordür, monokrom turuncu renklidir. Bir diğerk bordür, kum saati motifi oluşturan çok renkli, basamaklı haçlar (Basamaklı haç motif için bkz. Décor I: 37, Carré à degrés) (diğerk bir ifadeyle kırık kenarlı kareler) tasarımına sahiptir. Mozaïğin son bordürü dalga motifi süslemesinden oluşmaktadır.

Mekân 6 panosu, kuzey-güney yönünde beşer sıradan oluşan kare ve dikdörtgen formlu bezeme alanları içerisindeki geometrik ve figürlü tasarımlardan oluşmaktadır. Panoda, evin sahip ve sahibelerine ait olduğu düşünölen portreler (Resim 8) yer alır. Bu portrelerin çevresinde ise 11 adet kuş figürlü ve yine 11 adet geometrik motifli süslemeler panoyu oluşturmaktadır.

Villada, Mekân 1b içerisinde keşfedilmiş ve üç parça halinde korunmuş bir diğerk taban mozaïği yine geometrik süslemeli ve hayvan figürlü tasarımlara sahiptir. Burada A kilisesi kuzey nefindeki uzun bacaklı tavuk figürü ile benzerlik gösteren bir tavuk figürü yer almaktadır (Resim 9). Bir diğerk figür yarı yarıya korunabilmiş bir aslan figürüdür.

Bir diğerk mozaikli yapı, Hadrianoupolis'in kamu yapılarından Hamam B'dir. İ.S. 5. yüzyılın sonuna tarihlenen mozaiklere sahip bu yapı Hacıahmetler Mahallesi'nin doğu girişinin 50 m kadar doğusundadır. Eskipazar-Hacıahmetler yolunun güneyinde yer almaktadır. Oldukça anıtsal boyutlu olan bu yapının iki mekânında geometrik-bitkisel kompozisyonlu zemin mozaikleri keşfedilmiştir (Resim 10). Mekân 2'de sekiz yapraklı rozetlerin daire formlu merkez

Resim 7  
B Kilisesi Güney Nef,  
Boğa Figürü.

Resim 8  
Villa, Mekân 6 Mozaïği.

Resim 9  
Erken Bizans Villası,  
Mekân 1b Mozaïği.







Resim 10  
Hamam B Mozaïği.

Resim 11  
Hamam B Mozaïği.

süslemesinde testere dişli, çok renkli konsantrik kareler yer almaktadır. Hamam B'ye ait bir diğer zemin mozaïği (Resim 11) monokrom turuncu bordür, dalga motifi bordürü ve altı halatlı çok renkli örgü motifi bordürü ile sınırlanmış svastika-meanderler ve testere dişli, çok renkli konsantrik karelerden oluşan bir panoya sahiptir.



## Kaynaklar

- Décor I C. Balmelle – M. Blanchard-Lemee – J. Christophe – J.-P. Darmon – A. M. Guimier-Sorbets – H. Lavagne – R. Prudhomme – H. Stern, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine I: Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*, Paris, 1985.
- Décor II C. Balmelle – M. Blanchard-Lemee – J. P. Darmon – S. Gozlan – M.-P. Raynaud, *Le décor géométrique de la mosaïque romain II. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*, Paris, 2002.
- Laflı 2009 E. Laflı, “Paphlagonia Hadrianoupolis’i Arkeolojik Kazıları ve Onarım Çalışmaları 2008 Yılı Çalışma Raporu”, *Arkeoloji ve Sanat* 131, 39-62.
- Laflı – Zäh 2008 E. Laflı – A. Zäh, “Archäologische Forschungen im Byzantinischen Hadrianupolis in Paphlagonien”, *ByzZ* 101, Heft 2, 681-713, Taf. XIII-XXVI.
- Laflı – Zäh 2009 E. Laflı – A. Zäh, “Beiträge Zur Frühbyzantinischen Profanarchitektur aus Hadrianupolis-Blütezeit unter Kaiser Iustinian I.”, *ByzZ* 102, Heft 2, 639-659, Taf. I-XIII.
- Maguire 1987 H. Maguire, *Earth and Ocean, The Terrestrial World in Early Byzantine Art*, London.
- Parlasca 1983 K. Parlasca, “Das Mosaik von Mas’udije aus dem Jahre 228/29 n. Jhr.”, *DaM* 1, 263-267, Taf. 60-61.
- Piccirillo 1993 M. Piccirillo, *The Mosaics of Jordan*, American Center of Oriental Research, Amman.



## A Birds Mosaic in Qalaat Seman

Marie-Patricia RAYNAUD\*

*Pilgrims' Baths are excavated since 2008 in Qalaat Seman, dating from the same period than the whole site (end of 5<sup>th</sup> century), they are partially dug. A large mosaic covers a courtyard surrounded by three galleries (circa 200 m<sup>2</sup>). Around 60% of the space is presently visible. The two excavated galleries present the same simple geometric pattern. In the contrary, the court is covered by a large pattern of adjacent octagons and squares. The originality and interest of this mosaic lays in the filling motifs of the octagons: each of them contains alternatively a bird or a vegetal motif. The birds present many different types and orientation, with bright colours and lively attitudes. The vegetal motifs between birds display trees, bushes and flowers. Some of them are replaced by an empty birdcage with open door. Geometric elements fill the peripheral compartments. This aviary presents an original interpretation of the mosaics showing birds, frequent in the surrounding of Antioch or Apamea, but presenting other forms. We will try to study examples of similar theme in order to locate the workshop of Qalaat Seman among the rich Near East mosaic production.*

Keywords: Mosaic, Syria, Birds, Baths, Byzantine Period

New directions for the studies on the site of Qalaat Seman were taken recently. The director of the site J.-L. Biscop<sup>1</sup> and his two collaborators P.-M. Blanc<sup>2</sup> and D. Pieri<sup>3</sup> decided to expend their excavations outside of the sanctuary's mandra, (Figure 1) on ruins situated on the west slope of the sanctuary. The latter structures appear to belong to baths<sup>4</sup>, linked to pilgrimage, with a complex of four cisterns (quarries reused as reservoirs), situated between the mandra and the baths. The main access to the ensemble diverges from the Sacred Path lane just before the Triumphal Arch, running south/north and ending in front of it<sup>5</sup>.

The baths are composed of two neighbouring buildings (Figure 2). The southern one is rectangular, very ruined and not excavated yet. A portico flanks it on the west side. The second one represents the main part of the complex. It has been excavated since 2008, under the direction of P.-M. Blanc. Its architectural organisation depends largely on its location on the steep slope. The building lies on an artificial terrace, maintained on the west side by a retaining wall overhanging the slope, which suffered significant damage from repeated earthquakes. The building is mainly rectangular, with small technical spaces projecting out of its perimeter (north latrine, west *prae-furnium*, and east water tower). It consists in a large open courtyard surrounded on three sides (north, east and west) by porticoes supported by columns (ca. 200 m<sup>2</sup>, more than half of the total surface). The entrance room is located in the southeast corner of the building and opens in the south end of the oriental portico. The west portico is flanked north and south by two latrines (the north one added later). The court is largely open on the southern side by three arches on vaulted cold rooms, yet to be excavated. A single door introduces to the heated area of the ensemble, located in the south: a shower room and two small pools, flanked west by a boiler tank with the *prae-furnium* underneath (opening down the slope). A water tower is built against the vestibule, and gathers the waters from the upper cistern. Large stairs climb directly east of the entrance, hollowed out of the rock, offering perhaps to the users of the baths an ambulatory,

\* Engineer, Monde de Byzance, CNRS-Collège de France, UMR 8167 (Orient et Méditerranée), 52, rue du cardinal Lemoine 75005- Paris.  
E-mail: dubois.raynaud@wanadoo.fr, marie-pat.raynaud@college-de-france.fr

1 J.-L. Biscop, Architect, Ministère de la Culture et de la Communication, chef du Département des Systèmes d'Information Patrimoniaux, succeeded in 2007 to J.-P. Sodini (University Paris-I, Member of AIBL Paris) at the head of the mission. Sodini 2007.

2 P.-M. Blanc, Archaeologist, responsable of the team Archéologie du Proche-Orient hellénistique et romain, CNRS -UMR 7041, ArScAn.

3 D. Pieri, Archaeologist-ceramologist, University of Paris I-Sorbonne.

4 First interpreted as fortification, these ruins were recently attributed to baths, located 100 m lower than the main entrance. Presence of ashes in the slope immediately west of the main building, location of a battery of cisterns and a water tower and discovery of heating pipes confirmed this hypothesis. Cf. Biscop Blanc, in press.

5 This lane could have served both to the inhabitants of the village and to the pilgrims, that were probable users of the baths.

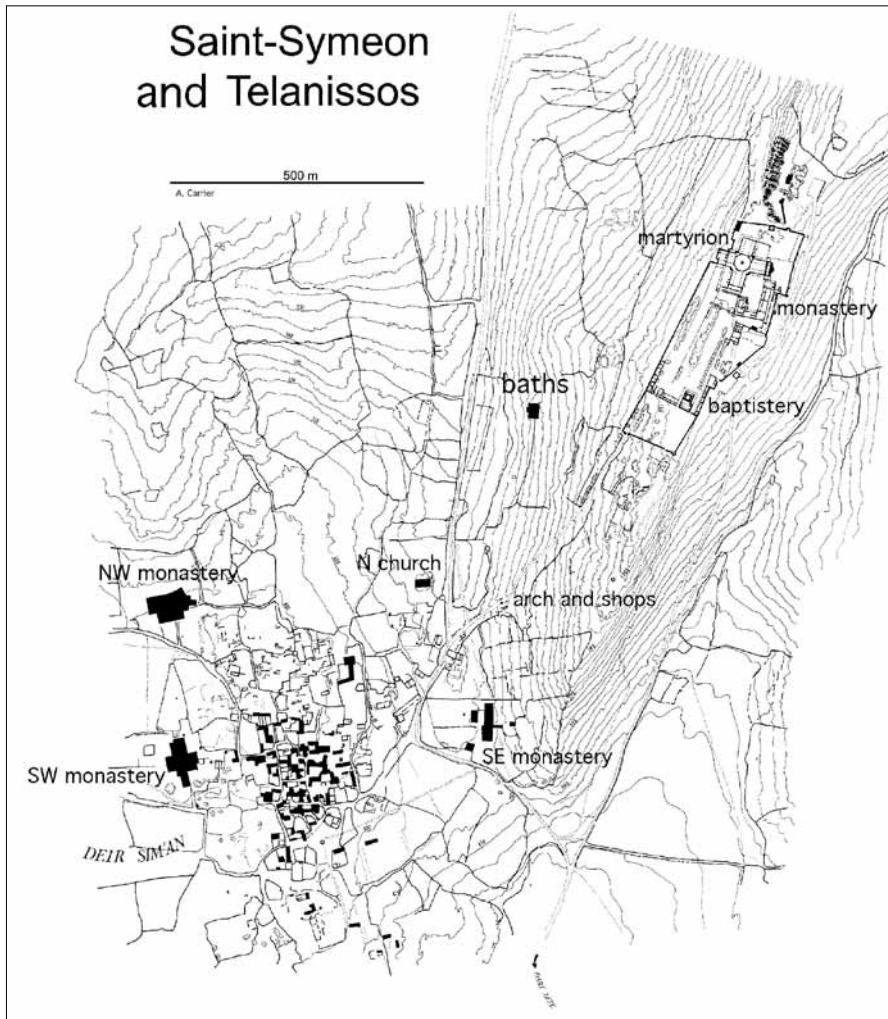


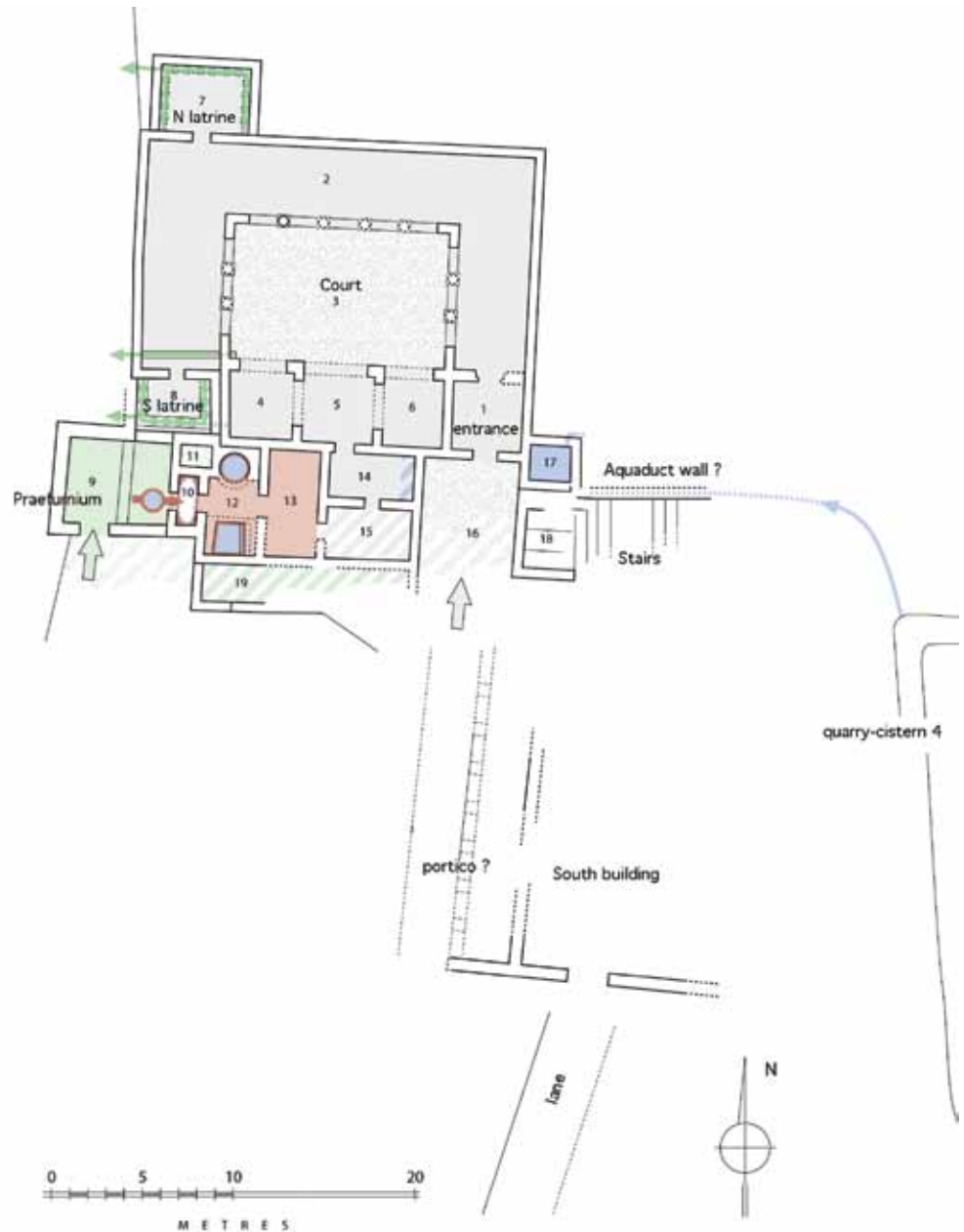
Figure 1  
Plan of the site of Qalaat Seman  
(Syria) (A. Carrier).

sort of *pallestra* restricted in surface by the morphology of the relief. The latter installation is probably linked to the first south building with portico.

The mosaic of the ensemble court-porticoes is a homogeneous ensemble (Figure 3), made at once by the same workshop. The court and the north and west porticoes have the same level, with mosaic intercolumniations. On the contrary, the Eastern portico, not yet excavated, presents a higher floor level (18 cm higher): the columns on this side are built on a *stylobate*. This levels' disparity between the east portico and the others could be the sign of a special layout and decoration for this privileged place, at the entrance.

The West retaining wall of the Baths bears traces of sequential earthquakes, with landslip in the slope, which partially destroyed the structures, and resulted in the subsidence of the mosaics, significant gaps and deformations (Figure 4). The rest of the mosaic is in a remarkable state of preservation. There are few antic restorations. A thick layer of calcite on a large half of the courtyard's pavement, and multiples traces of burning did not allow for good photographs, in spite of a very long and unrewarding scraping. This opaque layer often makes the motifs hardly legible and is the result of a long stagnation of calcareous waters, probably after the collapse of the building and the abandon of the place. We have much to discover after a professional intervention on the field, and until then it will be difficult to give a real idea of this beautiful mosaic. We plan to come next time with a team of restorers, in order to complete the study

Figure 2  
Plan of the Baths (Archaeologic mission of Qalaat Seman)



and documentation of the whole space after the end of the excavations and the whole cleaning.

The floor was laid directly after the architectural campaign, as outer margins show. Patterns are geometric, with figurative filling motifs limited to the centre of the courtyard. The design is regular and well-drawn, with no mistakes or hesitations in the corners<sup>6</sup>. The geometric repertory is not original but colours present a fine hue that stands out from the very white ground and the black lines<sup>7</sup>. Outer-margins are set up perpendicularly to the walls, characteristic that we find in the whole ensemble (porticoes, court and intercolumniations).

<sup>6</sup> This quality is particularly visible in the court, where guilloches of the pattern turn with precision.

<sup>7</sup> The tesserae's materials were not studied yet, but white is a local stone; red, yellow and pink are terra cotta, and other stones make the light pink, grey, light green, ochre and two shades of grey. These colours stand out on a very white ground, with dark black lines.



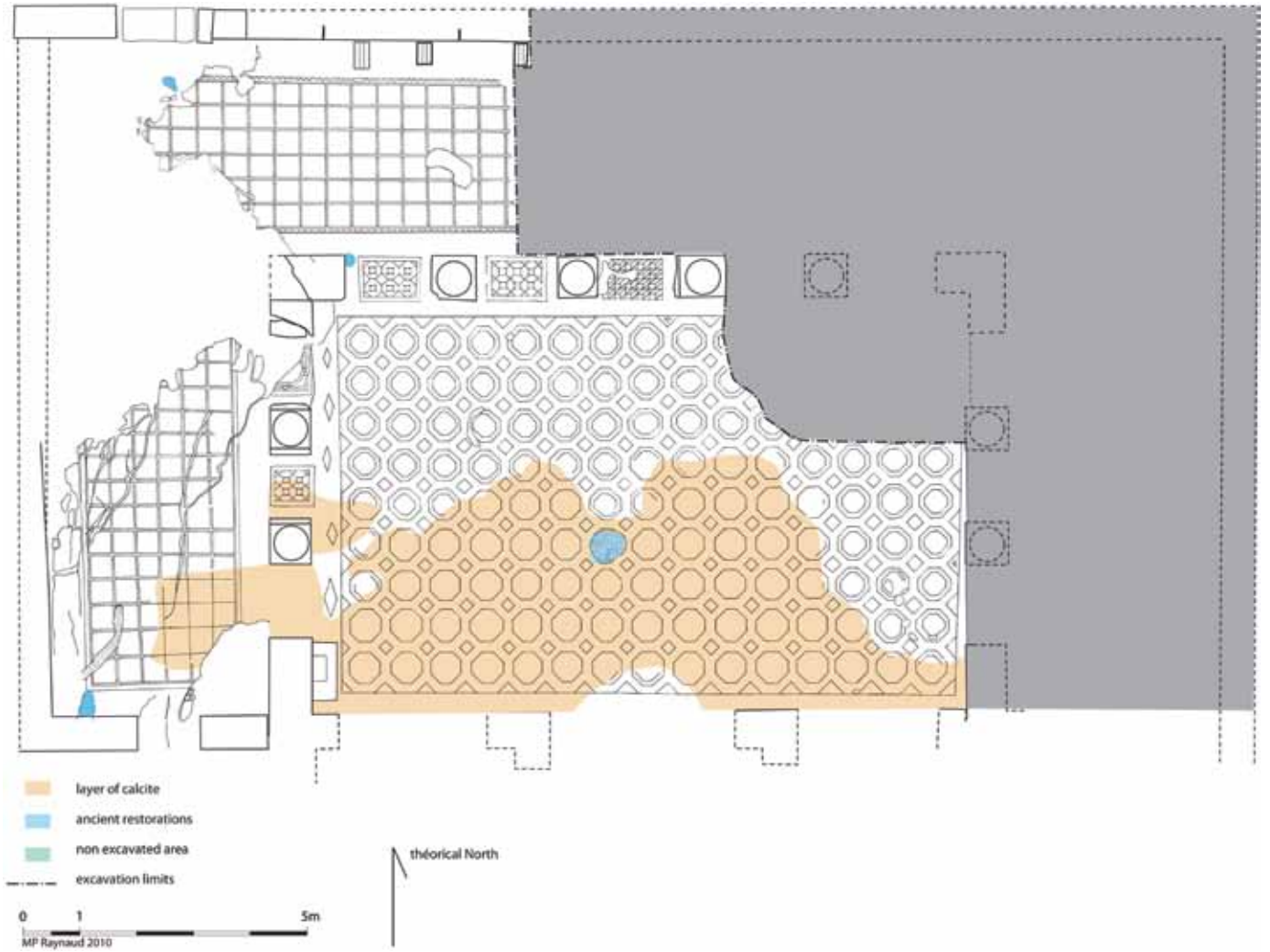


Figure 3  
Layout of the courtyard's mosaic,  
with indication of antique  
restorations and location of the  
layer of calcite (MP Raynaud).

Figure 4  
Ensemble excavated in 2010  
(MP Raynaud).





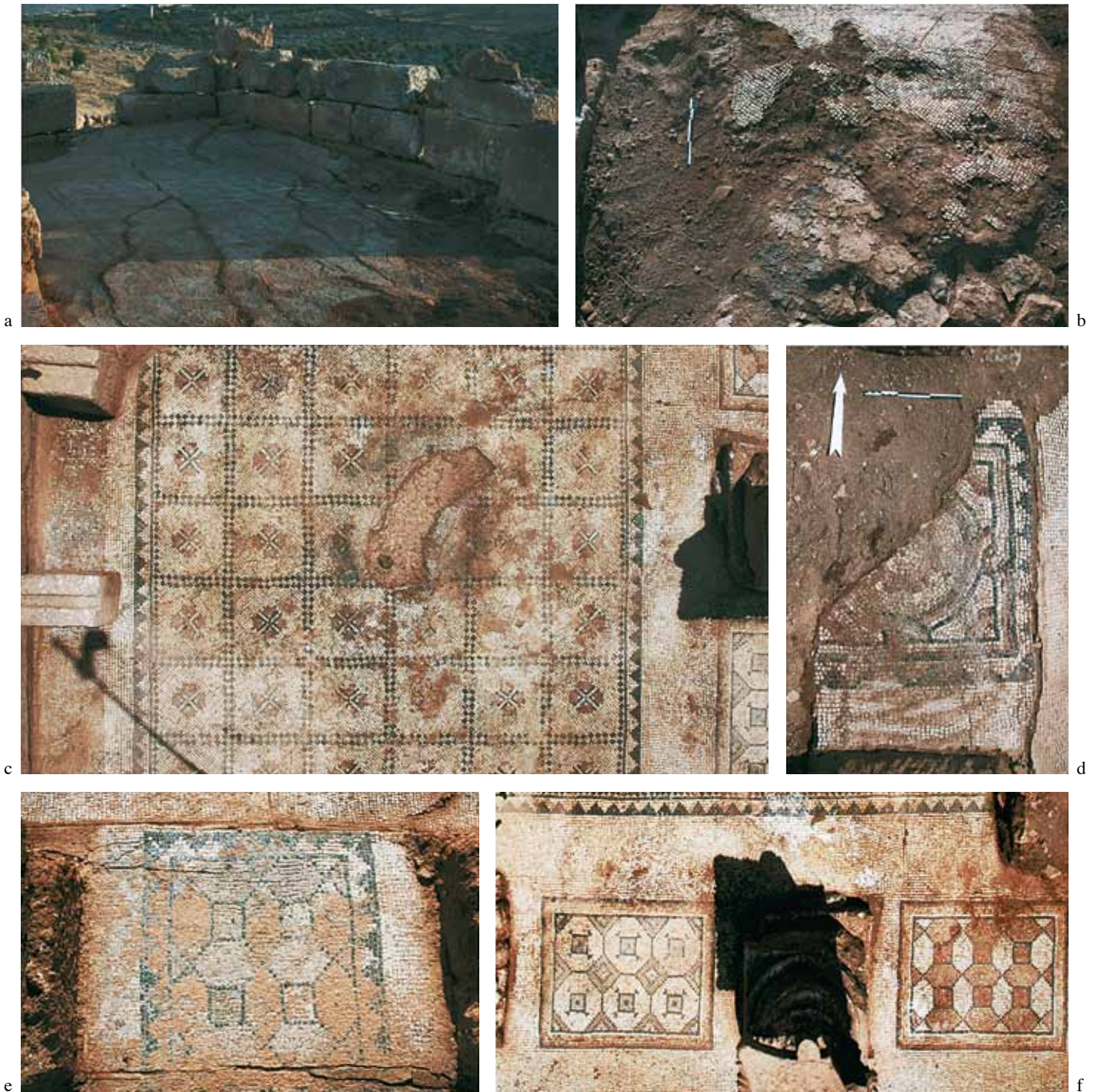


Figure 5a and b state of preservation of the west part of the porticoes; c: décor of the porticoes; d, e and f: intercolumniations (MP Raynaud).

The two excavated porticoes have a similar décor (Figure 5c); it is a very simple grid of double cables designed by poised four tesserae, which determine square compartments (six units wide). Each square contains a floret with red and pink heart shaped petals. A thin line of triangles outlines the ensemble. The décor is common and discreet, airy and regular, adapted to a circulation space. Eight intercolumniations carpets have been exposed yet, five on the west side and three on the north side of the courtyard. They all contain geometric patterns of the rainbow style<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Octagons and squares, intersecting octagons, trapezoids around a square, solids in perspective, centralized interlaced motifs.





Figure 6  
 a: pattern of the courtyard;  
 b, c and d: vegetal elements;  
 e: overall view of the court  
 from the East (MP Raynaud).

The state of preservation of the courtyard is good, but the calcite hides half of the motifs (Figures 4, 6e). Outer margins of the court are white, of various widths, and decorated by polychrome lozenges on the west. It is worth noting the absence of a border. An orthogonal grid pattern of octagons creating poised squares covers the surface, traced by a thick guilloche (Figure 6a). A polychrome band surrounds each octagon. The small poised squares contain a dentilled square or sometimes a red and white chessboard.

Within the two first peripheral rows (Figure 7), octagons contain an alternation of geometric and vegetal motifs (bushes and flowers). On the contrary, the centre of the composition is ornamented by the alternation of birds and vegetal motifs (mainly trees) in staggered rows. We noticed a few irregularities, like the substitution of cages instead of trees in three occurrences.



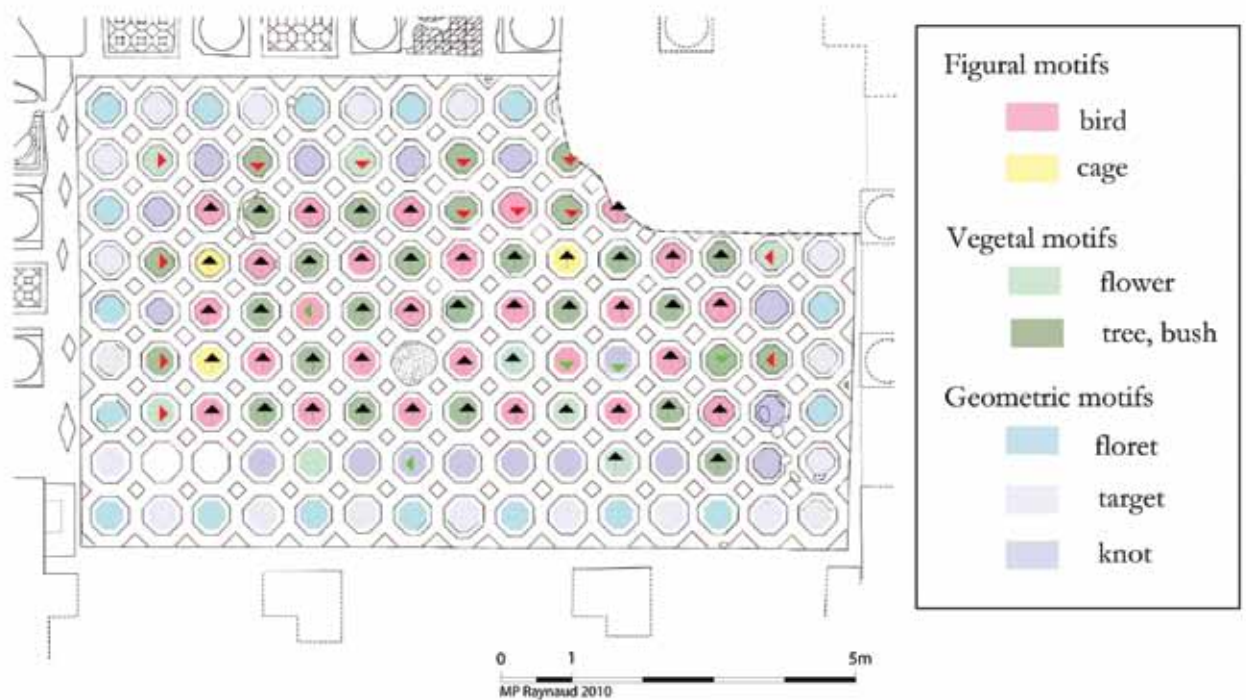


Figure 7  
Scheme for the identification and orientation of figured motifs of the courtyard (M.-P. Raynaud).

The birds belong to different species<sup>9</sup> (Figure 8): among the savage birds (7 individuals), are an eagle<sup>10</sup>, a hoopoe, three chukar-partridges, two small passerine (sparrows?). Many aquatic species (11 units) are displayed: seven ducks, one purple gallinule, two white herons (or ibis?), a pelican (?). Domestic species are also largely figured (8 birds): a turtledove, a pigeon, two guinea fowls. Four green parakeets with a red ribbon around the neck, in a “Persian way”, appear as tamed animals. They don’t appear in pairs (male and female), as seen in many examples, like in Petra’s Church mosaics, probably linked to Noah’s ark cycle. The birds are most often represented in a lively position, walking, bent down, or looking back. The eagle is represented facing forward with open wings<sup>11</sup>. All kinds of graphic artifices are used here, from the stippling to the dotted line, the stripes and the gradation of colours.

As usual, the repertory of vegetal catalogue is poor (Figures 6b, c and d), with simple flowers, trees and bushes; we recognize a pear tree, a pomegranate tree (?), four vines; the other are not recognizable, partly because of the opaque layer of calcite covering the mosaic (Figure 6e).

The orientation of the figural motifs appears to make sense (Figure 7). The spectator must be in each portico to perceive the peripheral trees and bushes in the right position: they are displayed in a concentric disposition, and this tends to draw attention toward the centre. On the contrary, most of the other central figures and trees are oriented to be seen from the south. The disposition of some motifs (principally geometrical ones), seems to be the products of the artist’s whims.

9 Only one more bird should be uncovered by clearing of the rest of the court; the other cancelled octagons will present vegetal and geometric elements, as supposed by their location.

10 Eagles are particularly frequent in this rocky region.

11 On birds’ iconography, see Maguire 1987: 57-66. On the various kind of birds, Tammisto 1997; Fiema et al. 2001. About birds of prey, Hachlili 2009: 141-142.





This building date to the time of the Sanctuary's construction<sup>12</sup>, shortly after the death of Saint Simeon in 459: the main construction period for the various buildings of the whole site of Qalaat Seman took place during the second half of the 5<sup>th</sup> century (470-90 AD), with a remarkable unity of style and technique. After the destruction of the western portico (collapse of the roof), the building was reoccupied during Umayyad and Abbasid periods. With fallen large blocks

Figure 8  
Various birds of the courtyard  
mosaic (M.-P. Raynaud).

<sup>12</sup> Capitals found in the Baths are very close from these found in the *martyrion* and some mouldings recall the decoration of the main gate.



aligned by way of walls, with a circulation surface (pavement) composed of flat-ten reused blocks<sup>13</sup>.

The birds are the main iconographic theme for the court pavement. The representation of birds is a favourite theme in mosaic history. We will make a fast review of the various types of such subject and conclude with the originalities of the Qalaat Seman pavement and its place in the mosaic evolution in near East.

Images of birds, fishes or any animal are related to the will for describing the sensible world, either in pagan or Christian context. We observe such representations since the Hellenistic period, in separate *emblema* or filling compartments. Viktor Daszewski (Daszewski 2005: 1143-1152) showed how in Egypt the drawing of birds was done in the continuity with the Pharaonic styles of painting, with different forms, one juxtaposing realistic images, and the other more imaginary like in Nilotic scenes. The theme became soon traditional, probably linked to the taste of “savants” from Alexandria for zoological observations: animal species were imported from distant countries and acclimated to the royal gardens. This fashion could have overspread in the Mediterranean from there (Guimier-Sorbets 2005: 567-577).

Since then, the tradition for depicting birds never disappeared, even when fashion privileged other subjects in the mosaic. One similarity in birds’ or fishes’ representations in mosaics is the special attention to anatomic details. In the contrary, images of quadrupeds are often less worried about realistic exactitude and naturalistic attitude: it is enough if the spectator can identify them.

We shall not deal here of birds playing a secondary role in a scene or pattern (part of a landscape, a chase, a mythological or symbolic scene or a border). I shall limit myself to the pavements whose main subject is bird. They can take the form of a “tableau”, gathering various species into a frame, on a free open ground. They also can belong to a scene around a central element (vase, basket, fountain, fruit or tree)<sup>14</sup>. Birds can populate acanthus or vine scrolls<sup>15</sup>, among other figural representation, or be spread among a “jonchée” (spray of flowers)<sup>16</sup>. The declination of various natural volatiles offers more or less developed forms: in most examples, birds are just present to ornament few compartments, simply for a decorative purpose. They are generally surrounded by various objects (fruits, baskets, vases, trees, cages) other animals (principally fishes, but also quadrupeds) and human figures<sup>17</sup>.

Qalaat Seman’s example is obviously of a different kind: birds, and deliberately only birds, fill the multiple compartments of a vast geometric pattern. Their role is perhaps to provide a review of bird species, which belongs to an iconographical cycle.

This exclusive representation of birds in a geometric pattern, without other components is relatively rare: among them we can cite the mosaics of Kom el-dick (Egypt, Hellenistic period), Italica (Spain), Delphi or Hypati (Greece), Byllis

13 The presence of more than 160 huge blocks above the mosaic delayed the clearing of the pavement in 2010, but it brought precious information on reoccupation phases (habitation and pen). The eastern portico and the northeast corner of the court, covered by two meters of rubble and stones, should be excavated during a next campaign.

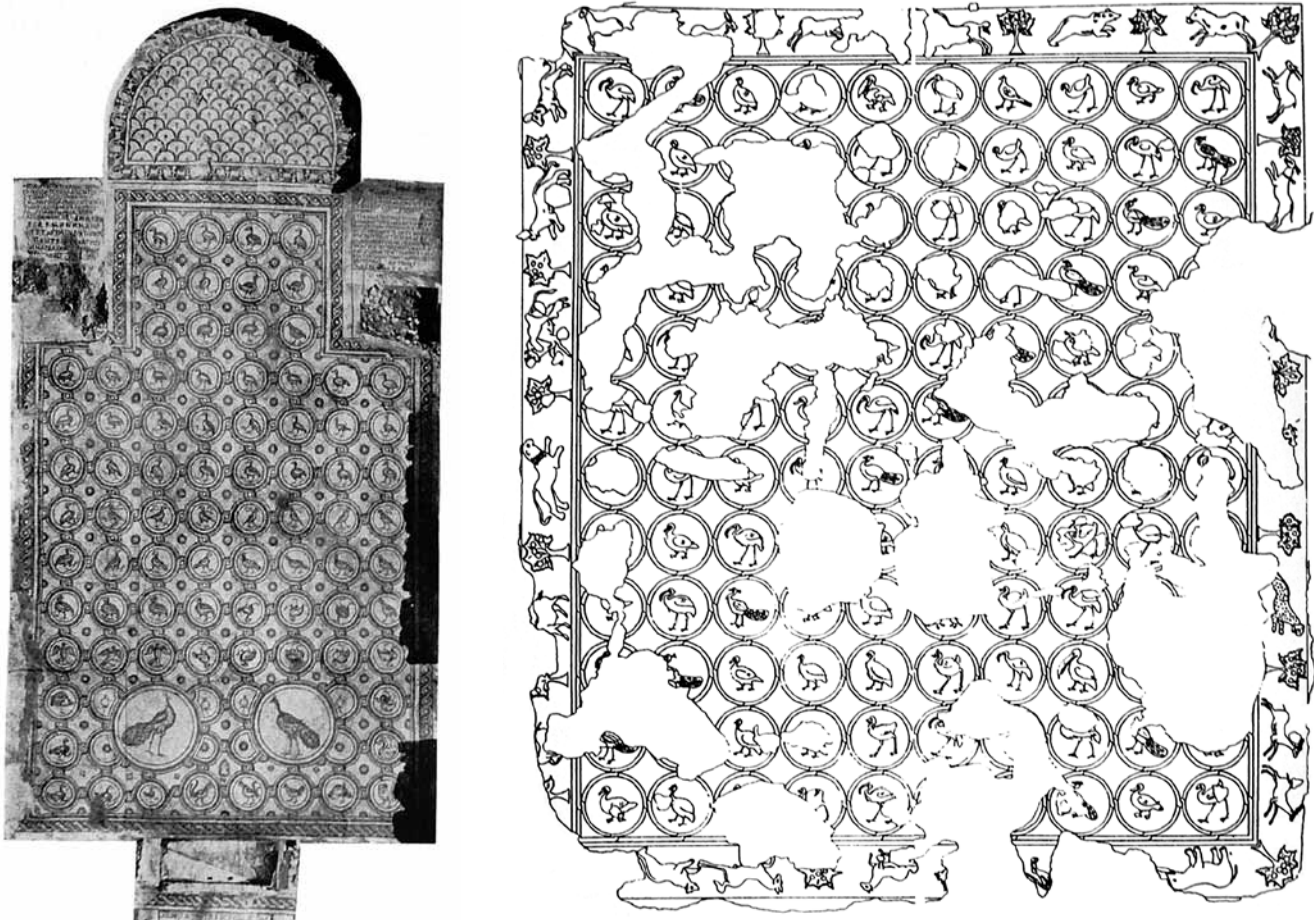
14 We have multiple examples of such images, particularly frequent in Antioch mosaics.

15 We have many examples in Near East, mostly after the beginning of the 6<sup>th</sup> century AD, like Qabr Hiram Church and Khan Khalde (Lebanon), Be’er Shem’a and Jerusalem Armenian Church (Israel), Ain el Bad (Syria).

16 Like in the vault of the Mausoleum of Constantia, in Rome (Italy).

17 For example in the Church of Petra (Jordan).





(Albania, basilica A), Zahrani (Lebanon) or Rayân (Syria). The best examples of such a cycle can be found on two later mosaics of ancient Palestine (Figure 9); the first is at Beth She'an (Monastery, Israel), with 82 birds in a composition of interlaced circles, organized in lines dating to the first half of the 6<sup>th</sup> century; the second is in a Byzantine villa of Caesarea Maritima (Israel), where it is possible to see 120 medallions of a similar pattern (dating to the end of 6<sup>th</sup> century) (Hachlili 2009, 269).

Do these juxtaposed images illustrate zoological lists? Are they presented in a scientific purpose? P. Donceel-Voûte called it a “portraits gallery” with an encyclopaedic concern. She cites an attested scientific literature on the subject, such as zoological corpuses (bestiaries)<sup>18</sup>. Another interpretation of the accumulation of birds' images could be the presentation of an ideal aviary, collecting various species: it is a habit known to be well established in Late Antiquity. The rigorous description of each anatomic detail witnesses the taste for catalogues, the ensemble intending to serve as a “leçon de choses”. Birds are meaning because they form a group, not on an individual basis, except when one of them is specially emphasize by an artifice. Such enumeration can also be interpreted as representation of a perfect world, particularly in a Christian context, but in such an example, birds are usually among other kinds of animals and vegetation.

18 Donceel-Voûte 1988. She cites an illustrated Treaty of zoology, the manuscript of Vienna *Vindob. Med.Gr.1*, from the beginning of the 6<sup>th</sup> century (around 516) dedicated to princess Juliana Anicia: it contains the herbarium of Dioscoride, a text about plants virtues, the two Treaties of Nicander (wild animals and Alexipharmaka), a Treaty on the fishes by Oppien and the *Ornithiaca* of Dionysios on birds, well illustrated (p. 476, note 4 and 5).

Figure 9  
a: mosaic of Beth She'an Monastery (Israel); b: villa in Caesarea Maritima (Israel) (from Hachlili 2009, fig. XI-7 and XII-14).

Figure 10  
Cages, in Qalaat Seaman and  
other examples in Near East  
mosaics (ph. MP Raynaud and  
from Hachlili 2009, pl. VI-13).



But perhaps, the role of the birds of Qalaat Seman Baths was only to entertain the bathers before they entered in the baths themselves. The cold and heated rooms are very exiguous, and we can suppose that in a case of a crowd, they had to wait before using the pools.

The special position of birds one beside another in the mosaic of Qalaat Seman does not seem significant. Here nothing is done to give a particular importance to any figure. There are not real rows of similar individual in Qalaat Seman<sup>19</sup>.

We saw that different species were described here: aquatic and wading species, domestic fowls, passerines, and decorative tame parakeets. Many of these never lived in the barren countries that surround the site. This observation proves that the repertory of this mosaic was codified and had little to do with a representation of the local environment. If the birds of this mosaic are realistic, we observe that this naturalism is restricted by deliberate adoption of a neutral ground, with no evocation of any floor or immediate environment. Trees and plants in separate compartments assume this role.

<sup>19</sup> We observed nevertheless that in the west part of the mosaic, the disposition of figures tends to an order (north-south line of parakeets and cages around a duck, line of partridges and vine bushes, line of ducks, and line with two guinea-fowls); but the eastern part do not present any regularity or alignment.

The three cages constitute an interesting element<sup>20</sup>, whether frequent in the Near East mosaics (Figure 10). Their presence diminishes the zoological purpose that the pavement otherwise would serve: more narrative, they recall how prized hunting occupations were, both for alimentary reasons and to satisfy a taste for capture and collection of wild animals. Here the cages are open and empty. They belong to the cycle of bird entertainment or are linked to the vocabulary of Xenia. Cages are the unique figural motifs other than birds; there are, in the mosaic of Qalaat Seman, no vases or basket, fountains or basin.

This pavement is not easy to align in the main decorative trends in Near East. It belongs to the end of the 5<sup>th</sup> century (contemporaneous to the sanctuary, as revealed by many details). The overall unitary conception of the decoration of the courtyard is typical of the 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> centuries in near East, far from the previous taste for compartmentalizing space into rich juxtaposed carpets dear to the Hellenistic tradition. This illustrates the deep change of organization that followed (particularly in N Syria) the disastrous earthquake of 458<sup>21</sup>. This period of active re-building establishes new fashions, with an obvious booming of animal repertory. However, in Qalaat Seman the choice of a rigid geometric pattern does not heed to the contemporaneous new fashions:

- no free landscape of juxtaposed animals on a neutral ground, that is very common in Syria after 460.
- no covering peopled vine which flourished in Near East a little later, from the beginning of the 6<sup>th</sup> century.
- no complicated geometric interlaced pattern that were so prized, particularly during the first half of the 5<sup>th</sup> century in Syria.
- no “semis” of flowers or buds.
- and no symbolic scenes, so common, even in a pagan context.
- the rainbow style, falling out of favour during this period, is relegated to the intercolumniation carpets and a few secondary peripheral motifs (chessboards, target like rosettes), sign of some conservatism in the end of the 5<sup>th</sup> century when this style was almost abandoned..

The mosaics of the baths of Qalaat Seman are not representative of the new evolution of the pavements in Near East at the end of 5<sup>th</sup> century: rather, they present a conservative character in the overall structure of the pavement. We recall that one of the originalities of the whole architectural ensemble of Qalaat Seman site, is the fact that it was realised in a very short time by a group of accomplished architects and workshops working together. This team was very likely summoned from outside Syria, in order to create the prestigious pilgrimage centre, which resulted in important religious and economical repercussions. The recent research points to a team coming from Constantinople. If so, we could imagine that the mosaicists were also coming from abroad<sup>22</sup>. This hypothesis is re-enforced by the fact that we find poor significant comparisons with local pavements, from mosaic’s centres such as Hama, Antioch or Apamea.

The result in the mosaic of the baths is a successful balance between the rigidity of the frame and the grace and charm of the lively birds. We hope that other mosaics will soon be discovered on the site, to enlarge our knowledge of this particular production.

20 For the iconography of cages see Grabar 1966; Donceel-Voûte 1988: 387 note 3, 482; Hachlili 2009: 140-141.

21 On the evolution of mosaics in Syria: Balty 1984; Balty 1995; Balty 1989, Donceel-Voûte 1988.

22 But either we did not find yet in Constantinople close examples to this mosaic.



## Bibliography

- Balty 1984 J. Balty, "Les mosaïques de Syrie au v<sup>e</sup> siècle et leur répertoire", *Byzantion* LIV/2, 437-46.
- Balty 1989 "La mosaïque en Syrie", in *Colloque Archéologie et Histoire de la Syrie, II*, 491-523.
- Balty 1995 J. Balty, *Mosaïques antiques du Proche-Orient*, Besançon.
- Biscop - Blanc in press J.-L. Biscop – P.-M. Blanc, "Les bains de Telanissos, entre village et sanctuaire", in *Balnéorient* (Damas nov 2009).
- Daszewski 2005 W. A. Daszewski, "Egypt, birds and Mosaics", in *La mosaïque gréco-romaine IX*, 1143-1152.
- Donceel-Voute 1988 P. Donceel-Voute, *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban. Décor, archéologie et liturgie*, Louvain.
- Fiema et al. 2001 Z.T. Fiema – C. Kanellopoulos, T. Waliszewski, R. Schieck, *The Petra Church*, Amman.
- Grabar 1966 A. Grabar, "L'oiseau dans la cage", *Cahiers archéologiques* 16, 9-16.
- Guimier-Sorbets 2005 A.-M. Guimier-Sorbets, "Un nouvel emblema alexandrin (terrain du Patriarcat grec orthodoxe)", in *La mosaïque gréco-romaine IX*, 567-577.
- Hachlili 2009 R. Hachlili, *Ancient Mosaic Pavements*, Boston.
- Maguire 1987 H. Maguire, *Earth and Ocean*, London.
- Sodini 2007 J.-P. Sodini, Saint-Syméon, lieu de pèlerinage, *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVIII, 107-120.
- Tammisto 1997 A. Tammisto, *Birds in Mosaics*, (Acto Instituti Romani Finlandiae), XVIII, Rome.



# Kommegene ve Suriye Bölgesi Mozaiklerinde Yerel Özellikler ve Yabancı Etkiler: Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme

Barış SALMAN\*

*Mosaics found in Commagene and Syria Region are works of a large period from The Hellenistic Period to Late Roman/Byzantine Period. For example while the mosaics found in Samosata (Samsat), the capital of Commagene mostly dates to Late Hellenistic Period, a mosaic pavement was found belonging to Byzantine Period in the same settlement. 3<sup>rd</sup> century A.D mosaics of Edessa (Şanlıurfa) the capital city of Osroene region are attractive with their local iconographies as well as includes foreign elements. It is also observed on the samples founded in the Haleplibahçe excavation in the late mosaics of the region. It is possible to make similar predictions according to some samples in other settlements of the region. In this study, local characteristics of the mosaics are going to be identified, be compared with the samples in other settlements and foreign effects and characteristics be evaluated.*

**Keywords:** Antioch, Commagene, Mosaic, Osroene, Samosata, Syria

## Giriş

Euphrates'in batısında yer alan Kommegene Bölgesi, Kahramanmaraş, Adıyaman ve Gaziantep illerini kapsamaktadır. Bölgede kurulan krallığın en parlak günleri I.Antiokhos'un (MÖ. 69-36) hükümdarlığı sırasında yaşanmıştır (Başgelen 1998: 23). Krallığın en önemli yerleşimi ve aynı zamanda başkenti Samosata'da Nimet Özgüç başkanlığında yapılan kazılarla ortaya çıkarılan Geç Hellenistik Dönem saray kalıntısının döşeme mozaikleri ile (Özgüç 1985; Özgüç 1986; Özgüç 1988) Samosata'nın kuzeyinde yer alan Arsemeia'daki mozaikler Hellenistik Dönemdir. Perre; Adıyaman şehir merkezinin 5 km uzaklığında yer alır. Kommegene bölgesinin önemli şehirlerinden olan Perre'nin (Erarlan 2005: 16-18) mozaikleri olasılıkla MS. 3. yüzyıl sonrasının üretimleridir. Perre şehri günümüzde Adıyaman Müze Müdürlüğü'nün başkanlığında kazılarak araştırılmaya devam etmektedir (Erarlan et al. 2011). Son zamanlarda Kahramanmaraş şehir merkezinde, Germanicia kentinin geç antik çağ döneminden kesitler sunan mozaikler Kahramanmaraş Müzesi Müdürlüğü tarafından gerçekleştirilen kazılarla gün ışığına çıkarılmaktadır (Camcı 2010: 28-29). Böylece Kommegene Bölgesinin farklı yerleşimlerinde farklı dönemlere ait mozaikler, Hellenistik Dönemden Geç Roma/Bizans Dönemine kadar olan süreçte örnekler sunar.

Euphrates'in Doğusunda kalan Osroene bölgesi, merkezi Edessa (Şanlıurfa) olmak üzere, Mesudiye, Birtha, Karrhae ve Sarrin yerleşimlerinden oluşmaktaydı (Ross 2001: fig. 1,1). Seleukoslardan sonra Osroene'de kurulan yerel krallık MÖ. 132'den, MS. 244 yılına kadar zaman zaman Part ve Roma'nın isteklerine göre hareket eden bir anlayışla buranın bağımsız bir bölge olarak idare edilmesini sağlamıştır (Salman 2008a: 103). Osroene mozaiklerinin çoğunluğunu Edessa örnekleri oluşturur. Şehrin MS. 3. yüzyıla ait özgün karakterli mezar mozaikleri sayısal olarak çoğunluktadır. Son zamanlarda ortaya çıkarılan Haleplibahçe'deki mozaikler ise daha geç tarihli üretimlerdir (Aydemir et al. 2008; Aydemir et al. 2009). Şehrin geç tarihli başka bir mozaığı ise bugün Şanlıurfa müzesinde sergilenmektedir. Edessa dışında Birtha (Bingöl 1997: 131-134) ve Sarrin'de (Balty 1990) ele geçen tekil örnekler bölgenin diğer mozaik örnekleridir. Bu veriler altında Osroene bölgesinde mozaik üretiminin MS. 3. yüzyıldan Geç Roma/Bizans Dönemine kadar olduğunu söylemek mümkündür.

Kuşkusuz Suriye Bölgesinin, bugün Türkiye sınırlarında yer alan Antiokheia şehri mozaik sanatı açısından en önemli yerleşimdir. Orontes üzerinde yer alan şehrin mozaikleri MS. 2. yüzyıldan, MS. 5.-6. yüzyıllara uzanan

\* Yrd. Doç. Dr. Barış Salman, Ahi Evran Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü, Kırşehir/Türkiye.  
E-posta: bsalman@ahievran.edu.tr



geniş zamana yayılan üretimlerdir (Levi 1947). Bunlar dışında Orontes yakını Apamea ve kültürel anlamda Edessa ile benzeşen Palmyra'nın mozaikleri bölgesel kimlik ve batıdan gelen etkilerin değerlendirilebileceği örnekler olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

## Kommagene

Samosata M.Ö.69 yılında Kommagene Krallığının merkezi olmuştur (Özdoğan 1977: 120). Şehir, MÖ. 38'de Marcus Antonius tarafından işgal edilir. Ancak Kommagene kralı yerinde bırakılır, böylece krallıkta ilhak edilmez. Kommagene Krallığı ve merkezi Samosata MS. 72 yılında Roma tarafından kontrol altına alınır ve krallığa resmen son verilir (Serdaroğlu 1977: 20). Samosata höyüğünde 1938 yılındaki Karl Dörner ve Rudolf Naumann tarafından yapılan ilk ayrıntılı araştırmalardan (Dörner-Naumann 1939) sonra 1964 yılında Theresa Goell ilk kazı çalışmasını gerçekleştirmiştir. Nimet Özgüç başkanlığında 1978 yılında başlatılan kazılar 1987 yılına kadar sürmüştür. Şehirde Hellenistik Dönemin sonlarında büyük eserler yaptırmış olan I. Antiokhos'un (MÖ. 69-36) babası Mithridates Kallinikos'un (MÖ.100-70) yaptırdığı tahmin edilen sarayın kazısı 1982 yılında başlamış ve kazılar bitene kadar buradaki çalışmalar devam etmiştir (Özgüç 1986: 301; Özgüç 1988: 291-294; Salman 2008b: 20). Saray ilk bakışta peristilli bir evi düşündürse de peristili oluşturacak sütunlar ele geçmemiştir. Yapının Oda 1 olarak adlandırılan bölümünün zeminini oluşturan mozaik döşeme gerek emblemadaki sahnesi gerekse geniş bordür kompozisyonuyla Hellenistik Dönem özelliklerini yansıtır (Zoroğlu 2000: 75-83). Oda 1 ya da Balıklı Oda olarak tanımlanan bölümde yer alan bugün Adıyaman Müzesinde yer alan bu mozaik müze envanter kayıtlarına göre 460x365 cm ölçülere sahiptir. 9 parçaya kesilen döşemin emblema kısmı 122x40 cm boyutlarındadır. Müze teşhirinde yer alan kısmı döşemenin emblemasını da içeren 137x220 cm lik kısmıdır. Döşemenin bordür detaylarına ait diğer sekiz parça müzenin deposunda yer almaktadır. Emblemanın tam ortasında, emblemanın yüksekliği ölçüsünde yani 40 cm. boyunda bir sivri dipli ticari amphora yer alır. Amphoranın her iki yanında ise antitetik bir şekilde yer alan iki adet hareketli yunus balığı yer alır. Sarı ve kahverengi tonlardan oluşan yunusların yüzgeçleri kırmızı tondadır (Bingöl 1997: 110, fig. 24,2). Her ikisinin de ağızları yarım açık şekilde betimlenmiştir. Açık olan ağızlarında diş detayları beyaz küçük tesseralarla sağlanmıştır. Bu şekildeki görüntüleri onların vahşi birer balık olabileceğini de düşündürmektedir (Bingöl 1997: 110). Sağdaki yunusun gözüne denk gelen bölüm tahrip olmuştur. Ancak diğerinde siyah renkli konturlanmış göz yuvası ve yine siyah yuvarlak ve nispeten parlak bir tessera ile göz bebeği verilmiştir. Emblemadan sonra yaklaşık 20 cm.lik bir alan söz konusudur. Bu alanda, uzun ve kısa kenarlarda emblemadaki sahneye benzer sahneler söz konusudur. Uzun kenarlardan, emblemadaki balıkların üst kısmına denk gelen bölüm döşemenin en ağır tahribatının yer aldığı bölümdür. Burada sadece balıklardan birinin kuyruk kısmı seçilebilmektedir. Diğer uzun kenarda yine karşılıklı iki balık bu sefer bir palmet süsünün aralarına alarak verilmiştir. Balıklar burada yeşil, kahverengi ve beyaz renktedir. Sağdaki balık kuyruk kısmını yukarı kaldırmakta ve diğer düz bir şekilde duran balığa göre daha hareketli görülmektedir. Buradan döşemenin ilk bordürü olan dalga kuşağına geçilir. Dalgalar 16-17 cm. yüksekliğinde ve siyah renktedir (Resim 1).

Kommagene'nin diğer Hellenistik Dönem mozaik örnekleri Samosata'da yaşayan kral ve onun eşrafına ait bir "Hierotheison" yani kutsal mezarlık bölgesi olan Arsemeia'dır. Şehrin efsanevi kurucusu Kral I. Antiokhos'un (M.Ö. 69-36)



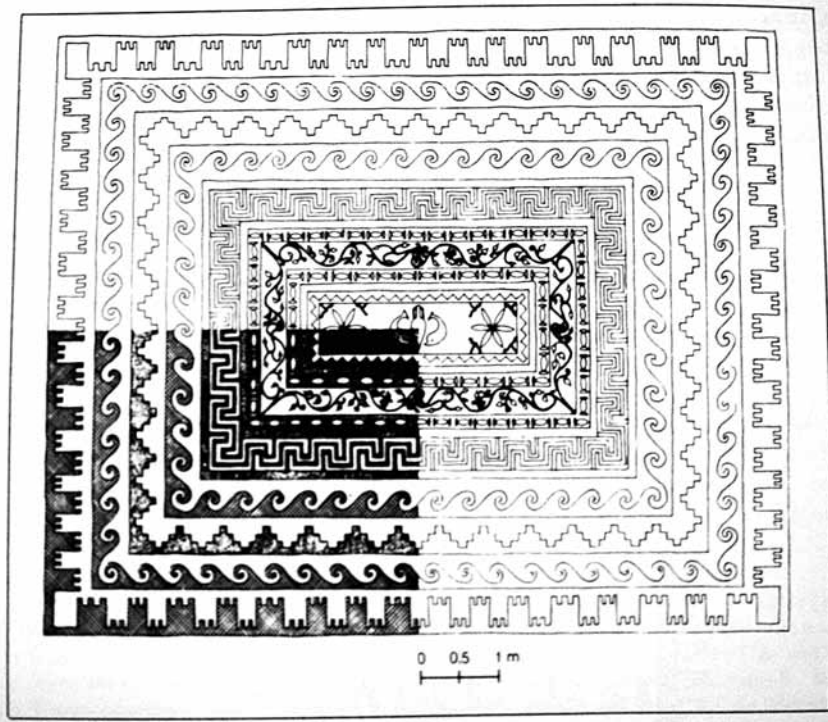
Resim 1  
Hellenistik Devir Balıklı Mozaik,  
Samosata (Foto. B. Salman)

atası Arseses'tir.<sup>1</sup> Kral 1. Antiokhos'un babası Mithradates Kallinikos (M.Ö. 100–70) zamanında burada bir hierothesion meydana getirilmiştir.<sup>2</sup> Arsemeia'daki mozaikler platonun batı tarafındaki Hellenistik Dönem tören mekanlarında bulunmuştur. Buradaki iki tören odasında zeminler mozaik döşeme ile kaplıdır. Bunun dışında F.K. Dörner ve ekibi bu mekanların hemen yanı başlarında iki küçük mozaikli alan daha tespit etmiştir. Mozaik döşemelerin hiç biri tam olarak ele geçmemiştir. Bir numaralı tören alanındaki, rekonstrüksiyon'u yapılan mozaik döşeme, 10. 87 x 9. 22 m. Ölçülerindedir (Dörner 1999: 188). Diğer tören alanının zeminindeki mozaik 13.85 x 14. 62 m. lik bir alanı kaplamaktaydı. Buradaki mozaığın sadece kenar bordürlerine ait bazı parçalar ele geçmiştir. Emblema kısmında nasıl bir sahne olduğu bilinmese de, yine yunus balıklı bir sahnenin olması yüksek bir ihtimaldir (Bingöl 1997: 106–107) (Resim 2).

Samosata'daki sarayın odalarını kaplayan mozaikler ile Arsemeia mozaikleri belirtildiği üzere Kommagene Bölgesinin Hellenistik Dönemine ait döşeme örneklerini ortaya koyar. Samosata'ki kazılar bittikten sonra höyük tamamen sular altında kalır ve sonraki dönemlere ait olası mozaikler ortaya çıkarılamaz. Dolayısıyla Roma Dönemine ait örnek yoktur. Ancak Zeugma'da ele geçen iki mozaik üstünde Samosata'lı Zosimos adlı ustanın imzası vardır. Mozaiklerden birinde kahvaltı yapan kadınlar varken diğerinde Aphrodite'nin doğuşu anlatılmaktadır (Başgelen-Ergeç 2000: 45). Böylece her ne kadar Samosata'da Roma Dönemi örneği mozaik döşeme olmasa da Zeugma için mozaik üreten ustaların varlığı ortadadır. Böylece en azından Roma Döneminde Samosata'da mozaik üretimin gerçekleştirildiği, ustaların varlığına dayanılarak söylenebilir.

1 Yazıtlarda kralın atası Arseses tarafından şehrin kurulduğu yazılıdır. "Tükenmez kaynaklardan beslenen çift memesinin ortasında Nymph Nehri'ni barındıran bu Arsemeia'yı benim atam Arseses kurdu.....", "Yörenin tabiat şartlarına uygun olarak iki yakalı bir şehir oluşturdu ve lütfedip oraya Arsemeia adını verdi....." Bkz. Dörner 1999: 156.

2 "Babam Kral Mithradates Kallinikos, Arsemeia'nın kenar semtlerinden birinde, yörenin en güzel yerini ayırarak bu hierotheison'u kendi öz bedeni için adadı ve ataların onuruna düzenlenen yarışlarda herkes tarafından 'Güzel yenen' (Kallinikos) diye övülen harikulade vücudunu bu dünyaya vakfetti, ruhun ölümsüz özünü tanrıların ebedi evine yükseltti." Dörner 1999: 156.



Resim 2  
Hellenistik Devir Mozaïği,  
Arsemeia (Dörner 1999: fig. 56)

Samosata'daki bir adet Bizans Dönemi mozaïği yukarıda bahsedilen bahsedilen saray yapısı dışında bulunmuş, tek geç dönem örneğidir. 1983 yılında Adıyaman Müzesine taşınan mozaik, büyük bir ihtimalle İmparator Justinianus Dönemine aittir. Bu döşeme Justinianus Döneminden kalma yapı kalıntıları arasında ele geçmiştir (Özgüç 1985a: 444). 1690 envanter numaralı mozaik 120x170 cm boyutlarındadır. Mozaïğin envanter bilgilerinde yazan geometrik motifler müzede bulunan mevcut halinde ayrıca in situ fotoğraflarında gözükmez. Mozaïğin detaylarına bakıldığında sahnenin de önemli bir kısmı kayıptır. Figüratif olan döşemenin üstünde, ortada uzun bir kıyafet içinde ayakta ve tam cepheden bir insan figürü ve etrafta hayvanlar yer alır.

Kommegene Bölgesinin bir başka önemli yerleşimi olan Perre antik kenti, buradaki tatlı su kaynağı ile ünlenmişti. Şehir başkent Samosata ile Melitene arasındaki antik yol üzerinde yer almaktaydı (Erarşlan 2005: 16). Bugün Örenli (Pirin) mahallesinde bulunan antik kentin mozaiklerinin ortaya çıkarılanlarının bir kısmı Adıyaman Müzesinde sergilenirken, şehirde Müze Müdürlüğü başkanlığında 2001 yılında beri (Erarşlan 2005: 16-18) yapılan kazılarla bunlara yenileri eklenmektedir (Erarşlan et al. 2011: 368, fig. 12-13). Müzede apsisli bir mekana ait oval formda ve aynı döşemeye ait olduğu düşünülen iki parça Perre mozaïği yer alır. Bu parçalar yaklaşık 325x160 cm. ebatlarındadır. Çok renkli olarak yapılan mozaik döşemeler hareketli ve canlı bir görünüm arz etmektedir. Açık havada geçen sahnelerde hayvanlar ve bitkiler yer almaktadır. Bunlar dışında müzede Perre mozaiklerine ait oldukları düşünülen parçalar vardır. Müzede apsisli iki döşemede dahil toplam on üç parça mozaïğin Perre işi olduğu düşünülmektedir. Perre mozaiklerinin M.S. 4.-5. yüzyıla ait oldukları düşünülmektedir (Salman 2008b: 23). Son zamanlardaki kazılarda ortaya çıkarılan toplamda 12x13 m.lik alanı kaplayan mozaik, henüz mimari konteksti tam olarak anlaşılamayan bir yapının tabanına döşenmiştir. Yapının odalarındaki döşemelerde, floral sahneler ve hayvanlar betimlenmiştir (Erarşlan et al. 2011: 368). Henüz tam tarihlendirilmemesi de özellikleri bakımından MS. 5.-6. yüzyıla işaret etmektedirler (Resim 3).



Resim 3  
Perre Mozaïği (Foto. M. Alkan)



### Osroene

Osroene bölgesinin merkezi ve başkenti Edessa, bölge mozaiklerinin sayısal anlamda çoğunluğuna sahiptir. Şehrin Orhay olan adını Edessa olarak değiştiren Seleukoslar'dan<sup>3</sup> yönetimi MÖ. 132 yılında ele geçiren yerel krallık, şehrin dolayısıyla tüm Osroene'nin Roma hakimiyetine kadar bölgesel kimliği içinde yaşamasını sağlamıştır (Salman 2008a: 103). Edessa mozaikleri'nin çoğunluğunu bölgeye özgü arkosoliumlu mezarların tabanlarını süsleyen MS. 3. yüzyıla ait örnekler oluşturur (Colledge 1994: 190). Oldukça özgün özellikler gösteren bu mozaiklerde çoğunlukla mezarın sahibi ve onun aile fertlerinin resmedildiği sahneler yer alır. Aile mozaiklerinin dışında iki adet Orpheus mozaïği ile bir adet yeniden doğuşu sembolize eden Phoniks kuşunun betimlendiği mozaik bu mezarlarda tespit edilmiştir. Ne yazık ki çok az sayıda günümüze ulaşan bu mozaiklerin önemli bir kısmı J.B. Segal tarafından 1950'li yıllarda tespit edilmiştir (Segal 2002: 68). Günümüze ulaşmış az sayıdaki Edessa Mezar Mozaïği, Şanlıurfa Müzesi (Salman 2007a: 47-48, fig. 1-2) ile İstanbul'da Arkeoloji Müzesi (Drijvers-Healey 1999: 163-165; Salman 2008b: 25-26, fig. 10) ve Aya İrini Kilisesindeki örneklerdir (Salman 2008b: 27-30 fig. 13-15). Bunlar dışında Yurt dışındaki bazı müzelerde (Örneğin; Dallas Sanat Müzesi (ABD), Louvre Müzesi (Fransa), Adalaide Sanat Galerisi (Avustralya)) ve koleksiyonerlerin elinde bulunan örnekler mevcuttur (Örnek olarak bkz. Desreumaux 2000). Edessa Mezar Mozaiklerinin en önemli özelliklerinden biri üzerlerindeki Süryanice yazıtlardır. Bu yazıtlarda mezar sahibi ile ilgili bilgi verilmekte, bazı örneklerde bununla birlikte mezarın dolayısıyla mozaïğin tarihi de yazılmaktadır (Yazıtlar için bkz. Drijvers-Healey 1999). Yine figürlerin başlarının üzerinde isimleri de yazılmaktadır. Aile mozaiklerinde yerel giysiler içinde betimlenen figürler cepheden tasvir edilmişlerdir (Dunbabin 1999: 173). Bir fotoğrafımsı gibi düzenlenen aile mozaiklerinde figürlerin ciddi pozları ve hiyerarşik düzenleme dikkat çekicidir

3 Şehrin açık tarihi Seleukoslar döneminden itibaren, "Edessa" adı ile ortaya çıkmaktadır. Bundan öncesi için Arap ve Süryani kaynaklarından alınan bilgiler, şehrin Edessa adından önce "Orhay/Urhay" olarak anıldığını işaret etmektedirler. Arap kaynaklarında geçen Al-Rahha ismi de Urhay'ın Arapçaya geçmiş halidir. Bir Süryani kaynak olan, Bar-Bahlul'un (10. yy) Süryanice-Arapça sözlüğünde geçen "DM" epiteti Al-Rahha şehrinin adı olarak tanımlanmıştır. bkz. Harrak 1992.

Resim 4  
Aile Portresi Mozaïği,  
Edessa (Segal 2002: fig. 1)



(Resim 4) (Salman 2007: 75; Salman 2008: 123). Üzerlerinde yazıtlardan kesin tarihli iki Orpheus Mozaïğinden biri kayıptır (Segal 1959: 155-157), diğeri ise Dallas Art Museum'da sergilenir (Healey 2006; Salman 2008c: 110). Orpheus mozaiklerinde hayvanlar üst üste dizilmişlerdir. Yine MS. 3. yüzyıla ait bir mozaikte bu sefer bir aileyi oluşturan bireylerle beraber, figürlerin üzerlerinde yer alan yazıtlardan okunduğu üzere, Zeus ikonografilerine uygun olarak betimlenmiş Maralaha ve Hera betimlemeleri yer alır. Aynı mozaikte Prometheus'un cansız bedenlere ruh vermesi işlenmiştir (Resim 5) (Bowersock 2001: 411-416).

Edessa'da ele geçen mozaiklerden bugün Şanlıurfa Müzesinde sergilenen 240x270 cm boyutlarındaki döşeme de evcil ve yabani hayvanlar açık havada bir arada tasvir edilmişlerdir. Mozaik üzerindeki hayvanlar hareket halindedirler ve birbirlerinden bitkilerle ayrılan sahnelerde her biri tek başına tasvir edilmiştir. Bu mozaik olasılıkla şehrin kuzey nekropolündeki bir mezarın tabanında ele geçmiştir (Salman 2007a: 50-52). Mozaïğin stili diğerk mezar mozaiklerine benzemez. İşlenen konu ve sanat üslubu açısından farklıdır. Betimsel özellikleri ile batı üslubundadır. Özellikleri bakımından Edessa'nın diğerk mezar mozaiklerinden daha geç bir tarihi vermektedir. Dolayısıyla bu döşeme MS.4.-5. yüzyıla ait olmalıdır (Resim 6).

Edessa'nın MS. 5. yüzyıl ve sonrasına ait Geç Roma Dönemine ait mozaikleri ilgili örnekler Haleplibahçe Mevkii'nde ortaya çıkarılan ve halen araştırılmaya devam eden mozaiklerdir. Balıklıgöl'ün kuzeyinde yer alan Haleplibahçe'de kentsel tasarım projesi kapsamında yapılan çalışmalar neticesinde rastlanan taban mozaikleri ile ilgili 2006 yılında başlatılan çalışmalar Şanlıurfa Müze Müdürlüğü tarafından sürdürülmektedir (Aydemir et al. 2008: 1-7; Aydemir et al. 2009: 11-18). Kazıyı yürütenler tarafından büyük olasılıkla bir saray ya da villaya ait olan mozaiklerde (Aydemir et al. 2008: 4; Aydemir et al 2009: 12) açık havada





Resim 5  
Maralaha Mozaïği, Edessa  
(Bowersock 2001)



Resim 6  
Hayvan Mozaïği, Edessa  
(Foto. B.Salman)

Resim 7  
Haleplibahçe Mozaïği  
(Aydemir vd. 2008: fig. 5)



geçen ve çoğunlukla figüratif sahneler oldukça renkli olarak tasvir edilmişlerdir. Geometrik desenler dışında bu yapıya ait mozaiklerde Amazonların av sahneleri, aslan ve kuş tasvirleri ilk sezondaki çalışmalarda ortaya çıkarılmıştır (Aydemir et al. 2008: 2-4, fig. 1-7). Daha sonraki çalışmalarda ise yapının 8 nolu odasında Ktisis (Aydemir et al. 2009: fig. 1-2), 9 nolu odada Zebra Mozaïği (Aydemir et al. 2009: fig. 4), apsisli koridorda ise Akhilleus'un bekleliğinden Troia Savaşına götürülüşüne kadarki süreç resmedilmiştir (Aydemir et al. 2009: fig. 5-7). Haleplibahçe Mozaiklerindeki figürlerin işlenişi ve zeminde uygulanan teknik bu mozaiklerin MS. 5.-6. yüzyıla ait olduklarını göstermektedir (Aydemir et al. 2008: 7; Aydemir et al. 2009: 18) (Resim 7).

Osoene Bölgesindeki başka bir yerleşim olan Mesudiye, Edessa'nın güneyinde Euphrates üstünde bulunmaktadır. Yerleşimle ilgili tarihsel hiçbir bilinen yoktur. Burada 1899 yılında Von Oppenheim tarafından tespit edilen mozaik döşeme bugün yok olmuş olsa da çeşitli yayınlarda geçmektedir.<sup>4</sup> Buradaki mozaïğin boyutları tam olarak bilinmemektedir. Panelin ölçüsü 166x140 cm. dir. Mozaik gördüğümüz kadarıyla beyaz zeminli bir sahneye sahiptir. Bu sahnede üç figür yer alır. Figürler dışında sahnede doldurucu başka bir motif yer almaz. Ortadaki figür nehir tanrısı Euphrates'tir. Edessa mozaiklerinde olduğu gibi figürün adı başının hemen yanında Süryanice olarak yazılmıştır. Yazıtta "Euphrates Kral" yazmaktadır (Drijvers-Healey 1999: 200). Kenardaki iki figürün de isimlerinin yazıyor olması gerekiyordu. Ancak bu kısımların tahrip olduğu düşünülmektedir. Nitekim K. Parlasca bazı yazıt izlerinden bahsetmektedir (Parlasca 1983: 267). Döşemede ayrıca bir de Yunanca yazıt vardır. Bu yazıtta mozaïğin yapıldığı tarihte yazmaktadır. Yazıt şöyledir: "*Nehir Kralı Euphrates. Barnabion'un oğlu Eutyches bunu yaptı. 539(M.S. 227-228)*". Anlaşıldığı üzere mozaik üzerinde hem tarih hem de sanatçı imzası yer almaktadır.

Edessa'nın Güneybatısında yer alan BIRTHA, Euphrates Nehri üstünde yer almaktaydı. Zeugma'ya oldukça yakın olan şehirde ele geçen iki mozaik parçası üstünde Herakles'in işlerinden detaylar yer almaktadır. Bu parçalar muhtemelen Herakles'in on iki işinin anlatıldığı büyük bir mozaïğe aittir. İstanbul Arkeoloji Müzesinde yer alan bu parçalardan ilki 153 cm. yüksekliğinde ve 73 cm.

4 Aksoy 2007: 84-85; Balty 1981: 369-371, pl. 12, 1; Cumont 1917: 250; Drijvers-Healey 1999: 200-201; Levi 1947: 394-395; Parlasca 1983.



genişliğindedir. Genç sakalsız Herakles Nemea aslanını tutmakta ve onu silahsız bir şekilde öldürmeye çalışmaktadır. Aslandan geriye yeleleri ve pençeleri kalmıştır. Doğal ortamda geçen bu mücadele sahnesinde resim sanatının inceliklerini görmek mümkündür. Figürlerin, ışığın geliş açısına göre oluşmuş gölge detayları verilmiştir. Işık gölgeler, vücudun mücadelenin vermiş olduğu şekilde hareketlenmeleri ve derinlik, perspektif gibi teknik detayları görmek mümkündür. Diğer parça 153 x 154 cm. ebatlarındadır. Burada Herakles sakallı olarak işlenmiştir. Hesperia ağaçlarında elma toplarken görülen Herakles'in göğsü üstünde kılıcının kını yer almaktadır (Bingöl 1997: 131, 134). Parçalar MS. 3.-4. yüzyıla aittir (Resim 8).

### Yerel Özellikler, Yabancı Etkiler ve Karşılaştırma

Kommagene mozaiklerinin buluntu merkezleri olan Samosata, Arsemeia, Perre ve Germanicia yerleşimlerindeki döşemeler tüm bölgede Hellenistik Devirden Geç Roma/Bizans Dönemlerine kadar mozaik üretiminin gerçekleştiğini göstermektedir. Samosata ve Arsemeia'nın Hellenistik Devir Mozaikleri stil olarak birbirlerine aynı özellikler taşıdığı gibi bu çağ'daki, başta Pompeii (Dunbabin 1999: fig. 57) ve Delos (Dunbabin 1979: 268) olmak üzere batıdaki bazı merkezlerin mozaikleriyle benzerdir. Samosata Sarayı Balıklı oda mozağında emblema sahnesinde yer alan ortada sivri dipli ticari amphora ve yunus balıklarının yer aldığı deniz içi manzarası, Hellenistik Dönem sanatında sıkça kullanılan sahnelerdendir.<sup>5</sup> Ancak buradaki mozaiklerin batıdaki örneklerle karşılaştırıldığında en belirgin benzerliği, mozaiklerdeki genel düzenleme, teknik ve bordür kompozisyonları üzerinedir. Samosata ve Arsemeia mozaiklerinde birden fazla süsleme elementinin oluşturduğu geniş bordür kompozisyonu ve ortada nispeten küçük ama dikkat çekici sahnesiyle emblema yer almaktadır. Böyle bir genel düzenleme içinde emblemada küçük, hatta yunus balıklarının uzuv detaylarında çok daha küçük olan tesseralar emblemadan sonra bordür kompozisyonlarında giderek büyüyen bir form göstermektedir. Öyle ki emblemada, yunus figürlerinde en küçük tessera 0,2 cm iken bordürde 2 cm yani on kat büyüktür. Benzer bordür kompozisyonlarına Pergamon (Bingöl 1997: fig. 68), Pompeii (Dunbabin 1999: fig. 57) (Resim 9) ve Delos (Dunbabin 1999: fig. 34) mozaiklerinde rastlamaktayız. Balıklı oda mozağında emblemada yer alan yunuslar ile Delos Yunuslar evi mozağindeki yunuslar karşılaştırıldığında belirgin farklar görülmektedir. Aslında Samosata ve Delos'taki yunuslar, ağızlarının açık yapılması dişlerinin gösterilmesi ile vahşi bir görünüm içindedirler (Resim 1). Ancak başta göz yapıları olmak üzere genel anatomik yapıda farklılıklar görülürken, belirgin bir şekilde



Resim 8  
Herakles Mozaği, Birta (Foto. B. Salman)

5 Hellenistik Dönemin beyaz zeminli seramikleri üzerinde yunus balığı ve amphora motiflerine rastlamaktayız. Bu beyaz zeminli seramikler, Batı Anadolu'da Menderes Bölgesi, Delos, İskenderiye, Kyrenaika, Kırım, Kıbrıs, Samos, Tarsus ve Antiokheia gibi farklı coğrafyalarda ele geçmiştir. Bkz. Gürler 1994: 29-30; Dolayısıyla Hellenistik Dönem sanatında bölgesel farklılıklara rağmen belirgin bir standart sağlanmıştır. Natüralist motiflerin sıkça kullanıldığı dönemin genel sanat anlayışı içinde yer alan çelenk, müzik aletleri amphora, yunus balıkları, sarmaşıklarla çevrili vazolar, rozetler ve girdanlar mozaik sanatına da yansımıştır.

Resim 9  
Hellenistik Devir Mozaği, Pompeii  
(Dunbabin 1999: fig. 57)

Delos yunusları daha hareketli ve detaylıdır. Samosata saray mozağında belirttiğimiz bu özellikler Arsemeia'daki mozaikler içinde geçerlidir. Dolayısıyla Kommagene'nin Hellenistik Devir mozaiklerinde yerel özelliklere rastlanmaz. Suriye'nin güneyinde, Filistin yakınlarındaki Masada'daki (Balty 1981: fig. III-1) Hellenistik Dönem mozaiklerinin de özellikle bordür kompozisyonları ve genel düzenleme açısından burada saydığımız özellikler içinde olduğunu söyleyebiliriz. Sonuç olarak Hellenistik Dönemde oluşan genel sanat anlayışı doğu ve batıda benzer bir şekilde mozaiklere yansımıştır.

Samosata, Arsemeia ve Suriye'de Masada'da rastlanan Hellenistik Devir Tesellatum mozaikleri dışında bu bölgelerde başka Hellenistik Devir mozaığı yoktur. Burada ele alınan bölgelerde yerel özellikler MS. 2. yüzyıldan sonra belirginleşirken, yabancı etkilerde söz konusudur (Dunbabin 1999: 160; Şahin 2007: 73).

Perre kenti mozaikleri bugün kazılarla araştırılmaya devam etmektedir. Bugüne kadar ele geçen mozaiklerin hepsi açık havada, floral ve hayvanların yer aldığı mozaiklerdir. Bunun dışında geometrik desenlerde Perre'de kullanılmıştır (Resim 3) (Erarslan 2011: 368). Oldukça canlı, hareketli ve renkli olan Perre mozaiklerindeki görüntülerin benzerleri Germanicia mozaiklerinde de izlenmektedir (Camcı 2010: 28-29). Kommagene mozaikleri ile ilgili yapılacak tespitlerden biri de, bu bölge mozaiklerinin Hellenistik Dönemden Geç Roma/Bizans Dönemlerine kadar hep doğal olmasıdır. Hellenistik Devirdeki deniz manzaralı, yunus balıklı mozaikler ile geç dönemlerde çeşit çeşit hayvanların betimlendiği, floral sahneler canlı renkli ve hareketlidir. Bölgenin doğal manzaralı mozaikleri geleneksel bir konu bütünlüğü sunmaktadır.

Antiokheia, Suriye bölgesinin en çok mozaik buluntusu veren şehridir. Princeton Üniversitesinin burada gerçekleştirdiği kazılarla ele geçen birçok mozaik döşeme, şehrin önemli bir üretim merkezi olduğunu ortaya koymuştur. Mozaikler ev, hamam, kilise ve mezar gibi yapılarda ele geçmişlerdir. Mozaiklerin ortaya çıkarılmasından sonra tespit edilen üç evrenin ilk ikisi MS. 115 ve 526 yıllarındaki depremler, üçüncü evre ise MS. 540 yılındaki Pers yağmasıdır (Levi 1947; Şahin 2007: 73). Antiokheia mozaikleri klasik konulara sadık kalan, dekoratif elemanlardaki görsel yaklaşımın vurgulandığı Hellenistik sanat geleneğinin devamıdır (Dunbabin 1999: 161). Mozaiklerdeki figüratif paneller Hellenistik emblematları hatırlatmaktadır (Rüstemoğlu 2002: 21). Örneğin Antiokheia'daki Nereid mozaiklerinde doğal mekanlarda, arka planlarda deniz canlıları yer almaktadır. Bu görüntü kompozisyonu yabancı etkiler göstermekte, Pompeii resimlerindeki manzaraları hatırlatmaktadır. Antiokheia mozaiklerinde geometrik motifler daha yüzeysel yapılırken figürlerin yapılışı oldukça itinalıdır (Resim 10) (Şahin 2007: 74).

Kuşkusuz yerel özelliklerin en belirgin olduğu mozaikler Osroene Bölgesindedir. Bölgenin başkenti Edessa'nın mezarlarında ele geçen mozaiklerin kesin tarihli en erken örneği MS. 194 yılına ait bir Orpheus mozağıdır (Healey 2006; Salman 2008: 54; Salman 2008a: 104). Tarihli olan örnekler göre MS. 3. yüzyılın ortalarına kadar üretilen Edessa Mezar Mozaikleri Suriye Mozaikleri içinde bölgesel özellikler gösteren en özgün eserlerdir. Bu mozaiklerin yerel özellikleri özetlemek gerekirse figürlerin gerçekçi ve geleneksel süslü giysileri ile betimlenmeleri en dikkat çekici özellikler olarak söylenebilir (Dunbabin 1999: 173). Erkeklerin giysileri baştan aşağıya bütünlük teşkil etmektedir. Dizlere kadar inen üst giysi ve bunun altındaki şalvar benzeri pantolon; üçgen tokalı arkası açık ayakkabılar ya da botlar ile tamamlanan kıyafetler bölgenin geleneksel açıdan en çok özellik gösterdiği Pers etkilerini taşır (Leroy 1957: 334). Saygın poz içindeki kadınların yüzleri açıktır. Başları bugünde bölgede kullanılan "köfü" denen





Resim 10  
Okeanos ve Thetis, Antiokheia  
(Foto. B. Salman)

başlığın üstünde aşağı sarkan örtüyle örtülüdür. Bol nakışlı ve süslü uzun kollu tunikler giyen kadınların giysileri sol omuzda bir tokayla tutturulmuş yerlere kadar uzanan üst giysileri geleneksel özellikler taşır (Segal 2002: 74). Mozaikler üzerindeki tüm figürler rahat yüz hatlarına sahip, ağızları kapalı ve iri gözlüdür. Figürlerin kalın ve koyu konturlara sahip olması, cepheden tasvir edilerek katı bir frontalite ortaya koyması ayrıca aynı hizada resmedilerek perspektif ve derinlik gibi özelliklerin olmayışı oldukça belirgin yerel özellikleri ortaya koyar. Mezar mozaiklerindeki bir başka yerel özellik ise zeminlerin beyaz olarak düzenlenmesi ve hiçbir şekilde doldurma motifi kullanılmamasıdır (Resim 4). Aynı döneme ait bir döşeme ise konusal anlamda ve bazı figürlerin işlenişinde yabancı etkiler içindedir. Kalabalık sahneli bu mozaikte başrolde bölge tanrılarından Maralahe vardır.<sup>6</sup> Hellen mitolojisinde cansız bedenlere ruh verilmesi olayının anlatıldığı mozaikte Maralahe'nin yanında Hera yer alır. Hera'nın yanındaki elindeki zaman çemberiyle görülen Prometheus'tur. Bu üç kutsal kişiliğin isimleri Süryanice olarak başlarının yanında yazılıdır. Bu üç kutsal kişiliğin yanında olasılıkla karı-koca olan kadın ve erkek yer alır. Alt sahnede pelerinli ve başındaki kanatlarından tanıdığımız Hermes, ruhu sembolize eden Pyske'yi cansız bedenlere doğru uzatmaktadır. Sahnede bir de eros yer alır (Bowersock 2001: 411-416). Figürlerin üst sahnede aynı hizada yapılması, kalın konturlu olarak düzenlenmesi, kapalı ağızlı ve iri gözlü yapılmaları yerel özellikleri gösterir. Ancak konu Hellen mitolojisinden alınmadır. Buna paralel olarak bölgesel tanrı Maralahe'nin, Zeus'un Hellen ikonografilerine uygun olarak betimlenmesi

6 Edessa yakınlarında Sumatar ya da Soğmatar olarak bilinen önemli bir dini merkez yer alır. J.B.Segal, yaptığı çalışmalar sonucu buradaki yapıları tanımlayarak yayınlamıştır. Burada ele geçen yazıtlarda adı yer alan Maralahe, bölgenin en önemli tanrılarından. Bkz. Segal 1953: 97-119.



ayrıca diğer giysili figürlerin de batılı özellikler içinde olması yabancı etkilerin bir göstergesidir (Resim 5). Yine Roma mozaiklerinde sıkça rastlanılan figürlerin gölgelerinin verilmesi ayrıca sanatçının derinlik hissini oluşturması Roma mozaiklerindeki özelliklerden etkilendiğini göstermektedir. Konusal anlamda bir benzerine Shahba-Philipopolis'te (Blázquez 2008: fig. 18) rastladığımız Maralaha mozaığının elimizde olan görüntüsünde bordür süslemeleri yoktur. Ancak Edessa'nın diğer mezar mozaiklerindeki bordür süslemeleri Antiokheia (Cimok 2000) ve Zeugma'daki (Önal 2002) mozaiklerde de gördüğümüz Severuslar Döneminin genel özellikleri içindedir. Dolayısıyla Edessa Mezar Mozaiklerinin bordürleri gerek kompozisyon gerekse süsleme elemanı açısından yerel özellik göstermezler (Colledge 1994: 190.). Edessa mezarlarında ele geçen tek figürsüz döşeme üzerinde dört uçlu yıldızlar yer alır. Döşeme bu gün görülmeyen yazıtına göre M.S. 224 yılına tarihlenir (Drijvers-Healey 1999: 184). Benzer motiflerin yer aldığı bir mozaik döşeme MS. 3. yüzyıla tarihlenen Zeugma'da Danae Evi'nde ele geçmiştir (Önal 2009: 56-57, fig. 2).

Edessa Mezarlarında ele geçen iki adet Orpheus mozağindeki figürlerin işlenişi tamamen yerel özellikler gösterir. Kesin tarihli olan Orpheus Mozaiklerinde Dallas Müzesindeki MS. 194 yılına tarihlenir (Healey 2006; Salman 2008c: 110). Kayıp olan ise MS. 228 yılına aittir<sup>7</sup>. Orpheus ve hayvanların sahnede yerleştirilmelerinde derinlik ve perspektifin olmaması da geleneksel özelliktir. Bunun yerine üst üste dizilmiş olan hayvanlar merdiven perspektifi içindedir. Bu düzenleme yerel bir özellik gibi gözükse de Yunanistan'dan Sparta'da ele geçen MS. 3. yüzyıla ait bir Orpheus mozağında benzer bir düzenleme söz konusudur (Waywell 1979: 302, fig. 42).

Osroene bölgesinde Edessa dışında ele geçen kesin tarihli ve MS. 227-228 yıllarına ait Mesudiye mozağında Euphrates nehrinin personifikasyonu yer alır. Mozaikte hem süryanice hem de Yunanca yazıtların birada kullanılması batılı ve doğulu özelliklerin birarada olması açısından önemlidir. Euphrates'in ve Drijvers ve Healey'e göre Suriye Bölgesi ve Mezopotamya'yı sembolize eden (Drijvers-Healey 1999: 200) figürlerin Greko-Romen tarzda işlenmesi yabancı etkiler gösterirken, figürlerin cepheden yapılması ve beyaz zeminde doldurma motiflerinin kullanılmaması yerel özellikler gösterir. Mozaığın etrafında çeşitli geometrik bezemeler yer almaktadır. Ancak bunların en belirginini mozaığın sahnelerini çevreleyen motiftir. Bu motif örgü süsünün farklı bir versiyonudur. Anadolu mozaiklerinde çok sık yer almayan bu motifin benzerlerine İtalya'da rastlanır (Décor I: 118). Euphrates nehrinin personifikasyonunun yer aldığı bir örnek Kuzey Anadolu'da Paphlagonia Bölgesinde yer alan Hadrianoupolis şehrinde ele geçmiştir. Buradaki mozaik MS. 6. yüzyıla tarihlense de (Lafli 2007: 51, fig. 1) figürün konturlarının kalın yapılması, cepheden, kapalı ağızlı, ciddi ifadeli ve iri gözlü olması bu dönem Suriye Bölgesi mozaiklerini hatırlatmaktadır. Bu durum akla gezici ustaların varlığını getirmektedir (Şahin-Şahin 2006: 176).

Şanlıurfa Müzesinde yer alan ve üzerinde hayvanların açık havada resmedildiği mozaik stil özellikleri açısından mezar mozaiklerinden farklıdır. Mevcut ölçüleri 240x470 cm olan döşemede evcil ve yabani hayvanlar bir arada tasvir edilmiştir. Döşemin tabanı beyaz olarak doldurularak fon oluşturulmuştur. Hayvanların tasviri için birbirlerinden bitkilerle ayrılan ya da sınırlanan sahneler oluşturulmuştur. Toplam altı adet hayvan her sahnede tek başlarına tasvir edilerek her birinin bağımsız olduğu izlenimi yaratılmıştır. Her hayvan sırt kısımları karşılıklı gelecek şekilde düzenlenmişlerdir (Salman 2007a: 50-53) (Resim 6). Konu ve sahne düzenlemesi açısından benzerine Erzincan Altıntepe'de (Can 2009:

7 Mozaikte bulunan yazıttaki tarihi M. Luther MS. 252 olarak okumuştur. Bkz. Luther 1999.

fig. 8) gördüğümüz hayvan mozağindeki tek yerel özellik zeminde doldurma motiflerinin olmamasıdır. Bunun dışında hayvanların hareketli yapısı ve ışık-gölge ile bordürler yabancı etkiler içindedir. Erzincan-Altıntepede'ki mozağın zemininde kullanılan gül goncası (Le Décor I: fig. 219c, f) motifi MS 5.-6. yüzyıl mozaiklerinde sıkça görülür. Edessa Hayvan mozağında zeminin boş bırakılması yerel özellik yanında tarihleme açısından da önemlidir. Edessa hayvan mozağındaki bitkilerin daha yüzeysel yapılması da buna eklenince bu mozağın biraz daha önceye tarihlemek mümkündür. Gül goncası motiflerinin yer aldığı Sadberk Hanım Müzesinde sergilenen bir mozaik döşeme Osroene bölgesindedir. Mozaik üzerindeki figürler koruyucu özelliği olan Azizos ve Monimos'tur. Hellen mitolojisindeki Dioskurlara benzeyen bu kutsal kişilikler mozaik üzerinde cepheden tasvir edilmişlerdir. Yüz işlenişleriyle bölgesel özellikler gösterirler.

Geç Roma/Bizans Dönemi Edessa mozaiklerinin en önemli örnekleri Haleplibahçe mozaikleridir. Burada ele geçen mozaiklerden kuşlu mozaikte ördek ve leylekler betimlenmiştir. Mozağın zemininin düz beyaz olarak düzenlenmesi yerel özellik olarak değerlendirilebilir. Stil olarak Antiokheia'daki bir örneğe (Campbell 1938: fig. 15) benzeyen kuşlu mozaikte çanak şeklinde çiçekleri olan bitkiler farklılık ortaya koymaktadır (Aydemir et al. 2008: 2, fig. 3). Haleplibahçedeki bir başka mozaikte mozaik sanatında çok sık karşılaşmadığımız Hellen mitolojisinin kadın savaşçıları olan Amazonların av sahnesi yer almaktadır. Mozağın sahnesinde dört amazon avlanmaktadır. Amazonların isimleri Yunanca yazılıdır (Aydemir et al. 2008: 3-4, fig. 5-8). Sivri başlıklı amazonların yüz işlenişleri ve kıvrıkcık saçları bölgesel özellikleri yansıtmaktadır (Resim 7). Haleplibahçedeki Amazon Mozağının konusal ve figürlerin özellikleri bakımından oldukça benzeri Apameia'dandır (Balty 1995: fig. XXIV, 1-2). Bunun yanında Antokheia'daki Yakto Mozağı stil olarak benzerlik taşımaktadır (Cimok 2000: 251-253). Haleplibahçe Amazon mozağının zemininde uygulanan kavisli teknik, bölgesel olarak Edessa'nın diğer bir Geç Roma/Bizans Dönemi örneği olan Azizos ve Monimos mozağında görülmektedir. Bunun dışında Kommagene'den Perre ve Germanicia Mozaiklerinde de benzer teknik kullanılmıştır. Aynı dönemden İstanbul'da'ki Büyük saray mozağı sahnedeki figürlerin stilleri benzerlik göstermezken, zemin tekniği aynıdır (Jobst et al. 1997: fig. 22).

## Kaynaklar

- Aksoy 2007 E. Aksoy, “Severan Mosaics of Antioch A Stylistic Study”, M.Şahin (ed.), III. Uluslar arası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyumu, Bursa, 79-92.
- Aydemir et al. 2008 N. Aydemir – H. Karabulut – N. Dervişoğlu, Haleplibahçe 2007 Yılı Mozaik Kurtarma Kazısı”, M. Şahin (ed.), Geçmişten Günümüze mozaik Köprüsü: 4. Uluslararası Mozaik Sempozyumu, Gaziantep, 1-7.
- Aydemir et al. 2009 N. Aydemir – H. Karabulut – N. Dervişoğlu, “2007 yılında Bulunan Haleplibahçe Mozaikleri”, M. Önal – M.S. Yılmaz (ed.), AIMC XI. Uluslararası Mozaik Kongresi, Gaziantep, 11-18.
- Balty 1981 “La mosaïque antique au Proche-Orient I. Des Origines à laTétrarchie”, ANRW 12/2, 347-429.
- Balty 1990 J. Balty, La Mosaïque de Sarrîn (Osroène), Paris.
- Balty 1995 J. Balty, Mosaïques antiques du Proche Orient, Basançon.
- Başgelen 1998 N. Başgelen, “Kommagene Krallığı”, N.Başgelen (ed.), Tanrılar Dağı Nemrut, İstanbul.
- Başgelen – Ergeç 2000 N. Başgelen – R. Ergeç, Belkis/Zeugma, Halfeti, Rumkale A Last Look at History, İstanbul.
- Bingöl 1997 O. Bingöl, Malerei und mozaik der antike in der Turkei, Mainz am Rhein.
- Blázquez 2008 J.M. Blázquez “Der Einfluss der Mosaiken des vorderen Orients auf hispanische Mosaiken am Ende der Antike”, JMR 1-2, 7-31.
- Bowersock 2001 G. W. Bowersock, “Notes on the New Edessene Mosaic of Prometheus”, Hyperboreus 7, 411-416.
- Camcı 2010 H.Ö. Camcı, “Hepimizin Şehri Maraş”, Gezin 45, 21-37.
- Campbell 1938 W.A. Campbell, “The Forth and Fifth Seasons of Excavations at Antioch-on-the-Orontes: 1935–1936”, AJA 42/2, 205–218.
- Can 2009 B. Can, “Erzincan Altintepe Church with Mosaic”, JMR 3, 5-13.
- Cimok 2000 F. Cimok, Antioch Mosaics, İstanbul.
- Colledge 1994 M.A.R. Colledge, “Some Remarks on the Edessa Funerary Mosaics”, CMGR IV, 189-197.
- Cumont 1917 F.Cumont, Études Syriennes, Paris.
- Décor I C. Balmelle – M. Blanchard-Lemee – J. Christophe – J.-P. Darmon – A.M. Guimier Sorbets – H. Lavagne – R. Prudhomme – H. Stern, Le décor géométrique de la mosaïque romaine I: Répertoire graphique et descriptif des compositions lineaires et isotropes, Paris, 1985.
- Desreumaux 2000 A. Desreumaux, “Une Paire de Portraits sur Mosaïque avec leurs Inscriptions Édesséniennes”, Syria 77, 212-215.
- Dörner 1999 K.F. Dörner, Nemrud Dağı'nın Zirvesinde Tanrıların Tahtları, Vural Ülkü (çev.), Ankara.
- Dörner – Naumann 1939 F. Dörner – R. Naumann, “Forschungen in Kommagene”, IstForsch10, Berlin.
- Drijvers – Healey 1999 H.J.W. Drijvers – J.F. Healey, The Old Syriac Inscriptions of Edessa and Oshroene: Text, Translations and Commentary, Leiden.
- Dunbabin 1979 K.M.D. Dunbabin, “Technique and Materials of Hellenistic Mosaics”, AJA 83/3, 265-267.
- Dunbabin 1999 K.M.D. Dunbabin, Mosaics of the Greek and Roman World, Cambridge, 1999.
- Erarslan 2005 F. Erarslan, “Perre Antik Kenti Kaya Mezarları Kazısı”, Ayıntap Dergisi 3, 16-18.
- Erarslan et al. 2011 F. Erarslan vd., “Perre Antik Kenti Nekropol Alanı 2009 Yılı Kazı ve Temizlik Çalışmaları”, 19. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu, 363-377.
- Gürler 1994 Metropolis Hellenistik Dönem Seramiği, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Harrak 1992 A. Harrak, “The Ancient Name of Edessa”, JNES 51, 209-214
- Healey 2006 J.F. Healey, “A New Syriac Mosaic Inscription” JSS 51/2, 313-327.
- Jobst et al. 1997 W. Jobst – B. Erdal – C. Gurtner, İstanbul Büyük Saray Mozaiği, İstanbul.
- Lafı 2007 E. Lafı, “A Roman Rock-Cut Cult Niche at Paphlagonian Hadrianoupolis”, 24. AST 2, 43-66.
- Leroy 1957 J. Leroy, “Mosaïques Funéraires D'Édesse”, Syria 34, 306-342.
- Levi 1947 D. Levi, Antioch Mosaic Pavements, Princeton, 1947.
- Luther 1999 A. Luther, “Das Datum des Orpheus-Mosaiks aus Urfä”, WO 30, 129-137.



- Önal 2002 M. Önal, *Mosaics of Zeugma*, İstanbul.
- Önal 2009 M. Önal, "Danae Evi'nin Mozaikleri", *JMR* 3, 53-69.
- Özgüç 1985 N. Özgüç, "Samsat 1984 Yılı Kazıları", 7. KST I, 221-227.
- Özgüç 1985a N. Özgüç, "Sümeysat Definesi", *Belleten* 195, 441-450.
- Özgüç 1986 N. Özgüç, "1985 yılında Yapılmış Olan Samsat Kazılarının Sonuçları", 8. KST I, 297-304.
- Özgüç 1988 N. Özgüç, "Samsat Kazıları 1987", *Belleten* 202, 291-294.
- Özdoğan 1977 M. Özdoğan, *Aşağı Fırat Havzası 1977 Yüzeysel Araştırmaları*, İstanbul.
- Parlasca 1983 K. Parlasca, "Das Mosaik von Mas'udije aus dem Jahre 228/229 n. Chr." *DM* 1.
- Ross 2001 K.S. Ross, *Roman Edessa, Politics and Culture on the Eastern Fringes of the Roman Empire, 114-242 CE*, London and Newyork.
- Rüstemoğlu 2002 J. Rüstemoğlu, *Antakya Mozaikleri*, Antakya.
- Salman 2007 B. Salman, *Orta Euphrates Mozaikleri Işığında Edessa ve Samosata Mozaikleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Salman 2007a B. Salman, "Şanlıurfa Müzesinden Üç Adet Mozaik Döşeme", III. Uluslararası Mozaik Sempozyumu, M.Şahin (ed.), Bursa, 45-54.
- Salman 2008 B.Salman, "Euphrates'in Doğu Yakasında Farklı Bir Mozaik Üretim Merkezi", *Geçmişten Günümüze mozaik Köprüsü: 4. Uluslararası Mozaik Sempozyumu*, M. Şahin (ed.), Gaziantep, 123-139.
- Salman 2008a B. Salman, "Family, Death and After life According to Mosaics of the Abgar Royal Period in the Region of Osroene", *JMR* 1-2, 103-115.
- Salman 2008b B. Salman, "Adıyaman Müzesi Mozaikleri ve İstanbul Müzelerinde Bulunan Edessa Mozaikleri", 25. AST 2, 19-38.
- Salman 2008c B. Salman, "Edessa Mezar Mozaikleri", *Aktüel Arkeoloji* 7, 100-111.
- Segal 1953 J.B. Segal, "Pagan Syriac Monuments in the Vilayet of Urfa", *AnSt* 3, 97-119.
- Segal 1959 J.B. Segal, "New Mosaics from Edessa", *Archaeology* 12\3, 150-157.
- Segal 2002 J.B. Segal, *Edessa (Urfa) Kutsal Şehir*, Ahmet Arslan (çev.), İstanbul
- Serdaroğlu 1977 Ü. Serdaroğlu, *Aşağı Fırat Havzasında Araştırmalar 1975*, Ankara.
- Şahin 2007 D. Şahin, *Roma Dönemi Mozaik Betilerine Göre Nereid İkonografisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya.
- Şahin – Şahin 2006 D. Şahin – M. Şahin, "Mozaikler Işığında Kuzey-Güney Anadolu İlişkisi", *Uluslararası Geçmişten Geleceğe Zeugma Sempozyumu*, R. Ergeç (ed.), Gaziantep, 173-177.
- Taylor 1932 T. Taylor, *Two Orations of the Emperor Julian One to the Sovereign Sun and the other to the Mother of the Gods*, London.
- Waywell 1979 S.E. Waywell, "Roman Mosaics in Greece" *AJA* 83, 293-321.
- Zoroğlu 2000 L. Zoroğlu, "Samosata. Ausgrabungen in der kommagenischen Hauptstadt", J. Wagner (ed.), *Gottkönige am Euphrat: Neue Ausgrabungen und Forschungen in Kommagene*, 75-83.

# Arkeolojik Alanda In situ (Yerinde) Mozaik Koruma Yöntemleri

Y. Selçuk ŞENER\*

*The conservation of mosaics unearthed at excavations is evaluated according to the conditions in which they were buried / found and is generally classified, in terms of low, medium, or high level of deterioration in the mosaics. If the mosaics remain in their location in their complete or almost complete form they are generally considered to be intact; on the other hand, mosaics which are disaggregated, crumbled, or have lost the unity in their design, whether in the tessellatum or in other structural layers, are evaluated as having suffered deterioration/damage at a low, medium, or high level, according to the degree of deterioration.*

*As with all archaeological materials, in order to overcome problems that have arisen or new ones that may arise in the mosaics uncovered in excavations, and with the aim of stabilizing the structure, a series of effective or preventive conservation interventions have to be resorted to. While for mosaics that are intact mosaic conservation can be limited to essential preliminary treatment and taking the necessary measures for conservation, mosaics that have suffered deterioration can necessitate effective conservation that calls for efforts that increase proportionately to the degree of deterioration. At this point it is important that decisions for intervention be taken by competent people, that these decisions be correct and adequate, and that conservation and restoration be implemented by competent individuals using acknowledged methods. In this study preventive and effective conservation methods necessary for mosaics that need to be preserved in situ at archaeological sites are explained using concrete examples of practical implementation selected from our various experiences.*

**Keywords:** Conservation, Mosaic Conservation, Conservation and Restoration in Situ, Preventive Conservation, Effective Conservation

Arkeolojik alanda kazı çalışmalarıyla ortaya çıkan mozaiklerde yapılacak koruma çalışmaları, etkin ve önleyici koruma olmak üzere iki şekilde gerçekleştirilebilir. Etkin koruma, koruma meslek elemanları (özen yeri konservatörü, mozaik koruma uzmanı, konservatör ve konservasyon teknikeri) tarafından yapılması gereken, mozaikteki temel ve/veya kapsamlı sorunlarının çözümüne yönelik çalışmalardır. Bu nedenle, mesleki bilgi ve deneyim gerektiren uygulamaları içermektedir. Önleyici koruma ise koruma meslek elemanı yanında diğer kazı elemanları tarafından da uygulanabilen, mozaığe müdahale etmeden korunmasını gözetken, daha çok mevcut sorunlara ve olası risklere karşı alınacak önlemleri kapsayan müdahalelerden oluşmaktadır.

## 1. Önleyici Koruma Uygulamaları

Arkeolojik kazılarda ortaya çıkartılan mozaiklerde, bazen sürdürülen kazı çalışmaları sırasında yapılan müdahalelerle, bazen de kazı süreci ve sonrasındaki ihmellere bağlı olarak farklı derecelerde tahribat oluşumlarıyla karşılaşmaktadır. Bu nedenle, bazıları basit ve kolay, bazıları ise kapsamlı müdahaleler gerektiren önleyici koruma (Kökten et al. 2007: 33) (pasif konservasyon) uygulamaları, kazılarda ele geçen mozaiklerin korunmasında en az etkin koruma (aktif konservasyon) çalışmaları kadar önemli sayılmaktadır. Mozaiklerin korunmasında karşılaşılan sorunlar ve bunlara karşı gerçekleştirilmesi önerilen *önleyici koruma* uygulamaları şu şekilde açıklanabilir:

### 1.1. Kazıda hareketliliğinin organizasyonu

Kazıda önleyici koruma yöntemlerinden ilki, buluntu ve çevresindeki trafiğin- hareketliliğin kontrol altına alınmasıdır (Severson et al. 2002: 2).

\* Doç. Dr. Y. Selçuk Şener, Sanat Tarihçi-Konservatör, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü Öğretim Üyesi. E-posta: ssener@gazi.edu.tr

İlk önlem kazı çalışanları için geçerlidir. Nitekim kazı alanında çalışan arkeologlar, kendi buluntularının bozulmasına ve yıpranmasına yol açan özensizlik içerisinde olabilmektedirler. İşçiler ve arkeologlar meydana gelen bozulmaların farkına varmaksızın gün ışığına çıkartılmış mozaik ve çevresindeki yapı kalıntıları üzerinde sürekli yürüyebilmekte ve çalışabilmektedirler (Severson 1999: 2). Kazıda ortaya çıkan çoğu mozaikte, boşluklara dolan toprak tabakaları nedeniyle bazen açıkça seçilemeyen ağır sorunlar (bozulmalar) bulunabilmektedir. Harç yatağından kopmuş tesseralar, tabakalar arasında ayrılma, şişen, kabaran ya da çöken yüzey tabakası, geniş alanları kapsayan veya çok sayıdaki lakuna oluşumu, genelde uzman olmayanlarca bilinmeyen ve açıkça görülemeyen bu tip sorunları oluşturmaktadır. Kazı çalışanlarının ağırlıkları ve mozaik üzerindeki dolaşımı tesseraların yerinden çıkmasına, dağılmasına ve kaybına, yüzey altındaki boşluklar nedeniyle harç yatağında/tabakalarında kırılmalara yol açmaktadır (Severson et al. 2002: 2). Bu nedenle ortaya çıkan mozaik üzerinde dolaşımın sadece burada görevli deneyimli ekip elemanları ile sınırlı tutulması gereklidir.

Kazı sezonu ve sezon dışında, ören yeri ziyaretçileri dolaşımının kontrol altında tutulması koruma tedbirlerinden bir diğerini oluşturur. Bu soruna karşı mozaik buluntunun bulunduğu alanın/alanların ve çevresinin tel örgü ve çit benzeri bariyerlerle çevrilerek dolaşımın sınırlandırılması sık başvurulan bir uygulamadır. Ancak bu tür müdahaleler, ziyaretçiler için izleme ve görme ihtiyacını da engellediği için pek kabul görmemektedir. Bu noktada, bazı kazılarda örneklerini gördüğümüz gibi, hem ziyaretçilerin alanı, buluntuları ve çevresini izlemesine ve bilgi edinmesine imkân sağlayan, ama aynı zamanda da kazı alanına girmesini, buluntularla temasını engelleyen, ahşap yürüme parkuru gibi, sorunun çözümüne yönelik basit uygulamalar örnek verilebilir. Nitekim hareketliliğin kontrolünü arttıran bu tür çözümler, bir taraftan ziyaretçilerin oluşturabileceği tahribatı engellemekte, aynı zamanda da kazı ve ören yerinin ziyarete açık olmasını sağlayan, merakı gideren önemli bir önleyici koruma uygulamasını oluşturmaktadır.

Kazı alanındaki ağır iş makineleri hareketliliği de kontrol altında tutulmalıdır. Genelde toprak atımı ve buluntuların nakli gibi farklı amaçlarla kullanılan kamyon, vinç, traktör gibi ağır iş makineleri, toprak altında bulunan mozaik tabana büyük oranda zarar verebilmektedir. Gömü şartlarında yoğun nemle yumuşayan toprakla birlikte taban mozaikleri de kolaylıkla deforme olabilmektedir. Bu zararın önlenmesi için alanı tanıyan ekip üyelerince, kullanılan iş makineleri için uygun bir dolaşım güzergâhı oluşturulması, böylelikle de hareketliliğin kontrol altına alınması gerekir.

## 1.2. Kazıda buluntuyu koruma

Çoğu kazıda plan kare sistemi yardımıyla toprak açılmakta, buluntu durumuna göre kazı alanında genişleme sağlanmaktadır. Derinleşen açmalar, ortaya çıkan mozaik buluntular için birer risk oluşturmaktadır. Açma tabanında yer alan mozaik üzerine açma kesit toprağının dökülmesi veya açmalar arasında bırakılan araba yolu toprağının çökmesi söz konusu olabilir. Bu durumda kazı sezonu ve sonrasında oluşacak riskler için önlem alınması gerekir. Kazı ve ziyaretçi hareketliliğinin kontrolü riski azaltır. Sezon sonunda ise öncelikle mozaik üzeri yeni toprak örtüyle kapatılmalı, hatta mümkünse, araba yolunu oluşturan toprak kesitler kademeli indirilerek oluşabilecek tahribat riski azaltılmalıdır.

Kazı çalışmaları sırasında mozaığe ulaşıldığında, kazma, kürek gibi büyük ve ağır kazı araçlarıyla çalışmaya son verilmelidir. Yüzeyin açılması çalışmalarına, kontrollü arttıran mala ve sapatül gibi el aletleriyle devam edilmelidir. Kazı toprağında bulunan küçük bitki köklerinin çekilerek sökülmesi, koparılması



yerine makasla yüzeyden kesilmesi gereklidir. Aksi durumda tesseraların harç yatağından sökülmesi, zayıflamış harçların parçalanması kaçınılmazdır. Mozaik yüzeyinin açılması ve ön temizliği deneyimli ve dikkatli kazı işçileri tarafından yapılabilir. Ancak esas temizlik uygulamaları yalnızca eğitimli kişiler tarafından yürütülmelidir (Severson et al. 2002: 2,3). Mozaik yüzeyinin ilk temizliği fırçalar ve çok sert olmayan ahşap aletler ile yapılabilir. Kürek, mala, sapatül gibi metal el aletleriyle yüzeyi ve toprağı kazımak, nemle yumuşayan çamurlu yüzeyin aşınmasına, tesseraların sökülmesine, hatta tessera ve harç kayıplarına yol açacaktır.

Kazı devam ederken, mozaiklerde tuz kristalleşmesine /çiçeklenmesine yol açabilecek ani kurumalara karşı önlem alınması gereklidir. Bu koruma, güneş ışınlarının engellenmesi ve kademeli kurutma ile yapılabilir. Güneş ışınlarının kurumayı arttırıcı etkisi, genellikle seralarda kullanılan, gün ışığı geçirimini %95'e varan oranlarda engelleyen sentetik *Agril* malzeme ile oluşturulabilecek bir gölgelik yardımıyla azaltılabilir. Kademeli kurutmada ise mozağin öncelikle gölgelik altına alınması, üzerine bir sentetik elyaf (jeotekstil) örtü ve bir miktar toprak veya kum serilerek nemli/ıslak mozaik tabanın kontrollü kurutulmasıyla sağlanabilir.

### 1.3. Toprak örtüyle geçici kapatma

Kazısı yapılan mozağin korunması-onarımı için gerekli koşullar oluşmadığında, üzerinin kısa veya uzun süreli olarak toprakla örtülmesi başvurulan en yaygın önleyici koruma yöntemidir. Arkeolojik kazılarda tamamı açılmayan mozaik buluntuların yer aldığı açma çukurları, sezon sonunda yağışa bağlı olarak birer havuz niteliğine dönüşmekte ve bu uygulamayı zorunlu kılmaktadır. Geçici toprak örtüyle kapatma uygulaması, açıkta sergilendiğinde kontrolsüz ziyaretçi etkileri, yağış, Vandalizm, sıcak-soğuk değişimleri, don olayları ve bitki gelişimi vb gibi unsurlara karşı mozaik buluntuyu korumak ve oluşabilecek bozulma risklerini engellemek amacı taşımaktadır (Severson et al. 2002: 4,5). Geçici toprak örtüyle mozaik üzerinin kapatılması buluntunun yer aldığı alanın ve kazının ortam şartlarına, kısa ve veya uzun süreli olmasına göre değişiklik göstermekle birlikte kabul gören uygulama ve aşamaları şu şekilde sıralanabilir:

Geçici kapatma uygulamasında koruyucu dolgu mozaik yüzeyinden yukarıya doğru sırasıyla, sentetik kumaş örtü, kum, toprak (kil) ve ponza veya çakıl katmanlarından oluşur (Resim 1). Uygulamanın ilk aşamasında mozaik tabanda yüzey ve varsa açığa çıkan yapım katları tüm toprak ve benzeri kirlerinden arındırılarak temizlenir. Temizlikte koruma elamanının bulunmadığı durumlarda riskli, hassas bölümler müdahale edilmeden bırakılmalıdır. Mozaik yüzeyi Jeotekstil adı verilen sıkı gözenekli, sentetik elyaf kumaş serilerek kapatılır. Gerek elyaf kumaş baskılamak, gerekse mozaik yüzeyde yumuşak bir örtü tabakası oluşturmak için tüm yüzey, ince elenmiş (tuz içermeyen) dere kumu serilerek kapatılır. Kum tabakası, tüm mozaik alanı üzerinde homojen bir örtü oluşturacak biçimde en az 10 cm. kalınlıkta olmalıdır. Kum katmanı, hem mozaik yüzey üzerindeki kumaş örtüyü sabitleyen nötr ve yumuşak bir geçiş katı oluşturur, hem de üzerine yerleştirilecek toprak katmanı kaynaklı eriyebilir mineral ve tuz lekeleri, tohum gelişimleri vb gibi istenmeyen yeni bozulmalara karşı bir bariyer görevi görür. Kum üzerine sentetik file (ince sinek teli gibi) yerleştirilir. Bu file, hem kum ve toprak arasında bir ayıraç görevi görür, hem de geçici örtünün geri açılmasında çamurlu suyla artık seçilemeyecek kumun fark edilmesini ve yüzeye yaklaşıldığının anlaşılmasını sağlar. Sentetik file üzerine serilen toprak, kil türlerinden seçilmeli, eleklerle ince elenmiş (kazıda elemeye yapılan topraklar da



değerlendirilebilir) olmalıdır; böylelikle hem geçirimi azaltılır, hem de içerisindeki tohum ve soğanlardan arındırılarak bitki oluşumları engellenebilir. Toprak katmanı, geçici örtü üzerinde dolaşan insan ve hayvan baskılarından, atmosferdeki sıcak soğuk değişimlerinden, yağış ve don olaylarından koruyan yalıtım ve destek tabakası görevi görür. Bu nedenle en az 40-50 cm kalınlığında olması, her 10 cm.lik tabakada bir (üzerinde yürünerek veya yüzeyden yumuşak tamponlarla) sıkıştırılarak serilmesi gereklidir. Koruyucu dolgunun/örtünün son katmanı çakıl, mıcır veya ponza tozu ve kırıklarından oluşturulmalıdır. Bu tabaka şiddetli yağış ve rüzgâra karşı toprak örtünün korunmasını, yüzeye taşınan bitki tohumlarının ve soğanlarının filizlenmesinin geciktirilmesini sağlamaktadır. En az 10-15 cm olması önerilen bu son tabaka aynı zamanda da örtülen alanın belirgin olmasına da fayda sağlar.

Geçici kapatma uygulaması, daha çok aynı sezonda kazısı tamamlanmamış ya da koruma çatısı gibi geçerli diğer uygulamalara zamanın ve imkânın yetersiz kaldığı durumlarda yapılmaktadır. Ancak bu koruma uygulamasının, kalıcı ve kapsamlı müdahaleler gerçekleştirilinceye kadar bir geçiş süreci kazanmak amacıyla yapıldığı; bu nedenle en çok birkaç yıllık zaman dilimi için geçerli olduğu; sürecin uzamasının, mozaikte yeni bozulmaların oluşmasına yol açacağı unutulmamalıdır.

Resim 1  
Toprak örtüyle geçici kapatma,  
Şanlıurfa-Haleplibağçe  
mozaikleri (2008)

#### 1.4. Koruyucu örtü yapımı

Mozaiklerde in situ korumayı gerçekleştirmek için kazı alanının üstünün koruyucu bir çatı ile örtülmesi gerekir. Söz konusu konstrüksiyon, mozaik yüzeyi iklim ve doğa (güneş, yağış, sel, don, bitki gelişimi gibi) koşullarından, vandalizm ve hırsızlıktan korunurken ziyaretçilere engel olmamalıdır. Türkiye’de mozaik yüzeylerin korunması ve sergilenmesi amacıyla pek çok barınak, çatı ve koruma binaları inşa edilmiştir (Severson et al. 2002:3). Söz konusu örtüler, metal veya ahşap destekler üzerinde saç, sentetik branda gibi daha basit uygulamalardan, tüm alanı kaplayan ve destek sayısı azaltılmış uzay çatı uygulamalarına veya mozaik ve içerisinde bulunduğu yapıyı/yapı grubunu kapsayacak şekilde tasarlanan, çatı ve zemin suyu drenaj sorunları çözümlenmiş, ziyaretçi hareketinde kontrolü sağlanmış daha kompleks ve etkili koruma binalarına kadar değişik ve ileri uygulamalar şeklinde çeşitlilik göstermektedir.

#### 1.5. Periyodik bakım ve kontroller

Bakım çalışmaları, hem mozaikte, hem onu koruyan koruma binasında/örtüsünde hem de çevresinde ilişkili olduğu mimari kalıntı veya binaya ait müdahaleleri kapsar. Çevresinde yer alan riskli bir duvarın onarılması, mozaik üzerine örgü malzemesinin dökülmesini engeller. Koruma örtüsündeki ve drenaj kanallarındaki tadilatlar, istenmeyen su girişini kestiği gibi, mozaikte su ve nemden dolayı oluşabilecek kabarma, çökme ve mikrobiyolojik gelişim gibi oluşumları önler.

Arkeolojik alanda yer alan mozaiklerde, sık sık yüzeyde biriken toz, toprak vb. gibi birikimlerin temizlenmesine ihtiyaç duyulur. Hatta belirli aralıklarda yüzeyin yıkanması gerekebilir. Bir örtü veya koruma binası gibi nispeten korunaklı ortamda olmasına rağmen yerinde korunmalarından dolayı toprakla ilişkili olan mozaiklerde, zamanla yeni bozulma oluşumları ortaya çıkabilir. Sorunlara karşı hazırlıklı ve donanımlı olmak, gerekli korumanın sağlanmasının temeli oluşturur. Kazı ekibi ile ören yeri- kazı konservatörü arasında koordineli çalışma çözümü kolaylaştırır. Konservatör, bakıma yönelik süreci ve müdahaleleri ön görerek planlama yapabilir. Ekip üyelerini bilgilendirerek kontrolün artmasını sağladığı gibi, ortaya çıkabilecek sorunları öngörerek çözümü/çözümleri kolaylaştırır.

## 2. Etkin Koruma (Konservasyon) Uygulamaları

Mozaiklerde gerçekleştirilen etkin koruma uygulamaları, yapımda kullanılan malzeme, üretim teknolojisi, oluşan bozulmalar ve nedenleri dikkate alınarak, özgün nitelikler değiştirilmeksizin, geriye dönüşlü yöntem ve malzemelerle yapılan tüm müdahaleleri kapsamaktadır. Müdahalelerin ana hedefi ilk yapımdan günümüze ulaşan eserin mevcut durumunu iyileştirmek, durumunu dayanıklı hale getirmek ve ömrünü uzatmak olmalıdır (Kökten et al. 2007: 31). Bu nedenle mozaikte yapılacak müdahaleler eserin durumuna, bozulmalarının neler olduğuna ve bozulmalarının nedenlerine göre değişiklik göstermekte; buluntunun stabil hale getirilmesi, bozulma oluşumlarının giderilmesi ve yeni oluşumların önlenmesine yönelik bir dizi çalışma aşamalarını gerekli kılmaktadır. Aşağıda mozaikte in situ koruma amaçlı yapılan etkin koruma müdahaleleri çalışma aşamalarına göre başlıklar altında özetlenerek verilmiştir. Ancak buradaki açıklamaların bilgilendirme amaçlı olduğu; bahsi geçen yöntem ve uygulamaların tüm mozaikler için geçerli olmayacağını hemen hatırlatmak gerekir. Nitekim her bir mozaikte yapılacak etkin koruma uygulaması, yalnızca kendisi için özeldir; yani reçeteye göre yapılan bir tedavi uygulaması değil, kapsamlı bir teşhis



çalışmasıyla, mevcut duruma ve sorunlara göre belirlenmelidir. Korumanın başarısı, ancak ihtiyaçlara uygun çözümleri içeren geçerli bir planlama ve yetkin kişiler tarafından gerçekleştirilen uygulamalarla sağlanabilir.

## 2.1. Belgeleme

Belgeleme, modern konservasyon etiklerinin temelini oluşturmaktadır. Konservasyonu yapan kişi inceleme, numune alma, bilimsel araştırma ve uygulama sırasında doğru, eksiksiz ve kalıcı belgeleme yapmak zorundadır. Konservasyonda belgeleme birçok açıdan önemli bir uygulamadır. Belgeleme konservatörlerin kendi çalışmalarını diğerleri ile paylaşımlarını sağlar ve genelde arkeologlar tarafından fark edilmeyen ayrıntıları ortaya çıkartabilir. Uygulamalar öncesinde, sırasında ve sonrasında çekilen fotoğraflar ve uygulama raporları, kazı sezonları arasında veya kazı sezonu tamamlandıktan sonra yararlanabilecek yegâne bilgi kaynağını oluşturur. Arkeolojik alanlarda ortaya çıkan mozaikler bir sezondan diğerine çok kolay değişime uğrayabilir. Bu nedenle belgeleme, konservasyon çalışmalarının gerçekleştirilmesinde de önemli bir araç niteliği taşımaktadır (Peacy et al. 1999: 2). Sagalassos antik kentinde yaşanan bir olay belgelemenin ne denli önemli olduğuna açıklık getiren bir örnek olarak verilebilir. Sagalassos kazısı Neon Kütüphanesi taban mozaikleri 1995-97 yılları arasında yapılan çalışmalarla onarılmış ve yapılan bir koruma binasıyla koruma altına alınmıştır. Ancak kazı sonrası kış döneminde emblemadaki tek figürlü dekorasyon çalınmak istenirken dağılmış ve başarısız bir hırsızlık girişimine konu olmuştur. Mozaığe ait birebir çizim ve ayrıntılı fotoğraflık belgeleme, figürlü alanın 1998 yılı restorasyon çalışmaları sırasında tekrar onarılmasını ve tahribat geri kazanılmasını sağlamıştır. Konservasyonda kullanılan belgeleme türleri, uygulama yöntemi ve kazanımları açısından başlıklar altında şu şekilde sıralanabilir:

### 2.1.1. Yazılı belgeleme (Rapor)

“Yazılı belgeleme “Konservasyon Durum/Ön İnceleme Raporu”, “Konservasyon Ara Raporu” ve “Konservasyon (Çalışma) Raporu” gibi farklı aşamalarda hazırlanan üç farklı belgeleme türünü kapsar.

Konservasyon Durum/Ön İnceleme Raporu, mozaığın yapım tekniğini, bozulmalarını ve bu bozulmalara karşı yapılması gerekli müdahale önerilerini içeren bir çalışma ürünüdür. Yazılı rapor analiz, çizim, grafik ve fotoğraflık belgelerin eklenmesiyle desteklenebilir. Bu rapor, içeriği ile kazı ekibinin mevcut mozaikteki sorunlar ve yapılması gerekli koruma uygulamaları konusunda bilgilendirmesini sağlamaktadır. Raporun mozaik konusunda deneyimli bir konservatör veya uzman konservatör tarafından hazırlanması, sorunların tespiti ve çözümler konusundaki başarıyı artıracaktır. Burada, çalışma başarısının karar aşamasında başladığı özellikle hatırlatılmalıdır.

Konservasyon ara raporu veya konservasyon (sonuç) raporu, yapılmakta olan veya tamamlanan konservasyon çalışmalarını tanıtan bir belgeleme türüdür. Rapor da çalışma aşamalarına, uygulama yöntemlerine, malzeme ve alet kullanımına yer verilir. Bu belgeleme türü içeriğiyle kazı ekibinin bilgilendirilmesini sağladığı gibi, mozaik üzerinde gerekli olabilecek sonraki müdahalelerde konservatörler için yönlendirici rehber niteliği de taşır. Tüm yazılı belgelemelerde olduğu gibi bu rapor türü, çalışma fişi, çizim, grafik ve fotoğraflık belgelemelerin eklenmesiyle kolay kavranmayı sağlayıcı yazılı ve görsel diğer belgelerle de desteklenmelidir.

### 2.1.2. Fotoğrafik belgeleme

Konservasyon çalışmalarında kullanılan temel görsel belgeleme türüdür. Uygulama öncesinde mozaığın durumunu, yapılan uygulamalar sırasında çalışma ayrıntılarını, yapılan çalışmalar sonrasında ise meydana gelen değişimi belirlemek amacıyla da kullanılmaktadır. Ayrıca, hazırlanan raporlarda, görsel destek oluşturmak amacıyla kullanılmaktadır. Konservatörler belgelemeyi, günlük, bir çalışma aşamasını kapsayan ve çalışma öncesi ve sonrasını yansıtan fotoğraflar olarak değişik arşivleme sistemiyle kayıt altına almaktadırlar. Fotoğrafik belgeleme her aşamada genel ve gerektiğinde ayrıntıyı içeren görüntüler şeklinde kaydedilmelidir.

### 2.1.3. Grafik (çizimle) belgeleme

Mozaiklerin genelde 1/1 oranda çizilerek kayıt altına alınması esasına dayanır. Belgelemede geleneksel olarak mozaik yüzeyine yayılan naylon şeritler üzerine asetat kalemiyle yapılan çizim tekniği yaygındır<sup>1</sup>. Bunun yanında ölçekli fotoğraf çekimlerinin bilgisayarda değişik (Autocad vb. gibi) çizim programlarına aktarılmasıyla yapılan çizim yöntemleri son yıllarda sayıca artmaktadır. Hazırlanan çizimler, konservatörler tarafından mevcut bozulmaların, örnek alımlarının, yapılan uygulamaların işlendiği bir belgeleme aracı olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle çoğu kazı ekibi, mozaik çizimlerini yapılacak konservasyon çalışması öncesinde hazırlayarak konservatörlerin yapacağı belgelemelere temel oluşturmaktadırlar.

### 2.1.4. Bilgi fişi /formlarının doldurulması

Mozaiklerin yapım ve teknik özellikleri ile mevcut korunma durumlarının tespit edilmesine yönelik hazırlanmaktadır. Bilgi fişi/formlarının doldurulması, bilgilerin kontrollü bir biçimde kayda geçirilmesini sağlamakta; ayrıca gerçekleştirilecek fotoğrafik ve grafik belgelemeler için planlamayı kolaylaştırmaktadır.

### 2.1.5. Analizler/Akeometrik incelemeler

Mozaiklerde malzeme özelliklerinin belirlenmesi amacıyla gerçekleştirilen Analiz/Arkeometrik inceleme, konservasyon öncesinde sit alanındaki örnekleme ve daha sonraki laboratuvar incelemelerinden oluşmaktadır. Örnekleme ve analizler sayesinde mozaik harçlarında kullanılan malzemeler, bağlayıcı agrega oranları, tessera malzemesi ve nitelikleri tespit edilmektedir. Aktif konservasyon çalışmalarına da yol gösteren bu çalışma, arkeolojik araştırmalar için bir karşılaştırma imkânı sağlamasıyla da önemlidir.

<sup>1</sup> Yüzeye serilen sera naylonu, buruşma, kırışma ve ruloda dayanıklılık için en az 30 mikronmetre kalınlığında olmalı; yapılacak gerekli küçültme için yörede mevcut ozalit makineleri genişliğinden (genelde 120cm. genişliğinden daha dar; yani ortalama 100 cm civarında genişlik ölçülerinde-uzunluk istenilen boyutta) daha dar olacak şekilde kesilerek hazırlanmalıdır. Şeritlerin küçültme sonrasında birleştirilmeleri için, diğer şeritle birleşe her naylon şerit kenarına, örneğin her 50 cm.de bir daire içerisine alınmış bir yıldız (©) konulmalıdır. Birbiriyle birleşen kenarlarda biri diğerinin üzerine üzerine en az 10 cm kadar yerleştirilmeli ve her iki şeride de alttaki dekorasyon çizilmelidir. Böylelikle hem dekorasyon hem de referans oluşturan semboller çakıştırılarak, şeritler halinde hazırlanan ve ozalitle küçültülen çizimlerin hatasız bir biçimde birleştirilmesi tamamlanabilir. Birleştirilen çizimler kolay belge niteliğinde kullanılabilmesi, rapor ve benzeri çalışmalara ek oluşturabilmesi için genelde "A4" veya en fazla "A3" formatına kadar küçültülecek biçimde hazırlanması gereklidir.



## 2.2. Temizlik

Temizlik, farklı kirlilik sorunlarına karşı gerçekleştirilen çok sayıda uygulamayı kapsar; kazı toprağının ve geçici toprak örtülerin kaldırılması, yüzeydeki ilk yıkama, yüzeye yapışık tortu ve kalker tabakalarının temizliği ve sağlamlaştırma işlemleri biten mozaik yüzeyindeki detaylı/son temizlik, in situ mozaiklerde çoğunlukla yapılan uygulamaları oluşturmaktadır. Konservasyonu önceden yapılmış mozaiklerde de farklı temizlik uygulamalarına ihtiyaç duyulabilir. Bunlar, koruyucu niteliğini yitiren reçinelerin, kısmi kaldırmalara ait (reçine) kalıntıların ve hatalı harç uygulamalarının temizliği olmak üzere çeşitlilik gösterebilir.

### 2.2.1. Mozaik yüzeydeki geçici toprak örtünün kaldırılması

Geçici toprak örtüyle oluşturulan kapatmanın kaldırılması, ancak konservasyon aşamasına geçilen bir mozaikte geçerli olması gerekli bir uygulamadır. Geçici örtünün kaldırılmasında, yüzeydeki toprak tabakası önce kürek ve zembillerle taşınır, daha aşağıya inildiğinde mala, spatül ve fırçalarla dikkatlice kaldırılır (Resim 2). Mozaik yüzeyi üzerindeki Jeotekstil örtünün açılması daha çok dikkat gerektiren bir çalışmadır. Nem ve sızan çamurlu suyla genelde yüzeye yapışık bulunan bu örtü, birkaç cm.lik bantlar şeklinde tersine doğru rulo yapılarak açılmalıdır. Örtünün çekilerek kaldırılmaya çalışılması, yatak harcından kopan ve genellikle örtüye yapışan tesseraların örtüyle birlikte ayrılmasına neden olur.

Resim 2  
Mozaik üzeri toprak örtünün  
açılması, Şanlıurfa-Haleplibahçe  
mozaikleri (2008)



### 2.2.2. Gelişmiş bitki ve köklerinin temizliği

Mozaik yüzeyinde, harç ve tessera aralarında gelişen ağaç ve ot türleri ile bunların kökleri yüzey toprağının kaldırılması sırasında dikkatli bir çalışmayla temizlenmelidir. Kalın köklerin taban üzerinde görülen kısımları kesilir. Yüzeğe yakın tabakalardaki uzantıları ince uçlu penselerin kullanılmasıyla çıkarılmaktadır. Daha derinlere ulaşan kökler, zayıflayarak dağılmış nucleus ve/veya rudus kaldırılarak alınmaktadır veya çevresi sağlamlaştırılarak yerinde bırakılmaktadır.

Kökleriyle mozaik katı altında gelişerek harç katmanları birlikte mozaikğin kabarmasına yol açan ağaçlar elektrikli testere yardımıyla kesilir ve kökleri çıkartılarak kaldırılır. Kesim öncesi, olası zararı önlemek için ağaç veya köklerin çevresinde mozaik yüzeyi gazlı bez/tülbent bezi ile kaplanarak korumaya alınmalıdır. Yapıştırıcı olarak sulandırılmış plastik tutkal (PVA) veya akrilik reçine çözeltileri (Paraloid B72 % 20 aseton içinde) kullanılabilir. Ağaç köklerinin alınmasıyla yüzeyden bağlanan tessellatum hazırlanan yeni yatak harcına yerleştirilerek yeniden yerine sabitlenir. Daha sonra, yüzeydeki kumaş ve reçine yüzey temizlenir. Kalan yapıştırıcı artıkları aseton, fırça ve bambu çubuk ve bisturi yardımıyla temizlenir.

### 2.2.3. Yüzey temizliği



Mozaik temizliğinde yoğun su kullanımı, yüzey ve altındaki harç yatağında yeni sorunların oluşmasına neden olur. Bu nedenle "yıkama" olarak tanımlanan temizlik uygulaması bir su kovasına batırılarak çırpılan fırçayla kirlerin kaldırılması, arkasından temiz suya batırılarak sıkılmış nemli süngere yüzey suyunun emdirilmesi şeklinde gerçekleştirilmektedir (Resim 3). Bu uygulamada, fırçadaki su yüzey kirini çözmekte, fırçalama mekanik olarak kirleri kaldırmakta, nemli sünger ise kirli yüzeyin silinmesini ve suyun alt tabakalara geçmeden alınmasını sağlamaktadır. Temizlikte yıkama suyu içerisine (%1-3 gibi) non iyonik deterjan katılması<sup>2</sup>, kirlerin çözülmesini kolaylaştırdığı ve temizlik gücünü arttırdığı için genelde tavsiye edilir.



### 2.2.4. Yüzeydeki sert-yapışık tortu ve tabakaların temizliği

Mozaiklerde görülen sert tortular ve tabakalar, suyla taşınan tuz ve minerallerin çökmesi ve yüzeye tutunan/yapışmış, bölgesel veya yaygın tabaka oluşturmuş kirlilik birikimleridir. Kirlilik oluşumu, mozaikğin kullanımına (eğer bir havuz tabanında ise çökmeyle) veya uzun süre gömü (toprak altı) ortamında kalmasına bağlı olarak meydana gelmektedir. Bu tür sert tortu ve tabaka oluşumları, yukarıda açıklanan yıkama işlemleriyle temizlenememesiyle diğer kir türlerinden ayırt edilebilir.

Mozaik yüzeylerinde görülen sert ve yapışık birikimler mekanik ve kimyasal yöntemlerle temizlenir. Mekanik temizlikte, yoğun kalker tabakaları önce dar - ince ağızlı elmas uçlu çelik keskinler ve su verilmiş çelik keskinlerle inceltilir (Resim 4). Temizliğin son aşaması, kontrollü çalışmayı arttıran bisturi kullanımı (Resim 5) ve orta sertlikte fırçalarla yapılan yıkamayla tamamlanır.

Kimyasal temizlik uygulamaları daha 1 mm.nin altında kalınlığa sahip, ince tabakalar için yapılmaktadır. Bu nedenle kalın tabakalar bir ön çalışmayla mekanik olarak inceltilir. Kimyasal temizlik, daha çok kiri çözme/çözülmesini artırma gücü bulunan hazır karışımların (iyon değiştirici reçineler) doğrudan yüzeye

Resim 3  
Mozaik yüzeyinin temizliği,  
Şanlıurfa-Haleplibahçe  
mozaikleri (2008)

<sup>2</sup> Restorasyonda kullanılmak amacıyla üretilmiş non iyonik türü deterjanlar dışında, Arap Sabunu vb. gibi sıradan deterjan türlerinin kullanılması yüzeyde aşınmalara yol açar, bu nedenle tehlikelidir.



Resim 5  
İnce kalker temizliği,  
Şanlıurfa-Haleplibahçe  
mozaikleri (2008)



ve bu sırada yüzeye koruma (?) amaçlı sürülmüş reçine tabakasının bulunduğu bir mozağin kış şartlarında zorunlu olarak geçici toprak örtüyle kapatılması<sup>3</sup> yüzeyde sararma ve lekeli görünümlerin oluşmasına yol açmaktadır. Temizlik işlemi, reçinenin aseton emdirilmiş pamuk tamponlarla veya kağıt mendil/havlu üzerinden fırçayla saf aseton sürülerek çözülmesi, çözülmüş reçinenin havlu kağıda emdirilerek kaldırılması aşamalarından oluşan bir uygulamayla gerçekleştirilebilir.

Benzer bir sorun olarak, yatak harcının yenilenmesi amacıyla yapılan, kısmi kaldırmada kullanılan PVA (ağaç tutkalı) reçinesi kalıntılarıyla sık karşılaşmaktadır. Uygulamada ılık suya batırılmış pamuk tamponlarının yüzeyde bekletilmesiyle veya buhar makinesi kullanılmasıyla yumuşatılan reçine kalıntıları, bisturi ve spatül yardımıyla yüzeyden alınarak temizlenebilir.

### 2.3. Sağlamaştırma

Mozaği oluşturan tabakaların durumlarının iyileştirilmesi amacıyla yapılan uygulamaları kapsamaktadır

#### 2.3.1. Bordür onarımı

Mozaiklerde tessellatum, nucleus ve rudus tabakalarında kenarların ve lakuna çevresinin olası dökülmesinin/dağılmasının engellenerek sağlamaştırılması ve stabilizasyonu amacıyla yapılan harç dolgu uygulamalarıdır. Uygulamada kaymak (veya hidrolik) kireç, ince elenmiş kum, tuğla tozu ve su karışımıyla, daha çok taşıyıcı harç (nucleus ve rudus) katları rengine benzer kreme yakın pembemsi renkte hazırlanan kireçli bir harç türü kullanılır.

<sup>3</sup> Haleplibahçe kazılarında Amazonlar villasına ait mozaikler 2006 yılı sonunda kazıyla ortaya çıkarılmış 2007 yılı yaz aylarında yapılan bir onarım müdahalesi görmüştür. Bu çalışmalar sırasında yüzeye akrilik reçine sürüldüğü anlaşılmaktadır. Mozağin kış şartlarında korunması amacıyla mozaik yüzeyi sırasıyla Jeotekstil ve toprak tabakasıyla örtülmüştür. 2008 yazındaki incelemede, reçine sürülen mozaik yüzeylerinde sararmalar ve lekelenmeler oluştuğu tespit edilmiştir. Şener 2009: 55.





Resim 6  
Bordür onarımı,  
Şanlıurfa-Haleplibahçe  
mozaikleri (2008)

Bordür harcı uygulaması, olası tessera kayıplarını engellemek için genelde kazı toprağının kaldırılmasıyla paralel sürdürülür. Harcın yapılacağı (lakuna kenarına ait) yüzeyler temizlenir ve suyla nemlendirilir. Daha sonra uygulanan bordür harcı, lakuna tabanından geniş başlayarak tessera üst kenarında birleşen, kesit görüntüsü bir üçken oluşturarak birleşecek şekilde spatüllerle kenarlara dolgulanır. İşlemin son aşamasında, harç yüzeyi nemli süngerle baskılanarak silinir; böylece hem dolgu harcının yüzeye oturması-bitişmesi sağlanır, hem de yapılan bordüre homojen bir görünüm ve doku kazandırılır<sup>4</sup> (Resim 6).

Nucleusta ve rudus tabakalarındaki uygulamalar, hem mevcut harç tabakası kenarlarına, hem de aynı tabakada mevcut lakuna bordürlerinde yapılmalıdır. Bu uygulamalar, harç tabakasının daha zayıf bölümlerini oluşturan bordürlerin dağılmalarını engellediği gibi, mevcut tabakayı kenarlardan tutan ve alttaki harç katına bağlayarak koruyan bir destek oluşturmaktadır.

Tessellatumda yapılan müdahaleler, tek başına mozaik kenarlarının stabilize edilmesi sağlamaktadır; ancak aynı alanda (lakunada) tamamlama uygulamasının yapılması durumunda ayrıca bir tür iç-gizli sağlamlaştırma niteliği taşımaktadır. Nucleus ve rudusta yapılanlar ise, tek başına mevcut tabaka ve lakuna kenarını tutan/koruyan/sağlamlaştıran, aynı zamanda da dışarıdan izlenebilen bir uygulama niteliğine sahiptirler. Bu nedenle harcın karışım ve rengi itibarıyla uygulamanın yapılacağı özgün tabaka yapısına yakın hazırlanması önemlidir.

### 2.3.2. Tessellatum-Nucleus-Rudus tabakalarının konsolidasyonu

Sağlamlaştırma uygulaması, aralarında boşluk ve ayrışmalar bulunan tessellatum, nucleus ve rudus tabakalarında kopan bağlantının, sıvı halde (kireçli) harç enjeksiyonu yapılarak yeniden sağlanmasına dayanmaktadır.

Uygulamada öncelikle tessellatum ile harç katları arasında kopan/kısmen kopan/ayrılan alanlar belirlenir, belirli aralarla bir-iki tessera yerlerinden çıkarılır ve ince uzun keskinlerle nucleusun altındaki boşluklara incek kanallar açılır. Kanal

<sup>4</sup> Toprağın kaldırılması ve başlangıçta yapılan ilk temizlikle birlikte, tesseraların dağılmasını engellemek ve bordürleri korumak için yapılan ilk uygulamalar, tüm mozaik yüzeyinin ortaya çıkmasından sonra gerektiğinde yenilenebilir.



Resim 7  
Harç enjeksiyonu ile  
sağlama işlemi, Bodrum-Torba  
Mozaikleri (2006)

içine önce alkol ve su karışımı (etil alkol % 10-50 su içinde)<sup>5</sup> verilerek boşlukların yıkanması sağlanır; verilen bir aradan sonra son olarak enjeksiyon için uygun incelikte hazır harç türleri<sup>6</sup> ile hazırlanan sulu harç karışımları (enjeksiyon harcı, önce 1: 2 sonra 1:1 su içinde) sırasıyla enjekte edilir<sup>7</sup>. Bu uygulamada alkollü su ile boşlukların/kanalların yıkanması sağlanır, enjeksiyon harcı ile de önce ince kanalların, sonra da daha geniş boşlukların dolgulanması şeklinde bir sıra takip edilir. Harç enjeksiyonu tamamlandığında, uygulamanın yapıldığı alan yüzeyleri, yerleştirilen ahşap takozlar üzerinden yumuşak bir şekilde çekiçlenir; böylece tessellatum ile nucleus ve/veya rudus tabakalarının yeniden birleşmesi sağlanır. Enjeksiyon için yerlerinden çıkarılan tesseralar harçla<sup>8</sup> tekrar yerlerine yerleştirilir (Resim 7). Mozaiklerde çatlak, yarık ve tessellatum tabakası altındaki harç

5 Alkollü su enjeksiyonu, sulu kireç harcın geçişini kolaylaştırmak için yapılan bir uygulamadır; kılcal kanallar ve çatlaklardaki muhtemel organik kalıntı ve tozların karşı kanalın sorunsuzca yıkanmasını sağlar ve yol açıcı bir etki oluşturmaktadır.

6 Hidrolik kireç, taş tozları veya pozzalana kullanılarak hazırlanan ve piyasada Malta 6002 veya Malta into-plus gibi değişik isimlerde bulunabilen bu tür harçlar, uygulamada büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Karışımındaki taneciklerin ince öğütülmüş olması ve suyla karıştırıldıktan sonra hemen uygulanabilmesi bu kolaylığı açıklamaktadır.

7 Enjeksiyonun yapılmasında zamanın planlanması önemlidir. Öncelikle enjeksiyon bölgesinin alkollü su şırınga edilerek ıslatılması, enjeksiyon işlemi tüm boş alan dolgulanıncaya kadar sürecek bir yavaşlıkta yapılması gerekmektedir. Bu noktada bazen enjeksiyon alanının harç kabul edebilmesi için enjeksiyon belirli aralıklarla, ancak kesintisiz bir şekilde tamamlanmalıdır: Nardi 1996: 129; Ferragni et al. 1984: 110-116.

8 Uygulamada bordür harcı karışımı kullanılabilir.



boşalmalarının olduğu alanlarda da harç enjeksiyonu yapılarak, buralardaki bağlantı yeniden sağlanabilir. İşlemin son aşamasında enjeksiyon yapılan alanlar, yüzeyden parmakla vurularak elde edilen sesin dinlenmesiyle kontrol edilmelidir. Kontrollerle dolgu harcının yeterli olup olmadığı veya harcın ulaştığı alanların tespit edilmesini sağlar. Uygulamalarda, belirlenen enjeksiyon alanlarında gerçekleşen yaklaşık %70 üzerindeki dolgu oranı başarılı bir uygulama olarak kabul edilmeli ve istenilen sağlamlaştırma için yeterli görülmelidir.

### 2.3.3. Yatak harcının yenilenmesi

Tessellatumun ile alttaki harç katları arasında bütüne ya da bütüne yakın kopmaların bulunduğu alanlarda başvurulacak işlem, tessellatumun alttaki harç (genelde nucleus ancak bazen de nucleus ile birlikte rudus) katına yeniden bağlanması amacıyla yeni yatak harcı oluşturulması esasına dayanır.

Uygulamada, tessellatum tabakası, öncelikle yüzeyine akrilik reçine çözeltilisiyle (Paraloid B 72 %20 oranında Aseton içinde) yapıştırılan pamuklu bezle (facing uygulaması) üstten bütünleştirilir/bağlanır. Daha sonra ince kamalar yardımıyla yatak harcı hizasından kısmen kaldırılan tessellatum geçici destekler üzerine yatırılır. Altta bulunan toprak, çamur vb. kalıntılar ile yatak harcı çıkıntıları fırça, spatül ve ince keskinler kullanılarak temizlenir. Alttaki harç yüzeyindeki tozlar son olarak elektrik süpürgesi kullanılarak alınmalıdır. Hazırlanan harç

Resim 8  
Yatak harcının yenilenmesi,  
Şanlıurfa-Haleplibahçe  
mozaikleri (2008)





kaldırılan bölüm hizasında yüzeye yayılır. Kısmen kaldırılmış tessellatum bölümü yenilenen yatak harcı üzerine (yeniden) yerleştirilir, takozlarla hafif dövülerek yerine oturtulur, tesviye edilir ve istenilen düzlük sağlandığında kuruma sürecine bırakılır. Son aşamayı, harcın kurumasından sonra gerçekleştirilen geçici kaldırma tabakanın (facing) temizlenmesi oluşturur. Bu işlemde öncelikle aseton emdirilmiş pamuklu tamponlarla bezi yüzeye yapıştıran reçine çözülür, yumuşayan bez tabakası kendi üzerine katlanarak yüzeyden alınır; son olarak reçine kalıntıları, serilen havlu kâğıt üzerinden saf aseton sürülmesiyle reçinenin havlu kâğıda emdirilmesine dayalı bir uygulamayla temizlenir (Resim 8). Kalıntıların yoğun bir tabaka oluşturduğu durumda işlem reçine kalıntılarının yüzeyden tamamen alınmasına kadar (bazen 2. veya 3. kez gibi) tekrarlanır.

Sağlamlaştırmada tessellatumun bir bütün halinde kaldırılması yerine kısmi kaldırmayla yapılması, işlem gören mozaik bölümünün özgün yerini ve konumunu mümkün olduğunca koruması amacını taşımaktadır. Yine de risk taşıyan bir müdahale olması nedeniyle, ancak harç katlarıyla bağlantısını büyük oranda yitiren; sağlamlığını büyük oranda kaybetmiş yatak harcı ve/veya nucleustan dolayı diğer (sıvı harç enjeksiyonu gibi) müdahalelerin etkili ve yeterli olmayacağı mozaik bölümlerinde gerçekleştirilmesi; uygulamanın deneyimi bir koruma elamanı nezaretinde yapılması gerektiği özellikle hatırlatılmalıdır.

## 2.4. Dolgu ve Tamamlama

### 2.4.1. Yeni taşıyıcının oluşturulması

Nucleus ve/veya rudus tabakası bozulmuş derin lacunea alanları, tessellatum altında kalan yatak harcı seviyesine kadar kireç harç (gri harç<sup>9</sup>) dolgu ile yükseltilir. Dolgu uygulamasıyla derin lacunea alanlarında yapılacak tamamlama için yeni bir alt destek/taşıyıcı oluşturulur.

### 2.4.2. Çatlaklarda dolgu uygulaması

İn situ korunmak istenilen mozaiklerde, tessellatum, nucleus ve rudus katlarında görülen çatlaklar renklendirilmiş kireç bağlayıcılı harçlarla dolgulanır. Bu işlem iki amaca hizmet etmektedir. İlki oluşan boşlukla zayıflamış bölümün sağlamlaştırılmasını ve istenmeyen birikimin/dolgunun önlenmesini gözetken koruma kaygısıdır; ikincisi ise dolguyla estetik bütünlüğün yeniden sağlanması çabasıdır.

Uygulamada, öncelikle çatlak içine sonradan nüfus etmiş toprak, vb kirlilik maddeleri fırça, spatül, ince teller ve elektrik süpürgesiyle boşaltılıp temizlenir. Arkasından dolgu yapılacak alan yüzeyi nebulizatörlerle püskürtülen suyla nemlendirilir. Hazırlanan harç boşluğun bulunduğu tabaka yüzey seviyesine kadar dolgulanır ve spatüllerle düzeltilerek tesviye edilir. Son aşamada ise dolgu harcı, yumuşak ve sık, doğal kıllı fırçalarla dövülür; böylece hem harcın sıkışması sağlanır, hem de harç karışımını oluşturan dişli/taneli agrega birleşimi ortaya çıkartılarak, homojen yüzey görünümü elde edilir. Dolgu harçlarında bağlayıcı kireç olmak kaydıyla, agrega olarak genelde kum, taş tozları, tuğla tozu ve renklendirmek için pigment karışımları kullanılır. Dolguda kullanılacak harç, her mozaik için ayrı hazırlanır; uygulama öncesi istenilen renk, doku ve sağlamlık elde edilinceye kadar çeşitlendirilen çok sayıda harç denemesi arasından seçilir.

9 Uygulamalar sırasında, çalışanlar tarafından kolay ayırt edilebilmesi için “gri harç” ya da “kireç harcı” olarak tanımlanmıştır.

### 2.4.3. Statumen, rudus ve nucleusta harçla tamamlama

Mozaiklerde açıkta bırakılmasına karar verilmiş nucleus, rudus ve statumen tabakalarındaki eksik alanlar (lacunealar), kireç bağlayıcı harç kullanılarak tamamlanır. Uygulamanın amacı tabakada sağlamlığın artırılması, olası bozulmaların engellenmesi ve estetik bütünlüğü sağlamaktır.

Tamamlama uygulamaları daha çok bir bütünlük gösteren nucleus, rudus ve rudus tabakasındaki lakuna (eksik alan) oluşumlarında gerçekleştirilmektedir. Tamamlama biçimi açığa çıkan tabaka veya bozulma tiplerine göre değişiklik göstermektedir.

Haleplibahçe, Amazonlar Villası'nda 5 no.lu mozaikte, kuzey kenar ortasında kalan yaklaşık 1 m çapındaki bir bölüm, statumen tabakası da dâhil, kaybedilmiştir. Bu bölümdaki tamamlama, eksik alan çevresinde yaygın kalan tabaka olan mevcut rudus seviyesinde gerçekleştirilmiştir. İşlemde öncelikle toprak yüzeyi düzlenmiş ve sıkıştırılmış, daha sonra mevcut statumen tabakası seviyesinde (onlarla yakın büyüklükte seçilen) moloz taşlarla yeni bir blokaj katı oluşturulmuştur. Altı sağlamlaştırılan taban üzerinde, özgün dokuda olduğu gibi önce kaba sonra da ince harçlı dolgu ile tamamlama yapılmıştır. Kaba harç katı için iri kum ve kireç kaymağı karışımı kullanılmış; yeni yapılan blokaj üzerine yayılan bu harç, mevcut yüzey üst seviyesinden ~2 cm. aşağıda kalacak şekilde tesviye edilerek kurumaya bırakılmıştır. İkinci kat için kullanılacak harç malzemesi, açıkta kalacağı (dışarıdan izleneceği) için ince elenmiş kum, ince elenmiş "Urfa Taşı" tozu, kireç kaymağı ve rengi sağlayan tuğla tozu karışımıyla hazırlanmıştır. Renklendirilmiş harç, lakuna yüzeyine öncelikle mevcut rudus katıyla hem yüzey oluşturacak biçimde yayılmış, daha sonra mala ve spatül kullanımıyla yapılan tesviye sırasında baskılanarak yüzeyin yaklaşık 1 mm kadar altında kalacak şekilde tesviye edilmiştir. Son olarak, tamamlanan alan kuruma aşamasında iken doğal kıllı fırçalarla yumuşak bir şekilde dövülmüş; böylece hem alanda uygulanan harcın sıkışması sağlanmış, hem de ortaya çıkan taneli doku ile yüzeye homojen bir görünüm kazandırılmıştır.

Amazonlar Villası'nda tamamlamanın daha sınırlı uygulaması, yine aynı mozaığın batı kenarında, rudus üzerindeki kepeç izlerinin oluşturduğu tahribatı kapatmak için yapılmıştır. Burada rudus üzerinde görülen ve yaklaşık 10 cm derinliğinde kazılan alanda yalnızca harç dolgulardan oluşan bir tamamlama uygulanmıştır. Uygulamada lakuna alanı, öncelikle iri kum ve kireç kaymağı ile hazırlanan ve gri renkteki kaba harçla kısmen tesviye edilmiş, son aşamada ise renklendirilmiş (estetik) harçla dolgulanmıştır.

6 no.lu mekân mozaığında yapılacak tamamlama, diğer uygulama biçimlerinden biraz farklılık göstermektedir. Mozaikte kenarlar, muhtemelen mekânı çeviren duvarlarda örgü taşlarının sökülmesi için yapılmış bilinçsiz kazılar sırasında toprak katına değin tahrip edilmiş, statumen dışındaki üst tabakalar ise günümüze ulaşmamıştır. Tamamlama çalışmaları mekân duvarlarının yeniden yapımından sonra, duvar ile mevcut blokaj tabakası arasında kalan eksik bölümlerde gerçekleştirilmiştir. Tamamlama uygulamasında, eksik bölümler öncelikle moloz taşlar ve kum - kireç karışımı bir gri harçla dolgulanarak tesviye edilmiştir, son aşamada, mevcut yüzey seviyesinden bir miktar aşağıda kalacak şekilde yayılarak tesviye edilen estetik harçla çalışma sonlandırılmıştır.

Tüm uygulamalarda, açıkta kaldıkları için en üst tabakada aynı karışım ölçüne göre hazırlanan renklendirilmiş (estetik) tamamlama harçları kullanılmıştır. Böylece yapılan restorasyon uygulamalarında, öncelikle her bir mozaığın kendi içerisinde, daha geniş bakış açısıyla da binaya ait tüm mozaiklerde genel

Resim 9  
Lacuneada tessera örgü ile  
tamamlama, Şanlıurfa-Haleplibahçe  
mozaikleri (2008)



uyumun ortaya çıkması sağlanmış; özgün kısımlar ile müdahale edilmiş alanların ayırt edilebilmesi hedef alan “belirtme tekniği uygulanması” esaslarına sadık kalınmıştır.

#### 2.4.4. Tessellatumda lacuneanın tessera örgüsüyle tamamlama

Uygulama genelde kazı toprağının kaldırılması sırasında yatak harcı ile bağlantısı koparak yerlerinden çıkan tesseraların, özgün ile benzer özelliklerde hazırlanan kireç harcıyla yerlerine yerleştirilmesine dayanır. Ancak tesseraları dağılan küçük lakuna alanları<sup>10</sup> da orijinal tesseralar kullanılarak yeniden örülebilir. Bu tür bir uygulamada tesseralar, örgü öncesinde renk ve türlerine göre tasnif edilerek ayrılırlar. Tesseraların topraklı-çamurlu kirleri yıkanır, harç tortu ve kalıntıları ise mekanik yöntemlerle (bisturi ve küçük kerpeten gibi) temizlenir. Tesseraların yeniden örgüde kullanılmasında mevcut mozaik motif, desen ve dekorasyondaki konumları dikkate alınmalıdır. Tessera örgüsünde genelde kireç kaymağı, ince elenmiş kum, tuğla tozu ve kaymak kireç bağlayıcılı harç karışımı kullanılmaktadır. Yenilenen örgüdeki tesseralar, öncelikle lakuna tabanına yayılan harç üzerine yerleştirilerek örülür, sonra yumuşak ahşap takoz üzerinden çekilerek yerlerine oturtulur (Resim 9). Son aşamada örülen alanlar, olası harç artıkları ve kireç izlerinden temizlenerek bir sonraki aşamada gerçekleştirilecek derz dolgusu uygulamalarına hazır hale getirilir.

#### 2.4.5. Tessellatumda harçla tamamlama

Lakuna alanlarının renk, karışım ve doku itibarıyla özgün mozaikle uyumlu hazırlanan harç karışımları (estetik harç) kullanılarak tamamlanmasıdır.

Harçlı tamamlamalar geniş lakunaları bulunan veya küçük ancak tessera örgüsü ile tamamlanamayacak lakunalara<sup>11</sup> sahip mozaiklerde, daha çok mevcut tessellatum tabakasının korunması, yanı sıra da görsel bütünlüğün sağlanması amacıyla yapılmaktadır.

<sup>10</sup> Bu tür uygulamalar özgün örgüdeki tessera rengi, deseni, örgü düzenindeki konumu gibi nitelikleri açıkça belirgin olan ve örgü yapılmasında tasarım gerektirmeyen küçük ölçekli lakuna alanlarında, daha çok dekorasyon bütünlüğünün sağlanması amacıyla gerçekleştirilmiştir.

<sup>11</sup> Özgün renk, desen ve kompozisyon konusunda tamamlamanın ütopyik olacağı ve/veya aşırı müdahaleyi gerektiren büyüklükte/genişlikte ve özellikteki örgü alanları kastedilmektedir.





Lakuna alanları, yüzey dokusuna (tüm tessera renkleri ve bunların genel içerisindeki oranlarına) uygunluğu için hazırlanmış çok sayıdaki deneme sonunda seçilmiş kireç bağlayıcı renklendirilmiş bir harç karışımıyla tamamlanmaktadır. Çukurlaşan derin alanlar, yüzey seviyesinden 5–6 cm aşağıda kalacak şekilde, önce taş ve/veya mıcır ile dolgulanır, daha sonra iri kum ve kireç karışımı hazırlanan bir kireç (gri harç) harç yayılarak, yüzeyden genelde 2-3 cm. aşağıda kalacak şekilde dolgulanarak tesviye edilir. Son kat olarak, genelde ince elenmiş kum, taş tozu, tuğla tozu ve renklendirmek için pigment katılan, kaymak (veya hidrolik) kireç karışımıyla hazırlanan bir (estetik) harç karışımı kullanılmaktadır. Estetik tamamlama harcı, yüzeye malayla ve spatül ile yayılarak tesviye edilir, tirfil malalarla dövülerek düzlenir; böylece alt tabakadaki özgün harç katına bağlanması sağlanır. Tamamlama uygulamasında harcın tessellatum yüzeyinden bir miktar (1 mm. kadar) aşağıda kalması, tamamlamanın belirginleştirilmesi açısından önemlidir. Kuruma aşamasında harç yüzeyi, saplı ve sık dişli doğal kıllı fırçalarla vurularak dövülmelidir. Bu müdahale spatül, mala ve tirfil mala ile yapılan izlerini yok ederek harç yüzeyine homojen bir doku ve görünüm kazandırır (Resim 10).

Tamamlamalarda lakuna genişliğine ve niteliğine bağlı olarak değişik uygulama yöntemlerine gidilebilir.

İlk yöntem tessellatum dışında kalan tüm lakuna alanlarının tamamlanması şeklinde yapılmaktadır. Tessellatumun lakuna alanlarından daha geniş olduğu

Resim 10  
Lacuneada harç ile tamamlama,  
Bodrum-Torba Mozaikleri (2006)

mozaik buluntularda yaygın uygulanan bir yöntemdir. Ancak tessellatumun, tamamlanan alana göre çok daha küçük ölçekte kaldığı diğer bir uygulaması daha görülebilir. Bu ikinci uygulama, tessellatum dışında nucleus, rudus ve statumen tabakalarının büyük oranda kaybedildiği veya kalan mevcut kısımların büyük oranda tahribata uğramış halde ulaştığı mozaiklerde yapılmaktadır. Bu tür mozaiklerde yapılan geniş alanları kaplayan tamamlamalar, mevcut mozaik parçalarının korunabilmesi ve görsel bütünlüğün sağlanabilmesi amacını taşımaktadır. İşlemden tamamlama harcı, tessellatum tabakası yüzeyinden bir miktar (yaklaşık 1 mm ölçüsünde) aşağıda bırakılarak, tüm boşlukları tesviye edecek şekilde uygulanır. Kullanılan harç, rengi ve yüzey dokusuyla mozaikle bütünlük sağlayacak nitelikte olmalıdır.

İkinci tamamlama yöntemi, tessellatumu günümüze kısmen ulaşan mozaiklerde yapılan kısmi tamamlamalar şeklindedir. Tessellatumun çok az bölümü günümüze ulaşmış, taşıyıcı harç katları büyük oranda sağlam kalabilmiş, lakunası/lakunaları bütün içinde geniş yer tutan mozaiklerde yapım katlarının izlenebilmesi amacıyla tercih edilen bir uygulama biçimidir. Bu tür mozaiklerde mevcut yapım katlarının sağlamlaştırılarak açıkta bırakılması; mevcut tessellatumun, çevresinde yeterli korumayı sağlayacak (yaklaşık 30 cm gibi) genişlikte bir bant halinde bırakılan kısmi tamamlamaları yapılarak korunması gerekir.

#### 2.4.6. Tessellatum derzlerinin dolgulanması

Derz dolgu uygulamaları, özgün yapımda yanlardan birbirlerine ve altta nucleusa yatak harcıyla bağlanan tesseraların örülmesiyle oluşturulan tessellatum katında, yatak harçlarında dökülme ve zayıflama olan alanlardaki tesseraların güçlendirilmesi amacıyla gerçekleştirilir. Uygulamada derzler, öncelikle dolgu toprak, çamur ve diğer birikimlerden temizlenir ve nebulazatörlerle ıslatılır; daha sonra genelde hazırlanan renklendirilmiş harçla dolgulanarak sağlamlaştırılır. Uygulamanın son aşamasında dolgular yumuşak fırçalama eşliğinde dövülür; böylelikle harcın hem sıkışarak alttaki tabakaya ve yanlarda tesseralara bağlanması, hem de özgün uygulamalarda yapıldığı gibi yüzeyden bir miktar aşağıya indirilmesi sağlanır. Derz dolgularında, genelde tessellatumun tamamlanmasında kullanılan harç karışımı uygulanır. Bu harcın seçimi, hem özgün kısımlara göre yenilenen derz dolgularının belirginleştirilmesini sağlar, hem de derz yapılan onarım bölgeleri ile tamamlama yapılan bölgeleri uyumlu hale getirerek mozaikte yapılan onarımın bir bütün olarak kavranmasına yardımcı olur.

### 3. Sonuç

Arkeolojik alanda ortaya çıkan mozaikler, ancak gerekli özenin gösterilmesiyle korunabilir. Bunun için etkin ve önleyici koruma gereklidir. Bu müdahaleler, mozaiklerde belirlenen sorunların giderilerek mevcut buluntu durumlarını iyileştirilmesini ve oluşacak zararın önlenmesini sağlar. Mozaikte önleyici koruma, kazı toprağının açılmasından önce, hazır ve donanımlı olmakla başlar; kazı sırasında ve kazı sonrasında alınacak önlemler ve bu amaca hizmet eden müdahaleler mevcut buluntunun varlığını sürdürmesine yardımcı olur.

Etkin koruma, kazı sırasındaki ilk temizlikle başlayan giderek sağlamlaştırma, dolgu, tamamlama gibi çeşitlilik gösteren kapsamlı müdahaleleri kapsamaktadır. Konservasyon adıyla bilinen bu tür çalışmalar bilimsel disiplin altında yetişmiş meslek elemanlarının işidir. Bu nedenle arkeolojik alanda gerçekleştirilen her kazıda en az bir koruma meslek elemanının bulunması önemlidir.

Mozaikte etkin korumanın başarısı kapsamlı teşhisin, doğru müdahale kararının, seçilmiş uygun yöntemlerin ve yetkin çalışanların bir arada bulunmasıyla sağlanır. Bu nedenle etkin koruma uygulamalarında, mecburen ve/veya severek (gönüllü) bu işi yapacak personel yerine “mozaik korumada deneyimi” bilinen “meslek elemanlarının” görev alması gereklidir.

Koruma çalışmalarının, “ikinci planda” kalan bir çalışma algısından kurtarılması önemlidir. Kazıyla ortaya çıkarılan diğer malzemeler için olduğu gibi mozaiklerin de, kazının ve müzenin var olma nedenini oluşturan bütünü parçası olduğu, korumanın en az kazı işlemleri kadar gerekli ve önemli bir çalışma niteliğini taşıdığı dikkate alınmalıdır.

Mozaiklerin korunmaları için, gerçekleştirilen konservasyon çalışmalarının sorunun çözümünde tek başına yetersiz kalacağı, koruyucu örtü ve sergi düzenlemelerine de ihtiyaç duyulduğu; korumada devamlılığın sağlanması için periyodik bakımların yapılması gerektiği unutulmamalıdır. Gerekli özen eksikliği nedeniyle yenilenmek/tekrarlanmak zorunda kalınan her konservasyon müdahalesinin esere zarar vereceği; yapılacak bakım çalışmalarının, hem eserin zarar görmesini, hem de daha çok emek ve para harcanmasını önleyeceği hatırlanmalıdır.

## Kaynaklar

- Ferragni et al. 1984 D. Ferragni – M. Forti – J.M. Teutonico – G. Torraca, “Injection Grouting of Mural Paintings and Mosaics”, Adhesives and Consolidants, IIC, London, 110-116.
- Kökten et al. 2007 H. Kökten – B. Eskici – Y.S. Şener – D. Hepdinç – S. Çelik, ÖKOP, Müzelerde Önleyici Koruma Uzaktan Eğitim Programı, Ankara.
- Kökten 1999 H. Kökten Ersoy, “Guidelines for Foreign Conservators Working in Turkey - Türkiye’de Çalışan Yabancı Konservatörler için Temel Bilgiler”, Field Notes, Practical Guides for Archaeological Conservation And Site Preservation - Kazı Notları Arkeolojik Konservasyon ve Antik Yerleşimlerin Korunması için Pratik Rehberler, Sayı: 1, Ankara, 1-4.
- Nardi 1996 R. Nardi, “Zippori, Israel: The Conservation of The Mosaics of The Building of The Nile”, IIC Archaeological Conservation And Its Consequences, (Preprints of the Contributions to the Copenhagen Congress, 26-30 Ağustos 1996), Kopenhag, 127-132.
- Peachey et. al. 1999 C. Percy – E. Salzman, “Guidelines Documentation of On-site Conservation Activities-Arazide Konservasyon Çalışmalarının Belgelemesi”, Field Notes, Practical Guides for Archaeological Conservation and Site Preservation - Kazı Notları Arkeolojik Konservasyon ve Antik Yerleşimlerin Korunması için Pratik Rehberler, Sayı: 8, Ankara, 1-4.
- Sease 1999 C. Sease, “The Role of the Conservator on an Archaeological Excavation-Arkeolojik Kazıda Konservatörün Rolü”, Field Notes, Practical Guides for Archaeological Conservation And Site Preservation - Kazı Notları Arkeolojik Konservasyon ve Antik Yerleşimlerin Korunması için Pratik Rehberler, Sayı: 1, Ankara, 1-4.
- Severson 1999 K. Severson, “Archaeological Sites Protection in Turkey- Türkiye’de Arkeolojik Alanların Korunması”, Field Notes, Practical Guides for Archaeological Conservation And Site Preservation - Kazı Notları Arkeolojik Konservasyon ve Antik Yerleşimlerin Korunması için Pratik Rehberler, Sayı: 10, Ankara, 1-4.
- Severson et al. 2002 K. Severson – H. Kökten Ersoy, “Conservation of Mosaics on Archaeological Sites-Arkeolojik Kazılarda Mozaik Konservasyonu”, Field Notes, Practical Guides for Archaeological Conservation And Site Preservation - Kazı Notları Arkeolojik Konservasyon ve Antik Yerleşimlerin Korunması için Pratik Rehberler, Sayı: 18, Ankara, 1-6.
- Şener 2009 Y. Selçuk Şener, “Haleplibahçe Mozaiklerinin Restorasyonundaki Uygulamalar”, Kültürler Arasında Bir Bağlantı: Mozaik - Mosaics As Link Among Cultures, AIMC XI. Uluslararası Mozaik Kongresi Bildirileri - The Proceedings of XI<sup>th</sup> International AIMC Congress of Mosaics (Ekim/October 07-10 2008, Gaziantep) Gaziantep, 51-62.



## From Antiquity to Modernity

Hülya VURNAL İKİZGÜL\*

It is not possible to mention my art without mentioning important exhibitions which have made possible the transition from antique mosaics to contemporary mosaics in Turkey. This is important in the name of determining where I stand in the historical progression. The important exhibitions opened during these time periods have elevated the art of mosaic from the antique value to contemporary merit. These exhibitions have been an obstacle to the death of this significant art and have formed the background that made it possible to continue into contemporary works of art while standing firmly on the past.

How does something which belongs in the past go on to the future? With the exception of the mosaics and frescoes which reflect the restrained and religious level of the middle ages, the issue of the resolution of the subjects of architecture and art in their entirety was in the beginning, fragmented and in a state of confusion in the western countries and Turkey. In the end, the developmental process was realized with the Bauhaus School. This school, founded in 1919 and aiming to join fine arts and architecture, re-opened the doors to mosaic, which gives pictures an extended life.

During the initial periods of the republic in Turkey, with the orders of Atatürk the government's sensitivity to art was increased. Historical works were first restored during this period and the first archeological digs were made. This way, the many valuable mosaics which were brought to light influenced a great many artists. By way of these artists, the art of mosaic could get out of the frame of antiquity and began to be respected once again by people who valued this art. While wall pictures were not thought of during this period, Bedri Rahmi Eyüboğlu emerges during this time. His pioneering during this time and the ground he set up for us artists is significant.

The first Ravenna mosaic exhibition, which was prepared by the Italian Culture Board and our Ministry of Education, was opened in 1961 in Hagia Irene. The mosaics in Istanbul were destroyed by design breaker "Iconoclasts". Because opposition to depiction didn't affect Italy all the mosaic designs from the 6<sup>th</sup> Century A.D. were saved. This first exhibition of Ravenna mosaics brought the East Roman "Byzantine" Empire's western golden age to the door of our 1960 artists. Staying faithful to the rules of antique works, one copy was made of each work by the Ravenna students. In 1971 in the Picture Sculpture Museum the modern mosaic exhibition was opened this time again by the Italians. These modernized works which were made with the influence of the antique works have enriched the thoughts and imaginations of our artists on this subject. This exhibition which was the foundation of contemporary mosaic picture art, has displayed the mastery of mosaic technique, the artist working in a creative manner.

In 1956, Eren and Bedri Rahmi Eyüboğlu made two giant mosaic panels for the Etibank Executive building in Ankara. They displayed these panels in the Maya Art Gallery in Istanbul. Although these panels were presented to the viewer before assembly, they are important for being the first mosaic exhibition by a Turkish artist after the mosaic exhibitions we mentioned before. After these exhibitions, the artists of that period got the opportunity to make mosaic panels in architecture between the years 1956-1970. Our artists re-handled the art of mosaic by giving old techniques new forms. Entering the contemporary architecture, they proved the necessity of the complementary nature of the building and work of art by way of colorful mosaic paintings which were put on dead walls.

After 1956, we come across a personal mosaic exhibition opened in 1992 in the Hagia Sophia by Hülya Vurnal İkizgül (me). In this exhibition, there were mosaic pictures and mosaic sculptures of big dimensions. These were totally detached from architecture. With these works, which were not made for a work of architecture, the art of mosaic proclaimed its individuality and independence. This destroyed the taboo "the art of mosaic is a whole with architecture". Being detached from architecture and having big dimensions, these works of art, some of which had

---

\* Mosaic Artist Hülya Vurnal İkizgül. E-mail: [www.hulyaikizgul.com](http://www.hulyaikizgul.com) [mozaik@hulyaikizgul.com](mailto:mozaik@hulyaikizgul.com)



Figure 1  
Bedri Rahmi Eyüboğlu. Detail from  
the mosaic panel for which the artist  
was awarded gold medal in Brussels.

Figure 2  
Four Seasons Hotel 1996.  
Hülya Vurnal İkizgül.

Figure 3  
Marseille İstre Archeology  
Museum in France. Hülya Vurnal  
İkizgül's mosaic exhibition 1994.

Figure 4  
Vakko Art Gallery.  
Vitali Hakko Collection. Hülya  
Vurnal İkizgül 1996.





Figure 5  
Topkapi Museum Darphane-i Amire.  
Sculpture 190cm. Hülya Vurnal  
İkizgül's mosaic exhibition 2002.

moving parts despite their heavy weight surprised people. This exhibition which not only had artistic value but also an important place in the historical process was also displayed for one and a half month period in the Istre Archeological Museum in Marseille in 1994 by special invitation from the French government. After this exhibition, there have been many exhibitions in many museums and galleries. The exhibition has pioneered many artists.

The art of mosaic has been considered very important in archeology and art history. Nonetheless, it is a less preferred branch of art due to the thought that it can't catch up with the speed of today's modern art. This is due to the fact that there exists a conceptual confusion. Art? Craft? Usually the value of art is known; nevertheless there exists worry of craft. However, creativity makes itself obvious in the choice of the materials. Every artist chooses the material which is closest to his or her artistic creativity and constructs his or her work of art. The importance of the manual skill in the use of the material and the technical knowledge should be acknowledged without raising concerns about craft.

A mosaic artist is impatiently toils to reach his or her goal by using small and large stones. It is not easy for him or her to get the same dynamic effect of the color or stain obtained with the stroke of a brush and paint. This required level of patience can only be formed by discipline and a love of art. I chose the material which was most suitable for my design within today's possible variety of artistic expression. I believe that the material I have chosen is very special. With their natural colors, the sea and mountain stones that I have used have found their places in my work of art. Every single piece of stone that has formed my work of art has found its place by way of specific accumulated knowledge, chance occurrences of lines and stains have not been allowed to exist. They have become the self of the emotions and thoughts loaded on them. For the art of mosaic to keep pace with today's art and catch up with its speed, its difficult technique should be made more practical and it should be detached from architecture and enter the art galleries as an individual art. I believe that only in this way can it obtain the place it deserves in Contemporary Art.

In Turkish picture art Mosaic is a branch of art which has been perceived very superficially and which has been unable to escape from its historical context. For centuries and even today it has existed in connection with architecture. To take the art of mosaic which has never been thought of being separate from architecture, modernize it, and bring it to the art galleries in accordance with the needs of the epoch was something which was not heard of in Turkey, even though it has been done in the rest of the world. I took the mosaic picture art and undressed it of its classical technique. Then, I dressed it up with new techniques which would help it adapt to today's modern art. Despite its difficult technique



Figure 6  
G-Art Art Gallery. Hülya Vurnal  
İkizgül mosaic exhibition 2007.





Figure 7  
Istanbul Modern Art Gallery.  
Hülya Vurnal İkizgül's mosaic  
exhibition 2008.



Figure 8  
Hülya Vurnal İkizgül's  
Art Workshop.

and structure I made it more practical and introduced it to modern art galleries. What I have accomplished is to make it gain independence within the freedom of my artistic method.

Thinking that he gave the picture an extended life Bedri Rahmi applied mosaic technique and picture to architecture. On the other hand, I with the thought that the mosaic technique is a picture technique, am an artist who has defended that the mosaic technique should exit architecture and keep pace with today's plastic arts. In the 1960's Bedri Rahmi had pioneered a first with his artistic manner in line with the conditions of his period. As necessitated by the conditions of today's period I pioneered a first. Continuously changing conditions of times and the necessities they bring shape an artist's creativity in this way.

## Bibliography

- |             |  |
|-------------|--|
| Vurnal 1993 | H. Vurnal, "The Art of Mosaic from the Past to Today", unpublished Master's Thesis, Marmara University, Academy of Fine Arts Istanbul. |
| Eyice 1980  | S. Eyice, "Final Period Byzantine Architecture". T.T.D.K. Publishers, Istanbul.  |
| Fethi 1975  | A. Fethi, "Duvara Çakılı Resim", unpublished thesis for Proficiency in Arts, Mimar Sinan University Academy of Fine Arts, Istanbul.    |

## Exemples du Decor Vegetal en Quelques Mosaïques Romaines: Du Portugal à L'Autre Extrême de la Méditerranée

Licinia Nunes Correia WRENCH\*

*We will present some examples of vegetal decoration (acanthus leaves; hederæ leaves, rosettes...) represented in some of the Roman Portuguese mosaics.*

*The aim is to analyze this decoration comparing the representations in the Portuguese mosaics with the mosaics from some of the disseminating centers of North-Africa and the Middle-East.*

*For this analysis it is important to consider the paths these ornaments took reaching the southwest of Hispania through different ways of contacts: the Continental, the Atlantic and the Mediterranean.*

**Keywords:** Roman mosaics; vegetal decoration; scrolls; rosettes; local and geographic areas of realizations.

Par sa localisation géographique (constituant la quasi totalité de la bande extrême occidentale de la Péninsule Ibérique), le Portugal fut toujours une place de confluences de cultures qui, mêlées au substrat culturel y existant, ont maintes fois produit d'intéressantes synthèses artistiques.

En ce qui concerne l'art de la mosaïque romaine, ce mélange culturel/iconographique est bien évident dans les témoins qui nous sont arrivés du territoire actuellement portugais, surtout à partir de l'époque Sévérienne.

Pour illustrer cette affirmation, on peut faire allusion à l'intéressant ensemble des mosaïques de pavement de *Conimbriga*, surtout celui provenant de la « Maison aux jets d'eau » (Casa dos Repuxos), objet d'étude approfondi par J. M. Bairrão Oleiro et publié dans le premier volume du *Corpus* de la mosaïque romaine du Portugal (Oleiro 1992). L'auteur a souligné dans la majorité de cet ensemble, datée par lui-même de l'époque Sévérienne, des motifs et des modes d'emploi pour lesquels il n'a pas trouvé de parallèles proches, ou même pas de parallèles, quoique le répertoire, dans sa généralité, soit commun à la mosaïque romaine. Ces motifs, originaux, appartenant au décor végétal sur lequel nous irons nous pencher, sont ils un fleuron utilisé dans les quatre coins du médaillon de l'allée Occidentale du péristyle central, angle SO, avec la représentation de Persée soutenant la tête de Méduse (Oleiro 1992 : 33, Mosaico 1.1, Estampa 3) (Figure 1), ou encore la décoration intérieure des hexagones adjacents qui forment le canevas du grand tapis de l'*oecus-triclinium* (salle n° 33) (Oleiro 1992 : 115, Mosaico 10, Estampa 39 ; Est. 1: Plante de l'édifice avec la numération des salles), avec un souple remplissage qui suggère la filigrane ou bien la dentelle, en contraste avec l'opacité d'un fleuron jaune à quatre pétales, placée au centre de l'hexagone. L'ensemble de ce tapis se présente comme le réflexe sur le pavement de la décoration d'une couverture à *lacunaria*. Il est aussi à souligner l'exemple de la « paire de sinusoides croisées opposées, chargée d'*hederæ* en intervalle, avec effet de double rinceau » (Décor I, pl. 64f) dans l'encadrement extérieur du tapis de la « Salle des Saisons » (salle n° 34) (Oleiro 1992 : 120, Mos. 11, Est. 44-46; Est. 1) (Figure 2). Pour la solution ici adoptée, l'auteur n'a pas trouvé d'exacte parallèle.

La créativité des mosaïstes qui ont travaillé dans cette maison de *Conimbriga* a certainement joué un rôle très important. Miguel Pessoa à partir d'une étude détaillée d'un groupe de pavements provenant des *ciuitates* de *Conimbriga* et *Aeminium*, de différentes chronologies, a mis l'hypothèse assez probable de l'existence d'un atelier permanent de mosaïstes établie dans la *ciuitas* de *Conimbriga*, originaire, peut être, de la Péninsule italique, et qui aura labouré de la fin du II<sup>e</sup> jusqu'à la moitié du IV<sup>e</sup> siècle (Pessoa 2005).

\* PhD en Histoire de l'Art de l'Antiquité. Professeur (retraité) d'Histoire d'Art de l'Antiquité à la Faculté des Sciences Sociales et Humaines de l'Université Nouvelle de Lisbonne. Membre intégré de: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Av. de Berna, 26 C-1069-061 Lisboa; E-mail : licinia.wrench@gmail.com ; liw@fcs.h.unl.pt

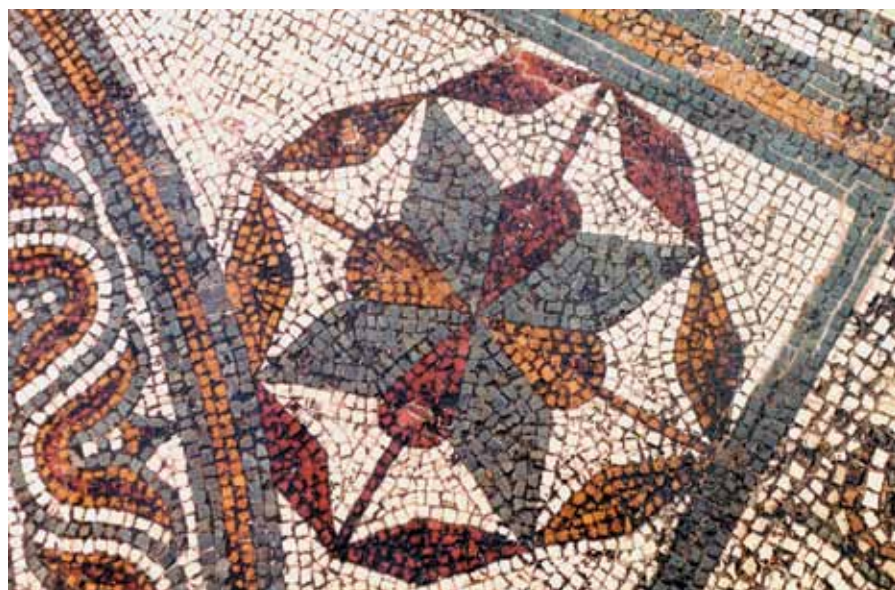


Figure 1  
Fleuron (atypique). Dans les quatre coins du médaillon avec Persée soutenant la tête de Méduse. Péristyle central, allée occidentale, angle SO.

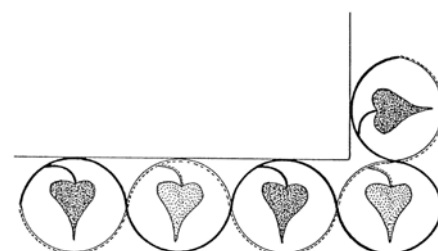


Figure 2  
Rinceau de lierre. «Salle des Saisons - n° 34», «Casa dos Repuxos», Conímbriga.

L'existence d'une École, suggérée par les mosaïques de la «Casa dos Repuxos», peut aussi avoir laissé quelques traces à « Villa Cardílio », Torres Novas, dans l'aire de Conímbriga, dans un pavement d'époque antérieure aux autres « mosaïque H » (Paço 1965 : Fig. 11). Selon Duran Kremer cette «Mosaïque H» de la Villa Cardílio, réalisée par la même École de mosaïstes de Conímbriga, sera antérieure à celles de la «Casa dos Repuxos» (Duran Kremer 1999: 94-97 ; 122-124). On peut trouver dans cette mosaïque de la *pars urbana* de la villa de Torres Novas un index incomplet de quelques motifs de la «Casa dos Repuxos» ou, plutôt, une autre manière d'employer les mêmes motifs. Une ligne de calices avec la pointe centrale en dard, tête-bêche, adjacents (Décor I : pl. 62b), encadrant quelques carrés du canevas de ce tapis, révèle une grande similitude avec celles qui bordent deux médaillons du péristyle (Persée et Chasseur) et le médaillon central d'un *cubiculum* (salle n° 26) de la « Casa dos Repuxos » (Oleiro 1992: Mos.1.1, Est.3; Mos. 1.5, Est.10; Mos.4, Est.32; Est. 1); aussi une bande intérieure de la «mosaïque H» de la « Villa Cardílio » avec un rinceau de lierre (Décor I : pl. 64d) se ressemble à la bande qui décorait le médaillon central d'un autre *cubiculum* (salle n° 27) de la même maison de Conímbriga, similaire aussi aux fragments du décor des chantiers qui entourent le bassin du péristyle et à la bande extérieur du tapis de la «Salle des Saisons», rapportée ci-dessus (Oleiro 1992 : Mos.5, Est.33 ; Mos.16, Est.53 ; Mos. 11, Est. 44-46 ; Est. 1).

Les mosaïstes de cette possible École de la « Casa dos Repuxos » de Conímbriga, auront-ils travaillé à Torres Novas ?

On s'occupera ici plutôt de montrer quelques réalisations du répertoire végétal en des mosaïques provenant du territoire actuellement portugais, en les comparant avec d'autres mosaïques du monde romain, que d'essayer la définition des parcours suivis par ces motifs, ou bien de chercher leurs origines ou bien les Écoles qui les ont appliqué et transformé.

Parmi la panoplie de ce répertoire, on a choisi, pour cette présentation, quelques motifs assez répandus dans l'art de la mosaïque à tesselles colorées, à savoir: les **feuilles d'acanthé** (rinseau et fleuron), les **hederæ** (rinseau et fleurons à feuilles cordiformes) et **fleurons** de différents types.



## 1. Acanthus

Les feuilles d'acanthé, d'accord avec la légende rapportée par *Vitruvius* (4, 1, 9-10) (Vitruvio 2006 :144) furent sculptées sur les chapiteaux, à Corinthe, par les mains de Callimaque. Il semble que, d'après cette légende, cette plante reste liée, symboliquement, à la force vivifiante de la Nature, car les feuilles vivantes de l'acanthé ont poussé et enveloppé le *calathos* contenant les jouets de la petite fille décédée.

### 1.1. Rinceau d'acanthé

L'acanthé a été représenté dans l'architecture grecque - hellénistique - romaine non seulement en des éléments structuraux mais aussi comme ornement des éléments formels d'un bâtiment, tels que bases de colonnes ou corniches (Ginouès 1985: 164; 167; 168). C'est souvent sous la forme de rinceau que les acanthes se présentent, en bandes, sculptés.

C'est cette fonction de couronnement ou de bordure architecturale qui s'est transmise à la mosaïque romaine, soit pariétale soit de pavement, quand les bandes délimitant les champs décorés furent dessinées. Si dans la mosaïque grecque hellénistique, la bordure peut avoir la fonction d'un pure ornement qui se joint à la figuration du champ (voir, par exemple, la mosaïque à galets, de Pella, signée par Gnosis (Dunbabin 1999: 12; Fig.12), dans la mosaïque romaine de pavement les encadrements extérieurs, même ceux où l'on a représenté des motifs d'origine végétale et pas architecturale, jouissent un rôle étroitement lié à la conception elle-même de l'architecture, de *ornatus* architectural (Alves 2006: 41-60).

Les rinceaux d'acanthé peuplés, tels qu'ils se présentent sur quelques pavements de Syrie, notamment celui provenant de *Shahba-Philippopolis*, au Musée de Souweida, daté du milieu du III<sup>e</sup> siècle (Balty 1977: 24, Mos.7), considéré par l'auteur « un des exemples les plus anciens de ce type de rinceau » eurent une notable expansion en des mosaïques tardives de l'actuelle Espagne. À titre d'exemple on pourra souligner celles d'un baroque très accentué, de la *Villa* de Pesquero, Pueblonuevo del Guadiana, au Musée Archéologique de Badajoz (Blázquez 1993: 158), avec de luxuriants rinceaux où se mêlent, parmi les volutes, des scènes de chasse avec des *putti*, des hippocentaures, des oiseaux, rinceau qui enveloppe le tableau avec Orphée enchantant les animaux, ou une autre mosaïque de la *Villa* de La Olmeda, Pedrosa de la Vega, Cáceres, avec le tableau d'Ulysse en Skyros, encadré d'une large bande où figurent les bustes des Saisons, des visages en médaillons, des culots d'acanthé, avec un sens du décor vraiment surprenant (Fernández-Galiano 1984 : 423). L'auteur souligne que les pavements tardifs de ces *uillae* hispaniques montrent une particulière conjonction de thèmes et de style qui rappellent autant les mosaïques de l'Orient que celles de l'Afrique du Nord. Le courant oriental qui, parmi d'autres caractéristiques, se définit par le goût du pictural et la recherche de la tridimensionnalité est bien perceptible dans la mosaïque de la Péninsule, à partir du III<sup>e</sup> siècle (Álvarez Martínez 1997: 49). C'est encore dans une mosaïque de la moitié du IV<sup>e</sup> siècle, de la *Villa* de « El Hinojal » (Las Tiendas), peut être le pavement du *tablinum*, au Musée Archéologique de Mérida, que l'on peut voir une large bande en rinceau d'acanthé, très pictural et souple, qui semble reprendre les rinceaux de Pella, sans d'autres figures que les bustes des Saisons à partir desquels se développent les enroulements, encadrant un tableau avec un chasseur qui tue un sanglier (Álvarez Martínez 1976: 452, Mos. N°7, Lám.XV; 462).

Ce type de rinceau, soit il peuplé, soit il dépourvu de figures mais assez luxuriant, semble ne pas avoir séduit les *domini* et les mosaïstes qui ont travaillé dans la plupart des *uillae* tardives de l'extrême Sud-ouest de l'*Hispania*, le territoire actuellement portugais, surtout celui appartenant au *Conuentus pacensis*. Au *Conuentus sacallabitanus*, honorable exception seront les rinceaux de la *Villa* du Rabaçal, Penela, Coimbra, que l'on rapportera ci-dessous.

Les quatre fragments de mosaïque déposés au Musée National d'Archéologie de Lisbonne (Santos - Duran Kremer 2005: 53-57 ; N°s d'inventaire : 2002.5.1 ; 2002.5.2 ; 2002.5.3 ; 2002.5.4) nous montrent un rinceau peuplé sur fond noir avec des *putti* chasseurs, un lion et une tête de jeune fille (masque) avec les cheveux en feuilles d'acanthé, comme, par exemple, les têtes figurées sur les mosaïques de la *Villa* Constantinienne de Piazza Armerina. Ces fragments, toutefois, n'appartiennent pas à la production romaine autochtone du Portugal, ils ont été achetés par le Consulat du Portugal à Aleppo. Ils faisaient partie d'une grande composition provenant de la ville romaine de Balqis (Province romaine de Syrie), mosaïque fragmentée en 40 pièces environ, pour être vendues au Marché international d'œuvres d'art. Du Musée National d'Art Ancien de Lisbonne, les fragments furent transférés, en 1951, au Musée National d'Archéologie de Lisbonne où ils se trouvent à présent.

Presque à l'extrême de quelques représentations picturales tardives de rinceaux, on peut voir celles qui figurent sur les mosaïques de la « Casa dos Repuxos » de *Conimbriga*, datées de la fin du II<sup>e</sup> - premier quart du III<sup>e</sup> siècle, donc réalisées avant la plus grande expansion du rinceau peuplé dans les Provinces romaines de l'Orient et de l'Occident. Ils se présentent très sobres, les feuilles presque sèches avec des fleurs semblables à des lotus, dans le seuil du tapis de l'«*exedra* du Centaure marin» (n° 25) (Oleiro 1992: 84, Mos. 3, Est. 29 ; Est. 1), ou avec les fleurs dessinées d'une prise de vue latéral, les volutes se développant à partir d'un culot, comme on peut le voir dans le tapis de la salle n° 29 sur la bande qui encadre le médaillon avec une scène cynégétique (Oleiro 1992: 108, Mos. 9, Est. 38; Est. 1) (Figure 3). On pourra ajouter aux parallèles indiqués par Oleiro, et pour embrasser le lointain monde romain de l'Orient, une mosaïque de la Cilicie. Le rinceau qui borde le tableau avec la représentation du Supplice de Dirce (Budde 1972: 31) nous montre un dessin des fleurs comparable à celui de cette salle de la Maison de *Conimbriga*.

Sur la bande extérieure de l'un des tapis de l'*oecus-triclinium*, on peut voir aussi une succession de culots d'acanthés, d'un bel effet décoratif (Oleiro 1992: 110, Mos.10, Est. 39 et 42).

Les rinceaux du *triclinium* de la *Villa* du Rabaçal, datée de la moitié du IV<sup>e</sup> (Pessoa 1998: 58) présentent les enroulements circulaires, avec d'éclatantes fleurs ouvertes que l'auteur associe à des chrysanthèmes (Pessoa 1998: 39-40, fig. 21 et 22; Pessoa 2005: 392, fig.33). Ce genre de feuilles d'acanthé et de volutes circulaires nous suggère les rinceaux des mosaïques de la Grand-Bretagne, de l'École d'Orphée à *Corinium* (Cirencester) comme ceux qui circulent le médaillon d'Orphée du pavement de la *Villa* de Woodchester, datée

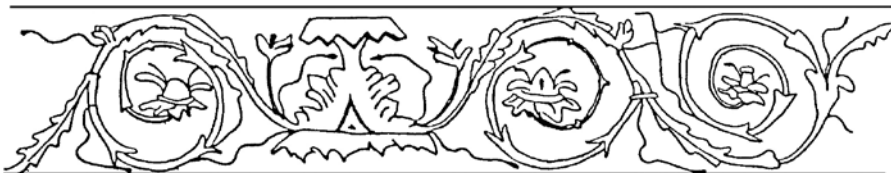


Figure 3  
Rinceau d'acanthé. Salle n° 29,  
«Casa dos Repuxos», *Conimbriga*.

du récent IV<sup>e</sup> siècle (Dunbabin 1999: 92-93, fig. 92), ou les enroulements qui sortent de vases sur un pavement de la *Villa* de Chedworth (Goodburn 1992: 24-27).

D'après l'image d'une mosaïque de la *Villa* de S. Miguel, Golegã (*Conuentus Scallabitanus*) (Heleno 1956), les enroulements de feuilles que l'on peut y voir (Correia 2005: 78, Est. 33, fig.5) peuvent se rapprocher de ceux du Rabaçal et de quelques *uillae* de l'Espagne.

Pour terminer cette brève exposition sur des rinceaux à feuilles d'acanthé dessinés sur les mosaïques provenant du territoire actuellement portugais, on fera allusion à une des mosaïques trouvées dans l'aire du *forum* de *Myrtilis* (actuelle Mértola), mises à jour et rapportées par Virgílio Lopes. Il s'agit d'un beau rinceau de feuilles d'acanthé, malheureusement très endommagé, qui montre la particularité d'introduire des calices de lotus dans les intervalles. Il décorait la bande extérieure d'un grand tapis avec une scène cynégétique, visible sur un coin du Portique, côté Ouest. Pour cette mosaïque l'auteur propose, comme date, le début du VI<sup>e</sup> siècle, et comme probable réalisation un atelier local (Lopes 2003: 110-114, Mos. 5.1.10, fig. 76 et fig. 79).

## 1.2. Fleuron

Les feuilles d'acanthé furent aussi utilisées pour composer des fleurons.

Dans une salle, *triclinium*, de la «Maison des Swasticas» («Casa das Suásticas») à *Conimbriga*, trois fleurons avec les feuilles d'acanthé aplaties, disposées en croix, décorent les carrés curvilignes du canevas du tapis (Figure 4). Les pavements de cette Maison, restée extra-muros après la construction de la seconde muraille de *Conimbriga*, pointent pour une chronologie qui se placera au III/IV<sup>e</sup> siècle (Oleiro 1986). Ce sont des mosaïques aux compositions géométriques, tridimensionnelles, surchargées de motifs de remplissage, qui montrent un style commun à d'autres mosaïques du Proche Orient (Figure 5).

Les fleurons à feuilles d'acanthé qui se produisent dans le pavement du *triclinium* n'auront pas de parallèles dans les autres mosaïques portugaises ;



Figure 4  
Fleuron de feuilles d'acanthé.  
Mosaïque du *triclinium* de «Casa das Suásticas», Conímbriga.





Figure 5  
Mosaïque d'un *cubiculum* de  
«Casa das Suásticas», Conímbriga.

cependant, on peut voir des fleurons composés de feuilles d'acanthe en des mosaïques de la Gaule et de l'Espagne, par exemple, dans une mosaïque de Lyon (RGMG II, 1 n°53 pl. XXXV-XXXVIII a), datée du premier quart du III<sup>e</sup> siècle, on voit un fleuron avec les feuilles aplaties ; dans le pavement hispanique du *triclinium* de la *Villa* de «El Hinojal», daté du IV<sup>e</sup> siècle (Álvarez Martínez 1976: 452, fig. 5), au Musée Archéologique de Merida, on voit des fleurons avec les feuilles d'acanthe dessinées de profil.

## 2. Hederae

L'*hedera* a été énormément utilisée dans la mosaïque romaine. On peut associer son emploi à une symbolique apotropaïque. Placées les feuilles sur les angles des tapis, sur les bandes extérieures, sur les seuils, elles protégeraient les usagers contre les forces malignes. L'*hedera* est l'attribut des grands dieux de la Terre, tels que Dionysos, et symbole de pérennité. Pline (*NH* XVI 144-155) nous informe des multiples variétés de cette plante ayant une d'elles la capacité de vivre et subsister, même que coupée en quelques endroits.

### 2. 1. Rinceau de lierre

L'original rinceau de lierre que l'on a rapporté ci-dessus, encadrant le tapis de la «Salle des Saisons» de la «Casa dos Repuxos» de Conímbriga (Figure 2), semble joindre la fonction décorative à une fonction prophylactique.

Dans la plupart des *uillae* portugaises, intégrées au *Conuentus pacensis*, on a aussi privilégié les rinceaux de lierre comme bandes extérieures des tapis, ou en bandes de liaison du pavement aux murs.

Dans la *Villa* de Abicada (Mexilhoeira Grande, Faro), dans la mosaïque du compartiment central du bloc occidental de la *pars urbana* de la *uilla*, on peut voir ce type de rinceau sur les quatre larges bandes de liaison aux murs, quoique du côté

Figure 6  
Rinceau de lierre. *Villa* de Abicada,  
Mexilhoeira Grande, Faro.

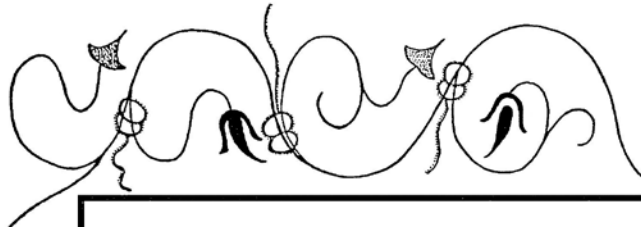


Figure 7  
Rinceau de lierre. *Villa* de Cerro  
da Vila, Quarteira, Faro.



nord du pavement le dessin des volutes, des feuilles et des pistils soit plus raffiné (Figure 6). Dans la salle NO de ce même groupe de compartiments, le rinceau présente des feuilles fusiformes, les volutes se développant à partir d'un culot ou calice, très stylisé. Ce rinceau semble un compromis entre le type à feuilles d'acanthé et le type de rinceau à lierre, utilisé dans la salle centrale.

Dans la *Villa* de Milreu, Estói, Faro, la mosaïque du *triclinium* présente la bande de liaison au mur avec un décor similaire. Dans la *Villa* de Cerro da Vila, Quarteira, salle A, «Casa Pequena» (Matos 1971) (Figure 7), c'est encore un rinceau de lierre qui décore les bandes extérieures du pavement.

Ce type de décor végétal est très commun dans les mosaïques hispaniques, présentant d'innombrables variantes, surtout à la seconde moitié du II<sup>e</sup> siècle (CME III : 88).

### 3. Fleurons

L'analyse que nous avons faite (Correia 2005) d'un ensemble de fleurons dessinés sur un nombre assez vaste de mosaïques portugaises (trois Maisons de *Conimbriga*, la Mosaïque de l'Océan de Faro et les *uillae* de Pisões, Abicada, Boca do Rio, Cerro da Vila, parmi d'autres) nous a permis de les grouper en quatre groupes, d'accord avec le type de feuilles qui les composent. Curieusement dans cet ensemble nous n'avons pas trouvé des fleurons qui mélangent des feuilles cordiformes et des calices de lotus, compositions qui se produisent dans les mosaïques de différentes Provinces de l'Empire.



Ainsi, on a considéré quatre types de fleurons, réalisés dans les mosaïques portugaises :

Type 1 : Fleurons à feuilles cordiformes (Figure 8).

Type 2 : Fleurons à calices de lotus (Figure 9).

Type 3 : Fleurons à différents types de feuilles (Figure 10).

Type 4 : Fleurons « atypiques » (composés par des éléments dont la caractérisation végétale ou géométrique est douteuse) (Figure 1).

On a constaté dans les mosaïques, objet de cet étude, que :

- le même type de fleuron se répète dans les figures géométriques du canevas (par exemple le tapis du *triclinium* de la «Casa dos Repuxos» de Conímbriga et dans un pavement de la *Villa* de Pisões).
- de différents types de fleurons remplissent les figures géométriques du canevas, étant la décoration prédominante de la mosaïque («Mosaïque de l'Océan» de Faro). Dans une salle de la « Casa das Suásticas » à Conímbriga, un fleuron à feuilles d'acanthé, ci-dessus présenté, se répète trois fois, mais avec de différentes nuances de coloration des tesselles.
- Le fleuron est placé au centre des compositions géométriques centrées. À *Conimbriga*, dans une salle de la «Casa das Suásticas» et dans une autre de la «Casa dos Esqueletos», on a placé un fleuron du type 2, quoique présentant de très différentes réalisations et, dans une salle de la *Villa* de Boca do Rio (Budens, Faro) on y peut voir, d'accord avec le dessin de Estácio da Veiga (Veiga 1903, planta 3-B), un fleuron du type 1.
- De différents types de fleurons alternent avec d'autres motifs végétaux ou géométriques dans les canevas de la plupart des mosaïques.

### 3. 1. Fleurons à feuilles cordiformes

On présentera ici quelques exemples de fleurons à feuilles cordiformes. On a constaté que ce type de fleuron est assez prédominant dans les *Villae* de la région au Sud du *Conuentus Pacensis*.

Le fleuron qui se produit au médaillon central d'une composition à compas d'une des salles de la *Villa* de Boca do Rio (Veiga 1903, planta 3-B), nous semble la plus décorative réalisation de ce type (Figure 8).

On peut voir deux autres fleurons similaires, par les filaments qui enveloppent les feuilles, l'un à la *villa* de Cerro da Vila (Quarteira, Faro), salle 3 (Matos 1971) et l'autre à la « Mosaïque de l'Océan » de Faro (Lancha 1985), au Musée Archéologique de cette ville. Dans le premier cas, il se compose de quatre feuilles cordiformes qui alternent avec quatre fusiformes et il se produit en alternance avec des motifs géométriques. Le fleuron de la «Mosaïque de l'Océan» de Faro présente les feuilles cordiformes très allongées entourées jusqu'au bouton central par les filaments. Les trois autres fleurons du type 1 qui se produisent dans cette mosaïque se composent de huit éléments : quatre feuilles cordiformes et quatre fusiformes.

À «*Villa Cardílio*», Torres Novas, ce sont encore des fleurons de ce type qui se produisent, soit sur la «Mosaïque H» (Paço 1965) soit sur un des pavements considéré postérieur à la «Mosaïque H». Son effet décoratif est complètement différent des autres fleurons à feuilles cordiformes ci dessus rapportés, car il semble se diluer dans l'ensemble du canevas de la mosaïque assez surchargé de motifs décoratifs.



Figure 8  
Fleuron à feuilles cordiformes (Type 1).  
*Villa* de Boca do Rio, Budens, Faro.



Figure 9  
Fleuron à calices de Lotus (Type 2).  
*Villa* de Pisões, Beja.



Figure 10  
Fleuron à différents types  
de feuilles (Type 3).  
«Mosaïque de l'Océan», Faro.



Des fleurons composés d'*hederae* associées à des peltes se produisent à la «Mosaïque de l'Océan» de Faro et dans une salle de la *Villa* de Pisões, Beja. Quoique cette association des peltes et des feuilles de lierre soit très fréquente dans la mosaïque romaine, la forme de la composition, avec les éléments au tour d'un bouton central, nous semble assez imaginative.

Pour conclure cette sommaire présentation de quelques exemples du décor végétal, on dira que pour la plupart de ce décor on peut trouver des parallèles parmi les réalisations des différentes Provinces de l'Empire et, pour une grande partie du même, on constate que ses premières réalisations proviennent de la Péninsule Italique, de Rome, d'Ostie, de Pompée, surtout à partir de l'époque Julio-claudienne, quand la mosaïque romaine acquiert sa propre expression.

Les différentes Provinces de l'Empire manifestent, surtout à partir de la fin du II<sup>e</sup> siècle, des différences de goût et des modes particuliers de traitement des thèmes et des motifs du répertoire classique et une prédilection par le décor végétal, servant de remplissage aux canevas géométriques.

C'est évident la créativité des mosaïstes qui se manifeste, la plupart des cas, en de petits détails, en des combinaisons d'éléments du répertoire général à la mosaïque des différentes Provinces impériales. Ce langage formel commun s'exprime d'accord avec les particularités de goût, soit il privé soit il propre aux différentes régions et selon les époques. C'est, enfin, le produit d'une communauté culturelle qui s'étend de l'Orient à l'Occident et que, même après la séparation de l'Empire, ne va jamais se briser.

## Bibliographie

- Álvarez Martínez 1976 J.M. Álvarez Martínez, La Villa Romana de «El Hinojal» en la dehesa de «Las Tiendas» (Merida). Sep. Del Noticiario Arqueologico Hispanico-Arqueologia IV, Madrid.
- Álvarez Martínez 1997 J.M. Álvarez Martínez “La influencia africana en el mosaico hispanorromano: algunas consideraciones”, *Anas*-10, 39-50.
- Alves 2002 F. Alves, “A Arquitectura e o mosaico romano de pavimento. Relações/Interacções”. Dissertação de Mestrado em História da Arte da Antiguidade. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- Balty 1977 J. Balty, Mosaïques antiques de Syrie, Bruxelles.
- Blázquez Martínez 1981 J.M. Blázquez Martínez, Corpus de Mosaicos Romanos de España, III, Mosaicos romanos de Córdoba, Jaen e Málaga, Madrid.
- Blázquez Martínez 1993 J.M. Blázquez Martínez, Mosaicos Romanos de España, Madrid.
- Budde 1972 L. Budde, Antike Mosaiken in Kilikien II, Die heidnischen Mosaiken, Recklinghausen.
- Correia 2005 L.N. Correia, Decoração Vegetalista nos Mosaicos Portugueses, Lisboa
- Décor I C. Balmelle – M. Blanchard-Lemee – J. Christophe – J.-P. Darmon – A. M. Guimier Sorbets – H. Lavagne – R. Prudhomme – H. Stern, Le décor géométrique de la mosaïque romaine I: Répertoire graphique et descriptif des compositions lineaires et isotropes, Paris, 1985.
- Dunbabin 1999 K.M.D. Dunbabin, Mosaics of the Greek and Roman World, Cambridge.
- Duran Kremer 1999 M. J. Duran Kremer, “Die Mosaïken der Villa Cardílio (Torres Novas, Portugal). Ihre Einordnung in die musivische Landschaft der Hispania im allgemeinen und der Lusitania im besonderen”. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.) im Fachbereich III der Universität Trier. Bd.I bis IV.
- Fernández-Galiano 1984 D. Fernández-Galiano, “Influencias orientales en la musivaria hispánica”, *CMGR* III, 411-430.
- Ginouvès – Martin 1985 R. Ginouvès – R. Martin, Dictionnaire méthodique de l’Architecture grecque et romaine I-II, Rome.
- Goodburn 1992 R. Goodburn, The Roman Villa Chedworth, London.
- Heleno 1956 M. Heleno “Notas sobre algumas estações lusitano-romanas” *APort* III, 247-249.
- Lancha 1985 J. Lancha, “La mosaïque d’Océan découverte à Faro (Algarve)”, *Conímbriga* XXIV, Coimbra: 153-175.
- Lopes 2003 V. Lopes, Mértola na Antiguidade Tardia. A topografia histórica da cidade e do seu território nos alvares do cristianismo. Mértola.
- Matos 1971 J.L. de Matos, “Cerro da Vila, escavações em 1971”, *APort* III, V, 201-214.
- Oleiro 1986 J.M.B. Oleiro, “Mosaico romano” *História da Arte em Portugal*. I. Do Paleolítico à Arte Visigótica (dir. Jorge Alarcão), Lisboa, 111-127.
- Oleiro 1992 J.M.B. Oleiro, Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal. Conuentus Scallabitanus. I. Conimbriga Casa dos Repuxos. Conímbriga.
- Paço 1965 A. do Paço, “Mosaicos da villa de Cardílio” *Lucerna* IV, 244-248.
- Pessoa 1998 M. Pessoa, VILLA Romana do Rabaçal. Um objecto de arte na paisagem, Penela.
- Pessoa 2005 “Contributo para o estudo dos mosaicos romanos no território das ciuitates de Aeminium e de Conimbriga, Portugal”, *RportA* 8 n°2, 363-401.
- Pline l’Ancien Histoire Naturelle, XVI, Les Belles-Lettres.
- Santos – Duran Kremer 2005 A.R.S. dos Santos – M. de J. Duran Kremer, Mosaicos Romanos nas Coleções do Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa.
- Recueil Gaule II H. Stern, Recueil Général des Mosaïques de la Gaule, II, Lyonnaise, 1, Lyon, Paris, 1967.
- Veiga 1903 E. Da Veiga, “Antiguidades monumentais do Algarve”, *APort* IX, 200-210.
- Vitrúvio 2006 Tratado de Arquitectura. M. Justino Maciel, tradução do latim, introdução e notas, Lisboa.