

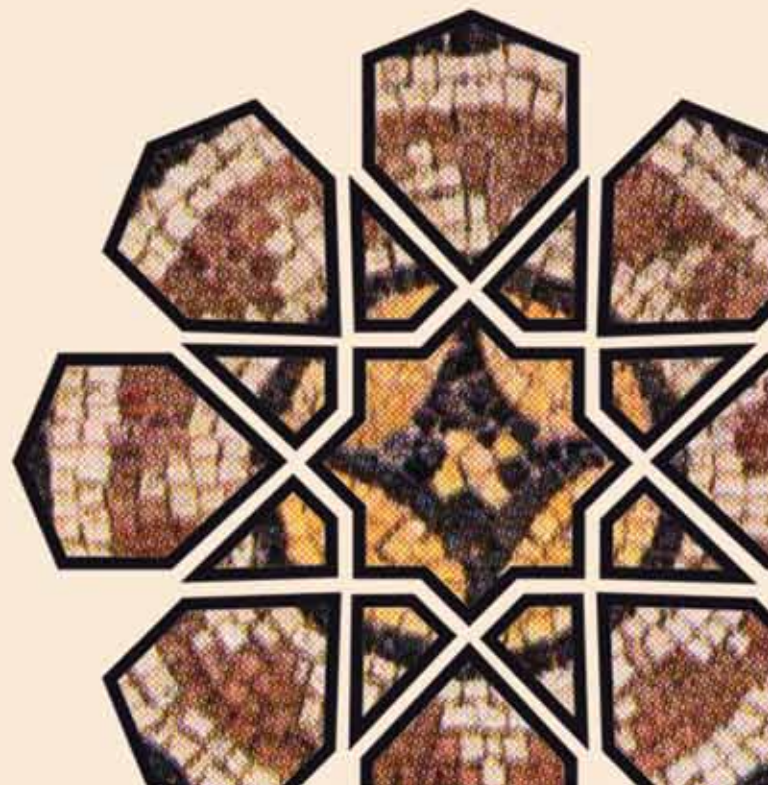


ULUDAG UNIVERSITY MOSAIC RESEARCH  
CENTER



# JOURNAL OF MOSAIC RESEARCH

VOLUME 6, 2013







ULUDAG UNIVERSITY JOURNAL OF MOSAIC RESEARCH

• AIEMA-TURKEY, 2006

AIEMA - TURKEY

SCIENTIFIC COMMITTEE / BİLİMSEL KOMİTE

CATHERINE BALMELLE, JEAN-PIERRE DARMON,  
MARIA DE JESUS DURAN KREMER, MICHEL FUCHS, WERNER JOBST,  
DEMETRIOS MICHAELIDES, ASHER OVADIAH, MEHMET ÖNAL,  
DAVID PARRISH, GÜRCAN POLAT, MARIE-PAT RAYNAUD, DERYA ŞAHİN,  
MUSTAFA ŞAHİN, Y. SELÇUK ŞENER, EMİNE TOK, PATRICIA WITTS,  
LİCİNIA N.C. WRENCH

# JMR

Volume 6

2013

Uludağ University Press  
Uludağ University Mosaic Research Center  
Series - 3  
JMR - 6

Uludağ Üniversitesi Yayınları  
Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi  
Serisi - 3

ULUDAG UNIVERSITY  
Prof. Dr. Kamil DİLEK

ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
University Rector / Rektör

AIEMA TURKEY

Mustafa ŞAHİN

Derya ŞAHİN

A. Ali ALTIN

AIEMA TÜRKİYE

Director / Müdür

Associated Director / Müdür Yardımcısı

Associated Director / Müdür Yardımcısı

JMR PERIODICAL

Mustafa ŞAHİN

Derya ŞAHİN / A. Ali ALTIN

Nur Deniz ÜNSAL

JMR SÜRELİ YAYINI

Editor / Editör

Assistant Editor - Redaction / Yardımcı Editör - Redaksiyon

Redaction / Redaksiyon

BOARD OF REFEREES OF THIS VOLUME

BU SAYININ HAKEM KURULU

Hüseyin S. BAŞKAYA, Akın ERSOY, Michael GREENHALG, Güven GÜMGÜM, Abuzer KIZIL, Mehmet ÖNAL, Hatice PAMİR, Barış SALMAN, Derya ŞAHİN, Mustafa ŞAHİN, Emine TOK, Patricia WITTS

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

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

JMR is a refereed journal.

JMR is indexed by EBSCO since 2009

JMR is published each year in November.

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

Journal of Mosaic Research

ISSN 1309-047X

© 2013 by Ege Yayınları

Publisher Certificate No: 14641

Printed by / Baskı

Matsis Matbaa Hizmetleri

Sefaköy / İstanbul

Tel: 0212 624 21 11

www.matbaasistemleri.com

Certificate No: 20706

Production and Distribution / Yapım ve Dağıtım

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

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

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

JMR hakemli bir dergidir.

JMR, 2009 yılından itibaren EBSCO tarafından taranmaktadır.

JMR, her yıl Kasım ayında yayınlanmaktadır.

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

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

[arkeoloji.uludag.edu.tr/JMRe](http://arkeoloji.uludag.edu.tr/JMRe)

Address / Adres:

Uludağ University / Uludağ Üniversitesi

Faculty of Art and Sciences / Fen Edebiyat Fakültesi

Department of Archaeology / Arkeoloji Bölümü

16059 - Görükle / Bursa - TÜRKİYE

Tel: + 90 224 2941891

Fax: + 90 224 2941892

E.mail: mosaicsjournal@gmail.com





## CONTENTS

### JOURNAL OF MOSAIC RESEARCH

- 1 Ömer ÇELİK  
*İncirli Köyü – I Mozaikleri*  
*The Mosaics at İncirli Village – I*
- 9 Mehmet ÖNAL – Müslüm ERCAN – Alain DESREUMAUX  
Nedim DERVİŞOĞLU  
*Restore Edilen İki Adet Edessa Mozaiği 2011*  
*Two Edessa Mosaics which were restored in 2011*
- 23 Zeliha GİDER – Aytekin BÜYÜKÖZER  
*A Wine Press with Mosaic Pavement from Belentepe*  
*Belentepe’den Mozaik Döşemeli bir Üzüm Presi*
- 33 Mustafa ŞAHİN  
*PASIPHAE – Daidalos Mozaiği Üzerine Yeni Düşünceler*  
*New Assessment on the Mosaic of PASIPHAE – Daidalos*
- 45 Y. Selçuk ŞENER – Derya ŞAHİN  
*Bursa Orhan Gazi Türbesi: Opus Sectile Taban Döşemesi,*  
*Mevcut Korunma Durumu ve Restorasyona Yönelik Öneriler*  
*The shrine of Orhangazi / Bursa: Opus Sectile Floor Mosaic;*  
*Its State of Preservation and Suggestions about Its Restoration*
- 59 Emine TOK – Ahmet TALAMAN – Mahir ATICI  
*Nymphaion (Kemalpaşa) Yakınlarında Bir Roma Villasının Mozaikleri:*  
*Eski Ahit Öyküleri Üstüne Bir Yorum*  
*A Roman Villa’s Mosaics from near the Nymphaion (Kemalpaşa):*  
*An Interpretation on Old Testament’s Narratives*



# İncirli Köyü – I Mozaikleri

## The Mosaics at İncirli Village – I

Ömer ÇELİK\*

(Received 4 December 2012; accepted after revision 25 February 2013)

### Özet

*Bu makale, 1996 yılında Hatay Müze Müdürlüğü tarafından Hatay ili, Kırıkhan ilçesi, İncirlik köyünde keşfedilen mozaikleri konu almaktadır. Köy içerisinde iki farklı alanda kazılar yapılmıştır. İki odadan oluşan dikdörtgen formlu bir mekân içerisinde taban mozaikleri keşfedilmiştir. Kazısı yapılan bu iki oda arkeologlar tarafından “A Odası” ve “B Odası” olarak adlandırılmıştır. “A Odası”nda 3 figürlü, 2 geometrik panel, “B Odası”nda ise 2 figürlü mozaik panel bulunmaktadır. Figürlü zeminde dini konular ve cennet tasvirleri betimlenmiştir. Söz konusu mozaikler M.S. 5. - 6. Yüzyıllara tarihlenmektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Hatay, İncirli, mozaik, kilise, şapel, bazilika.

### Abstract

*This paper focuses on the mosaics which were discovered by the directorate of Hatay Museum in İncirlik village of Kırıkhan district of Hatay province in 1996. Two different fields were excavated in the village. The floor mosaics were unearthed in a rectangular shaped building which consists of two rooms. The rooms were called “Room A” and “Room B” by the excavators. There are 3 figured and 2 geometric panels in “Room A” and 2 figured mosaic panels in “Room B”. It was depicted on the figured floors religious themes and paradise images. The mosaics are dated in the 5th and 6th century A.D.*

**Keywords:** Hatay, İncirli, mosaic, church, chapel, basilica.

Ortaya çıkarılan mozaik Hatay İli, Kırıkhan İlçesi, İncirli Köyünde Hatay Müze Müdürlüğü tarafından 08.04.1996 tarihinde tespit edilmiştir. İncirli Köyü, Kurt Dağlarının eteklerinde kurulmuş, Amık Ovasına hakim, Suriye sınırına yakın bir noktadadır (Resim 1).

2007 yılında Müze Müdürlüğü adına 1 aylık kurtarma kazısı yapılarak mozaik açığa çıkarılmıştır. İki odadan oluşan mekan tespit edilmiştir. Ortaya çıkarılan iki odanın da zemini mozaik döşelidir.

Yapılan çalışmalarda iki odadan oluşan mimari güneydoğu-kuzeybatı yönünde uzanmıştır. “A” odası 5 x 6,5 m, “B” odası 6,5 x 10 m ölçülerindedir. Mimarının duvarları çift sıra düzensiz taşlarla örülmüş ve iki mekan arasında geçişi sağlayan kireç taşından yapılmış bir basamak yerleştirilmiştir. II. Odanın güneydoğu duvarı tamamen tahrip olmuştur.

“A” ve “B” odalarında bulunana mozaikler beyaz, siyah, kırmızı kahverengi, yeşilimsi oksit sarı, gri, açık-koyu mavi olmak üzere 7 renk tessera ile işlenmiştir. Tesseraların en ve boyları 0,09 metreden 0,16 metreye, yükseklikleri ise 0,06 metreden 0,18 metreye kadar değişmektedir. Mozaikte 22 hayvan figürü, 3 bitki motifine yer verilmiştir. “A” odasındaki mozaik beş panodan oluşmuştur.

I. Pano: 1 x 1,10 m ölçülerindedir. Siyah, beyaz, yeşil, gri, kırmızı kahverengi, sütlü kahve ve yeşilimsi oksit sarı olmak üzere yedi renk tessera kullanılarak yapılmıştır. Panonun ortasında, çevresi siyah tesseralarla sınırlı yeşilimsi oksit sarı renk tesseralarla işlenmiş üçayaklı küçük bir sehpanın üstüne yerleştirilmiş süs havuzu bulunmaktadır. Havuzun çevresi siyah tesseralarla sınırlandırılmış, iç bölüm beyaz, yeşilimsi oksit sarı, sütlü kahve, kırmızı kahverengi ve yeşil renk tesseralarla işlenmiştir. Havuzun çevresinde iki turna figürü bulunmaktadır. Her iki kuş figüründe siyah, beyaz

\* Ömer Çelik, Hatay Arkeoloji Müzesi, Antakya/Hatay. E-mail: ocelik70@hotmail.com



Resim 1  
İncirli Köyü ve Amik Ovası.

ve yeşil tesseralarla işlenmiştir. Kuşların formu birbirinden farklı olup, sol bölümdeki kuşun vücut yapısı daha zayıf, boyun daha kısa, sağ bölümdeki kuşun vücudu daha dolgun ve boyun bölümü daha uzun şekillendirilmiştir (Resim 2).

II. Pano: 0,34 x 1,32 m ölçülerinde ve üç renk tessera ile işlenmiştir. Dikdörtgen bir çerçeve içerisinde beş adet kare yerleştirilmiş ve bu karelerin köşelerinden çıkan ve biri birini kesen hatlarla pano işlenmiştir (Resim 3).

III. Pano: 0,78 x 1,33 m ölçülerinde, siyah, beyaz, kırmızı kahverengi, yeşilimsi oksit sarı, sütlü kahve, gri olmak üzere altı renk tessera kullanılmıştır. Gövdesi olan, beş yapraklı gül motifinin önünde başı, boyunu, ayakları ve gövdenin çevresi siyah tesseralarla işlenmiş tavus kuşu yer almakta olup kuşun kuyruk ve gövdesi çok renkli işlenmiştir. Tavus kuşunun bir ayağı önde sola doğru hamle yapmıştır. Tavus kuşunun altında küçük bir gül deseni yerleştirilmiştir. Geride ise siyah tesseralarla sınırlanmış bir kuş figürü işlenmiştir. Kuş sola doğru hareket halindedir. Kuşun kuyruk bölümü dikine çizgilerle şekillendirilmiştir (Resim 4).

IV. Pano: 3 x 3,44 m ölçülerindedir. Sekiz hayvan figürü, bir bitki türü işlenmiştir. Saç örgüsü ve ince bir bantla sınırlanmış panonun merkezde bir amfora her iki yöne dağılan asma ve sağda solda iki hayvan figürü bu figürlerin altında iki kuş figürü, üst sol köşede bir kuş, sağ üst köşede iki kuş figürü ve bir kafes motifi yer almaktadır. Panoda da beyaz, siyah, mavi, kırmızı kahverengi, yeşilimsi oksit sarı renk tesseralar kullanılmıştır. Panonun merkezindeki amfora siyah, beyaz, kırmızı kahverengi, gri ve oksit sarı tesseralardan işlenmiştir. Amfora yuvarlak ağızlı, uzun omurgaya doğru genişleyen boyunlu, keskin omurgalı, dibe doğru daralan gövdeli olup kaidelidir. Dudaktan omurgaya doğru iki kulpu bulunmaktadır. Amforanın omurgasında meander, gövde de istiridye motifi işlenmiştir. Asma motifinde, siyah, mavi ve kırmızı kahverengi tessera kullanılmış, sağ bölümdeki gövde ile sol bölümdeki gövde aynı renkle işlenmiş fakat renklerin yerlerini değiştirerek tamamlamıştır. Asma yaprakları basit şekillendirilmiş, üzüm salkımları birbirinden farklı işlenmiş soldaki üzüm salkımının taneleri birbirine





Resim 2  
Oda A, I. Pano.



Resim 3  
Oda A, II. Pano.



Resim 4  
Oda A, III. Pano.

bitişik, iri ve üç renkli, sağdaki üzüm salkımının taneleri ayrık, küçük ve iki renkli işlenmiştir<sup>1</sup>. Panonun sol üst köşesinde bulunan kuş figüründe kızıl kahverengi, beyaz, siyah, gri renk tesseralar kullanılmıştır. Kuşun ön ayağında koyu renk tessera işlenmiş çıkıntı bulunmaktadır. Kuşun altında kuzu figürü, siyah, beyaz ve mavi renk tesseralar kullanılarak işlenmiştir. Bir ayağı havada sağa doğru hareket halindedir. Kuzu'nun altında ördek figürü yer almaktadır. Ördekte siyah, beyaz, kızıl kahverengi, yeşilimsi oksit sarı ve gri renk tesseralar kullanılmıştır. Ördek başını yere doğru uzatmış, bir ayağı önde, sola doğru hareket halindedir. Ördeğin önünde bir kuşun sırtının parçası görülmektedir. Panonun sağ üst köşesinde siyah, mavi, kızıl kahverengi, yeşilimsi oksit sarı tesseralarla yapılmış karşılıklı iki kuş figürü ve kapısı açık kuş kafesi bulunmaktadır. Kuşlar durağandır. Kafes yatay ve dikey hatlarla işlenmiştir. Kafes motifinin altında bir kuzu figürü daha bulunmaktadır. Kuzu siyah, gri, yeşilimsi oksit sarı ve beyaz tesseralarla işlenmiştir. Kuzu sola doğru bakmaktadır. Kuzunun altında oturur pozisyonda ördek figürü bulunmaktadır. Siyah, mavi, kızıl kahverengi ve oksit sarı renklerden işlenmiştir (Resim 5). Panonun batı yönündeki duvar bağlantısının sağlandığı beyaz zemine baklava dilimi ve kare formunda geometrik desenler yerleştirilmiştir.

V. Pano: 1,61 x 2,95 m ölçülerinde olan geometrik pano kızıl kahverengi, beyaz, siyah, mavi, yeşilimsi oksit sarı renk tesseralardan işlenmiştir. Pano en dışın-da nişli ve düz siyah çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Birbirlerini kesen çizgiler arasında oluşan boşluklar içerisine yerleştirilmiş kare şeklindeki geometrik desenlerden oluşmuş ve desenlerin ortasına artı şeklinde motifler yerleştirilmiştir. Pano ile duvar bağlantısının arasındaki beyaz zemine baklava dilimi şeklinde geometrik desenler yerleştirilmiştir (Resim 6).

B odasındaki mozaik taban ise iki panodan oluşmaktadır.

I. Pano: 4,48 x 5,31 m ölçülerindedir. Pano geometrik desenle sınırlandırılmıştır. Altı renk tessera kullanılmıştır. Altı hayvan figürü tam olarak görülürken, bir hayvanın ayakları görülmekte olup toplam yedi hayvan figürü kullanılmıştır. Nar ağacı ve gül çeşitleri olarak iki bitki türü bulunmaktadır. Merkezdeki nar ağacı siyah, gri ve beyaz, nar figürleri ise kızıl kahverengi, yeşilimsi oksit sarı renk tesseralarla işlenmiştir. Ağaç gövdesinin sağında yapraklı gül motifi bulunmaktadır. Ağacın sağında dişi geyik resmedilmiştir. Dişi geyik siyah, gri, oksit sarı ve kızıl kahverengi renklerle işlenmiştir. Geyik sola yönelmiştir. Dişi geyiğin bir bölümü tahrip olmuştur. Nar ağacının solundaki erkek geyik siyah, gri, yeşilimsi oksit sarı tesseralarla işlenmiştir. Geyik ağzında yılan tutmuştur. Yılan siyah, yeşilimsi oksit sarı, gri, kızıl kahverengi tesseralarla işlenmiştir. Geyik ve yılan arasında geniş uzun gövdeli gül tomurcuğu ayrıca geyiğin ayaklarının arasında kısa gül motifi işlenmiştir. Erkek geyiğin üst bölümünde yer alan erkek keçi siyah, gri, yeşilimsi oksit sarı ve beyaz renk tesseralarla işlenmiştir. Keçi sağa doğru yönelmiştir. Keçinin boynunda çingirak bulunmaktadır. Erkek keçinin karşısında dişi keçi oluğun düşündüğümüz ayaklarının bir bölümü kalan başka bir hayvan görülmektedir. Erkek keçinin üstünde ördek figürü bulunmaktadır. Hareket halindeki ördek siyah, yeşilimsi oksit sarı, gri, kızıl kahverengi ve beyaz tonlarda tesseralarla işlenmiştir. Ördeğin önünde kuş yuvasında tünemiş

1 “Ben gerçek asmayım ve Babam bağcıdır. Bende meyve vermeyen her çubuğu kesip atar, meyve veren her çubuğu ise daha çok meyve versin diye budayıp temizler. Size söylediğim sözle şimdiden temizsiniz. Bende kalın, bende sizde kalayım. Çubuk asmada kalmazsa kendiliğinden meyve vermez. Bunun gibi, sizde bende kalmasınız meyve veremezsiniz. Ben asmayım, sizde çubuklarsınız. Bende kalan ve benim kendisinde kaldığım kişi çok meyve verir...” (İncil.Yuhanna 14-15, 1998, 215)





Resim 5  
Oda A, IV. Pano.



Resim 6  
Oda A, V. Pano.

yavru bir kuşun işlenmiştir. Yuva dikdörtgen formda ve karışık bir şekilde kızıl kahverengi, gri, beyaz renklerle işlenmiştir. Aynı renk tesseralarla kuş figürü de işlenmiştir. Kuş yuvasının içinde ve yavru kuşun önünde çiçek motifi bulunmaktadır. Panonun yüzeyine gül motifleri serpiştirilmiştir. Serpiştirilen küçük güller tomurcuk, yarı açılmış ve tam açılmış olarak üç farklı şekilde işlendiği gibi sap ve yapraklarına göre de üç ayrı şekildedir. I. Panonun batısında beyaz tesseralarla yapılmış boşluktan sonra dikdörtgen ikinci geometrik pano bulunmaktadır. Pano birbirini kesen hatlar arasında oluşan boşluklara yerleştirilen geometrik desenlerden oluşturulmuştur (Resim 7).





Resim 7  
Oda B, I. Pano.

I. Pano ile II. Pano arasında 0,26 m genişliğinde beyaz tesseralarla yapılmış bir boş alan bulunmaktadır. II. Panonun büyük bölümü tahrip olmuştur. En dışta 0,50 m kalınlığında kum saati ve küçük karelerden oluşan geometrik desenli bordür, 0,08 m genişliğinde beyaz tesseralardan yapılan boşluktan sonra 0,18 m kalınlığında saç örgüsü biçiminde bordür işlenmiştir. Tahrip olan panonun merkezinde dairesel biçimde kırmızı kahverengi tesseralarla yapılmış dalga motifi içinde üç yavru bir yetişkin kuş figürü bulunmaktadır (Resim 8). Kuş figürleri siyah, beyaz, kırmızı kahverengi, mavi, yeşilimsi oksit sarı renk tesseralardan yapılmıştır. Yavru kuşun biri yetişkin kuşun üzerinde durmaktadır. Tahrip olan ve sola yönelmiş kaz figürü kırmızı kahverengi, siyah, beyaz, mavi, yeşilimsi oksit sarı renklerden işlenmiştir (Resim 9). Ayrıca mozaikte 8 kuş figürünün, 1 kafes motifinin parçaları tespit edilmiştir. II. Panonun yüzeyi gül tomurcukları ile doldurulmuştur.

İncirli Köyü I Mozaiklerinde “A” odasında bulunan IV. Panoda cennet tasviri, III. Panoda yeniden doğuşun temsili konu olarak seçilirken, “B” odasında cennet tasviri yanında I. Panoda<sup>2</sup> Adem ile Hava’nın ilk günahı işleme sahnesi işlenmiştir.

2 “.....Rab Tanrı doğuda, Aden’ de bir bahçe dikti. Yarattığı Adem’i oraya koydu. Bahçede meyve veren her türlü güzel ağaç yetiştirdi. Bahçenin ortasında yaşam ağacıyla iyiyle kötüyü bilme ağacı vardı.....Rab Tanrı Aden bahçesine bakması, onu işleme için Adem’i oraya koydu. Ona, ‘Bahçede istediğin ağacın meyvesini yiyebilirsin’ diye buyurdu, ‘Ama iyiyle kötüyü bilme ağacından yeme. Çünkü ondan yediğin gün ölürsün.’” .....Bu nedenle adam annesini babasını bırakıp karısına bağlanacak. Adem de karısı da çıplaktır, henüz utanç nedir bilmiyorlardı. Rab Tanrı’nın yarattığı yabancı hayvanların en kurnazı yılanı. Yılan kadına, “ Tanrı gerçekten, ‘Bahçedeki ağaçların hiçbirinin meyvesini yemeyin’ dedi mi?” diye sordu.....Ama Tanrı, ‘Bahçenin ortasındaki ağacın meyvesini yemeyin, ona

İncirli Köyünde ortaya çıkarılan mozaiklerdeki konular farklı tasarımlarla değişik bölgelerdeki mozaiklerde işlenmiş fakat temalarda bazen benzer bazen farklı hayvan ve bitkiler kullanılmıştır. Tasarımları farklı olsa da konu olarak dini içerik açısından ortak noktada buluşmuşlardır. İncirli Köyü'nde çıkan mozaiklerin konu veya kompozisyon olarak benzerleri Anadolu, Ürdün, Tunus, Makedonya gibi geniş bir coğrafyada görülmektedir.

Madaba'da M.S. VI. yüzyıla tarihlenen Martyr Theodore Şapeli Mozaiklerinde (Piccirillo 1992: 109) anfora çevresinde horozlar İncirli Köyü Mozaikleri I. Pano ile benzer, fakat anforanın gövdesinin istiridye, omurganın meander motifi ile süslenmesi IV. Pano ile benzerlik göstermektedir. Umm al- Rasas'ta (Kastron Mefaa) M.S. VI. yüzyıla tarihlenen Aslan Kilise Mozaiklerinde anfora çevresindeki kuşlar (Piccirillo 1992: 236), Massuh'ta bulunan M.S. V. yüzyıla tarihlenen Kilise Mozaiklerinde anfora çevresindeki horozlar, İncirli I. Pano ile konu açısından benzer fakat tasarım olarak farklıdır.

M.S. 5.-6. yüzyıla tarihlenen Tunus, Sousse'de bulunan Theodoulos Mozaığı (Parrish 1980: 229), İncirli Köyü A odasında bulunan IV. Panodaki konu ile benzerdir. Epire'de bulunan M.S. VI. yüzyıla tarihlenen Buthorthon Bazilika Mozaiklerinde (Sodini 1970: 741), anfora içinden çıkan asama dalları arasında bulunana tavus kuşları, İncirli IV. Pano ile konu olarak benzer olmasına rağmen kullanılan figürler farklıdır. Makedonya Stobi'de M.S. V. Yüzyıla tarihlenen Yaz Sarayı Mozaiklerinde (Wiseman 1984: 289) ve Acrini'de bulunan St. Pelekandis Mozaiklerinde (Sodini 1970: 747) konu olarak İncirli Köyü Mozaikleri IV. Pano ile uyum içerisinde fakat farklı tasarımlardır. Yine Makedonya'da M.S. VI. yüzyıla tarihlenen Hermione Villa Mozaiklerinde anfora içerisinden bitkilerin çıkması ve çevresinde geyikler işlenmiş olup IV. Pano ile benzerdir. Madaba'da M.S. VI. yüzyıla tarihlenen Madaba Mansions Mozaiklerindeki (Piccirillo 1992: 77) anfora içerisinden çıkan bitki ve çevresinde koçlar ile tavuz kuşları, M.S. VI. yüzyıla tarihlenen Nebo Dağındaki (Madaba) Rahip John Şapeli Mozaiklerinde (Piccirillo 1992: 176) anfora içerisinden asma dalları çıkmakta ve çevresinde koçlar ve üstte hayvanların işlenmesi, Esbus'ta (Hesban) bulunan Kuzey Kilise Mozaiklerinde (Piccirillo 1992: 250) anfora içerisinden çıkan asma dalları ve çevresindeki hayvanlar, Xanthos'ta bulunan M.S. V. yüzyıl sonu VI. yüzyıl başına tarihlenen Batı Bazilikası Mozaiklerindeki (Leveque-Raynaud 2006: 34) anfora çevresinde hayvanların işlenmesi, İncirli IV. Pano ile tasarım açısından farklı fakat konu olarak aynıdır.

Aynı konu çerçevesinde işlenen mozaiklerin M.S. V. ve VI. yüzyıl arasında tarihlenmesi, İncirli Köyü I Mozaiklerinin M.S. V.-VI. yüzyıl arasında tarihlenmesine neden olmaktadır. Farklı bölgelerde olmasına rağmen mozaiklerdeki konuların benzer olması ise kaynağını dinden aldığını göstermektedir.



Resim 8  
Oda B, II. Pano Detay.



Resim 9  
Oda B, II. Pano Detay.

dokunmayın, yoksa ölürsünüz' dedi. Yılan " Kesinlikle ölmezsiniz" dedi. "Çünkü Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız." ..... Meyveyi koparıp yedi. Yanında ki kocasına verdi, o da yedi ..... Rab Tanrı kadına, "Nedir bu yaptığın ?" diye sordu. Kadın, "Yılan beni aldattı, o yüzden yedim" diye karşılık verdi .....". (Kutsal Kitap, 2003, 2-4)



## Kaynaklar - Bibliography

- İncil 1998 (İstanbul). Orhan Matbaacılık. Ltd. Şti.
- Kutsal Kitap 2003 (İstanbul). Derya Basımevi
- Leveque - Raynaud 2006 M. M. Leveque – M. P. Raynaud, “Corpus of the Mosaics of Xanthos”. M. Şahin (Ed.). III. Türkiye Mozaik Korpusu Mozaik Bildirileri. Bursa. Uludağ Üniversitesi Basımevi.
- Parrish 1980 D. Parrish, The Mosaic of Theodoulos From Sousse (Tunisia). *Antiquités Africaines* 16, 229-239
- Piccirillo (1992) M. Piccirillo, The Mosaics of Jordan. P. M. Bikai – Th. A. Daley (Ed.) Amman: American Center of Oriental Research.
- Sodini 1970 J. P. Sodini; “Mosaiques Paleochretiennes des Greece” *BCH* 94, 699 – 753.
- Tsafir 1989 Y. Tsafir “ Christian Archaeology in Israel in Recent Years”. Publications de l’École française de Rome Actes du XIe congrès international d’archéologie chrétienne. Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste (21-28 septembre 1986), 1737-1770.
- Wiseman 1984 J.R. Wiseman, “The City in Macedonia Secunda”. Publications de l’École française de Rome. Villes et peuplement dans l’Illyricum protobyzantin. Actes du colloque de Rome (12-14 mai 1982), 289-314.



# Restore Edilen İki Adet Edessa Mozaïği 2011

## Two Edessa Mosaics which were restored in 2011

Mehmet ÖNAL – Müslüm ERCAN – Alain DESREUMAUX – Nedim DERVİŞOĞLU\*

(Received 24 June 2013; accepted after revision 2 August 2013)

### Özet

*Bu makalenin konusunu Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nde 2011 yılında restore edilen iki mozaik döşeme oluşturmaktadır. Bu mozaiklerden biri Aftuha ve ailesinin mozaïği (Cenaze şöleni mozaïği D), diğeri geometrik desenli bir mozaiktir. Mozaik üzerinde beş figür yer almaktadır. Bunlar Aftuha, karısı Salum ve üç çocuğudur. Mozaïğin restorasyonundan sonra mozaik üzerindeki Edessa - Aramice yazıt okunabilmiştir. Yazıt sayesinde bu kaya mezarı hakkında bilgi alabilmekteyiz. Aftuha bu mezarı kendisi ve ailesi için bir "sonsuzluk evi" olarak yaptırmıştır. Aftuha Edessa'da sık rastlanan bir isimdir. Aile reisi Aftuha, Edessa mozaik geleneğine uygun olarak bir divan üzerinde uzanmış, karısı onun yanında oturmuş ve üç çocuğu soldan sağa doğru ayakta durmaktadır. Figürler yerel kıyafetler içerisinde görülmektedir.*

*M.S. 224 yılına tarihlenen diğeri mozaik geometrik motifler taşımaktadır. Dikdörtgen panel 4 kollu yıldız motifi ile süslenmiştir. Panelin büyük bölümü tahrip olmuştur. Mozaik üzerindeki Edessa - Aramice yazıt önceden çözülmüştür "Qaşya'nın oğlu I Bar'ama bu mezarı inşa etti" (published by Drijvers-Healey 1999: Am9).*

*Edessa nekropol mozaikleri üzerindeki figürler genellikle yerel stil özellikleri göstermekle birlikte, paneller ve bordürler üzerindeki giyoş dizileri, testere dişli üçgen dizileri, lozange motifleri ve dizileri oluşturan testere dişi dizileri Roma İmparatorluk stilini yansıtan özelliklerdir.*

**Anahtar Kelimeler:** Edessa, Edessene, Şanlıurfa, Mosaic, Suryanice, Aftuha, Salum.

### Abstract

*In this article, the two mosaic pavements of Edessa that are introduced were restored in Şanlıurfa Archaeological Museum in 2011. One of them is an Aftuha and family mosaic (funeral mosaic D), the other is a geometric patterned mosaic. There are five figures on the mosaic. These are Aftuha, his wife Şalum and their three children. After the restoration of the mosaic the Edessene Aramaic inscription has been read. Thanks to the inscription, we get information about the rock tomb. Aftuha get this tomb made for himself (and his family) as the "house of eternity". Aftuha was a common name in Edessa. The householder Aftuha is lying down on the couch according to the tradition of Edessene mosaics, his wife is sitting beside him and their three children are standing from left to right. The figures are seen in the local garments.*

*The other mosaic which is dated to 224 AD., has geometric patterns. The rectangular panel are decorated with the four-spoke star patterns. More part of the panel was destroyed. The Edessene Aramaic inscription was previously solved "I Bar'ama Son of Qaşya, made this tomb" (published by Drijvers-Healey 1999: Am9).*

*Although the figures which are on the necropolis mosaics of Edessa are generally seen local style, on the panels and bordure, guilloch line, sequence of triangle with sawtooth, sawtooth lines creates lozange patterns and lines are cultural of the Roman imperial style.*

**Keywords:** Edessa, Edessene, Şanlıurfa, mosaic, Syriac, Aftuha, Salum.

Makalemizin konusunu Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nde 2011 yılında restorasyonu yapılan iki adet Edessa nekropol mozaïğinin tanıtımı oluşturmaktadır. Bunlar, 1. Aftuha ve Ailesi mozaïği, 2. Dört kollu yıldız desenli mozaiktir.

\* Doç. Dr. Mehmet Önal, Harran Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü. E-mail: monalbz@yahoo.com

Müslüm Ercan, Şanlıurfa Müze Müdürü. E-mail: muslumercan@hotmail.com

Alain Desreumaux, Directeur de recherche au CNRS (UMR « Orient & Méditerranée, Ivry). E-mail: desreumaux.alain@wanadoo.fr

Nedim Dervişoğlu, Arkeolog, Şanlıurfa Müze Müdürlüğü. E-mail: nedim.dervisoglu@gmail.com

## 1. Aftuha Ailesi Mozaïği (Cenaze Şöleni Mozaïği D)

Şanlıurfa İli, Şehitlik (Çamlık) mahallesinde 1998 yılında Meteoroloji binası inşa edilirken tek odalı, üç arkosoliumlu bir kaya mezarının tabanında bu mozaik bulunmuştur. Edessa antik kentinin kuzey nekropolünün yer aldığı bu alanda, Şanlıurfa Müze Müdürü Eyüp Bucak başkanlığında yapılan kurtarma kazısında meydana çıkarılan bu mozaik kaldırılarak, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'ne taşınmıştır<sup>1</sup>. Müze Müdürlüğü'nün bahçesinde uzun yıllar restore edilmeden kalan mozaik (Salman 2007a: 96, 160-161 Şekil. 70-75; Salman 2007b: 176, Resim 14; Salman 2008: Figure 9)<sup>2</sup>. 2011 yılının Ekim-Kasım aylarında restoratörler tarafından usulüne uygun olarak restore edilmiştir<sup>3</sup>. Anılan mozaik on bir parça halinde betona gömülü olduğu için mozaikte çok sayıda çatlamlar mevcuttu. Mozaikteki figürler ve Suryanice yazılar pek net değildi.

### Mozaığın Restorasyonu<sup>4</sup>

... Önceki yıllarda demir donatılı 6 cm kalınlığındaki çimento harç içerisine monte edilerek teşhir edilen bu mozaikte günümüze kadar olan süreçte şekilsel, yüzeysel kirlilik gibi bozulma ve deformasyonların yoğun olduğu görülmüştür. Sıvı şekilde aktarılan çimento harcı tesseraların derzlerinden yüzeye taşmış, içerisindeki tuzlardan kaynaklanan bozulmalara neden olduğu gözlemlenmiştir.

Restorasyon çalışmamızda önce mekanik yöntemler kullanılarak yüzey temizliği yapılmıştır. Sonrasındaysa mozaiklerin 1:1 ölçekte çizimleri yapıldığında bordur çizgilerinde kaymalar, birleşme yerlerinde yoğun eksiklikler olduğu görülmüştür. Dijital ortamlardan da faydalanılarak bu kayıpların neden olduğu şekilsel deformasyonların etkisi minimuma indirilmiştir. Yüzeylerine PVA (Polivinilacetat) ile 2 kat bez kullanılarak sağlamlaştırma yapılmıştır. Düz bir satuh üzerine konularak arkalarındaki demir donatılı çimento harç mekanik yöntemlerle tesellatum seviyesine kadar temizlenmiştir.

Mozaikler için yeni taşıyıcı sistem oluşturmak üzere 1.50 x 3.00 m ölçüsünde 2.50 cm kalınlıkta Aerolam paneller REN LAM M1 ve HY 956 Epoxy reçineler kullanılarak genel mozaik ölçülerinde birbirine eklenmiştir. Birleşme yerlerine perniler konulmuştur. Arkalarındaki çimento harçları temizlenen parçalar Aerolam (petekli alüminyum) paneller üzerine yerleştirilerek yeni kesim ve birleşme şekillerine göre sıralanmıştır. İleride yapılacak teşhir aşaması için hazırlanması gereken metal iskelet aksamda bu çalışmalar sırasında yapılmıştır.

Hidrolik kireç harcıyla hazırlanmış akrilik bağlayıcı acril 33 ile güçlendirilmiş kireç harcı serilerek yeni yatak harcı yapılmıştır. Kireç harcı 2 taş tozu , 0.5 tuğla tozu , 0.5 kaymak kireç, 1.5 hidrolik kireç ve 20 cc acril ölçüğünde hazırlanmıştır. Mozaığın yüzeylerini sağlamlaştırmak için kullanılan kumaşlar 3A (aseton alkol su) kullanılarak geri alınmıştır...

1 Bu bilgiler, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nden alınmıştır. Mozaik hakkında yapılan bir çalışmada, anılan mozaığın bulunduğu yer olarak sehven Mance deresi işaret edilerek, Şanlıurfa Müzesi'ne ise hangi yıl getirildiğinin bilinemediği ifade edilmiştir. bkz. Salman 2007b: 47.

2 Mozaığın restorasyon öncesine ait olan bu çalışmalarda mozaikte betimlenen figürler eksik olup, Suryanice yazılara da yer verilememiştir.

3 Anılan restorasyon çalışması, restoratör Mustafa BAKIR ve ekibi tarafından yapılmıştır.

4 Restoratör Mustafa BAKIR'ın Şanlıurfa Müze Müdürlüğü'ne verdiği 16.02.2012 tarihli restorasyon raporundan alıntıdır.



Resim 1  
Aftuha Ailesi Mozaïği,  
Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi



## Mozaik

### Resim 1-3

Ebadı: 2.87 × 2.46 m

Pano: 1.86 × 1.48 m

Bordür: 0.31 m

Tessera adedi: Bordür 81T/dm<sup>2</sup>; Pano 152T/dm<sup>2</sup>; Kadın yüzü 288T/dm<sup>2</sup>;

Malzemesi: Taş, cam

Tekniği: Opus tessellatum, Opus vermiculatum

Renk: Beyaz, siyah, kırmızı, kahverengi, pembe, sarı, yeşil, gri, turuncu, lacivert.

Yer : Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nin teşhirinde.

**Kaynakça:** Salman 2007a: 96, 160-161 Şekil 70-75; Salman 2007b: Resim 1-4; Salman 2008: Fig. 9.

Tanım: Taban mozaïğinde, üç sıra tesseralı düz siyah çizgiyle çerçeveselenen 1.86 x 1.48 m ebadındaki panoda **Aftuha** ailesinin fertleri betimlenmiştir. Beş kişiden oluşan bu ailede, **Aftuha**, eşi **Salum** ve üç çocuğu görülür. Edessa mozaikleri geleneğinde sahnede, ölen kişinin solunda eşi, sağında çocukları yer alır. Bu mozaikte de, aile reisi **Aftuha** divanda yan uzanır, yanı başında eşi oturur, soldan sağa doğru ise üç çocuğu mevcuttur. Figürlerin başlarının yakınında kim olduklarıyla ilgili Suryanice yazılar vardır. Mozaïğin sol kısmı büyük oranda tahrip olmuş olup, eksiktir. Mutlu bir aile tablosu görünümündeki anılan sahnede, ağlayan sızlayan, üzgün duran figürlerin yer aldığı bir cenaze görüntüsünden eser yoktur. Panonun merkezinde ismini başının yanındaki Suryanice yazıdan öğrendiğimiz ölen aile reisi **Aftuha** betimlenmiştir. Kısmen korunan gövdesinden bu figürün bir divanda yan uzanmakta olduğu anlaşılır. Gövde üstü ve başı cepheden verilmiştir. Sarı renkli uzun kollu gömlek giyer. Sakallı ve bıyıklı çeneye doğru incelen oval yüzünde iri göz, uzun burun, sıkıca kapalı ağız ve güçlü çene görülür. Teni kahverenginin tonlarıyla verilmiştir. Yüzünde



Resim 2  
Aftuha Ailesi Mozaïği,  
Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi.



Resim 3  
Aftuha Ailesi Mozaïği'nden  
ayrıntı, Aftuha ve eşi Salum.

otoriter ifade mevcuttur. Ölen **Aftuha**'nın yanındaki taburede eşi **Şalum** oturur. **Barnebo'nun kızı olan Salum'un** ayakları  $\frac{3}{4}$ , gövde üstü cepheden, baş  $\frac{3}{4}$  verilmiştir. Sahnenin en başında ve saygın pozda gösterilmiştir. Sağ elini göğsü üstünde tutar. Gri renkli himation (Pella, Ehram, kaftan?) (Bu giysi, sol omzunda bir broşla tutturulmasıyla himation giysisinin biraz değişik biçimidir) altında uzun kollu kırmızı tunik giyer. Yüzü açıktır. Geniş ve az yüksekçe başlıklı (Köfü) ve başlığın üstünde bir örtü gibi iki yana inen bir büyük örtü (yamsağ) bulunmaktadır. Başlığa yatay sarılan parlak kumaş (şarh) tahrir olmuştur. Anılan başlık, Üç Ayaklı Sehpa mozaïğindeki başlığının alçak olmasıyla daha az varlıklı aile olarak tanımlanan kadının (Segal 1970: 39 Pl. 3: Segal 2002: 62) başlığına benzemektedir. Başlığın gerisinden bağlanan örtünün peçe olduğu ifade edilir (Dunbabin 1999: 173). Edessa'daki kadın betimlemelerinde kadınların peçesiz olması, peçenin bu zamanda kullanılmadığı değil, bu portrelerde kadınların yüz hatlarının gösterilmesi anlamına geldiği (Segal 1970: 39; Segal 2002: 61) de belirtilir. Fakat, anılan örtü Urfa çevresinde "büyük örtü" (yamsağ) olarak adlandırılarak geleneksel bir giysi olarak günümüzde dahi kullanılmaktadır. Bu nedenle, bu uzun örtünün peçeye veya sadece betimlerde kadın yüzünün açılmasıyla herhangi bir ilgisi bulunmamaktadır.

Zengin yetişkin kadınların tepesine doğru gittikçe incelen yüksek başlık giymeleri nedeniyle (Segal 1970: 39; Segal 2002: 62) mozaïğimizdeki ailenin varlığı normal düzeyde olmalıdır. Ama, Segal'ın da belirttiği (Segal 1970: 38) gibi, Edessa mozaiklerinde yüzü kapalı peçeli bir kadın figürüne henüz rastlanılmamıştır. Bu nedenle, anılan örtü, başlığa takılan bir aksesuar olmalıdır. Kadının başı hafifçe sola eğiktir. Dolgun oval yüzlü, geniş alınlı, yay kaşlı, küçük gözlü, küçük burunlu, küçük ağız, dolgun alt dudaklı ve dolgun çenelidir. Teni pembenin tonlarıyla verilmiştir. Bakışı, eşinin bakışlarıyla kesişir. Zeminde, kırmızı yemenili ayağının ucundaki dikdörtgen panoda Suryanice yazılar yer alır. Bu yazıda, **Aftuha'nın bu mezarı sonsuzluk evi olarak kendisi ...(ve ailesi) için yaptırdığı** belirtilmiştir. Ayrıca dizinin üstünde de beyaz zeminde Suryanice yazı mevcuttur.

Aile reisinden sola doğru üç figür betimlenmiştir. Bunların gövdeleri tamamen tahrip olmuş, başları kısmen korunmuştur. İlk figür çocuk betimidir. Hafif sağa dönük kısa saçlı başı yaklaşık küresel biçimindedir. Dolgun yüzünde kısa alın, hilal kaş, iri gözler, ince burun, hafif açık ağız ve güçlü çene vardır. Teni kahverenginin tonlarıyla belirtilmiş olup, yüzü kontursuzdur. Başının üstünde Suryanice “**Tanrı onu bağışlasın**” yazılıdır. Solda yetişkin erkek başı kısmen korunmuştur. Yüzü tahriplidir. Cepheden verilen başını kalın saç lüleleri kaplar. Oval yüzünde geniş alın, yay biçimli kaş görülür. Kahverenginin tonlarıyla verilen yüzü koyu kahverengi tesseractla konturlanmıştır. Başının solunda Suryanice yazıdan bu figürün adının **Aftuha'nın oğlu Suras** olduğunu öğrenmekteyiz. Bu figürün solunda sadece sol gözü ve **Frig külahlı** korunmuş olan bir figür başı mevcuttur. Gövdesi tamamen tahrip olmuştur. Solunda Suryanice yazı da kısmen korunmuştur. Ailenin en büyük oğullarının Frig külahlı giydikleri ifade edilmektedir (Segal 1970: 40; Segal 2002: 64). Bu nedenle, mozaïğimizdeki Frig külahlı bu figürün de ailenin en büyük oğlu olması muhtemel görülmektedir.

Panodan dışa doğru beyaz bant ve bordür yer alır. Ana pano, kum saati oluşturan sarı, gri ve beyaz renkte eşkenar dörtgen (baklava dilimi) dizili bordürle (le Décor 1985: pl. 124.b) çerçeveleir. Bordürde yer alan bu desenlerin kare dizileri oluşturarak panonun diğer taraflarında da aynı hizada devam ettikleri görülür. Eşkenar dörtgenlerin testere dişli çizgilerinde her diş, kare biçimli dört tesseractdan oluşur. Her bölümde sarı, kahverengi ve gri renkte küçük kare desenleri yer alır.

## Teknik ve Üslup

Bu mozaik canlı renklere sahip tesseractlarla Opus Tessellatum tekniğinde yapılmıştır. Figürlerde ve Suryanice yazılarda az oranda vermiculatum tekniğinin de kullanıldığı görülmektedir. Edessa nekropol mozaikleri kapsamında anılan mozaik de Estrangelo Suryanice yazıtlıdır. Kontur çizgilerine ağırlık verilmesi nedeniyle figürler yüzeysel olarak ön plana çıkmış ve izleyiciye daha çok yaklaşmıştır. Bu nedenle figürlerin yerleştirilişinde derinlik görülmez. Mozaïğin karı-koca ve çocuklardan oluşan bir aileyi tasvir etmesi, M.S. 2.-3. yüzyılda yapılan Edessa mozaikleri üslubunda olduğunu göstermektedir. Anılan mozaikteki betimlerde sakallı erkek yanında eşi ve çocuklarıyla ailecek tasvir edilmesiyle M.S. 2.-3. yüzyılda yapılan Edessa mozaikleri üslubundadır. Bu üslupta, aile reisi divanda yan uzanır, eşi yanında oturur, etrafında aile fertleri görülür. Eserimizde cepheden verilen aile fertlerinin renkli ve süslü doğulu tarzda giysiler içinde, hiyerarşik düzende betimlendikleri görülür; eşi, aile reisinin solunda, çocukları sağında. Yetişkin erkeklerin portresi sakallı olup, sakın ve dingin yüz ifadesine sahiptir. Anılan sahne, her figürün portresinin ayrıntılı işlenmesiyle bir aile resmi görünümündedir. Figürler sosyal içerikli olup, giyim kuşamda yerel giysiler görülmektedir. Bu mozaikte kısmen görünse de, Edessa mozaiklerinde erkekler, dizlere kadar inen uzun bir üst giysi ve bunun altında genel olarak şalvarla tasvir edilmişlerdir. Bazen pantolon da giyilmektedir. Pantolonlar bazen geniş bazen ise dar olarak görülmektedir. Yüksekçe başlıklı kadın himation ve tunik giyimlidir. Benzer giyimli kadın betimleri Edessa'nın Osrhoene Krallık Dönemi mozaiklerinde<sup>5</sup> de görülmektedir. Benzer giysiler günümüzde de Urfa

5 **Cenaze Şölenni Mozaïği**: Drijvers 1980: 188 Pl. XVII; Drijvers – Healey 1999: 180–183 Pl.54; Balty 1995: 388 Pl. XXIII; Colledge 1984: 191–192 Pl. CVIII.1-3; Dunbabin 1999: 173 Fig. 183; Parlasca 1984: 227–229 Abb. 1–2; Ross 2001: 113 Fig. 5.1; Segal 1959: 153-155, 158; Segal 1970: Pl. 2; Segal 2002: 93 Res. 2; **Aile Portresi Mozaïği**: Leroy 1957: 315-319 Pl. XXII; Drijvers 1980: 187 Pl. XIII; Drijvers – Healey 1999: 170–171 Pl. 49; Balty 1995: 388; Colledge 1984: 193 Pl. CIX.2; Dunbabin 1999: 173 Fig. 182; Ross 2001: 113 Fig. 5.7; Segal 1970: Pl. 1; Segal 2002: 59- 60 Res. 1. **Üç Ayaklı**



ve çevresinde izlenilmektedir. Ailenin annesinin başlığı yüksekçe ve süslüdür. Bu tip başlıkların ailenin varlığıyla ilgili olduğu ifade edilir. Başlıkların üstünde örtü (yaşmak-duvak) yer alır. Edessa'da aynı konuyu içeren üç mozaik döşemede<sup>6</sup> aile reisinin eserimizdeki gibi cenaze töreninde divana yan uzanmaktadır. Mezar sahibinin yan uzanış biçimi, Edessa'da Kırk Mağara ve yakınındaki Karaköprü kaya mezarlarının arkosoliumlarında yer alan yüksek kabartmalarda<sup>7</sup> da görülmektedir. Ayrıca, cenazeyle ilişkili olarak bu duruş şekli Edessa'ya ticaret yollarıyla bağlı olan Palmyra'nın lahit, kabartmalarında (Seyrig 1951: 32-41; Will 1951: 70-100; Colledge 1973: Fig. 61-62, 100) ve Dura Europos'da duvar resmindeki ziyafet sahnesinde (Perkins, 1973 Pl. 25) izlenilmektedir. Bu duruş biçimi mezar geleneğinde her ne kadar Edessa ve Palmyra'da yer edinse de, aslında Roma imparatorluğu sınırları içerisinde gerek mezar stelleri (Şahin 2000: 152- 248 Levha LX vd.), lahit (Ergeç 2003: Taf. 51 no: 3) ve kapaklarında (Koch 2001: 30 Fig. 9, 54, 56-59, 61) yüksek kabartma olarak, gerekse duvarlarda resim (Dunbabin 1998: Fig. 29, 31; Dunbabin 2003: Pl. II, XV, XVII; Wilpert 1903: Pl. 132.1) olarak yaygın biçimde yer almıştır. Ama, figürlerin yerel giysiler giymiş olmasıyla Edessa ve Palmyra örneklerinin doğulu tarzda yerel özellikleri oldukça baskın olmuştur. Roma döneminde Edessa ve Palmyra'da cenaze şölenlerinde halktan figürlerde görülen divana yan uzanmayı, Zeugma mozaiklerinde neşe ve eğlenceye yönelik olarak mitolojik figürlerde görmekteyiz. Bunlardan birinde Euphrosine ve Akrotos betimli mozaikte (Önal vd. 2006: 68-71; Önal 2009: 94-97) her iki figür de divana yan uzanmaktadır. Edessa'da imparatorluk stilinde yapılmış olan Amazonlar Villası mozaiklerinde ürün ve bereketi simgeleyen Argos ve Opora figürlerinin (Karabulut vd. 2012: 44 F. 48) de yan uzanmakta olduğu görülmektedir. Bu nedenle, mitolojik figürlerden gelen bir etkiyle mezar sahibi kendini yüceltmek, "varlıklı, güçlü ve hakim" olduğunu vurgulamak için bu yan uzanış şeklinde betimlenmeyi tercih etmiş olmalıdır.

Nekropol mozaiklerinde figürlerde yerel üslup özelliği görülmesine karşın, panoların kuşak ve bordürlerinde, ikili örgü kuşağı, testere dişli üçgen dizisi, testere dişli çizgilerin oluşturduğu eşkenar dörtgen desenler ve düz çizgiler Roma İmparatorluk üslubu geleneğindedir. Bu nedenle, Roma İmparatorluk üslubunun yaygın mozaik repertuarındaki geometrik desenlerini kullanan mozaik sanatçıları, Prometheus (Drijvers-Healey 1999: Pl. 72.11; Balty-Briquel Chatonnet 2000: Fig. 1; Boversock 2001: 412) ve diğer birkaç mitolojik konulu mozaiklerden başka, Roma İmparatorluk üslubunda figür ve giysilerini de çok sayıda tuvaline dizmiş olmalıdır.

### Süryanice Mozaik Yazıtı<sup>8</sup>

Restore edildikten sonra yazıtı meydana çıkan Aftuha ve Ailesi Mozaik (Drijvers-Healey 1999: 180 kat. no: Am 8 Pl. 54; Desreumaux 2000: 211-215; Healey 2006: 313-327; Brock 2007: 715-721.), Roma döneminde Edessa kaya mezarlarının cenaze törenleri bezemeli döşemelerinin tipik bir örneğidir

**Sehpa Mozaik:** Drijvers 1980: 187 Pl. XIV; Drijvers – Healey 1999: 172–175 Pl. 50–51; Balty 1995: 388; Colledge 1984: 193 Pl. CIX.3; Ross 2001: 113 Fig. 5.2; Segal 1959: 153-154; Segal 1970: Pl. 3; Segal 2002: 60 vd. Res. 3.

6 Birinci Mozaik için bkz: Drijvers 1980: 188 Pl. XVII; Drijvers – Healey 1999: 180–183 Pl. 54; Balty 1995: 388 Pl. XXIII; Colledge 1984: 191–192 Pl. CVIII.1-3; Dunbabin 1999: 173 Fig. 183; Parlasca, 1984: 227–229 Abb. 1–2; Ross 2001: 113 Fig. 5.1; Segal 1959: 153-155, 158; Segal 1970: Pl. 2; Segal 2002: 93 Res. 2; İkinci Mozaik için bkz: Drijvers-Healey 1999: Pl. 69.7 (ayrıntı); Salman 2008: Fig. 8; Üçüncü Mozaik için bkz: Çelik - Güler 2002: 182–189 Res. 142.

7 Karaköprü kaya mezarı: Segal 1970: 39 Pl. 25a; Drijvers 1980: 25-26, Pl. XVIII-XIX; Kırk Mağara kaya mezarı: Segal 1970: Pl. 25b; Drijvers-Healey 1999: Pl. 12 AS 16/17a

8 Bu bölümü İngilizceden Türkçeye çeviren Arş.Gör. Ali ALTIN'a teşekkür ederiz.



(Drijvers-Healey 1999: 180 kat. no: Am 8 Pl. 54; Desreumaux 2000: 211-215; Healey 2006; 313-327; Brock 2007: 715-721.).

Döşeme, stiline ve Aramice'nin farklı bir dialektiği olan Estrangelo Süryanice olarak yazılan yazıtına göre kesin olarak M.S. 3. yüzyılın ilk yarısına tarihlenebilir. Mozaik döşeme aile cenaze törenli mozaikleri kategorisine aittir. Mozaığın kompozisyonu Drijvers ve Healey'in yayınında yer alan panellerle birçok açıdan benzerlik gösterir (Drijvers-Healey 1999: 170 Pl. 49 kat. no: Am 4; 170 Pl. 51 kat. no: Am 5; 180 Pl. 54 kat. no: Am 8 ve 185 Pl. 55 kat. no: Am 10).

Oldukça tahrip olmuş olmakla birlikte, soldan sağa doğru 5 portre teşhis edilebilmektedir.

#### Yazıt a (Resim 4):



Ortadaki ilk üç satır tahrip olmuş ve tesseraların çoğu kireçlenmeden dolayı zarar görmüştür.

(Sadece okunabilen harflerin transkripsiyonu ve çevirisi yapılmıştır)

1. b.....
2. w'rb[.....]mn' br
3. brsm[y'] ....' bdt
4. ly byt 'lm' hn' ly
5. w ... qbr....šmš
6. w[.] n.....lhy'

“.....bar..3 barsamya ... Yaptım 4 bu sonsuzluk evini kendim için, kendim için 5 ve mezar... šmš..6 .....hayat için.”

Yazıtın düzeni olağandır (Drijvers-Healey 1999: 59 Pl. 4 kat. no: As7; 62 Pl. 5 kat. no: As9; 163 Pl. 48 kat. no: Am2, 4; 166 Pl. 48 kat. no: Am3, 1; 178 Pl. 53 kat. no: Am7, 4; 185 Pl. 55 kat. no: Am10, 3).

#### Yazıt b (Resim 5):



Aile reisi olabilecek 4. portrenin başının sağında yer alan iki dikey satır

İsmin sonu kırıktır, fakat baba adı yeniden oluşturulabilir.

br [...].

'ftw[h'].

Yazıt “d”deki gibi 'Aftuḥa.

#### Yazıt c (Resim 6):



1 yatay satır, yalnızca “l'bdw” veya “l'brw” şeklinde transkripsiyonu yapılabilecek bir cümle veya kelimeye ait son kısım korunabilmiştir.

#### Yazıt d (Resim 7):



Muhtemelen 'Aftuḥa'nın (yazıt b) karısına ait olan 5. Portrenin sağındaki iki satırlık yazıt

Satırlardan ilki kolaylıkla okunabilmektedir (Tam olarak korunmuş tek yazıt):

Šlwm brt brnbw. “Barnebo'nun kızı Šalum”.

Šlwm ismine Edessa Aramicesi'nde şu ana kadar rastlanmamıştır. Palmyra'dan bilinmektedir (Stark 1971: 536).

Barnebo ismine de Edessa Aramicesi'nde günümüze kadar rastlanmamıştır (Fakat bu ismin tanrı Nebo tapımından beri Edessa'da kullanıldığı öngörülebilir – özellikle *Doctrina Addai'de*). Bu “theophoric” isme (Brnbw) Hatra'da rastlanır (Abbadı 1983: 212, 1 = Teixidor 1964: 77 vd.).

### Yazıt e (Resim 8):



İlk portrenin başının sağında tek satırlık yazıttan yalnızca bazı izler korunmuştur. Okunamıyor.

Genç bir adama ait 2. Portrenin başının solunda 2 yatay satır

Transkripsiyon ve tercüme önerisi:

Swr[s] br 'ftwh'. “Aftuḥa'nın oğlu Suras”.

Suras ismi Euphrates'ten bir parşomen üzerinde görülmektedir.

'Aftuḥa Edessa'dan iyi bilinen bir özel isimdir. Urfa kalesindeki bir sütun üzerinde ve ikisi mozaik döşeme toplam üç cenaze yazıtı üzerinde görülmektedir (Drijvers-Healey 1999: 45 kat. no: As Pl. 1; 164 kat. no: Am 2 Pl. 48; 178 kat. no: Am 7 Pl. 53; Desreumaux 2000: 211-215; Healey 2006; Brock 2007: 715-721).

### Yazıt f (Resim 9):



Bir çocuğa ait 3. portrenin başının üzerinde tek yatay satır.

Yazıtın başındaki harfler seçilemiyor. Yazıtın sonunda okunabilen harfler:....]yhb.

Muhtemelen YHB içerisinde bulunan theophoric bir isim (“Tanrı (...)’e verdi”)

### Yazıt g (Resim 10):



Panelin ortasındaki kadın ve adam arasındaki 2 yatay satır.

Sadece 4 harf seçilebiliyor:

'mt d/r.

Belki “:....]’nin annesi”

## 2. Dört Kollu Yıldız Desenli Mozaik

Şanlıurfa ili, Mance Mahallesinde (Edessa antik kentinin batı nekropolü) tek odalı, üç arkasoliumlu bir kaya mezarının tabanında bulunan bu mozaik, 1979 yılında Şanlıurfa Müze Müdürü Adnan MISIR başkanlığında restoratör Behcet ERDAL tarafından kaldırılarak Şanlıurfa Müzesine getirilmiştir<sup>9</sup>. Müze Müdürlüğü bahçesinde yer alan bu mozaik Kasım 2011’de restore edilerek müze teşhi-  
rindeki yerini almıştır. Anılan mozağin (Drijvers 1973: Pl. 11; Drijvers-Healey 1999: 184 Pl. 55. 9; Colledge 1984: Pl.CVI.1) in situ hali Drijvers (Drijvers 1973: Pl. XI) tarafından yayınlanmıştır.

### Resim 11-14

Ebadı: 2.21 × 2.30 m

Pano: 1.37 × 2.30 m

Bordür: İkili örgü 0.14 m, basamaklı üçgen 12m

Tessera adedi: Bordür 99T/dm<sup>2</sup>; Pano 108T/dm<sup>2</sup>.

Malzemesi: Taş

Tekniği: Opus tessellatum

Renk: Beyaz, siyah, kahverengi, pembe, sarı, yeşil, gri, turuncu, lacivert.

9 Bu bilgiler, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nden alınmıştır.



Yer : Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nin teşhirinde.

**Kaynakça:** Drijvers 1973: 12-14 ve Pl. xi; Drijvers-Healey 1999: 184 Pl. 55. Am 9; Segal 1973: 622; Vattioni 1973: 330; Colledge 1984: Pl. CVI.1

**Tanım:** Taban mozağının merkezinde dikdörtgen bir pano yer alır. Üç sıra siyah tesseralı çizgiyle çerçevelenen bu panoda geometrik desenler görülür. Büyük kısmı tahrip olmuş olan panoda dik şekilde, kahverengi renkte dört kollu yıldız betimleri (le Décor 1985: Pl.184.b) yer alır. Yıldızlar dışta tek sıra siyah ve içe doğru üç sıra beyaz tessera ile konturlanmıştır. Yıldızların merkezinde içi haç desenli küçük eşkenar dörtgenler bulunur. Haç desenleri testere dişi biçiminde yerleştirilen 5 siyah tesseredan oluşur.

Panodan dışa doğru, çok renkli sarmal ikili örgü kuşağı (le Décor 1985. Pl.70.j), testere dişli bakışlı üçgen dizisi, kare ve kum saati desenli kuşak (le Décor 1985: Pl.15.c) ve düz tesseralı beyaz zemin yer alır. Panonun solunda iki ucu trapez biçimli, dikdörtgen çerçeveli panoda 5 sıra halinde Suryanice yazı mevcuttur. M.S. 224'e tarihlî bu Suryanice yazıtta "*Qasya'nın oğlu Bar'amta bu mezarı ben yaptım*" yazılıdır. Bu mezarın Suryanice yazısı Drijvers-Healey tarafından çözüldüğü için bu bölüme alınmamıştır (Drijvers-Healey 1999: 184 kat. no: Am 9 Pl. 55).

## Teknik ve Üslup

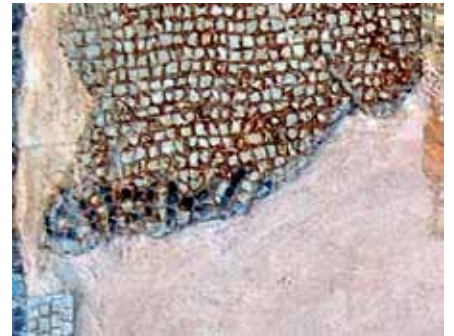
Ana kayaya oyulmuş tek odalı bir mezarın tabanını süsleyen bu mozaik, opus tessellatum tekniğinde çok renkli taşlardan yapılmıştır. Tamamen geometrik desenlerden oluşan dekorasyonludur. Bu haliyle 2012 yılında Edessa'da Kızılkoyun mevkiinde (Edessa'nın kuzey batı nekropolü) meydana çıkarılan 32 no'lu kaya mezarına<sup>10</sup> benzemektedir. Bu mozaikle birlikte, tabanı figür betimli mozaik döşeli kaya mezarlarıyla birlikte, tabanı geometrik desenli mozaik döşeli kaya mezarlarının da Edessa'da yapılmış oldukları sonucuna ulaşılmaktadır.

Dört kollu yıldız, çok renkli sarmal ikili örgü kuşağı, testere dişli bakışlı üçgen, kare ve kum saati desenleri Roma imparatorluğu mozaik sanatında yaygın olarak kullanılan geometrik desenlerdir. Bu nedenle, mozaikte görülen geometrik desenler, Roma dönemi mozaik repertuarının etkisiyle yapılmıştır.

Suryanice yazılar mozaikte genel olarak kare, dikdörtgen veya daire çerçeveli panolarda görülürken, anılan mozaikte iki ucu trapez biçimli, dikdörtgen çerçeveli pano da yer almaktadır.

Resim 4

Resim 5



Resim 6

Resim 7

<sup>10</sup> Bu makalenin yazarları tarafından yayına hazırlanmaktadır.

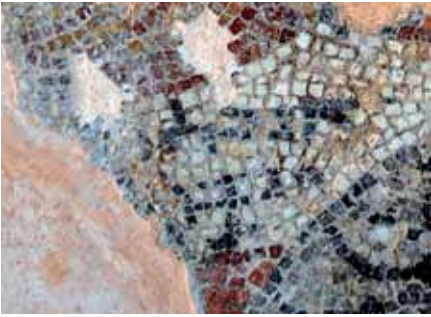




Resim 8



Resim 9



Resim 10

## Değerlendirme

Edessa antik kentinde kaya mezarlarının tabanına mozaik döşeme geleneği mevcuttur. Bu kentte, yerel mozaik atölyeleri tarafından yapılan hem figürlü hem de geometrik desenli taban mozaikleri bulunmuştur. Bu mozaiklerden ikisi önceki yıllarda Şanlıurfa Müzesi'ne getirilerek, betona gömülü halde bahçede teşhir edilmekteydi. Teşhir yenileme çalışmaları kapsamında bu mozaiklerin 2011 yılında restorasyonu yapılmıştır. Bu çalışma neticesinde figürlü mozaiklerin Suryanice yazıları okunabilir ve figürleri tam olarak görülebilir bir hale gelmiştir.

Mozaik üzerindeki yazı okunduğunda mezar sahibi Aftuha, eşi Salum ve oğulları Suras ile Salum'un babası Barnebo'nun adının yazılı olduğu anlaşılmıştır. Yazının devamında ise, Edessa'daki yazıtlı diğer kaya mezarlarındaki metnin benzeri "...bu mezarı sonsuzluk evi olarak kendisi ve ailesi için yaptırdı. Tanrı onu bağışlasın" yazılıdır. Mozaikimizdeki aile reisi olan Aftuha, Edessa'da en yaygın isimdi. Halen İstanbul Arkeoloji Müzesi'ndeki Aftuha mozaikinde ve Şanlıurfa kalesinde dikili adak sütunundaki Suryanice yazıda Aftuha adına rastlanılmaktadır. Bu nedenle, Aftuha adının Edessa'da yaygın olarak kullanıldığı mozaikimizdeki yazıtlı tasdik edilmiştir. Salum, Suras ve Barnebo isimlerine ise günümüze kadar Edessa'da sadece bu mozaikteki yazıda rastlanılmıştır. Bu nedenle anılan mozaikimizdeki bu isimler Edessa'da gelecek yıllarda mozaiklerde veya kaya yüzeyine yazılmış olan yazılarda bulunacak olan benzer isimlere örnek teşkil edebilecektir.

Edessa'nın bir çok mozaikindeki figürler eserimizdeki gibi cenaze törenindeki aile tablosu görünümündedir. Aile reisi eşi ve çocuklarıyla betimlenmiştir. Eserimizden hariç üç adet mozaikte daha aile reisi divana yan uzanır biçimdedir. Edessa'da mozaiklerin haricinde kaya mezarlarında kabartma olarak da divana yan uzanan figürler mevcuttur. Yerel giyimli olan bu figürlerin yüzleri ayrıntılı biçimde işlenilmiş olup, portre görünümündedir. Bu figürler, doğulu tarzda giyim ve yan uzanış ile Palmyra kabartmalarına benzemektedir. Kadın başlığının gerisinden bağlanan örtünün Urfa çevresinde "büyük örtü" (yamşak) olarak adlandırılarak geleneksel bir giysi olarak günümüzde dahi kullanılması nedeniyle, bu uzun örtünün peçeyle veya sadece betimlerde kadın yüzünün açılmasıyla herhangi bir ilgisi bulunmamaktadır.

Benzer konulu Edessa mozaiklerinden "Zeydallat Ailesi Mozaik" M.S. 238 yılında yapılmıştır. Hem konuyla hem de figürlerin duruşlarının birbirine yakın benzerliği nedeniyle eserimizin tarihi de M.S. 3. yüzyılın ilk yarısı olmalıdır.

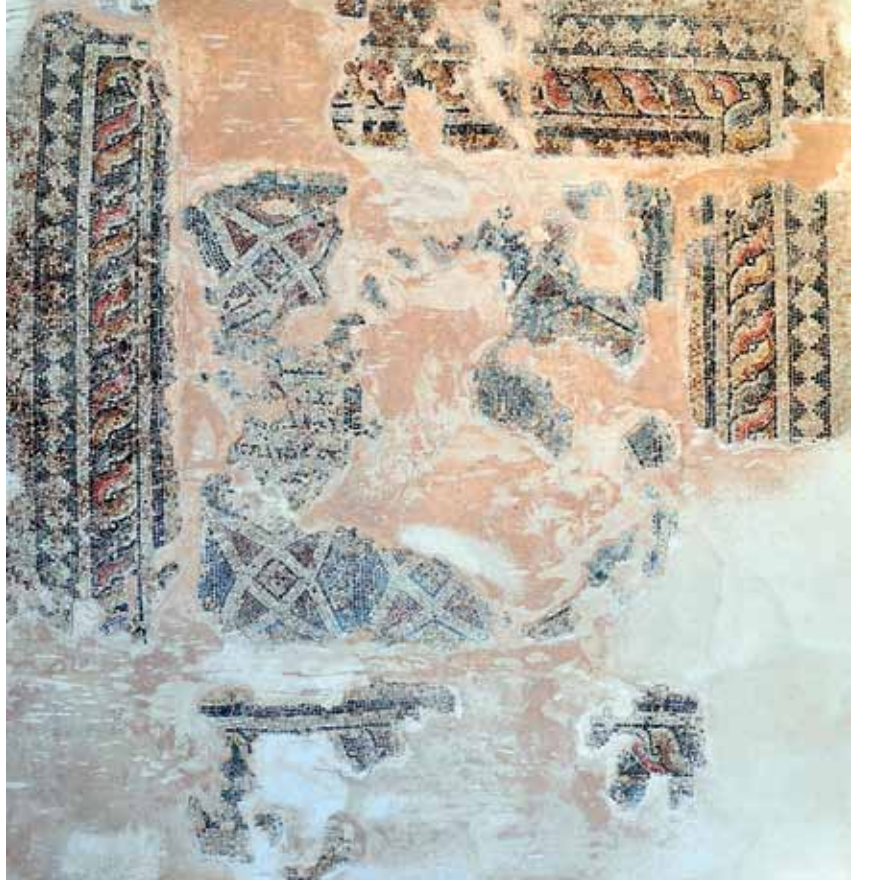
Eserlerimizde, Edessa kaya mezarlarının mozaiklerindeki figürlerin giysilerinde görülen yerel özellikler, portrelerinde görülen yerel yüzler izlenirken, panoların etrafını Roma döneminde yaygın olarak kullanılan geometrik desenli bant, kuşak ve bordürler çevrelemiştir.

Geçmiş yıllarda çok sayıda mozaik, Edessa/Urfa'dan kaçırılmıştır. Günümüzde sadece bu makalenin konusu iki mozaik ve İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde misafir edilen Orfeus mozaik, Osrhoene Krallık Dönemi Edessa mozaiklerini 2014 yılında açılacak olan Yeni Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nde tanıtılabilecektir. Umudumuz, İstanbul müzelerinde bulunan diğer Edessa/Urfa menşeli mozaiklerin de doğdukları şehir olan Şanlıurfa'ya gönderilerek Yeni Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nde teşhir edilmesidir.



Resim 11  
Dört Kollu Yıldız Desenli Mozaik,  
Şanlıurfa Müzesi 2012

Resim 12  
Dört Kollu Yıldız Desenli Mozaik,  
in-situ görünümü  
(College 1984: Pl. CVI.1)



Resim 13  
Dört Kollu Yıldız Desenli Mozaik,  
Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi 2012.

Resim 14  
Dört Kollu Yıldız Desenli  
Mozaik'ten ayrıntı.



## Kaynaklar - Bibliography

- Abbadı 1983 S. Abbadı, *Die Personennamen der Inschriften aus Hatra* (Hildesheim). Olms Verlag.
- Brock 2006-2007 S. Brock, “A Further Funerary Mosaic Inscription from Osrhoene”, *Aram* 18-19, 2006-2007: 715-721.
- Balty 1995 J. Balty, *Mosaïques antiques du Proche Orient*, Centre de Recherches d’Histoire Ancienne (Besançon).
- Balty – Chatonnet 2000 J. Balty – F. Briquel Chatonnet, “Nouvelles Mosaïques Inscrites d’Osrhoene”, *Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires*, t. 79: 31-72.
- Bowersock 2001 G.W. Bowersock, “Notes on the new Edessene mosaic of Prometheus”, *Hyberboreus* Vol. 7, fasc. 1-2: 411-416.
- Çelik – Güler 2002 B. Çelik – S. E. Güler “Edessa Mozaikleri”, C. Kürkcüoğlu – M. Akalın – S. Kürkcüoğlu – S. E. Güler (Eds.), *Şanlıurfa Uygarlığı Doğduğu Şehir* (Ankara): 182-189.
- Colledge 1976 M.A.R. Colledge, *The Art of Palmyra* (London), Westview Press.
- Colledge 1994 M.A.R. Colledge, “Some Remarks on the Edessa Funerary Mosaics”, *La Mosaïque Gréco-Romaine IV* (Paris): 189-198 Pl. CXV-CXVII.
- Desreumaux 2000 A. Desreumaux, “Une paire de portraits sur mosaïque avec leurs inscriptions édesséniennes”, *Syria* 77: 211-215.
- Drijvers 1973 H.J.W. Drijvers, “Some New Syriac Inscriptions and Archaeological Finds from Edessa and Sumatar Harabesi”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. 36: 1-14.
- Drijvers 1980 H.J.W. Drijvers, *Cults and Beliefs in Edessa. Études préliminaires aux religions orientales dans l’Empire romain* 82 (Leiden). Brill.
- Drijvers – Healey 1999 H.J.W. Drijvers – J.F. Healey, *The Old Syriac Inscriptions of Edessa and Osrhoene* (Leiden). Brill.
- Dunbabin 1998 K.M.D. Dunbabin, “Triclinium and stibadium”, W.J. Slater (Ed.), *Dining in a Classical Context* (Michigan).
- Dunbabin 1999 K.M.D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World* (Cambridge). Cambridge University Press.
- Dunbabin 2003 K.M.D. Dunbabin, *The Roman Banquet* (Cambridge).
- Ergeç 2003 R. Ergeç, *Nekropolen und Graber in der südlichen Kommagene* (Bonn).
- Healey 2006 J.F. Healey, “A New Syriac Mosaic Inscription”, *JSt LI/2*: 313-327.
- Karabulut vd. 2012 H. Karabulut – M. Önal – N. Dervişoğlu, *Haleplibahçe Mozaikleri, Şanlıurfa/Edessa* (İstanbul), *Arkeoloji Sanat Yayınları*.
- Koch 2001 G. Koch, *Roma İmparatorluk Dönemi Lahitleri* (İstanbul). *Arkeoloji ve Sanat Yayınları*.
- Leroy 1957 J. Leroy, “Mosaïques Funéraires d’Édesse”, *Syria* tome XXXIV: 306-342 Fig. 1-5. Pl. XXI-XXII.
- Önal 2009 M. Önal, *A Corpus of Zeugma Mosaics* (İstanbul). *A Turizm Yayınları*.
- Önal vd. 2006 M. Önal – F. Bulgan – H. Güllüce – A. Beyazlar – B. Balcıoğlu – T. Atalay, *Belkıs/Zeugma ve Mozaikleri*, R. Ergeç (Ed.) (İstanbul).
- Parlasca 1984 K. Parlasca, “Neues zu den Mosaiken von Edessa und Seleukeia am Euphrat”, *Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico III* (Rome): 227–229 Abb. 1-2.
- Perkins 1973 A. Perkins, *The Art of Dura-Europos* (Oxford). The Clarendon Press.
- Ross 2001 S. K. Ross, *Roman Edessa, Politics and Culture on the Eastern Fringes of the Roman Empire, 114–242 CE* (London and New York). Routledge Press.
- Salman 2007a B. Salman, *Orta Euphrates Mozaikleri Işığında Edessa ve Samosata Mozaikleri* (yayınlanmamış Doktora Tezi), İzmir.
- Salman 2007b B. Salman, “Şanlıurfa Müzesi’nde Üç Adet Mozaik Döşeme”, M. Şahin (Ed.), *III. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyum Bildirileri* (Bursa).
- Salman 2008 B. Salman, “Family Death and Afterlife According to Mosaic of the Abgar Royal period in the Region of Oshroene”, *JMR* 1-2: 103-115 Fig. 1-11.
- Segal 1959 J. B. Segal, “New Mosaics from Edessa”, *Archeology* Vol. 12, Number 3: 151-158.
- Segal 1970 J. B. Segal, *Edessa “The Blessed City”* (Oxford). Clarendon Press.
- Segal 2002 J. B. Segal, *Edessa/Urfa-Kutsanmış Şehir*, Çev. A. Arslan (İstanbul). İletişim Yayınları.
- Seyrig 1951 H. Seyrig, “Le repas des morts et le ‘Banquet funèbre’ à Palmyre”, *AAS* I: 32-41.
- Stark 1971 J. K. Stark, *Personal Names in Palmyrene Inscriptions*. (Oxford). Clarendon Press.

- Şahin 2000 M. Şahin, Miletopolis Kökenli Figürlü Mezar Stelleri ve Adak Levhaları (Ankara). Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Teixidor 1964 J. Teixidor, "Aramaic Inscriptions of Hatra", Sumer 20, 77-82.
- Vattioni 1973 F. Vattioni, "Le iscrizioni siriache antiche", Augustinianum 13: 279-338.
- Will 1951 E. Will, "Le relief de la tour Kithot et le banquet funéraire à Palmyre", Syria 28: 70-100.
- Wilpert 1903 J. Wilpert, Le pitture delle catacombe romane (Rome).



# A Wine Press with Mosaic Pavement from Belentepe

## Belentepe'den Mozaik Döşemeli bir Üzüm Presi

Zeliha GİDER – Aytekin BÜYÜKÖZER\*

(Received 20 February 2013; accepted after revision 11 April 2013)

### Abstract

*Remains of a structure paved with mosaics were discovered on the floor of one of the rooms during the excavations held in Belentepe settlement in the hinterland of the ancient city of Keramos. When the remains were analysed and compared with other examples, this structure was determined to have been a wine-pressing complex. The complex consists of the production area, the basin, and the pithoi to collect the grape juice, and storage for fermentation. The mechanical press system, large treading floors, storage areas for different processes, large storage basin and the connecting channel to this basin show that this is a full-capacity complex constructed to produce multiple types of wine. The mosaic pavement on the floor of Room A was made of local limestone tesserae. These tesserae are not regular but cut in rectangular, square or trapezoid forms. Sizes vary between 1,5 x 2 cm and 3 x 4 cm. Destroyed part in the middle of the complex made it possible for us to understand how the floor was constructed. Five different layers were found in this section.*

*Other examples similar to the mechanical equipment and the mosaic pavement were discovered in various ancient cities in Levant region dated to the 5<sup>th</sup>-7<sup>th</sup> centuries A.D. Coins found in Belentepe wine press indicate that the structure was used in the second half of the 6<sup>th</sup> century A.D. Fragments of pithoi and amphora also confirm this date.*

**Keywords:** Belentepe, wine press, receiving basin, screw press, mosaic pavement.

### Özet

*Keramos antik kentinin hinterlandında yer alan Belentepe yerleşim alanında yapılan kurtarma kazılarında, mekanlarından birinin zemininde mozaik döşemin yer aldığı yapı kalıntısı açığa çıkmıştır. Mevcut kalıntılar irdelendiğinde ve benzer örneklerle karşılaştırıldığında bu yapının şarap atölyesi olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Atölye; üretim mekanı, şıranın toplandığı havuz ve pithoslar ile fermentasyon için bekletildiği depolama alanından oluşmaktadır. Atölyede tespit edilen mekanik pres sistemi, büyük boyutlu ezme zemini, farklı işlem aşamaları için oluşturulmuş toplama hazneleri, büyük boyutlu toplama havuzu ve bu havuza bağlantı sağlayan kanal, yapının farklı tipte şaraplar elde etmek için oluşturulmuş tam kapasiteli üretime sahip bir atölye olduğunu göstermektedir. A mekanının zemininde yer alan mozaik, kireçtaşı tesseralardan oluşmaktadır. Tesseralar düzenli kesilmemiş olup, dikdörtgen, kare ve yamuk formlardadır. Bu tesseraların boyutları ortalama 1,5 x 2 cm ile 3 x 4 cm arasında değişmektedir. Mekanın ortasının tahrip olması, zeminin nasıl inşa edildiği konusunda bilgi sahibi olmamıza olanak tanımıştır. Buradaki kesitte 5 farklı tabaka tespit edilmiştir.*

*Şarap atölyesinde tespit edilen mekanik düzenek ile mozaik döşemin benzerleri Levant bölgesindeki pek çok antik kentte bulunmuş ve M.S. 5.-7. yy arasına tarihlendirilmiştir. Belentepe şarap atölyesinde bulunan sikkeler ise yapının M.S. 6. yy'ın 2. yarısında kullanım gördüğüne işaret etmektedir. Mozaikli zemin üzerinde bulunan pithos ve amphora parçaları da bu tarihi desteklemektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Belentepe, şarap atölyesi, toplama havuzu, vidalı pres, mozaik.

Situated in the northwest of Caria in the hinterland of the ancient city of Keramos, the settlement of Belentepe is in Çakıralan village in Milas, Muğla. This area is one of the coal mining areas of the Yeniköy Unit of the Directorate of Southern Aegean Lignite Enterprises (GELİ). In accordance with the protocol signed between the General Directorate of Monuments and Museums and the General Directorate of Turkish Coal Enterprises, we performed

\* Dr. Zeliha Gider, Selçuk University, Faculty of Letters, Department of Archaeology, Konya. E-mail: zgider@gmail.com

Dr. Aytekin Büyükozer, Selçuk University, Faculty of Letters, Department of Archaeology, Konya. E-mail: aytekinbuyukozzer@hotmail.com



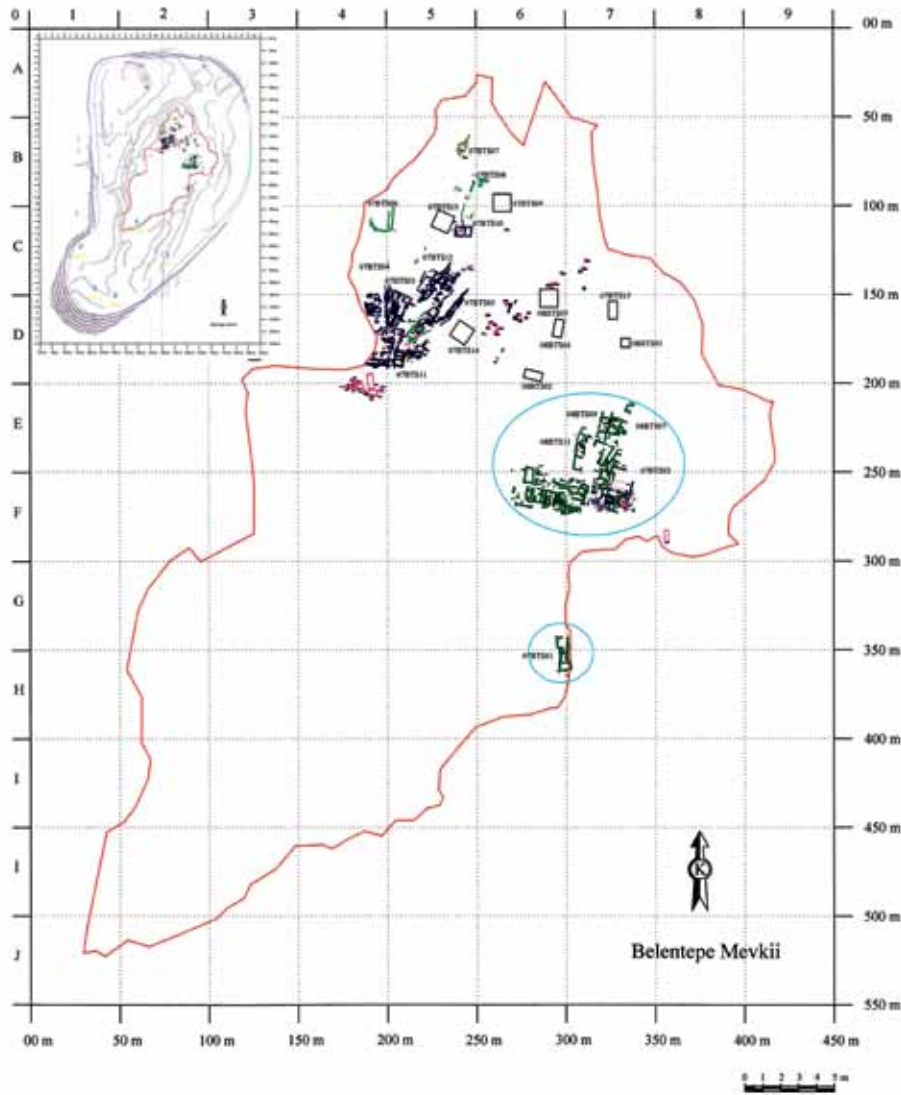


Figure 1  
Plan of Belentepe  
excavation area

excavations in this ancient settlement on this coal site in 2007-2008 (Tırpan - Söğüt 2009: 254-256; Tırpan - Söğüt 2010: 516-518). The excavations of the northern hill of this settlement located on two hills were completed during these studies (Söğüt - Gider 2010: 241-257) while only an area of 70 m<sup>2</sup> on the northern outskirts of the southern hill could be excavated (Fig. 1).

Studies on the northern outskirts of the southern hill indicated that the area was occupied in three different periods. The first of these phases was the Hellenistic necropolis, after which there was a long hiatus in activity. The second period is dated to the 6<sup>th</sup>-7<sup>th</sup> centuries A.D and the third is in the 10<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> centuries A.D. The settlement was abandoned after that period. Most of the Byzantine structures excavated are wine press complexes from the 10<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> centuries A.D. (Tırpan et al. 2010: 175-188) Studies on this area where a few examples of civil architecture were also found (Tırpan - Söğüt 2010: 516-518) could not be completed.

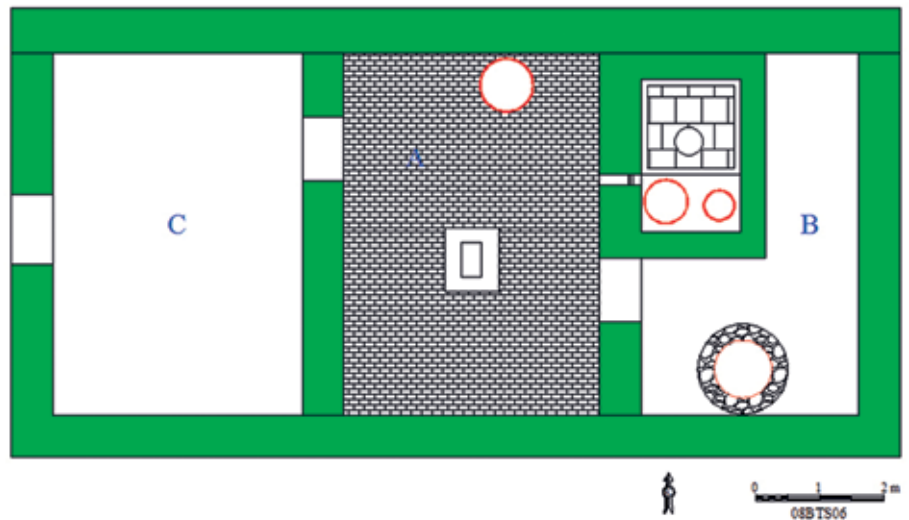
The remains of one structure found on the southern side of the wine press complex No. 2 stands out from the others because of its paved mosaic floor (Fig. 2). The three room structure is oriented east-west. It is approximately 13,90 m long and 6,95 m wide from one outer wall to the other (Fig. 3). Walls of the structure preserved at base level were built in dry masonry bonded with mud mortar. The



Figure 2  
Wine press with mosaic  
pavement



Figure 3  
Restitution plan of the  
wine press



northern wall was built on top of the Hellenistic wall, using it as a foundation. The floor of Room A is paved with mosaic while the floors of Room B and Room C are packed earth. The large quantity of tile fragments indicates that there was a tile roof.

Room A is 3,95 x 5,65 m from one inner wall to another, and the mosaic pavement is made of local limestone tesserae varying between 1,5 x 2 cm to 3 x 4 cm in size (Fig. 4). A pithos was found buried in the floor right in front of the wall close to the northern edge of the ground sloping towards north. There are small and thin stone slabs and tile pieces around the pithos. No traces of a mosaic pavement were found in the centre of the room. Roof tiles and stones from the walls were found in this area. Therefore, it is clear that there was originally no mosaic pavement in the centre of Room A. Over the eastern wall of Room A, a channel made of mortar runs to the pithoi and the receiving basin in Room B. Present traces indicate that there may have been a terracotta pipe.

Room B to the east of Room A is 3,40 x 5,65 m. There is a 1,50 x 1,55 m receiving basin that is 1,62 m deep on the northwest corner of the room (Fig. 5). The walls of the basin were made of field-stones and the inner face was covered with red plaster, including brick dust in three layers. The floor was covered with



Figure 4  
Mosaic pavement, press basin  
and pithos found in Room A

limestone pavers and there is a 10 cm high and 10 cm wide frame around it. There is a hole, 44 cm in diameter and 23 cm deep, in the south of the basin's floor which slopes towards south. The function of this arrangement, similar examples of which are seen in olive oil workshops in Börükçü<sup>1</sup> and Belentepe,<sup>2</sup> was to collect the sediment in this hole during the cleaning of the basin and to remove it easily with the help of a scoop (Adams 1966: 275). Two pithoi were discovered buried in the ground in front of the basin. The pithoi were surrounded by the walls of the basin and its floor was paved with stone slabs covered with red plaster including brick dust. The channel over the eastern wall of Room A opens into this area (Fig. 6). A large pithos was placed right in front of the southern wall of Room B and surrounded by field-stones. Lime plaster with sand was used as the binding agent. This storage vessel, similar examples of which are seen in wine presses dated to the 10<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> centuries A.D., must be from the later stage of use (Tırpan et al. 2010: 176-180).

The west of the structure was bordered by Room C, 3,90 x 5,65 m in size. Inside the western wall of the room, a door opening with its two steps preserved was discovered. The data gathered from the studies here indicates that this place was used again in the 10<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> centuries A.D. At this stage the room was divided into two and the separation wall was extended to the mosaic floor in Room A.



Figure 5  
Receiving basin and pithoi  
found in Room B

Figure 6  
The channel between the floor  
and the receiving basin

- 1 In the workshop No. 2 in Börükçü, a basin paved with tiles was found right in front of the platform where the pressing was done. The basin floor slopes towards south and there is a round collecting hole in front of the southern wall (Tırpan - Büyükozer 2010: Fig. 8; Tırpan - Ekici 2010: 315; Büyükozer 2012: 133-134, Fig. 13). For general information about Börükçü also see, Söğüt 2004: 24-31; Söğüt 2012: 553-586.
- 2 The basin was paved with stone slabs and a collecting hole narrowing downwards was dug in its south side in the Olive Oil Workshop No. 1 in Belentepe (Söğüt - Gider 2010: 245).



Figure 7  
Isometric drawing of the  
mechanical press system

According to a comparison of the present remains with parallel examples, the structure is best understood to have been a wine press. Room A is the place where the production took place. Inferring from parallel examples, we assume that in the hole in the middle of the room there was a rectangular or round pedestal on which the screw press system with a rectangular mortise at the centre was placed (Fig. 7). Presses of this type, with a mortise where the screw is placed, are always located at the centre of the treading floor (Roll - Ayalon 1981: 111-125; Hirschfeld 1983: 216-217; Frankel 1996: 204; Kletter 2010: 175). On the screw fixed to the mortise, there are two planks placed in a relatively high log. With the help of these spikes, the nut was turned down and the rectangular or round log applied direct pressure on the grapes filled in sacks below (Frankel 1996: 204, Fig. 5; Frankel 1997: 82, Fig. 1e; Khalil - Al-Nammari 2000: Fig. 8). This type called “single fixed screw press” was only used in wine making (Frankel 1996: 214, Fig. 5).

As no storage basins or smaller rooms around the production area were found, it is clear that grapes were processed on this floor from the beginning. According to Y. Dray the central treading floor was organised as the working area (Dray 2003: 221). At that time, grapes picked from the vineyard must have been laid on the ground and made to release juice under their own weight (Roll - Ayalon 1981: 111-125; Hirschfeld 1983: 207-219; Rahmani 1991: 95-102; Frankel 1999: 138-158; Sidi et al. 2003: 261-263). The first grape juice obtained through this method, which supplies the best quality wine (Pliny, NH 14.10.77; Columella, Agriculture 12.27; Forbes 1965: 110, Fig. 28), must have been collected in the pithos buried in the ground in the north of the mosaic floor and transferred directly to the pots from here.

At the second stage, the grape juice obtained either by treading the grapes on the floor or crushing them with a stone cylinder<sup>3</sup> was transferred to the pithoi in front of the basin in Room B or directly to the receiving basin through the channel or the pipe over the eastern wall of the room (Forbes 1965: 74-80). That the floor around the pithoi was covered with red plaster with brick dust indicates that the grape juice was poured directly onto this floor and directed to the pithoi or the basin. A filter was used at the mouth of the terracotta pipe in these types of presses, and therefore no second process was needed (Sidi et al. 2003: 261).

At the third stage grapes that were crushed either by foot or a stone cylinder were pressed with the screw press in the middle of Room A (Frankel 1993: 109-113; Frankel 1999: 140; Sidi et al. 2003: 261), thus the juice left in the skin or the stem was released. As the grape juice obtained at this stage was the same as the one in the second stage, it was again transferred to the basin through the channel or the pipe. At the fourth stage, water was added to the grape pulp and this was pressed for the second time. As a result the fourth class wine that only workers and slaves drank was obtained (Varro 1, 54). The basin must have been closed at this stage and this last grape juice was most probably collected in the pithoi in front of the basin.

The fermentation period for the wine was 3 years during this period (Forbes 1965: 285; Robinson 2006: 267-269). As grapes were picked every year, storage pots were also used every year. Therefore after the first fermentation stage, grape juice collected in the basin or the pithoi was transferred to the carrying pots such as the amphora or leather bags. The major part of the second stage of

<sup>3</sup> That the grapes were crushed bare foot in such a large and slippery area poses the risk of falling down. Therefore, grapes laid on the ground may have been crushed with a cylindrical stone.



the fermentation took place during this transfer<sup>4</sup>. The second stage of fermentation was a long process. Therefore, the wine at the second fermentation stage had to be stored somewhere cool (Frankel 1999: 43). In the west of the structure, Room C may have been used for the fermentation stage. However, this room is quite small for storage and also at a busy spot used to access the presses<sup>5</sup>. So the wine must have been stored somewhere cooler (Dar 1986a: 150-151; Khalil - Al-Nammari 2000: 49).

The mechanical press system, large treading floor, receiving vats for different stages of the process, large receiving basin<sup>6</sup> and the channel connecting to this basin discovered in the wine press in Belentepe show that this was a press operating at full capacity built to produce different types of wine<sup>7</sup>. Considering that there may be storage rooms in the southern part that has not yet been excavated, it is understood that the production here was for commercial purposes rather than local use.

The mosaic pavement on the floor in Room A was made of tesserae cut from local limestone varying in size from 1,5 x 2 cm to 3 x 4 cm and 1,5 - 2 cm thick (Fig. 8). The tesserae are rectangular, square or trapezoid form. Although they are mostly white, there are some yellowish or light-brown ones. The tesserae were not placed in a pattern but irregularly (Fig. 9). In the preserved sections, there are gaps between tesserae because of their varying forms. Therefore, the number of tesserae placed in an area of 10 cm<sup>2</sup> varies between 10 and 12.

There is a 70 cm deep hole in the floor of the room where the screw press system is thought to have been placed. A levelling layer was formed with small limestone slabs, the thickness of which varies between 10 and 13 cm over the compacted soil below. Over this layer there is a 2-2,5 cm layer of limestone plaster with soil followed by a 3 cm thick layer of red plaster with brick dust (Fig. 10). Tesserae were placed over this red plaster<sup>8</sup>. In a decorative mosaic pavement the plaster layer with brick dust (nucleus)<sup>9</sup> on which the tesserae were placed would be thinner. However, this layer is thicker in the wine press both to prevent the loss of juice and to create a more stable ground for the tesserae.

The most important reason why the central treading floor of the Belentepe wine press was paved with mosaic is because the rough surface of the limestone tesserae makes it easier to crush the grapes when some pressure is applied on them. Besides, as there was no vat under the press in single screw presses, the juice flowed directly to the ground. Thus, there was the need for a hygienic floor.



Figure 8  
Mosaic pavement found  
in Room A

4 At this stage the wine was filtered with the help of a piece of linen cloth and sweeteners and flavours prepared beforehand were added to it to speed up the fermentation process (Henderson 1824: 47). For detailed information on the main stages of wine making, see Forbes 1965: 73.

5 Pliny suggests that one side of wine cellars or at least the windows should face northeast or east (NH 14.133). Room C that is thought to have been used as storage is on the northwest.

6 Use of large receiving basins in wine presses is a Byzantine characteristic (Frankel 1999: 140). Floors of these basins were mostly paved with mosaics. These examples are usually dated to the Late Roman-Byzantine period (Macalister 1912: 49; Ahlström 1978: 46).

7 Ancient press systems were divided into three according to their uses. The first one is the simplest mechanism with just a treading vat and a receiving basin. These were mostly carved into natural rock and they produced wine for daily use. The second group of improved press systems consists of the treading floor, receiving basins and the storage basins. Two different types of wine could be acquired in these presses. The third type is the press with mechanical equipment. There are a large treading floor, receiving vats for different purposes, receiving basins, channels or pipes connected to these basins and mechanical press systems in this type of press. Different types of wine could be produced in these presses. (Khalil - Al-Nammari 2000: 46-47).

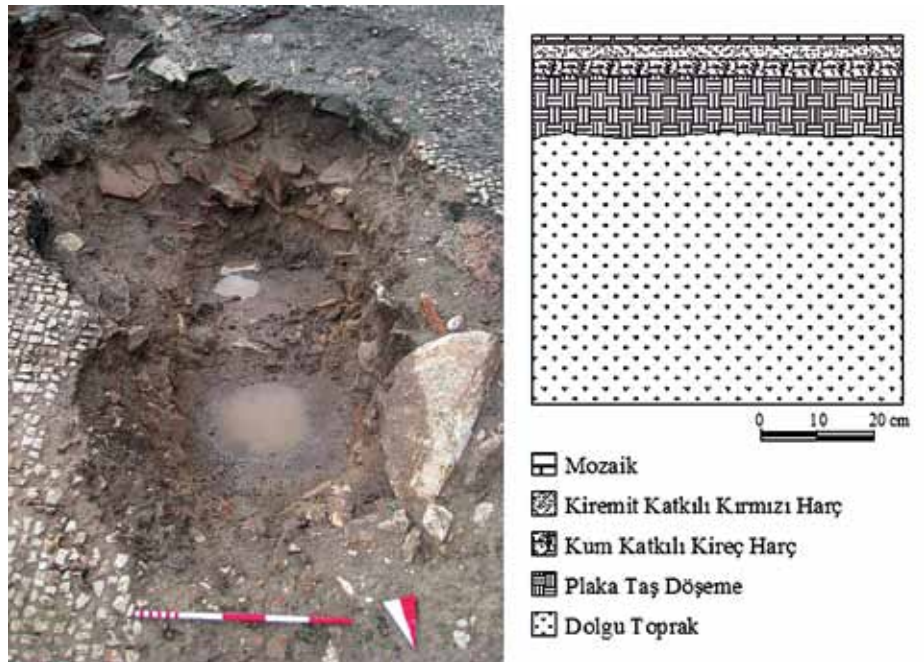
8 Through the drilling in the mosaic paved floor of the wine press in Khirbet Yajuz, the floor was seen to have been constructed in the same way (Khalil - Al-Nammari 2000: 45-46, Fig. 7).

9  $\frac{3}{4}$  of this mortar is brick dust and  $\frac{1}{4}$  is limestone (Üstüner 2002: 63).

Figure 9  
Mosaic pavement



Figure 10  
Construction layers of  
the mosaic pavement



The single fixed screw press system was quite common in the east of the Mediterranean in the Levant Region during the Byzantine Period (Saller - Testa 1961: 27-41; Frankel 1997: 82; Khalil - Al-Nammari 2000: 49; Kletter 2010: 175). These presses were generally – as in the Belentepe example – used within a complex containing a central working area paved with mosaic. A screw press with a treading floor paved with mosaic was found in the ancient city of Shiqmona and, through three coins found in the receiving basin, it was dated to the 6<sup>th</sup> century A.D. (Kletter 2010: 171-175, Fig. 31). The wine press with the mosaic pavement found in Rehovot was dated to the 6<sup>th</sup>-7<sup>th</sup> centuries A.D. (Roll - Ayalon 1981: 111-125), and the one found near Caesarea was dated to the 5<sup>th</sup>-7<sup>th</sup> centuries A.D. (Hirschfeld - Birger-Calderon 1991: 107-109). Similar wine presses in Kefar



Sirkin and Mazor are dated to between the second half of the 5<sup>th</sup> century A.D. and the beginning of the 7<sup>th</sup> century A.D. (Sidi et al. 2003: 253-266). In addition, similar examples were found in Emmaus (Aijalon Park) (Hirschfeld 1983: 211-218), Jalame (Weinberg 1988: 21, Pl. 2-4 c, g- 2-5 d-f), Khirbet el-Kursi (Khalil - Al-Nammari 2000: 49-50), Suwafiyah (Zayadine 1981: 341-355), Qum (Taccani 1995: 22-23), Jerusalem (Rahmani 1991: 95-110; Avner 2000: 160-161), Khirbet Yajuz (Khalil - Al-Nammari 2000: 41-57), Sacad (Sari - Molhem 1997: 196-201), Nebo (Saller 1941: 193-194), Mishmar Ha-‘Emeq (Avshalom-Gorni et al. 2008: 65-67, Fig. 8), Eshtemo‘a (Hirschfeld 1983: 217-218, Pl. 25A) and Carmel Mountain (Dar 1999: 100-107) and they were dated to the 5<sup>th</sup>-7<sup>th</sup> centuries A.D.<sup>10</sup>. In all of these examples, the mosaic pavements were of plain white limestone tesserae with no depiction on them. The irregularity of the mosaic pavement and the large size of the tesserae are characteristics similar to the Belentepe example.

Two coins were discovered in the excavations in the Belentepe wine press. One of the coins is dated to the period of Justinian II (565/6 A.D.) (Tolstoi 1968: 423-424, Pl. 30/36) and the other is dated to the period of Mauricius Tiberius (584/5 A.D., Bellinger 1966: 303, Pl. 67/25) (Fig. 11). This indicates that the wine press was used in the second half of the 6<sup>th</sup> century A.D., contemporary with other Eastern Mediterranean examples. Large number of pithos and amphora fragments found on the mosaic floor and around the basin during the excavations confirm this date.



Figure 11  
Coins found in the  
wine press

<sup>10</sup> It is claimed that the use of these wine presses came to an end at that period as the Arabs dominated the region and wine making was prohibited (Roll - Ayalon 1981: 124; Dar 1986b: 169).

## Bibliography - Kaynaklar

- Adams 1966 W. Y. Adams, "The Vintage of Nubia", *Kush* 14: 262-283.
- Ahlström 1978 G. W. Ahlström, "Wine Presses and Cup-Marks of the Jenin-Megiddo Survey", *BASOR* 231: 19-49.
- Avner 2000 R. Avner, "Deir Ghazali: A Byzantine Monastery Northeast of Jerusalem", *'Atiqot* 40: 160-161.
- Bellinger 1966 A. R. Bellinger, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection I: Anastasius I to Maurice* (Washington).
- Büyüközer 2012 A. Büyüközer, "Börükçü'de Atölyeler Mahallesi ve Zeytinyağı Üretimi", B. Söğüt (Ed.) *From Stratonikeia to Lagina Festschrift in Honour of Ahmet Adil Tırpan* (İstanbul), 127-146.
- Dar 1986a S. Dar, *Landscape and Pattern: An Archaeological Survey of Samaria 800 B.C.E.-636 C.E.* BAR-IS 308 (London).
- Dar 1986b S. Dar, "Agriculture and Agricultural Produce in Eretz Israel in the Roman-Byzantine Period". A. Kasher – A. Oppenheimer – U. Rappaport (Eds.), *Man and Land in Eretz-Israel in Antiquity* (Jerusalem), 142-169.
- Dar 1999 S. Dar, *Sumaqa: A Roman and Byzantine Jewish Village on Mount Carmel, Israel.* BAR-IS 815 (London).
- Dray 2003 Y. Dray, "Wine Production Processes in the Improved Byzantine Winepress". *Judea and Samaria Research Studies*: 219-228.
- Forbes 1965 R. J. Forbes, *Studies in Ancient Technology* 3. 2<sup>nd</sup> ed. (Leiden).
- Frankel 1993 R. Frankel "Screw Weights from Israel". M.C. Amouretti – J.P. Brun (Eds.), *La production du vin et de l'huile en Méditerranée*, BCH Suppl. 26: 107-118.
- Frankel 1996 R. Frankel, "Oil Presses in Western Galilee and Judaea: A Comparison". D. Eitam – M. Heltzer (Eds.), *Olive Oil in Antiquity*, 197-218.
- Frankel 1997 R. Frankel, "Presses for Oil and Wine in the Southern Levant in the Byzantine Period". *DOP* 51: 73-84.
- Frankel 1999 R. Frankel, *Wine and Oil Production in Antiquity in Israel and Other Mediterranean Countries* (Sheffield).
- Avshalom-Gorni et al. 2008 D. Avshalom-Gorni, R. Frankel and N. Getzov, "A Complex Winepress from Mishmar Ha-'Emeq: Evidence for the peak in the Development of the Wine Industry in Eretz Israel in Antiquity". *'Atiqot* 58: 65-67.
- Henderson 1824 A. Henderson, *The History of Ancient and Modern Wines* (London).
- Hirschfeld 1983 Y. Hirschfeld, "Ancient Wine Presses in the Park of Ajalon". *IEJ* 33: 207-219.
- Hirschfeld – Birger-Calderon 1991 Y. Hirschfeld - R. Birger-Calderon, "Early Roman and Byzantine Estates near Caesarea". *IEJ* 41: 81-111.
- Khalil – Al-Nammari 2000 L. A. Khalil – F. M. Al-Nammari, "Two Large Wine Presses at Khirbet Yajuz, Jordan". *BASOR* 318: 41-57.
- Kletter 2010 R. Kletter, "Late Byzantine Remains near Shiqmona: A Monastery, a Cemetery and a Winepress". *'Atiqot* 63: 147-182.
- Macalister 1912 R. A. S. Macalister, *The Excavations of Gezer-II* (London).
- Rahmani 1991 L. Y. Rahmani, "Two Byzantine Winepresses in Jerusalem". *'Atiqot* 20: 95-110.
- Robinson 2006 J. Robinson, *The Oxford Companion to Wine* (Oxford).
- Roll – Ayalon 1981 I. Roll – E. Ayalon, "Two Large Wine Presses in the Red Soil Regions of Israel". *PEQ* 113: 111-125.
- Saller 1941 S. J. Saller, *The Memorial of Moses on Mount Nebo, Parts 1 and vol. 2.2.* Publications of the Studium Biblicum Franciscanum I (Jerusalem).
- Saller – Testa 1961 S. J. Saller – E. Testa, *The Archaeological Setting of the Shrine of Beth Phage.* Publications of the Studium Biblicum Franciscanum, *Collectio Minor* 1 (Jerusalem).
- Sari – Molhem 1997 S. Sari – E. Molhem. "The Technique and the Mechanism of the Wine Press at Sa'ad". *Dirastat* 24 (1): 196-211.
- Sidi et al. 2003 N. Sidi – D. Amid – U. 'Ad, "Two Winepresses from Kefar Sirkin and Mazor". *'Atiqot* 44: 253-266.
- Söğüt 2004 B. Söğüt, "Kömür, Dinamit ve Yeni Bir Yerleşim". *İdol Dergisi* 21: 24-31.
- Söğüt 2012 B. Söğüt, "Börükçü 2003-2006 Yılları Kazıları". B. Söğüt (Ed.), *From Stratonikeia to Lagina Festschrift in Honour of Ahmet Adil Tırpan* (İstanbul): 553-586.
- Söğüt – Gider 2010 B. Söğüt – Z. Gider, "Belentepe Hellenistik Dönem Zeytinyağı Atölyeleri", Ü. Aydınöğlu – A. K. Şenol (Eds.) *Olive Oil and Wine Production in Anatolia During Antiquity* (İstanbul): 241-257.
- Tacani 1995 H. Tacani, "A Wine Press at the Village of Qom/Irbid." *ADAJ* 39: 21-27.

- Tırpan – Büyüközer 2010 A. A. Tırpan – A. Büyüközer, “Börükçü 2 Numaralı Zeytinyağı Atölyesi”. Ü. Aydınöğlu – A. K. Şenol (Eds.), *Olive Oil and Wine Production in Anatolia During Antiquity* (İstanbul), 227-240.
- Tırpan – Ekici 2010 A. A. Tırpan – M. Ekici, “Börükçü Olive Oil Workshops”. *Proceedings of the International Symposium: Trade and Production Through the Ages (25-28 November 2008, Konya)* (Konya): 313-327.
- Tırpan et al. 2010 A. A. Tırpan – Z. Gider – A. Büyüközer, “Wine Production and Trade in Belentepe in Byzantine Period”. *Proceedings of the International Symposium: Trade and Production Through the Ages (25-28 November 2008, Konya)* (Konya): 175-188.
- Tırpan – Söğüt 2009 A. A. Tırpan – B. Söğüt, “Lagina ve Börükçü 2007 Yılı Çalışmaları”. 30. Kazı Sonuçları Toplantısı (IV): 243-266.
- Tırpan – Söğüt 2010 A. A. Tırpan – B. Söğüt, “Lagina, Börükçü, Belentepe ve Mengefe 2008 Yılı Çalışmaları”. 31. Kazı Sonuçları Toplantısı (III): 505-527.
- Tolstoi 1968 C. S. Tolstoi, *Monnaies Byzantines* (Amsterdam).
- Üstüner 2002 A. C. Üstüner, *Mozaik Sanatı* (İstanbul).
- Weinberg 1988 G. D. Weinberg, *Excavations at Jalame: Site of a Glass Factory in Late Roman Paletsine* (Columbia).
- Zayadine 1981 F. Zayadine, “Recent Excavations and Restorations of the Department of Antiquities (1979-80)”, *ADAJ* 25: 341-355.

# PASIPHAE – Daidalos Mozaïği Üzerine Yeni Düşünceler

## New Assessment on the Mosaic of PASIPHAE – Daidalos

Mustafa ŞAHİN\*

(Received 12 June 2013; accepted after revision 21 August 2013)

### Özet

*Zeugma/Belkıs antik kentinde, ikinci yerleşim terası olarak isimlendirilen sektörde 1999 yılında yapılan kurtarma kazıları esnasında Poseidon Villası olarak adlandırılan yapıda bulunan Pasiphae-Daidalos Mozaïği hakkında günümüze kadar çok sayıda bilimsel veya popüler nitelikli yayın yapılmış ve kompozisyonda yer alan motifler değişik açılardan irdelenmiştir. Bu yayınların çoğunda, Minos Boğası'nın söylencesi, ilk uçan kişilerin söylencesi, testerenin icad edilmesinin söylencesi, hürsüz mimarın yakalanış söylencesi gibi birbirinden farklı mitolojilerin aynı kompozisyonda anlatıldığı önerilmiştir. Bir panoda, farklı karakterler arasında ve birbirinden farklı mekanlarda geçen söylencelerin topluca birlikte anlatıldığını düşünmek manasızdır. Bu nedenle çalışmada Pasiphae-Daidalos Mozaïği üzerinde yer alan kompozisyon ikonografik açıdan etraflıca bir defa daha irdelenerek, asıl anlatılmak istenen konu belirlenmeye çalışılmıştır. Sonuç olarak pano üzerinde Pasiphae'nin boğaya olan tutkusunu gidermek için Daidalos ve oğlu Ikaros tarafından ahşap düve maketinin yapılmasının hikaye edildiği tespit edilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Daidalos, Pasiphae, Ikaros, Ariadne, Zeugma, Mozaik.

### Abstract

*About Mosaic of Pasiphae-Daidalos in Villa of Poseidon from Zeugma/Belkıs Ancient City, which has been found during Rescue Excavation in 1999, has been made a lot of popular and scientific publication and its motifs have been evaluated different angles until today. In this publications suggest legend of Minos' Bull, legend of first flying people, legend of invention of first saw, legend of capturing thief architect and etc. It is meaningless to argue that on the one panel with different mythologies. Therefore in this paper we have again explicated iconographical the composition of Pasiphae-Daidalos and we have tried to determine a topic on this mosaic. In conclusion, on the panel has been determined that model of wood heifer is being made by Daidalos and his son Ikaros for Pasiphae's love to the bull.*

**Keywords:** Daidalos, Pasiphae, Ikaros, Ariadne, Zeugma, Mosaic.

Pasiphae-Daidalos Mozaïği olarak literatüre geçen taban mozaïği, Gaziantep İlinin Nizip İlçesine bağlı Zeugma/Belkıs kentinde 1999 yılında yapılan kurtarma kazıları esnasında ikinci yerleşim terası olarak adlandırılan sektörde yer alan "Poseidon Villası" olarak isimlendirilen yapıda bulunmuştur (Resim 1)<sup>1</sup>. Kazıyı yapan hafırlar, İ.S. 2. yüzyılın sonlarına tarihledikleri mozaik tabanın villanın triclinium bölümünde bulunduğunu düşünmektedirler (Ergeç 2006: 101; Önal 2009: 18 vd.).

Dalga motiflerinden oluşan bir bantın çevrelediği panonun içerisinde yan yana altı figür yer almaktadır (Resim 2). Figürlerle birlikte bulunan yazıtlar nedeniyle sol yanda oturan kadının Pasiphae (ΦΑΚΙΦΑΗ), ayakta duran kadınlardan yaşlı olanın Tropos (ΤΡΟΦΟC), sakallı olan erkeğin Daidalos (ΔΕΔΑΛΟC) ve son olarak eliyle tuttuğu ağacı şekillendiren delikanlının Ikaros (ΕΙΚΑΡΟC) olduğunu biliyoruz. Kompozisyonda sadece Pasiphae ve Tropos arasında ayakta duran genç kızın ismi eksiktir. Betim alanında bu figürlerden başka motifler de bulunmaktadır. Sol alt

\* Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, 16059 Görükle – Bursa / Türkiye. E-mail: mustafasahin@uludag.edu.tr

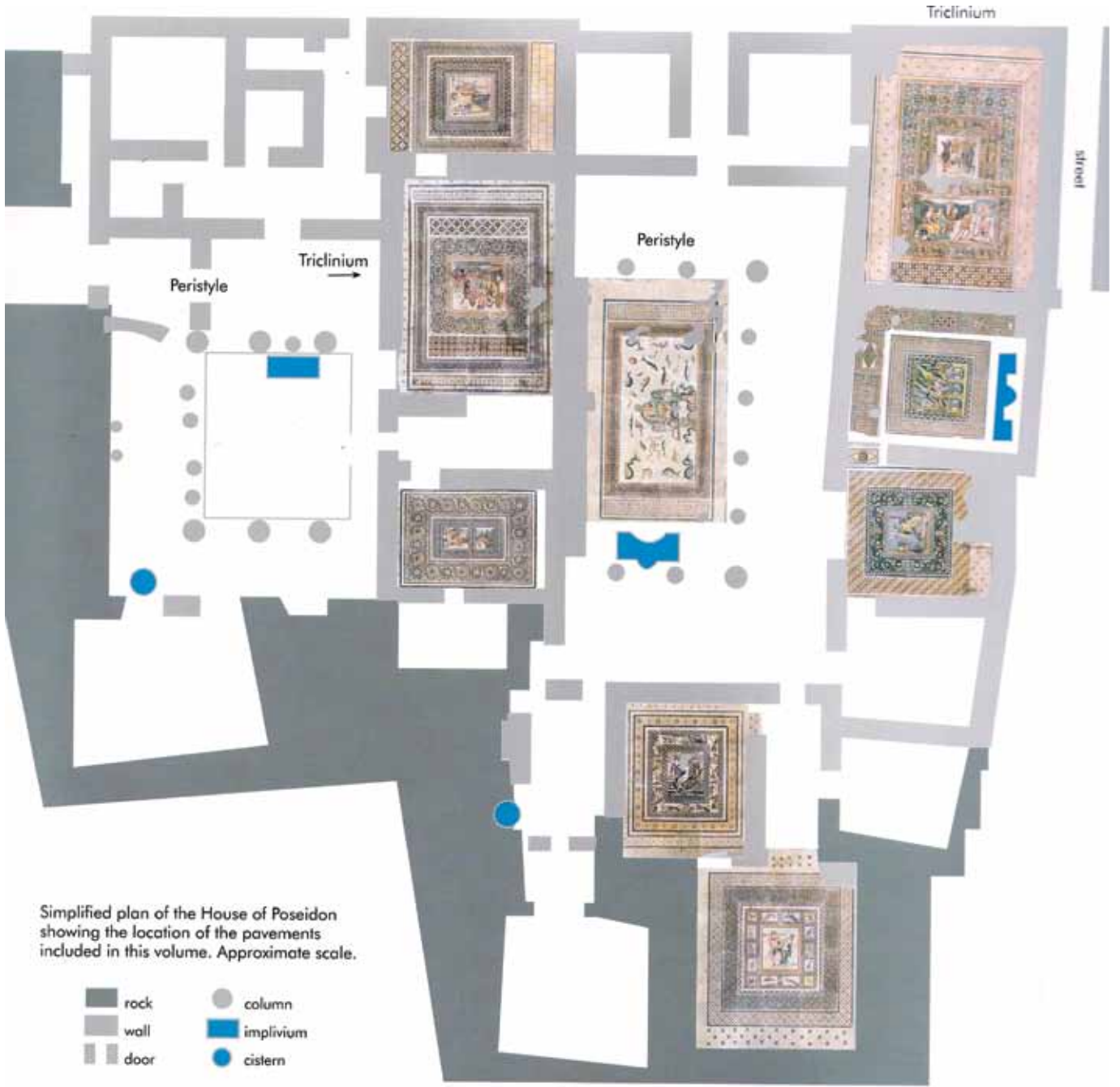
1 Pano Uzunluğu: 143 cm; Pano Genişliği: 145 cm; Figür Yükseklik: 98 cm

10 dm<sup>2</sup>'deki Tessera Sayısı: Baş Bölgesi: 20 x 18 adet, Vücut Bölgesi: 13 x 13 adet, Çevre Genel: 15 x 13 adet.

Bordürde Kullanılan Renkler: Kızıl kahve, krem, siyah.

Figürlerde Kullanılan Renkler: Açık-koyu kahve, krem, siyah, yeşil, mavi, sarı, gri.





köşede bulunan başın Minos Boğası'nın kesik başı ve sağ üst köşede betimlenen yapıların Minos Boğası söylencesine konu olan labyrinthosun bulunduğu saray yapısı olduğunu düşünülmektedir (Ergeç 2006: 100; Önal 2009: 18).

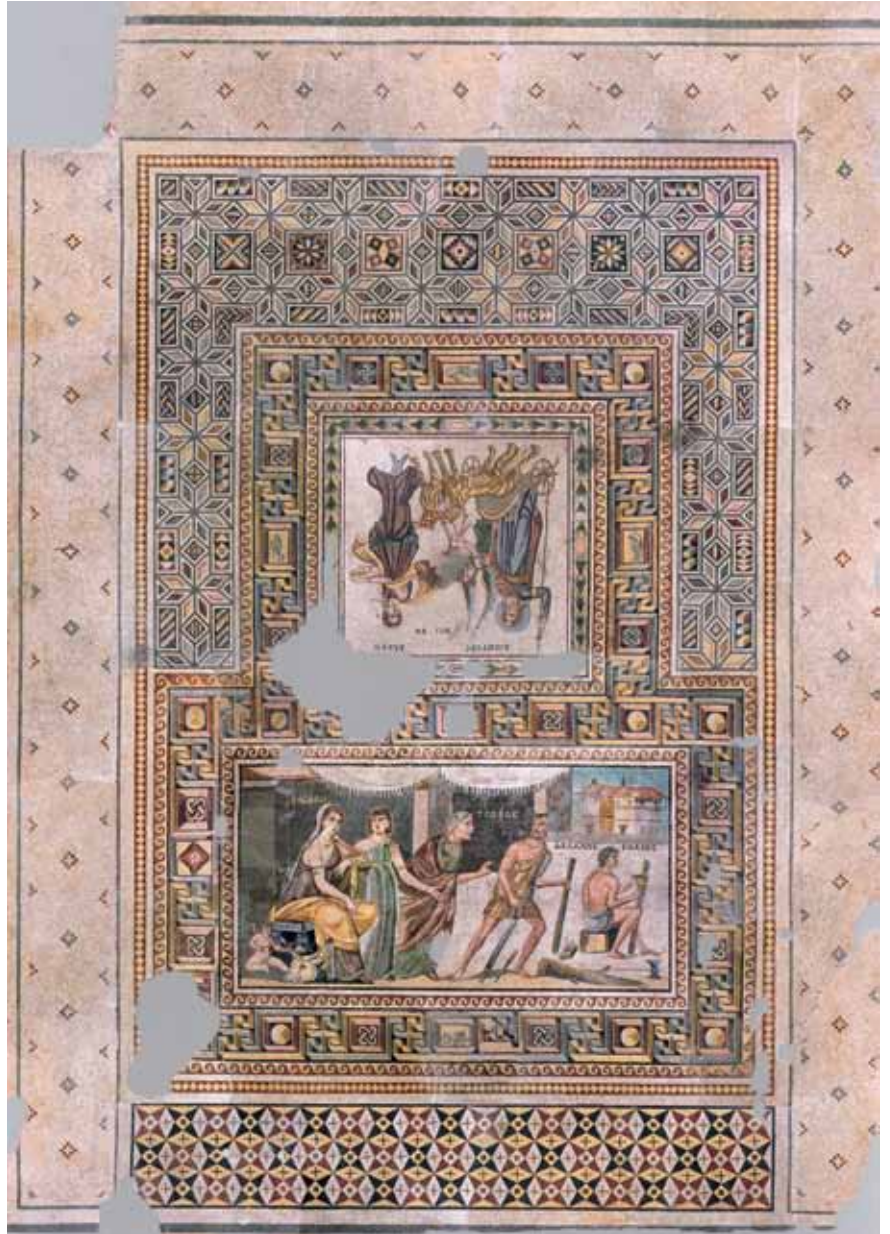
Poseidon evinde bulunan mozaik taban tricliniumun planına uygun olarak T şeklinde tasarlanmıştır (Resim 3). Betim alanının arka planında üç katlı olduğunu düşündüğümüz ikiz konut, taşıyıcı unsur olarak pilasterlerin kullanıldığı ve baştabanında perde bulunan bir yapının ön cephesi bulunmaktadır. Sol tarafta Pasiphae, alçak, kolluksuz, ancak kısa arkalı bir sandalye üzerinde, sol koluyla yontulan ağaçlara benzer kahverengi bir nesneden destek alarak oturur şekilde betimlenmiştir (Resim 4). Sağ kolu sol bacağı üzerindedir. Sağ omuzunu açıkta bırakacak şekilde askısı sağ kola doğru düşmüş kolsuz bir chiton

Resim 1  
Önal 2009: 15

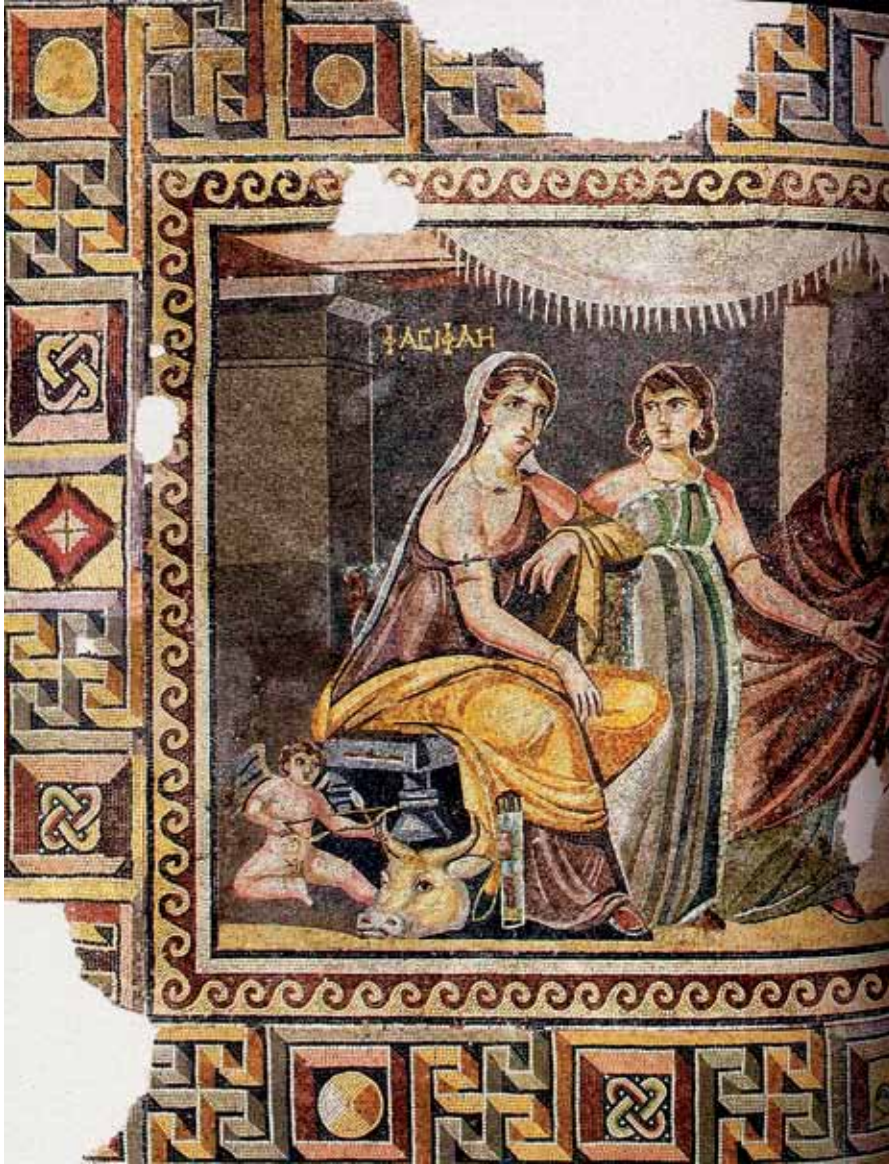
Resim 2  
Ergeç 2006: 102 vd.



Resim 3  
Önal 2009: 17







giymiştir. Elbise, göğüs altından bir kemerle sıkıştırılmıştır. Chitonun üzerine giyilen himation, vücudun üst bölümünü açıkta bırakarak baştan aşağı doğru inmekte ve kalçalardan itibaren vücudun alt bölümünü örtmektedir. Himationun sarı renkli olması ayrıca dikkate değerdir. Manto, sol omuzu açıkta bırakacak şekilde örtülmüştür, ancak sol kol manto altında kalmıştır. Başında yer alan bant, küpeler, boyunda kolye, sağ kolunda pazubent ve bilezik takılar arasında yer almaktadır. Pasiphae'nin sağ ayak ucunda zemin üzerinde oturur şekilde elinde ok ve yayı ile betimlenmiş çıplak Eros görülmektedir. Eros, sağ eliyle yayını tutarken, sol elinde tuttuğu okunu önünde yerde duran boğa başının gözüne saplamaya veya çıkartmaya çalışmaktadır. Boğa başının hemen sağında, Pasiphae'nin sağ bacağından destek olarak dik bir şekilde duran içi oklarla dolu bir sadak yer almaktadır.

Pasiphe'nin solunda ise genç bir kız ayakta durmaktadır. Parmak ucuna kadar vücudunu örten kolsuz bir chiton giymiştir. Göğüs altında bir kemerle tutturulan elbisenin sağ omuz üzerindeki askısı kol üzerine doğru düşmüştür. Omuz hizasında kısa kesilmiş saç modeli ile başını sağında bulunan Pasiphae'ye doğru çevirmiş, gözleri ile onu dikkatli bir şekilde süzmektedir. Sol kolunu yana doğru

Resim 4  
Önal 2009: 20

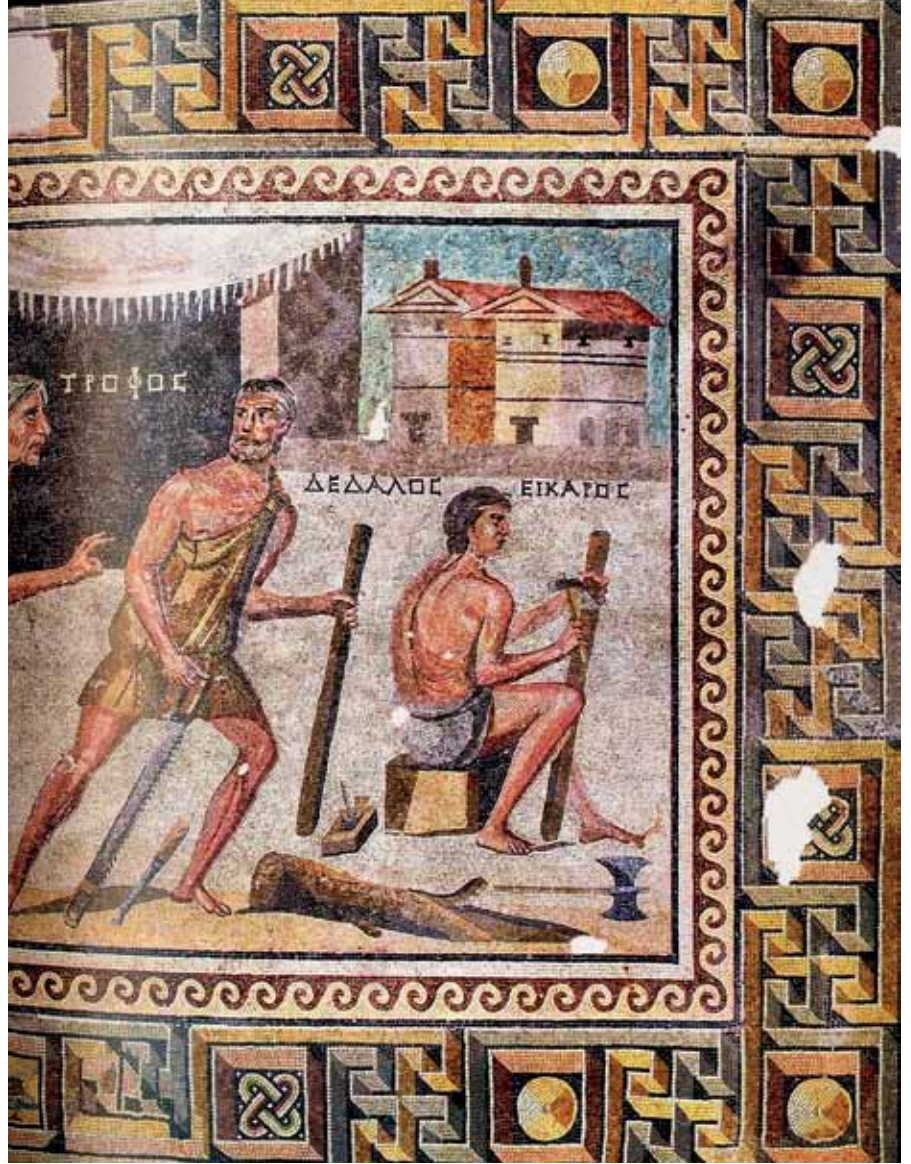
Resim 5  
Önal 2009: 20 vd.



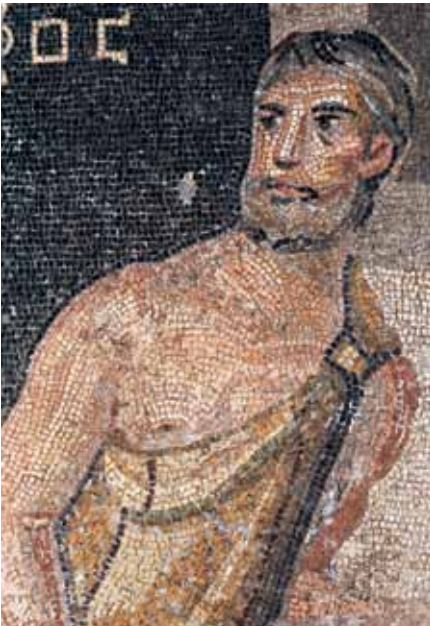


Resim 6  
Önal 2009: 19

Resim 7  
Önal 2009: 21



Resim 8  
Önal 2005: 17



uzatmış, eliyle birşey göstermeye çalışıyor gibidir. Takı olarak küpeler, kolye, pazubent ve bilezik dikkat çekmektedir. Pasiphae'den farklı olarak pazubent ve bilezik sol kola takılıdır. Bu bayanın kim olduğunu gösterir bir yazı bulunmamaktadır.

Betimde yer alan kadınlardan sonuncusu genç kızın solunda sırtında kifoz varmış gibi öne doğru eğik olarak ayakta durur şekilde betimlenmiştir (Resim 5). Başının yanındaki yazıttan bu kadının “Trophos” olduğunu öğreniyoruz. Kısa kollu chiton üzerinde, başını açık bırakacak şekilde omuzunu ve sırtı ile birlikte vücudunu sıkıca örten bir himation bulunmaktadır. Manto sol omuzla birlikte sol kolu açıkta bırakmıştır. Giysi altında bulunan sağ eliyle mantoyu sıkı bir şekilde tutarken, sol kolunu Daidalos'a doğru uzatmaktadır. İşaret ve orta parmakları antik çağ ikonografisinde hitap şekli olarak kullanılan “adlocutio” görünümündedir. Profilden betimlenen kifozlu kadının ilerlemiş yaşını, duruşunun yanı sıra, ağarmış saçları, derinleşmiş yüz çizgileri ve yorgun yüz ifadesi de göstermektedir (Resim 6).

Daidalos (Daedalos), ayakta cepheden betimlenmiştir (Resim 7). Ağarmış saçsakalı ile olgun yaşlarda bir erkek fizyonomisine sahiptir (Resim 8). Dizden

hafif büktüğü sol ayağının üzerinde durmaktadır. Sağ bacağını gerili bir şekilde yanına doğru uzatmıştır. Ayağında ayakkabı olmaması dikkat çekmektedir. Baş sağına doğru dönük, bakışları her üç kadına doğrudur. Sağ elinde bir testere, solunda ise bir ağaç parçası tutmaktadır. Sağ omuzunu açıkta bırakacak şekilde giydiği tunika bir kemerle belden sıkıştırılmıştır. Kemer, zahmet gerektiren işi nedeniyle bir miktar kalça üzerine doğru kaymıştır. Zemin üzerinde marangozluk ile ilişkili değişik araç ve gereçler bulunmaktadır: bacalarının arasında yere saplanmış şekilde dik duran bir iskarpela, onun sağında bir el rendesi ve bunun da ön tarafında iki ağızlı bir balta yer almaktadır. Sol bacağının önünde üzeri budaklı henüz işlenmemiş bir ağaç gövdesi dikkat çekmektedir.

Birlikte bulunan yazıtta “İkaros” olduğunu öğrendiğimiz son figür, diğerlerine arkasını dönmüş şekilde köşeli bir tabure üzerinde oturur şekilde betimlenmiştir. Delikanlı suspensor benzeri belden kemerli bir şort giymiştir. Sol eli ile tuttuğu ağaç gövdesini, sağ elindeki keser ile şekillendirmeye çalışmaktadır. Bakışları dikkatli bir şekilde işine yoğunlaşmıştır (Resim 9). Sahnenin sağ üst köşesinde, semerdam çatılı, üç katlı (?) ikiz bina şeklinde bir yapı yükselmektedir. Katlar, ahşap hatıllar ile birbirinden ayrılmıştır. Yapının giriş kapıları dar yüzde yer almaktadır. Alt katta kepenkli üç büyük pencere, üst katta ise uzun yüzde iki, dar yüzde iki olmak üzere daha küçük pencereler bulunmaktadır. Çatı, kiremitle kapatılmış olup, her iki evin de birer bacası bulunmaktadır. Arka plan mimarisi olarak, ayrıca, ortada köşeli bir plasterle iki bölüme ayrılan büyük bir yapı yer almaktadır. Yapının saçak bölümünde ucunda püskülleri bulunan kalın kumaştan görkemli bir perde asılıdır (Resim 2).

Yukarıda kısaca tanıtmaya çalıştığımız kompozisyonda birbirinden çok farklı mitolojilerin anlatıldığını düşünenler bulunmaktadır. Önerilen söylenceler arasında; Pasiphae'nin yasak aşk yaşadığı Minos Boğası söylencesi (Erhat 1989: 225-6, 260), ilk uçan kişiler olan Daidalos ve oğlu İkaros'un kanat yapma söylencesi (Erhat 1989: 86, 166) ve Daidalos'un testereyi icad etmesi söylencesi ön plana çıkmaktadır. Daidalos'un elinde testere tutması bu konuda çalışma yapanların aklına testerenin icadı hikayesini getirmiş olmalıdır. Ancak söylencenin geneli ve olayın geçtiği mekan göz önünde bulundurulursa<sup>2</sup>, ikonografi açısından kompozisyonla bu söylencenin uzaktan yakından bir ilgisinin bulunmadığı anlaşılacaktır. Aynı kuşkularımız balmumu ve kuş tüyleri ile icad edilen ilk kanat söylencesinin mozaik taban üzerinde kendisine yer bulması savı için de geçerlidir. Kompozisyonda kanat yapımı konusuna işaret edebilecek herhangi bir sahne, karakter veya betimin olmaması bu varsayımı da geçersiz kılmaktadır. Mevcut öneriler içerisinde en kabul edilebilir olanı Pasiphae'nin Minos Boğası ile yaşadığı yasak aşktır.

Söylenceye göre, Girit'in efsanevi kralı Minos'un karısı olan Pasiphae, tanrı Helios'la Perseis'in kızıdır. Kral Minos, Girit tahtı üzerinde hak iddia ettiği zaman, tanrılardan bu hakkını kanıtlayan bir işaret vermelerini istemiştir. Minos, Poseidon'a bir adak adayarak, denizden bir boğa çıkarmasını talep etmiş ve boğayı kendisine kurban olarak adayacağına söz vermiştir. Ne var ki, Poseidon kralın dileğini yerine getirmiş olmasına rağmen, Minos, vermiş olduğu sözü yerine getirmeye yanaşmamıştır. Poseidon, bunun üzerine ceza olarak Eros'u göndererek Minos'un eşi Pasiphae'yi baştan çıkartmış ve tanrısal boğaya karşı



Resim 9  
Önal 2009: 23

2 Daidalos hem mimar, hem heykeltıraş, hem de her türlü mekanik araçlar yapan ve Platon'un Menon adlı diologunda sözü geçen canlı heykelleri bile meydana getiren çok yönlü bir kaşiftir. Atina'daki işliğinde yeğeni Talos ile birlikte çalışmıştır. Ne var ki, günün birinde Talos ölü bir yılann dışından esinlenerek testereyi icad etmiştir. Bunu fena kıskanan Daidalos çırağını Akropol'den aşağı atarak öldürmüştür. Davaya bakan Areopagos mahkemesi de Daidalos'u sürgüne mahkum etmiştir. Ayrıca bkz. Erhat 1989: 86, 304.



dayanılmaz bir âşk duymasına neden olmuştur. İhtirasını nasıl tatmin edeceğini bilemeyen Pasiphae çok hünerli Daidalos’a akıl danışmıştır. Bunun üzerine Daidalos tahtadan bir düve maketi yapmayı teklif etmiştir. Bu heykel o kadar kusursuz ve gerçeğine benzemiş ki, boğa bile aldanmış ve heykelin içine giren Pasiphae ile ilişkiye girmiştir. Bu birleşmeden hamile kalan Pasiphae, yarı insan, yarı boğa olan Minotauros’u dünyaya getirmiştir (Erhat 1989: 225–6, 260; Grimal 1997: 611 vd. bkz. Pasiphae).

Poseidon Villası’nda bulunan pano üzerinde yer alan kompozisyonda bu söylencenin hangi anı resmedilmiştir? Editörlüğü Dr. Rifat Ergeç tarafından yapılan ve 2006 yılında yayınlanan Belkis-Zeugma Mozaikleri isimli kitabın 98-109 sayfaları villanın trickliniumunda bulunan bu mozaïğe ayrılmıştır. Arka planda yer alan yapılardan soldaki “sütunlar ve pilasterler arasında kenarı püsküllü perde ile süslenmiş bir yapının ön cephesi”, sağdaki ikiz evler ise “labyrinthosun bulunduğu saray” olarak tanımlanmaktadır. Sol alt köşede yer alan boğa başı The-seus tarafından labyrinthosda öldürülen “Minos Boğası’nın kesik başı” (Ergeç 2006: 101; Önal 2009: 18) olarak nitelendirilmektedir. Yazarlara göre, sağ üst köşede yer alan ve labyrinthosun bulunduğu farz edilen saray yapısı, kompozisyonda yer alan boğa başını açıklamaktadır. Diğer bir ifade ile her ne kadar kompozisyon Pasiphae Mozaïği olarak isimlendirilse de, sahnede, söylencenin Minotauros’un öldürülmesi ile sonuçlanan final bölümünün betimlendiği varsayılmaktadır.

Eğer sahnede gerçekten mitosun son bölümü betimlendi ise, Pasiphae merakla neden Daidalos ile İkaros’un çalışmalarını izlemektedir, kompozisyonda yer alan aktörlerin tamamı isimleri ile gösterilirken neden Minotauros söylencesinin baş aktörlerinden birisi olan Ariadne’nin ismine yer verilmemiştir, her iki usta ellerinde ağaçlar ve marangoz aletleri ile ne yapmaya çalışmaktadır? Ayrıca, niçin Eros’un aşk oku Minotauros’un gözündedir? Burada betimlenen boğa başı Minotauros’un babası sayılacak boğaya mı, yoksa Minotauros’un bizzat kendisine mi aittir ? Bu arada arka planda labyrinthos olarak tanımlanan yapının da gerçekten labyrinthos olup olmadığı da sorgulanmalıdır. Yine arka planda yer alan diğer yapının ön cephesine, kenarında püskülleri bulunan perde neden asılmıştır. Sonuç olarak, Poseidon Villası tricklinium mozaikleri her ne kadar bu güne kadar defalarca yayınlanmış olsa da ikonografi açısından bir çok soru cevapsız kalmıştır. Bu makalenin amacı, yukarıda sıralamaya çalışılan sorulara, kompozisyonda yer alan ipuçlarından hareket ederek, yanıt bulmaya çalışmaktır.

Daidalos, çok sayıda Pompei duvar resminde de görüldüğü gibi, Roma betim sanatında çok sevilen motiflerden birisidir (Sichtermann 1992: 22). Alışıldık şekilde kısa işçi kıyafeti giyer (Sichtermann 1992: 23). Çok nadir olarak sakalsız ve çıplak betimlense de, çoğunlukla olgun yaşlarda ve sakallı gösterilmiştir (LIMC III (1986): 315 Nr. Taf. 238 ve 319 Nr. 45 Taf. 245; Sichtermann 1992: 24 dipnot 40). Daidalos devinim olarak çalışırken, oturuyorken ya da dizlerinin üzerine çökmüş olabilir, nadiren ayaktadır (Sichtermann 1992: 23 dipnot 11).

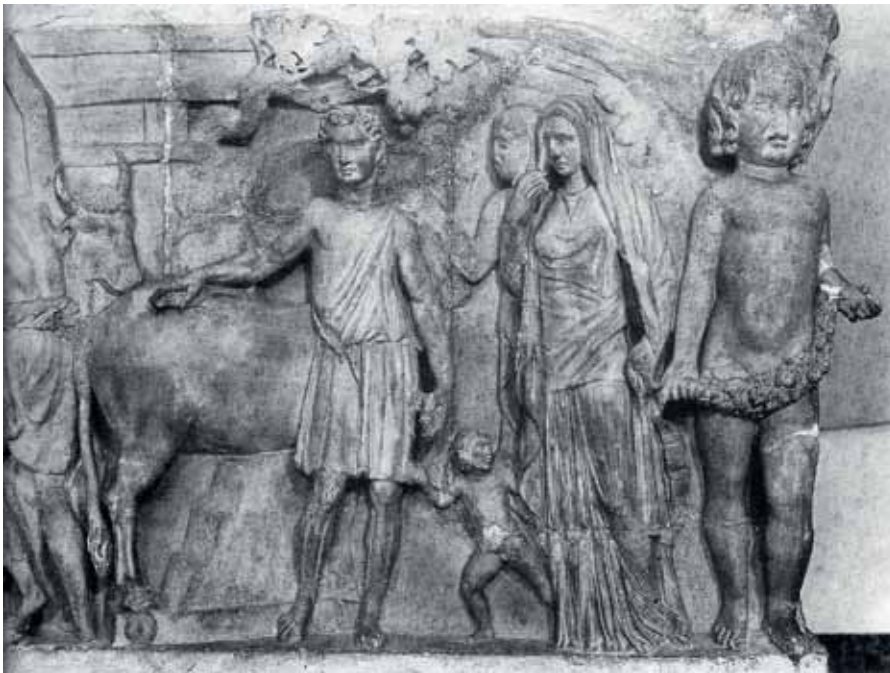
Daidalos betimlerinde genellikle sanatçının yanında bir kadın durmaktadır. Başında diadem taşıması dışında herhangi bir belirteçi bulunmayan bu kadın, bu güne kadar, farklı kişiler olarak yorumlanmıştır: Daidalos’u kaçmaya teşvik eden Pasiphae (Sichtermann 1992: 23 dipnot 19), kanatları yaparken yardımcı olan Ars’ın personifikasyonu (Sichtermann 1992: 23 dipnot 20) veya İkaros’un annesi olan Naukrate (Sichtermann 1992: 23 dipnot 24). Ancak, Pasiphae-Daidalos mozaïğinde yer alan yazıta göre, Daidalos’un yanında duran kadın tartışmasız bir şekilde Pasiphae’dır.



Resim 10  
Sichtermann 1992: 100 vd. Taf. 24.1:  
Paris, Louvre Müzesi



Resim 11  
Sichtermann 1992: 100 vd.  
Kat. 25 Taf. 25.1



Resim 12  
Sichtermann 1992: 100 vd.  
Kat. 25 Taf. 25.2



H. Sichertermann'ın erotik bir aşk hikayesi olarak isimlendirdiği Pasiphae'nin boğaya karşı tutkusu (Sichtertermann 1992: 28 vd.), bir bölümü Paris Louvre Müzesi'nde, bir bölümü de Roma Villa Borghese Müzesi'nde sergilenen Pasiphae Lahiti üzerinde de betimlenmiştir (Resim 10) (Sichtertermann 1992: 100 vd. Kat. Nr. 25 Taf. 24.1). İ.S. 2. yüzyılın ortalarına tarihlenen bu lahit (Sichtertermann 1992: 101), üzerinde yer alan konular dikkatli bir şekilde irdelenirse, Daidalos mozaïğinde anlatılmak istenen olaya ışık olabilecek ip uçları sunmaktadır.

Pasiphae Lahiti'nin uzun yüzünün her iki köşesinde ellerinde girland tutar şekilde oldukça büyük boyutta işlenmiş çıplak birer Eros bulunmaktadır. Erosların arasında kalan uzun yüzlerden birisinde yanyana üç farklı sahne yer alır; ilk sahnede betimlenen grupta, sakallı Daidalos oturan Pasiphae'nin önünde ayakta durmaktadır (Resim 11). Pasiphae-Daidalos mozaïğini anlamak açısından ortadaki sahne çok önemlidir (Resim 10). Burada üç erkek işçi ahşaptan imal ettikleri bir inek maketini tamamlamaya çalışmaktadırlar; sahnede, işçilerin arasında tekerlekli bir kaide üzerinde duran inek maketinin eksik olan sol arka bacağı ve başı yerlerine monte edilmeye çalışılmaktadır. İneğin üzerinde gibi gözükten arka planda yer alan ağaç ve bina ise olayın açık havada geçtiğine işaret etmektedir. Demek ki, boğa maketine ait baş, gövde, bacak gibi harici organlar, bronz heykel yapımında olduğu gibi, ayrı ayrı üretilip, daha sonra yerlerine monte edilmektedir. Bu durum Daidalos mozaïğinde Eros'un önünde bulunan boğa başını daha anlaşılır hale getirmektedir. Diğer bir ifade ile, boğa başı, Minos Boğası'nın kesilen başı değil de, Pasiphae için üretilmeye başlanan ahşap düve maketinin monte edilecek harici parçalarından birisi olmalıdır.

En sağdaki üçüncü sahnede ise Pasiphae, hizmetçisi ve Eros'un eşliğinde tekerlekli kaidenin üzerinde duran tamamlanmış düve maketinin önünde peçesini açmaktadır (Resim 12). Cinsel ilişki hazırlığı peçenin açılması ile bir nevi düğünle özdeşleştirilmiş olmalıdır. Daidalos, düve maketinin yanında ayakta durmaktadır. Her ki sahnede de düve küçük tekerlekleri olan bir kaidenin üzerindedir. Bu tekerlekler, düvenin canlı değil de maket olduğunu açık bir şekilde göstermektedir. Düvenin arkasında ağaç ve bir tapınak betimlenmiştir; C. Robert, bunlarla Gortyn'deki kutsal çınarın bulunduğu alanın temsil edildiğini düşünmektedir (Robert 1890; Robert 1897: 48 vd. Nr. 35 Taf. 10-11; Robert 1918: 568). Napoli Milli Müzesinde sergilenen İ.S. 1. yüzyıldan fresco üzerinde de benzer şekilde tekerlekli kaide üzerinde ahşap inek maketi görülmektedir (Resim 13). Sahnenin ön solunda yine İkaros önündeki tezgahta bulunan bir ağacı şekillendirmeye çalışılmaktadır. Pasiphae ile birlikte Eros'un yer alması yine Daidalos Mozaïğini hatırlatmaktadır. Demek ki, Eros'a bu sahnede yer verilmesinin nedeni Pasiphae'nin baştan çıkartılması ve yasak aşka işaret etmek içindir.



Resim 13

[http://www.tumblr.com/tagged/pasiphae?language=pl\\_PL](http://www.tumblr.com/tagged/pasiphae?language=pl_PL) (27.07.2013)

Sonuç olarak, Pasiphae Lahiti'ne göre, Daidalos Mozaïği üzerinde anlatılmak istenen konu, Daidalos ve İkaros tarafından Pasiphae'nin yasak aşkını gerçekleştirmek üzere tasarlanan ahşap düve maketinin yapılması anıdır. Ustaların elinde yer alan ağaç gövdeleri ve marangozluk aletleri ahşap maketin imal edilmekte olduğuna vurgu yapmak içindir. Yerde duran hayvan başı ise, Minetaurus'un kesilen başı değil de, yapılmakta olan ahşap düve maketine monte edilmek için hazırlanmıştır.

Lahit üzerinde peçe açarak gösterilmek istenen gerdek gecesine hazırlanan gelin ikonografisi, Zeugma'da Pasiphae'nin giydiği sarı renkli manto ile vurgulanmış olmalıdır. Bilindiği gibi, sarı renk antik çağ ikonografisinde gelinlik renkleri arasında yer almakta ve evlenmeye işaret etmektedir<sup>3</sup>. Napoli frescosunda da

<sup>3</sup> Örnek olarak bkz. Eros ile Psykhe Mozaïği (Ergeç 2006: 136 vd.); Dionysos ve Ariadne'nin Balayı mozaïği (Ergeç 2006: 166 vd.).





Pasiphae'nin sarı renkli manto giymesi rastlantı sonucu olmamalıdır (Resim 13). Belki bu bağlamda Eros'un aşk okunu düvenin gözüne sokmasına bile bir anlam yüklenebilir. Bu eylemle sanatçı tutkulu bir aşka işaret ediyor olabilir. Daha açık bir ifade ile Eros, bir birliktelik öncesi tarafların gözünü kör etmektedir. Kimbilir, belki de, "aşkın gözü kördür" deyi mi Anadolu'nun dip tarihinden günümüze ulaşan deyişler arasında yer almaktadır.

Daidalos Mozaığı'nde irdelenmesi gereken bir diğer konu, Pasiphae'nin yanında ayakta duran genç kızın kim olduğudur. Diğer figürlerin tersine adını gösterir herhangi bir yazıt bulunmamaktadır. Buna karşın, ağırlıkla, bu genç kızın, Pasiphae'nin kızı olan ve Minos Boğası'nın öldürülmesinde Theseus'a yardım

Resim 14  
Ergeç 2006: 106 vd.



eden Ariadne olduğu düşünülmektedir. Theseus, Girit’de Minos boğasını öldürmek için girdiği labirentten Ariadne’nin verdiği yün yumağı sayesinde kurtulmuştur (Erhat 1989: 59, 312). Bununla birlikte Ariadne aynı zamanda tanrı Dionysos’un eşidir. Acaba, bu sahnede Ariadne, Theseus’a yardımcı olduğu için mi, yoksa Dionysos’un müstakbel eşi olduğu için mi yer almaktadır?

Bu sorunun yanıtını trickliniumu süsleyen taban mozaïğinin paralelinde yer alan panoda aramak doğru olacaktır. Bilindiği gibi, tricklinium mozaïği sırt sırta paralel yerleştirilmiş iki panodan oluşmaktadır (Resim 3): Daidalos Mozaïği ve Dionysos’un Hindistan’dan Dönüşü Mozaïği (Resim 14). Daidalos Mozaïği, trickliniumda misafirleri karşılar şekilde kapıya doğru bakarken, Dionysos Mozaïği yemek esnasında misafirlerin görecekları şekilde U biçiminde yerleştirilen klinelerin ortasında bulunmaktadır.

Dionysos Mozaïği’nde, Dionysos panterler tarafından çekilen bir araba üzerinde ayakta betimlenmiştir. Arabanın sürücüsü bir Nike’dır. Grubun ön tarafında dans eder şekilde eşlik eden bir Baccha/Menad yer almaktadır. Figürlerin kimlikleri tartışmaya meydan vermeyecek şekilde yazılı olarak gösterilmiştir<sup>4</sup>. Bu grup Dionysos’un zafer alayı olarak adlandırılmakta ve ilk olarak Hindistan dönüşünde ortaya çıktığına inanılmaktadır (Grimal 1997: 158 bkz. Dionysos). Bilindiği gibi, Dionysos, zafer alayı ile yaptığı seyahatlerinden birisinde, Naksos Adasına uğramış ve orada Theseus tarafından, nedendir bilinmez, terk edilen Ariadne ile karşılaşarak evlenmiştir (Grimal 1997: 94 vd. bkz. Ariadne). Metropolitan Sanat Müzesi’nde sarı akikten imal edilmiş bir cameo üzerinde iki panter tarafından çekilen bir arabada Dionysos ve Ariadne birlikte betimlenmişlerdir (Resim 15). Tamamen çıplak betimlenen Dionysos Ariadne’nin kucağına oturmuştur. Panterlerin dizginleri Eros’un elindedir. Dionysos ve Ariadne’nin birlikte panterlerin çektiği arabada yolculuk etmesi konusu benzer şekilde lahit betimlerinde de karşımıza çıkmaktadır<sup>5</sup>. Kompozisyonda Eros’un da yer alması eşlerin birbirine aşık olmasını, yani ilk karşılaşmaya işaret etmek için olmalıdır. Panterlerin çektiği araba ise Naksos ziyaretinin yine zafer alayı ile yapıldığına işaret etmektedir. Bu durumda Zeugma mozaïğinde anlatılan konu, Dionysos’un zafer alayı ile birlikte Naksos Adası’na doğru yolculuğu olmalıdır. Diğer bir ifade ile Naksos Adası’nda Ariadne ile karşılaşma anından hemen önceki bir zaman dilimi betimlenmiş olmalıdır.

Bu durumda “Poseidon Villası” trickliniumunda sırt sırta betimlenen konuların birbirinden bağımsız, ancak birbiri ile ilişkili olduğunu savlamak mümkündür. Panoların yerleştirilmesinde konu bütünlüğü açısından bir mantık bulunmakta ve konular birbirini tamamlamaktadır.

Sahnede ayrıca sağ arka planda yer alan ikiz evlerden oluşan mimari de dikkat çekmektedir. Bu evlerin Minotauros’un yaşadığı labyrinthos olduğunu düşünenler bulunmaktadır (Ergeç 2006: 100). Ancak, labyrinthos ikonografide genellikle bina olarak değil de çıkışı bulunmayan içiçe geçmiş geometrik desenler ile gösterilmektedir (LIMC VI.1 (1992): 578 fig. 51, 54; LIMC VI.2 (1992): 323 fig. 58). Bu nedenle ikiz evler ile labyrinthos değil de, olayın doğada geçtiği vurgulanmak istenmiş olmalıdır.



Resim 15  
<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/130008060>  
 (10.05.2013).

4 Bu nedenle benzer kompozisyonun yer aldığı benzer mozaikler üzerinde yer alan figürlerin kimlikleri de rahat bir şekilde anlaşılabilir. Örnek olarak bkz. Tunus Sousse Müzesi’nden Dionysos Mozaïği: <http://www.theoi.com/Gallery/Z12.3.html> (10.05.2013).

5 Musée gallo-romain de Lyon: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sarcophage-triomphe-de-bacc.jpg> (10.05.2013) veya <http://www.kornbluthphoto.com/images/KelseySarc1.jpg> (10.05.2013).

Sahnede yer alan diğer bir mimari betim ise sol arka planda yer alan pilasterli yapıdır. Burada akla gelen soru, bu mimari ile olayın geçtiği zaman ve mekan gerçek olarak mı, yoksa temsili olarak mı anlatılmak istenmiştir? Diğer bir ifade ile panodaki olay Girit'te mi, yoksa Girit'in dışında farklı bir mekanda temsili mi geçmektedir? Bu sorunun aydınlatılmasında pilasterli yapının cephesinde yer alan perde önemli rol oynamaktadır. Perde, burada süs amacıyla değil, olasılıkla bir tiyatro dekoruna vurgu yapmak için kullanılmış olmalıdır. Sağ arka planda kalan ve saray oldukları düşünülen ikiz evler ise tiyatro sahnesine ait destekleyici dekorlar olmalıdır. Dolayısı ile kompozisyon, Pasiphae'nin yasak aşkının anlatıldığı bir tiyatro temsilinin bir anını göstermektedir. Zira, mozaik betimlerinde tiyatrodan alınan sahnelerin de kullanıldığı bilinmektedir (örnek olarak bkz. Ergeç 2006: 186 vd.).

Sonuç olarak, Pasiphae-Daidalos Mozaïği'nde, Pasiphae'nin tutkusunu dindirmek için düşünülen ahşaptan inek maketinin yapılması anı betimlenmiştir. Şablon, bu olayın işlendiği bir tiyatro oyunundan bir sahneyi temsil etmektedir. Diğer panoda yer alan Dionysos konulu betim ise Ariadne ile bağlantıyı göstermek için olup, her iki kompozisyon birbirini tamamlamaktadır.

## Kaynaklar - Bibliyography

- |                  |  |
|------------------|--|
| Ergeç 2006       | R. Ergeç (Ed.), Belkıs-Zeugma Mozaikleri (İstanbul)  |
| Erhat 1989       | A. Erhat, Mitoloji Sözlüğü (İstanbul)  |
| Grimal 1997      | P. Grimal, Mitoloji Sözlüğü. Yunan ve Roma, S. Tamgüç (Çev.) (İstanbul)  |
| Önal 2005        | M. Önal, Mosaics of Zeugma (İstanbul)  |
| Önal 2009        | M. Önal, A Corpus Zeugma Mosaics (İstanbul)  |
| Robert 1890      | C. Robert, Der Pasiphae-Sarkophag (14. Hallisches Winckelmannsprogramm).   |
| Robert 1897      | C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs III 1.   |
| Robert 1918      | C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs III 3.   |
| Sichtermann 1992 | H. Sichtermann, Die mythologischen Sarkophage II. B. Andreae – G. Koch (Hrsg.), Die antiken Sarkophagreliefs 12.2 (Berlin) |



# Bursa Orhan Gazi Türbesi: Opus Sectile Taban Döşemesi, Mevcut Korunma Durumu ve Restorasyona Yönelik Öneriler

## The shrine of Orhangazi / Bursa: Opus Sectile Floor Mosaic; Its State of Preservation and Suggestions about Its Restoration

Y. Selçuk ŞENER – Derya ŞAHİN\*

(Received 15 April 2013; accepted after revision 29 June 2013)

### Özet

*Bursa Büyükşehir Belediyesi'nin talebi üzerine 21 Eylül 2011 tarihinde Orhan Gazi Türbesi ziyaret edilmiştir. Mozaik döşeme üzerinde yapılan incelemeden sonra döşeme üzerindeki bazı problemler tespit edilmiştir. Bu makalenin amacı Orhan Gazi Türbesi içinde bulunan mozaik döşemeyi arkeolojik açıdan tanımlamak ve hava ve kullanım şartlarına bağlı oluşan problemleri tespit etmektir. Makale ayrıca mozaik restorasyonu ve konservasyonuna dair öneriler içermektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Opus sectile, Bizans sanatı, Konservasyon, Restorasyon, Mozaik.

### Abstract

*The shrine of Orhangazi was visited at the demand of the Bursa Municipality on September 21, 2011. After the examination of the mosaic floor, some problems was identified on it. The aim of the paper is to describe the shrine of Orhangazi mosaic pavement as an archaeological feature and determine their problems which depends on wheather condition and using. The paper also includes recommendations about the conservation and restoration of the mosaic.*

**Keywords:** Opus sectile, Byzantian Art, Conservation, Restoration, Mosaic.

### Giriş

Bursa Orhan Gazi Türbesi'nde yerinde yapılan bir incelemede türbede ve taban döşemesinde hem çevre şartlarından hem de kullanımdan kaynaklanan sorunlar bulunduğu belirlenmiştir. Bu makalede türbe taban döşemesinin arkeolojik yönden tanınması ve değerlendirmesi, mevcut bozulma nedenlerinin belirlenmesi ve sorunların giderilmesine yönelik çözüm önerilerine yer verilmiştir. Hazırlanan çalışmayla önemli bir ziyaret merkezi olan yapının, taban döşemesiyle birlikte mevcut durumunun iyileştirilmesi ve daha sağlıklı bir ziyaret alanı haline dönüştürülmesi yönünde gerçekleştirilecek girişimlere katkı sağlamak istenmiştir.

### Arkeolojik Değerlendirme

Orhan Gazi Türbesi'nin zemininin orijinalde Geç Roma Döneminde eski bir Bizans Manastırına ait olduğundan söz edilir (Eyice 1962: 141 vd.). Sözü edilen yapıyla ilgili bazı bilgileri Arap Seyyah İbn-i Batuta (1325-1349), İstanbul Elçiliği Papazı Stephan Gerlach (1573-1578) ve 17. yüzyıl seyyahlarından Jacop Spon, George Wheler'in yazılarında bulmak mümkündür. 19. yüzyılda Charles Texier'de türbede daha eski bir yapıya ait kalıntılar bulunduğu bahsetmiştir. Bu yapılardan yuvarlak olanının Peygamber İlyas (Elias) için inşa edilmiş olabileceği işaret

\* Prof. Dr. Y. Selçuk Şener, Sanat Tarihi-Konservatör, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü Öğretim Üyesi. E-mail: ssener@gazi.edu.tr

Yrd. Doç. Dr. Derya Şahin, Arkeolog, Uludağ Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü Öğretim Görevlisi. E-mail: dsahin25@hotmail.com



Resim 1

Resim 2

edilmiştir (Texier 1862: 130). 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ise Shultze burada Pythia Sarayının bulunma olasılığı üzerinde durmuştur (Shultze 1922: 337 vd.). Shultze ayrıca Iustinanos tarafından Baş melek Mikael adına yapılan kilise lokalizasyonu içinde aynı yeri göstermiştir. Ancak farklı beyanlara rağmen Orhan Gazi Türbesi zemin döşemesinin Geç Roma Döneminde bir mabede ait olduğu tartışma götürmez bir gerçektir.

Eyice, türbenin yerindeki olası yapıdan bahsederken “Orhan Gazi Türbesi olarak bilinen yapının daha önce, dışarı taşkın apsisli, içinde dört sütun bulunan, kubbeli yani Orta Bizans Devrinin tipik dört sütunlu Yunan Haçı Planlı bir kilise şeklinde bir bina” ifadesini kullanır (Eyice 1962: 142). Ancak devamında mimari tipinin tam anlaşamadığını ve olası bir Pareklesion (kilise eki yapısı) olma ihtimalinin yüksek olduğunu zikreder. Türbe mevcut görünümünü Osmanlı Sultanı Abdülaziz zamanında (1868) almıştır (Resim 1). Bugünkü şekli ile dışarıdan her bir kenarı 16.80 m uzunluğunda olan kare biçimli bir yapıdır.

### *Taban Döşemesinin Tanımı ve Değerlendirilmesi*

Kiliseyle ilgili tek kalıntı, türbenin zemininde yer alan ve kısmen korunmuş in situ opus sectile döşemedir (Okçu 2009: 41-48). Zeminin farklı yerlerinde çapı 35 cm olan üç adet aynı sütundan kesilerek elde edilen sütun gövdesi yer almaktadır (Resim 2). Bunun yanı sıra çok sayıda dikdörtgen formlu daha erken bir yapıya ait olduğu aşikâr devşirme mimari malzeme de döşeme içinde bulunmaktadır. Orhan Gazi ve Osmanlı Hanedanına ait mezarları antrolac formlu tasarım yer yer çevrelemektedir.



Resim 3

Döşemede kullanılan malzeme; sarı-pembe ve kırmızı-pembe oalitli kalker, terra-cotta, yeşil serpantin taşı, kırmızı beyaz benekli porfir, kırmızı-beyaz-siyah kireçtaşı, beyaz mermer, siyah mermer, kırmızı pembe breş, gri damarlı beyaz mermer, soğan türü şistikten oluşmaktadır.

Opus sectilenin güneybatı, batı ve kuzey kısımlarında bir bölümü korunabilmiştir. Döşemenin güneybatısında ortası beyaz renkli karelerden oluşan 10 cm genişliğinde 133 cm uzunluğunda haç formulu (?) bir bordür yer almaktadır. Bordürün üst köşesinde 120 x 120 cm ölçülerinde 12 cm genişlikte bir bordürle çevrelenmiş küçük bir antrolac (düğüm) tasarım yer almaktadır (Resim 3). Sözü edilen bu tasarımın kuzeyinde diğer antrolaclı ikinci bir kısım daha mevcuttur. Tasarımın bu alanında üç adedi net olarak tespit edilebilen 19 cm çapında toplam dokuz adet plakanın çevresi, iki mermer şerit arasında lozange ve araları siyah piramit biçimli tessera ile sarılarak oluşturulmuştur.

Bir bölümü Orhan Gazi'nin mezarının altına doğru devam eden merkez pano en dıştan içe doğru gri damarlı beyaz mermer bir plaka, aynı düzlemde büyüklükleri farklı dik duran dörtgen kırmızı beyaz ve kırmızı beyaz-siyah opus sectile ve tekrarlayan dört sıra mermer düz plaka ve dik duran dörtgenlerden oluşan bordür tasarımı ile çevrelenmiştir. Bu bordürlerin genişliği ortalama 50 cm, korunan uzunluğu ise 163 santimetredir. Burada yer alan antrolacların ana merkezi tüm tasarımın en büyüğüdür ve oldukça girift bir görünüm teşkil etmektedir.

Olasılıkla, yaklaşık dörtte biri günümüze kadar gelebilmiş opus sectile döşemede yer yer büyüklükleri 0.50 cm ile 3 cm arasında değişen tessera kullanılmıştır. Farklı çerçeve tasarımları gösteren panoların iç kısımları teknik olarak antrolac adı verilen düğüm motifleriyle oluşturulmuştur. Kullanılan bu motifler özellikle 6. yüzyıl Geç Roma Kilise Zeminleri için son derece tipik bir tasarımdır. Aynı

zemin planlamasını İznik'te Koimesis ve Ayasofya kiliselerinde, Trabzon'daki Ayasofya kilisesinde, İstanbul'da Ayasofya, İmrahor, Zeyrek Fenari İsa gibi kilise orijinli camilerde de izlemek mümkündür.

Orhangazi türbesinde şimdilik herhangi bir arkeolojik kazı yapılması söz konusu olmadığından, yukarıda bahsi geçen karşılaştırmalı örneklerden yola çıkılarak Orhan Gazi Türbesinde bulunan özgün taban döşemesinin yaklaşık 6. yüzyıla tarihlenmesi mümkündür.

### *Koruma Sorunları: Bozulmalar ve Nedenleri*

Orhan Gazi Türbesi'nin, her yıl neredeyse elli bini aşkın ziyaretçi ağırladığı bilinmektedir. Binanın drenaj sisteminin bulunmaması ve yağışlı havalardaki ziyaretçi yoğunluğu taban döşemesinin yoğun neme maruz kalmasına neden olmaktadır. Ayrıca, döşeme yüzeyinde izlerle geçirdiği anlaşılan bir yangın, hatalı malzeme kullanımını gösteren değişik onarım uygulamaları ve döşeme yüzeyinde süredir kontrolsüz ziyaretçi dolaşımı gibi nedenler taban döşemesini tahrip eden ciddi tehdit türleri arasında sayılabilir.

Yerinde yapılan incelemelerle tespit edilen sorunları, kendi içerisinde yapılan bir sınıflamayla yapısal sorunlar, malzemede gözlemlenen bozulmalar ve hatalı onarım müdahaleleri olmak üzere üç alt başlık altında incelemek mümkündür.

### *Yapısal Sorunlar*

En önemli yapısal sorunlardan biri, bina taban döşemesinde ve duvar alt bölümlerinde etkileri, izleri ve sonuçları görülebilen *nem sorunu* ile buna bağlı olarak gelişen *tuz kristalizasyonu*dur.

Neme bağlı meydana gelen tuz çıkışları (efflorescenza/çiçeklenme/tuz kristalizasyonu), bina içerisinde, duvar alt bölümlerindeki sıva yüzeylerinde ve taban döşemesinde mevcut rengin/renklerin koyulaşmasıyla ayırt edilebilmekte ve/veya beyaz, krem, kahve renkli lekeli alanlar veya beyaz pul şeklinde bir tabaka oluşumlarıyla görülmektedir (Resim 4-5). Nemin varlığı ve tuz çıkışlarına bağlı olarak duvardaki sıvalı yüzeylerde sıvanın kabarması, şişmesi, dökülmesi, sıva yüzeylerinde ufalanma, dökülmeye bağlı lakuna oluşumları (parça kaybı), sıva katları arasında ve sıva katlarının alttaki taşıyıcı duvardan ayrılması/kopması şeklinde bozulmalara yol açmıştır.

Nem ve buna bağlı oluşan tuz çıkışları, taban döşemesini oluşturan mozaik ve opus sectile malzemesinde çeşitli sorunları da beraberinde getirmektedir.

Nem, mozaik ve opus sectile döşeme dekorasyonunu oluşturan taş örgüde, ince taneli ve özellikle killi mineral bileşenleri bulunan taş türlerinde killi yapının yumuşamasına neden olmuş; dolayısıyla da malzemede aşınma, ufalanma, kabuk halde dökülme, çatlama ve gözeneklerde genişleme şeklinde görülen bozulmaların oluşmasına yol açmıştır. Bu bozulma ayrıca, dekorasyonu oluşturan mozaik ve opus sectile dekorun üst tabakasını oluşturan tessellatumun alttaki yatak harcından (setting bed) koparak yerlerinden ayrılması/çıkması ve sonrasında kaybolmalarının da sebebidir. Nitekim nemle yumuşama ve kurumaya uğrayan harcın gevrek hale gelmesi; ayrıca tuz kristalizasyonu oluşumuyla oluşan mekanik baskılar, bu bozulma oluşumlarının nedenleridir.

Bina çevresindeki toprak (zemin suyunu tutan /barındıran özelliğiyle) ve yağış suyu nem ve tuz çıkışı oluşumlarının başlıca nedenidir. Ayrıca türbe çevresinin neredeyse giriş kotu seviyesinde (ve iç mekân zeminine göre bir miktar daha yüksek kotta kalan) dolgu toprakla kaplı olması, bina çevresinin parke taşı ile



Resim 4



Resim 5

Resim 6

kaplanması ve yağmur suyunun cephe duvarı üstlerindeki alınlıklar sayesinde doğrudan duvar diplerine yakın toprağa aktarılması ve yapı çevresinde bir drenaj sisteminin bulunmayışı bozulma etkilerini arttırmaktadır (Resim 6).

Bozulma mekanizması, yağış suyunun önemli bir tuz kaynağı olarak bilinen topraktaki eriyebilir tuzları çözmesi, temeller tarafından (taşlar ve harçlardaki kapiler yapı/ince kanallar/gözenekler yardımıyla) emilerek yükselmesi, tabana ve mekân duvarlarına sirayet etmesi, iç mekân duvar alt kısım yüzeylerinde ve taban döşemesinde buharlaşmasıyla içerisindeki tuzun katılaşması, bu sırada da malzeme (duvarda sıva ve taş /zeminde taban döşemesi) yüzeyinde ve yüzeye yakın kısımlarda baskı ve basınçlar oluşturarak bozulmalara yol açması şeklinde meydana gelmektedir (Torraca 1988: 32-36).

### *Taban Döşemesi ve Malzemesindeki Bozulmalar*

Taban döşemesinde tespit edilen başlıca bozulmalar ve nedenleri şunlardır:

#### *Parça kaybı ve lakuna oluşumları*

Opus sectile, mozaik ve mermer plaka kaplı döşemede çeşitli nedenlere bağlı meydana gelmiş eksik alanlar ve parça kayıplarıdır<sup>1</sup>. Bozulma türleri ve nedenleri şu şekilde sıralanabilir;

<sup>1</sup> Bozulmalar için yapılan sınıflamalarla ilgili daha geniş bilgi için bkz. [www.Getty.edu/conservation/Mosaics in Situ Project](http://www.Getty.edu/conservation/Mosaics%20in%20Situ%20Project), Illustrated Glossary, Getty Conservation Institute and the Israel Antiquities Authority, December, 2003: 1-15 ve Anonim, Alterazioni, Macroscopiche dei Materiali Lapidari: Lessico, Normal 1/88, CNR ICR, Roma 1980. Bozulmalar için ayrıca bkz. Akıllı 1989: 165-172.



Resim 7



Resim 8

- 1- Özgün yapının türbeye dönüştürülerek yeniden kullanılması sırasında tabanda mezar hücrelerinin açılması (ve belki de 1855 büyük Bursa depremi) özgün taban döşemesinin kısmen tahrip olmasına neden olmuştur. Ortadaki sandukalar çevresinde görülen kayıp alanlar, muhtemelen Osmanlı döneminde (bu boşluklara yerleştirilen mermer ve renkli taş plakalarla dolgularak) tadilata uğramıştır (Resim 7).
- 2- Türbedeki ziyaretçi yoğunluğu ve ziyaretçilerin mevcut taban döşemesi üzerinde dolaşımı, nem ve tuz kristalizasyonu gibi sorunlarla birlikte alttaki kireç bağlayıcı bir harçla (setting bed-yatak harcı) tabana bağlı olan plakaların ve daha küçük boyuttaki mozaik tesserealarının yerlerinden kopmalarına/ayrılmalarına ve/veya yerlerinden çıkarak kaybolmalarına neden olmuştur.



Resim 9



Resim 10



Yapılan inceleme sırasında lokal alanlar halinde çok sayıda tessera ve küçük plaka kayıpları tespit edilmiştir. Tessera ve plaka kayıplarının görüldüğü bazı bölümlerde alttaki harç katlarında da (yukarıdan aşağıya setting bed, nucleus, rudus ve statumen) açılma ve kayıplar görülür; lakunalar muhtemelen serbest ziyaretçi dolaşımıyla derinleşmiş, kayıp oranı bu sayede artmıştır (Resim 8).

Tessera örgülü alanlarda, taş plakalardan oluşan opus sectile bölümlerinde ve bunları kuşatan mermer ve renkli taş plaka kaplamalı alanlarda bazıları 20-30 cm. genişlik ölçülerine kadar varan, çeşitli karışımlara sahip (beyaz çimento, gri çimento ve kireç bağlayıcılı türlerde) harç dolguların bulunması, parça kayıpları ve lakuna oluşumlarının zaman içerisinde süreklilik



gösterdiğini, sorunlu bölgelerdeki bozulmaların harç dolgusu/tamamlama şeklinde yapılan basit onarım müdahaleleriyle telafi edilmeye çalışıldığını göstermektedir (Resim 9).

- 3- Taban döşemesinde daha küçük parçaları oluşturan tessera kenarlarında ve yüzeylerinde parça kopmaları görülmektedir. Bu tür bozulmalar taşların daha çok nem yoğunluğu nedeniyle yumuşayarak zayıflayan yüzeylerinde tuz kristalizasyonu ve ziyaretçi baskılarıyla beraber kenar, köşe ve yüzey bölümlerinin kopması, kırılması ve ezilmesi şeklinde meydana geldiği anlaşılmaktadır. Oluşan bozulmalar, yapımda perdahlanan taş yüzeylerinde, zamanla biriken toprak ve kirler nedeniyle lekeli alanlar ve matlaşmış bölümler olarak açıkça dikkati çekmektedir (Resim 10).

### *Çatlak, yarık ve kırıklar*

Döşemede dekorasyonu oluşturan renkli taş plakaların oluşturduğu özgün malzeme yüzeylerinde çeşitli büyüklüklerde kılcal ve derin çatlaklar ile en az iki parçaya ayrılmasıyla belirlenebilen kırık oluşumları şeklindeki görülen bozulmalardır. Bozulmaların, harç katlarının yoğun nemle yumuşamasıyla ve dağılmasıyla, harç katlarının ıslanmayla su emmesi ve kurummasıyla nem kaybetmesi ve tuz kristalizasyonuna bağlı oluşan iç gerilimlerle ve ziyaretçi hareketliliğiyle oluşan dış baskılarla meydana geldiği anlaşılmaktadır (Resim 11).

### *Aşınma*

Taban üzerinde yürünmesiyle meydana gelen fiziksel aşınmalar (erozyon) ve nem- tuz çıkışına bağlı oluşan mikro basınçlarla meydana gelen yıpranma - yüzey kayıpları şeklinde görülen bozulma biçimidir. Bozulma, genelde yüzeyseldir; ancak bazı bölgelerde yüzeye göre derinleşen aşınmalar olmak üzere farklı nitelikte de karşımıza çıkmaktadır. Aşınma oluşumu, dekor bütünlüğünü etkileyecek ölçüde, formların silikleşmesine neden olmuştur (Resim 12).

Resim 11

Resim 12





Resim 13



Resim 14

### *Mikrobiyolojik patina oluşumları*

Bozulma, yapının dış cephelerinde, türbe yapısı temel seviyesine yakın düzgün kesme işlenmiş traverten taş yüzeylerinde farklı renkleriyle dikkati çeken alge ve liken türü su yosunu oluşumlarıdır. Sürekli ıslanmanın bulunduğu cephe alt kısımlarındaki taş yüzeylerinde gri-siyah-yeşil renkli ince bir tabaka şeklinde yoğun olarak örtmüştür. Mikrobiyolojik gelişim, özgün malzeme yüzeyini kısmen kapatmasıyla estetik bir sorun oluşturması yanında, nem tutucu etkileri ve organizmaların gelişim mekanizmalarındaki aşındırıcı salgılarıyla kimyasal değişime (aşınmaya) de yol açmaktadır ve özgün malzemelerde (örneğin gözeneklerin genişlemesi ve deliksi kuruluşların meydana gelmesi gibi) bozulma sürecini hızlandırmaktadır (Resim 13). Bozulmanın ilerlemiş örneklerinde taş yüzeylerinde ufalanma, parça kaybı ve petek gözlülük olarak adlandırılan farklı bozulma oluşumlarına neden olmaktadır.

### *Yangın İzleri /lekesi oluşumu*

Bozulma, binanın veya mekânın meydana gelen bir yangına maruz kalmasından dolayı taban döşemesini oluşturan tessera ve çeşitli büyüklüklerdeki taş plakaları yüzeyinde, ateşe bağlı yüksek sıcaklıkla meydana gelmiş yanık izleri/lekesi şeklinde görülmektedir. Bozulmanın görüldüğü yüzeylerde özgün renklerde soluklaşma ve/veya kararırma ve grileşme gibi renk değişimleri görülmektedir. Yüksek ısıya bağlı kalma (pişmiş taş sendromu), bozulma etkilerinin bu malzemelerde daha yoğun ve kolay olarak ortaya çıkmasına, yani taşlarda zayıflamış bir bünye oluşmasına neden olmuştur (Resim 14).

### *Yüzeysel birikim/ kirlenme*

Yüzeysel birikim/kirlenme, yapının sürekli ziyarete açık olması, ziyaretçilerin dolaşmaları gibi etkilerle taş yüzeylerinde oluşan kirliliği tanımlamaktadır. Taşlarda özellikle aşınma, ufalanma görülen bölümlerde oluşan gözenek ve boşluklarda koyu gri ve siyahımsı renklerdeki toz, toprak vb. gibi kirlenmeler, bir taraftan görünümü (estetik algıyı) etkileyen (Resim 10), diğer taraftan su tutulması-nem ve tuz oluşum tehlikesiyle yeni bozulmalara yol açabilecek tehditleri oluşturmaktadır.

### *Hatalı Koruma-Onarım Müdahaleleri*

Yapıda, hatalı malzeme kullanımına dayanan, genelde basit onarım uygulamalarını kapsamaktadır. Uygulamalar, bir taraftan estetik görünüm ve onarımda birlik/bütünlük ilkesine aykırı bir çeşitlilik oluştururken, diğer taraftan malzeme seçimindeki hatalarıyla da döşemede dekorasyonu oluşturan elemanların korunması açısından da sorunlar oluşturmaktadır.

Onarım müdahalelerinin birincisi, taban döşemesi örgüsünü oluşturan tessera ve plakalarda parça kaybıyla eksilen kısımların harç ile tamamlanması uygulamalarıdır. Uygulama, bazen bir taşta küçük bir alanı bazen de birkaç taş bölümünü kapsayacak genişlikte, kayıpların olduğu bölümlerin hazırlanan bir çimentolu harçla tamamlanması şeklinde görülmektedir (Resim 8-9, 15). Çimentolu harç dolgu-tamamlama uygulaması farklı genleşme ve geçirgenliğiyle taşla uyumsuz bir malzeme niteliği taşımaktadır ve zamanla taştan ayrılarak dökülme eğilimi göstermektedir. Ayrıca çimentolu harç, tabandan ulaşan zemin suyu/nem etkisiyle, zamanla örgüde tuz oluşumuna yol açarak, çevresindeki örgü taşlarında ufalanma, ayrışma ve dökülmeyle görülen parça kayıplarına neden olan bir faktördür (Şener 2012: 339-340).



Onarım müdahalelerinin diğeri, dekorasyonu oluşturan örgüdeki taş aralarında gerçekleştirilen derz (dolgu) yenileme uygulamalarıdır. Yenilenen dolgular, agrega (iri kumlu, ince kumlu/taneli) yapısı ve bazen kireçli, bazen de çimentolu bağlayıcılar kullanılmasıyla farklılık gösteren harç türlerinde, düzenli/düzensiz ve özenli/özensiz işçilikte olmak üzere çeşitlilik göstermektedir.

## Koruma Yöntemleri

### *Yapısal Sorunların Giderilmesi*

Orhan Gazi Türbesi'nde en önemli yapısal sorun nemdir. Neme karşı önlem alınması, türbe ve taban döşemesinde yapı ve dekorasyon malzemelerinin korunması bakımından önem arz etmektedir. Alınması gerekli önlemleri şu şekilde sıralayabiliriz:

### *Zemin ve yağış suyunun uzaklaştırılması ve drenaj sisteminin tesisi*

Türbe çevresindeki toprak dolgu, yapı ve mekân tabanı için önemli bir nem kaynağını oluşturmaktadır. Mevcut yapı malzemelerinin yağışlar ve nemden korunmaları için bina çevresindeki kaplamaların kaldırılarak kazı çalışmalarının yapılması, böylece mevcut toprak dolgunun makul seviyede indirilmesi ve beden duvarları-toprak ilişkisinin mümkün olduğunca kesilmesi; ayrıca zemin ve yağış suyunun yapıdan uzaklaştırılması için drenaj sisteminin tesis edilmesi, bu sayede zemin suyunun taban döşemesine ve duvarlara ulaşmasının önüne geçilmesi gereklidir.

### *Ziyaretçi etkilerinin kontrolü*

Ziyaretçilerin yağışlı havalarda yağış suyunu döşeme üzerine taşmaları ve taban döşemesi üzerinde dolaşmalarına bağlı oluşan bozulmaların önlenmesi için türbe içerisinde kontrollü ziyaret sağlanmalıdır. Bunun için mekân dokusunu ve bütünlüğünü bozmayacak bir ziyaret/yürüme platformu/bandının oluşturulması



gereklidir. Çözümüne yönelik uygulama, yerden çok yüksek olmayan (20 cm gibi), kenarları tırazla çevrili, ahşap veya paslanmaz çelikten (örneğin 80 cm genişlikte ve kapı açıklığından başlayıp yine kapı açıklığında son bulacak şekilde dolaşarak çıkılmasını sağlayan) bir platformun yerleştirilmesiyle çözümlenebilir. Yürüme bandının tabanda bastığı ayak/destek bölümlerinin altı keçe benzeri tamponlarla desteklenmelidir. Platform altındaki dekorasyonunun görülebilmesi/izlenebilmesi, yürüme bandı zemininin kırılmaz özel camla kaplanmasıyla çözümlenebilir. Gerçekleştirilecek bu uygulama sayesinde;

- 1- Ziyaretçilerin yağışlı havalarda taban döşemesi üzerine taşıyacakları yağış suyunun zemine işlemesi kısıtlanacak,
- 2- Kontrolsüz ziyaretle taban üzerindeki yürümeyle oluşabilecek tessera çıkması, taş kenar ve köşelerinin kırılması gibi tahribat etkileri engellenebilecek,
- 3- Taban döşeme üst tabakasındaki malzeme aşınması önlenebilecek,
- 4- Türbe zemininde yapılacak aktif (aşağıdaki bölümlerde açıklanacak olan) koruma ve onarım müdahalelerinin kalıcı olması sağlanacaktır.

### *Taban Döşemesi ve Malzemesinin Korunması ve Onarımı*

Gerçekleştirilmesi gerekli görülen koruma çalışmaları, daha çok mevcut bozulmaların ve etkilerinin giderilmesini ve mevcut durumun iyileştirilmesini hedefleyen aktif konservasyon müdahalelerinden (Şener 2005: 53–66; Şener 2012a: 201–220) oluşmaktadır. Bu amaçla, yapılacak çalışmaların sürekliliğinin sağlanması için, yapısal sorunların giderilmesinden sonra gerçekleştirilmesi önemlidir. Öngörülen çalışmalar şu şekilde sıralanabilir:

#### *Temizlik*

Taban döşemesi yüzeyinde ve derz aralarında görülen birikimler ile dış cephe duvarları alt kısımlarındaki taşlarda gözlemlenen mikrobiyolojik patinanın temizlenmesi özgün renk ve dokunun ortaya çıkartılması, yeni bozulma oluşumlarına yol açmaması için gerekli ve önemli bir koruma işlemidir. Uygulamada farklı yöntemlerle temizlik yapılması mümkündür: Bu yöntemlerden türbe için geçerli olabilecek kolay ve etkili yöntem mekanik temizlik yöntemidir. Mekanik temizlik işlemi, konusunda deneyimli koruma elemanı tarafından uygun nitelikteki fırça ve süngerlerle yüzey aşındırılmadan yapılabilir.

Orhan Gazi Sandukasında görülen boyaların temizliğinde kimyasal (boya çözücü kullanılarak) yöntemlerle temizlenmesi mümkündür. Boya çözücü olarak *metil klorür* içerikli ürünler jel kıvamında kullanıma hazır bir çözücü olup, yağlıboya fırça yardımıyla boyalı yüzeylere uygulanabilir. Bu şekilde yumuşayarak kabarması sağlanan boya tabakası orta sertlikteki bir fırça ile fırçalanarak, pamuk ve sünger yardımıyla silinerek yüzeyden alınabilir. İşlem sonrasında yüzeyin suyla yıkanması ve kimyasal etkiden arındırılması gereklidir. Uygulamanın koruma meslek elemanınca yapılması ve uygulayıcının maske ve eldiven kullanması gereklidir.

#### *Sağlamlaştırma*

Sağlamlaştırma, lakuna bordürlerinde, yapım katlarını oluşturan harç katları arasında ayrılma/boşluk bulunan alanlarda ve taban dekorasyonunu oluşturan taş plaka yüzeylerinde olmak üzere farklı uygulama biçimleri şeklinde gerçekleştirilmektedir.

Bordür sağlamlaştırma uygulaması, lakunalarda kenarların, toz boya pigmentlerle renklendirilmiş uygun renk ve dokudaki kireç bağlayıcılı harç karışımları kullanılarak yapılmalıdır. Uygulama lakuna tabanından başlayarak kenardaki taş seviyesinde üçken kesit oluşturacak şekilde kenarların dolgulanması biçiminde gerçekleştirilmektedir. Bu uygulamayla lakuna kenarlarını oluşturan tesserea ve taş plakalar harç dolgu ile desteklenmekte ve zemine bağlanmaktadır. Bordür harcı uygulaması lakunalarda daha sonraki aşamada yapılacak harç dolgu tamamlama işlemleriyle birlikte mevcut kenarın açılmasını engelleyen ve kenarların dayanıklılıklarını arttıran bir uygulamadır.

Taban döşeme katları arasında ayrılma oluşan alanlardaki boşluklar sıvı harç enjeksiyonu yapılarak sağlamlaştırılmalıdır. Bunun için öncelikle harç katları arasında boşluk/ayrılma bulunan alanlar belirlenmeli ve çizim üzerinde işaretlenmelidir. Uygulamada taban üst bölümünden çıkartılan birer tesserea yuvasından ince kesiklerle açılacak birer kanalla bu boşluklara ulaşılması gereklidir. Arkasından hidrolik kireç bağlayıcı hazır enjeksiyon harç çözeltileri bu boşluklara akıtılarak- dolgulanarak sağlamlaştırılma yapılmalıdır. Uygulamada harç enjeksiyonu sonrasında, kabaran kısımlara kuruma sırasında üstten ağırlık yerleştirilerek baskı yapılması tam birleşme için önemlidir.

Aynı uygulama yarık ve çatlakların sağlamlaştırılmasında da kullanılabilir. Çatlak ve yarıklar bu şekilde dolgulandıktan sonra, yüzey rengine göre hazırlanan kireçli harç ile kapatılmalıdır. Hazırlanan dolgu harcı, kullanılacağı alanın yüzey rengine göre pigmentlerle renklendirilmelidir.

Taban döşemesinde yüzey sağlamlaştırma işlemleri ancak ufalanma görülen taş yüzeyleri söz konusu olduğunda yapılmalıdır. Bu uygulama için düşük yoğunlukta akrilik reçine uygulaması (aseton içinde % 4-6) tek uygulama halinde önerilebilir.

Yukarıda belirlenen tüm uygulamaların mozaik koruma konusunda deneyimli uzman korumacı denetiminde, koruma meslek elemanlarınca yapılması özellikle hatırlatılmalıdır.

### *Lakunalarda harç dolgu ile tamamlama*

Taban döşemesi dekorasyonunda eksik alanlar mevcuttur. Gerek büyük gerekse küçük alanlarda harç dolgu uygulamasıyla tamamlama yoluna gidilmelidir. Tamamlanacak alanlarda, orijinal doku ve renge uygun kireç esaslı harç kullanılmalıdır. Yarık/çatlak onarımlarında önerilen harç karışım oranları (tane türü ve boyutu değiştirilerek) plastik tamamlamalar için de uygulanabilir. Harç dolgu ile tamamlama uygulamaları, çalışma öncesinde yapılacak çok sayıda deneme içerisinden, renk ve doku uygunluğuna göre seçilen tek bir harç örneğiyle gerçekleştirilmelidir.

## Sonuç

Bursa Orhan Gazi Türbesi taban döşemesi, zamanla ve çevresel etkilerle oluşan bozulmalarla kısmen tahribata uğrayarak günümüze ulaşmıştır. Tahribat etkilerini gidermek-durdurmak-engellemek için yukarıda açıklanan önlemlerin alınması, yapısal sorunların çözülmesi ve etkin/önleyici koruma müdahalelerin yapılması gerekmektedir.

Koruma onarım uygulamaları, mevcut taban döşemesinin belge yanını zedelemeyen, durumu iyileştirilerek yaşatmayı amaçlamalıdır. Bu doğrultuda özgün yapıya ve malzemeye zarar verecek gereksiz uygulama, ek ve müdahalelerden

kaçınılması gereklidir. Olası hataların önüne geçmek için taban döşemesindeki tüm aktif uygulamaların koruma uzmanları denetiminde meslek elemanlarınca yürütülmesi, uluslar arası kabul gören etiklere uygun olması gereklidir. Ayrıca bahsi geçen bu koruma çalışmalarının kalıcı olmasını sağlamak ve yeni bozulma oluşumlarını önlemek için de yapı ve taban döşemesi periyodik olarak kontrol ve bakım altında tutulmalıdır.

## Kaynaklar - Bibliography

- Akıllı 1989 H. Akıllı, “Mozaik Tahribatları”, Anadolu Araştırmaları XI: 165-172.
- Eyice 1962 S. Eyice, “Bursa’da Osman ve Orhan Gazi Türbeleri”, Vakıflar Dergisi 5: 135-148.
- Okçu 2009 R. Okçu, “Prusia ad Olympum Mozaikleri”, JMR 3, 31-51.
- Shultze 1922 V. Shultze, Alt-christische Staedte und Landschaften II Kleinasien Gütersloh I.
- Şener 2005 Y. Selçuk Şener, “Side Antik Kenti Sütunlu Cadde Mozaiklerinin Konservasyonu” 26. Uluslararası Kazı Araştırma ve Arkeometri Sempozyumu, 20. Arkeometri Sonuçları Toplantısı, 24–28 Mayıs 2004 - Konya (Ankara): 53–66.
- Şener 2012 Y. Selçuk Şener, “Arkeolojik Alanda Taban Mozaiklerinde Karşılaşılan Bozulmalar”, Türkiye’de Arkeometri-nin Ulu Çınarları/Two Eminent Contributors to Archaeometry in Turkey, Prof. Dr. Ay Melek Özer ve Prof. Dr. Şahinde Demirci’ye Armağan/To honour of Prof. Dr. Ay Melek Özer and Prof. Dr. Şahinde Demirci, Ali Akın Akyol – Kameray Özdemir (Eds.) (İstanbul): 339-340.
- Şener 2012a Y. Selçuk Şener, “Arkeolojik Alanda in Situ (Yerinde) Mozaik Koruma Yöntemleri”, JMR 5: 201-220.
- Texier 1862 Ch. Texier, Asie Mineure, Çev. A. Suat (Paris).
- Torraca 1988 G. Torraca, Porous Building Materials, Materials Science for Architectural Conservation (Roma)





# Nymphaion (Kemalpaşa) Yakınlarında Bir Roma Villasının Mozaikleri: Eski Ahit Öyküleri Üstüne Bir Yorum

## A Roman Villa's Mosaics from near the Nymphaion (Kemalpaşa): An Interpretation on Old Testament's Narratives

Emine TOK – Ahmet TALAMAN – Mahir ATICI\*

(Received 1 July 2013; accepted after revision 16 July 2013)

### Özet

*Kalıntılar, İzmir'in Kemalpaşa ilçesinde sanayi bölgesindedir. 2013 yılında İzmir Müzesi tarafından yapılan kurtarma kazısında ortaya çıkartılmıştır. Alanda, en az iki kullanım evresi geçiren mozaikli bir villa ile bunun etrafına inşa edilmiş, üretim ve ticari işlevli mekanlardan meydana gelen bir kompleks bulunmuştur. Duvarları kısmen günümüze ulaşmış bu geç antik dönem kırsal villasının zeminini orijinalde mozaiklerle kaplıydı. Günümüze bir kısmı ulaşmış mozaiklerde geometrik, bitkisel ve figürlü süsleme birlikte kullanılmıştır.*

*Bu çalışmada, Geç Roma-Erken Hıristiyanlık dönemine ait kırsal villanın tanıtılması ve motif analizinin yapılması amaçlanmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Kemalpaşa, mozaik, Nymphaion, Roma villası, Erken Hıristiyanlık dönemi mozaik sanatı

### Abstract

*The Ruins are located in Industrial Area of İzmir's Kemalpaşa Town. It was unearthed by İzmir Archaeology Museum in 2013. In the area was found a villa, which has at least two usage phases, with mosaic floor and a complex consist of manufacture and commercial buildings. This Late Antiquity Villa's semi-walls survive until today and the original floor of villa was furnished mosaics. On this mosaics were used together geometrical, floral and figural motifs.*

*In this study, it is intended to introduce and analyse Late Roman- Early Christianity Villa and its motifs.*

**Keywords:** Kemalpaşa, nymphaion, mosaic, roman villa, Early Christian mosaic art.

Bu çalışmada, yayınlarda bulunmayan ve 2013 yılında İzmir Müzesi tarafından<sup>1</sup> yapılan kazılarla yeni ortaya çıkarılan mozaikli villanın tanıtılması ve çağdaşı örnekler içindeki yerinin etüt edilmesi amaçlanmıştır.

Kalıntılar, İzmir'in Kemalpaşa ilçesi sanayi bölgesindeki özel bir mülke ait 7 parselde yer alır. Bir inşaat hafriyatı sırasında yapılan temel kazılarında tesadüfen kültür tabakası ile karşılaşınca, çalışmalar durdurulmuş ve kazılar İzmir Müzesi denetiminde devam etmiştir<sup>2</sup>. Kazılarda ilk önce mozaikli villa açılmış, iskân alanının genişlediği anlaşılınca, araştırmalar tüm alana yayılmıştır. Çalışmalar sonunda, en az iki kullanım evresi geçiren bir kırsal villa ile

\* Yrd. Doç. Dr. Emine Tok, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bornova – İzmir. E-posta: dreminetok@gmail.com

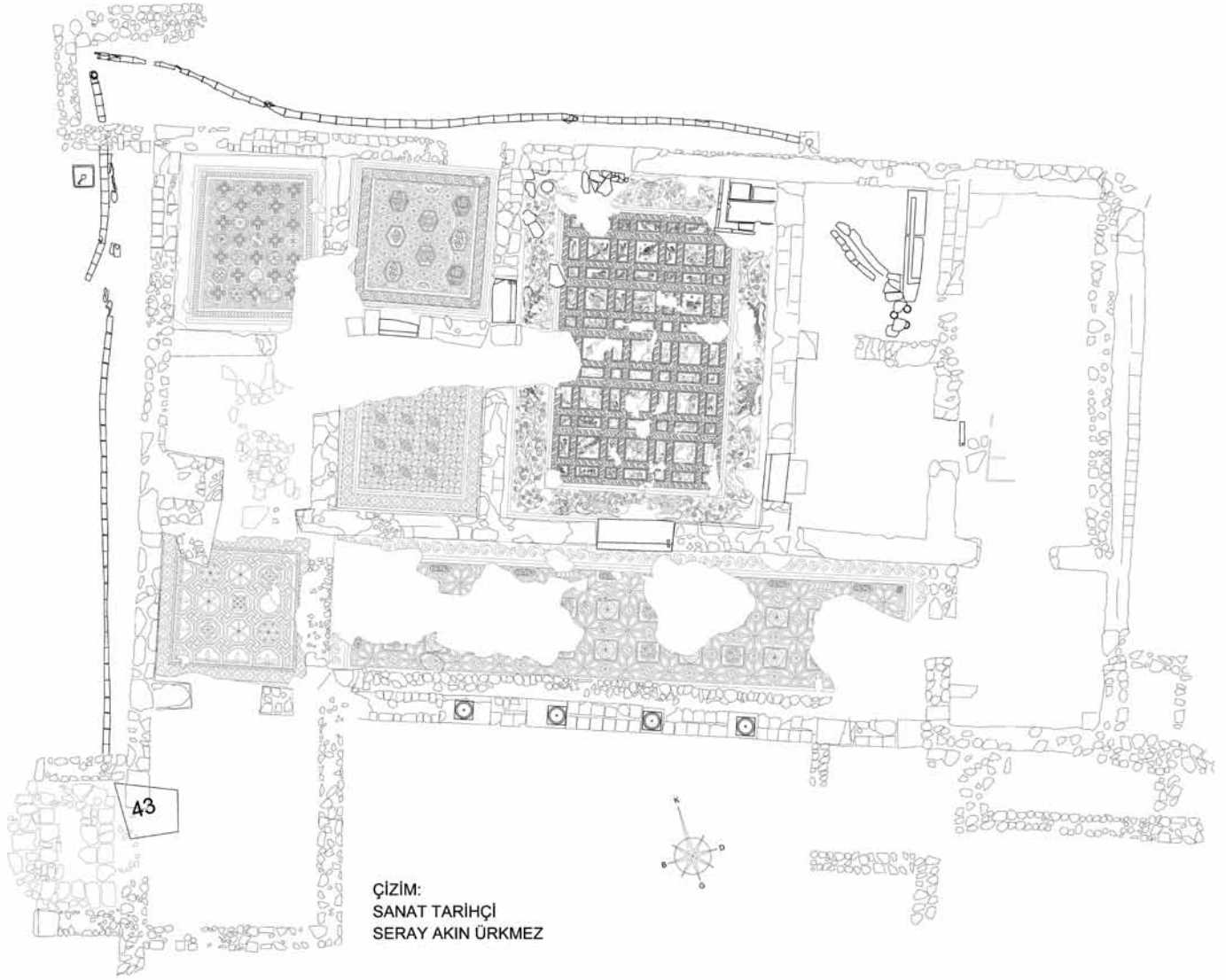
Ahmet Talaman, İzmir Arkeoloji Müzesi, Sanat Tarihçisi.

Mahir Atıcı, İzmir Arkeoloji Müzesi, Arkeolog.

1 Mozaikler ortaya çıkartıldıktan sonra, uzman restoratörler mozaiklerin ilk temizliği ve konservasyonunu tamamlamıştır. Metindeki çizimler Yüksek Lisans öğrencisi Seray Akın Ürkmez tarafından yapılmıştır.

2 Kalıntılar, BİM AŞ 'ye ait parselde inşa edilmesi amaçlanan depo temel hafriyatında ortaya çıkınca hemen durdurulmuş, yetkililer tarafından İzmir Müzesine Haber verilmiştir. Kazı çalışmaları sırasında BİM AŞ. Maddi ve manevi tüm olanakları ile çalışmalara destek olmuştur. Tarihi eser koruma bilinci ile hareket eden, kültür mirasımızın gelecek kuşaklara aktarılması için tüm olanaklarını sunan BİM AŞ. 'ye bu hassasiyetlerinden ve yardımlarından dolayı teşekkürü borç biliriz.

Kazı çalışmaları süresince Kemalpaşa Belediyesi de bu kültür varlığını ortaya çıkarmak için desteklerini esirgememiştir. Kemalpaşa Belediyesi yönetimine katkılarından dolayı çok teşekkür ederiz.



bunun etrafına inşa edilmiş, üretim ve ticari işlevli mekanlardan meydana gelen bir kompleks ortaya çıkmıştır<sup>3</sup> (Çizim 1).

Ören yeri, eskiden olduğu gibi, günümüzde de Kemalpaşa/Nymphaion'a giden ana yol üzerindedir. Konumu itibarıyla geç antik dönem kırsal villalarının lokalizasyon özelliklerini taşımaktadır. Yapılar, güneyden kuzeye doğru inen hafif yükseltili tepelerin ovayla bulunduğu düz arazidedir.

Villanın orijinal planı son derece simetrik. Merkezde geniş bir ana salon/kabul salonu bulunmaktadır. Salonun doğu ve batı kanadına; hem salona hem de birbirine açılan kare şekilli dörder mekan yerleştirilmiştir. Bu mekanlardan en uçta yer alanlar, güneye doğru birer birim daha genişletilerek ana salon önündeki uzun revaklı hol/portiko, içe çekilmiştir. Böylece ana salon önünde yarı açık bir iç avlu oluşturulmuştur (Bkz. Çizim 1; Resim 1).

Çizim 1  
Alanın planı  
(Çizim Seray Akın Ürkmez)

3 Geç Antik Çağ boyunca, 6. Yüzyıla kadar devam eden süreçte, Roma imparatorluğu eyaletlerinde inşa edilen kırsal villalarda bazı ortak tasarımlar bulunmaktadır. Küçük ya da çok geniş tarım arazileri/ çiftlikler içine inşa edilmiş villaların çevresinde, genellikle üretim faaliyetlerine hizmet eden binalar vardır. Bu yapılar, üretilen malzemelerin ikmali için büyük merkezlere yakın ya da kolay ulaşım sağlayabileceği yol ağları üzerinde bulunurlar. Kırsal villalarla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Bowden vd. 2004: 380 vd.; ayrıca bkz Lavan vd. 2007.



Resim 1  
Villanın genel görünüşü



Resim 2  
Villaya giriş mekanları



Kazılarda revaklı holün bahçeye doğrudan açılmadığı, üzerinde belli aralıklarla yerleştirilmiş zarif sütunlar bulunan geniş bir korkuluk duvarı ile bahçeden ayrıldığı anlaşılmıştır. Literatürde bu tasarımdaki kırsal villalar, *merkezinde kabul salonu bulunan pseudo portikolu plan* grubu içinde tanımlanmaktadır (Perring 2002: 74 vd. Fig. 24). Portikodaki sütunlar günümüze ulaşmasa da in-situ halde bulunan kaidelerinden, çok yüksek olmadıkları tahmin edilmektedir.

Villanın önünde güneye doğru uzanan büyük bir avlu bulunmaktadır. Avlunun güney yöndeki sınırları kayıptır. Yapıya giriş avlunun kuzeybatısına açılmış sığ rampalı geniş bir kapıdan sağlanmaktadır. Kapıdan geçildikten sonra, son

kullanım evresine ait olduğu düşünölen dikdörtgen bir mekana ulaşılır. Bu mekandan, orijinal villanın güneybatı köşesinde yer alan mozaikli odaya geçilir. Oda, doğudaki uzun hol ve kuzeyinde yer alan diğer oda ile bağlantılıdır. Odanın kuzeybatı köşesinde tam işlevi anlaşılamayan ve duvar izlenimi veren bir ek bulunmaktadır. Doğrudan orijinal mozaik tabanın üzerine oturtulmuş bu ek örgü, yapının son evresine ait olmalıdır (Resim 2).

Bu oda ile revaklı holü/portiko birbirine bağlayan duvar, zemin seviyesine kadar tamamen yıkılmıştır. Hol son evrede çeşitli düzenlemeler geçirmiştir. Zemin mozaikleri büyük oranda kayıptır. Güney duvarının önüne, mozaik zeminin üstüne oturtulan basit bir duvar ya da seki (?) eklenmiştir. Hol, kuzeyde ana salona, doğu yönde ise villanın tahrip olmuş diğer odasına bağlantı sağlar. Holün güney duvarındaki giriş ise son evreye ait müdahale olmalıdır.

Villanın planında odak noktası ana salondur. Diğer odalar ana salonun doğu ve batısında konumlanmışlardır. Uzun kullanıma bağlı olarak ana salonda çeşitli eklemeler ve onarımlar yapılmıştır. Mozaiklerde tahribatlar yoğunudur. Ana salona açılan üç kapıdan kuzeydeki son evresine ait olmalıdır.

Salonun batısında yer alan dört mekân kare planlıdır. Hafriyat sırasında mekânları birbirinden ayıran duvarların orta bölümü tahrip olmuştur. Odalardan üçünün zemini geometrik desenli mozaiklerle kaplıdır. Güneybatı köşedeki odada mozaik zeminin bozularak kaldırıldığı düşünölmektedir. Bu odanın zemininde kırık mermer parçalar dikkati çeker. Bazı mermer parçaların üzerinde hala harç

Resim 3  
Ana salonun batısındaki mekanlar







Resim 4  
Ana salonun doğusundaki  
mekanlar

Resim 4a  
Ana salonun doğusunda yer alan  
mekanlardan birinde ortaya çıkan  
su sisteminin detay görünüşü

kalıntılarının bulunması, bu mermerlerin orijinalde mevcut mozaik döşemenin statümeni (yatak) olabileceğini akla getirmektedir. Ancak mozaiklere ait hiçbir iz yoktur. Son kullanım evresinde odanın güneybatı köşesine bir platform eklenmiştir (Resim 3).

Ana salonun doğusundaki mekânların da orijinalde dört bölümden meydana geldiği anlaşılmaktadır. Ancak son kullanım evresinde doğudaki odaları birbirinden ayıran duvarın ortadan kaldırıldığı görülür. Ne yazık ki bu mekânların zemin döşemeleri günümüze ulaşmamıştır. Yalnızca güneydoğu köşede, girişin önünde takip edilen harç yatağındaki izden, zeminin bu kesimde büyük mermer plakalardan meydana geldiği tespit edilmiştir. Geç evre kullanımında odaların altına döşenen su sistemine ilişkin pişmiş toprak künkler, in-situ halde ortaya çıkartılmıştır (Resim 4, 4a).

İlk evre yapısının duvarları daha özenli işçiliktedir. Ön yüzleri kabayontu tıraşlanmış 2-3 sıra taş, 1 sıra tuğla dizisiyle dönüşümlü olarak yerleştirilmiş almasıık düzende inşa edilmiştir. Bağlayıcı olarak kireç harç kullanılmıştır. Kapı kenarlarında ve eşiklerde devşirme mermer parçalar da inşa malzemesine katılmıştır. Almasıık düzen tekniği, Erken Hıristiyanlık ve ilk Bizans dönemlerinde Anadolu'da askeri, dini ve sivil mimaride yaygın olarak uygulanmaktadır.

Duvarları kısmen günümüze ulaşmış bu geç antik dönem kırsal villasının zeminindeki dekoratif mozaikler, yapının orijinalde ne kadar gösterişli ve anıtsal olduğunu anlatan verilerdir. Duvarlarda yer yer saptanan sıvalar da orijinalde iç mekanların sıvalı ve hatta boyalı olduğunu hayal etmemizi sağlar (Resim 5).

Kazılarda ortaya çıkan izler, Erken Hıristiyanlık döneminde inşa edildiği düşünülen mozaikli villanın uzun süre kullanıldığını göstermektedir. Yapıda saptanan tamir izleri ve kullanıma yönelik müdahaleler ne zaman gerçekleşti? Bunu net olarak söylemek çok mümkün değildir. Yapıda gerçekleştirilen tamir, onarım ve eklemeler, zemin mozaik üretimi ya da uygulamasının sona erdiği Arap akınlarının ardından mı oldu? Yoksa uzun kullanıma bağlı olarak 7. Yüzyılın hemen öncesindeki ekonomik sıkıntının yaşandığı evreye mi ait? Eğer öyle ise mozaiklerin boşalan kesimlerinin devşirme mermer parçalarla yamanması çok da uzak bir ihtimal değildir<sup>4</sup>. Villanın son sahipleri tarafından bazı odalara yeni bölmeler eklenmiş, yeni kullanım alanları oluşturulmuştur.

4 Nitekim, Doç. Dr. Gürçan Polat tarafından yapılan Antandros kazılarında ortaya çıkan sivil konutta gerçekleştirilen onarım ve eklerin Arap akınları öncesine ait olduğu saptanmıştır. Bilgileri için Doç. Dr. Gürçan Polat'a teşekkür ederiz.





Resim 5  
İlk evre duvar tekniği

Resim 6  
Ana Salon



Bazı eksikliklerine rağmen tüm odalardaki dekorasyonun tamamının nasıl olduğu anlaşılmaktadır. Her oda, boyutları ve belki de kullanımları esas alınarak planlanmış motiflerle süslenmiştir. Örneğin merkezdeki ana salonun mozaik repertuarı, odanın önemine ve boyutlarına uygun olarak daha dekoratif, çok renkli işçilikle vurgulanmıştır.

Villada mozaikle kaplı alan ve tesserae oranları karşılaştırıldığında, yaklaşık olarak 1.900.000 tesserae kullanıldığı görülür.

## Malzeme ve Teknik

Mozaik küplerinin üretiminde cam, pişmiş toprak ve taş olmak üzere üç farklı malzeme kullanılmıştır. Bu malzemeler arasında:

- Çok ince renk skalası bulunan kireçtaşı ve traverten türleri ile Eflatun-pembe ve yeşil renkli mermer tesseraeler
- Koyu ve parlak tonlarda yeşil, mavi, sarı ve siyaha çalan cam tesseraeler
- Pişmiş topraktan yapılmış kiremit kırmızısı renkte tesseraeler

Eflatun-pembe renkli mermer parçaların en yakın İasos'taki mermer yataklarından, sarı renkli travertenlerin Hieropolis civarından getirtildikleri düşünülmektedir. Mozaiklerde kullanılan tesseraelerin boyutları 0.5-1.1 cm. arasında değişmektedir. Özellikle ana salonda uygulanan figürlü süslemelerde çok küçük boyutlu cam tesseraelerin kullanıldığı dikkati çeker. Tesseraeler genel olarak düzgün dörtgen şekillidir. Bazı tesseraelerin eğri hatlarda kullanılmak üzere düzensiz kesildikleri de görülmektedir. Mozaik taban, üç ana katmandan oluşmuştur<sup>5</sup>:

Boyutları 5 mm ile 10 mm arasında değişen cam, pişmiş toprak ve taşlardan meydana gelen tesseraeler, son derece özenli işçilikleri, maliyeti yüksek malzeme seçimi ile iyi bir atölye ürünü olarak karşımıza çıkar. Mozaiklerdeki desenler, Geç Antik çağ sanatında yaygın olarak görülen geometrik-bitkisel ve figürlü süslemelerin bir arada kullanıldığı kompozisyonlardan meydana gelmektedir.

## ANA SALON

Ana salon zemin mozaïği geniş bir bordür ve merkezde büyük bir panodan meydana gelmektedir (Çizim 2, Resim 6). Döşemede yer yer tamir izleri dikkat çeker. Kazılar, yapının son evrede yangın geçirek çöktüğünü göstermiştir. Ana panodaki bazı figürlerin yangın nedeniyle tahrip olduğu düşünülmektedir. Zira ana pano mozaiklerinde ısıya dayanıklı olmayan cam tesseraeler kullanılmıştır.

Villanın son sahipleri, yapıyı kendi kullanımlarına göre düzenlerken, mozaiklerin boşalan bölümlerini mermer parçalarla yamamışlar ve odanın kuzeydoğu köşesine, devşirme mermer malzeme ile 1.39 x 1.62 m. boyutlarında muhtemelen ıslak alan olarak kullanılan bir birim yerleştirmişlerdir:

## Bordür

Geniş bordürü dışta, 7.7 cm genişliğinde biri beyaz diğeri siyah renkli bant ile çevrelenmiştir. Bitkisel ve figürlü temaların işlendiği geniş bordür 80 cm. dir.

5 En altta, yalıtım ve terazi işlevi gören büyük kiremit ve taşlarla yapılmış temel dolgu olarak nitelendirilebilecek *statumen* /yatak, bunun üzerinde 15 cm. kalınlığında, içinde kiremit kırıkları ile tutturulmuş beton sertliğindeki kireç harçlı *Rudus* ve en üst kesimde tesseraelerin içine kakılarak döşendiği yatak harcı *Nucleus*.





Çizim 2  
Ana Salon Mozaïği (Çizim Seray Akın Ürkmez)





Resim 7  
Ana Salon Mozaiği,  
doğu yöndeki bordür



Resim 8  
Anadolu Parsı



Resim 8a  
Anadolu Parsı



Resim 9  
Kınalı keklik ve Ardıç kuşu

Ana süslemesi, dört yönde bir kantharostan çıkan ve tüm alana yayılan olgunlaşmış üzüm salkımlarına sahip asma dallarıdır. Bu motifteki diğer vurgu ise dört yöndeki kantharoslara yönelmiş pars, aslan ve kaplan figürleridir. Asma dallarının arasında, çoğu üzüm salkımlarını gagalayan çeşitli türden kuş figürleri ile tavşanlar birbirlerinden habersizce bu doğa içine dolaşırlar ve beslenirler. Sonbaharda, hasat mevsimi sırasında bir kısmı sararmaya yüz tutmuş asma yaprakları plastik olarak çok renkli çalışılmıştır. Zemin beyazdır. Odanın uzun kenarları olan doğu ve batıda, kantharoslara iki tarafına Anadolu Parsları yönelmişken, Kısa kenarlardan kuzey yönündekine heybetli yelesi Aslanlar; güney yönündekine ise Anadolu Kaplanları işlenmiştir.

Doğu yöndeki uzun bordürün tam merkezinde, çoğu tahrip olmuş mavi-siyah ve beyaz renklerle işlenmiş geniş ağızlı bir kantharos bulunmaktadır (Resim 7). Kantharosun içinden mavi-sarı renkli tesseraeler ile işlenmiş kalın asma dalları, kıvrımlar yaparak küçük dallara ayrılıp bordür boyunca yayılmıştır. Dalların üzerinde kimi sararmış, kimi sararmaya yüz tutmuş yapraklar ve olgunlaşmış kırmızı üzüm salkımları işlenmiştir. Bordürde en çarpıcı iki figür, tüm anatomik detayları ile işlenmiş iki Anadolu Parsı (*Panthera tulliana*, *Pardus*)<sup>6</sup>dir. Bu iki büyük yırtıcı, kıvrımlı kuyrukları, geniş pençeleri, küçük kulakları ve sarı postlarının üzerindeki içi boş gri benekleri ile günümüzde soyu tükenen ve İzmir çevresinde 1970 li yıllara kadar görülen Anadolu parsından başka bir hayvan değildir. Figürlerin ayaklarının altında zemin çizgisi yoktur. Parslardan biri oldukça tahrip durumda, diğeri iyi kondisyondadır. Figürlerden soldakinin gerisinde de tahribatlar çoktur (Resim 8, 8a).

Sağlam kalmış kesimlerde asma dallarının arasında yaprakları ve filizleri gagalayan biri Kınalı Keklik (*Alectoris chukar*), diğeri Ardıç Kuşu/Çil Bakal (*Turdus philomelos*) olmak üzere iki kuş figürü tanımlanabilmektedir (Resim 9).

Halk arasında Kınalı Keklik olarak bilinen kuş (*Alectoris chukar*)<sup>7</sup> türüne ait tüm çizgi ve detaylar ile çok renkli işlenmiştir. Gövdesindeki dikey çizgiler en

6 1974 yılına kadar varlığını devam ettiren türün nesli tükendiği kabul edilse de 1984 yılında bu türe ilişkin saptanan bazı işaretler bilim dünyasında tartışma yaratmıştır. Bilim dünyasında ilk kez 19. yüzyılda İzmir yakınlarında tanımlanarak belgelenmiştir. Anadolu'da pek çok yerde görülmesine karşın İzmir ve Hatay bölgeleri yaygın yaşam alanlarıydı. Çatal Höyük kazılarında bulunan kabartmalar ve mühürlere göre bu türün Neolitik dönemden beri bulunduğu ve sanatta betimlendiği bilinmektedir. Geniş pençelerinde sivri ve keskin tırnakları, küçük kulakları, parlak kısa tüylü postu vardır. Post rengi ve tüy uzunluğu yaşam alanına göre değişmekle birlikte, parlak sarımsı kahverengiden koyu sarımsı pas rengine kadar farklılık göstermektedir. Üstünde siyah benekler bulunur. Jaguardan farklı olarak beneklerinin içleri boştur. Boğazlarının altında siyah noktalarından oluşan çizgi bulunmaktadır. Uzun kuyrukları gövdesinin üçte ikisi boyutlarındadır.

Ayrıntılı bilgi için bkz. Türkcan 2007: 257-266; Valenciennes 1856: 1035-1039; Akın 1991: 7-10; Khorozyan vd. 2006: 41-52; Baytop 1973: 183-184

7 Sülüngiller ailesine mensup bir kuş türüdür. Türü belirleyen topluca gövdeleri üzerindeki renkli dikey çizgilerdir. Ayakları kırmızıdır. Sırt tarafında, kuyruk sokumu ve kuyruk üstü tüylerinde siyahımsı çizgiler ve kırmızımsı enine lekeler bulunmaktadır. Gözün etrafında kırmızı bir halka ve boyundan aşağı inen bir çizgi vardır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ergene 1945: 29 vd. Tablo 2; Barbanera vd. 2009: 1203-1212; Demirkan vd. 2010: 1017-1024.

belirgin özelliğidir. Sarı-kırmızı-siyah, eflatun renkler kullanılarak betimlenmiştir (Resim 10).

Ardıç Kuşu/Çil Bakal olarak tanımlanan (*Turdus philomelos*)<sup>8</sup> da gövdesinin altındaki sarı-siyah lekeli bölümü ve duruşu ve tüm anatomik detayları ile işlenmiştir (Resim 11).

Kanthalosun sağındaki parsın pençesinin önünde, bu yırtıcı ile alakası olmayan, ağzında yapraklı bitki parçasını taşıyan bir ördek figürü bulunmaktadır. Ördeğin başı yeşil, gövdesi, kanatları ve kuyruğu açık mavi, koyu mavi, erguvan, beyaz, yeşil ve eflatun renklerle işlenmiştir. Başından gövdesine kadar belirgin yeşil renk, Yeşilbaş (*Anas platyrhynchos*)<sup>9</sup> olarak bilinen türe ait betim olmalıdır.

Parsın gerisinde ise yine birisi serçe olmak üzere üç adet ötücü kuş ve bir tavşan, birbirinden habersizce bereketli asmanın meyvelerini yerken resmedilmişlerdir. Tavşan, büyük oranda tahrip olmuştur.

Güney yöndeki bordürde de aynı tema tekrar edilmiştir. Tam ortada çoğu tahrip olmuş mavi-siyah ve beyaz renklerle işlenmiş geniş ağızlı, yivli gövdeli bir kanthalos bulunmaktadır. Kanthalosun içinden mavi-sarı renkli tesseraeler ile işlenmiş kalın asma dalları, kıvrımlar yaparak küçük dallara ayrılıp bordür boyunca yayılmıştır. Dalların üzerinde kimi sararmış, kimi sararmaya yüz tutmuş yapraklar ve olgunlaşmış kırmızı üzüm salkımları işlenmiştir. Bordürde en çarpıcı iki figürü bu kez kanthalosa yönelmiş iki dişi kaplandır. Tüm detayları incelendiğinde bu kaplanların, yakın zamanlara kadar Anadolu'da da yaşayan Hazar Kaplanı (*Panthera tigris virgata*) olarak bilinen türü betimlediği anlaşılır (Resim 12-13)<sup>10</sup>. Bu yırtıcıların ayaklarının altına, zemini belirleyen sarı renkle işlenmiş toprak hattı çizilmiştir. Kuyruğunu havaya kaldırmış dişi kaplanlar hareket halindedir ve kükremektedir. Sarı ve kırmızı renkle işlenmiş postlarında mavi çizgilerle türleri belirlenmiştir. Görüntüleri ile Bengal Kaplanlarına benzeyen çizgili postlu bu tür, biraz daha küçük boyutludur. İnce çizgileri kısmen soluktur.

Sol tarafta, asma dallarının arasında yaprakları, filizleri gagalayan bir kınalı keklik ve tavşan figürü bordüre eklenmiş diğer uçuculardır. Bu hayvanlar, bereketli



Resim 10  
Keklik



Resim 11  
Ardıç Kuşu

8 Karatavukgiller ailesine mensup bir kuş türüdür. Adını, Latince Turdus, Yunanca Φιλομέλος kelimelerinden almıştır. Yunanca terim, Mitolojide dili kesildikten sonra güzel öten bir kuşa dönüşen Atinalı prenses Filomela'ya atıfta bulunur. Türkiye'nin ege ve güney kıyıları kışlak alanlarıdır. Sırtları düz kahverengi, gövdeleri sarı-krem üzerine siyah benekli renklidir. Bu tür ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Ergene 1945: 248; Peterson vd. 1954: 218, 222; Grimal 1997: 646-647.

9 Yeşilbaş (*Anas platyrhynchos*) olarak anılan tür, en yaygın ördek türüdür, ördekgiller ailesindedir. Erkeğin kafası ve boynu koyu yeşil ve metal parlaklığındadır, boynun etrafında dar ve arkada tam olarak kapanmayan beyaz bir halkası vardır Erkeğinin üreme döneminde, parlak yeşil bir başı, siyah kuyruğu ve altında siyah çizgi olan sarı gagası belirgindir. Dişisi açık kahverengidir ve koyu kahverengi gagası vardır. Hem erkek hem de dişi yeşilbaşın kanadının ucunda etrafı beyaz, mor bir benek vardır Bu iz yalnızca kuş uçarken izlenebilir. Üreme döneminin dışında erkeği dişisine benzese de sarı gagası ve kızıl kahverengi gerdanı, ayırt edici belirgin özelliğidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kiziroğlu 1989: 88; Ergene 1945: 107; Peterson vd. 1954: 29-30.

10 Tigris, Dicle ırmağının Latince adıdır. Dicle ırmağının etrafında sıkça görüldüğü için Dicle panteri anlamına gelen Felis (*Panthera*) Tigris adı verilmiştir. Bu yırtıcının 8 alt türü bulunmaktadır. Türkiye Hazar kaplanının (*Panthera tigris virgata*) neslinin tükendiği ülkeler arasındadır. Bengal kaplanlarına benzemesine rağmen Uzakdoğu'daki akrabalarından biraz daha küçüktür. Erkekleri bazen 240 kg. ye çıkabilmektedir. Tüyleri sık, ince çizgileri kısmen soluktur. Bengal kaplanlarından farklı olarak tüylerin rengi kahverengi veya koyu gridir. Arka ayakları ön ayaklarından biraz daha uzundur. Gövde ve boyun altı beyaz ve kısmen sarkıktır Kulaklar küçüktür. Bacaklarının dış kısımları sarı, iç tarafları beyazdır. Roma döneminde bu aileye mensup kaplanlar, gladyatör dövüşlerinde ve başka yırtıcılarla arenalarda kullanılmaktaydı. Romalılar, arenalarında dövüştürmek için çok uzak bölgelere kadar yolculuk yaparlardı, vahşi hayvanları yakalayıp kullanırlardı. Büyük Saray mozaiklerinde av betimleri içinde kaplan avı resmedilmesi, herhalde gösterişli heybetli ve güçlü olan bu yırtıcıların uzun yüzyıllar merak uyandırdığını belgelemektedir. Bkz. Wild Animals 2010: 1-14; Jobst vd. 1997: 33, 39.



Resim 12  
Güney yöndeki bordürde yer alan  
Anadolu Kaplanlarından biri



Resim 13  
Anadolu'da soyu tükenen kaplan



asmadan meyve ve yapraklarla beslenir halde betimlenmişlerdir. Her iki figür de tüm anatomik detayları ile çok renkli tasvir edilmiştir. Kantharosun sağında, kaplanın pençelerinin önünde, bu yırtıcı ile hiçbir bağlantısı olmayan yeşilbaşlı bir ördek asma yapraklarını gagalarken resmedilmiştir. Kaplanın gerisinde ise bir tavşan ve uzun kuyruklu bir ötücü kuş asmanın meyveleriyle beslenmektedir (Resim 14-15).

Bordür, batı yönde kesintisiz aynı tema ile devam etmektedir. Tıpkı doğu yönünde olduğu gibi tam ortada kantharos bulunuyor olmalıdır. Ancak tamamen kaybolmuştur. Kantharosun içinden mavi-sarı renkli tesseraeler ile işlenmiş kalın asma dalları, kıvrımlar yaparak küçük dallara ayrılıp bordür boyunca yayılmıştır. Dalların üzerinde kimi sararmış, kimi sararmaya yüz tutmuş yapraklar ve olgunlaşmış kırmızı üzüm salkımları işlenmiştir. Doğu yönde olduğu gibi bu kenarda da kantharosa iki Anadolu Parsı yönelmiştir. Soldaki pars figürünün çok azı korunmuştur. Sağ taraftaki sağlamdır. Sarı renkli postu, içi boş beneklerle belirlenmiştir. Kuyruğunu havaya kaldırmış kükrer halde resmedilmiş figürlerin ayaklarının altına mavi renkli zemin parçası konmuştur. Bordürün bu yönünde asma dalları arasına serpiştirilmiş, beslenen kuşlar daha fazla ve çeşitlidir. Kınalı keklik (*Alectoris chukar*), diğer betimleri gibi aynı renklerle, tüm anatomik detayları ile işlenmiştir. Üzüm salkımlarını gagalamaktadır (Resim 16).

Kekliğin biraz ötesinde, yine üzüm salkımlarını gagalayan yeni bir kuş türü, Telli Turna (*Anthropoides virgo*)<sup>11</sup> resmedilmiştir. Başının üzerinde sarkan bir tüy demeti bulunmaktadır. Boynundan gövdesine kadar olan alan farklı renklidir. Uzun bacakları ve tipik gövdesi Anadolu'da nesli tükenmek üzere olan Telli Turna'yı işaret etmektedir. Bu iki kuşun yanında, biri güvercini anımsatan diğeri

11 Halk arasında Telli Turna olarak anılan bu kuş, Anadolu, Güney Avrupa, Afrika, Orta Asya ve Çin'de bulunur. Göçmen kuştur. Anadolu'da nesli tükenmek üzeredir. Son araştırmalarda 11 Telli Turna kaldığı tespit edilmiştir. Gözlerinin arkasından aşağı doğru sarkan ipek gibi beyaz tüy demeti vardır. Baş ve boyun yanları, çene gerdan ve karsak bölgesi siyah/koyu gri, diğer kesimleri açık gri-beyazımsı renklidir. Gözleri kırmızıdır. Ergene 1945: 83 Tablo 21-2.





Resim 14  
Güney yöndeki bordürün solunda yer alan hayvanlar

Resim 17  
Batı bordür sol kesimdeki figürler

Resim 15  
Güney yöndeki bordürün sağında yer alan hayvanlar

Resim 18  
Batı bordür sağ kesimdeki figürler

Resim 16  
Batı bordür sol kesimdeki figürler

Resim 19  
Batı bordür Turna





Resim 20  
Turna

daha küçük boyutlu bir ötücü kuş da bordürün sol tarafındaki uçucular arasındadır. Bu kuşlarla birlikte asmadan nasiplenen bir tavşan da tüm detayları ile çok renkli işlenmiştir (Resim 17).

Sağdaki parsın pençelerinin önünde yine tamamen bağımsız hareket ettiği anlaşılan yarı tahrip durumdaki bir kınalı keklik, benzer renk skalasıyla betimlenmiştir (Resim 18). Parsın arkasında ise bu kez asma yaprağını gagalayan bir Telli Turna tüm anatomik detayları dikkatle işlenerek resmedilmiştir (Resim 19-20).



Bu alanda resmedilen diğer bir kuş türü ise benekli sülün ya da Beç Tavuğu (Numida meleagris) diye anılan sülün cinsinden biri olmalıdır. (Resim 21-22)<sup>12</sup>. Başında kırmızı ibiği, gövdesindeki siyah-beyaz beneklerle tasvir edilmiştir. Numida meleagris/Beç tavuğu, Erken Bizans döneminde kullanılan figürler arasındadır. Libya'da Makarios Kilisesi'nde (6. Yüzyıl), Madaba'da bir kilisede (6. Yüzyıl) tasvir edilmiştir.

Çoğu tahrip olmuş bordürün son kullanım evresinde mermer parçalar ile yamandıği izlenmektedir. Boşalan bölümde bir tavşan figürü ve ördeği anımsatan bir kuş figüründen başka, türü belirlenemeyen bir ötücü kuş daha resmedilmiştir.

Bordürdeki en büyük bozulma kuzey yöndedir. Son evrede açılan kapı ve kuzeydoğu köşeye yapılan ek, kayıpların başlıca nedeni olmalıdır. Bu alanda yalnızca merkezdeki bölüm kısmen günümüze ulaşabilmiştir. Ancak görünen o ki bu kullanım evresinde mozaikte zaten kayıplar da bulunduğu yapılan mermer yamalardan anlaşılmalıdır.



Resim 21  
Benekli keklik ?,  
Beç Tavuğu?

Resim 22  
Beç Tavuğu

Bordürün kuzey yönde de aynı temayı tekrar ettiği anlaşılmalıdır. Bir bölümü tahrip olmuş mavi-siyah ve beyaz renklerle işlenmiş geniş ağızlı bir kantharosun içinden mavi-sarı renkli tesseraeler ile işlenmiş kalın asma dalları, kıvrımlar yaparak küçük dallara ayrılıp bordür boyunca yayılmıştır. Dalların üzerinde kimi sararmış, kimi sararmaya yüz tutmuş yapraklar ve olgunlaşmış kırmızı üzüm salkımları işlenmiştir. Bu yönde kantharosa iki Aslan yönelmiştir. Soldaki figürün sadece başı ve pençelerinin bir kısmı korunmuştur. Sağ taraftaki nispeten daha belirgindir. Heybetli yeşelleri, geniş pençeleri, kuyruğunu kaldırmış kükrer halde tasvir edilmişlerdir. Ayaklarının altına mavi zemin parçası işlenmiştir. Vücudunda, sarı-siyah ve erguvan renkleri kullanılmıştır. Yer yer beyaz ve mavi renkli tesseraelerle plastik etki sağlanmıştır (Resim 23).



Resim 23  
Ana salon mozaïği,  
kuzey yöndeki bordür.

<sup>12</sup> Osmanlı Döneminde Beç Tavuğu olarak isimlendirilen bu türe Hint Tavuğu da denmektedir. Afrika ve Hindistan'da da bulunmaktadır.

## Ana Pano

Ana pano, kare ve dikdörtgenlerden oluşan toplam 77 adet bölüme ayrılmıştır. Her bölümün içine hayvan figürleri işlenmiştir. Figürler, kendine ayrılan alanın derinliği ile sınırlanmıştır. Kartuşların bazılarının içinde toprak ya da su gibi belirleyici topografik öğeler işlenmiştir. Resimler incelendiğinde, belirli bir hareket yönü seçilmemektedir. Günümüze ulaşan mozaik panolar içinde, 77 hayvan betimlemesinden bir kısmı kısmen, bir kısmı da tamamen tahrip olmuştur.

Kartuşlar içinde resmedilen hayvan figürleri, sarı renkle belirlenmiş toprak, mavi renkle işlenmiş su ve ayaklarının altına yerleştirilmiş çeşitli bitkisel motifler ile tamamlanmıştır. Bunun yanında az da olsa ayaklarının altında zemin izlenimi veren herhangi bir desen bulunmayan tasvirler de mevcuttur.

Kare şekilli panolar içinde resmedilmiş kuşlar, diyagonal yerleştirilmişlerdir. Bu sunum, figürlerin çok yönlü algılanmasını sağlamıştır. Dikdörtgen panolara işlenmiş olanlar ise uzun kenar boyunca sıralanmışlardır. Tüm hayvanların beslenme, yüzmeye ve koşma gibi eylemlerle hareket halinde oldukları dikkati çeker. Figürler renkli tesseraeler kullanılarak gerçeğe yakın anatomik yapıları ile tasvir edilmişlerdir. Sanatçıların natüralist üslubu, pek çok hayvan türünü belirlemede yardımcı olmuştur. Ana panoda resmedilen figürler şunlardır:

### Ördek - Yeşilbaş (*anas platyrhynchos*)

Sırasıyla kırmızı, beyaz ve mavi renkli tesseraelerden oluşan, iç içe geçmiş kare şekilli üç bordürle sınırlanmıştır. Zemin beyaz renkli tesseraeler arasına dikkatlice yerleştirilmiş su aksı izlenimi veren açık mavi renkli tesseraeler ile dizayn edilmiştir. Merkezde, çok renkli işçiliği ile son derece natüralist biçimde resmedilmiş bir ördek bulunmaktadır. Renklerinden, bir erkek olduğu anlaşılmaktadır. Koyu mavi, yeşil, açık sarı ve koyu sarı renkli tesseraeler 0.4-0.6 cm. arasında değişmektedir. Gagasında Lotus'a benzeyen bir su bitkisi taşımaktadır. Ördeğin arkasında da aynı cinste kıvrımlı dalı ile bir başka bitki yer alır. Hareket halinde olduğu anlaşılan ördeğin ayakları görülmez. Zira, su içinde yüzdüğü anlaşılmaktadır. Figürün gerek renkleri gerekse vücut detayları ile dikkatlice etüt edilmiş olduğu anlaşılmaktadır (Resim 24)

### Uçucu Kuş - Kır Kırlangıcı (*hirundo rustica?*)

Zemin beyaz renkli tesseraelerden oluşur. Panonun içine, olgun meyveli üzüm salkımları bulunan bir asma dalı yerleştirilmiştir. Dal üzerine serpiştirilmiş birkaç asma yaprağı sarı renklerle resmedilmiştir. Dallardan birinin üzerine konmuş bedeni kır kırlangıcı<sup>13</sup>, gagası bir papağanı andıran kuş, üzüm salkımlarını yemeye hazır halde iken betimlenmiştir. Sırt ve kanatları koyu mavi ve açık mavi renktedir. Gövdesinin altında beyaz renk kullanılmıştır. Uzun kanatları ve gövde renkleri kır kırlangıcıyı anımsatmaktadır. Ancak geniş gagası mavi papağanlar ile benzeşmektedir. Gerek figür, gerekse bitki detayları natüralist üslupta verilmiştir. Bir asma dalındaki üzüm salkımlarını gagalayan kuş betimlemeleri, Erken Hıristiyanlık ve ilk Bizans dönemlerinde dini mimaride taş işçiliğinde de yaygın olarak kullanılan temadır (Resim 25)<sup>14</sup>.



Resim 24  
Ördek/Yeşilbaş (*Anas platyrhynchos*)

Resim 25  
Uçucu Kuş  
(Kır Kırlangıcı/*Hirundo rustica?*)

Resim 26  
Eşek (*Equus asinus?*)

13 Kır Kırlangıcı (*Hirundo Rustica*), kırlangıçgiller ailesine içinde bir türdür. Üst tarafları laciverte çalan parlak koyu mavi, gövdesi krem renktedir. Gagası kısa ve geniştir. Kuyruğu çatallıdır. Yaz mevsimini Türkiye'nin sıcak bölgelerinde geçirmektedirler. Yerleşim bölgelerine yakın yerlerde yaşarlar. Bilgi için bkz Ergene 1945: 218.

14 Priene bazilika'daki ambon (5. yy- 6. yy başı) için bkz. Westphalen 2000: 278-280 Fig. 3-4; Feld 1975: 197-209; Mercangöz 1996: 80-97.





### Eşek (*equus asinus?*)

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş eşek(?) figürü, zemini olmayan beyaz bir fon üzerinde hareket halinde iken resmedilmiştir. Yeleleri, dik kulakları ve toynakları belirgindir. Figür, açık mavi ve koyu mavi renkli tesseraeler ile belirlenmiştir. Gerisinde yer alan iki bitki motifi doğa içinde olduğunu vurgulamaktadır. Mozaikte yer yer kayıplar mevcuttur. (Resim 26)



### Hint Tavuskuşu - Mavi Tavus Kuşu (*pavo cristatus*<sup>15</sup>)

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş figür, yaprakları ve meyvesi olan kıvrımlı bir dal parçası üzerinde resmedilmiştir. Tavuskuşu dalın meyvesini/yaprağını gagalar halde betimlenmiştir. Figürün gövdesi tahrip olmuştur. Baş ve kuyruk kesimi sağlam durumdadır. Baş ve boynu mavi renktedir. Kuyrukta, açık sarı, pembe, açık mavi, koyu mavi ve beyaz renkli tesseraeler kullanılarak tüm detaylar işlenmiştir. Sarı gagalı tavus kuşunun başındaki tepeliği ve göz detayları da ayrıntı ile resmedilmiştir. Bu özellikleriyle hayvanın erkek olduğu anlaşılmaktadır (Resim 27).



### Dişi Yırtıcı Hayvan (?)

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş dört ayaklı dişi olduğu anlaşılan hayvan figürü, zemini olmayan beyaz bir fon üzerinde hareket halinde iken resmedilmiştir. Baş kısmında ve gövdesinde kısmen kayıplar vardır. Arkasındaki uzun kuyruğu kıvrıktır. (Resim 28).



### Ötücü Kuş - Ardıç Kuşu/Çil Bakal (*turdus philomelos?*)

Kare şekilli pano içine yerleştirilmiş benekli ardıç kuşunu andıran figür, beyaz fon üzerine resmedilmiştir. Herhangi bir zemin çizgisi bulunmamasına rağmen ayakları bir dal parçası üzerindeymiş gibi duruş sergiler. Sarı renkli gagasında yeşil renkle tanımlanmış bir bitki tutmaktadır. Sırt kısmında kayıplar olsa da düz koyu renkli olduğu anlaşılmaktadır. Gövdesinin alt kısmı beneklidir. (Resim 29).

Resim 27  
Hint Tavuskuşu/Mavi Tavus Kuşu  
(*Pavo cristatus*)

Resim 28  
Dişi Yırtıcı Hayvan (?)

Resim 29  
Ötücü Kuş (Ardıç Kuşu/Çil Bakal)/  
*Turdus philomelos*

Resim 30  
Av Köpeği/Tazi

### Av Köpeği - Tazi

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş figürün ayaklarının altında açık kahverengi dalgalı hatlı bir zemin parçası işlenmiştir. Diğer alanlar boş beyaz fon şeklinde düzenlenmiştir. Köpek, bu dalgalı zemin üzerinde kuyruğunu kaldırmış, koşar halde resmedilmiştir. Köpeğin boynundaki tasmaından, evcil bir av köpeği olduğu anlaşılmaktadır. Kuyruğunu kaldırması, tazıların avın yönünü gösteren davranış özelliği arasındadır. Üzerinde siyah renkli bir halka bulunan tasmının, erguvan rengi ve sarı renkli tesseraeler ile işlendiği net olarak seçilebilmektedir. Figürün konturları koyu mavi renkli tesseraeler ile belirlenmiş, içi açık mavi ve yer yer beyaz tesseraeler ile doldurulmuştur. Kulakları öne doğru dik resmedilmiş köpeğin, kayıplar bulunsun da ağzının açık olduğu anlaşılmaktadır (Resim 30).

### Yaban Domuzu (*Sus Scrofa ?*)

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş dört ayaklı hayvan figürü, beyaz fon üzerine resmedilmiştir. Deformasyon nedeniyle tam olarak hangi hayvana ait olduğu anlaşılamayan figürün ayakları, panoyu sınırlandıran çerçeve üzerindedir.

15 Sülüngiller ailesine mensup bir tavuskuşu türüdür. Baş ve gövdesi parlak mavi renktedir. Başının üzerinde görkemli bir tepeliği vardır. Bu özellikler türün erkekğinde gözlenir. Bu tür hakkında bilgi için bkz. İ. M. Veis-H.O.K. Kirchner, "The Peacock's Train (*Pavo cristatus* and *Pavo cristatus* mut. alba) I. Structure, Mechanics, and Chemistry of the Tail Feather Coverts" **JEZ**,2000, p.690-703

Resim 31  
Yaban Domuzu (Sus Scrofa ?)Resim 32  
Yaban Domuzu (Sus Scrofa)

Çerçeve, zemin olarak kullanılmıştır. Figür durağan haldedir. Konturları koyu mavi renkle belirlenmiş figürün içi, erguvan, koyu sarı ve krem renkli tesseraeler ile belirlenmiştir. Gövdesi büyük, ayakları gövdesine göre kısadır. Baş kısmında tesserae boşalmaları olsa da öne doğru sivrilen bir profilde olduğu gözlenmektedir. Bu özellikleri ile figür, yaban domuzunu andırmaktadır (Resim 31-32)<sup>16</sup>.

### Pars (*panthera tulliana, pardus*)

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş figürün tesseraeleri büyük oranda kayıptır. Detaylar boşalmasına rağmen ayaklarının ve kuyruğunun şeklinden ve üzerindeki kırmızı renkli beneklerden bir panter figürü olduğu anlaşılmaktadır. Koşar halde resmedilmiş figür, açık kahverengi dalgalı hatlı bir zemin parçası üzerindedir. Diğer alanlar boş beyaz fon şeklinde düzenlenmiştir. Dalgalı zemin üzerinde koşan yırtıcı, kıvrım yapan kuyruğunu kaldırmış şekilde betimlenmiştir (Resim 33)



### Av Köpeği - Tazi

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş figürün ayaklarının altında açık kahverengi dalgalı hatlı bir zemin parçası işlenmiştir. Diğer alanlar boş beyaz fon şeklinde düzenlenmiştir. Köpek, bu dalgalı zemin üzerinde kuyruğunu kaldırmış, koşar halde resmedilmiştir. Diğer panoda olduğu gibi köpeğin boynundaki tasmasından, evcil bir av köpeği olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu figürde tesserae boşalmaları çok daha fazladır. Kayıplar bulunsa da boynundaki tasmanın erguvan rengi ve sarı renkli tesseraeler ile işlendiği net olarak seçilebilmektedir. Tasmaşının üzerinde yeşil ve siyah renklerden oluşan bir halka vardır. Figürün konturları koyu mavi renkli tesseraeler ile belirlenmiş, içi açık mavi ve yer yer beyaz tesseraeler ile doldurulmuştur (Resim 34).



### Tavuskuşu (*pavo cristatus*)

Kare pano içine yerleştirilmiş figüre ait detaylar, büyük oranda kayıptır. Tavuskuşunun yalnızca kuyruğu seçilebilmektedir. Figür, kare panonun içine çapraz duracak şekilde bir bitki üzerinde resmedilmiş olmalıdır. Yalnızca dallarının bir kısmı ve meyvesi izlenebilen bitki, armut bitkisidir. Olgunlaşmış armut meyvesi kırmızı ve sarı renkli tesseraeler ile işlenmiştir. Tavuskuşunun kuyruğu, açık sarı, erguvan ve mavi renkli tesseraeler kullanılarak tüm detaylarıyla işlenmiştir (Resim 35).

Resim 33  
Pars (Panthera tulliana, Pardus)Resim 34  
Av Köpeği/TaziResim 35  
Tavuskuşu (Pavo cristatus)

<sup>16</sup> Yaban Domuzu (Sus Scrofa) Anadolu'da en geniş yayılım gösteren türlerden biridir. Orman bulunan her yerde yaşar. Oldukça güçlü bir görünüme sahiptir. Erkekleri 250 kg. ye kadar ulaşır. Orman ve Biyolojik Çeşitlilik-Türkiye Ormanlarında Yaban Hayatı, Bölüm 9: 179.



Resim 36  
Av Köpeği/Tazı



Resim 37  
Eşek (Equus asinus)



### Av Köpeği/Tazı

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş figürün büyük bölümü tahrip durumdadır. Ancak yine de bir av köpeğine ait betimleme olduğu figürün gerek duruşundan gerekse diğer detaylardan net biçimde anlaşılmaktadır. Figürün ayaklarının altında açık kahverengi dalgalı hatlı bir zemin parçası işlenmiştir. Diğer alanlar boş beyaz fon şeklinde düzenlenmiştir. Köpek, bu dalgalı zemin üzerinde kısa kuyruğunu havaya kaldırmış, koşar halde resmedilmiştir. Büyük olasılıkla odada betimlenen diğer köpek figürleri gibi bu köpeğin de boynunda tasma bulunuyor olmalıdır. Ancak bu figürde baş ve gövde kısmında tesserae boşalmaları çok daha fazladır. Figürün konturları mavi renkli tesseraeler ile belirlenmiş, içinde yer yer beyaz tesseraeler kullanılmıştır (Resim 36).



### Eşek (*equus asinus*)

Figür, dikdörtgen pano içindedir. İyi kondisyondadır. Diğer eşek figürü betimlemesinden farklı olarak bu kez figür, içinde sazlar bulunan bir su içinden geçmeye çalışırken resmedilmiştir. Figürün dik yeleleri ayrıntıyla betimlenmiştir. İçine girdiği su, mavi renkli tesseraeler ile su içindeki sazlar yeşil ve sarı renkli tesseraeler ile belirginleştirilmiştir. Arka kısmında başka bir su bitkisi bulunmaktadır. Figürde siyah, koyu mavi ve açık mavi renkli tesseraeler kullanılmıştır (Resim 37).

### Yırtıcı Hayvan - Kızıl Tilki (*vulpes vulpes* ?)

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş dört ayaklı figürün, tam olarak hangi hayvana ait olduğu net anlaşılamamaktadır. Sivri kulakları, sivri burnu ve yuvarlak patlak gözleriyle tilkiyi andıran figür<sup>17</sup>, zemini olmayan beyaz bir fon üzerinde koşar halde resmedilmiştir. Sırtında yer yer sarı ve yeşil renkli tesseraelerle yapılan çizgisel hatlar, figüre plastik bir görünüm kazandırmıştır. Arka kısmında kayıplar vardır (Resim 38).

Resim 38  
Yırtıcı Hayvan/Kızıl Tilki  
(*Vulpes Vulpes* ?)

Resim 39  
Ötücü Kuş (?)

### Ötücü Kuş (?)

Kare şekilli pano içine yerleştirilmiş kuş figürü, mavi- beyaz fon üzerine resmedilmiştir. Herhangi bir zemin çizgisi bulunmamasına rağmen ayakları bir dal parçası üzerindeymiş gibi duruş sergiler. Sırtı ve kanatları mavi-beyaz, gövdesinin alt kısmı açık-koyu yeşil, kuyruğu mavi-yeşil renkli tesseraeler kullanılarak resmedilmiştir. Çengel şeklinde ince gagası dikkat çekicidir (Resim 39).

17 Kışın tüyleri beyazımsı, yazın kırmızımtrak olur. Kafatası ince uzun ve dardır. Yanak ve kulak kısmındaki bol ve uzun tüylerden dolayı başı geniş gibi görünür. Gözleri büyük olup göz bebekleri şaşymış gibi görünür. Burnu, gözkapakları ve dudakları siyahtır. Orman, tarla ve çayırların bir arada bulunduğu yerleri sever. Küçük 2011: 22-23



Resim 40  
Av Köpeği/TaziResim 41  
Kıvalı Keklik (Alectoris chukar)

### Av Köpeği - Tazi

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş hayvan figürü, zemini olmayan beyaz bir fon üzerinde kısa ince kuyruğunu havaya kaldırmış, koşar halde resmedilmiştir. Panonun çerçevesi zemin çizgisi olarak kullanılmıştır.

Boynunda kırmızı-sarı renkli tesseraeler ile yapılmış tasma bulunmaktadır. Tasmanın üst kesiminde mavi-siyah renkle belirlenmiş bir halka vardır. Koşma eylemi nedeniyle öne doğru dikilmiş kulakları, patlak gözleri ve dışarı çıkmış dili ayrıntıyla betimlenmiştir. Odada resmedilen diğer av köpeklerinden farklı olarak, siyah tesseraeler ile gövdesindeki kasları çizgisel hatlarla vurgulanmıştır. Gövdesindeki diğer alanlar, beyaz ve pembe renkli taşlar ile doldurulmuştur (Resim 40).

### Kıvalı Keklik (*alectoris chukar*)

Kare şekilli pano içine yerleştirilmiş kuş figürü, beyaz fon üzerine resmedilmiştir. Panonun çerçevesi zemin çizgisi olarak kullanılmıştır. Kısmen kayıplar mevcuttur. Turuncu gagasında yeşil renkli yapraklı bir ot taşımaktadır. Figür çok renkli işlenmiştir. Kanatları pembe-siyah, gövdesinin alt kesimi sarı-kırmızı-siyah, kuyruğu açık mavi-koyu mavi ve kırmızı renkli tesseraeler ile işlenmiştir. Başının altında ise açık sarı renkli tesseraeler kullanılmıştır (Resim 41).

### Mavi Tavuskuşu/Hint Tavuskuşu (*pavo cristatus*)

Figür, kare panonun içine çapraz duracak şekilde bir asma dalı üzerinde resmedilmiştir. Bitkinin yaprakları ve üzüm salkımları belirgindir. Tavus kuşu, üst kesimdeki üzüm salkımını gagalar halde iken betimlenmiştir. Gövdesinde yer yer tesserae boşalmaları vardır. Tavus kuşunun kuyruğu, açık sarı, erguvan ve mavi renkli tesseraeler kullanılarak tüm detaylarıyla işlenmiştir. Gövdesi ve başı mavi renklidir (Resim 42-42a).

### Kuş (?)

Kare pano içine yerleştirilmiş kuş figürünün gövdesi tamamen kayıptır. Yalnızca gagasının ucu ile ayakları korunmuştur. Günümüze gelen verilere göre figürün, kıvrımlar yapan bir asma dalı üzerinde resmedildiği anlaşılmaktadır. Kahverengi dallar, yeşil asma yaprakları ve üzüm salkımları ile donanmıştır. Salkımlarda, erguvan, mavi ve sarı renkler kullanılmıştır (Resim 43).

Resim 42  
Mavi Tavuskuşu/Hint Tavuskuşu  
(*Pavo cristatus*)Resim 42a  
Mavi Tavuskuşu/Hint Tavuskuşu  
(*Pavo cristatus*)Resim 43  
Kuş (?)

Resim 44  
Yunus Balığı (Delphinus delphis?)

Resim 45  
Kuş(?)



Resim 44  
Yunus Balığı (Delphinus delphis?)

Resim 45  
Kuş(?)

Resim 46  
Kuş(?)

Resim 47  
Yaban Tavşanı (European Hare)

Resim 48  
Yaban Tavşanı (European Hare)

### Yunus Balığı (*delphinus delphis?*)

Dikdörtgen şekilli pano içine yerleştirilmiş yunus balığı, beyaz fon üzerine resmedilmiştir. Su izlenimi verecek hiçbir renk bulunmamaktadır. Kıvrımlı gövdesi ile boşlukta yüzer halde resmedilmiş balığın yüzgeç ve kuyrukları erguvan renkli tesseraeler ile dikkatlice işlenmiştir. Gövdesinde açık mavi ve koyu mavi renkler kullanılmıştır. Baş çizgisini belirleyen bordürde, ağzının üst kesimindeki çizginin kesilmesi ve boşalan alanların eflatun renkle işlenmesi bu bölümün tamir gördüğünü işaret etmektedir. Göz kısmında da tesserae boşalmaları vardır (Resim 44)<sup>18</sup>.

### Kuş (?)

Kare pano içine yerleştirilmiş kuş figürünü belirleyen tüm tesseraeler boşalmıştır. Kuşun etrafını çeviren beyaz fon sağlamdır. Figürü tanımlayan boşluk burada bir kuş resmedildiğini göstermektedir. Kuş pano içine herhangi bir zemin çizgisi veya bitkisel bezeme olmaksızın boşluğa çapraz şekilde yerleştirilmiştir. Figürün duruşundan, kafa ve gaga biçiminden bir kargaya (*corvidae?*) ait olduğu düşünülmektedir (Resim 45).

### Kuş

Kare pano içine yerleştirilmiş kuş figürünün gövdesini belirleyen tesseraeler büyük oranda kayıptır. Diğer kuş figürlerinde olduğu gibi burada da figürün pano içine çapraz şekilde yerleştirildiği anlaşılmaktadır. Gagasıyla erguvan-yeşil-mavi tesseraelerle renklendirilmiş lale motifini andıran bir bitkisel desen taşımaktadır. Figürün kanatlarında sarı-mavi-siyah ve beyaz renkli tesseraeler, boyun kısmında erguvan renkli tesseraelerin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ayaklarının altında zemin çizgisi belirgindir. Diğer alanlar beyazdır (Resim 46).

### Yaban Tavşanı (*european hare*)

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş tavşan figürü, beslenirken betimlenmiştir. Panonun çerçevesi figüre zemin çizgisi olarak kullanılmıştır. Tavşanın kulakları oldukça uzun ve sivridir. Ön ayakları kısa, arka ayakları daha uzundur. Kuyruğu da ince ve nispeten uzun resmedilmiştir. Figür bu görünümü ile Avrupa

18 Bayağı Yunus ya da Tirtak olarak anılan Yunus türü, Anadolu'daki tüm denizlerde yaygın olarak görülen *Delphinus* ailesine ait bir alt türdür. Sırtı siyah ya da kahverengi, karın kısmı beyazımsıdır. Renklerinde, buldukları denizin tuzluluk oranlarına bağlı olarak yöresel farklılıklar gözlenebilmektedir. Bilgi için bkz. Perrin vd. 2009: 255 vd.

Yunus Balığı motifi, geç Antik-Erken Hıristiyanlık dönemi mozaiklerinde hem sivil hem de dini mimaride kullanılan figürler arasındadır: Kemalpaşa'daki villaya en yakın örnek, Sardis'te bulunan.4. Yüzyıla ait bir villanın odasıdır. Bkz. Tok 2001: 135-161.



tavşanımsılar ailesindeki görseller ile benzeşmektedir<sup>19</sup>. Bacaklarında, gövdesinde ve kulaklarında sarı tesseraeler ile birlikte, mavi ve siyah renkler kullanılmıştır. Üzüm salkımına benzer bir meyveyi yemektedir. Figürün doğa içinde algılanmasını sağlamak amacıyla tavşanın arkasında, siyah-sarı ve yeşil renklerle belirlenmiş bitki bulunmaktadır. Diğer alanlar beyaz renkli fon şeklindedir (Resim 47-48).

### Yüzgeçli Balık

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş balık figürü beyaz fon üzerine resmedilmiştir. Panonun sol alt köşesine, figürün bulunduğu ortamı denizle ilişkilendiren bir deniz kabuğu konmuştur. Figürün gövdesinde kısmen kayıplar olsa da sarı-kırmızı-beyaz-açık mavi ve koyu mavi renkli tesseraelerle çok renkli dekoratif işçilik sergiler (Resim 49).

### Av Köpeği - Tazi

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş köpek figürü, zemini olmayan beyaz bir fon üzerinde kısa ince kuyruğunu havaya kaldırmış, koşar halde resmedilmiştir. Panonun çerçevesi zemin çizgisi olarak kullanılmıştır.

Tesserae kayıpları olsa da boynunda sarı renkli tasma bulunduğu anlaşılmaktadır. Tasmanın üst kısmında mavi renkli bir halka dikkati çeker. Koşma eylemi nedeniyle öne doğru dikilmiş kulakları, patlak gözleri ve dışarı çıkmış dili ayrıntıyla betimlenmiştir. Odada resmedilen diğer av köpeklerinden farklı olarak, gövdesindeki kasları yeşil tesseraeler ile çizgisel hatlar şeklinde vurgulanmıştır. Gövdesindeki diğer alanlar, mavi ve siyah renkli, göz çevresi sarı renkli taşlar ile resmedilmiştir (Resim 50).

### Ötücü Kuş

Kare şekilli pano içine çapraz duracak şekilde yerleştirilmiş kuş figürü, beyaz fon üzerine resmedilmiştir. Herhangi bir zemin çizgisi bulunmamasına rağmen ayakları bir dal parçası üzerindeymiş gibi duruş sergiler. Figürün doğa içinde olduğunu belirlemek amacı ile beyaz fona çiçekli üç bitki dalı serpiştirilmiştir. Kuş bunlardan birini gagalarken betimlenmiştir. Gövdesinde açık ve koyu yeşil tesseraeler kullanılmıştır. Boynunda mavi bir çizgi bulunmaktadır. Kuyruğu ve kanatlarında koyu mavi ve kırmızı çizgiler kullanılmıştır (Resim 51).

### Ötücü Kuşlar

Kompozisyon, kare şekilli pano içine çapraz duracak şekilde yerleştirilmiştir. Üzerinde üzüm salkımları ve yaprakları bulunan bir asma dalının iki yanında, bitkiyi gagalayan iki ötücü kuş yerleştirilmiştir. Her iki kuşun ayaklarının altında zemin izlenimi veren koyu renkli desen bulunmaktadır. Bazı yaprakları sararmış asma bitkisinde sarı, kırmızı, mavi ve yeşil renkler kullanılmıştır. Kuşlarda ise sarı-yeşil-mavi-beyaz-ve kırmızı renklerle tüm detaylar vurgulanmıştır (Resim 52).



Resim 49  
Yüzgeçli Balık

Resim 50  
Av Köpeği/Tazi

Resim 51  
Ötücü Kuş

Resim 52  
Ötücü Kuşlar

19 European Hare/kahverengi Yabani tavşan olarak da bilinen bu türün, arka ayakları ve kulakları gövdesine oranla çok uzun olması, yaşamını inden/yuvadan ziyade yer üstünde geçirmesi ile farklılık göstermektedir. Avrupa ve Anadolu'yu da içine alan batı Asya'da yaygın olarak görülmektedir. Anadolu'daki tavşanlar Avrupa'dakilerden kısmen küçüktür. Kuyrukları 10 cm. kadar uzunluktadır. Bkz. Orman ve Biyolojik Çeşitlilik-Türkiye Ormanlarında Yaban Hayatı, Bölüm 9: 174.



Resim 53  
Yaban Keçisi  
(*Capra aegagrus aegagrus*)

Resim 54  
Yaban Keçisi  
(*Capra aegagrus aegagrus*)



Resim 55  
Bayağı sülün (*Phasianus colchicus*)

Resim 56  
Bayağı sülün (*Phasianus colchicus*)

Resim 57  
Ötücü Kuş

### Yaban Keçisi (*capra aegagrus aegagrus/bezoar ibex*)

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş figür, zemini olmayan beyaz bir fon üzerinde kısa ince kuyruğunu kaldırmış, koşar halde resmedilmiştir. Panonun çerçevesi, zemin çizgisi olarak kullanılmıştır. Fon beyazdır. Doğayı betimleyen herhangi bir bitkisel motif yoktur. Figürde belirgin olarak koyu sarı renk hakimdir. Boynuzları, gövdesinin altı ve çene altındaki sakalları siyah renkli tesseraeler ile belirginleştirilmiştir. Boynunun altı ve gövdesinin altında yer yer gri –beyaz renk de dikkat çeker.

Günümüzde güney Anadolu, güney Ege ve İç ve Doğu Anadolu'nun bazı bölgelerinde yaşayan bu tür, kışları sarımtırak kahverengi tüylü iken yazın tüy renginin değiştiği bilinmektedir<sup>20</sup>. Panoda betimlenen yaban keçisi de muhtemelen kış ayındaki görünümünü esas alınarak resmedilmiş olmalıdır. Bugün Nif dağlarında görülmeyen bu türün, belki de daha önce yaşam alanı olduğu düşünülmektedir (Resim 53-54).

### Bayağı sülün (*phasianus colchicus*)<sup>21</sup>

Kare şekilli pano içine çapraz duracak şekilde yerleştirilmiş sülün, beyaz fon üzerine resmedilmiştir. Ayaklarının altında, sarı-gri renkli dalgalı hatlı bir zemin işlenmiştir. Figürün doğa içinde olduğunu belirlemek amacı ile beyaz fona çiçekli/meyveli (?) dört bitki serpiştirilmiştir. Kuş bunlardan birini gagalarken betimlenmiştir. Sülün çok renkli işçiliği ile plastik görünüm sergiler. Kuşun tüylerindeki tüm ayrıntılar titizlikle işlenmiştir. Başı, kahverengi-kırmızı tonlarda, boynu yeşildir. Çizgili desenli kanatlarında kahverengi, kırmızı, siyah ve sarı renkler kullanılmıştır (Resim 55-56).

### Ötücü Kuş

Kare şekilli pano içine çapraz duracak şekilde yerleştirilmiş kuş figürü, beyaz fon üzerine resmedilmiştir. Herhangi bir zemin çizgisi bulunmamasına rağmen ayakları bir dal parçası üzerindeymiş gibi duruş sergiler. Figürün doğa içinde

20 Çengel boynuzlu dağ keçileri gibi içi boş boynuzlular ailesinden olan bu tür Anadolu'da "geyik/kzıl Keçi" olarak da adlandırılmaktadır. Erkeklerin geriye doğru kıvrım yaparak yaklaşık 1,5 m. ye kadar uzayabilen heybetli boynuzları en belirgin özellikleridir. Dişilerde de boynuz bulunur ancak bu kadar büyük olmaz. Erkeklerin çene altındaki sakalımsı tüyleri yine bu türe ait belirleyici özelliktir. Anadolu'da Dağ yarımadasından başlayarak tüm Toroslar ve Doğu dağlarında görülmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Gündoğdu 2006: 7-11; Shackleton 1997: 134-138; Orman ve Biyolojik Çeşitlilik-Türkiye Ormanlarında Yaban Hayatı, Bölüm 9: 177.

21 Türün 29 alt grubu bulunmaktadır. Çok alacalı, kuyruğu uzun ve sivridir. Yeşil renkli baş ve boyun tüyleri, mavi renkte madeni parlaklık gösterir. Göğüs karın ve kuyruğunun yan tarafındaki tüyleri kırmızı-kahverengi ve erguvanidir. Bu tüylerin etrafı parlak siyahla çevrelenmiştir. Sırt tüyleri üzerinde beyaz lekeler vardır. Uçma tüyleri kahverengi-pas sarısı rengindedir. Gri yeşil kuyruk tüylerinde siyah bantlar bulunur. Bu tüyler kestane kahverengi bir kenarla çerçeveselenir. Gözler etrafındaki bölge kırmızı, gaga sarı esmerdir. Ergene 1945: 29.



Resim 58  
Ötücü Kuş Turdus philomelos

Resim 59  
Kuş

olduğunu belirlemek amacı ile beyaz fona üzerinde olgunlaşmış bir armut meyvesini andıran bitki yerleştirilmiştir. Kuş, bu bitkiyi gagalarlarken betimlenmiştir. Gövdesinde pembe-sarı renkli tesseraeler kullanılmıştır. Gagası turuncu, ayak ve pençeleri kırmızıdır. Ağzında tuttuğu dal yeşil, armut meyvesi ise sarıdır. Meyvenin dibinde, yeşil renk de kullanılmıştır (Resim 57).

#### Ötücü Kuş - Ardıç Kuşu/Çil Bakal ? (turdus philomelos ?)

Kare şekilli pano içine yerleştirilmiş benekli ardıç kuşunu andıran figür, beyaz fon üzerine resmedilmiştir. Herhangi bir zemin çizgisi bulunmamasına rağmen ayakları bir dal parçası üzerindeymiş gibi duruş sergiler. Kuşun yalnızca gövdesinin alt kısmı ve ayakları korunabilmiştir. Diğer bölümler kayıptır. Gövdesinin alt kısmı sarı-siyah beneklidir. Bu renkleri ile panoda betimlenmiş aynı türdeki diğer kuş ile benzerlik gösterir. Beyaz fonda herhangi bir bitki betimlemesi yoktur (Resim 58).

#### Kuş

Kare şekilli pano içine çapraz duracak şekilde yerleştirilmiş kuş figürü, beyaz fon üzerine resmedilmiştir. Ayaklarının altında koyu sarı renkli bir zemin parçası bulunmaktadır. Gövdesi açık ve koyu mavi renkli, ayakları ve boynunun alt kesimi kırmızı renklidir. Sırtında ve kuyruk kesiminde siyah çizgiler bulunmaktadır. Odada bulunan diğer kuş figürlerine göre daha basit işçiliktir. Baş kısmında kayıplar vardır. Resmin hangi kuş türüne ait olabileceği tanımlanamamıştır (Resim 59).

#### Av Köpeği - Tazı

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş köpek figürü, zemini olmayan beyaz bir fon üzerinde kısa ince kuyruğunu havaya kaldırmış, koşar halde resmedilmiştir. Pannonun çerçevesi zemin çizgisi olarak kullanılmıştır. Figürün arka bölümü büyük oranda kayıptır.

Tesserae kayıpları olsa da boynunda kırmızı-sarı renkli tasma bulunduğu anlaşılmaktadır. Tasmanın üst kısmında yeşil renkli bir halka dikkati çeker. Koşma eylemi nedeniyle öne doğru dikilmiş kulakları, patlak gözleri ve dışarı çıkmış dili ayrıntıyla betimlenmiştir. Konturları siyah renkli tesseraelerle belirlenmiş köpeğin gövdesi koyu sarı ve açık sarı tesseraeler ile resmedilmiş, yer yer plastik etki sağlamak amacı ile yeşil ve mavi renkler kullanılmıştır (Resim 60).



Resim 60  
Av Köpeği/Tazı

Resim 61  
Hazar Kaplanı  
(Panthera Tigris Virgeta)



Resim 62  
Belirsiz Motif



Resim 63  
Belirsiz Motif



### Hazar Kaplanı (panthera tigris virgata ?)

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş kaplan figürünün ön kısmı büyük oranda kayıptır. Zemini olmayan beyaz bir fon üzerinde kıvrımlı uzun kuyruğunu havaya kaldırmış, koşar halde resmedilmiştir. Panonun çerçevesi zemin çizgisi olarak kullanılmıştır. Koyu sarı renkli bedeninin üstünde, kırmızı renkli dikey çizgiler belirgindir. Bu özellikleri gösteren tür, Hazar Kaplanı/pantheria Tigris Virgata olarak bilinen ve Anadolu'da da ismini aldığı Dicle nehri çevresinde, doğu Anadolu'nun yüksek yerlerinde yaşayan, bugün nesli tükenmiş kaplan cinsine benzemektedir. Aynı çizgisel deseni kaplan betimlemesi panonun bordüründe de bulunmaktadır (Resim 61).



### Belirsiz Motif

Kare şekilli panoda, figür olduğu tahmin edilen kesimdeki tesseraeler tamamen yerinden sökülmüştür. Beyaz tesseraeler ile belirlenmiş fon üzerinde çapraz köşelerde, yaprağı andıran yeşil desenler ve bir mavi çizgi izlenebilmektedir (Resim 62).

### Belirsiz Motif

Kare şekilli panoda, figür olduğu tahmin edilen kesimdeki tesseraeler büyük oranda kayıptır. Siyah ve gri renkli tesseraeler, bir kuşun kanadına ait kalıntı izlenimi vermektedir. Üst köşede kısmen korunmuş yeşil renkli tesseraeler bir bitki desenini anımsatmaktadır. Olasılıkla bu panoda da bir bitkiyi galalayan kuş betimi vardı (Resim 63).

### Ötücü Kuş - Ardıç Kuşu/Çil Bakal ? (turdus philomelos ?)

Kare şekilli pano içine yerleştirilmiş benekli ardıç kuşunu andıran figür, beyaz fon üzerine resmedilmiştir. Ayaklarının altında dalgalı zemin hattı siyah tesseraeler ile belirlenmiştir. Oldukça iyi kondisyondadır. Gövdesinin alt kısmı sarı-siyah beneklidir. Bu renkleri ile panoda betimlenmiş aynı türdeki diğer kuşlarla benzerlik gösterir. Kırmızı-sarı ve yeşil renklerle resmedilmiş bir bitkiyi (çiçek ?) gagalar şekilde resmedilmiştir (Resim 64).

Resim 64  
Ötücü Kuş (Ardıç Kuşu/Çil Bakal ?)  
Turdus philomelos

Resim 65  
Horoz

### Horoz

Kare şekilli pano içine yerleştirilmiş horoz, beyaz fon üzerine resmedilmiştir. Ayaklarının altında dalgalı zemin hattı siyah tesseraeler ile belirlenmiştir. Pano da kısmen kayıplar vardır. Odada betimlenmiş tek horoz figürüdür. Kuyruğu ve





kanatları çok renkli çizgisel hatlarla ayrıntıyla betimlenmiştir. Koyu sarı, kırmızı, açık yeşil-koyu yeşil ve beyaz renkler kullanılmıştır. Horoz, fonda serpiştirilmiş sarı, yeşil ve kırmızı renkli üç adet çiçekli bitkiden birini gagalamaktadır<sup>22</sup> (Resim 65).

### Belirsiz Motif

Dikdörtgen panonun neredeyse tamamına yakın kısmı tahrip olmuştur. Beyaz fon üzerinde izlenen sarı-mavi-kırmızı-siyah renkli tesseraelerin hangi motifi tanımladığı belirlenememektedir (Resim 66).

### Belirsiz Motif ?

Kare şekilli pano büyük oranda tahrip olmuştur. Beyaz fon üzerinde izlenen sarı ve kırmızı renkli kıvrımlı desen, bir bitki gövdesine ait olmalıdır. Ancak figüre ilişkin hiçbir kalıntı günümüze ulaşmamıştır (Resim 67).

### Belirsiz Motif ?

Kare şekilli pano büyük oranda tahrip olmuştur. Beyaz fon üzerinde izlenen sarı ve kırmızı renkli kıvrımlı desen, bir bitki gövdesine ait olmalıdır. Üzüm salkımını andıran bir parça, bitkinin asma dalı olduğunu düşündürmektedir. Muhtemelen kayıp alanda bu asmayı gagalayan bir kuş figürü bulunuyordu. Ancak tanımlayabilecek veri net değildir (Resim 68).

### Belirsiz Hayvan Figürü (?)

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş dört ayaklı hayvan figürü, zemini olmayan beyaz bir fon üzerinde koşar halde resmedilmiştir. Figüre ait ön ayakların bir bölümü, arka ayağın birinin ucu ve kuyruğunun ucu dışında hiçbir ayrıntı görülememektedir. Figürün önünde, büyük bölümü tahrip olmuş bir bitki yer alır. Yalnızca mavi ve siyah renkler kalmıştır (Resim 69).

### Atlar

Kare şekilli pano, büyük oranda tahrip olmuştur. Üst kesimde, beyaz fon üzerine siyah renkli tesseraeler ile yapılmış bir yazıt bulunmaktadır. Ancak tesseraelerin çoğu söküldüğü için tam okunamamaktadır. Panonun ortasında, bazı detaylardan şahlanmış iki at figürü olduğu anlaşılan büyük bölümü kayıp iki figür yer



Resim 66  
Belirsiz Motif

Resim 67  
Belirsiz Motif (?)

Resim 68  
Belirsiz Motif (?)

Resim 69  
Belirsiz Hayvan Figürü(?)

<sup>22</sup> Tüm tüy detayları ile resmedilmiş Horoz figürü yakın zamanda ortaya çıkan Germanicia mozaiklerinde de kullanılmıştır. Burada ortaya çıkan mozaiklerde de bordürde kıvrım dallarla tüm alana yayılan asma bitkisini gagalayan çeşitli türden hayvanlar bulunmaktadır. Figürlerin natüralist şekilde işlenmesi açısından mozaikler benzerdir. Germanicia mozaikleri resimleri için bkz. Küçük –Yar 2012: 89-95; Küçükdağlı 2012: 97-101.

Resim 70  
Atlar



Resim 71  
Av Köpeği/Tazı



alır. Ayaklarının altında dalgali zemin hattı sarı tesseraeler ile belirlenmiştir. Ön kısımda, bitkisel bir lifi andıran kalıntı vardır. Atlardan birinde kahverengi-kırmızı renkleri, diğerinde mavi-siyah renkleri kullanılmıştır (Resim 70) .

#### Av Köpeği/Tazı

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş köpek figürü, zemini olmayan beyaz bir fon üzerinde koşar halde resmedilmiştir. Panonun çerçevesi zemin çizgisi olarak kullanılmıştır. Figürün arka bölümü büyük oranda kayıptır. Baş kısmında da tesserae boşalmaları bulunmaktadır.



Tesserae kayıpları olsa da boynunda kırmızı-turuncu renkli tasma bulunduğu anlaşılmaktadır. Koşma eylemi nedeniyle öne doğru dikilmiş kulakları ve dışarı çıkmış dili ayrıntıyla betimlenmiştir. Odadaki diğer köpek figürleri ile benzerdir. Konturları siyah renkli tesseraelerle belirlenmiş köpeğin gövdesi açık mavi ve koyu mavi tesseraeler ile resmedilmiştir (Resim 71).

#### Yabani Köpek

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş hayvan figürü, zemini olmayan beyaz bir fon üzerinde kısa ince kuyruğunu havaya kaldırmış, koşar halde resmedilmiştir. Kuyruğunun arkasında kısmen tesserae bozulmaları mevcuttur. Panonun çerçevesi zemin çizgisi olarak kullanılmıştır.



Odadaki diğer köpek figürlerinden farklı olarak boynunda tasma yoktur. Bu da figürün evcil olmadığını göstermektedir. Figür, koşma eylemi nedeniyle öne doğru dikilmiş kulakları, patlak gözleri ve dışarı çıkmış dili ayrıntıyla betimlenmiştir. Gövdesinde sarı-kırmızı ve beyaz renkli çizgisel hatlar, uzun tüyleri olduğunu düşündürmektedir (Resim 72).

#### Belirsiz Motif

Dikdörtgen şekilli panoda tahribat yoğunudur. Zemin fonu olduğu anlaşılan beyaz tesseraelerin sadece bir kısmı yerindedir. Panodaki desen belirsizdir (Resim 73).

Resim 72  
Yabani Köpek

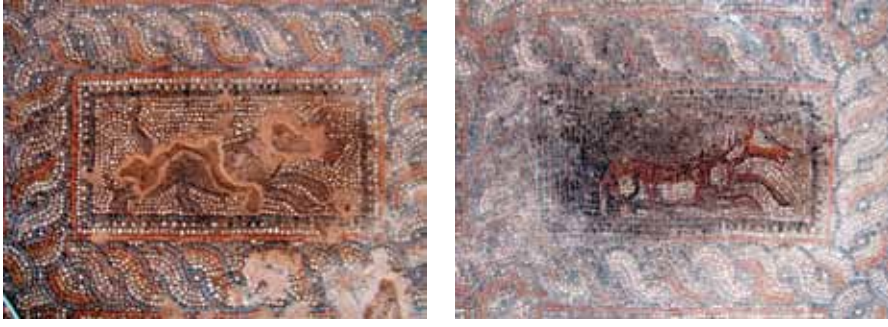
Resim 73  
Belirsiz Motif

Resim 74  
Belirsiz Hayvan Figürü(?)

#### Belirsiz Hayvan Figürü (?)

Kare şekilli panoda tahribat yoğunudur. Zemin, beyaz tesseraelerden meydana gelmektedir. Ortada, çoğu sökülmiş bir figüre ait olduğu düşünülen kalıntılar bulunmaktadır. Mavi renkli tesseraeler ile belirlenmiş bölüm, bir hayvanın ayaklarını andırmaktadır. Kırmızı ve sarı renkli tesseraelerle yapılmış desen parçasının neye ait olduğu belirsizdir (Resim 74).



Resim 75  
Av Köpeği/TazıResim 76  
At

### Av Köpeği/Tazı

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş köpek figürü, zemini olmayan beyaz bir fon üzerinde koşar halde resmedilmiştir. Panonun çerçevesi zemin çizgisi olarak kullanılmıştır. Figürün gövdesinde ve baş kısmında tesserae boşalmaları bulunmaktadır.

Koşma eylemi nedeniyle öne doğru dikilmiş kulakları ve dışarı çıkmış dili ayrıntıyla betimlenmiştir. Odadaki diğer köpek figürleri ile benzerdir. Konturları siyah renkli tesseraelerle belirlenmiş köpeğin gövdesi açık mavi ve koyu mavi tesseraeler ile resmedilmiştir (Resim 75).

### At

Dikdörtgen pano içindedir. Büyük olasılıkla geçirdiği bir yangın sonucu tesseraelerde yangın izleri görülmektedir. Figür, zemini olmayan beyaz bir fon üzerinde koşar halde resmedilmiştir. Panonun çerçevesi zemin çizgisi olarak kullanılmıştır. Ön ayaklarında oransızlık vardır. Bedeni de çok renkli işlenmiştir. Diğer hayvan figürleri ile karşılaştırıldığında, işçiliğin gerçekçilikten uzak, daha basit olduğu gözlemlenmektedir. Beden üzerinde sarı-siyah-beyaz-kırmızı ve mavi bir arada kullanılmıştır (Resim 76).

### Belirsiz Hayvan Figürü (?)

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş hayvan figürü, zemini olmayan beyaz bir fon üzerinde koşar halde resmedilmiştir. Panonun çerçevesi zemin çizgisi olarak kullanılmıştır. Çift tırnaklı ön ayakları havadadır. Arka ayaklarının yanında, doğadan bir ayrıntı olarak mavi-yeşil renkli tesseraeler ile yapılmış bitki bulunmaktadır.

İnce uzun burunlu, patlak gözlü figürün başında iki yana bükümlü boynuzu andıran desen bulunmaktadır. Kuyruğu kısıdır. Sırtı siyah-pembe çizgili, gövdesi sarı-yeşil renklerle belirlenmiş, gövdesinin altı, mavi konturla vurgulanmıştır (Resim 77).

### Belirsiz Hayvan Figürü (?)

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş hayvan figürü, dalgali hatlı mavi zemin üzerinde koşar halde resmedilmiştir. Figürün yalnızca gövdesinin arka kısmı, arka ayakları ile uzun kıvrımlı kuyruğu korunabilmiştir. Figürde sarı ve küf yeşili renkli tesseraeler kullanılmıştır. Kalan izler, figürün ön kısmında bitkisel bir motif olduğunu göstermektedir. Odada görülen diğer bitkisel desenler gibi çalığı andıran motif, mavi, yeşil ve siyah renkli tesseraelerle işlenmiştir (Resim 78).

Resim 77  
Belirsiz Hayvan Figürü (?)Resim 78  
Belirsiz Hayvan Figürü (?)Resim 79  
Belirsiz Hayvan Figürü (Av Köpeği?)



Resim 80  
Belirsiz Motif

Resim 81  
Belirsiz Hayvan Figürü (Av Köpeği?)



Resim 82  
Kuş

Resim 83  
Belirsiz Motif

Resim 84  
At



### Belirsiz Hayvan Figürü (Av Köpeği?)

Dikdörtgen şekilli panoda tahribat yoğunudur. Zemin, beyaz tesseraelerden meydana gelmektedir. Ortada, tesserae boşalmalarından, koşar halde betimlendiği düşünülen bir figürün sırtına ait bölüm kalmıştır. Figürün konturları siyah, gövdesi pembe renkli tesseraeler ile işlenmiştir. Odada bulunan diğer figürlerden av köpeği betimlemelerini akla getirmektedir. Fon burada da beyazdır (Resim 79).

### Belirsiz Motif

Kare şekilli panoda tahribat yoğunudur. Panodaki desen belirsizdir. Yalnızca, bir motife ait (?) kırmızı renkli tesseraeler ile zeminde kullanıldığı anlaşılan beyaz ve mavi renkli tesseraeler seçilebilmektedir (Resim 80).

### Belirsiz Hayvan Figürü (Av Köpeği?)

Dikdörtgen şekilli panoda tahribat yoğunudur. Zemin, beyaz tesseraelerden meydana gelmektedir. Ortada, tesserae boşalmalarından, koşar halde betimlendiği düşünülen bir figürün sırtına ve arka ayağına ait parça kalmıştır. Figürün sırt konturları siyah olmalıdır. Bir parçası izlenebilen tırnağı ise mavi renklidir. Fon beyazdır. Figürün hangi hayvana ait olduğu belirsizdir (Resim 81).

### Kuş

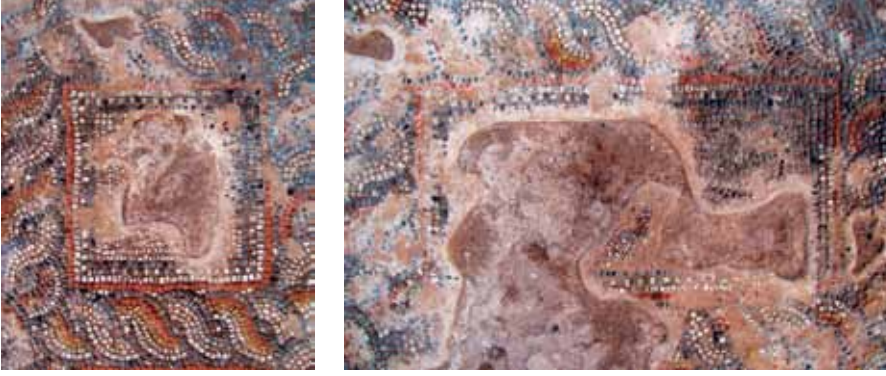
Kare şekilli pano büyük oranda tahrip olmuştur. Beyaz fon üzerinde sadece, pençe, kuyruk ve gövdeye ait parça izlenebilmektedir. Pençesinin altında, sarı renkli zemin işlenmiştir. Pençelerde siyah, kuyrukta yeşil-sarı, gövdede sarı-siyah renk kullanılmıştır. Üst kesimde izlenen tek kalmış kırmızı tesserae belki de kuşun gagasının uç kesimine aitti (Resim 82).

### Belirsiz Motif

Kare şekilli panoda tahribat yoğunudur. Zemin Mavidir. Panodaki desen belirsizdir. Bu panoda, diğer panollerden farklı olarak dışta sadece tek sıra kırmızı tesseraeler ile belirlenmiş bir bordür dolaşmaktadır (Resim 83).

### At

Dikdörtgen pano içindedir. Figürün arka kısmında tesserae kayıpları vardır. Figür, zemini olmayan beyaz bir fon üzerinde koşar halde resmedilmiştir. Panonun çerçevesi zemin çizgisi olarak kullanılmıştır. Panoda görülen diğer at figüründen farklı olarak siyah-mavi ve beyaz renkler ile işlenmiştir. Burada da figür daha basit işçiliktir. Yuvarlak gözleri, öne doğru dikilmiş sivri kulakları ve kırmızı ile betimlenmiş dilinin yanında, bedeninde oransızlık dikkati çekmektedir. Geride başka bir figür daha varmış gibi hissedilse de ayaklar dikkate alındığında tek bir at figürü tasvir edildiği görülür (Resim 84).

Resim 85  
Belirsiz Motif (?)Resim 86  
Belirsiz Motif (?)**Belirsiz Motif (?)**

Kare şekilli panoda tahribat yoğunudur. Zemin beyazdır. Panodaki desen tamamen boşalmıştır. Odadaki diğer tasvirler göz önünde tutulduğunda, panoda bir kuş tasviri olabileceği akla gelmektedir (Resim 85).

**Belirsiz Motif (?)**

Dikdörtgen şekilli panoda tahribat yoğunudur. Zemin beyazdır. Yangın izleri vardır. Panodaki desen neredeyse tamamen boşalmıştır. Dört ayaklı bir figüre ait olduğu düşünülen kuyruk ve gövde parçasını anımsatan izler belirgin değildir. Figürde siyah ve pembe renk hakimdir (Resim 86).

**Belirsiz Motif (?)**

Kare şekilli panoda tahribat yoğunudur. Zemin beyazdır. Panodaki desen tamamen boşalmıştır. Odadaki diğer tasvirler göz önünde tutulduğunda, panoda bir kuş tasviri olabileceği akla gelmektedir (Resim 87).

**Yırtıcı Hayvan (Aslan?)**

Dikdörtgen pano içine yerleştirilmiş bir aslanı anımsatan figürün arka kısmında kayıplar vardır. Zemini olmayan beyaz bir fon üzerinde kıvrımlı uzun kuyruğunu havaya kaldırmış, koşar halde resmedilmiştir. Panonun çerçevesi zemin çizgisi olarak kullanılmıştır. Kulakları dik, ağzı açık, dili dışarı çıkmış şekilde betimlenmiştir. Bu figürde dikkati çeken özellik ise kullanılan renklerdir. Beden hatları gerçeğin dışında çok renkli işlenmiştir. Halbuki odada betimlenen diğer figürlerde genel olarak natüralist görünüme önem verildiği dikkati çekmektedir. Bu iki şeyi akla getirir ki ya sanatçının elinde doğala yakın renklerde küpler kalmadığı için çok renkliliği zorunluluk nedeniyle tercih etti? Ya da bu çok renkli uygulama, tesseraelerin boşalması ile birlikte eldeki malzemeyi kullanarak yapılmış bir tamirata ait? Net bir şey söylemek mümkün değildir. Ancak odanın genelinde 2 at figürü ile birlikte bu figürdeki renk uygulama farklılığı düşündürücüdür. Figürde açık mavi-koyu mavi, kırmızı, siyah, açık sarı ve koyu sarı renklerin geliş güzel kullanılmaları son derece dikkat çekicidir (Resim 88).

Resim 87  
Belirsiz Motif (?)Resim 88  
Yırtıcı Hayvan (Aslan?)Resim 89  
Kınalı Keklik: (Alectoris chukar)**Kınalı Keklik (*alectoris chukar*)**

Kare şekilli pano içine yerleştirilmiş kuş figürü, beyaz fon üzerine resmedilmiştir. Kısmen kayıplar mevcuttur. Kırmızı gagasında yeşil-sarı-kırmızı renkli yapraklı bir bitki üzerinde, bitkiyi gagalar halde betimlenmiştir. Figür çok renkli işlenmiştir. Kanatları siyah-beyaz, gövdesinin alt kesimi sarı-kırmızı-yeşil-siyah, kuyruğu mavi renkli tesseraeler ile işlenmiştir. Bu türü belirleyen tüm çizgiler detaylı şekilde resmedilmiştir (Resim 89).

Resim 89  
Kınalı Keklik: (Alectoris chukar)



Resim 90  
Kımalı Keklikler:  
(Alectoris chukar)



Resim 91  
Belirsiz Motif (?)



### **Kımalı Keklikler (*Alectoris chukar*)**

Kare şekilli pano içine yerleştirilmiş iki keklik, kısmen iyi kondisyondadır. beyaz fon üzerine resmedilmişlerdir. Birbirinden bağımsız halde üzüm salkımlarını gagalamaktadırlar. Alttaki keklik, zemin çizgisi olarak kullanılan panonun çerçevesi üzerindedir. Üstteki kekliğin ayaklarının altına, dalgalı hatlı mavi zemin parçası işlenmiştir. Her iki figür de türlerini belirleyen tüm çizgileri taşımaktadır. Çok renkli işlenmişlerdir. Kanatları siyah-beyaz-kırmızı, gövdelerinin alt kesimi sarı-yeşil-kırmızı, kuyrukları mavi renkli tesseraeler ile işlenmiştir. Asma bitkisini betimleyen yapraklar, mavi-yeşil renklidir. Kırmızı konturlar ile belirlenmiş salkımların içleri ise doğal renklerden farklı olarak mavi-beyaz renkli tesseraeler ile doldurulmuştur (Resim 90).



### **Belirsiz Motif (?)**

Dikdörtgen şekilli panoda tahribat yoğunudur. Panonun çerçeveleri dışında, günümüze ulaşan birkaç beyaz renkli tesserae, zemin fonuna ait kalıntılar olmalıdır (Resim 91).

### **Belirsiz Motif (?)**

Kare şekilli panoda tahribat yoğunudur. Zemin beyazdır. Panodaki desen tamamen boşalmıştır. Odadaki diğer tasvirler göz önünde tutulduğunda, panoda bir kuş tasviri olabileceği düşünülmektedir. Günümüze ulaşan birkaç çizginin hangi desene ait olduğu net anlaşılamamaktadır (Resim 92).



### **Belirsiz Motif (?)**

Dikdörtgen şekilli panoda tahribat yoğunudur. Desenin bulunduğu kesim tamamen tahrip olmuştur. Zeminde beyaz renk hâkimdir. Muhtemelen, yüksek ısı nedeniyle tesseraeler renk değiştirmiş olmalıdır (Resim 93).

### **Belirsiz Motif (?)**

Kare şekilli panoda tahribat yoğunudur. Zemin beyazdır. Panodaki desen belirlenemeyen birkaç detay dışında tamamen boşalmıştır. Odadaki diğer tasvirler göz önünde tutulduğunda, panoda bir kuş tasviri olabileceği düşünülmektedir (Resim 94).

Resim 92  
Belirsiz Motif (?)

Resim 93  
Belirsiz Motif (?)

Resim 94  
Belirsiz Motif (?)



## ANA SALONUN BATISINDAKİ MEKANLAR

### 1 Numaralı Mekan

4.30x3.71 m boyutlarındaki odanın zemin döşemesi kısmen kayıptır. Günümüze ulaşan bölüm oldukça iyi kondisyondadır. Mozaikli kesim 3.33x3.71 metredir (Çizim 3, Resim 95).



Çizim 3  
1 Numaralı Mekan Mozaïği  
(Çizim Seray Akın Ürkmez)



Resim 95  
1 Numaralı Mekan Mozaïği

Mozaiği oluşturan tesserae boyutları 0.9x1.1 cm arasında değişmektedir. Çok çeşitli cinsteki tesserae, beyaz, kırmızı, sarı ve mavi renklidir. Kırmızı renkli tesseraeler kiremit, sarı renkliler travertendir.

Bu odanın mozaiklerinde geometrik motif hakimdir. Bitkisel veya figürlü süsleme bulunmaz. Mekanın mozaik döşemesi tek bir panodan meydana gelmektedir (Resim 95).

Panonun etrafını dışta 7cm. genişliğinde beyaz renkli bir bordür sınırlandırır (le Décor I: 27 Pl. 1.t,y). Daha sonra 7 cm. genişliğinde iki siyah renkli bant arasına yerleştirilmiş, 30 cm genişliğindeki bordür gelir. Bu bordürün içine, kırmızı renkli tesseraelerle belirlenmiş birbirine teğet eşkenar dörtgen desenleri işlenmiştir. Desenlerin merkezine, gri renkli eşkenar dörtgen motifleri konmuştur (le Décor I: 45 Pl. 15 ve 189, Pl. 124.c; Levi 1947: Pl. 50.d). Geniş bordürün zemini beyazdır. Bu bordürün ardından 7cm. genişliğinde beyaz renkli bir bant ile orta alan sınırlandırılmıştır.

Ana panonun deseni, aslında birbirini merkezde kesen dairelerle oluşturulmuş dört yapraklı çiçek motiflerinden meydana gelir. Tesseralerde yapılan farklı renk düzenlemeleri ile desende görsel algı farklılığı oluşturulmuştur. Daire motiflerinin bir kısmı mavi, bir kısmı kırmızı tesseraeler ile sınırlandırılmış böylece desende birbirine teğet daire motiflerinin ortasında dönüşümlü olarak diyagonal şekilde yerleştirilmiş “konkav kare” (le Décor II: 35) desenleri varmış algısı sağlanmıştır. Bu desenlerin merkezlerine de dört kolu eşit haç görünümlü desenler konmuştur (le Décor I: 374-375 Pl. 239.e; Jobst 1977: Fig. 98, 100, 103).

Ana desenin içine, yan yana üç dizi halinde toplam 9 adet kare şekilli motif yerleştirilmiştir (le Décor I: 206 Pl. 136.a). Bu motiflerin içleri ise “Süleyman düğümü” (le Décor II: 42) motifleri ile doldurulmuştur. Panonun kayıp bölümünde kalan bir iz, aynı düzenin kayıp alanlarda da simetrik olarak tekrar edildiğini göstermektedir.

## 2 Numaralı Mekan

3.80 x 3.80 m boyutlarındaki odanın zemin döşemesinin yalnızca güneybatı köşesindeki bölümü kısmen kayıptır. Günümüze oldukça iyi kondisyonda ulaşmıştır (Çizim 4, Resim 96).

Mozaiği oluşturan tesseraelerin boyutları 0.9x1.1 cm arasında değişmektedir. Çok çeşitli cinsteki tesseraeler, beyaz, kırmızı, sarı ve mavi renklidir. Kırmızı renkli tesseraeler kiremit, sarı renkliler travertendir. Odanın zemini malzeme, renk kullanımı ve işçilik açısından 1 numaralı oda ile benzerdir.

Bu odanın da mozaiklerinde geometrik motif hakimdir; figürlü süsleme bulunmaz. Mekanın mozaik döşemesi tek bir panodan meydana gelmektedir (Resim 96).

Panoyu en dışta, 8.5 cm genişliğindeki iki beyaz bant arasına yerleştirilmiş 6.5 cm genişliğinde mavi bant çevreler. Bunu içte, konturları kırmızı renkli tesseraeler ile belirlenmiş, 26 cm genişliğindeki bordür izler. Bu geniş bordürün içine biri, mavi-beyaz renkli tesseraeler ile diğeri, kırmızı-sarı ve beyaz renkli tesseraeler ile gölgelendirilmiş guilloche (le Décor I: 118 Pl. 68.b) motifleri işlenmiştir. Geniş bordürü, 6.5 cm kalınlığındaki beyaz bant takip eder.

Orta alan, merkezinde balpeteği formundaki altıgenlerin her bir kenarına teğet yerleştirilmiş kareler ve aralarındaki boşluklara konmuş eşkenar üçgenler ile gelişen ve dışta onikigen formuna dönüşen geometrik desenler ile süslenmiştir (le



Çizim 4  
2 Numaralı Mekan Mozaïği  
(Çizim Seray Akın Ürkmez)



Resim 96  
2 Numaralı Mekan  
Zemin Döşemesi





Décor I: 322 Pl. 205.b,c,e; le Décor II: 242 vd. Pl. 418.a). Akdeniz havzasında sıkça görülen desenin çok yakın örneği 4. yüzyıla tarihlenen Antandros Yamaç Ev Portikosu mozaiklerinde (Polat 2003: 21; Polat - Polat 2004: 454 res. 3; Polat vd. 2007: 43-62 res.3) karşımıza çıkar. Anadolu'da 3. yüzyıldan Amisos Mozaïği (Şahin 2004: çiz. 2 res. 27-30) ve 4. yüzyıldan Sinop Çiftlikköy Mozaïği (Tatlıcan 1997: 333-356) de benzer örnekler arasındadır.

Merkezdeki altıgenlerin içleri, basit "Süleyman Düğümü" motifleri, köşeleri yuvarlatılmış karelere bağlanmış daha komplike görünümlü Süleyman Düğümü motifleri, birbirine antrolaklar yaparak bağlanmış dörtlü guruplar oluşturan daireler ve Pelta/balta motifleri ile doldurulmuştur.

Balpeteği görünümlü altıgenlere teğet yerleştirilmiş kare motiflerin içlerine ise birbirini merkezde kesen daireler ile oluşturulmuş dört yapraklı çiçek motifleri ve dairesel bir desen içine yerleştirilmiş konkav kareler konmuştur.

Karelerin aralarındaki boşlukları dolduran eşkenar üçgenlerin içleri daha sade tutulmuştur. Dönüşümlü olarak kırmızı ve mavi renkli tesseraeler ile eşkenar üçgenler daha küçük boyutlu olarak tekrar edilmiştir.

### 3 Numaralı Mekan

3.75 x 4.51 m boyutlarındaki odanın zemin döşemesinin köşesi tahrip olmuştur. Günümüze ulaşan kesimler oldukça iyi kondisyondadır (Çizim 5, Resim 97).

Mozaïği oluşturan tesseraelerin boyutları 0.9 x 1 cm arasında değişmektedir. Çok çeşitli cinsteki tesseraeler, beyaz, kırmızı, sarı ve mavi renklidir. Kırmızı renkli tesseraeler kiremit, sarı renkliler travertendir. Odanın zemini malzeme, renk kullanımı ve işçilik açısından 1 ve 2 numaralı odalar ile benzerdir.

Bu odanın da mozaiklerinde geometrik motif hakimdir; figürlü süsleme bulunmaz. Mekanın mozaik döşemesi tek bir panodan meydana gelmektedir (Resim 97).

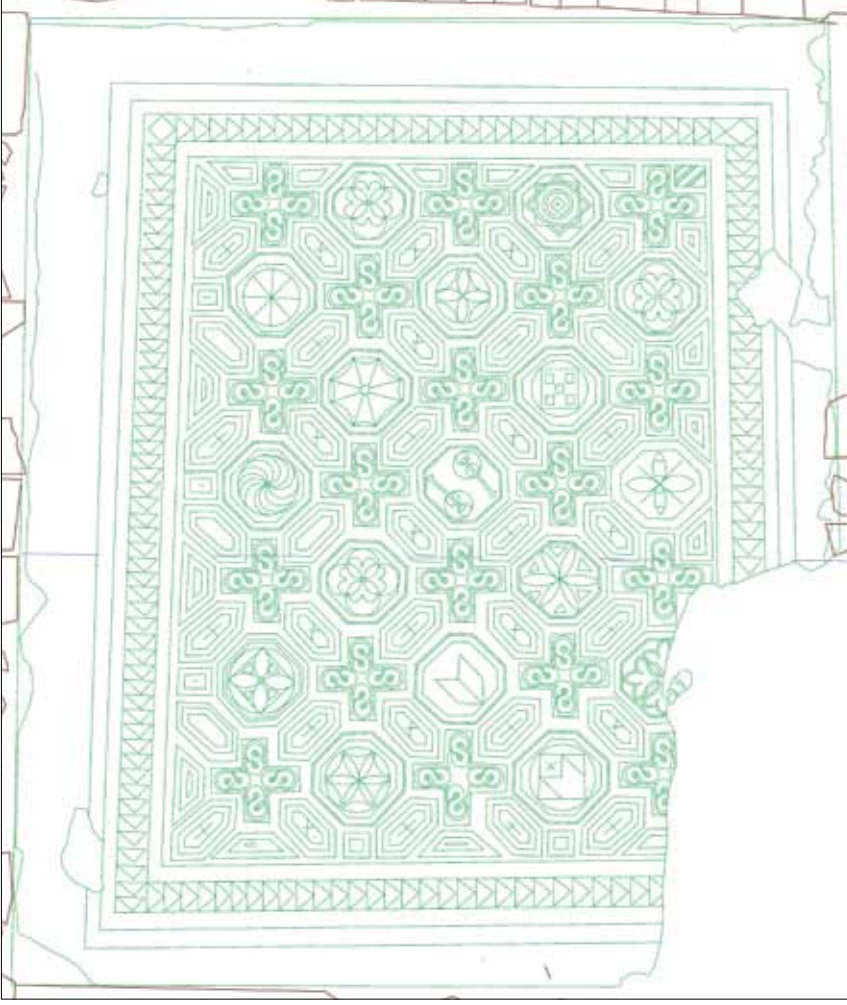
Panoyu en dışta, 8.5 cm genişliğinde beyaz renkli tesseraeler ile yapılmış geniş bir bordür çevreler. Bu bordürde, tesseraeler iki uçta ikişer sıra yatay diziler oluşturacak şekilde yerleştirilmiş, ortada diyagonal sıralar oluşturacak şekilde dizilmiştir (Le Décor I: 161 Pl. 105.a; Jobst 1977: Fig. 99,101, 141-142,147). Böylece, aynı renk ve boyuttaki tesseraelerin farklı dizilişleri ile bordürde hareket sağlanmıştır (Resim 98).

Bu geniş bordürü içte, 8.5 cm kalınlığındaki kırmızı renkli bant takip eder. Ardından, 13 cm genişliğinde iki beyaz bant arasına yerleştirilmiş bordür dizisi ile orta alan sınırlandırılmıştır. Ortadaki geniş bantın zemini mavidir. İçinde, birbirine teğet yerleştirilmiş beyaz renkli eşkenar üçgenler bulunur. Üçgenler, uzun kenarlarda dikey yönde (yukarıdan aşağıya), kısa kenarlarda yatay yönde (soldan sağa) dizilmişlerdir.

Orta alan, merkezinde düzensiz formlu sekizgenlerin her bir kenarına teğet yerleştirilmiş haçlar ve düzensiz formlu altıgenler (çapraz eksenlerdeki kenarları kısa tutulmuş altıgen) ile gelişen geometrik desenler ile süslenmiştir (le Décor I: 280-281 Pl. 180b). Bu motif panonun tamamında birbirini tekrar etmektedir. Benzer motif uygulaması Akdeniz havzasında 4-5. yüzyıllarda yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır (Okçu 2007: 37-44).

Merkezde yer alan düzensiz formlu sekizgenlerin içlerine, çarkifelek motifleri (le Décor II: 42), içi kırmızı-sarı-mavi tesseraelar ile sekiz parçaya ayrılmış daire desenleri, birbirini kesen dört daire içine karşılıklı yerleştirilmiş kalp

Çizim 5  
3 Numaralı Mekan Mozaïği  
(Çizim Seray Akın Ürkmez)



Resim 97  
3 Numaralı Mekan  
Zemin Döşemesi

Resim 98  
3 Numaralı Mekanın  
Bordüründe Tessere Dizilişi



görünümlü motifler (le Décor I: 357 Pl. 229.a), daireler içinde kareler ve onların da köşelerine yerleştirilmiş küçük dörtgenler, şevronlar ve saplı pelta/balta motifleri doldurulmuştur.

Kırmızı renkli tesseraeler ile belirlenmiş haç desenlerinin içlerine ise kırmızı-mavi-sarı ve beyaz renkli tesseraelarla gölgelendirilmiş guilloche motifleri işlenmiştir.

Tüm panoya yayılmış çapraz eksenlerdeki kenarları kısa tutulmuş düzensiz formlu altıgenlerin bir bölümünün içi boş bırakılmış, bir kısmının içine haç motifleri işlenmiştir.

## GİRİŞ MEKANLARI

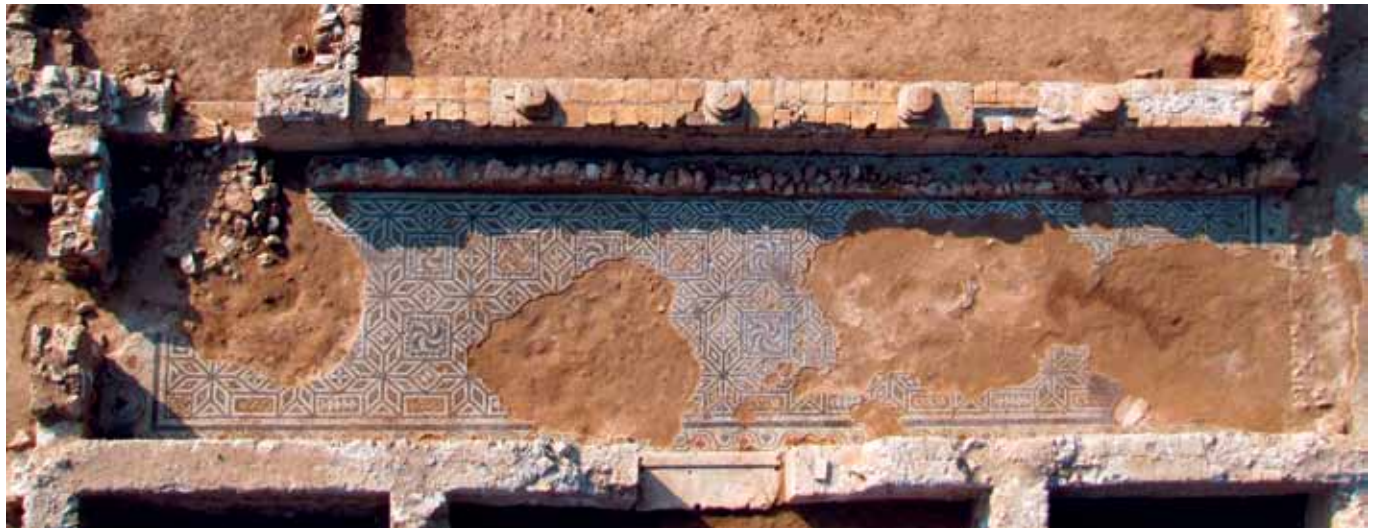
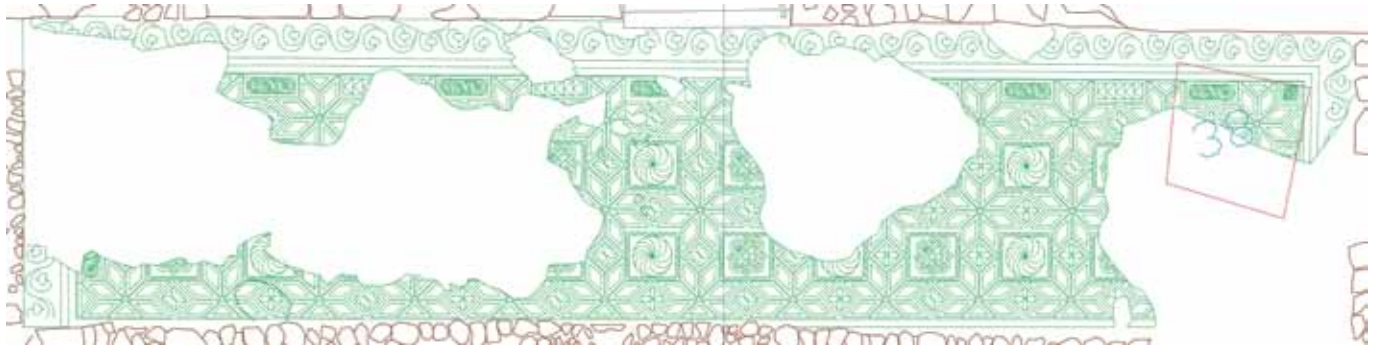
### Pseudo Portico/ Revaklı Koridor

15.43 x 4 m boyutlarındaki koridorda, mozaik, mekanın biçimine uygun olarak kesintisiz tek pano şeklinde tasarlanmıştır. Büyük oranda kayıplar olsa da simetrik tasarımı nedeni ile orijinal durumu hakkında fikir yürütmek mümkündür (Çizim 6, Resim 99).

En dışta, beyaz fon üzerine mavi ve kırmızı renkler kullanılarak işlenmiş, kıvrım dallar ile tüm panoyu saran sarmaşık motifli bordür yer alır. Bordürün genişliği 45 santimetredir. Helezonlar yaparak kıvrılan dallar arasındaki kalp şekilli sarmaşık yaprakları sivri uçludur. Mekânın sonraki evrede farklı kullanımı sırasında, güney yönündeki bordürün üzerine 40-45 cm genişliğinde çamur harçlı bir duvar inşa edilmiştir. Bu nedenle bordürün bu kesimi, ek müdahalenin altında

Çizim 6  
Revaklı Koridor Mozaïği  
(Çizim Seray Akın Ürkmez)

Resim 99  
Revaklı Koridor Mozaik Döşemesi





yer yer takip edilebilmektedir. Bu yönde dikkati çeken bir diğer durum ise, izlenen kesimlerde zemin fonu olarak kullanılan beyaz tesseraelerin aralarına gelişli güzel serpiştirilen sarı-mavi ve kırmızı renkli küplerdir. Bordürün yalnızca bu yönünde izlenen farklı uygulamanın, bir tamiratı mı işaret ettiği ya da sanatçının işçiliğine farklılık katmak mı istediği tam anlaşılamamaktadır (Resim 100).

Geniş bitkisel bordürün ardından ana pano, biri siyah, diğeri beyaz renkli dar şeritle çevrilmiştir. Ana panoda motif, birbirine teğet sekiz kollu yıldızlar, bunların aralarındaki büyük kareler ve küçük eşkenar dörtgenlerden meydana gelmektedir (le Décor I: Pl. 173.b). Büyük boyutlu kare şekilli panellerin içi, dönüşümlü olarak yerleştirilmiş çarkifelek ve düğüm motifleri ile doldurulmuştur. Çarkifelekler beyaz ve mavi, düğüm motifleri kırmızı-beyaz ve mavi renklerle işlenmiştir. Küçük eşkenar dörtgenlerin içleri ise yoğun olarak dört yapraklı çiçek motifleri ve pelta/balta motifleri ile süslenmiştir. Bu motiflerde de mavi ve beyaz renkler hakimdir. Yıldızların kollarını oluşturan her bir eşkenar dörtgenin içi ise beyaz-mavi ve sarı renkli tesseraeler ile doldurulmuştur.

Mekanın dar uzun olması nedeni ile sekiz kollu yıldız motifleri güney yönde yarım bırakılmıştır. Kuzey yöndeki yıldız motifleri tam iken, aralarındaki kare desenleri yarım kaldığı için dikdörtgen kartuşlar şeklinde görülmektedir. Bu panellerin içleri de dönüşümlü olarak yerleştirilmiş guilloche ve birbirine teğet üçgenler ile bezenmiştir. Üçgenler mavi zemin üzerine beyaz renklerle; guilloche'ler ise kırmızı-sarı-mavi-beyaz renklerle gölgeli olarak işlenmiştir.

Sekiz kollu yıldızlar ve bunların aralarına yerleştirilmiş eşkenar dörtgen ve karelerden meydana gelen geometrik desenler, İtalya'da M.S.1. yüzyılda "Siyah-Beyaz Stil"den gelişen ve farklı renkler kullanılsa da devam eden geleneğin parçası olarak görülmektedir (Dunbabin 1999: 233; Scheibelreiter 2007: 70). Bu tip motifler, Akdeniz havzasında Roma Cumhuriyet Döneminden Bizans Çağı'na değin yaygın olarak kullanılmıştır (Raynaud 2010: 44). Sekiz kollu yıldızlar 4. yüzyıl ortalarında Sardis'te (Greenewald vd. 1987: 34-38 Fig. 22-23; Greenewald vd. 1990: 155-171; Scheibelreiter 2007: 63-77, 190 Fig. 18), 5-6. yüzyıldan Ksanthos Bazilikasında (Raynaud 2010: 44 Fig. 29-30), Anadolu'da erken örnek olarak Okeanos Villası'nın implivium'unda (Ergeç 2006: 91-93), 3. yüzyıl başlarından Antakya'da içki yarışması evinin tricliniumundadır (Levi 1947: 58-59 Fig. 50, 53). M.S. 4. yüzyıldan Ephesos'ta Kuretler Caddesi'nin potikosunda (Jobst 1977: Fig. 41), 6. yüzyıldan Bursa Yerkapı'da bulunan mozaikleri (Okçu 2010: 34 Res. 1-2) ve Kos Aziz Paulos Bazilikasında, Güney Portekiz'de Abicada'daki Bir geç Roma Villasında (Cramer 2008: Fig. 5) olduğu gibi motifin Akdeniz havzasında geniş bir alana yayıldığı görülmektedir.

## Revaklı Holün Batısındaki Giriş Mekanı

3.80 x 3.80 m boyutlarındaki odanın zemin döşemesinin bordüründe kısmen kayıplar vardır (Çizim 7, Resim 101). Günümüze oldukça iyi kondisyonda ulaşmıştır. Odanın kuzeyine sonraki kullanımlarda bir duvar inşa edilmiştir. Mozaik'in bir kısmı bu duvarın altında kalmıştır. Bazı bölümlerde yangın izleri dikkati çeker.

Mozaiği oluşturan tesseraelerin boyutları 1.2x1.7 cm arasında değişmektedir. Bu odada sadece siyah ve beyaz renkler kullanılmıştır. Geometrik motif hâkimdir; figürlü süsleme bulunmaz. Mekânın mozaik döşemesi tek bir panodan meydana gelmektedir.

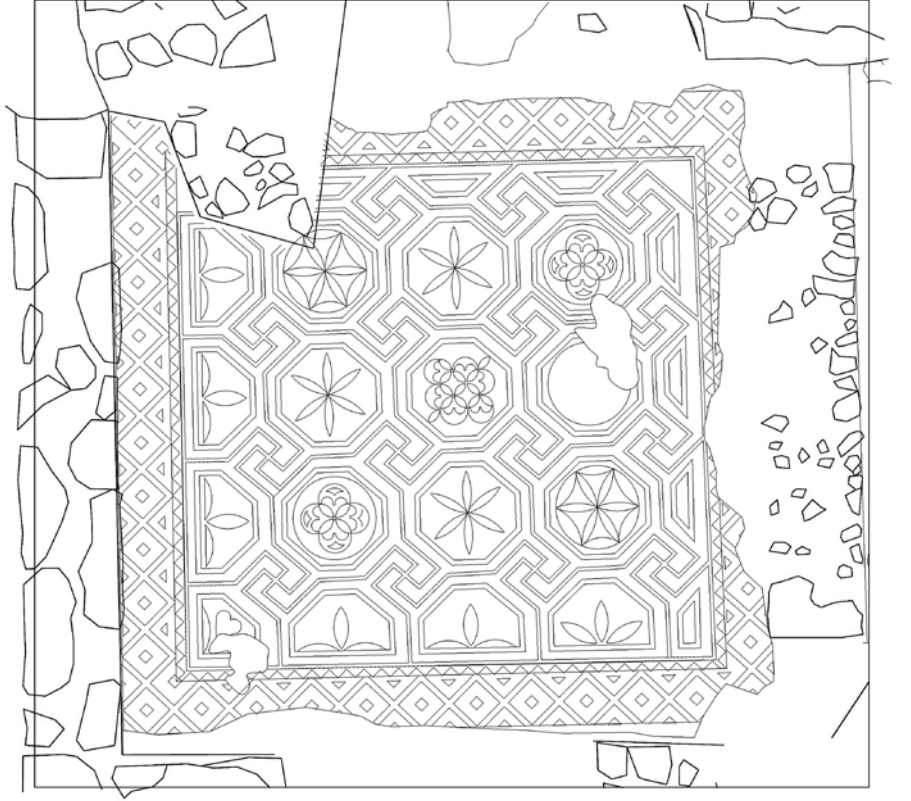
Orta alanı çevreleyen bordür yer yer kayıplara uğrasa da motifini net biçimde anlaşılmaktadır. Bordür 1 numaralı odanın bordürü ile benzerdir. Genişliği 31 cm



Resim 100  
Koridorun Bordüründe  
Tessere İşçiliği

beyaz zemin üzerine, siyah renklerle, birbirine teğet eşkenar dörtgen desenleri işlenmiştir. Desenlerin merkezine, siyah renkli eşkenar dörtgen motifleri, dışta aralarına üçgenler konmuştur (le Décor I: 45 Pl. 15.f ve 189 Pl. 124.c; Levi 1947: Pl. 50.d). Bu bordürün ardından 5.5 cm genişliğinde beyaz beyaz zemin üzerine, birbirine teğet üçgenlerden meydana gelen bant takip eder. Orta alan,

Çizim 7  
Revaklı Holün Batısındaki  
Giriş Mekanı Mozaïği  
(Çizim Seray Akın Ürkmez)



Resim 101  
Revaklı Holün Batısındaki  
Giriş Mekanı



birbirine teğet sekizgenler ve sekizgenleri birbirine bağlayan meander bantlarının dönüşümlü olarak tekrar edilmesiyle oluşturulmuş desenle işlenmiştir (le Décor I: P. 166.b). Sekizgenlerin içleri, sivri yapraklı çiçekler ve dekoratif kalp şekilli desenlerle doldurulmuştur.

## İkonografik Değerlendirme

Anadolu’da batı ve Akdeniz kıyılarında görülen geometrik mozaikler 1- 3 yüzyıllarda İtalya ve Batı Akdeniz eyaletlerindeki mozaikler ile benzerlik göstermektedirler. Geç Antik dönemde, 4. yüzyılın ortalarından 6. yüzyıla kadar figürlü sahneler ve çok renkli geometrik motifler yaygındır. Ephesos ve Sardis’teki uzun revaklı yolda olduğu gibi halka ait geniş alanların mozaiklerle döşendiği görülmektedir. Bunun yanında 4. yüzyılın sonlarından itibaren bölgedeki Hıristiyan kiliselerinin de mozaiklerle bezendiği anlaşılmaktadır (Dunbabin 1999: 224-226; Tok - Keser 2012: 81-89).

Revaklı avlu ve avluya aynı ekseninde yerleştirilmiş salonlar, Antik dönemlerin anıtsal yapı öğelerindedir. Bu düzen, hem Helenistik-Roma Sarayları, hem de imparator ve soylulara ait kent ve kır evlerinde/villalarında benzer tasarımlarla karşımıza çıkmaktadır. Roma sivil yapı geleneği, Anadolu’da Bizans hâkimiyetinde de yaşatılmıştır Mimari ve süsleme geleneğinin uzun süre devam etmesi, Geç Roma - Erken Hıristiyanlık döneminde Akdeniz çanağında ortak bir mimari planlama ve bezeme üslubu oluşmasını sağlamıştır.

Mozaiklerde izlenen geometrik desenler, İtalya’da M.S. 1. yüzyılda “Siyah-Be-yaz Stil”den gelişen ve farklı renkler kullanılsa da devam eden geleneğin parçası olarak görülmektedir (Dunbabin 1999: 233; Sheibelreiter 2007: 70).

Akhantus, Asma ya da sarmaşık bitkileri ile yapılan sarmal desenlerin kaynağı, Helenistik döneme kadar gerilere gitmektedir. Asma motifi, Roma imparatorluğunda 1. ve 3. yüzyıllarda kuzey Afrika mozaiklerinde daha çok bordürlerde işlenmiştir. Aynı zamanda asma bitkisi Tanrı Dionysos’un hayatına ilişkin sahnelerde uygulanmıştır. Zamanla akhantus ve asma bitkilerine ait sarmal desenler bordürden ana pano içine transfer olmuştur. Bu motifin kullanılması 4. yüzyıldan itibaren kuzey Afrika’da azalırken, Roma imparatorluğunun, doğu eyaletlerinde 3. Yüzyılın sonlarından itibaren artmış; 4. yüzyıl sonu – 6. yüzyıl arasında en yaygın desen haline gelmiştir. Özellikle 6. yüzyıla tarihlenen ana panolarda, kantharostan sarmallar yaparak çıkan ve sarmalların arasına çeşitli hayvan figürleri yerleştirilmiş mozaikler Suriye, Ürdün ve İsrail’de erken Hıristiyanlık döneme tarihlenen kilise ve sinagog döşemelerinde sevilerek uygulanmıştır. Bu mozaiklerde kimi zaman sadece asmadan beslenen hayvan figürleri varken bazen de yırtıcılar ile av hayvanlarının mücadelesi resmedilmiştir. Bazı mozaiklerde ise asma bitkisinin sarmalları arasında yalnızca kuş türleri betimlenmiştir.<sup>23</sup>

Bir kantharostan çıkan asma dalları ve ondan serpilmiş üzüm salkımları arasına yerleştirilmiş hayvan figürlerinden meydana gelen kompozisyon, geç Antik ve Erken Hıristiyanlık çağda, Akdeniz havzasında uygulanan bir sunumdur.

23 Ürdün Suwafiya da kilisede (6. yüzyıl), Petra’da bulunan kilisede (6. yüzyıl), kantharostan çıkan ve tüm alana sarmallar yaparak dağılan asma dalları içinde figürlü süslemeler bulunmaktadır. Kantharosa yönelmiş aslan figürleri bu motifin farklı kullanımlarını göstermektedir. Fig. 3. İsrail’de Hammam Baisan mozağında (530) ana paneldeki kantharosa bu kez iki tavus kuşları yönelmiş, sarmallar arasına çok sayıda figür yerleştirilmiştir (Fig. 5). Ayrıntılı bilgi için bkz. Douphin 1997: 1 vd. Nebo dağı kilisesi (6. yüzyıl) ana pano içinde bu motifin varyasyonlarını görmek mümkündür. Bitki sarmalları arasındaki figürler bazen beslenirken bazen de Gaza Sinagogunda (6. yüzyıl) ve Caeserea mozaiklerinde (6. yüzyıl) olduğu gibi avlanırken tasvir edilebilmektedir. Bkz. Ovadia 1987: Pl. VIII.1, Pl. XXIV, Pl. XXVII.2, Pl. XXXVIII.2, Pl. LII.1, Pl. LIII.1-2, Pl. LXXI, Pl. LXXVII, Pl. CXXVII.1 vd.



Pagan Roma kültüründe, doğa ve çevre betimleri Tanrı Dionysos'un evreni ile ilişkilendirilmektedir. Öte yandan, Roma imparatorluk topraklarında yaşayan Yahudi topluluklarında ve sonrasında Hristiyan topluluklarda da benzer betimlemelerin anlam değiştirerek dinsel bir içeriğe büründürüldüğü gözlenmektedir.

Büyük odadaki mozaik panonun tüm detaylarının ustalıklı yapıldığı ve belli bir tema dikkati alarak özenle seçildiği barizdir. Betimlemelerde sadece kara hayvanlarıyla sınırlı kalınmamış, deniz hayvanları ve kuş çeşitlerine de yer verilerek hem Yaraticıcının evreni hem de kutsal kitaplarda, üzerine çeşitli ikonografik anlamlar yüklenen hayvan temsilleri seçilmiştir.

Bordürde dört yönde yer alan kantharosların içinden kıvrımlar yaparak çıkıp tüm alana yayılan asmanın sembolik anlamı, hem eski hem de yeni Ahitte Kudüs'ü ve İsa Peygamberi işaret etmektedir.

Eski ahitte Hoşea 10:1 de "İsrail serpilten bir asmaya benzer..."<sup>24</sup>.denmektedir. Mezmurlar 80:8-14 de "8: Mısır'dan bir asma çubuğu getirdin, Ulusları kopup onu diktin.9: Onun için toprağı hazırladın, kök saldı, bütün ülkeye yayıldı, 10:Gölgesi dağları, dalları koca sedir ağaçları kapladı, 11: Sürgünleri Akdeniz'e, filizleri Fırat'a dek uzadı, 12: Niçin yıktın bağın duvarlarını? Yoldan geçen herkes üzümünü koparıyor,13: Orman domuzları onu yoluyor, Yabani hayvanlar onunla besleniyor, 14: Ey Her Şeye Egemen Tanrı, ne olur, dön bize! Göklerden bak ve gör, İlgilen bu asmayla" denilerek asma bitkisine kutsal anlam yüklenmiştir.

Yeni ahitte ise asmanın kutsallığı bu kez İsa Peygamber ve Kutsal Ruh ile ilişkilendirilmiştir. Yuhanna 15:1 de "Ben gerçek asmayım ve Babam bağcıdır", 15:4 "Bende kalın, ben de sizde kalayım. Çubuk asmada kalmazsa kendiliğinden meyve veremez. Bunun gibi, siz de bende kalmazsanız meyve veremezsiniz", 15:5 "Ben asmayım, siz çubuklarsınız. Bende kalan ve benim kendisinde kaldığım kişi çok meyve verir. Bensiz hiçbir şey yapamazsınız" sözleri ile kişileştirilmiştir<sup>25</sup>. Asma meyvesinden elde edilen şarap ise Hristiyan litürjisinde İsa peygamberin kanını temsil ederek ayinlerin odağına yerleşmiştir.

Bordürde karşılıklı iki uzun kenarda yer alan, içinden asma dalları çıkan kantharosa yönelmiş aslan, kaplan ve pars figürlerinin ayaklarının altında ve etrafında serpiştirilmiş birbiriyle ilişkisi olmayan hayvanlar teması, eski ahitte tanımlanan ayetlere gönderme yapıyor gibi görünmektedir<sup>26</sup>. Kutsal kitapta, gücü temsil eden pars birçok yerde zikredilmiş hatta fiziksel görünüşüne ilişkin atıflar yapılmıştır.

24 Hoşea 10 :1 İsrail serpilten bir asmaya benzer, Meyvesini veriyor. Meyvesi arttıkça, Sunakları da arttı. Ülkesi zenginleştiççe, Onu güzel dikili taşlarla donattı. Hoşea 9:10 da da "İsrail çölde Bir salkım üzüm gibi geldi bana, Atalarıysa incir ağacının ilk ürünü gibi. Ama Baal-Peor'a geldiklerinde Utanç dolu puta adadılar kendilerini, Sevdikleri şey kadar iğrenç oldular" denerek kutsal topraklara asma meyvesi ile gönderme yapılmaktadır.

25 Yuhanna 15 de de Asma ile çubuklara gönderme yapılmaktadır.

26 *Ezgiler Ezgisi 4:8, Yeşeya 11:6* "...Onun döneminde kurtla kuzu bir arada yaşayacak, Parsla oğlak birlikte yatacak, Buzağı, genç aslan ve besili sığır yan yana duracak, Onları küçük bir çocuk güdecek...".

Bunun gibi pars'ın geçtiği ayetler içinde şunlar da bulunmaktadır:

*Yeremya 5:6* "...Bu yüzden ormandan bir aslan çıkıp onlara saldıracak, çölden gelen bir kurt onları parça parça edecek. Bir pars kentlerinin önünde pusu kuracak, oradan çıkan herkes parçalanacak. Çünkü isyanları çok, döneklileri sayısızdır...";

*Yeremya 13:23* "...Kuşlu derisinin rengini, Pars beneklerini değiştirebilir mi? Kötülük etmeye alışmış olan sizler de iyilik edemezsiniz..."

Daniel 7:6 da Parsa benzer bir yaratık'tan bahsedilmektedir.

Hoşeya 13:7 de Pars gibi pusuya yatmak şeklinde bu hayvana atıfta bulunmaktadır. Habakkuk 1:8 "...Parstan çeviktir atları..." benzetmesi yapılmaktadır. Vahiy 13:2 de parsa benzetme bulunmaktadır.

Aslan, pars ve kaplan figürleri, bordürde dört yönde bir kantharosa doğru yönelmiş çiftler halinde resmedilerek bordürün odak noktaları olmuştur.<sup>27</sup> Aslan ve kaplan figürleri aynı zamanda ana pano içinde tek tek resmedilen yırtıcılar arasındadır. Kaplan ve aslanlardan bazılarının anatomik yapılarında dişi oldukları vurgulanmıştır.

Aslan, Eski Ahitte Yahuda'yı temsil etmektedir. Metinlerde, davranış özellikleri arasında dişi aslan gibi tepki vermesinden, İsrail halkının dişi bir aslan gibi uyanmasından bahsedilmektedir<sup>28</sup>. Mezmurlar 34:10 da geçen "Genç aslanlar bile aç ve muhtaç olur; Ama RAB'be yönelenlerden hiçbir iyilik esirgenmez" ifadesi bordürdeki asmaya yönelmiş figürlere ait temanın belki de ana vurgusu olarak kabul edilebilir.

Yeşeya 11:6 da "Onun döneminde kurtla kuzu bir arada yaşayacak, Parsla oğlak birlikte yatacak, Buzağı, genç aslan ve besili sığır yan yana duracak, Onları küçük bir çocuk güdecek". Metni de, üzerinde durulması gereken bir yorumdur. Zira bordürde dört yönde merkezde resmedilmiş aslan, kaplan ve pars figürlerinin arasında küçük av hayvanları ve kuşların bağımsız olarak, yırtıcılardan kaçmadan hareket etmeleri son derece dikkat çekicidir.

Tüm betimlerde aslanlar kükrer halde resmedilmişlerdir. Süleyman'ın Özdeyişleri 19:12 de "Kralın öfkesi genç aslanın kükreğine benzer, Lütfuysa otların üzerine düşen çiy gibidir" denmektedir. Aslanın gücü ve öfkesi, Yeşeya 5:29 da "Askerleri dişi aslan gibi, genç aslanlar gibi kükrüyor, homurdanarak avlarını kapıp götürüyorlar. Kimse avlarını pençelerinden kurtaramıyor" denerek benzetme yapılmıştır. Aslan figürü, eski ahit peygamberlerinden Şimşon, Davut, Daniel'in hayat öykülerinde de önemli yer tutmaktadır<sup>29</sup>.

Asma dalları arasında, bitkinin meyvesinden nasiplenen uçucu kuşlardan Turna da eski Ahitte adı geçen özel hayvanlardan biridir. Eyüp 38:36 ve Yeremya 8:7 da Turnaya bilgelik yüklenmiş, Yeşeya 38:14 de Turna'nın sesinin tınısı Tanrıya acı acı ağıt yakan inananlara benzetilmiştir<sup>30</sup>. Tanrı'nın canlılara davranış kodlarını yüklediğini, göç yolculuklarının zamanını ve yönünü "Bilgelik" ve "Anlayış" terimleriyle ifade ettiğini görmekteyiz. Turnaya yüklenen bilgelik, üzerinde durulması gereken bir vurgudur. Zira Turnalar, diğer göçmen kuşlara göre yaratılıştan gelen daha güçlü fizyolojik özelliklere sahiptirler. Günümüz araştırmalarında Afrika ve Hindistan'a uzanan göç yolculuklarında tüm göçmen kuşların, "Bilgelik Dağı" olarak nitelendirilen Himalaya'ları 30 günde aşarken, turnaların 10000 m. yüksekten uçarak bilgelik dağına yaklaşık 30 dakikada aştığı ortaya çıkmıştır.

27 Sahnelerde, aslan, kaplan, pars, tavus ve geyik gibi özel seçilmiş hayvanların çift olarak bazen bir vazoya, bazen ağaca kimi zaman da asma gibi kutsal bir bitkiye doğru yöneldiği sahneler hem bordürlerde hem de ana pano içinde tasvir edilmişlerdir. Özellikle sinagoglarda yırtıcı olarak aslan figürlerine daha çok yer verilmesi Yahuda'nın aslan ile temsilinden kaynaklanıyor olmalıdır Öte yandan Erken Hıristiyanlık döneminden itibaren 6. yüzyıla kadar bu tema kiliselerde de yaygın olarak kullanılmıştır.

28 Yaratılış 49: 9 "Yahuda bir aslan yavrusudur. Oğlum benim! Avından dönüp yere çömelir, Aslan gibi, dişi bir aslan gibi yatarsın. Kim onu uyandırmaya cesaret edebilir?; Çölde Sayım 23:24; "İşte halk bir dişi aslan gibi uyanıyor. Avını yiyip bitirmedikçe, Öldürülenlerin kanını içmedikçe rahat etmeyen aslan gibi kalkıyor".

29 Hakimler 14, 16; Samuel 17,23; Krallar 7, 10, 13, 20; Tarihler 11, 12; Eyüp 4,10,28,38; Mezmurlar 7,10,17,22, Daniel 6, 7; Nahum 2,

30 Eyüp 38: 36 da "...Kim mısırturnasına bilgelik, Horoza anlayış verdi?..."; Yeremya 8:7 de "Gökteki leylek bile Belli mevsimlerini bilir. Kumru da kırlangıç da turna da göç etme zamanını gözetir. Oysa halkım buyruklarını bilmez" denmektedir.

Yeşeya 38:14 de "...Kırlangıç gibi, turna gibi acı acı öttüm, Güvercin gibi inledim, gözlerim yoruldu yukarı bakmaktan. Ya Rab, eziyet çekiyorum, Yardım et bana..." ifadesinde ise yine turna kuşunun çok özel bir tınısı olan sesine gönderme yapılmıştır.

Bordürde asmanın meyveleriyle beslenen bir diğer hayvan tavşandır. Tavşan, ana pano içinde de betimlenmiştir. Bu hayvanın da kutsal metinlerde isminin zikredilmesi tasvir seçimi açısından son derece dikkat çekicidir<sup>31</sup>. Asma meyveleriyle beslenen tavşan figürü ilk önce yine Geç Roma döneminde, imparatorluğun doğu eyaleti olan İsrail'de uygulanmış, daha sonra bölgedeki Yahudi ve Hristiyan yapılarında artarak kullanılmıştır (Hachlili 2009: 154 Fig. VII.2). Özellikle 6. yüzyıl yapılarında asma dalları arasında meyve yiyen hayvanlar içinde yerini almıştır.

Kare ve dikdörtgen panolarla gritlere ayrılan ana panonun, çeşitli bölümlere ayrılıp içine kuş figürlerinin yerleştirildiği örnekler çok olmasa da Akdeniz kıyılarında uygulanan bir desendir. Kuzey Afrika'da 3. yüzyıldan İskenderiye'deki bir villada (Kofıtaaj vd. 2007), İspanya'da Sevilla'da bir villada (3. yüzyıl) olduğu gibi Geç Roma-Erken Hristiyanlık döneminde daha çok sivil yapılarda karşımıza çıkmaktadır. Bu iki örnekte desen içine sadece kuş figürleri yerleştirilmiştir. Kemalpaşa'da ortaya çıkan villada kara, deniz ve hava canlıları bir arada resmedilmiştir. Ana desen açısından ortak olan bu mozaiklerde, kartuşlar içindeki hayvan çeşitleri farklılık göstermektedir. Ancak İskenderiye'deki villada kuş figürlerinin kartuşlar içine diyagonal yerleştirildikleri dikkat çekicidir. Kemalpaşa'daki villada da kare şekilli panolar içinde resmedilmiş kuşlar, diyagonal yerleştirilmişlerdir. Bu sunum bir yandan dar olan alanı daha rahat kullanmayı sağlamış diğer yandan da figürlere çok yönlü bir görüş açısı kazandırmıştır<sup>32</sup>.

Gerek bordürde gerekse ana pano içinde en çok resmedilen kuş türlerinden biri de kekliktir. Eski ahitte Samuel 26: 20 ve Yeremya 17:11 de bu hayvanla ilgili iki ayrı yorum mevcuttur. Kekliğin bir av hayvanı olma özelliğinin yanında, kendine ait olmayan yumurtaların üzerine oturan kekliliklerle, haksız kazanç yapan insanlara gönderme yapılmıştır<sup>33</sup>. Keklik figürünün üstlendiği bu sembolik anlam, Roma imparatorluğunun doğu eyaletlerinde, hem sinagog hem de kiliselerde çokça resmedilmesini sağlamış olmalıdır. Bunun yanında bu motifin av sahnelerinde de yer aldığı görülür ki bu da figürün bir yandan günlük hayat ile bağlantısını göstermektedir. Anadolu'da Antakya Mozaiklerinde (4. yüzyıl), Misis'te (4. yüzyıl), 6. yüzyıldan Halepli Bahçe Mozaiklerinde (Karabulut vd. 2011: 63 Fig. 74) resmedilen keklilikler, anatomik detayları dikkate alınarak işlenmişlerdir. Keklik gibi sülün de geç Antik çağ mozaik sanatında kullanılan figürler arasındadır<sup>34</sup>.

31 Levililer 11:5 "... Kaya tavşanı geviş getirir, ama çatal tırnaklı değildir. Sizin için kirli sayılır..."; Mezmurlar 104:18 "... Yüksek dağlar dağ keçilerinin uğrağı, Kayalar kaya tavşanlarının sığınağıdır..."

32 Ana panoda resmedilen öğelerin Diagonal yerleştirme geleneğinin Roma döneminde 2. yüzyılda Kuzey Afrika mozaiklerinde görüldüğü daha sonra özellikle doğu eyaletlerinde 6. yüzyılda yaygın olarak farklı temsillerle betimlendiği kabul edilmektedir Hachlili 2009: 205.

Anadolu'da 5-6. yüzyıla tarihlenen Paphlagonia Hadrianoupolis'i A Kilisenideki mozaiklerinde de Keklik, ördek, benekli tavuk ve papağan gibi çeşitli kuş türlerinin kartuşlar içinde resmedildiği betimlenen hayvan figürleri, bu desenin sivil yapıların yanında dini yapılarda da uygulandığını göstermektedir. Resimler için bkz. Patacı 2011: 27-50.

33 Samuel 26: 20 "Ne olur, kanım RAB'den uzak topraklara dökülmesin. İsrail Kralı, dağlarda keklilik avlayan avcı gibi, bir pıreyi avlamaya çıkmış!"; Yeremya 17:11 "Yumurtlamadığı yumurtaların üzerinde oturan keklilik nasılsa, Haksız servet edinen kişi de öyledir. Yaşamının ortasında serveti onu bırakır, Yaşamının sonunda kendisi aptal çıkar." Diyen kutsal metin, bir başka hayvan üzerine yüklediği sembolik anlamlarla mesajlarına devam etmiştir.

34 İstanbul Büyük Saray mozaiklerinde (6. Yüzyıl) benekli sülün tasviri, figürün çok renkli olmasa da anatomik detayları ile verilmesi figürün Anadolu'da başkentte 6. yüzyılda hala sevilerek uygulandığını göstermektedir. Bkz. Jobst 1997: Fig. 14.



Ana panoda bölünmüş küçük panolar arasında tasvir edilen hayvanlar hava, deniz ve kara hayvanlarından oluşmaktadır. Tasvirdeki çeşitlilik, dünyanın yaratılışı ve Tanrının canlılara verdiği berekete övgü gibi algılanabilir<sup>35</sup>.

Ana panoda tasvir edilen ve üzerinde semer olmayan (binek olarak kullanılmayan) yaban eşiği de yine kutsal metinlerde üzerine bazı temsiller yüklenmiş figürler arasındadır. Yaratılış 16: 12 de, kendisine karşı çıkılan sözü dinlenmeyen insan yaban eşiği ile özdeşleştirilirken, Eyüp 11:12 de imkansız olan bir olayı anlatmak için bu hayvan kullanılmıştır<sup>36</sup>.

Hayvan betimleri içinde yerini alan yaban keçisi de tüm detayları ile verilmesinin yanında kutsal kitapta zikredilen yenilebilen canlılar arasındadır<sup>37</sup>

Ana pano mozaiklerinde tazi da aslan figürleri kadar tekrarlanmıştır. Süleyman'ın Özdeyişleri 30:31 de tazi, yürüyüşü gösterişli üç yaratık, davranışı gösterişli dört yaratık içinde tanımlanmaktadır. Daha çok av sahnelerinde betimlenen tazi figürleri Hem Roma hem de Erken Hıristiyanlık döneminde sivil ve dini yapılarda sıkça resmedilmiştir. Tavşan, kuş gibi av hayvanlarını kovalarken bazen çiftler halinde, bazen de pano ya da bir bitki gövdesi ile sınırlandırılmış şekilde tek başına resmedilmiştir. Kemalpaşa mozaiklerinde olduğu gibi kuyruğunu kaldırma davranışı, genellikle avın yönünü gösterme davranışı olarak kabul edilmektedir.

Ana panoda yalnızca bir kez resmedilmiş horoz ise Eyüp 38:36 da<sup>38</sup> üzerine anlayış yüklenmiş yaratılmışlar arasında yerini almıştır. Bu, horozun zamanı anlama ve günü haber verme özelliği ile alakalı olmalıdır. Türleri arasında çok renkli tüyleriyle dikkat çekenler, erken dönemlerden itibaren sanatçıların da ilgisini çekmiş, Pompei gibi önemli merkezler başta olmak üzere, özellikle geç Antik çağda Roma İmparatorluğu'nun tüm eyaletlerinde duvar resmi ve mozaiklere işlenmiştir. Figür, imparatorluğun Kuzey Afrika<sup>39</sup> ve doğu eyaletlerinde 4.-6. yüzyıllarda hem hem sivil hem de dini mimaride<sup>40</sup> süsleme ögesi olarak

35 Mezmurlar 104: RAB'be övgüler sun, ey gönlüm! Ya RAB Tanrım, ne ulusun! 5 Yeryüzünü temeller üzerine kurdun, Asla sarsılmasın diye.. 6Engini ona bir giysi gibi giydirdin, Sular dağların üzerinde durdu. 7Sen kükreyince sular kaçtı, Göğü gürletince hemen çekildi. 8Dağları aşıp derelere aktı, Onlar için belirlediğin yerlere doğru. 9Bir sınır koydun önelerine, Geçmesinler, gelip yeryüzünü bir daha kaplamasınlar diye. 10Vadilerde fişkırttığın pınarlar, Dağların arasından akar. 11Bütün kır hayvanlarını suvarır, Yaban eşeklerinin susuzluğunu giderirler. 12Kuşlar yanlarında yuva kurar, Dalların arasında ötüşürler. 13Gökteki evinden dağları sularsın, Yeryüzü işlerinin meyvesine doyar. 14Hayvanlar için ot, İnsanların yararı için bitkiler yetiştirirsin; İnsanlar ekmeğini topraktan çıkarsın diye, 15RAB'bin ağaçları, Kendi diktiği Lübnan sedirleri suya doyar. 16Kuşlar orada yuva yapar, Leyleğin evi ise çamlardadır. 17Yüksek dağlar dağ keçilerinin uğrağı, Kayalar kaya tavşanlarının sığınağıdır. 18Mevsimleri göstereceğin diye ayı, Batacağı zamanı bilen güneşi yarattın. 19Karatırsın ortalığı, gece olur, Başlar kırıpdamaya orman hayvanları. 20Genç aslan av peşinde kükre, Tanrı'dan yiyecek ister. 21Güneş doğunca İnelere çekilir, yatarlar. 22İnsan işine gider, Akşama dek çalışmak için. 23Ya RAB, ne çok eserin var! Hepsini bilgece yaptın; Yeryüzü yaratıklarınla dolu. 24İşte uçsuz bucaksız denizler, İçinde kaynaşan sayısız canlılar, Büyük küçük yaratıklar. 25Tükensin dünyadaki günahlılar, Yok olsun artık kötüler! RAB'be övgüler sun, ey gönlüm! RAB'be övgüler sunun!

36 Yaratılış 16: 12 Oğlun yaban eşiğine benzer bir adam olacak, O herkese, herkes de ona karşı çıkacak. Kardeşlerinin hepsiyle çekişme içinde yaşayacak."

Eyüp 11:12 Ne zaman yaban eşiği insan doğurursa, Aptal da o zaman sağduyulu olur.

Hoşea 8: 9 Tek başına dolaşan yaban eşiği gibi Asur'a gittiler, Efrayim ücretli oynaşlar tuttu.; derken ayrıca mezmurlar 104:10-11 de Tanrının yarattığı ve bolluk içinde beslediği hayvanlar içinde ismi geçer "Vadilerde fişkırttığın pınarlar, Dağların arasından akar. Bütün kır hayvanlarını suvarır, Yaban eşeklerinin susuzluğunu giderirler".

37 Yasanın Tekrarı 14:4 Şu hayvanların etini yiyebilirsiniz: Sığır, koyun, keçi, 5 geyik, ceylan, karaca, yaban keçisi, gazal, ahu, dağ koyunu..."

38 "Kim mısırturnasına bilgelik, horozu anlayış verdi?"

39 Nebul Müzesinde bulunan 4. Yüzyıla tarihli bir villa mozağinde betimlenen horozlara iyi şans, talih anlamları yüklenmiştir. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Ben Abed 2006: 127 Fig. 6.16

40 İsrailde, Hirbet Midras daki Kilisenin apsisinde(5-6. yüzyıl) yer alan mozaikte asma dalları ve üzüm salkımları arasında horoz ve ördek figürü işlenmiştir.

kullanılmıştır. Anadolu'da Kahramanmaraş'ta yeni ortaya çıkan mozaiklerde horoz figürünün tüm detayları ile işlendiği görülmektedir. Kemalpaşa mozaiklerindeki gibi ortak üslup ve sunumun belki de gezici ustalar veya ortak desen kitabıyla geniş coğrafyaya yayılması açısından son derece dikkat çekicidir (Küçük – Yar 2012: 89-97).

Ana panoda kullanılan hayvan türlerinden balık ve domuz ile ilgili olarak Levililer 11 ve Yasanın Tekrarı 14 de pullu ve yüzgeçli canlıların yenebilmesi, çatal turnaklı domuzun yasaklanması hakkında hüküm bulunmaktadır.

Mozaiklerde kullanılan kuşlar arasında Ardıç kuşu/Turdus Philomelos olarak isimlendirilen kuş da hem bordürde hem de ana pano içinde birkaç kez tasvir edilen kuş türleri arasındadır. Bu canlı, etkileyici ötüşü ile çağlar boyunca dikkat çekmiş ve Mitolojide dili kesilip güzel öten bir kuşa dönüşen Atinalı prenses Filomela ile özdeşleştirilmiştir. Mitolojik kökenli bu kuşun sembolü ise acı, ıstırap aşk acısı ve cennet özlemi çeken ruhları temsil etmeyi sürdürmüş gibi görünmektedir (Werness 2006: 295).

Ana panoda birkaç kez tekrar edilen tavus kuşu figürü, Hint orijinli olup, oradan Babil, Pers ve Anadolu'ya yayılmış, ardından klasik dönemde Yunanistan'a geçerek üzerine çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Erken Hıristiyanlık döneminde ise mezar içlerinde resmedilen tavus kuşları, ölüm sonrası Tanrı'nın evreni ile ilişkilendirilmektedir (Wernes 2006: 319-320). Tavuskuşu aynı zamanda bir Kantharostan çıkan asmaya yönelmiş figür çiftleri arasında; aslan, pars, kaplan ve gazel gibi diğer türlerle birlikte betimlerde sembolik yerini almıştır. Bu motif, Erken Hıristiyanlık döneminde Roma imparatorluğunun doğu eyaletlerinde inşa edilen mezarlar, kiliseler ve sinagog yapılarındaki mozaiklerde yaygın olarak kullanılmıştır (Tok 1994: 10vd.). Asma yaprakları ve üzüm salkımlarını gagalayan tavus kuşu ve çeşitli kuşlardan meydana gelen tema, aynı zamanda Batı Anadolu'da inşa edilen Kiliselerde ortaya çıkan ve "Priene Tipi Ambon" olarak adlandırılan, 5-6. yüzyıllara tarihlenen özel bir grup taş Ambon üzerinde de uygulanmıştır. Bu da ortak sembolik motif, tema ve sunumların, Geç Antik - Erken Hıristiyanlık döneminde sadece mozaik ve duvar resimlerinde değil taş eserlerde de devam ettiğini göstermiştir.

Yukarıda ayrıntı ile belgelenen Kemalpaşa Villa Mozaiklerinde kullanılan hayvan figürlerinin neredeyse tamamı kutsal metinlerde zikredilen hayvanlardan meydana gelmektedir. Üzerine sembolik anlamlar yüklenen hayvanlar, belli ki özel olarak seçilmişlerdir. Eski ve yeni ahit metinlerinde yapılan araştırmamızda, büyük salon mozaiklerinde resmedilen figürlerin, daha çok eski ahitle bağlantısı olduğu, çoğunun Hıristiyan yapılarına ortak anlam ve sunumlarla transfer edildiği gözlemlenir. Bu sunumlar, Akdeniz'in güney ve doğu kıyıları ile Anadolu'da Geç Roma - Erken Hıristiyanlık döneminde, özellikle 4 -6. yüzyıllar arasında hem sivil yapılarda, hem sinagoglarda hem de kiliselerde ortak bir tema çerçevesinde uygulanmışlardır.

Mozaiklerdeki betimlemeler, önce Helenistik dönemde daha sonra da çok büyük sınırlara ulaşmış olan Roma imparatorluğu topraklarında, dikkat çeken egzotik vahşi hayvanların ana vatanlarından alınıp, kentlere taşınarak beslendiklerini, sosyal merkezlerde eğlence veya dövüşlerde kullandıklarını gösteren önemli verilerdir.

Afrika, Asya ve hatta Hindistan orijinli hayvanlar, bu sirkülasyon sayesinde Batı bölgelere ve Avrupa'nın, iklimi uygun alanlarına dağılmış olmalıdırlar. Aynı durum tersine de işlemiş görünmektedir. Batı bölgelerde yaşayan canlılar, imparatorluğun doğu eyaletlerine nakledilerek yeni yaşam alanlarına adapte

olmuş, imparatorluğun sosyal yaşamdaki bu uygulamaları, vahşi ve süs hayvan türlerinin geniş alanlara yayılmasına katkıda bulunmuştur. Örneğin literatürde, ana vatanı İspanya olan bir tavşan türünün (European Hare), M.S. 4. yüzyıldan itibaren Kuzey Afrika, Ürdün, İsrail ve Anadolu’da birden yaygın olarak mozaikler üzerinde tasvir edilmesi, Hindistan orijinli Mavi Tavus kuşunun, tüm anatomik özellikleri ile Kemalpaşa mozaiklerine işlenmesi bu yayılımın bir sonucu olmalıdır.

Mozaiklerde görülen hayvan betimleri, aynı zamanda bölgede yaşayan yerel hayvan türlerine ilişkin de önemli ipuçları sunar. Örneğin Kemalpaşa Villasında resmedilen türler içinde, yakın zamanlara kadar bu bölgede yaşayan Anadolu Parsı tüm anatomik detayları işlenmiştir. Yaptığımız araştırmalarda, önceleri bölgede yaşayan türler arasında yer alan çengel boynuzlu yaban keçilerinin de günümüzde kaybolduğu, bu hayvanların yaşam alanının Akdeniz bölgesinde Toroslarda sıkışıp kaldığı tespit edilmiştir. Yapılacak çalışmalarla henüz nesli tükenmemiş olan bu tür, bölgenin dağlık alanlarına yeniden getirilebilir, yaşam alanı genişletilebilir. Bunun gibi, İzmir’deki Kuş Cenneti’ne sadece sınırlı sayıda uğrayan turna kuşlarının da önceleri daha çok sayıda ve geniş alanlarda konakladığı araştırmalarla belgelenmiştir.

Kemalpaşa Mozaikli Villa’sı, gerek mimari planlama, gerek duvar inşa tekniği, gerekse mozaiklerdeki desen seçimi açısından, 4-6. yüzyıllarda Akdeniz çanağına kıyı bölgelerde görülen ortak motif, üslup ve stil özellikleri içermektedir. Ana salondaki figürler dinsel sembolik anlamlar üstlenmiş olmalıdır. Bunun yanında figürlerde izlenen belirgin bazı türler, yukarıda da tartışıldığı gibi imparatorluk bünyesinde dikkat çeken vahşi, tuhaf ve süs hayvanlarının tüm eyaletlere yayıldığını, 4. yüzyıldan başlayarak 6. yüzyıla kadar gerek sivil gerekse dini yapılarda sevilerek uygulandığını göstermektedir.

Bir inşaat çalışması için yapılan kazılarda tesadüfen ortaya çıkan villa ve çevresindeki sivil mekânların duvarları, yalnızca temel seviyesinde korunmuştur. Kazı alanında duvar molozunun (taş vb.) yoğun olarak bulunmayışı, kalıntıların malzemelerinin daha sonraki bir dönemde taşındığını düşündürmektedir. Nitekim ören, günümüz toprak seviyesinin hemen altında ortaya çıkmıştır.

Kalan izlerden Mozaikli Villa’nın en az iki farklı evrede kullanım gördüğü anlaşılmaktadır:

İlk evre önerisi, villanın plan özellikleri ve mozaik bezemeleri dikkate alınarak yapılmıştır. Zira villa kazılarında net tarih sunan yoğun buluntu ile karşılaşılma-  
mıştır. Ana salonda resmedilen bazı figürlerin, imparatorluğun doğu eyaletlerinde 4. yüzyıl sonundan itibaren ortaya çıkması, 5. yüzyıl boyunca ve 6. yüzyıl başına kadar yoğun bir şekilde uygulanması, yapının 5. yüzyıl ya da 6. yüzyıl başında kırsal villa olarak inşa edildiğini düşündürmektedir. Mozaiklerde kullanılan figürlerin daha ziyade eski ahitteki sembolik motifleri çağrıştırmaları, yapıyı sipariş eden ilk sahiplerinin, Anadolu’da Roma topraklarında yaşayan Yahudi azınlıklardan birine mi mensup olduğu sorusunu akla getirmiştir. Zira yakın coğrafyada, Sardis’te büyük bir Yahudi cemaatinin varlığı bilinmektedir. Ancak bu sorumuzu netleştirecek somut bir kanıt yoktur.

Öte yandan erken Hıristiyanlık döneminde, Pagan sanatın bazı figürlerinin ve desenlerinin Roma topraklarında yaşayan halkların sanatına adapte edilerek kimlik değiştirip varlığını sürdürdüğü kabul gören bir öneridir. Aynı şekilde, özellikle Yahudilik gibi kadim dinlerin motif ve temaları, Hıristiyan olmuş topluluklarca zaten kabul edilmiş, sembollerine saygı gösterilmiş ve uygulanmıştır. Bu yüzden yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi aynı dönemde hem sinagog



hem de kiliselerde, hatta sivil yapılarda ortak motif skalası ile karşılaşılmaktadır. Anadolu'da Hristiyan doğmasının öncelikle, yüzlerce yıl asimilasyona uğramış Yahudi Roma vatandaşlarınca benimsendiği de düşünülürse, eski ve yeni Ahit temalarının geç Antik dönem boyunca sanatta ortak kimlikle algılanması doğal bir sürecin sonucu olacaktır. Hristiyanlığın ilk çıkışında Eski Ahit sahiplenilmiş, eski Ahit konulu sahneler, semboller yaygın olarak uygulanmıştır. Aslında bir Yahudi olan Hz. İsa'nın öğretileri, Eski Ahitle birlikte daha fazla kimlik kazanmıştır. Bu yüzden Kemalpaşa'da ortaya çıkan sivil konutun sahiplerinin dini kimliklerini net olarak tespit etmek şu an için mümkün değildir. İleride elde edilecek veriler, villaya ilişkin bilinmezleri aydınlatacaktır.

İlk evre inşaatının, uzun kullanıma bağlı olarak mı veya bir doğal felaket sonrasında mı ya da tüm Anadolu'da yaşanan Arap akınları sırasındaki kaosta mı tahrip olduğu net değildir.

Ancak Doğu Roma bünyesinde bölgenin tarihi dikkate alındığında, 7. yüzyılda başlayan ve tüm Anadolu'ya yayılan Arap Akınları ile ortaya çıkan karmaşa, çoğu kentin nüfusunun boşalmasına, kırsal alanlarda yaşayan halkın güvenli dağlık bölgelere çekilmesine neden olmuştur. Eğer villada saptanan onarımlar ve düzenlemeler Arap akınlarının hemen öncesindeki ekonomik çöküntünün olduğu döneme ait değilse, Büyük olasılıkla Arap akınları sırasında villa tahrip olmuş ve terk edilmişti. Daha sonra yapının tekrar iskân alanı olarak kullanılmasını ise bölgede güvenliğin yeniden sağlandığı 9. yüzyıl ve sonrasında aramak gerekmektedir. Kazılarda ortaya çıkan su sistemi de son kullanım evresindeki yeni düzenlemelerin bir parçası olmalıdır.

Villanın çevresinde üretim ve ticari amaçlı işlevlendirildiği düşünülen mekânlar bulunmaktadır. Bu mekânların giriş açıklıklarının geniş olması, su sisteminin neredeyse tüm birimlere dağıtılması, bazılarında havuz veya seki gibi birimlerin yer alması ve kazılarda depolama amaçlı kullanılan çok sayıda pithos parçasının ele geçmesi bu düşüncemizi kuvvetlendiren verilerdir. Bölgenin çok eski dönemlerden beri tarıma elverişli verimli toprakları üzerinde bağıcılıkla geçiren bir nüfusun varlığı bilinmektedir. Bu durum, alandaki üretimin şarapla ilgili olabileceğini akla getirmiştir. Villanın son kullanımı da bu birimlerle doğrudan bağlantılı olmalıdır zira villaya yapılan son eklerin giriş açıklıkları, diğer mekânlar ile aynı metrajdadır ve villa içindeki bazı ek duvar inşa teknikleri ticari mekânlarla benzerdir. Belki de üretimin yapıldığı fabrikaların patronu bu villada ikamet ediyordu.

Kalan izlerden yapının, geçirdiği büyük bir yangın sonucunda tamamen terk edildiği anlaşılmaktadır. Yangın ana salondaki mozaiklere daha fazla zarar vermiş görünmektedir. Bunun nedeni, ana salonda ısıya dayanıksız cam tesseraelerin kullanılması olabilir. Tesserae kayıplarının daha çok cam kullanılan figürlerde izlenmesi muhtemelen bu yüzden olmalıdır.

Yukarıda ayrıntıyla tanımlanan Kemalpaşa'da ortaya çıkan villa mozaikleri, M.S. 4-6. yüzyıl başında Akdeniz çanağına kıyı bölgelerde yaygın olarak görülen motif, figür ve tema içermektedir. Büyük olasılıkla 5. yüzyıl - 6. yüzyıl başına tarihlenen villa ve çevresine ilişkin sorunlar ileride elde edilecek verilerle daha da netleşecektir.

## Kaynaklar - Bibliography

- Akın 1991 A. Akın, "The Status of the Leopard in Turkey", Pp. 7-10 in A. Shoemaker, ed. 1990 International Leopard Studbook, Riverbanks Zoological Park, (Colombia, South Carolina).
- Barbanera vd. 2009 F. Barbanera – C. Marchi – M. Guerrini – P. Panayides – Ch. Sokos – P. Hadjigerou, "Genetic structure of Mediterranean Chukar (*Alectoris chukar*, Galliformes) Populations: Conservation and Management Implications", *Naturwissenschaften* 96: 1203-1212.
- Baytop 1973 T. Baytop, Neue Beobachtungen über die Verbreitung des kleinasiatischen Leoparden (*Panthera pardus tulliana*) in der Türkei. *Bonner Zoologische Beiträge* 24 (3): 183-184.
- Becker – Kondoleon 2005 L. Becker – C. Kondoleon, *The Arts of Antioch Art Historical and Scientific Approaches to Roman Mosaics and a Catalogue of the Worcester Art Museum Antioch Collection*, (Princeton University Press).
- Ben Abed 2006 A. Ben Abed, *Tunisian Mosaics: Treasures from Roman Africa*.
- Bowden vd. 2004 W. Bowden - L. Lavan - C. Machado, *Recent Research on the Late Antique Countryside*. (Netherlands).
- Cramer 2008 M.D. Cramer, "An Introduction to the Studies of the Architecture and the Mosaics: The Problematic of the Conservation of the Pavements", IV. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyum Bildirileri Geçmişten Günümüze Mozaik Köprüsü 6-10 Haziran 2007 Gaziantep (Bursa): 73-77.
- Douphin 1997 C. Douphin, *Carpets of Stone The Graeco-Roman Legacy in the Levant*, *Clasics Ireland Vol 4*: 1-32.
- Demirkan vd. 2010 İ. Demirkan vd. "Kıvalı Kekliklerde (*Alectoris chukar*) Uçmanın Egellenmesi Amacıyla Kullanılan Tenektomi, Kapsülektomi veya Tenektomi Kapsülektomi Tekniklerinin Etkinliğinin Karşılaştırılması", *Kafkas Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi* 16.6: 1017-1024.
- Douphin 1997 C. Douphin, *Carpets of Stone. The Graeco-Roman Legacy in the Levant*, *Clasics Ireland, Vol. 4*: 1-32.
- Dunbabin 1999 K.M. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World* (Cambridge).
- Ergeç 2006 R. Ergeç (Ed.), *Belkız Zeugma ve Mozaikleri* (İstanbul).
- Ergene 1945 S. Ergene, *Türkiye Kuşları*. (İstanbul).
- Feld 1975 O. Feld, *Christliche Denkmäler aus Milet und seiner Umgebung*, *IstMitt* 25: 197-209.
- Gündoğdu 2006 E. Gündoğdu, *Isparta Yöresinde Yaban Keçisi Capra Aegagrus Erxleben 1777'nin Popülasyon Ekolojisi, Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi*.
- Grimal 1997 P. Grimal (Çev. S. Tamgüç), *Mitoloji Sözlüğü* (İstanbul).
- Greenewald vd. 1987 C.H. Greenewald – N. Chail – M. Rautman, "The Sardis Campaign of 1984", *BASOR* 25: 13-54.
- Greenewald vd. 1990 C.H. Greenewald – N. Chail – H. Dedeoğlu-P.Hermann, "The Sardis Campaign of 1986" *BASOR* 26: 155-161.
- Hachlili 2009 R. Hachlili, *Ancient Mosaic Pavements: Themes, Issues, and Trends: Selected Studies*. (Boston).
- Jobst vd. 1997 W. Jobst, B. Erdal, C. Gurtner, *İstanbul Büyük Saray Mozaığı* İstanbul.
- Jobst 1977 W. Jobst, *Römische Mosaiken Aus Ephesos I, Forschungen in Ephesos VIII/2* (Wien).
- Karabulut vd. 2011 H. Karabulut – M. Önal – N. Dervişoğlu, *Haleplibahçe mozaikleri Şanlıurfa, Edessa*. (İstanbul).
- Khorozyan vd. 2006 I. G. Khorozyan – G.F. Baryshnikov – A.V. Abramov, "Takonomik Status of Leopard, *Panthera Pardus* (Carnivora, Felidae) in the Caucasus and Adjacent Areas", *Russian J. Theriol* 5 (1): 41-52.
- Kızıroğlu 1989 İ. Kızıroğlu, *Türkiye Kuşları: Kırmızı Listede Olanlar ve Buldukları Bölgeler* (Ankara).
- Koşatay vd. 2007 W. Koşatay, G. Majcherek, E. Paradowska, *Villa of the Birds, The Excavation and Preservation of the Kom Al Dikka Mosaics* (Cairo: The American Univ. İn Cairo Press).
- Küçük 2011 Ö. Küçük, *Daday Orman İşletme Müdürlüğü'nün Yaban Hayatı Potansiyeli ve Değerlendirilmesi*. Kastamonu Üniversitesi Orman Fakültesi (Kastamonu).
- Küçük – Yar 2012 C. Küçük – M. Yar, "Kahramanmaraş Mozaikleri Konservasyon Çalışmaları", *JMR* 5: 89-95
- Küçükdağlı 2012 S. Küçükdağlı, "Kahramanmaraş Germanicia Mozaikleri", *JMR* 5: 97-101.
- Lavan vd. 2007 L. Lavan – L. Özgenel – A. C. Sarantis, *Hausing in Late Antiquity from Palaces to Shops*. (Leiden:Brill).
- Levi 1947 D. Levi, *Antioch mosaic pavements* (Princeton).
- Okçu 2007 R. Okçu, "Derecik Bazilikası Kurtarma Kazısı", III. Uluslararası Türkiye Mozaik Sempozyumu Bildirileri (Bursa): 37-44.
- Okçu 2010 R. Okçu, "Prusia ad Olympum Mozaikleri", *JMR* 3, 2009: 31-51.

- Ovadiah 1987 R. A. Ovadiah, Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel (Rome).
- Mercangöz 1996 Z. Mercangöz, Milas Müzesi'ndeki Bizans Ambon Elemanları, E.Ü. Sanat Tarihi Dergisi VIII: 80-97.
- Patacı 2011 S. Patacı, "Paphlagonia Hadrianoupolis'i Hamam A ve A Kilisesi Mozaikleri", JMR 4: 27-50.
- Perring 2002 D. Perring, The Roman House in Britain. (London).
- Perrin vd. 2009 W.F. Perrin, B.Wursig, J. G.M. Thewissen, Encyclopedia of Marine Mammals. Second Edition. (USA).
- Peterson vd. 1954 R. Peterson - G. Mountfort – P. A. D. Hollom, A Field Guide To The Birds of Britain and Europe (London).
- Polat 2003 G. Polat, "Antandros 2001 Kazıları", 24. KST, 27-31 Mayıs 2002 (Ankara): 21-30.
- Polat – Polat 2004 G. Polat – Y. Polat, "Antandros 2002 Yılı Kazıları", 25. KST 1, 26-31 Mayıs 2003 (Ankara): 453-462.
- Polat vd. 2007 G. Polat – Y. Polat – K. Yağız, "Antandros 2005 Yılı Kazıları", 28.KST 2, 29 Mayıs-2 Haziran 2006 Çanakkale (Ankara): 43-62.
- Raynaud 2010 M. P. Raynaud, Corpus of The Mosaics of Turkey, Vol I, Xanthos, Part I, East Basilica (İstanbul).
- Scheibelreiter 2007 V. Scheibelreiter, "Mosaics in Roman and Late Antique Western Asia Minor", III. Uluslararası Türkiye Mozaik Sempozyumu Bildirileri (Bursa): 63-77.
- Shackleton 1997 D. M. Shackleton (ed.), Wild Sheep and Goats and their Relatives (Oxford).
- Şahin 2004 D. Şahin, Aisos Mozaiği (Ankara).
- Tatlıcan 1997 İ. Tatlıcan, "Sinop Çiftlikköyü Mozaik Kurtarma Kazısı", 7. Müze Kurtarma Kazıları Semineri, 8-10 Nisan 1996 (Ankara): 333-356.
- Tok 2001 E. Tok, "Erken Bizans Dönemi Zemin Mozaiklerine Sardes Örneğinde Bir Bakış", Sanat Tarihi Dergisi XI: 135-161.
- Tok – Keser 2012 E. Tok – H. Keser, "Arvalya Bazilikası", JMR 5: 81-89.
- Türkcan 2007 A.U. Türkcan, "Is it Goddess or Bear? The Role of Çatalhöyük Animal Seals in Neolithic Symbolism", Documenta Praehistorica, XXXIV: 257-266.
- Ülgen – Zeydanlı 2008 H. Ülgen – U. Zeydanlı (Eds.), Orman ve Biyolojik Çeşitlilik. Doğa Koruma Merkezi (Ankara).
- Valenciennes 1856 M. A. Valenciennes, Sur une nouvelle espèce de panthère tuée Comptes rendus. Académie des Sciences XLII: 1035-1039.
- Veis – Kirchner 2000 İ. M. Veis – H. O. K. Kirchner, "The Peacock's Train (Pavo cristatus and Pavo cristatus mut. alba) I. Structure, Mechanics and Chemistry of the Tail Feather Coverts", JEZ, Vol. 313A, Issue 10: 690-703.
- Westphalen 2000 S. Westphalen, Byzantine Basilica at Priene, Dumbarton Oaks Papers 54: 278-280.
- Wernes 2006 H.B. Wernes, The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art (Newyork).
- Wild Animals 2010 Convention on the Conservation of Migratory Species of Wild Animals- Panthera tigris, 16<sup>TH</sup> Meeting of the CMS Scientific Council, Bonn, Germany, 28-30 June: 1-14.





## Yazarlar İçin Yazım Kuralları

Journal of Mosaic Research yıllık olarak yayınlanan hakemli bir dergidir. Dergiye yayınlanmak üzere gönderilecek olan makaleler aşağıda belirtilen kurallara göre hazırlanmalıdır. İlginiz ve katılımınız için teşekkür ederiz.

Bu dergideki makalelerde kullanılacak olan kısaltmalar Alman Arkeoloji Enstitüsü yayın kuralları ve La Mosaique Greco Romaine IX dikkate alınarak yapılmalıdır.

Editör ve yazım kurulu dergiyle ilişkili bilimsel içerik ve yazım kurallarıyla ilgilenir. JMR, arkeologlar, tarihçiler, epigraflar, bilim insanları, kültür mirası yönetimi uzmanları, restoratörler, konservatörler, modern mozaik sanatçıları ve mozaik buluntularıyla ilgilenen kişilere ulaşmayı hedeflemektedir. Kazılar, yüzey araştırmaları ve laboratuvar araştırmalarından elde edilen bilgilere ek olarak JMR bünyesinde, mozaik konusundaki teknik ve metodolojik çalışmalar, kitap eleştirileri gibi konular da yayınlanabilir.

Makaleler JMR dışında bir dergiye eş zamanlı olarak yayınlanmak üzere gönderilmemelidir. Başka bir yerde yayınlanan makalelerin çevirileri JMR’de yayınlanmak üzere kabul edilmez. Yazarlar, JMR’nin içerisinde yer alan materyallerin telif hakkının JMR dergisine ait olduğunu bilmelidirler.

Tüm makaleler hakem değerlendirmesi sürecine tâbi tutulacak, gerektiği takdirde derginin bilim kurulunda ele alınacaktır. Hakemlerden gelecek yorumlar yazarlara iletilir ve gerektiğinde yazarın makalesini tekrar gözden geçirmesi istenir.

Metin ve fotoğraflar, bir CD veya USB bellek içerisinde ve orijinal metnin basılı bir kopyası ile birlikte gönderilmelidir.

### Özetler ve Anahtar Kelimeler

Makaleler İngilizce, Almanca, Fransızca ve Türkçe dillerinde yazılabilir. Makalenin başlığı orijinal dilinin yanı sıra Türkçe ve İngilizce dillerinde de olmalıdır. Özet, makalenin amacını, yöntemini, değerlendirme ve sonuç kısmını içermelidir. Makale özeti 200 kelimeyi geçmeyecek şekilde Türkçe ve İngilizce dillerinde yazılmalıdır. Özet bölümü, metin veya figür referansları, alıntı veya dipnot içermemelidir.

Özetin altında beş anahtar kelime yer almalıdır. Anahtar kelimeler Türkçe ve İngilizce hazırlanmalıdır.

### Yazım Kuralları

Makalenin ilk sayfası, makale başlıkları, yazar isim(ler)i, özetler, anahtar kelimeler ve dipnot olarak yazarın adresi ve iletişim bilgilerini içermelidir. Metin, Times New Roman fontunda, 12 punto, baştan sona 1,5 satır aralıklı yazılmalıdır. Her iki yandaki kenar boşlukları, üst ve alt kenar boşlukları en az 3 cm olmalıdır.

Dipnotlar sayfa sonunda ardışık olarak yer almalı, Times New Roman fontunda, 10 punto, tek satır aralıklı olarak yazılmalıdır.

Dijital metin Word formatında olmalıdır. Figürler “.tiff” veya “.jpeg” dosyası halinde ve uygun çözünürlükte olmalıdır: Fotoğraflar için 300 dpi ve çizimler için 600 dpi genellikle yeterli olmaktadır. Figür dosyalarının isimleri yazarın soyadı ile başlamalı ve sırasıyla numaralandırılmış olmalıdır. Örnek: Akurgal\_01.tiff, Akurgal\_02.tiff, Akurgal\_03.tiff vb.

İsa’dan önce ve sonraki tarihleri belirtmede “İ.Ö.” ve “İ.S.” ifadeleri kullanılmalıdır.

## Referans ve Alıntılar

Metin içerisinde atıf yapılan her bir yayın kaynakçada yer almalıdır. Aynı şekilde sadece metin içerisinde atıf yapılan kaynaklar kaynakça da yer almalıdır.

Metin içinde yapılan atıflar parantez içerisinde kısaltma olarak verilmelidir. Örnek: (Dunbabin 2002: 181-183). Bütün alıntılarda özgün sayfa numaraları belirtilmelidir.

Üç ve daha fazla yazarlı yayınlarda kısaltma olarak «vd.» ifadesi kullanılmalıdır. Örnek: (Akurgal vd. 1984: 80).

Bir yayındaki figür veya çizime yapılan atıflar “(Akurgal 1996: Resim 5, Çizim 1)” şeklinde belirtilmelidir. JMR’ye yayınlanmak üzere gönderilen orijinal metin içerisindeki figür ve çizim atıflarında sadece “Resim” ve “Çizim” gibi ifadeler kullanılmalıdır. Örnek: (Resim: 1, Çizim: 3). Bir numara altında birden çok resim olduğu takdirde, resim veya çizim numarasının yanına küçük harf kullanılmalıdır. Örnek: (Resim: 10a)

Yayınlanmak için kabul edilmiş, fakat henüz yayınlanmamış olan bir yayına yapılan atıflarda yazar soyadından sonra “baskıda” ifadesi kullanılmalıdır. Örnek: (Jobst baskıda). Metin içerisindeki kaynakça atıflarında “baskıda” ifadesi normalde yayın yılının bulunduğu yerde olmalıdır.

Antik yazarlara yapılan atıflarda “Der Kleine Pauly” kısaltma listesi dikkate alınmalıdır. Kısaltma listesi JMR web sayfasından edinilebilir.

İlk yazarın soyadı ile kısaltılan yayınlarda yazarların tümünün isimleri, yayın başlıkları, makaleler için sayfa numaraları, kitaplar ve monografiler için yayın yılı ve yayın yerinin yer aldığı atıflar metin sonunda yer alan kaynakçada ayrıntılı olarak belirtilmelidir. Kaynakça aşağıda verilen örneklere göre düzenlenmelidir.

### Makale

Barringer 1991 Judith M. Barringer, “Europa and the Nereids: Wedding or Funeral?”, *AJA* 95: 657-667.

### Kitap

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

### Yayınlanmamış Tezler

De Puma 1969 Richard De Puma, *The Roman Fish Mosaic*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bryn Mawr College, Pennsylvania

### Yayınlanmış Tezler

Reitz 1979 Elizabeth J. Reitz, *Spanish and British Subsistence Strategies at St. Augustine, Florida, and Frederica, Georgia, between 1563--1783*. Doktora tezi, University of Florida, Gainesville. Ann Arbor: University Microfilms.

### Monografiler

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

### Editörlü bir kitaptaki makale

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

### Tekrar basımlar

Cobo 1964 Bernabe Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*. (Orjinal basım yılı 1653.) Biblioteca de los Autores Españoles, vols. 91, 92. Madrid: Ediciones Atlas.



## Resimler ve Tablolar

1. “Resim” ifadesi makalede yer alan bütün fotoğraflar, haritalar, tablolar için kullanılır. Her bir görsel için bir resim numarası verilir. Her resmin metin içerisinde bir karşılığı olmalı ve ilgili atıflar sıralı bir şekilde gitmelidir («Resim 1, 2, 3,» şeklinde «Resim 1, 3, 2» değil).
2. Eğer bir harita kullanılacaksa, Resim 1 makalenin konusu olan bölgenin veya çalışma alanının coğrafi konumunu belirten harita olmalıdır. Resim 1’in tasarımı yapılırken JMR dergisinin uluslararası bir okuyucu kitlesine sahip olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Alan raporlarının yer aldığı makalelerde kazı alanı ve çevresini gösteren en az bir fotoğraf yer almalıdır.
3. Resimlerin yanında, gerekli durumlarda bir ölçek kullanılmalıdır. Resim başlığı olarak “3x” ya da “1:50.000” şeklinde ifadeler kullanılmamalıdır. Resim üzerinde bir nesnenin yer aldığı ve ölçek bulunmadığı durumlarda Resim başlığında söz konusu figürün ölçüleri yazılabilir.
4. Resimler Listesi’nde “Resim” kelimesi her başlığın ilk ifadesi olmalıdır.

Resim 1. Bursa Suriçi ve çevresini gösteren harita. ”Harita: Nur Deniz Ünsal”.

Resimlerle ilgili ayrıntılar “(Resim: 6c-f)” örneğinde olduğu gibi belirtilebilir. Söz konusu ayrıntıların her birine metin içerisinde atıf olmalıdır.

## Tablo ve Özel Fontlu Yazılar

Tablo ve özel font kullanılan yazıların kolaylıkla orijinal düzenleri bozulduğu için her bir tablo veya yazılı metnin, ayrıca “.pdf” formatında basılı bir örneğinin gönderilmesi gerekmektedir.

## Kitap Eleştirileri

### Eleştirilerin hazırlanması

JMR’de yayınlanacak olan eleştiriler en fazla 2500 kelime olmalı ve eleştiriler başlığı altında yayınlanabilmesi için analitik bir kritiğin yapılması umulmaktadır. Editörden talep edilen araştırma raporu niteliğindeki kitap eleştirilerinde, bir makalenin hazırlanmasındaki tüm detaylara gerek duyulmaz. Referanslarda yukarıda verilen sisteme uyulmalıdır. Dipnot ve resim kullanılmamalıdır. Eleştiri konusu olan kitaplar aşağıda verilen örneğe göre belirtilmelidir. Bu örneği metin yazarının ismi ve mail adresi izlemelidir.

MOSAICS OF THE GREEK AND ROMAN WORLD

Katherine M.D. Dunbabin, 357 sayfa, 318 resim, 8 tablo, 3 levha, 10 ek, kaynakça, indeks. Cambridge University Press, 2002. \$40.50. ISBN0-521-00230-3.

## Ayırbaşım Gönderimi

JMR her yazara makalesinin bir örneğini “.pdf” formatında göndermeyi taahhüt eder.



## Guidelines for Authors

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

The abbreviations in this journal are based on German Archaeological Institute publication criteria and *La Mosaique Greco Romaine IX*.

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

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

All papers will be subject to a refereeing process, and may be discussed at meetings of scientific committee. Detailed comments from referees are normally forwarded to the author, anonymously, by the Editor and if necessary, the authors may be invited to revise their manuscripts.

The text and photos should be sent in a CD or USB stick with a printed copy of the original text.

### Abstract and Keywords

The manuscripts can be written in English, German, French or Turkish. The title of the manuscripts must be written in both original language and Turkish. Two short abstracts (in English and Turkish) must identify the aim and the method of the article and summarize the thesis and conclusions of the article. The abstract must be capable of standing alone and so may contain no text or figure references, no bibliographic citations, and no footnotes.

Five key words must be provided under the line of the abstract. Keywords should be given in English and Turkish.

### Writing Standards

The title page of the paper should contain the titles, the author(s) name, the keywords, an abstract and the author(s) address(es) and in a footnote. The text must be in a 12-point typeface of the Times font family and 1,5-spaced throughout, from the first line of the title through to the last line of the figure captions. Margins on both sides and at the top and bottom of each page should measure at least 3 cm.

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

The digital text should be in a format that can be processed in Microsoft Word. Figures for review purposes should be provided as “.tiff” or “.jpeg” files at a resolution sufficient to retain the information in the illustration: 300 dpi for photographs and 600 dpi for line art is usually suitable. The names for the figure files should begin with the author's last name, e.g., Akurgal\_01.tiff, Akurgal\_02.tiff, Akurgal\_03.tiff, etc.

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



## References and Citations

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

A reference within the text takes the form of a parenthetical citation. For example, “(Dunbabin 2002: 181-183)”. All quotations must have specific page citations.

The use of “et al.” is restricted to text citations of works for which there are more than three authors. Example: “(Akurgal et al. 1984: 80)”.

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

If a manuscript has been accepted for publication, the text citation is “(Jobst in print).” The bibliographic entry should put “in print” where the year would normally appear.

The abbreviation list of “Der Kleine Pauly” should be used for the references of ancient authors. The list is attainable on JMR webpage.

Full citations, including the names of all of the authors, complete titles, and page numbers for articles or chapters, are to appear in a bibliography at the end of the text, alphabetized by the first author’s last name. Include publishers and place of publication for books and monographs. Authors’ names should be given as they appear on the work being cited; avoid reducing first names to initials. The bibliography should be typed as in the following examples.

### Article

Barringer 1991                 Judith M. Barringer, “Europa and the Nereids: Wedding or Funeral?”, *AJA* 95: 657-667.

### Book

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

### Unpublished Dissertation or Thesis

De Puma 1969                 Richard De Puma, *The Roman Fish Mosaic*, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Bryn Mawr College, Pennsylvania

### Published Dissertation or Thesis

Reitz 1979                     Elizabeth J. Reitz, *Spanish and British Subsistence Strategies at St. Augustine, Florida, and Frederica, Georgia, between 1563--1783*. Doktora tezi, University of Florida, Gainesville. Ann Arbor: University Microfilms.

### Monograph in a Series

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

### Article in an Edited Book

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

### Reprints

Cobo 1964                     Bernabe Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*. (Orjinal basım yılı 1653.) *Biblioteca de los Autores Españoles*, vols. 91, 92. Madrid: Ediciones Atlas.

## Figures and Tables

### Figures

1. The word “Figure” is used to refer to all photographs, maps, charts, and graphs that accompany an article. Every illustration is to be given a figure number. Every figure must be referred to in the text, and initial references to them must be in numerical sequence (“1, 2, 3,” not “1, 3, 2”).
2. If a map is necessary, Figure 1 should be a map locating the site or study area within its wider geographical context. The JMR has an international readership that needs to be kept in mind when designing Figure 1. Field reports should include at least one photograph that depicts the terrain and environment of the site or study area.
3. A simple graphic scale, when necessary, should appear in the image area of the figures; do not give scales such as “3x” or “1:50.000” in the captions. Should a figure showing artifacts lack a scale in the photograph, writing “The pot on the left is 21 cm tall” in the caption is fine.
4. The list of captions should be typed in upper and lower case letters, double-spaced, all lines justified left, and the word “Figure” should be the first word in each caption. For example.

Figure 1. Map of the Weicker site and environs. Inset shows the location of the site in NW Mexico. Map by Patricia Parker. Each component in such a figure should be referred to in the text but, as with figures, these may be combined, e.g., “(Fig. 6c-f).”

### Tables and Special Fonts

Tables and special fonts should be sent as a printed PDF page separately, because of their original form could be easily distorted.

## Book Reviews

### Review Preparation

Reviews in the JMR should be max. 2500 words and are expected to be critical and analytical in order to place the book under review in context. Book reviews, normally solicited by the Editor, do not require all of the details of manuscript preparation involved for a research report. Any references should follow the system given below. Footnotes and illustrations should not be used. Books being reviewed should be cited in the manner of the examples given below, followed by the reviewer’s name and full mailing address.

#### MOSAICS OF THE GREEK AND ROMAN WORLD

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

### Offprint Policy

The JMR provides the article in “.pdf” format. at no charge to each author.







**Journal of Mosaic Research**

**ISSN 1309-047X**