

T.C  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ARKEOLOJİ ANABİLİM DALI  
DOKTORA TEZİ

**ORTA EUPHRATES MOZAIKLERİ IŞIĞINDA  
EDESSA VE SAMOSATA MOZAIKLERİ**

**Bariş SALMAN**

Danışman  
**Prof. Dr. Binnur GÜRLER**

2007

## Yemin Metni

Doktora Tezi olarak sunduğum “Orta Euphrates Mozaikleri Işığında Edessa ve Samosata Mozaikleri” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gűsterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Bariş SALMAN

## DOKTORA TEZ SINAV TUTANAĞI

### Öğrencinin

**Adı ve Soyadı** : Barış SALMAN  
**Anabilim Dalı** : Arkeoloji  
**Programı** : Arkeoloji  
**Tez Konusu** : Orta Euphrates Mozaikleri Işığında Edessa ve Samosata Mozaikleri  
**Sınav Tarihi ve Saati** :

Yukarıda kimlik bilgileri belirtilen öğrenci Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün ..... tarih ve ..... Sayılı toplantısında oluşturulan jürimiz tarafından Lisansüstü Yönetmeliğinin 30.maddesi gereğince doktora tez sınavına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini .... dakikalık süre içinde savunmasından sonra jüri üyelerince gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı olan Anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin,

BAŞARILI OLDUĞUNA  O OY BİRLİĞİ  O  
DÜZELTİLMESİNE  O\* OY ÇOKLUĞU  O  
REDDİNE  O\*\*

ile karar verilmiştir.

Jüri teşkil edilmediği için sınav yapılamamıştır.  
Öğrenci sınava gelmemiştir.

O\*\*\*  
 O\*\*

\* Bu halde adaya 3 ay süre verilir.  
\*\* Bu halde adayın kaydı silinir.  
\*\*\* Bu halde sınav için yeni bir tarih belirlenir.

Tez, burs, ödül veya teşvik programlarına (Tüba, Fulbright vb.) aday olabilir.  Evet  
Tez, mevcut hali ile basılabilir.  O  
Tez, gözden geçirildikten sonra basılabilir.  O  
Tezin, basımı gerekliliği yoktur.  O

### JÜRİ ÜYELERİ

.....  Başarılı  Düzeltme  Red  İMZA  
.....  Başarılı  Düzeltme  Red .....  
.....  Başarılı  Düzeltme  Red .....  
.....  Başarılı  Düzeltme  Red .....  
.....  Başarılı  Düzeltme  Red .....

## ÖZET

Doktora Tezi

(Orta Euphrates Mozaikleri Işığında Edessa ve Samosata Mozaikleri)

(Barış SALMAN)

Dokuz Eylül Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Arkeoloji Anabilim Dalı

Orta Euphrates (Fırat) Bölgesi bugünkü Adıyaman, Gaziantep ve Şanlıurfa şehirlerinin bulunduğu bölgedir. Bölge, Euphrates ve kollarının sağladığı imkanlarla mozaik sanatı açısından uygun bir alandır. Son yıllarda Zeugma (Belkıs) şehrinin sular altında kalacağı üzere yapılan hızlı kazılarla birçok villa mozaïği ortaya çıkarılmıştır. Aynı kaderi paylaşan Samosata (Samsat) şehrindeki kazılarda ise ancak küçük bir mozaik grubu buradaki saray yapısında ele geçmiştir. Bu iki şehir bu gün Atatürk Barajının suları altındadır. Bölgenin geri kalan yerleşimlerinde en çok mozaik döşemeyi, hepsi rastlantı sonucu bulunan Edessa (Şanlıurfa) mozaikleri oluşturur. Şehre özgü kaya mezarlarında ele geçen bu mozaikler, belli bir yerel üretim sahasının özgün karakterlerini taşırlar. Tespit edilenlerin çok az bir kısmı kayıt edilmiş ve Şanlıurfa ile İstanbul müzelerine konabilmiştir. Tespit edildikten sonra kaybolan ya da parçalanarak yok olanların günümüze fotoğrafları ulaşmıştır. Bir kısmı yurtdışına kaçırılan ve buradaki müzelere konan ya da koleksiyonerlerin eline geçenlerle beraber oldukça yoğun bir üretim sahasının varlığına tanık olmaktayız. Edessa mozaiklerinin bulunduğu mezarların birçoğunun bu gün evlerin altında kaldığı da düşünüldüğünde, aslında keşfedilmeyi bekleyen daha birçok Edessa mozaïğinin olduğunu tahmin etmek zor değildir.

Samosata mozaikleri ise buradaki Kommagene Kralına ait sarayın oda tabanlarında ele geçmiştir. Bu mozaiklerin hepsi Geç Hellenistik Döneme aittir ve Hellenistik sanatın genel karakterlerini taşır. Bir adet mozaik ise şehirdeki bir Bizans yapısının kalıntıları arasında bulunan Geç Dönem örneğidir. Ele geçen mozaiklere göre Samosata'da özgün bir mozaik sanatı anlayışından bahsetmek mümkün değildir. Ancak Zeugma'daki Roma Dönemine ait bir mozaikte imzası bulunan Samosatalı bir ustanın yola çıktığında, burada Roma Döneminde bir mozaik atölyesinin varlığı düşünülebilir. Tabi ki bu tahmin Roma dönemine ait örnekler bulunmadığı sürece kanıtlanamayacak bir düşüncedir. Dolayısıyla bu gün baraj sularının altında kalan Samosata'daki bu durum hep merak konusu olacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Mozaik, Tessera, Edessa, Samosata, Euphrates



## **ABSTRACT**

**Doctoral Thesis**

**(The Mosaics of Edessa and Samosata in the Light of Middle Euphrates  
Mosaics)**

**(Barış SALMAN)**

**Dokuz Eylül University  
Institute of Social Sciences  
Department Archaeology**

**The Middle Euphrates covers up the region the provinces of modern Adıyaman, Gaziantep and Şanlıurfa. The region was a suitable place for the mosaic art provided by the revenues of Euphrates river and its tributaries. Numerous villas with mosaic floors have been unearthed at Zeugma in the recent years during intensive salvage excavations. At Samosata on the contrary, which shares the same destiny as Zeugma, only a small group of mosaic have been brought to light, at palace building. Both ancient cities lay now under water of Atatürk's Dam. Edessa (Şanlıurfa) is the city where many mosaic groups have been discovered mostly by chance. At Edessa almost all mosaics were found in the rock cut tombs peculiar to the city and they display local features. Only a small portion of the discovered mosaics could have been properly recorded and brought to the museums at Istanbul and at Şanlıurfa. Further there are photographs left from mosaics which were lost or damaged. Some of the mosaics were illegally brought abroad and kept now in museums or in private collections. All these findings show clearly that the region was quite productive for the mosaic art. In addition it should be stressed that there are quite many mosaics at Edessa which awaits to be discovered, when it is considered that they are covered up with the modern houses built over them at Şanlıurfa.**

**The Samosata mosaics were discovered in the rooms at the royal palace of Commagene decorating the floor which belong to the Late Hellenistic period. They reflect the general features of the Late Hellenistic art. One single mosaic is a late specimen found among the ruins of a Byzantine building. It is hard to talk about a local mosaic style at Samosata. Some how it may be concluded that there was a Roman workshop here. A mosaic floor at Zeugma mentions the name of artist from Samosata. It is necessary though to discover first Roman mosaics at Samosata to support this suggestion. Therefore the matter will be always speculative since the city of Samosata buried under the waters of an artificial dam.**

**Key Words:** Mosaic, Tessera, Edessa, Samosata, Euphrates

**ORTA EUPHRATES MOZAİKLERİ IŞIĞINDA  
EDESSA VE SAMOSATA MOZAİKLERİ**

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR	x
ŞEKİL LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

**BİRİNCİ BÖLÜM  
ORTA EUPHRATES VE MOZAİK SANATI**

1.1. Mozaiklerin Bölgedeki Dağılımları	4
1.2. Bölge Mozaiklerinin Genel özellikleri	5
1.2.1. Hellenistik Dönem	12
1.2.1.1. Samosata ve Arsemeia	12
1.2.2. Roma Dönemi	14
1.2.2.1. Edessa	15
1.2.2.2. Pirun (Perre)	15
1.2.2.3. Mesudiye	18
1.2.3. Geç Roma Dönemi	20
1.2.3.1. Edessa	20
1.2.3.2. Samosata	21
1.2.3.3. Serrin	21
1.2.3.4. Besni	22

**İKİNCİ BÖLÜM**  
**EDESSA (ŞANLIURFA) ŞEHİRİ**

2.1. Şanlıurfa Tarihi ve Kültürel Yapı	23
2.2. Dini Yapı	35
2.2.1. Paganist Kültler	37
2.2.1.1. Edessa'nın Mozaiklere Yansıyan Kültleri	
2.2.1.1.1. Maralaha Kültü	38
2.2.1.1.2. Azizos ve Monimos Kültü	46
2.2.1.1.3 Orpheus Kültü, Phoeniks Mozaiği ve Ahiret İnancı	50
2.2.1.2. Diğer Kültler	53
2.2.1.3. Hıristiyanlık	57
2.3. Edessa Mozaikleri	
2.3.1. Mozaiklerin Bulunduğu Mezarların Mimarisi	66
2.3.2. Edessa (Şanlıurfa) Mozaiklerindeki Teknik ve İkonografik Özellikler	69
2.3.3. Bordür Kompozisyonları ve Motifler	86

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**PART-SURİYE KÜLTÜRLERİ**  
**(PALMYRA VE DURA-EUROPOS) VE EDESSA**

3.1. Palmyra	99
3.1.1. Palmyra'da Sanat ve Din	105
3.2. Dura Europos	119
3.2.1. Dura-Europos'ta Sanat ve Din	125
3.3. Edessa ile Karşılaştırma	137

**DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**  
**SAMOSATA (SAMSAT) ŞEHİRİ**

4.1. Samosata Tarihi	142
4.2. Samosata Mozaikleri	147

4.2.1. Mimari	147
4.2.2. Samosata Mozaiklerinin Teknik ve İkonografik Özellikleri	149
4.2.3. Bordür Kompozisyonları ve Motifler	155

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### EDESSA VE SAMOSATA MOZAİK KATALOĞU

5.1. Müzelerde Bulunan Edessa (Şanlıurfa) Mozaikleri	159
5.1.1. Şanlıurfa Müzesi	
5.1.1.1. Cenaze Şöleni Mozaïği (A)	160
5.1.1.2. Dört Uçlu Yıldız Mozaïği	162
5.1.1.3. Barhadad Mozaïği	165
5.1.1.4. Hayvan Mozaïği	166
5.1.1.4.1. Hayvan Mozaïği Parçası (A)	171
5.1.1.4.2. Hayvan Mozaïği Parçası (B)	172
5.1.2. İstanbul Arkeoloji Müzesi	
5.1.2.1. Aphtuha Mozaïği	172
5.1.3. Aya İrini Kilisesi	175
5.1.3.1. Üçayak Mozaïği Parçası (A)	176
5.1.3.2. Üçayak Mozaïği Parçası (B)	177
5.1.3.3. Cenaze Şöleni Mozaïği (B)	178
5.1.3.4. Merkep Mozaïği	182
5.1.4. Sadberk Hanım Müzesi	
5.1.4.1. Azizos ve Monimos Mozaïği	183
5.1.5. Louvre Müzesi	
5.1.5.1. Kadın Başı	185
5.1.6. Avustralya Adelaide Sanat Galerisi	
5.1.6.1. Kadın Başı	186
5.1.7. Dallas Sanat Müzesi	
5.1.7.1. Orpheus Mozaïği	187
5.2. Kayıp Mozaikler	191
5.2.1. Zenodora Mozaïği	192

5.2.2. Balay Mozaïgi	194
5.2.3. Aile Portresi Mozaïgi	197
5.2.4. Cenaze Şöleni Mozaïgi (C)	200
5.2.5. Orpheus Mozaïgi	204
5.2.6. Phoeniks Mozaïgi	206
5.2.7. Barma'na Mozaïgi	208
5.2.8. Cenaze Şöleni Mozaïgi (D) (Ma'na Mozaïgi)	210
5.3. İn situ Mozaikler	
5.3.1 Abgar Mozaïgi	212
5.4. Edessa İşi Diğer Mozaikler	217
5.4.1. Maralahe Mozaïgi	217
5.4.2. Sakallı Erkek	219
5.4.3. Şamaş Mozaïgi	220
5.4.4. Edessalı Kadın	221
5.4.5. Ati Mozaïgi	222
5.4.6. Genç Kız Mozaïgi	222
5.4.7. Sakallı Erkek Büstü (Gahru Mozaïgi)	223
5.4.8. Sakallı Erkek Büstü (Antiokhos Mozaïgi)	225
5.4.9. Bara'ta'nın Oğlu Malakdan Mozaïgi	225
5.5. Samosata Mozaikleri	
5.5.1. Adıyaman Müzesi	226
5.5.1.1. Balıklı Oda Mozaïgi	226
5.5.1.1.1. Balıklı Oda Mozaïgi Parçaları	228
5.5.1.2. Büyük Salon Mozaïgi (Avlu Mozaïgi)	228
5.5.1.3. Damalı Koridor Mozaïgi	229
5.5.1.4. Bizans Mozaïgi	230
SONUÇ	232
KAYNAKLAR	
ŞEKİLLER	

## KISALTMALAR

<b>abb.</b>	Abteilung
<b>bkz.</b>	Bakınız
<b>cm</b>	Santimetre
<b>cm<sup>2</sup></b>	Santimetrekare
<b>dm<sup>2</sup></b>	Desimetrekare
<b>dip.</b>	Dipnot
<b>fig.</b>	Figür
<b>m</b>	Metre
<b>km</b>	Kilometre
<b>mm</b>	Milimetre
<b>M.Ö.</b>	Milattan Önce
<b>M. S.</b>	Milattan Sonra
<b>pl.</b>	Plate, Planche
<b>res.</b>	Resim
<b>s.</b>	Sayfa No
<b>şek.</b>	Şekil
<b>taf.</b>	Tafel
<b>yy.</b>	Yüzyıl

## ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Kommagene ve Çevresi

Şekil 2: Osrhoene Bölgesi

Şekil 3: Arsemeia Nymphaios. Hierothesion

Şekil 4: Tören Salonu I Mozaïği. Arsemeia Nymphaios.

Şekil 5: Tören Salonu II Mozaïği. Arsemeia

Şekil 6: Tören Salonu II Mozaïği. Arsemeia

Şekil 7: Tören Salonu II Mozaïği. Arsemeia

Şekil 8: Pirun (Perre) Mozaïği. Adıyaman Müzesi

Şekil 9: Pirun (Perre) Mozaïği Hayvan Detayı. Adıyaman Müzesi

Şekil 10: Çark Motifi. Olynthos

Şekil 11: Pirun (Perre) Mozaïği. Adıyaman Müzesi

Şekil 12: Pirun (Perre) Mozaïği. Adıyaman Müzesi

Şekil 13: Pirun (Perre) Mozaïği

Şekil 14: Pirun (Perre) Mozaïği. İn situ

Şekil 15: Pergamon Mozaïği. Bordür Detayı

Şekil 16: Zeugma Mozaïği. Gaziantep Müzesi

Şekil 17: Zeugma Mozaïği. Kafes Motifi. Gaziantep Müzesi

Şekil 18: Masada Mozaïği Bordür Detayı

Şekil 19: Madaba Mozaïği

Şekil 20: Madaba Mozaïği

Şekil 21: Mesudiye Mozaïği

Şekil 22: Mesudiye Mozaïği

Şekil 23: Birtha Mozaïği

Şekil 24: Birtha Mozaïği

Şekil 25: Haleplibahçe Mozaïği. Amazon Detayı

Şekil 26: Apamea Mozaïği. Amazon Avı

Şekil 27: Serrin Mozaïği. Europa

Şekil 28: Serrin Mozaïği. Aphrodite'nin Doğuşu

Şekil 29: Besni Mozaïği. Adıyaman Müzesi

Şekil 30: Besni Mozaïği. Adıyaman Müzesi

- Şekil 31: Şanlıurfa Kalesi
- Şekil 32: Şanlıurfa Kalesi. Sütunlardaki Süryanca Yazıt
- Şekil 33: Kaleden Şanlıurfa
- Şekil 34: Edessa Şehri ve Nekropol alanları
- Şekil 35: Edessa Nekropol Alanları
- Şekil 36: Edessa Nekropol Alanları
- Şekil 37: Mezar Girişi. Edessa
- Şekil 38: Sumatar'daki Kutsal Yapılarının Şeması
- Şekil 39: Sumatar Kutsal Yapılarından Biri
- Şekil 40: Sumatar'da Ele Geçmiş Bir Erkek Heykeli
- Şekil 41: Tanrı Sin
- Şekil 42: Sumatar Kabartmaları
- Şekil 43: Atargatis ve Hadad
- Şekil 44: Palmyra ve Dura-Europos
- Şekil 45: Palmyra Bel Tapınağı
- Şekil 46: Aglibol, Baalshamin ve Yarhibol. Palmyra
- Şekil 47: Palmyra Rölyefi
- Şekil 48: Palmyra Şölen Kabartması
- Şekil 49: Palmyra Şölen Kabartması
- Şekil 50: Palmyra Şölen Kabartması
- Şekil 51: Palmyralı Kadın. Gaziantep Müzesi
- Şekil 52: ŞölenKabartması. Edessa
- Şekil 53: Edessalı Kadın
- Şekil 54: Palmyra Mozaiği
- Şekil 55: Palmyra Mozaiği
- Şekil 56: Palmyra Mozaiği
- Şekil 57: Palmyra Mozaiği
- Şekil 58: Bel Tapınağı. Dura-Europos
- Şekil 59: Nabu. Dura-Europos
- Şekil 60: Mitras. Dura- Europos
- Şekil 61: Mitras. Dura-Europos
- Şekil 62: Zeus Kyrios. Dura- Europos



- Şekil 63: Şölen Freski. Dura-Europos
- Şekil 64: Şölen Freski. Dura-Europos
- Şekil 65: Samosata Höyüğü
- Şekil 66: Samosata Höyüğü
- Şekil 67: Samosata Höyüğü
- Şekil 68: Samosata Mithridates Sarayı
- Şekil 69: Samosata Mithridates Saray Odalarından Biri
- Şekil 70: Cenaze Şöleni Mozaïği(A), Şanlıurfa Müzesi
- Şekil 71: Cenaze Şöleni Mozaïği (A), Kadın Detayı. Şanlıurfa Müzesi
- Şekil 72: Cenaze Şöleni Mozaïği (A),Çocuk Detayı. Şanlıurfa Müzesi
- Şekil 73: Cenaze Şöleni Mozaïği. (A), Çocuk Detayı. Şanlıurfa Müzesi
- Şekil 74: Cenaze Şöleni Mozaïği (A), Bordür Detayı
- Şekil 75: Cenaze Şöleni Mozaïği (A) Çizim
- Şekil 76: Dört Uçlu Yıldız Mozaïği. Şanlıurfa Müzesi.
- Şekil 77: Dört Uçlu Yıldız Mozaïği Yıldız Detayı
- Şekil 78: Dört Uçlu Yıldız Mozaïği. Yazıt
- Şekil 79: Dört Uçlu Yıldız Mozaïği, Bordür Detayı
- Şekil 80: Dört Uçlu Yıldız Mozaïği, Çizim
- Şekil 81: Barhadad Mozaïği
- Şekil 82: Hayvan Mozaïği, Şanlıurfa Müzesi
- Şekil 83: Hayvan Mozaïği, Boğa
- Şekil 84: Hayvan Mozaïği, Ceylan
- Şekil 85: Hayvan Mozaïği, Geyik
- Şekil 86: Hayvan Mozaïği, Aslan
- Şekil 87: Hayvan Mozaïği, Yaban Keçisi
- Şekil 88: Hayvan Mozaïği, Kuzu
- Şekil 89: Hayvan Mozaïği, Bordür Detayı
- Şekil 90: Hayvan Mozaïği, Çizim
- Şekil 91: Hayvan Mozaïği Parçası (A)
- Şekil 92: Hayvan Mozaïği Parçası (B)
- Şekil 93: Aphtuha Mozaïği. İstanbul Arkeoloji Müzesi
- Şekil 94: Aphtuha Mozaïği, Detay (Aphtuha)

- Şekil 95: Aphtuha Mozaiği, Detay (Şumu)
- Şekil 96: Aphtuha Mozaiği, Detay (Asu)
- Şekil 97: Aphtuha Mozaiği, Detay (Garmu)
- Şekil 98: Aphtuha Mozaiği, Detay (Şalmat)
- Şekil 99: Aphtuha Mozaiği, Detay (Bartalaha)
- Şekil 100: Aphtuha Mozaiği, Yazıt Detayı
- Şekil 101: Aphtuha Mozaiği. Çizim
- Şekil 102: Üçayak Mozaiği. Renkli Çizim
- Şekil 103: Üçayak Mozaiği. Çizim
- Şekil 104: Üçayak Mozaiği Parçası (A). Aya İrini Kilisesi
- Şekil 105: Üçayak Mozaiği Parçası (A), Detay
- Şekil 106: Üçayak Mozaiği Parçası(B). Aya İrini Kilisesi
- Şekil 107: Üçayak Mozaiği Parçası(B), Kadın Detayı
- Şekil 108: Üçayak Mozaiği Parçası(B), Bordür Detayı
- Şekil 109: Cenaze Şöleni Mozaiği (B). Aya İrini Kilisesi
- Şekil 110: Cenaze Şöleni Mozaiği (B), Erkek Detayı
- Şekil 111: Cenaze Şöleni Mozaiği (B), Kadın Detayı
- Şekil 112: Cenaze Şöleni Mozaiği (B). Çizim
- Şekil 113: Merkep Mozaiği Aya İrini Kilisesi
- Şekil 114: Azizos ve Monimos Mozaiği, Sadberk Hanım Müzesi
- Şekil 115: Azizos ve Monimos Mozaiği, Detay
- Şekil 116: Azizos ve Monimos Mozaiği Detay
- Şekil 117: Azizos ve Monimos Mozaiği Detay
- Şekil 118: Kadın Başı, Paris Louvre Müzesi, Fransa
- Şekil 119: Kadın Başı, Adalaide Sanat Galerisi, Avustralya
- Şekil 120: Orpheus Mozaiği, Dallas Sanat Müzesi, ABD
- Şekil 121: Zenodora Mozaiği, Çizim
- Şekil 122: Balay Mozaiği Çizim
- Şekil 123: Aile Portresi Mozaiği
- Şekil 124: Aile Portresi Mozaiği
- Şekil 125: Aile Portresi Mozaiği. Çizim
- Şekil 126: Cenaze Şöleni Mozaiği (C)

- Şekil 127: Cenaze Şöleni Mozaiği (C), Çocuk Detayı  
Şekil 128: Cenaze Şöleni Mozaiği (C), Çocuk Detayı  
Şekil 129: Cenaze Şöleni Mozaiği (C). Çizim  
Şekil 130: Orpheus Mozaiği  
Şekil 131: Orpheus Mozaiği. Çizim  
Şekil 132: Phoeniks Mozaiği  
Şekil 133: Phoeniks Mozaiği Çizim  
Şekil 134: Bar Mana Mozaiği  
Şekil 135: Cenaze Şöleni Mozaiği (D)  
Şekil 136: Abgar Mozaiği  
Şekil 137: Abgar Mozaiği, Abgar Detayı  
Şekil 138: Maralahe Mozaiği  
Şekil 139: Sakallı Erkek  
Şekil 140: Şamaş Mozaiği  
Şekil 141: Edessalı Kadın  
Şekil 142: Ati Mozaiği  
Şekil 143: Genç Kız Mozaiği  
Şekil 144: Gahru Mozaiği  
Şekil 145: Antiokhos Mozaiği  
Şekil 146: Malakdan'ın oğlu Barata Mozaiği  
Şekil 147: Balıklı Oda Mozaiği, Adıyaman Müzesi  
Şekil 148: Balıklı Oda Mozaiği, Emblema Detayı  
Şekil 149: Balıklı Oda Mozaiği, Detay  
Şekil 150: Balıklı Oda Mozaiği, Detay  
Şekil 151: Balıklı Oda Mozaiği, Detay  
Şekil 152: Balıklı Oda Mozaiği, Detay  
Şekil 153: Balıklı Oda Mozaiği, Bordür Detayı, Çizim  
Şekil 154: Balıklı Oda Mozaiği, Çizim  
Şekil 155: Balıklı Oda Mozaiği, Bordür Parçası I  
Şekil 156: Balıklı Oda Mozaiği, Bordür Parçası II  
Şekil 157: Balıklı Oda Mozaiği, Bordür Parçası III  
Şekil 158: Balıklı Oda Mozaiği, Bordür Parçası IV

- Şekil 159: Balıklı Oda Mozaïği, Bordür Parçası V
- Şekil 160: Balıklı Oda Mozaïği, Bordür Parçası VI
- Şekil 161: Balıklı Oda Mozaïği, Bordür Parçası VII
- Şekil 162: Balıklı Oda Mozaïği, Bordür Parçası VIII
- Şekil 163: Balıklı Oda Mozaïği Bordür Motifleri. Çizim
- Şekil 164: Büyük Salon Mozaïği Parçası I. Adıyaman Müzesi
- Şekil 165: Büyük Salon Mozaïği Parçası II. Adıyaman Müzesi
- Şekil 166: Büyük Salon Mozaïği Parçası III. Adıyaman Müzesi
- Şekil 167: Büyük Salon Mozaïği Parçası IV. Adıyaman Müzesi
- Şekil 168: Damalı Koridor Mozaïği. Adıyaman Müzesi
- Şekil 169: Mithridates Saray Mozaïği. Samosata
- Şekil 170: Mithridates Saray Mozaïği. Samosata
- Şekil 171: Yunuslar Evi Mozaïği, Delos
- Şekil 172: Yunuslar Evi Mozaïği. Yunus Detayı, Delos
- Şekil 173: Bizans Mozaïği, Samosata. Adıyaman Müzesi
- Şekil 174: Samosata Bizans Mozaïği, Detay
- Şekil 175: Samosata Bizans Mozaïği, Detay
- Şekil 176: Samosata Bizans Mozaïği. Çizim
- Şekil 177: Kurban Sahnesi, Ravenna

## GİRİŞ

Güneydoğu Anadolu Bölgesi iki bölüme ayrılır. Bunlardan Orta Fırat (Euphrates) bölümü eski çağlarda Bereketli Hilal denen kısmın önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Euphrates Nehrinin ana hattı ve kollarından oluşan bu verimli alan her dönemde iskan görmüş, bunun yanında doğuya, Hindistan ve Çin'e giden ticaret yollarının önemli noktalarından biri olmuştur. Özellikle Orta Euphrates'in içinde yer alan Kommagene Bölgesinin uzun süre başkenti olan Samosata (Samsat) ve Osrhoene Bölgesinin merkezi Edessa (Şanlıurfa) şehirleri bu ticaret aksının önemli noktaları olmuşlardır.

Euphrates nehrinin hazır malzeme olarak sunduğu imkanlar sayesinde bölgede önemli mozaik üretim faaliyetleri göze çarpar. Özellikle Zeugma'nın hızlı kazılarla ortaya çıkarılan mozaikleri, sayısal olarak korunabilen örnekler açısından baştadır. Edessa'nın mozaikleri ise sayısal olarak daha çok olmasına rağmen büyük bir kısmı maalesef korunamamıştır. Samosata mozaikleri ise şehrin Zeugma gibi baraj sularının altında kalması yüzünden buradaki kurtarma kazılarında bulunan küçük bir grubu oluşturur. Gerek Zeugma gerekse Samosata'nın birçok mozaik döşemesi ve diğer arkeolojik kalıntı ve buluntuları sular altındadır. Edessa'nın nekropollerinin büyük bir kısmının bu gün evlerin altında kalması, burada da birçok mozaik döşemenin keşfedilemediğini göstermektedir. Edessa nekropolleri ile ilgili bu güne kadar hiçbir sistemli kazı yapılmamasına rağmen, birçok mozaığın bir şekilde tespit edilmesi bu gerçeğin boyutunu daha iyi ortaya koymaktadır.

Tezin birinci bölümünde Orta Euphrates'te yer alan yerleşimlerin mozaikleri hakkında genel bilgilere yer verilmiştir. Bölge her ne kadar mozaik üretimine uygun bir coğrafyada yer alsada, Zeugma ve Edessa dışında zengin mozaik buluntuları yer almaz. Bunun en büyük sebebi Samosata'daki ve Arsemeia'daki kısa soluklu hızlı araştırmalar, yine Kommagene sınırlarında yer alan Pirun (Perre)'da başlayan yeni kazılarla, Osrhoene Bölgesindeki Birtha (Birecik), Serrin, Mesudiye gibi yerleşimlerde bilimsel kazıların yapılmayıdır. Buralarda ele geçen az sayıdaki döşemeler, kazı yapılmayan yerlerde, bazı araştırma gezileri sonucunda ortaya

çıkarılmıştır. Bu veriler altında bölgenin genel mozaik karakteri ortaya konmaya çalışılmıştır.

Edessa'nın zengin kültürel geçmişi, özellikle paganizmin ve sonrasında Hıristiyanlığın önemli bir merkezi haline gelmesi ayrıca Edessa'yı içine alan ve sonraları Romalılar tarafından Osrhoene Bölgesi olarak adlandırılan bölgede kurulan yerel krallık ile göze çarpmaktadır. Bu zengin kültürel geçmişin tanığı olacak arkeolojik kalıntılardan günümüze ulaşan, kaledeki yazıtlı sütunlardan başka, şehirde yer yer izlenen kaya mezarları dışında günümüze ulaşmış maddi bir şey yoktur. Ancak gerek yazınsal belgeler, gerekse yazıtlar ışığında bu zengin birikim günümüzde ortaya konabilmektedir. Tezin önemli bir kısmını kapsayan Edessa şehrinin tarihi ve kültürel yapısının bölgedeki farklı karakterinin yanında, mozaik sanatına buradaki ustaların yaklaşımı ve ortaya koydukları genel mozaik ikonografilerinin dışındaki yaklaşımları vurgulanmaya çalışılmıştır.

Kültürel açıdan Kuzey Suriye şehirlerinin özelliklerini gösteren Edessa'nın güneyinde yer alan Palmyra ve Dura-Europos'un tarihsel, sanatsal ve dinsel yönleriyle benzemesi, üçüncü bölüm altında ayrıca değinilen bir konu olarak önemsenmiştir. Özellikle benzer kültürel öğeler ile buna paralel oluşturulan sanat anlayışı ve yaşam biçiminin benzerliği bu bölüm altında incelenmiştir.

Samosata'nın mozaikleri burada gerçekleşen kurtarma kazıları sonucu bulunan saray yapısında ele geçmiştir. Bunun dışında şehirdeki Bizans Dönemine ait bir yapının kalıntıları arasında bulunan mozaik parçası dışında başka mozaik buluntusu ele geçmemiştir. Saray yapısı, Geç Hellenistik Döneme aittir ve mozaiklerde bu dönemin özellikleri içindedir. Bizans Dönemine ait mozaik ise Hz. İbrahim'in, oğlu İsmail'i kurban etmeye hazırlandığı sırada ona gönderilen bir koçu kesmesinin emredildiği sahnenin işlendiği (?) bir parçadır. Dördüncü bölümde detaylandırılan Samosata mozaiklerinin ikonografik ve teknik özellikleri bu Hellenistik karakterler taşıyan mozaikler ve adı geçen Bizans Mozaikliği üzerine olmuştur.

Tezin beşinci bölümü, Edessa'nın müzelerde korunan ve diğer örnekleri ile Samosata'nın, Adıyaman Müzesinde bulunan mozaiklerinden oluşan katalog bölümünden oluşmaktadır. Edessa mozaikleri için katalog; müzelerde bulunan mozaikler, kayıp mozaikler, insitu mozaikler ve nerede çıktıkları bilinmeyen ancak Edessa özellikleri gösteren mozaiklerden oluşan dört başlıkta toplanarak oluşturulmuştur. Samosata mozaikleri ise sadece Adıyaman Müzesinde yer aldığı için tek bir başlıkta toplanmıştır. Her bir mozaığe ya da parçasına isim verilmiştir. Buna göre katalog kısmında, mozaiklerde şu altbilgiler kullanılmıştır. Müzede bulunan mozaikler için; “Bulunduğu Müze ve Envanter No, Geliş Yeri ve Tarihi, Boyutları, Figür Boyutları (figürlü örneklerde), Malzeme ve Tessera Boyutları, Tessera Renkleri, Tarih/Dönem, Tanım.” Edessa'nın Kayıp mozaikleri için; “Tespit Edildiği Yer ve Zaman, Boyutları, Figür Boyutları, Malzeme ve Tessera Boyutları, Tessera Renkleri, Tarih/Dönem, Tanım.” İn situ tek mozaik için, “Tespit Edildiği Yer ve Zaman, Boyutları, Figür Boyutları, Malzeme ve Tessera Boyutları, Tessera Renkleri, Tarih/Dönem, Tanım.” Edessa işi diğer mozaiklerin koleksiyonerler elinde olmasından dolayı, mozaığe ya da parçasına isim verilerek o isim altında tanımlanmıştır. Tüm katalogda yer alan eserler için açılan her hangi bir başlığa ait bilgiler mevcut değilse “Kayıtlı Değil” ifadesi kullanılmıştır.

Toplam beş bölümden oluşan tezin sonuç bölümünde, her iki yerleşimin mozaik sanatı açısından özellikleri vurgulanmaya çalışılmıştır. Özellikle Edessa'nın M.S. 3. yüzyılda farklı, özgün özelliklere sahip bir atölye olduğu sonucuna varılmıştır. Samosata'nın Hellenistik mozaiklerinin, dönem içinde kullanılan bezeme ve motifler dışında farklı bir şey taşımadığı görülmüştür. Ancak Roma Döneminde mozaik sanatı ile ilgili burada nasıl bir durum olduğu konusunun açıklığa kavuşmaması ve kavuşamayacak olması da, Samosata'da olası bir atölyenin varlığını hep merak konusu yapacaktır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ORTA EUPHRATES VE MOZAİK SANATI

#### 1.1. Mozaiklerin Bölgedeki Dağılımları

Orta Euphrates (Orta Fırat), bu günkü Güneydoğu Anadolu Bölgesinin, Adıyaman, Gaziantep ve Şanlıurfa şehirlerinin kapladığı alanın yer aldığı bölgedir. Orta Euphrates Antik Çağda iki bölgeden oluşmaktaydı. Bunlar; Kommagene Bölgesi (**Şekil 1**) ve büyük bir bölümünün Orta Euphrates'te yer aldığı Osrhoene Bölgesidir (**Şekil 2**).<sup>1</sup> Mozaiklerin bulunduğu yerler Euphrates Nehrinin kıyısı ve yakınında bulunmaktadır.

Mozaiklerin bulunduğu yerleşimlerin coğrafi konumları, kuzeyden, tezin konusunu oluşturan iki yerleşime, yani Edessa ve Samosata'ya göre basitçe şöyledir. Edessa Euphrates Nehrinin doğusunda yer alır. Mozaiklerin bulunduğu Edessa, merkezi yani bu günkü Şanlıurfa şehri Euphrates'e kıyı değildir. Ancak kentin içinden bu nehrin kolları olan Cullab ve Daysan dereleri geçmektedir. Samosata'nın Güney doğusunda yer alır ve buraya yaklaşık 85 km. uzaklıktadır. Euphrates'e kıyı olmayan bir başka yerleşim ise Arsemeia'dır. Burası her ne kadar Euphrates'e kıyı olmasa da, bu nehrin kollarından olan Nymphaios (Kâhta) çayının üzerinde yer alır. Bu sebeple adı Arsemeia Nymphaios olarak anılır. Böyle anılmasının en büyük sebeplerinden biride daha kuzeyde Euphrates kıyısında bir Arsemeia'nın (Gerger) daha varlığıdır. Ancak burada mozaik zemin bulunmamıştır. Orta Euphrates şehirleri içinde Pirun'da (Perre) bu nehre kıyı değildir. Pirun, Samosata'nın kuzey batısında bugün Adıyaman Merkezde Pirin (Örenli) mahallesinde yer alır. Bu üç yerleşim dışında kalan yerleşimlerin hepsi Euphrates'e kıyıdır. Euphratese kıyı olan yerleşimler içinde sayısal olarak en fazla mozaik Zeugma şehrinde yer alır. Zeugma Euphrates'in batı kıyısında Samosata'nın güneyinde ve Edessa'nın da tam batı aksında yer alır. Böylece Orta Euphrates'te, Kommagene Bölgesinden toplam dört yerleşimde mozaik üretimleri gerçekleşmiştir ki bu üretimler Hellenistik Dönemden

---

<sup>1</sup> Osrhoene Bölgesinin bulunduğu alanın bu isimle anılması İmparator Diocletianus (M.S. 285–305) zamanında gerçekleşmiştir. Bundan önce Seleukos Hakimiyetinin bitişi ve Edessa'da krallığın kurulması ile bölge Edessa Krallığının sınırları dahilinde olmuştur.



Geç Roma Dönemine kadar devam etmiştir. Bu şehirlerden ikisi Euphrates'e kıyıdır. Samosata ve Zeugma nehrin batı kıyısındadır. Bu noktada Orta Euphrates'in iki bölgesi olan Osrhoene ve Kommagene'nin sınırını Euphrates Nehri oluşturuyor sonucu ortaya çıkmaktadır. Nehrin diğer yakasında yer alan, Edessa dışında, Osrhoene bölgesinin mozaik buluntuları veren yerleşimlerinden en güneyde yer alanı Mesudiye, onun kuzeyindeki Serrin ve Zeugma ile birbirinden Euphrates Nehri ile ayrılan Birtha yerleşimleridir. Bu bölgede bulunan mozaikler içinde Hellenistik olan yoktur. Bunun en büyük sebeplerden birisi, Seleukos hakimiyetinin bölgede kısa süreli iktidarındır. Bölge mozaik sanatı ve sanatçıları ile Roma Döneminde tanışmıştır.

## 1.2. Bölge Mozaiklerinin Genel Özellikleri

Bölge mozaikleri Geç Hellenistik Dönemden, Geç Roma Dönemine kadar örnekler sunar. Kommagene'nin önemli şehirleri, Samosata (Samsat) ve Arsemeia (Eski Kale) (**Şekil 3**), Kommagene Krallığı zamanında yapılmış yapılarıyla Hellenistik mozaikler barındırır. Bölge mozaiklerinin en büyük çoğunluğunu oluşturan Roma Dönemi mozaikleri, M.S. 2. ve 3. yüzyıl örnekleri ile karşımıza çıkar. Özellikle Kommagene Bölgesinde Zeugma ve bu tezin en kapsamlı bölümünü oluşturan Osrhoene Bölgesinin merkezi olan Edessa şehrinin mozaikleri bu tarihlere aittir. Yine Roma Dönemi mozaiklerinden, Osrhoene sınırları içinde yer alan, Mesudiye, Birtha ve Kommagene'nin önemli bir şehri Pirun'dan örnekler mevcuttur. Samosata'daki Hellenistik mozaiklerle, Edessa'daki Roma Dönemi mozaikleri dışında her iki şehirde az sayıda geç dönem örnekleri vardır. Yine bu geç dönem mozaikleri içinde, Osrhoene Bölgesindeki Serrin ile Kommagene Bölgesindeki Besni'den örnekler yer almaktadır.

Hellenistik Dönem mozaikleri, bu dönemin tipik özellikleri içindedir. Ancak bu yerleşimlerde Erken Hellenistik dönemde başlayan çakıl taşı mozaiklere rastlanmamıştır.<sup>2</sup> Hellenistik Dönem mozaiklerinin bulunduğu iki Kommagene şehri

---

<sup>2</sup> Tarsus'ta ele geçmiş M.Ö. 1. yüzyıla ait çakıl taşı mozaik için bkz. Orhan Bingöl, **Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei**, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 1997, ss. 78–79, abb. 52–53. Tarsus'taki bu örneğin yanında çakıl taşı mozaiklerinin, dolayısıyla mozaik sanatının gerçek anlamda ilk çıktığı yer, Mino ve Miken medeniyetleridir. Bunun öncesinde Sümer'de İ.Ö. 4. bin duvar dekorasyonlarında kullanılan renkli terrakota çivilerle oluşturulan gömme dekorasyonlar

olan Arsemeia ve Samosata'daki örnekler aynı stil içindedirler. Özellikle Hellenistik Dönem Mozaiklerinde çok kullanılan yunus balığının yer aldığı emblemler geniş bordür kuşaklarının yer aldığı geometrik desenlerle çevrilidir. Benzer kompozisyonların yer aldığı, Yunanistan'daki Delos<sup>3</sup> ve Batı Anadolu'daki Pergamon<sup>4</sup> yerleşimlerdeki mozaiklerdeki, özellikle bordür kompozisyonları aynı özellikler içindedirler. Dolayısıyla Kommagene Bölgesinin Hellenistik Dönem mozaiklerinde yerel unsurlara rastlanmaz. Bunlar dönemin patron kitaplarından alınan örneklerden ibarettir. Teknik olarak Opus tessellatum tekniğinin kullanıldığı mozaiklerde tesseralar merkezden kenarlara doğru büyür. Her bölümde sıralanmış tesseralar eşit büyüklüklüdedir. Figürlerde tesseralar iyice küçülmüştür.

Roma Dönemi mozaikleri M.S. 2. ve 3. yüzyıllara aittir. En çok Zeugma ve Edessa'dan örnekler vardır. Buralardaki mozaiklerin hepsi figüratif konular içermektedir. Zeugma mozaikleri çoğunlukla mitolojik konulardan ibarettir. Bunun yanında günlük sahnelerin işlendiği konularda mevcuttur. Figürlerin yapılışı, kompozisyonlar ve bordürlerde kullanılan desenler Antiokheia<sup>5</sup> mozaikleri ile çok

---

mozaik sanatının öncülleri olarak kabul edilir. Geç Miken Dönemi çakıl döşemeleri temel bir düzen oluştururlar. Bronz çağından sonra çakıl taşı mozaiklerle ilgili veri yoktur. Anadolu'daki ilk çakıl taşı mozaik örneği Gordion'daki üç evde ele geçmiştir. Bunların en iyi korunmuş batıda kalan evdir. Koyu mavi, kırmızı ve beyaz renklerle oluşturulmuş döşeme de geometrik desenler düzensiz olarak yerleştirilmiştir. Doğu Anadolu'da Altıntepe, Arslan Taş gibi yerleşimlerde bu tip döşemeler ele geçmiştir. Çakıl taşı mozaiklerin bir düzen içerisinde yapılmaya başlandığı dekoratif örneklerin en erkeni M.Ö. 5. yüzyıla tarihlenen Kuzey Yunanistan'da Olynthos'ta bulunan örneklerdir. Buradaki örneklerde figüratif mitolojik konular, bir çerçeve içerisinde gösterilen ilk örneklerdir. Bkz. Katherine M. D. Dunbabin, **Mosaics of the Greek and Roman World**, Cambridge University Press, Cambridge, 1999 (Greek and Roman Mosaics), ss. 5–17; David M. Robinson, "The Villa of Good Fortune at Olynthos" **American Journal of Archaeology**, Vol. 38/4, 1934, ss. 501–510. Olynthos'taki ilk kompozisyon düzenli mozaiklere benzer örneklere Erythrai'de de rastlanmıştır. Bkz. Sheila D. Campbell "A Hellenistic Mosaic in Erythrae" **Anatolia**, Sayı: 17, 1975 (Erythrae), ss. 207–209. Tessellatum mozaiklerin en erken örneklerine ise Sicilya'da Morgantina mozaiklerinde rastlanır. Bu mozaikler M.Ö. 3. yüzyılın ortalarına aittir. Bu ilk tessellatum örneklerine geçişte karma bir teknik uygulanmıştır. Burada aynı mozaik üzerinde düzensiz taşlar ve düzenli tesseraların oluşturduğu bir teknik karşımıza çıkmaktadır. Bkz. Katherine M. D. Dunbabin, "Technique and Materials of Hellenistic Mosaics", **American Journal of Archaeology**, Vol. 83/3, 1979 (Hellenistic Mosaics), ss. 265–266

<sup>3</sup> Hetty Joyce, "Form, Function and Technique in the Pavements of Delos and Pompeii", **American Journal of Archaeology**, Vol. 83/3, 1979, ss. 253–263

<sup>4</sup> Dieter Salzmann, "Mosaiken und Pavimente in Pergamon", **Archäologischer Anzeiger**, Heft: 3, 1993, ss. 389–400

<sup>5</sup> Doro Levi, **Antioch Mosaics**, Princeton University Press, Princeton, 1947; Edgar C. Schenck, "The Hermes Mosaic from Antioch", **American Journal of Archaeology**, Vol. 41/3, 1937, ss. 388–396; Fatih Cimok, **Antioch Mosaics**, A Turizm Yayınları, İstanbul, 2000; George Hanfmann, "Notes on the Mosaics from Antioch", **American Journal of Archaeology**, Vol. 43/2, 1939, ss. 229–246; Sheila Campbell, **The Mosaics of Antioch**, Subsidia Mediaevalia, Toronto, 1988 (Antioch); William A.

yakın ilişki de olan bir atölye hüviyetini ortaya koyar. Bunun yanında teknik olarak Opus tessellatum ve figürlerde Opus Vermicilatum teknikleri bir aradadır. Zeugma Mozaikleri Kuzey Suriye’de, Antiokheia ile beraber en yoğun üretimlerin gerçekleştiği yerleşimlerdir. Edessa mozaikleri ise, ileride çok geniş olarak işlendiği üzere, yerel bir atölyenin üretimleridir. Bölgedeki diğer mozaiklerin bulunduğu yerleşimlerin aksine bu mozaiklerin hepsi, kente özgü kaya mezarlarında ele geçmişlerdir. Yaklaşık yarım asırlık bir atölyenin üretimleridirler. Biri dışında tüm mozaikler figüratifdir ve çoğunlukla bireyleri altında aileleri tanıtıcıdır. Bunun yanında Orpheus ve Phoebus betimlemelerinin yer aldığı insan ruhu merkezli konularda işlenmiştir. Konusal ve stilistik açıdan farklılık arz eden Edessa mozaikleri bordür özellikleri bakımından Zeugma ve Antiokheia ile benzer özellikler taşır. Teknik olarak sadece Opus tessellatum tekniği kullanılmıştır ve mozaik bütününde tesseralar eşit boyutlarda kesilmişlerdir. Edessa mozaikleri ile stil açısından benzer olan ve Edessa ile aynı bölgede yer alan Mesudiye mozaikindeki yazıt M.S. 3. yüzyılı verir. Mozaik üzerinde Euphrates Nehrinin tanrısı betimlenmiştir. Bu mozaik muhtemelen Edessa’lı ya da Edessa’lı ustaların etkisi altındaki bir ustadır. Osroene bölgesinin Euphrates’e kıyısı olan bir başka şehri olan Birta’da ele geçen iki parça üstünde Herakles betimlenmiştir. Tamamen Roma özellikleri içinde oluşu Edessa atölyesiyle bir bağının olmadığını gösterir. Gerek konu, gerekse figürün işlenişi ve teknik Edessa’dan farklıdır.

Kommagene’nin önemli şehirlerinden olan Pirun ya da Perre’de ele geçen az sayıdaki mozaik döşeme bu gün Adıyaman müzesindedir. Ancak şehrin geçmişte görülmüş kimi örnekleri ve günümüzde Adıyaman Müze Müdürlüğü’nün başkanlığında yapılan son dönem kazılarında ortaya çıkarılan mozaiklerle çok yoğun bir mozaik hazinesi barındırdığı düşünülmektedir.<sup>6</sup> Müzede bulunan örnekler floral temalar içeren hayvan tasvirlerinin yer aldığı canlı örneklerdir. Yıllar önce tespit edilen ancak herhangi bir kayıt tutulmayan mozaiklerdeki doğal ortam sahneleri

---

Campbell, “Excavations at Antioch-on-the-Orontes”, *American Journal of Archaeology*, Vol. 38/2, 1934, ss. 201–206; William. A. Campbell, “The Forth and Fifth Seasons of Excavations at Antioch-on-the-Orontes: 1935–1936”, *American Journal of Archaeology*, Vol. 42/2, 1938, ss. 205–218

<sup>6</sup> Fehmi Erarslan, “Samosata’dan (Samsat) – Zeugma’ya (Belkıs) Mozaiklerde Sanatçı Zosimos İmzası”, *Ayıntap Dergisi*, Sayı: 4, 2004 (Zosimos), ss. 17–18

(Şekil 13)<sup>7</sup> ve müzedeki örneklerle beraber Pirun mozaiklerinin ikonografik olarak genelde bu tip, doğal ortamda geçen hayvanlar ve bunlar arasındaki mücadelelerle ilgili olduğu düşünülür. Bu arada son dönem kazılarında bir kısmı ortaya çıkarılan bir adet figürsüz, geometrik desenli mozağin tespit edilmesi yukarıda bahsedilen konularla beraber, Pirun mozaiklerinin konusal çeşitliliği bakımından önemlidir. Tespit edilip kaydı tutulmayan ve şu anda akıbetleri konusunda yorum yapamadığımız mozaiklerdeki bordürler M.S. 2.-3. yüzyılı işaret etmektedir. Dolayısıyla şehirde en azından bu tarihlerden başlayan bir üretimin varlığı kesindir. Araştırmalar sonucunda ortaya çıkacaklar tabii ki bu tarih konusunda bilgilerin farklılaşmasına ya da mozaik üretimlerin buradaki başlangıcını daha erken bir tarihe götürmesi olasıdır. Nitekim şehir Kommagene bölgesinin beş büyük şehrinden biridir ve Hellenistik Dönemde, Samosata ile Melitene arasında önemli bir yolun üzerinde yer alır.<sup>8</sup> Bölgenin diğer iki önemli şehrindeki, Samosata ve Arsemeia'daki, Hellenistik Dönem mozaikleri dikkate alındığında, ilerleyen zamanlarda, burada da Hellenistik Dönemden mozaiklerin ele geçmesi yüksek bir ihtimaldir.

Bölgedeki geç dönem mozaikleri oldukça kısıtlıdır. Edessa'dan ve Samosata'dan birer Geç Roma Dönemine ait mozaiklerin yanında, Edessa'da son günlerde yoğun bir şekilde kazısı devam eden Haleplibahçe mozaikleri de, her ne kadar kazıyı yapan bilimsel ekip tarafından henüz kesin olarak tarihlendirilmemiş olsa da, en erken M.S. 5.-6. yüzyıl Suriye mozaiklerinin tarzını yansıtmaktadırlar (Şekil 25). Özellikle Antiokheia'daki Yakto Kompleksi mozağiyle<sup>9</sup> yine Antiokheia gibi Oronthes (Asi) Nehri üzerinde ve daha güneydeki Apamea'daki<sup>10</sup> Amazon avı konulu mozaikleri ile neredeyse stil ve konu olarak birebir aynıdır (Şekil 26). Amazonların baş ve yüzlerinin cepheden verilmesi, kısa kıvrıkcık saçlar ve başlık, iri kaş göz yapısı, kapalı ağız ve tatlı bir ciddi ifade ile giysi özelliklerindeki yakınlık bu düşünceyi ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla geç dönemlerde Edessa'da şehre yakın

<sup>7</sup> Bu mozaiklerin kaydı tutulmadığı gibi müzeye de taşınmamışlardır. Burada yaşayanlar Pirun'un çok sayıda mozaik barındırdığını ifade etmişlerdir. Hatta bir kısım insanın bunların yerlerini dahi bildiklerini ancak kimseyle paylaşmadıklarını ifade etmişlerdir. Bunlarla ilgili tek bilenen bu güne gelmiş ve orijinallerinin Adıyaman'da yerel bir gazetecideki fotoğraflarıdır. Bu fotoğrafları 2004 yılında Adıyaman Müzesi Müdürü Fehmi Erarslan yayınlamıştır. Bkz. Erarslan, Zosimos, fot. 2

<sup>8</sup> Fehmi Erarslan, "Perre Antik Kenti Kaya Mezarları Kazısı", *Ayıntap Dergisi*, Sayı: 3, 2005 (Perre), s. 16

<sup>9</sup> Resim için bkz. Dunbabin, *Greek and Roman Mosaics*, s. 182

<sup>10</sup> Janine Balty, *Mosaïques Antiques du Proche – Orient*, Paris, 1995 (Mosaïques Antiques), pl. 24

merkezlerin mozaik stillerinin etkili olduğu söylenebilir. Haleplibahçe mozaikleri ile ilgili bilimsel kazılar devam ettiği için, bu tez içinde, Edessa mozaikleri katalogunda yer almamıştır.<sup>11</sup>

Edessa ve Samosata'dan sonra Osrhoene bölgesinde yer alan Serrin'de bir adet Geç Dönem mozaığın kenar parçaları ele geçmiştir. Buradaki parçalarda çeşitli mitolojik konular, bölgenin bu dönemdeki mozaik stili içinde resmedilmiştir. Adıyaman Müzesinde yer alan ve Besni Haraba köyünde tek bir mozaik döşemeye ait mozaik parçaları sadece geometrik ve bitkisel süslemelerle donatılmıştır. Parçalar oldukça renkli tesseraların düzenli olarak dizilmesiyle oluşan büyük bir yapıya ait taban mozaığı olduğunu göstermektedir.

Bölge mozaiklerinde bu sanatta kullanılan ve tüm Hellenistik ve Roma Çağı mozaiklerinin standart bordür bezemeleri yer alır. Özellikle Samosata ve Arsemeia mozaiklerinin Hellenistik bordürleri belirgin bir kompozisyon içindedirler. Ortada döşemenin boyutlarına göre küçük bir emblema bölümü ve bunu çevreleyen çeşitli geometrik bezemeler belirgin bir kompozisyon oluşturur. Bu kompozisyon biçimi Hellenistik Dönemdeki çeşitli yerleşimlerde de mevcuttur. Yine Zeugma mozaiklerinde de, mozaik bordürlerinin önemli kılındığı, oluşturulan simetrik ve

---

<sup>11</sup> Haleplibahçe mozaiklerine, 2006 yılında tesadüfen alanın park olarak düzenlenmesi için yapılan çalışmalar sırasında rastlanılmıştır. Bunun üzerine Şanlıurfa Müzesinin başkanlığında kurulan bir ekiple mozaığı ortaya çıkaracak çalışma başlatılmış ve halen bu çalışmalar devam etmektedir. Bu mozaiklerle ilgili Şanlıurfa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün çıkardığı tanıtım kitapçığında bu güne kadar çıkarılan bölümler tanıtılmıştır. Buna göre bu güne kadar ortaya çıkarılan mozaiklerin M.S. 3. yüzyılda yapıldığı düşünülmektedir. Ancak mozaiklerin Antiokheia ve özellikle de Apameiadaki benzer stil ve konulardaki örneklerle kıyaslandığında en erken M.S. 5. yüzyıla ait olması gerekmektedir. Bu gün itibari ile yaklaşık 100 metrekarelik bir alanı ortaya çıkarılan mozaikli alanda savaşçı Amazon kraliçelerinin av sahneleri resmedilmiştir. Ana sahnede dört Amazon kraliçesi Hippolyte, Menaïpe, Antiope ve Penthesileia savaşçı Amazon kraliçelerine uygun giysiler içinde tek göğüslü olarak at üstündeki av sahneleri anlatılmıştır. Her bir Amazon Kraliçesinin ismi Yunanca olarak figürün üst tarafında yazılıdır. Amazonların mozaik sanatında, isimlerinin de yazdığı şekliyle tasvir edilmeleri bir ilk olduğu ifade edilse de Apameia'da benzer konu üstelik aynı stil özellikleri ile mevcuttur. Ancak mozaik sanatında nadir görülen bir konu olması ile Amazon Kraliçelerinin av sahnelerinin yer aldığı Haleplibahçe mozaikleri bu açıdan önemlidir. Ana sahnenin sol üst bölümünde Hippolyte at sırtında elindeki kılıcı pantere saplamaktadır. Bunun altında Menaïpe bir aslanı avlamaktadır. Antiope olduğu düşünülen, yazıtın korunamadığı Amazon Kraliçesi ayı olduğu düşünülen hayvanı, yine yazıtın korunamadığı ama Penthesileia olduğu düşünülen Amazon Kraliçesi ise süslü ve şaha kalkmış atı üstünde yayını germiş oku fırlatmak üzeredir. Vahşi hayvanlar, kuşlar ve köpek gibi hayvanlar bu av sahnelerine eşlik etmektedir. Oldukça canlı renklerin kullanıldığı mozaığın zemini beyaz renkli olarak tasarlanmış, yaralı hayvanlardan fışkıran kanlar ve birçok detay işlenmiştir. Bkz. Şanlıurfa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, **Mozaikler Şehri Urfa**, Ed. Mehmet Sait Rızvanoğlu, Şanlıurfa, 2007

sistemli kompozisyonlarından anlaşılmaktadır. Edessa mozaiklerindeki bordür bezemeleri sahnede yer alan konunun yanında sadece küçük bir dekoratif ayrıntı olarak göze çarpar. Yine belirgin bir kompozisyon bütünlüğü göze çarpar ancak bordür bezemeleri için ayrılan alan özellikle çağdaşı mozaiklere göre oldukça kısıtlı bir yer kaplamaktadır. Buna göre bölge mozaiklerinde kullanılan başlıca motifler ve kullanıldıkları mozaikler şöyledir:

*Dalga Motifi*<sup>12</sup>: Mozaik sanatında, çakıl taşı mozaiklerin ortaya çıktığı erken dönemlerden itibaren çok sık kullanılan bir motiftir. Erytra<sup>13</sup>, Olynthos<sup>14</sup> ve Delos'un<sup>15</sup> Hellenistik Dönemden kalan çakıl taşı mozaiklerinde görülmektedir. Yine Pergamon'daki<sup>16</sup> Hellenistik dönem tesellatum mozaiklerindeki dalga motifleri bu motife örnek oluştururlar (**Şekil 15**). Hellenistik Dönemden sonra da, mozaik sanatının yapıldığı her dönemde kullanılan bir bordür motifi olarak karşımıza çıkmaktadır. Orta Euphrates'te, Arsemeia (**Şekil 4**) ve Samosata'nın Hellenistik mozaikleri (**Şekil 170**) ile Zeugma<sup>17</sup> ve Edessa mozaiklerinde sıkça kullanılmıştır.

*Kule Dizisi*:<sup>18</sup> Bölge mozaikleri içinde sadece Arsemeia'daki Hellenistik dönem mozaiklerinde (**Şekil 4-5-6**), bordür kompozisyonunun dışta son motifini oluşturmaktadır. Bir kaleye ait kulelere benzer yapıların yan yana dizilmesi ile oluşturulmuştur. Motif Hellenistik karakterlidir ve M.S. 1. yüzyıldan sonraki mozaiklerde görülmez. Delos'taki yunuslar evi mozağında aynı motifi görmek mümkündür (**Şekil 171**).<sup>19</sup> Yine Pergamon'daki Saray 5'in Hellenistik mozağının en dış bordüründe kule dizilerinden oluşturulmuş bir kompozisyon vardır. Burada iki sıra olarak, kuleleri içe dönük ve dıştaki kuleleri dışa dönük biçimde oluşturulmuştur

---

<sup>12</sup> Catherine Balmelle ve diğerleri, **Le Décor Géométrique De La Mosaïque Romaine**, Picard Editeur, Paris, 1985, s. 156

<sup>13</sup> Campbell, Erythrae, 207vd.

<sup>14</sup> Robinson, s. 501vd.

<sup>15</sup> Joyce, s. 253vd.

<sup>16</sup> Salzmann, s. 389vd.

<sup>17</sup> Rifat Ergeç, "Belkıs- Zeugma'da Bir Roma Villası ve Taban Mozaikleri, **Arkeoloji ve Sanat**, Sayı: 66, 1995 (Roma Villası ve Mozaikler), s. 9, res. 9

<sup>18</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 150, pl. 96, a

<sup>19</sup> Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, s. 34

(Şekil 15).<sup>20</sup> Yine Kommagene şehri Samosata'da aynı motif mevcuttur (Şekil 169).<sup>21</sup>

*Testere Dişi:*<sup>22</sup> Bölgede ilk örneklerinin Hellenistik Dönemde Arsemeia mozaiklerinde yer aldığı motif (Şekil 4), yine bu çağda kenarları basamaklı üçgenler ve düz üçgenler formundadır (Şekil 7). Zaman ilerledikçe düz üçgenler terk edilmeye başlanmıştır. Düz üçgenlere Samosata (Şekil 170) ve Arsemeia (Şekil 7) mozaiklerinde rastlanırken kenarları basamaklı formuna Arsemeia'da rastlanmıştır. Bölgede, özellikle Edessa ve Zeugma mozaiklerinde, çok sık görülür.

*Meander Motifleri:* Hellenistik mozaiklerde görülen bir motif olarak sonraki dönemlerde kullanımı azalmıştır. Samosata (Şekil 165) ve Arsemeia'daki Hellenistik mozaiklerle (Şekil 6–7) Pirun'daki Roma Dönemi mozaiklerinde rastlanır (Şekil 11). Ayrıca Besni Haraba köyü mozağının parçalarında da bu motif yer almaktadır (Şekil 30). Buna göre farklı tiplerde, bahsedilen şehirlerin mozaiklerinde görülür. Arsemeia (Şekil 6), Samosata tipi iki ayrı form gösterirler (Şekil 156 ve 165). Besni ve Pirun'ki örnekler aynı formdadır. Arsemeia tipi; *birbirine bağlı çoklu dönüşlü kesimlenmiş meander*<sup>23</sup> olarak adlandırılır. Samosata'daki tip ise farklıdır ve mozaik sanatında Samosata dışında pek görülmez. Bir benzeri Erytrai'de<sup>24</sup> vardır. Buna göre bu tipi, *birbirine bağlı olmayan çoklu dönüşlü meander* olarak adlandırabiliriz. Üçüncü tip; *çift dönüşlü meander*<sup>25</sup> olarak adlandırılır ve Pirun ile Besni mozaiklerinde görülür.

*Yatay ve Dikey İğ Motifi:*<sup>26</sup> Bu motifin de mozaik sanatında ilk çıkışı Hellenistik Dönemle başlamıştır. Delos<sup>27</sup> ve Pergamon'nun<sup>28</sup> Hellenistik Dönem mozaiklerinde bu motif yer almaktadır. Daha çok mimari bir bezeme elemanı olması nedeniyle mozaik sanatında çok sık kullanılmamıştır. Bölge mozaiklerinden

<sup>20</sup> Bingöl, abb. 57

<sup>21</sup> Bingöl, abb. 75

<sup>22</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 38, pl. 10, a-g

<sup>23</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 75, pl. 33, c

<sup>24</sup> Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, fig. 7

<sup>25</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 77, pl. 35, f

<sup>26</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 60, pl. 23

<sup>27</sup> Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, s. 35, fig. 36

<sup>28</sup> Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, s. 29, fig. 28

Arsemeia'nın Hellenistik mozaikleri (**Şekil 4**) ile Edessa mozaiklerinde görülür (**Şekil 103 ve 124**).

*Örgü Motifleri:* Basit örgü motiflerinin Hellenistik Dönem örneklerine Delos'ta<sup>29</sup> rastlanır. Basit örgüler bölgede Edessa ve Zeugma<sup>30</sup> mozaiklerinde görülmektedir. Edessa'daki geç dönem örgülerinin demetleri gevşek ve yayvandır (**Şekil 89**). Örgü motifinin başka bir çeşidi olan üçlü örgüler yine Zeugma (**Şekil 16**) ve Edessa'da görülürken altılı örgü Pirun mozaiklerinde görülür (**Şekil 11**).

*Kafes Motifi:* Hellenistik Dönemde görülmez. Roma Dönemi mozaiklerinde zaman zaman panellerde zaman zamanda bordürlerde yer alan bir motiftir. Zeugma<sup>31</sup> (**Şekil 17**) Mozaiklerinde her iki alanda da kullanılan örnekleri vardır. Edessa mozaiklerinde ise sadece iki örnekte bordürlerde kullanılmıştır.

### 1.2.1. Hellenistik Dönem

Bölgede Hellenistik Dönemden sadece iki Kommagene şehri olan Arsemeia ve Samosata'dan örnekler vardır. Samosata Sarayında ele geçen mozaikler bu tezin içinde ayrıca işlendiği ve kataloglandığı için burada çok kısa bir bilgi verilmiştir.

#### 1.2.1.1. Samosata ve Arsemeia

Samosata, Euphrates'in kıyısında, Kommagene Krallığının kurulması ile bölgenin başkenti olan, geçmişinde de yoğun iskan görmüş bir yerleşimdir. Buradaki mozaikler Geç Hellenistik Döneme tarihlenirler ve buradaki kazılarda ortaya çıkarılmış sarayın odalarının tabanlarında ele geçmişlerdir. Samosata Saray mozaiklerinin, Adıyaman müzesinde korunan parçaları tezin ilerleyen bölümlerinde işlenmiş ve kataloglanmıştır.

---

<sup>29</sup> Joyce, pl. 34, 10

<sup>30</sup> Rıfat Ergeç, "Belkıs/Zeugma 1997–1998 Kurtarma Kazıları", **Kazı Sonuçları Toplantısı XXI**, Cilt: 2, 1999, res. 14

<sup>31</sup> Nezhir Başgelen ve Rıfat Ergeç, **Belkıs/Zeugma, Halfeti, Rumkale A Last Look at History**, Arcaelogy and Art Publications, İstanbul, 2000, s. 35



Arsemeia, Kâhta Çayının (Nymphaios) üzerinde, Kommegene Krallığının başkenti Samosata'nın kuzeyinde yer alan bir yerleşimdir. F. K. Dörner tarafından keşfedilmiş ve sistemli kazılarla ortaya çıkarılmıştır. Burası aslında Kommagene Krallarına ait bir "Hierothesion"<sup>32</sup> bölgesidir. Şehrin efsanevi kurucusu Kral 1. Antiokhos'un (M.Ö. 69–36) atası Arses'tir.<sup>33</sup> Kral 1. Antiokhos'un babası Mithradates Kallinikos (M.Ö. 100–70) zamanında burada bir hierothesion meydana getirilmiştir.<sup>34</sup> Daha sonra 1. Antiokhos burada önemli mimarlık faaliyetlerinde bulunmuştur.<sup>35</sup> Kral 1. Antiokhos, buraya yeni bir tahkimat duvarı, yeni bir su şebekesi ve başka yapılar ekleyerek şehri baştan donatmıştır. Kral, aynı zamanda savaş malzemeleri depoladığı yerleşimin savunmasını da güçlü bir hale getirmiştir.<sup>36</sup>

Arsemeia'daki mozaikler platonun batı tarafındaki Hellenistik Dönem tören mekanlarında bulunmuştur (**Şekil 3**). Buradaki iki tören odasında zeminler mozaik döşeme ile kaplıdır. Bunun dışında F.K. Dörner ve ekibi bu mekanların hemen yanı başlarında iki küçük mozaikli alan daha tespit etmiştir. Mozaik döşemelerin hiç biri tam olarak ele geçmemiştir. Bir numaralı tören alanındaki, rekonstrüksiyon'u yapılan mozaik döşeme, 10. 87 x 9. 22 m. ölçülerindedir (**Şekil 4**).<sup>37</sup> Buradaki mozaik döşemenin merkezini kenarlarda birer altı yapraklı rozetle, ortada bir amphoranın her iki yanındaki yunus balıkları oluşturur. Bu emblemandan sonra sırasıyla yatay ve dikey iğ bordürü, bitkisel bordür, meander bordürü, dalga bordürü, testere dişi bordürü, dalga bordürü, kule dizisi bordüründen oluşmuş çok geniş alanlı bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bordürler dışarıya açıldıkça büyüyen bir form izlemektedirler. Diğer tören alanının zeminindeki mozaik 13.85 x 14. 62 m. lik bir

<sup>32</sup> Sadece kraliyet ailesine ait kutsal mezarlık bölgesi. Bu terim sadece Kommagene Bölgesinde kullanılan Yunanca bir türetmedir.

<sup>33</sup> Çözümlemiş yazıtlarda kralın atası Arses tarafından şehrin kurulduğu yazılıdır. "Tükenmez kaynaklardan beslenen çift memesinin ortasında Nymph Nehri'ni barındıran bu Arsemeia'yı benim atam Arses kurdu.....", "Yörenin tabiat şartlarına uygun olarak iki yakalı bir şehir oluşturdu ve lütfedip oraya Arsemeia adını verdi....." Bkz. Friedrich Karl Dörner, **Nemrud Dağı'nın Zirvesinde Tanrıların Tahtları**, çev. Vural Ülkü, Türk Tarih Kurumu Yayınları Ankara, 1999, s. 156

<sup>34</sup> "Babam Kral Mithradates Kallinikos, Arsemeia'nın kenar semtlerinden birinde, yörenin en güzel yerini ayırarak bu hierotheison'u kendi öz bedeni için adadı ve ataların onuruna düzenlenen yarışlarda herkes tarafından 'Güzel yenen' (Kallinikos) diye övülen harikulade vücudunu bu dünyaya vakfetti, ruhun ölümsüz özünü tanrıların ebedi evine yükseltti." Bkz. Dörner, s. 156

<sup>35</sup> Ekrem Akurgal, **Ancient Civilizations and Ruins of Turkey**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, İstanbul, 1985, s. 347

<sup>36</sup> Dörner, s. 156

<sup>37</sup> Dörner, s. 188

alanı kaplamaktaydı. Buradaki mozağin sadece kenar bordürlerine ait bazı parçalar ele geçmiştir. Emblema kısmında nasıl bir sahne olduğu bilinmese de, yine Yunus balıklı bir sahenin olması yüksek bir ihtimaldir. En dıştan itibaren kule dizisi bordürü, testere dişi bordürü, kırmızı bant, basamaklı testere dişi bordürü, dalga bordürü, meander bordürü saptanabilen bordür detaylarıdır (**Şekil 5–7**).<sup>38</sup>

Arsemeia mozaikleri, Geç Hellenistik Dönem mozaiklerinin özellikleri içindedir. Bölgenin en önemli şehri Samosata'nın aynı dönem mozaikleri ile stil olarak aynıdır. Yunus balığı ve amphoradan oluşan emblema sahnesi ve bu emblemanın etrafını çeviren farklı motiflerden oluşmuş geniş bordür kompozisyonu, iki yerleşimdeki mozaiklerin tek sanatçı ya da aynı özellikteki sanatçıların elinden çıkmış gibi bir izlenim yaratmaktadır.

### 1.2.2. Roma Dönemi

Bölgede Roma Dönemi mozaiklerinin en yoğun olduğu yerleşimler Edessa ve Zeugma şehirleridir. Edessa mozaiklerine bu tezde geniş yer ayrılırken, Zeugma mozaiklerine ayrı bir başlık açılmamıştır. Şehirde devam eden kazılar ve yayın izni sorunları nedeniyle, buradaki mozaiklere zaman zaman yapılmış yayınlarla kısa bilgilere yer verilmiştir. Ancak Zeugma mozaikleri çok genel bir ifadeyle, Milattan sonra ilk birkaç yüzyılda ortaya koyduğu özelliklerle, bir yanda mozaik okulu ve merkezi olan Antiokheia'nın, öte yanda kültür ve sanat alışverişinde bulunduğu Palmyra'nın mozaik ve sanat tradisyonları ve kalitesiyle karşılaştırılabilecek düzeye ulaştığı söylenebilir.<sup>39</sup>

Kuzey Suriye mozaikleri ile aynı stilde yapılmış, bir Osrhoene şehri olan Mesudiye'nin bir adet mozaığı (**Şekil 21–22**) ile yine bu bölgedeki BIRTHA yerleşiminin iki mozaik parçası (**Şekil 23–24**) ve Pirun mozaikleri (**Şekil 8-9, 11-13**) hakkında kısa bilgiler yer almaktadır.

---

<sup>38</sup> Bingöl, ss. 106–107

<sup>39</sup> Ergeç, Roma Villası ve Mozaikler, s. 8

Birtha bugünkü Şanlıurfa şehrinin önemli ilçelerinden biri olan Birecik'in antik çağlardaki adıdır. Edessa'nın Güneybatısında yer alan Birtha, Euphrates Nehri üstünde yer almaktaydı. Burada ele geçen iki mozaik parçası üstünde Herakles'in işlerinden detaylar yer almaktadır. Bu parçalar muhtemelen Herakles'in on iki işinin anlatıldığı büyük bir mozaığe aittir. İstanbul Arkeoloji Müzesinde yer alan bu parçalardan ilki (Env. No: 2464) 153 cm. yüksekliğinde ve 73 cm. genişliğindedir. Genç sakalsız Herakles Nemea aslanını tutmakta ve onu silahsız bir şekilde öldürmeye çalışmaktadır. Aslandan geriye yeleleri ve pençeleri kalmıştır. Doğal ortamda geçen bu mücadele sahnesinde resim sanatının inceliklerini görmek mümkündür. Zemin açık renkli olarak düzenlenmiştir. Figürlerin, ışığın geliş açısına göre oluşmuş gölge detayları verilmiştir. Işık gölgeler, vücudun mücadelenin vermiş olduğu şekilde hareketlenmeleri ve derinlik, perspektif gibi teknik detayları görmek mümkündür (**Şekil 24**). Diğer parça 153 x 154 cm. ebatlarındadır. Burada Herakles sakallı olarak işlenmiştir. Hesperia ağaçlarında elma toplarken görülen Herakles'in göğsü üstünde kılıcının kını yer almaktadır (**Şekil 23**).<sup>40</sup>

Pirun'da her ne kadar kazı çalışmaları devam etse de burada yazılanlar Adıyaman Müzesi Müdürü ve Pirun kazısının müze adına başkanı olan Sayın Fehmi Erarslan'nın müsaadeleri ile yazılmışlardır.

#### **1.2.2.1. Edessa**

Edessa şehrinin Roma Dönemi mozaikleri kentin bu dönemdeki yerel krallığı çağındandır. Bu dönem mozaikleri tamamen özgün bir stil gösterirler. Bordürler ise standart mozaik repertuarında yer alanlarla aynıdır. Edessa mozaikleri bu tezin önemli bir kısmını kaplayan bölümü ile ileride geniş bir şekilde işlenmiştir.

#### **1.2.2.2. Pirun (Perre)**

Pirun ya da Perre şehri Adıyaman il merkezine 5 km. uzaklıkta bu gün Örenli (Pirin) Mahallesinin bulunduğu alanda yer almaktaydı. Şehir Kommagene Bölgesinin

---

<sup>40</sup> Bingöl, ss. 131, 134

beş büyük şehirden biridir. Buradaki tatlı su kaynağından gelen suyun lezzeti o dönemlerde dillere destandı. M.Ö. 1. yüzyılda başkent Samosata ile Melitene arasındaki antik yol üzerinde yer alan kentten geçenler mutlaka burada konaklayıp bu harika suyu içmekteydiler. Bu suyun aktığı çeşmelerden biri bu gün hala ayaktadır. Hellenistik ve Roma Döneminde böyle bir konumda yer alarak önemini korumuştur. Bu yol doğuya açılan önemli bir ticaret yoluydu. Bizans Dönemi'nde bölgede Edessa ile beraber Nikaeia'da (İznik) M.S. 325 yılında toplanan konsile temsilci göndererek jeopolitik öneminin yanında dinsel önemini de ortaya koymuştur. Bizans Döneminden sonra önemini giderek kaybetmeye başlayan kentin üzerine bu günkü Örenli (Pirin) Mahallesi kurulmuştur. Şehrin bu gün görülebilen en etkileyici alanı Nekropol alanıdır. Pirun'da 15. 06. 2001 tarihinden itibaren başkanlığını Adıyaman Müzesi Müdürlüğü'nün yaptığı kazılar, bu nekropol alanı ile muhtelif yerlerde devam etmektedir.<sup>41</sup>

İlk dönem kazılarının en önemli buluntusu üzerinde Jüpiter Dolikhenus'un tasvir edildiği yazıtlı bir rölyeftir. Elinde şimşek demedi ve doğurtganlık ile erkeklik sembolü olarak bir boğanın üzerinde yer alır. Nekropol'de yapılan kazılarda ele geçen sikkeler Geç Hellenistik Dönemden, Erken Bizans Dönemine kadar bu mezarların kullanıldığını göstermektedir.<sup>42</sup>

Bir süredir kazılan şehirde eskilere dayanan ve bu gün Adıyaman müzesinde envanter kaydı olmayan mozaik döşemeler mevcuttur. Bölgede yaşayan insanlardan ve Müze Müdüründen alınan bilgilere göre bu sonuca varılmıştır. Bu gün bu döşemeler keşfedilmeyi beklemektedir. Buradaki mozaik döşemelerin Bizans Dönemine kadar süreklilik arz ettiği düşünülmektedir.<sup>43</sup> Genel olarak doğadan sahnelerin betimlendiği mozaikler açık havada geçmekte, hayvan tasvirleri ön plana çıkmaktadır. Müzede apsisli bir mekana ait oval formda ve aynı döşemeye ait olduğu düşünülen iki parça Pirun mozaığı göze çarpmaktadır. Bu parçalar yaklaşık 315 x 160 cm ebatlarındadır. Müzede Pirun mozaiklerine ait kayıtlar tutulmamıştır. Çok renkli olarak yapılan mozaik döşemeler hareketli ve canlı bir görünüm arz

---

<sup>41</sup> Erarslan, Perre, ss. 16–18

<sup>42</sup> Erarslan, Perre, s. 18

<sup>43</sup> Erarslan, Zosimos, s. 18, res. 2–3

etmektedirler. Parçaların üzerinde birçok hayvan sakin bir şekilde betimlenmiştir. Açık zeminli bu mozaikler eşit ölçüdeki tesseraların, zeminde opus tessellatum tekniği ile yapılmışlardır. Desimetre kareye yaklaşık olarak 90–100 tessera'nın düştüğü mozaiklerde, hayvan figürleri konturlarının üstü iki sıralı tesseralarla opus vermicilatum tekniği ile belirgin hale getirilmişlerdir (**Şekil 8–9**). Bu parçalar üzerinde herhangi bir bordür süslemesi yoktur. Ancak doldurucu motif olarak kullanılan rozet motifinin biçimi Erken dönemlerden, Hellenistik Dönem Olynthos (**Şekil 10**) ve Korint mozaiklerinde kullanılmış ana motifin Roma Döneminde aldığı formu yansıtmaktadır. Korint ve Olynthos'ta çark motif<sup>44</sup> olarak kullanılmış ve sonra küçülerek doldurucu bir motif haline gelmiştir diyebiliriz. Bunlar dışında müzede Pirun mozaiklerine ait oldukları düşünülen parçalar vardır. Bu parçalar üzerinde, bölgedeki tek altılı örgü motifini izlemekteyiz. Bunun dışında yine meander motifi de Pirun mozaiklerinde kullanılan başka motifler olarak karşımıza çıkmaktadır (**Şekil 11–12**).

Son Dönem kazılarında ortaya çıkarılan ve kazı çalışmaları halen devam eden bir mozaığın tamamı geometrik bezemelerden oluşmaktadır. Sahnede muhtelif geometrik bezemeler yer alırken, bu sahneyi üçlü örgü motifini çevirmektedir. Bunun dışında yer alan meander süsü, Perre mozaiklerinin etkilendiği alan hakkında oldukça önemli bir ipucu vermektedir (**Şekil 14**). Bölgedeki ve gerek Anadolu gerekse batıdaki mozaiklerde rastlanılmayan bu tip meanderin çok büyük oranda bir benzeri İsrail'de Masada mozaiklerinde yer alır (**Şekil 18**).<sup>45</sup> Tabi ki sadece bu motif tek başına bu etkilenme alanının göstergesi olamaz. Ancak müzede Pirun parçalarından birinde yer alan kaburgalı bir testi motifini (**Şekil 12**) yine İsrail'e yakın, Ürdün'de, Madaba mozaiklerinde görülen bir başka motiftir (**Şekil 19**). Ayrıca Madaba'nın tıpkı Pirun gibi hayvan figürlerinin yer aldığı floral mozaikleri oldukça yoğundur (**Şekil 20**).<sup>46</sup> Madaba örnekleri M.S. 6. yüzyıla aittir. Dolayısıyla Pirun mozaikleri M.S. 3. yüzyıldan 6. yüzyıla kadar örnekler sunar.

---

<sup>44</sup> Dunbabin, *Greek and Roman Mosaics*, figs. 1–3

<sup>45</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 77

<sup>46</sup> Michele Piccirillo, *The Mosaics of Jordan*, American Center of Oriental Research, Amman-Jordan, 1997, s. 80

### 1.2.2.3. Mesudiye

Mesudiye, Edessa'nın güneyinde Euphrates üstünde yer alan bir yerleşimdir. Yerleşimle ilgili tarihsel hiçbir bilinen yoktur. Mozaik Roma Dönemindedir. Daha doğrusu Edessa Krallığının, Roma idaresindeki, son dönemlerine aittir. Burada Roma Dönemi öncesine ait bir yerleşimin olup olmadığı kesin değildir. Mozaığın bulunduğu alan yaklaşık yirmi metrelik bir tepedir. Bu tepenin birçok yerinde duvar izlerine ve harç kalıntlarına rastlanır. Burada bir yerleşim olsa bile küçük bir aile ya da topluluğun kaldığı düşünülebilir. Mozaik, muhtemelen yaşamak için seçilen bu dolgu yamaçta küçük bir topluluk tarafından yapılmıştır. Yamaç aynı zamanda yaşayanları sel gibi afetlerden korunması için yapılmıştı. Sonraki dönemlerde duvar izlerinden anlaşılacağı üzere bu tepe bir süre iskân görmüştü.<sup>47</sup>

Araştırmacı Von Oppenheim 1899 yılında bölgeye yaptığı gezilerde buradaki mozaığı tespit etmiştir. Mozaığın bulunduğu yeri “Harabe Yamacı” olarak adlandırmıştır. Burada mozaik dışında tespit ettiği bazı buluntuları Asur Dönemine tarihlemiştir ki bu konuda burada yorum yapmamız mümkün değildir.<sup>48</sup> Mozaikle ilgili bilgilerimiz sadece yayınlarda gördüğümüz kadarıyladır.<sup>49</sup> Bu gün bu mozaik parçalanarak yok olmuştur.

Mozaığın boyutları tam olarak bilinmemektedir. Panelin ölçüsü 166x140 cm. dir. Panel ölçüleri büyük bir ihtimalle kare bir alanı vermiş olması gerekirdi. Dolayısıyla ölçülerde küçük bir hata söz konusudur. Mozaik gördüğümüz kadarıyla beyaz zeminli bir sahneye sahiptir. Bu sahnede üç figür yer alır. Figürler dışında sahnede doldurucu başka bir motif yer almaz. Ortadaki figür nehir tanrısı Euphrates'tir. Edessa mozaiklerinde olduğu gibi figürün adı başının hemen yanında

---

<sup>47</sup> Klaus Parlasca, “Das Mosaik von Mas’udije aus dem Jahre 228/229 n. Chr.” **DM.**, Sayı: 1, 1983 (Mas’udije), s. 267

<sup>48</sup> Parlasca, s. 263

<sup>49</sup> Levi, ss. 394–395; Emel Aksoy, “Severan Mosaics of Antioch A Stylistic Study”, **III. Uluslar arası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyumu 2006**, Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi, Ed. Mustafa Şahin, Bursa, 2007, ss. 84–85; Franz Cumont, **Études Syriennes**, Paris, 1917, s. 250; Han J.W. Drijvers ve John F. Healey, **The Old Syriac Inscriptions of Edessa and Osrhoene**, Koninklijke Brill NV, Leiden-Boston-Köln, 1999, ss. 200–201; Janine Balty, “La mosaïque antique au Proche-Orient I. Des Origines à la Tétrarchie”, **Aufstieg Niedergang der Römischen Welt**, Sayı: 12/2, 1981 (Proche-orient), ss. 369-371, pl. 12, 1;

Süryanice olarak yazılmıştır. Yazıtta (ܠܒܢ ܕܝܐ) “Euphrates Kral” yazmaktadır.<sup>50</sup> Kenardaki iki figürün de isimlerinin yazıyor olması gerekiyordu. Ancak bu kısımların tahrip olduğu düşünülmektedir. Nitekim K. Parlasca bazı yazıt izlerinden bahsetmektedir.<sup>51</sup> Döşemede ayrıca bir de Yunanca yazıt vardır. Bu yazıtta mozaik yapıldığı tarihte yazmaktadır. Yazıt siyah zeminli bir tabula ansata içinde mozaik üst kısmında ortada yer almaktadır. Yazıt şöyledir: “Βασιλεύς ποταμός Εὐφράτης Εύτυης Βαρνβίος ἔποιεῖ ΘΛΦ.” Anlaşıldığı üzere mozaik üzerinde hem tarih hem de sanatçı imzası yer almaktadır. “*Nehir Kralı Euphrates. Barnabion’un oğlu Eutyches bunu yaptı. 539(M.S. 227–228)*”

Nehir tanrısı Euphrates, ortada sakallı olarak işlenmiştir. Eldeki fotoğraflarda Euphrates dirseğini bir objeye dayamıştır ancak bu objenin ne olduğu belli değildir. Sağ elinde tuttuğu testiden, nehri sembolize eden sular akmaktadır. Euphrates yarı uzanır şekilde, sol eli yanağına doğru, sağ eli ileri doğru uzatılmış ve testi tutmaktadır. Kapalı ve iri gözlü olan Euphrates başını hafifçe sağa döndürmüştür. Bu dönüşü yaparak derin bir bakış atmaktadır. Baş ve gövdesi neredeyse cepheendir. Bu duruş özelliği Antiokheia ve Zeugma mozaiklerindeki Okeanos betimlemelerini andırır. Euphrates’in her iki tarafında, ona doğru bakan iki adet cepheden kadın figürü vardır. Soldaki kadın elinde mızrak tutmaktadır. Sağdaki kadının sol elinde uzun bir obje vardır. Bu obje kadının omzunu kapatmaktadır. Her iki kadında başında çelenk vardır. Bu onların önemli olduğunun bir göstergesidir. Üzerlerinde khiton ve manto yer alır.

Mozaik üzerinde betimlenen bu kadınlar, Suriye bölgesi ve Mezopotamya’yı sembolize ediyor olabilirler.<sup>52</sup> Günümüze gelen resimlerden ancak bu kadar yorum yapılırken, K. Parlasca bir takım farklı noktalara değinmektedir. Buna göre; sağdaki kadının ayakları ucunda su ve balıklar tasvir edilmiştir. Ayrıca K. Parlasca, mozaik sağında açık renkli bir alandan bahseder. Bu alan ile burada verilmek istenen bir şehrin, olasılıkla Mesudiye’nin, persifikasyonudur. Solda yer alan su tasviri için

---

<sup>50</sup> Drijvers ve Healey, s. 200

<sup>51</sup> Parlasca, Mes’udije, s. 267

<sup>52</sup> Drijvers ve Healey, s. 200

yapılan şeritlerinde bunu desteklediğini iddia etmektedir.<sup>53</sup> Ancak tüm bu iddialar günümüze ulaşmış resimlerle açıklanamayacak kadar yetersizdir.<sup>54</sup>

Mozağin etrafında çeşitli geometrik bezemeler yer almaktadır. Ancak bunların en belirginini mozağin sahnesini çevreleyen motiftir. Bu motif örgü süsünün farklı bir versiyonudur. Anadolu mozaiklerinde çok sık yer almayan bu motifin benzerlerine İtalya’da rastlanır (**Şekil 21–22**).<sup>55</sup>

### **1.2.3. Geç Roma Dönemi**

Geç Roma Dönemine ait bölgede Edessa, Samosata, Serrin ve Besni’de çok az sayıda örnekler vardır.

#### **1.2.3.1. Edessa**

Şanlıurfa Müzesinde sergilenen ve üzerinde hayvanların tasvir edildiği mozaik, katalog bölümünde geniş bir şekilde tanımlanmıştır. Edessa’nın mezarlarında ele geçen tek geç dönem örneğidir. Döşeme hiçbir şekilde yerel özellikler göstermez. Tamamen Roma stilinde yapılmıştır. Profilden hayvanlar ve hayvanları birbirinden ayıran bitkisel sınırlar, Edessa atölyesinin kendi tarzı değildir. Ancak boğa figüründeki madalyon ve aslan figüründeki kurdele, doğu etkisinin ardında bıraktığı küçük detaylardır (**Şekil 90**). Görülen o ki, geç dönemlerde Edessa kendi yöresel kimliğinden çıkmış ve Roma ile başka etkiler altına girmiştir. Bu başka etkilerin içinde, yakındaki Suriye kültürleri de yer alır ki, son dönem kazılarındaki Haleplibahçe mozaikleri bunu göstermektedir (**Şekil 25**).

---

<sup>53</sup> Parlasca, Mes’udije, s. 266

<sup>54</sup> K.Parlasca Bu mozaikle ilgili orijinal fotoğrafların Almanya’da Köln şehrinde olduğunu ifade etmektedir. Bkz. Parlasca, Mes’udije, s. 263

<sup>55</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 118



### 1.2.3.2. Samosata

Samosata'daki tek geç dönem örneği eksik bir parçadır. Mozaik döşeme yüksek bir ihtimalle İmparator Justinianus zamanına aittir. Bu dönemde, adı geçen İmparator, Samsat'ta imar faaliyetlerinde bulunmuş, şehrin savunmasını artırarak Arap akınlarına karşı koymuştur. Bu mozaik döşeme de bu dönemden kalan yapı kalıntıları arasında ele geçmiştir.<sup>56</sup> Bu mozaikle ilgili tanım katalog bölümünde yer almaktadır. Mozaığın en önemli tarafı Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i kurban etme sahnesinin (?) yer almasıdır. Dolayısıyla mozaik kutsal bir olayı anlatmaktadır (**Şekil 173**).

### 1.2.3.3. Serrin

Osrhoene Bölgesinde Edessa'nın güney batısında, Mesudiye'nin kuzeyinde, Euphrates üzerinde yer alan Serrin yerleşiminin tarihsel gelişimi ile ilgili bilgiler mevcut değildir. Bilinenler bu yerleşimin, Edessa Krallığı döneminde var olduğu ve burada ele geçen M.S. 6. yüzyıla ait mozaik ile geç dönemlerde de iskan gördüğü üzerinedir. Ancak bu mozaığın ait olduğu yapı ile ilgili her hangi bir bilgi yoktur. Burada 1983 yılında ele geçen mozaığın ortadaki panel kısmı ele geçmemiştir. Mozaığın panelleri Aleppo Müzesinde sergilenmektedir. Ele geçen parçalar kenarlara aittir. Bu dört taraftaki panellerde altı mitolojik sahne yer alır.<sup>57</sup> İki büyük panelin uzunluğu yaklaşık 8.50 m.dir. Birinde Artemis ve onun beraberindekilerle bir av sahnesi betimlenmiştir. Ortada Artemis öldürdüğü aslanın üzerine çıkmış ve bir ok darbesi ile yaraladığı geyiğe yeni bir darbe için sadağından bir ok çıkarmak üzeredir. Panelin kenarlarında yaban domuzu ve leopar avlayan üzerlerinde tunik bulunan figürler vardır. Ağaçların, kuşların yer aldığı bu floral sahnede Artemis ve diğer iki avcı, neredeyse cepheden verilmiştir. Kapalı ağızlı ve ciddi bir ifade içinde yer alırlar. Diğer büyük panelde, Dionysos ve alayının yer aldığı tipik bir Dionysos sahnesi yer alır. Kalan iki panelde ise dört ayrı mitolojik sahne yer alır. Bunlarda

<sup>56</sup> Nimet Özgüç, "Sümeysat Definesi", **Bulleten**, Sayı:195, 1985 (Sümeysat), s. 444, res. 11

<sup>57</sup> Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, s. 184; Janine Balty, **La Mosaïque De Sarrîn (Osroène)**, Paris, 1990 (Sarrîn); Balty, Mosaïques, ss. 255–262

Aphrodite'nin istiridye kabuğundan çıktığı doğuş sahnesi (**Şekil 28**), boğa üstünde Europa (**Şekil 27**), Herakles'in işleri yer alır.

#### **1.2.3.4. Besni**

Besni Haraba Köyünde bulunan ve parçalar halinde Adıyaman Müzesine taşınmış toplam beş parça mozaik ayrı ayrı envanterlenmiştir. Parçalar renkli olarak düzenlenmiştir. Beyaz, kahverengi, sarı, yeşil, siyah, bordo, mavi renkler kullanılmıştır. Tesseralar 1–2 cm arasındaki ölçülerde ve dm<sup>2</sup>'ye ortalama 55–75 adet düşmektedir. Bu mozaiklerin içinde yalnızca biri ayrı bir döşemeye ait olabilir. Bu farklı olan 5337 numaralı olan mozaik döşeme parçasıdır. Buna göre bu döşeme üzerinde meander motifleri yer almakta ve beyaz, kırmızı, mavi renklerden oluşmaktadır. 5336 numaralı parça, birbirini takip eden sekizgenler içinde, ortada büyük kare motifi çevresinde dört adet kare gibi desenler içermektedir. Kırmızı, beyaz, siyah, mavi renklerden oluşmaktadır. 5338 numaralı parça, dört yapraklı çiçek motifi içinde sekizgen ve dörtgen formlar içermektedir. 5339 ve 5340 numaralı parçalar da aynı özellikler göstermektedir. Bu parçalar, mimari olarak nerede çıktıkları bilinmedikleri için tarihsel anlamda yardımcı olmamaktadır. Ancak müze kayıtlarında mozaikler Geç Roma Dönemine tarihlenir (**Şekil 29–30**).

## İKİNCİ BÖLÜM

### EDESSA (ŞANLIURFA) ŞEHİRİ

#### 2.1. Şanlıurfa Tarihi ve Kültürel Yapı

Türkiye'nin güneydoğusunda yer alan şehir, Orta Euphrates'in merkezidir. Kuzey, batı ve güney sınırını Euphrates nehri, doğu sınırını ise, pek belirgin olmamakla birlikte, Karaca dağ ve onun güneyinden çıkıp yine Euphrates'e karışan Habur Nehri oluşturur. Toprağın verimliliği, sularının bolluğu, doğu ve batı dünyalarının ticari mübadeleleri için doğal ve uygun bir yer olması, Edessa ve bulunduğu bölgeyi sahip olunmak istenen bir yer olma özelliğine getirmiştir (**Şekil 1-2**).<sup>1</sup>

Eski çağlarda, bölge içinden iki büyük ticari ve askeri yol geçmekteydi. Bunlardan kuzeydeki, Ninova'dan Musul yanında Dicle'yi aşarak Nusaybin'e, oradan da Mardin-Urfa üzerinden Birecik'e varıyor ve buradan da İskenderun'a, Antakya'ya ve Halep'e ulaşan kollara ayrılıyordu. İkinci yol ise, Kuzey Hindistan ve İran ile bağlı Ktesiphon-Medayin'den çıkarak Resulayn-Ceylan Pınar üzerinden Harran'a ve buradan, bir kolu ile Suruç üzerinden yine Birecik'e diğeriyle Menbiç üzerinden Halep'e ulaşıyordu. Harran ile Edessa arasındaki kısa bir üçüncü yol ise, bu iki merkezde çatallaşıp birer kavşak noktası teşkil eden iki büyük yolu birbirine bağlıyor ve bu yerleşim merkezlerinin değerini artırıyordu. Ayrıca Irak ile Suriye'yi birleştirmek ve Hint Okyanusu ve kenarındaki ülkeler ile Batı dünyasının bağlantısını sağlamak bakımından Euphrates suyolu pek büyük bir önem taşımaktaydı.<sup>2</sup>

Euphrates'in geniş yayı içinde zengin bir hinterlanda hakim durumda olan şehir, aynı zamanda batıdan gelebilecek saldırıları önceden haber alabilecek kadar da nehirden uzaktaydı. Euphrates kıyısında yer alan Zeugma ve Birtha'nın 85 km

---

<sup>1</sup> Fikret Işıltan, "Şanlıurfa Tarihine Genel Bir Bakış", **Tarihi ve Kültürel Boyutları İçerisinde Şanlıurfa ve Gap Sempozyumu**, İstanbul, 1998, s. 58

<sup>2</sup> Fikret Işıltan, **Urfa Bölgesi Tarihi**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul, 1960 (Urfa), ss. 2-3

doğusunda, Samosata'nın 45 km güneydoğusunda yer alıyordu. Anadolu platosunun eteğinde bir kama gibi durmaktaydı. İki yanında tepeler doğal bir engel oluşturmaktaydı. Şehrin suyu güneybatıdan girmek üzere kuzaybatıdan derin bir vadi boyunca akıp gelen bir dere tarafından sağlanır. Bu dere, doğuda kendisi de Balikh'in bir kolu olan Cullab'la birleşir. Süryanice Daysan, Yunanca Skirtos adını taşır. Bunun dışında şehrin içinde birçok pınar ve onların beslediği Balıklı Göl yer almaktaydı.<sup>3</sup>

Şehrin açık tarihi Seleukoslar döneminden itibaren, "Edessa" adı ile ortaya çıkmaktadır. Bundan öncesi için Arap ve Süryani kaynaklarından alınan bilgiler, şehrin Edessa adından önce "Orhay/Urhay" olarak anıldığını işaret etmektedirler.<sup>4</sup> Arap kaynaklarında geçen Al-Rahha ismi de Urhay'ın Arapçaya geçmiş halidir.<sup>5</sup> Bir Süryani kaynak olan, Bar-Bahlul'un (10. yy) Süryanice-Arapça sözlüğünde geçen "DM" epiteti Al-Rahha şehrinin adı olarak tanımlanmıştır.<sup>6</sup>

Şehrin Seleukoslar öncesi tarihi ise çok açık değildir. Bu dönemden önce şehrin kim tarafından ne zaman kurulduğu ve kuruluşa ilişkin herhangi bir kuruluş hikâyesi ya da efsane bilinmemektedir.<sup>7</sup> Son yıllara kadar eski yerleşim hakkında

---

<sup>3</sup> Judah Benzion Segal, **Edessa (Urfa) Kutsanmış Şehir**, çev. Ahmet Arslan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002 (Edessa), ss. 34–35

<sup>4</sup> Urhay'ın Türk döneminde Urfa ismini alması ve şehrin adını çağrıştırmasının yanında, J.B. Segal'in 1956 yılında Urfa'daki çalışmaları sırasında, ona buralı olan bir kişi tarafından –Orpheus Mozaïği bulunmadan birkaç gün önce–şehrin adının Orpheus'tan gelmiş olabileceği söylenmiştir. Orpheus-Urfa benzeşmesi oldukça düşündürücü bir durum ortaya çıkartmaktadır. Ancak Urfa ismine Türk hâkimiyetinden önce hiçbir yerde rastlanmaması bu görüşü şu anda geçersiz kılmaktadır. Bkz. Segal, Edessa, dip.8

<sup>5</sup> Steven K. Ross, **Roman Edessa, Politics and Culture on the Eastern Fringes of the Roman Empire, 114–242 CE**, Routledge Press, London and Newyork, 2001, s. 5

<sup>6</sup> *ismu Madinatın wahiya al-ruha*. Amir Harrak, "The Ancient Name of Edessa", **Journal of Near Eastern Studies**, Vol. 51, 1992, s. 212

<sup>7</sup> Aktarılan bir iki anlatı ve şehrin üzerine söylenen isimler kaynaklarda geçmektedir. Şehrin Edessa adından önce, M.S. 4. yüzyılda Süryani Aziz Ephrem, Hz. İbrahim'in düşmanı Nemrud'un Erekh'de (Uruk) hüküm sürdüğünü söyleyerek şehri bir Sümer yerleşiminin adı ile anlatmaktadır. Erekh ile bir tutulan şehirle ilgili bu görüşü aynen devam ettiren on ikinci yüzyılda yaşayan Süryani Patrik Micheal'dir. Yine Aziz İsodoros bu görüşe aynen katılmakta ve Nemrud'un Babil'den göç ettikten sonra şehri kurduğunu anlatarak bu tarihten önce şehrin Erekh diye adlandırıldığını aktarmaktadır. Bkz. Segal, Edessa, s. 29; Harrak, s. 211. Bilim dünyasının pek itibar etmediği, sonuç itibari ile hiçbir bilimsel veriye dayanmayan bu düşüncenin altında dinsel bir görüş yatar gibidir. Sonraları Süryani Hıristiyanlığının merkezi olacak olan Urhay'ın bu din bilginleri tarafından Erekh olarak değerlendirilmesi ve Nemrud'un kuruculuğunu üstlenmesi, Kuzeydoğu Mezopotamya'da önemli bir dinsel ve politik yerleşim olan adı geçen şehir ile bir tutulması bu düşünceyi çağrıştırmaktadır. Ancak Erekh ile Orhay'ın bir tutulmasının en büyük dinsel gerekçesi Tekvin'de (10.10) "ve Nemrud'un

çivi yazılı tabletlerin bilgi vermediği iddia edilse bile,<sup>8</sup> kimi araştırmacılar bazı belgelerde geçen isimleri Orhay ile özdeşleştirmişlerdir. Oldukça eski bir görüşe göre, III. Salmanaser'e ait dikilitaşta yer alan "Til Abne" isminin Orhay olduğunu düşünülmektedir.<sup>9</sup> Sümer tabletlerinde geçen "Uršu" ismi ve Hitit metinlerinde geçen "Urušša" ismi Orhay'ın ilk adları olarak düşünülmüş<sup>10</sup> ancak bu isimler bölgedeki benzer yer adlarındaki fonetik yapı ile bağdaştırılarak, Orhay adına kesin olarak sonuçlandırılmamıştır.<sup>11</sup> Ancak şehrin eski yerleşimi ve adı üzerine yapılan araştırmalarda, kimi araştırmacılar, çiviyazılı belgelerde Edessa üzerine yeni bazı yorumlarda bulunmuşlardır.<sup>12</sup> S.Ross ise yapılan bu araştırmaların Mezopotamya'nın diğer yer adlarını doğruladığını ancak Edessa için yapılan yorumların sağlam olmadığı kanaatindedir.<sup>13</sup> Son yıllarda Urhay, Edessa ve en sonunda Urfa için önerilen en eski isim Adme, Admi ya da Admum adlarıdır.<sup>14</sup> Bu adlar yukarıda adı geçen Al-Rahha yani "DM" ile eş tutulmuştur.<sup>15</sup> Orhay'ın eski adının Adme olduğu iddiası bazı verilerle ispatlanmaya çalışılmıştır. Örneğin Lewy, Vat 9260 olarak tanımlanan bir tableti yayınlamıştır. Aynı yazıt bir süre sonra Kh. Nashef tarafından düzenlenerek tekrar yayınlanmıştır. Burada Adme sözcüğü tabletin ön yüzünde geçmektedir.<sup>16</sup> Bunun gibi Adme adının geçtiği kimi çivi yazılı belge ile Orhay şehri aynı yere lokalize edilmeye çalışılmıştır. Bunlar dışında Seleukoslar öncesindeki şehir tarihi ile ilgili herhangi bir bilgi yoktur.

---

*krallığının başlangıcı... Erekh idi"* ibaresinden dolayı olmalıdır. Bkz. Segal, Edessa, s. 31. Nitekim Harrak, Segal ve diğer araştırmacılar bu görüşü ciddiye almamakta ve sembolik bir toponomi olarak değerlendirmektedirler. Kaldı ki Erekh şehri Mezopotamya'nın kuzeydoğusunda değil, güney doğusunda yer alır. Orhay'dan da beş yüz milden fazla bir uzaklıkta yer alır.

<sup>8</sup> Han J.W. Drijvers, **Cults and Beliefs at Edessa**, E.J. Brill, Leiden, 1980 (Cults and Beliefs), s. 9; Segal, Edessa, s. 34; J.B.Segal'in çivi yazılı belgelerde şehrin adını hiçbir yer adına benzetmemesi onun, şehri en sağlam tarihsel zemin olarak Seleukoslar dönemine vermesinden kaynaklanmaktadır. H.J.W. Drijvers ise son yıllardaki araştırmalardan sonra çivi yazılı belgelerde şehrin adının "Admi" olabileceği yönündeki düşüncüyü reddetmemektedir. Bkz. Drijvers ve Healey, s. 35

<sup>9</sup> Billerbeck, "Die Palastore Salmanassars III von Balawat" **Beiträge zur Assyriologie**, Vol. 6, 1909, s. 56

<sup>10</sup> Harrak, s. 212; Segal, Edessa, s. 34

<sup>11</sup> Honigmann, Urfa keilschriftlich nachweisbar?"; **Zeitschrift für Assyriologie**, Vol. 39, 1930, s. 301

<sup>12</sup> Ross, s. 5

<sup>13</sup> Ross, s. 5

<sup>14</sup> Harrak, ss. 212–214; Drijvers ve Healey, s. 37; Ross, s. 5

<sup>15</sup> Ross, s. 5

<sup>16</sup> Ön yüz: Adme, Mardanam, [...]um, [...] / Arka yüz: Habura, Burallum, Şirum, [...]hu-hu? / Sol taraf: Şima. A.Harrak, yazıtta geçen Adme ve Habura'yı aynı yol üzerine lokalize etmektedir. Habura'yı isminden dolayı Habur nehri ile bağlantılı, onunla yakın bir şehir olarak yorumlamaktadır. Bkz. Harrak, s. 212

Şehrin yeniden kuruluşu ya da yapılanması M.Ö. 303–301 yılında olmuştur. Büyük İskender’in ardıllarından olan I. Seleukos Nikator tarafından şehir kuşatılarak zapt edilir ve yönetim Seleukos Krallığının olur.<sup>17</sup> 1. Seleukos’un bölgede kurduğu birçok şehirden biriydi Edessa.<sup>18</sup> Seleukoslar tarafından kurulmuş birçok şehirde olduğu gibi şehrin bu dönemde konulan Edessa adı, gerek Seleukos yönetimi gerekse diğer dönemlerde şehrin anılan adı olmuştur. Bu ad Seleukosların öz yurdu olan Makedonya’daki, bu gün Vodena olarak bilinen başkentlerinin o dönemlerdeki adıydı. Muhtemelen kendi ülkelerinin başkentinin suları bol olması onlara Orhay ile benzerliğe itmiş ve bu adı seçmelerine sebep olmuştur.<sup>19</sup> Edessa’nın, M.Ö. 163 yılında ölmüş olan Antiokhos Epiphanes’in bastırıldığı sikkelerden anlaşılacağı üzere, bu Seleukos kralı zamanında aldığı yeni bir isimle karşı karşıyayızdır. Bu dönem sikkeleri üzerinde şehir Antiokhos Kallirhoe olarak yeni bir isim almıştır.<sup>20</sup> Ancak bu isim şehirde çok uzun soluklu olmamış ve sonraki zamanlarda Edessa adı tekrar gelmiştir.

Seleukoslar Döneminde iç kalenin bulunduğu tepenin ancak bir bölümü şehrin surları içinde kalmaktaydı (**Şekil 31**). Muhtemelen Seleukos kralları da bu iç kaledeki saraylarda ikamet etmekteydiler. Bu iç kalenin bulunduğu tepe yaklaşık olarak 90–120 m. ye 400m.lik bir alanı içine almaktadır. Ancak zamanla yapılan birçok inşa faaliyetleri yüzünden Seleukoslar Döneminde bu tepenin nasıl olduğu konusunda ya da görüntüsünün şimdikiyle ne kadar benzerlik taşıdığı bilinmemektedir. İki balıklı göl, kalenin kuzey yönünde, aşağıda yer almaktadır. Bu göllerden biri bu gün Birket-i İbrahim yani İbrahim peygamberin gölü, diğeri Potifar’ın karısı Züleyha’ya atıfla, Birket-i Züleyha yani Züleyha’nın gölü adını taşımaktadır.<sup>21</sup> Bu göller bu dönemde ve Paganist inançların terk edilmesine kadar muhtemelen Atargatis kutsal alanıydı.

---

<sup>17</sup> Drijvers, *Cults and Beliefs*, s. 9

<sup>18</sup> Sadece Kral I. Seleukos on altı tane Antiokheia, beş tane Laodikeia, dokuz tane Seleukeia, üç tane Apameia ve üç tane Stratonikeia ayrıca Maroneia, Aleksandreia şehirlerini kurmuştur. Bkz. Arif Müfit Mansel, **Ege ve Yunan Tarihi**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1999, s. 496

<sup>19</sup> Segal, *Edessa*, s. 35

<sup>20</sup> Hill, “The Mints of Roman Arabia and Mesopotamia”, **The Journal of Roman Studies**, Vol. 6, 1916, s. 155

<sup>21</sup> Segal, *Edessa*, s. 37

M.Ö. 163 yılından sonra Seleukoslar Dönemi, Edessa’da devam etmiş fakat Mezopotamya’daki aktif politik güç onların elinden çıkmıştır.<sup>22</sup> Özellikle Antiokhos Epiphanes’in ölümü bölgede Seleukos Döneminin zayıflamaya başlamasına neden olmuş ve çok hızlı bir şekilde Yukarı Mezopotamya’da Part’lar idareyi ele geçirmeye başlamıştır.<sup>23</sup> Sürekli savaşlar ve iç çatışmalar Suriye’deki merkez idareyi zayıflatmış ve Hellen kolonicilerinin görelî olarak az sayıdaki nüfusunun üzerine yayılmış olduğu, geniş mesafeler hatta tek tek kalelerin gündelik kontrolünü zayıflatmıştır.<sup>24</sup> Zayıflayan Seleukos yönetimi, özellikle artan yerel Arami ayaklanmaları ile iyice zor duruma düşmeye başlar.<sup>25</sup> Edessa için Seleukos hâkimiyeti Yukarı Mezopotamya’daki varlıklarının tamamen ortadan kalkmasından<sup>26</sup> yaklaşık iki ya da üç yıl öncesinde sona ermiştir.

Artık Partlar bölgeye tamamen hakimdir. Ancak onların henüz Seleukoslarla uğraşmaları sonucu, Edessa ve yakın çevresinde yerel güçlerin ayaklanmalarıyla, Edessa’nın yer aldığı bölgede oluşacak bir otorite boşluğu hemen doldurulur. Bu fırsatı iyi değerlendiren bölgenin kendi yerel güçleri ve köklü ailesi bir hanedanlık fikrinde birleşirler. Bu duruma göz yuman Partlar, kendi kültürlerine yakın olan bu hanedanlığı kabul eder ve M.Ö. 132 yılında yerel bir krallık ilan edilir.<sup>27</sup> Hemen belirtmek gerekir ki bahsedilen bu egemenlik elde edilmek istenen bölge, merkezi ya da başkenti Edessa olan Euphrates ile Habur nehirleri arasında kalan, sonraları Osrhoene olarak anılacak olan bölgeydi. Batı ve güney sınırı Euphrates Nehri idi. Kuzey sınırı bu günkü Mardin yakınından ve oradan kuzey batı istikametinde Suriye’nin kuzeyinden geçerek, Siverek’e kadar uzanmış gözükmektedir. Bölgenin içinde Edessa dışında önemli şehirler yer almaktaydı. Bunlar batıda Birtha (Birecik), onun güneyinde Batnae (Suruç) ve Serrin ile daha doğudaki Karhae (Harran)

---

<sup>22</sup> Şükran Yaşar, **III.-VII. Yüzyıllarda Urfa, Siyasi, Fiziki-İdari-Dini ve Sosyo Ekonomik Yapı**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ, 2003 (III-VII. Yüzyıllarda Urfa), s. 38

<sup>23</sup> Selahaddin E. Güler, **Urfa Tarihi**, Şanlıurfa Dersanesi Kültür Yayınları, Şanlıurfa, 2004, s. 25

<sup>24</sup> Segal, Edessa, s. 39

<sup>25</sup> Yusuf Albayrak, **Antik Çağda Edessa**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2000, s. 20

<sup>26</sup> Artan Roma, Part ve Arami baskıları sonucu Yukarı Mezopotamya’da Seleukosları tamamen ortadan kaldıran son hamle Part kralı II. Ferhat’tan geldi. Kral II. Ferhad Seleukosları, M.Ö. 129 yılında bir daha geri gelmemek üzere Euphrates’in batısına attı.

<sup>27</sup> Drijvers, *Cults and Beliefs*, s. 10

başlıcalarıdır. Bunun yanında Dausara (Caber Kalesi), Tella (Viranşehir), Theodosiopolis (Resülayn) ve Siverek'te bölge yerleşimleri arasında yer alır.

Bu yeni krallık, Edessa Krallığı olarak tarihe geçmiştir. M.Ö. 132 yılında başlayan bu dönem, M.S. 242 yılına kadar devam eden yaklaşık dört asıra yakın bir süre için, zaman zaman saltanat boşlukları ile Part ve Roma'nın tayin ettiği krallarla yönetimi bir tarafa bırakılırsa, Edessa ve çevresinde bağımsız bir idare oluşturdu. Bu Krallığın kurucusu ve ilk hanedanı Aryu adında Arami, sonradan, Hıristiyanlığın kabulünden sonra Süryani olarak adlandırılacak yörenin kendi insanıydı. Bölge böylece tarihte ilk kez kendine özgü bir krallığa kavuşmuştu.<sup>28</sup> İlk kralı Aryu olan bu hanedanlığın diğer kralları ve saltanat boşlukları kronolojik olarak şöyledir<sup>29</sup>:

- 1- Aryu (M.Ö. 132–127)
- 2- Abdu Bar Maz'ur (M.Ö. 127–120)
- 3- Fradaşt Bar Gebar'u (M.Ö. 120–115)
- 4- I. Bakru Bar Fradaşt (M.Ö. 115–112)
- 5- II. Bakru Bar Bakru (M.Ö. 112–94); tek başına
- 6- II. Bakru Bar Bakru ve I. Ma'nu (M.Ö. 94)<sup>30</sup>.
- 7- II. Bakru ve I. Abgar (M.Ö. 94–92)<sup>31</sup>
- 8- I. Abgar (M.Ö. 92–68)<sup>32</sup>
- 9- II. Abgar Bar Abgar (M.Ö. 68–53)
- Saltanat Boşluğu (M.Ö. 53–52)<sup>33</sup>*
- 10- II. Ma'nu (M.Ö. 52–34)<sup>34</sup>
- 11- Paquri (M.Ö. 34–29)
- 12- III. Abgar (M.Ö. 29–26)
- 13- IV. Abgar (M.Ö. 26–23)<sup>35</sup>
- 14- III. Ma'nu Saflul (M.Ö. 23–4)

---

<sup>28</sup> Güler, s. 25

<sup>29</sup> E.R. Hayes, **Urfa Akademisi**, çev. Yaşar Güneç, Yaba Yayınları, İstanbul, 2005, ss. 24–25

<sup>30</sup> Yaklaşık dört aylık iki krallı dönem.

<sup>31</sup> İki yıllık süre boyunca iki krallı dönem.

<sup>32</sup> I. Abgar, "Abgar Piqa" yani "Kekeme Abgar" olarak da bilinir

<sup>33</sup> Saltanat boşluğunu Partlar doldurmuştur.

<sup>34</sup> Bu kralın lakabı "Alaha yani İlah" dır.

<sup>35</sup> Bu kralın lakabı "Kızıl" dır.



- 15- V. Abgar Ukkama Bar Ma'nu (M.Ö. 4-M.S. 7)<sup>36</sup>  
16- IV. Ma'nu Bar Ma'nu (M.S. 7–13)  
17- V. Abgar Ukkama Bar Ma'nu (M.S. 13–50)<sup>37</sup>  
18- V. Ma'nu Bar Abgar (M.S. 50–57)  
19- VI. Ma'nu Bar Abgar (M.S. 57–71)  
20- VI. Abgar Bar Ma'nu (M.S. 71–91)  
*Saltanat Boşluğu (M.S. 91–109)*<sup>38</sup>  
21- VII. Abgar Bar İzat(es) (M.S. 109–116)  
*Saltanat Boşluğu (M.S. 116–118)*<sup>39</sup>  
22- Yalud ve Partamaspat (M.S. 118–122)<sup>40</sup>  
23- Partamaspat (M.S. 122- 123)  
24- VII. Ma'nu Bar İzat (M.S. 123–139)  
25- VIII. Ma'nu Bar Ma'nu (M.S. 139–163)  
26- Va'il Bar Sahru (M.S. 163–165)  
27- VIII. Ma'nu Bar Ma'nu (M.S. 165–177)<sup>41</sup>  
28- VIII. Abgar (M.S. 177–212)  
29- IX. Abgar ve Severus Bar Abgar (M.S. 212–214)<sup>42</sup>  
30- IX. Ma'nu Bar Abgar (M.S. 214–240)  
31- X. Abgar Frahat Bar Ma'nu (M.S. 240–242)

Krallık Dönemi Edessa'da kültürel anlamda, bölgenin kendi dokusunda kalmasını sağlamıştır. Bu bağlamda şehrin kendi kimliğini ortaya koyması bakımından bu dönem Edessa tarihinin en önemli dilimini oluşturmaktadır. Şimdi bu önemli krallığın idaresi boyunca dönemin, siyasi tarihine kısaca göz atalım. M.Ö. 69 yılına kadar krallık sınırları içinde kayda değer, siyasi tarihi etkileyebilecek bir şey yoktur. M.Ö. 69 yılında Romalı Sextilius, Ermenistanlı Tigranes'e karşı bir seferde ordusuna kumandanlık etmiştir. Edessa'nın bu tarihteki kralı olan I. Abgar, Ermenistan kralı Tigranes'in yanında yer alarak, Roma gücüne karşı ona müttefik

<sup>36</sup> Ya da "Kara Abgar."

<sup>37</sup> İkinci kez krallık koltuğundadır.

<sup>38</sup> Bu saltanat boşluğunu VI. Abgar'ın Edessalı olmayan akrabası Sanatruk doldurmuştur.

<sup>39</sup> Bu kısa evreyi Roma İmparatorluğu doldurmuştur.

<sup>40</sup> Yaklaşık dört yıllık iki krallı dönem.

<sup>41</sup> İkinci kez krallık koltuğundadır.

<sup>42</sup> Yaklaşık iki yıllık iki krallı dönem.

olmuştur.<sup>43</sup> Ancak Roma ordusu bu seferden galip ayrılmış ve bir Roma Legat'ı olan Sextilius tarafından öldürülmüştür. Bu olaydan çıkarılacak sonuç ise, Edessa krallığının Roma karşısında bir tavır alması, kendi kültürüne yakın kültürlerle ittifak halinde olmasıdır. Nitekim bu olay, krallığın Ermenilerle olan ilk siyasi yakınlaşmasıdır.<sup>44</sup> Roma, bütün bunlara rağmen Edessa krallığına müdahale etmemiş ve I. Abgar'ın oğlu II. Abgar'ın yeni kral olmasına engel olmamıştır. II. Abgar'ın krallık dönemi on beş yıl sürmüştür. II. Abgar ilk zamanlarda, babasının Romalılar tarafından öldürülmesine rağmen, onlara dostluk göstermiş bir kraldır. Bu kralın tahtının ilk yılında Ermeni Tigranes, Roma'dan öcünü almak için yeni bir ordu oluşturmuş ve buradan zaferle ayrılmak için Partlardan destek istemiştir. Ancak Sextilius, Partlara elçi göndererek onlardan taraf olmamalarını ya da kendilerine destek vermelerini istemiştir. Böylece Partlar, Tigranes'in yanında yer almamış ve Roma'da Ermenileri bozguna uğratmıştır.<sup>45</sup> İşte bu olaydan kısa bir süre sonra, M.Ö. 65-64 yılının kışında, Pompeius'un generali Afrianus, ordusuyla beraber Mezopotamya üzerinden Suriye'ye dönerken yollarını kaybederler. Çetin kış şartları ve açlık sorunu içinde kalan ordunun yardımına II. Abgar koşmuş ve Romalıları büyük kayıptan kurtarmıştır.<sup>46</sup> Ancak aynı Abgar, M.Ö. 53 yılında Roma ordusunun başına gelen en büyük felaketlerden birisinin başrol alan kişisi olur. Crassus, tıpkı Sextilius gibi bölge'de başarılar elde etmek için ordusunu bölgeye yönlendirerek Euprates üzerinden geçmek üzere yola çıkmıştı. Rakka üzerinden Harran'a doğru giderken Abgar ona ve ordusuna rehberlik etmekteydi. Başlarda Romalıları destekçi gibi görünen Abgar, onları giderek sudan uzaklaştırarak uçsuz bucaksız kuru bir ovaya sokar. Bir süre sonra da yanlarından ayrılarak Roma ordusunu çaresiz bir durumda bırakır. Bir süre sonra, zaten açlık ve susuzluktan bitkin düşen ordu, Part süvarileri tarafından kuşatılarak bozguna uğratılır. General Crassus esir düşer.<sup>47</sup> Bu olayın akabinde Kral II. Abgar tahtan düşer ve bölgedeki tek güç olan Partlar, krallığı M.Ö. 52'ye kadar ele geçirirler. Şehir bu zamanda "Partların Kızı" olarak anılmaya başlamıştır.

---

<sup>43</sup> Segal, Edessa, s. 40

<sup>44</sup> Drijvers, Cults and Beliefs, s. 11

<sup>45</sup> Albayrak, s. 24

<sup>46</sup> Drijvers, Cults and Beliefs, s. 11

<sup>47</sup> Güler, s. 25

Görülen o ki Edessa Krallığı sürekli bir Part–Roma çekişmelerinin arasında kalmıştı. Krallığın bu pozisyonu yıkılışına kadar devam etti. Kültürel anlamda Partları kendilerine yakın görmelerine rağmen, zaman zaman çıkar amaçlı olarak Roma tarafında yer aldılar. Bu iki güç arasında bağımsızlıklarını korumak için mücadele verdiler. Bunun içinde, siyasi amaçlar uğruna her iki güç arasında farklı zamanlarda farklı birini kendilerine müttefik seçtiler.

Partların Edessa'daki kısa süreli hakimiyeti sonrası tekrar yeni bir kralın atanmasıyla Edessa Krallığı mevcudiyetini devam ettirir. Kral V. Abgar'ın ikinci kez başa geçmesine kadar siyasi olarak önemli bir şey yoktur. Bu süre zarfında Edessa'nın Part yakınlığı devam etmiştir. Kral V. Abgar Ukkoma ya da Kara Abgar'ın bu ikinci saltanatı otuz yedi yıl sürmüş ve bu süre zarfında oldukça mühim bir kültürel durum vuku bulmuştur. Bu olay hastalanan kralın, o sıralarda çaresiz hastalara derman olan, Hz. İsa ve onun yaydığı öğretilerle ilgilidir. Hz. İsa hastalığına çare olsun diye kral onunla iletişime geçmiş ve yaydığı öğretilere iman edeceğini kendisine iletmiştir. Bu bir bakıma Hıristiyanlık inancının şehre sokulmaya başladığı ilk dönemdir. Hastalığının iyileşmesi üzerine kendisi Hz. İsa'ya inanmaya başlamış ancak krallığın resmi dini ile ilgili bir değişiklik olmamıştır. Yine de, belirtildiği üzere Hz. İsa ve onun yaydıkları bir şekilde burada bilinmeye başlamıştır. (Kara Abgar ve Hz. İsa arasındaki iletişime ve şehrin Hıristiyanlığı kabul etme süreci ilerde detaylı olarak işlenmiştir.)

M.S. 109–116 yılları arasındaki kral VII. Abgar, bunun öncesindeki on sekiz yıllık dışarıdan birinin yönettiği ve bağımsızlığından taviz verilen hanedanlığın yönetimini önemli bir maddi bedel ile geri almıştır.<sup>48</sup> Bu kralın ana gayesi, kendi hür kimliğini kaybeden krallığını tekrar eski günleri gibi tam bağımsız hale sokmaktır.<sup>49</sup> Kral VII. Abgar bu dönemde oldukça güçlü bir hale gelmiş olan Roma İmparatorluğuna yakındır. M.S. 114 yılında Traianus Roma İmparatorluğunun doğu eyaletleri sorununa kesin bir çözüm getirecek askeri seferi başlatmak üzere Suriye dolaylarına gelirken Edessa'yı ziyaret eder.<sup>50</sup> Bu yılın başlarında Roma'dan gemiyle

<sup>48</sup> Drijvers, *Cults and Beliefs*, s. 12

<sup>49</sup> Albayrak, s. 32

<sup>50</sup> Freya Stark, *Rome on the Euphrates*, John Murray, London, 1966, s. 212

yola çıkarak önce Antiokheia'ya gelir.<sup>51</sup> Kral VII. Abgar onu bol hediyelerle karşılar ve Partların korkusundan Roma'nın gücüne karşı olan saygısızlığı için krallığı adına imparatorundan özür diler. Ona sadakat yeminleri ederek Traianus'un çıktığı bu doğu seferinden krallığını korur ve Roma saldırısına maruz kalmaz.<sup>52</sup> Ancak Traianus, bölgede bir takım seferlerden zaferle ayrıldıktan sonra, bölgede kalarak dinlenmeye çekilir. Bu sırada Mezopotamya'da, Roma'ya karşı genel bir ayaklanma meydana gelir. M.S. 116'da, Edessa'da Kral VII. Abgar önderliğinde bu ayaklanma da Roma'ya karşı iştirak eder. Bu Abgarların Roma'ya karşı başka bir ihanetidir. Bölgede ne kadar Roma garnizonu varsa kılıçtan geçiren isyancı güçler bunun bedelini ağır ödemişlerdir.<sup>53</sup> Düzeni tekrar tesis etmek için Lucius Quietus ve Maximus, Traianus tarafından bölgeye gönderilirler. Lucius isyancılar tarafından zaptelilen Nisibis'i (Nusaybin) tekrar ele geçirir. Daha sonra Edessa şehri de yaptığı ihanetin bedelini ağır ödeyerek yağmalanır. Kral VII. Abgar öldürülür. M.S. 116'dan 118'e kadar Edessa'yı Roma bizzat kendisi yönetir ve herhangi bir kral atamaz. Aslında Traianus'un düşüncesi krallığa bu andan itibaren son vermektir. Bu durum Traianus'un ölümü ve Hadrianus'un başa geçmesi ile sonu getirilmemiş bir siyaset anlayışı olmuş ve bir anlamda krallığın ömrünü uzatmıştır. Hadrianus zamanında atanan kral, daha sonraki beş yıl boyunca, Roma'nın kendisi için yetiştirdiği bir Partlı olan Parthamaspat adında biri olmuştur. Hadrianus Dönemi (M.S. 117–138) doğu seferlerinin durduğu ve onlarla barışçıl ilişkiler içinde geçtiği bir dönem olarak tarihe geçmiştir.

Roma İmparatorluğu'nda, Antoninler Dönemi'nin ikinci imparatoru Marcus Aurelius (M.S. 161–180), Hadrianus'un durdurduğu Part bölgesi ve doğu bölgelerindeki hedeflerin yerine gelmesi için tekrar harekete geçti. Roma güçleri Partların Roma'ya karşı başlattıkları saldırılar sonucu bölgede çok geniş kapsamlı bir sefere çıkar. Komutan Avidius Cassius tüm Osrhoene ve Mezotomya'da başlattığı seferlerini M.S. 163 yılında başlatır ve Edessa'yı M.S. 165'te kuşatarak Roma'ya kazandırır. Artık Edessa Krallığı fiilen Roma'nın idaresine geçmiştir.<sup>54</sup> Bu tarihten

---

<sup>51</sup> Traianus'un bölgeye yaptığı seferler için bkz. Chris S. Lightfoot, "Trajan's Parthian War and the Fourth-Century Perspective", *The Journal of Roman Studies*, Vol. 80, 1990, ss. 115–126

<sup>52</sup> Segal, Edessa, s. 44

<sup>53</sup> Ross, ss. 30–33

<sup>54</sup> Güler, ss. 27–28

sonraki sikkelerden anlaşılacağı üzere krallığın resmi anlamda bitişine kadar şehir Roma'nın kontrolündedir.<sup>55</sup>

Part ülkesine askeri bir sefer hazırlığında olan İmparator Caracalla, Edessa kralına muhtemelen dostane bir davette bulunur. Kral bu davetle birlikte tahtan indirilir. M.S. 214 yılında Caracalla Edessa'yı artık resmen bir Roma kolonisi olarak ilan eder.<sup>56</sup> Artık krallığın resmi anlamda sonuna yaklaşmıştır.<sup>57</sup> Son kral X. Abgar, Roma İmparatoru III. Gordianus'un hükümdarlık yetkisini kabul etmiştir.<sup>58</sup> Bu sırada Nisibis ve Karrhae'nin I. Şahpur tarafından kuşatılması ve onun giderek Suriye bölgesinde ilerlemesi üzerinde imparator bölgeye gelir. Romalılar I. Şahpur tarafından kuşatılan iki şehri geri alırlar. Resaina'da (Resulayn) kazandıkları bir zafer Edessa kolonisini yeniden tesis etmelerine yol açmıştır. Şehir, M.S. 243 yılında bir Romalı resident ve iki strategos tarafından idare edilmekteydi. Son Abgar muhtemelen karısıyla beraber Roma'ya çekilmiştir. Artık krallık hem fiilen hem de resmi anlamda sona ermiştir.<sup>59</sup>

Roma Edessa ve doğuda birçok yerde egemenliği sağlamıştı. Ancak bu sırada Gotlarla olan mücadelelerinde mağlup ayrılmışlar ve doğu topraklarını bir anlamda kaderine bırakarak çekilmişlerdi. Bunun sonucunda M.S. 252 yılında veya biraz önce I. Şapur önce Ermenistan'ı ele geçirerek Mezopotamya'ya girdi. Ancak Edessa bu saldırılardan kendisini korumayı bilmiş ve Roma'da kalmıştır.<sup>60</sup>

M.S. 260 yılında Şahpur, karargâhını Edessa'nın surlarına taşımıştır. Bu sırada Roma İmparatoru olan Valerianus (M.S. 253–260) Samosata'ya gelerek buradaki Roma karargâhına yerleşir. Nihayetinde iki güç arasında Edessa'nın yakınlarında çok şiddetli çarpışmalar meydana gelmiştir.<sup>61</sup> Valerianus bu çarpışmalar sırasında oldukça tedbirsiz davranmış ve bunun cezasını da düşmana esir düşmekle

---

<sup>55</sup> Hill, ss. 155–164

<sup>56</sup> Ross, ss. 57–59

<sup>57</sup> Albayrak, s. 39

<sup>58</sup> Ross, s. 70

<sup>59</sup> Segal, Edessa, s. 46

<sup>60</sup> Işıltan, Urfa, s. 23

<sup>61</sup> Yaşar, III-VII. Yüzyıllarda Urfa, ss. 53–54

ödemmiştir. Ancak tüm bu olumsuzluklara rağmen Edessa yine düşmemiştir.<sup>62</sup> Gallianus'un İmparatorluğu (M.S. 260–268) sırasında, onun Palmyra'nın hükümdarı Odenathus ile İranlılara karşı işbirliğine girdiğine tanık oluyoruz. Odenathus, Roma ordusunun doğudaki kalıntıları, Suriye ilinden topladığı yerli askerlerle birleştirip güçlü bir ordu oluşturdu. Gallianus tüm yetkileri Roma adına Odenathus'a vermişti. Onun İranlılara vermiş olduğu karşı saldırılar olumlu sonuçlar vermeye başlamıştı. M.S. 262 yılında başlatılan bu saldırıların sonunda Karrhae ve Nisibis geri alınmış ayrıca Edessa'yı da rahatlatmıştı.<sup>63</sup>

İmparator Carus (M.S. 282–283), İran içlerine doğru hareket ederken bilinmeyen bir sebepten dolayı öldü ve yerine Numerianus geçti (M.S. 283–285). Bu imparator Ermenistan ve Mezopotamya'nın Roma'da kalması şartıyla İranlılarla barış antlaşması imzaladı. Sonraki imparator Diocletianus (M.S. 285–305), imparatorluğu ve orduyu yeniden organize etmiş ve M.S. 296 yılında Kuzey Mezopotamya'yı Osrhoene ve Mezopotamya olarak iki bölgeye ayırmıştır.<sup>64</sup> Dolayısıyla Osrhoene bölgesinin adı aslında ilk kez bu dönemde telaffuz edilmiştir. Mezopotamya adı, başkenti Diyarbakır olan Habur'un doğusundaki bir eyalete verildi. Habur'la Euphrates'in büyük yayı arasındaki bölgeye ise Osrhoene denildi ve merkezi Edessa olarak ilan edildi.<sup>65</sup> Bundan sonra nispeten politik önemini yitiren şehir iki yüzyıl boyunca koruyucu şehir olmuş ve Sasani ve Roma İmparatorlukları arasında, küçük tampon devletlerin bağımsızlıklarına engel olmuştur.<sup>66</sup>

Bizans Dönemi oldukça uzun soluklu olmuştur. Ancak yaklaşık olarak 6. yüzyılın başlarındaki kıtlık ve peşinden gelen oldukça kötü günlerin neticesinde sokaklarda kıvrılarak ölen insanlar çoğalmaya başlar. Bunun üzerine yapılan para yardımı ile ekmekler yapılır ve fakirlere dağıtılır. Bu sıkıntılı dönem yaklaşık sekiz ay sürmüştür. Kısa bir süre sonra tekrar başlayan kıtlıkla binlerce insan ölür.<sup>67</sup>

---

<sup>62</sup> Güler, s. 30

<sup>63</sup> Bilge Umar, **Türkiye Halkının İlkçağ Tarihi**, İlke Yayıncılık, Cilt: 2, İstanbul, 1984, s. 256

<sup>64</sup> Albayrak, ss. 43–44

<sup>65</sup> Segal, Edessa, s. 164

<sup>66</sup> Albayrak, s. 44

<sup>67</sup> Güler, s. 33. Bu afetten bahsetmişken şehrin tarihi boyunca dört büyük su baskınına maruz kaldığını hatırlatmakta fayda vardır. Bunların ilki M.S. 201 yılında olmuştur ve yaklaşık iki bin kişi hayatını kaybetmiştir. İkinci su baskını M.S. 303 yılında olur ve şehrin surları yıkılır. Üçüncü su baskını M.S.

Sasaniler, Kral II. Hüsrev zamanında (M.S. 591–628) M.S. 603 yılında şehri kuşatırlar. Bu işgal yedi yıl sonra Edessa’da hakimiyetin Sasanilere geçmesini sağlar. Bizanslılar buradan kovulur. Ancak bir süre sonra M.S. 628 yılında şehir tekrar Bizans İmparatorluğunun idaresine geçer. Bundan sonra Dört Halife Dönemiyle bir İslam devri başlar. Nitekim 1032 yılında Bizans İmparatorluğu üçüncü kez şehrin idaresini ele geçirir. Bu idare 1087 yılında Büyük Selçuklulara, 1095’te üç yıllığına Ermeniler’e geçer. 1098 yılında Haçlı Kontluğu, 1144’e kadar varlığını sürdürür. Sonrasında Türk yönetimleri idareyi ele alır. 1517 yılında şehir artık resmen Osmanlı sınırlarındadır. Milli mücadele Döneminde, 11 Nisan 1920 tarihinde Fransız işgali son bulur. 20 Nisan 1924 yılında Urfa il olmuş, 1984 yılında çıkarılan bir yasa ile de Milli Mücadele Dönemindeki kahramanlıklarından ötürü isminin önüne “Şanlı” eklenerek Şanlıurfa yapılmıştır (**Şekil 33**).<sup>68</sup>

## 2.2. Dini Yapı

Edessa’da oldukça canlı bir paganist yapı, karmaşık özellikleri ve özellikle de konumu itibarı ile birbirine geçmiş gelenekleriyle karşımıza çıkmaktadır. Paganist dini doku M.S. 4. yüzyıldan itibaren üstünlüğünü Hıristiyanlık ile paylaşmaya başlar. Özellikle Roma’nın Hıristiyanlığı kabulünden sonra da şehirde Hıristiyanlık baskınlığını kurmaya başlar.<sup>69</sup>

---

413 yılında gerçekleşir ve büyük maddi hasarlar dışında can kaybı olmaz. Dördüncü su baskını en korkunç olanıdır. M.S. 525’te gerçekleşen bu büyük afette yaklaşık otuz bin insan yaşamını yitirmiştir. Bu o zamanlar şehrin nüfusunun çoğunluğunu kapsamaktaydı. Bunun üzerine O zamanki imparator Justinianus, Daysan deresinin akış istikametini değiştirir. Suyun dere yatağından geçişini kontrol altına alan ve risk ihtimalini ortadan kaldıran savunma duvarı ördürür. Bu arada kentin hasar gören ve bir kısmı yıkılan surlarını yeniden inşa ettirir. Bir sonraki baskını M.S. 667 yılında bir gece vakti gerçekleşir ve yine binlerce kişi ölür. Bundan kısa bir süre sonra M.S. 679 yılında bölgede gerçekleşen büyük bir depremden şehir çok etkilenir. Buna benzer şiddetli bir deprem daha M.S. 718 yılında gerçekleşir ve yine büyük kayıplar olur. 27 Şubat 1103 tarihindeki su baskını ise adeta bir tufan gibidir. Ancak önceden alınan önlemler netice verir ve insan kaybı olmaz. Birçok ev yıkılır ve yine birçok hayvan telef olur.

<sup>68</sup> Güler, ss. 37–67

<sup>69</sup> Yaşar, III-VII. Yüzyıllarda Urfa, s. 182

Her ne kadar şehrin dini yapısı bunlar olsa da bir Yahudi cemaatinin de varlığı bilinmektedir.<sup>70</sup> Şehirdeki Yahudiler olasılıkla Seleukoslar'ın şehri zapt ettiği tarihten itibaren veya kısa bir süre sonra buraya gelmiş ve şehirde azımsanmayacak ölçüde etkinliğe kavuşmuşlardır.<sup>71</sup> Osrhoene bölgesindeki en önemli Yahudi cemaati Nisibis (Nusaybin)'de bulunmaktaydı.<sup>72</sup> Nisibis'in dışında Edessa'nın doğusunda yer alan Adiabene'de M.S. 1. yüzyılda Yahudiliği kabul eden aileler bulunmaktaydı.<sup>73</sup> Hatta bu ailelerden birisi, Adiabene kraliçesi ve onun oğullarıydı.<sup>74</sup> Edessa'nın da içinde barındırdığı önemli bir Yahudi cemaati olmalıydı ve şehirde bir kaç önemli noktada Sinagoglar bulunmaktaydı.<sup>75</sup> Zaten Nisibis, Adiabene ve Edessa arasında önemli ilişkiler mevcuttu. Dolayısıyla bu şehirlerde önemli Yahudi cemaatlerinin olması doğaldı.<sup>76</sup> Çünkü bu şehirler İpek yoluna, dolayısıyla Hindistan ve Çin'e açılan önemli kervan yolları üzerinde bulunmaktaydılar.<sup>77</sup> Yahudi cemaatinin, bölgede özellikle ipek tüccarlığı yaptığı düşünüldüğünde ve Edessa'nın Çin'e kadar uzanan bu yolda önemli bir istasyon olma özelliği, Yahudiliğin burada yapılanmasının en önemli sebeplerinden olmuştur.<sup>78</sup> Özellikle Harran ovasını içine alan güney yol zamanla savunmasız özelliğinden dolayı kervanların, bedevi saldırılarına maruz kalmalarına sebep olmaktaydı. Bu yüzden kuzeyden geçen ve dağların eteklerinden Edessa'ya ulaşan ve oradan devam eden yol daha güvenli bir duruma gelmişti.<sup>79</sup> Böylece Edessa'da Yahudi cemaatinin oluşumu bu ticari

<sup>70</sup> Mehmet Çelik, **Süryani Tarihi (I)**, Ayraç Yayınevi, Ankara, 1996, s. 57; Yahudiler gerek Kudüs'ün defalarca tahrip edilmesi sonucu Filistin bölgesinden sürülmeleriyle ve gerekse ticari faaliyetler sonucu olsun, farklı coğrafyalara dağılmışlardı. Bunlardan biri de Osrhoene bölgesiydi.

<sup>71</sup> Şinasi Gündüz, **Anadolu'da Paganizm, Antik Dönemde Harran ve Urfa**, Ankara Okulu Yayınları, Ankara, 2005 (Paganizm), ss. 83–84

<sup>72</sup> Segal, Edessa, s. 77

<sup>73</sup> Han J.W. Drijvers, "Jews and Christians at Edessa", **Journal of Jewish Studies**, Vol. 36, 1985 (Jews and Christians), s. 90; VII. Abgar bar Izates (M.S. 109–116) belki de Adiabene'deki kraliçe ailesinin torunlarından biriydi. Çünkü Adiabene'deki bu önemli aile İzates (İzat)olarak bilinmekteydi.

<sup>74</sup> Josephus, Edessa'nın komşusu Adiaebene sarayında Ananias adlı bir tüccarın Kral İzate ile dost olduğunu ve tüm ailesini Yahudiliğe kazandırdığını haber vermektedir. Bkz. Yaşar, III-VII. Yüzyıllarda Urfa, s. 245

<sup>75</sup> Drijvers, Jews and Christians, s. 89

<sup>76</sup> Segal, Edessa, s. 77

<sup>77</sup> L. W. Barnard, "The Origins and Emergence of the Church in Edessa During the First Two Centuries A.D.", **Vigiliae Christianae**, Vol. 22, 3, 1968, s. 161; Şemsettin Günaltay, **Yakın Şark IV. Perslerden Romalılara Kadar**, Ankara, 1951, s. 110; Javier Teixidor, **The Pagan God, Popular Religion in the Greko-Roman Near East**, Princeton University Press, Princeton-New Jersey, 1977 (Pagan God), s. 147

<sup>78</sup> Drijvers, Jews and Christians, s. 89; Han J.W. Drijvers, "Syrian Christianity and Judaism", **The Jews Among Pagans and Christians in the Roman Empire**, Ed. J. Lieu, J. North, T. Rajak, London-New York, 1992 (Syrian Christianity), s. 138

<sup>79</sup> Segal, Edessa, s. 77



hareketle oluştu. Şehrin güneybatı nekropol sahasında, Kırkmağara olarak bilinen bölgede pagan ailelere ait mezarlıklarda Yahudilere de ait mezarlar ele geçmiştir. Burada ele geçen üçü İbranice, bir Yunanca yazıtta Yahudilerden söz etmektedir.<sup>80</sup> Mezardaki yazıtlar M.S.1. yüzyıl ve M.S. 4. yüzyıl arasındaki zamanlara tarihlenir ve yazıtlarda Joseph, Samuel, İzates gibi özel Yahudi isimleri ile Seleukos gibi Hellen isimleri yer alır.<sup>81</sup> Edessa Yahudileri kendi kimliklerini baskı altında kalmadan koruyabilmişlerdir. Bunu bir mezara kazınan menorah yani şamdanın varlığından anlamaktayız.<sup>82</sup> Bu yüzyıllar arasında Yahudi cemaatinin Edessa nüfusunun % 12'si gibi ciddi bir oranı kapladığı düşünülmektedir.<sup>83</sup>

### 2.2.1. Paganist Kültler

Edessa'daki kültürle ilgili görseller, yazıtlar ve diğer arkeolojik veriler kısıtlıdır. Şehirdeki önemli tapınaklar modern şehrin oluşmasından önceki zamanlarda -belki de ortaçağlarda-yıkılmış ve yok olmuşlardır.<sup>84</sup> Hz. İsa'nın öğretilerini yaymasından kısa bir süre sonra İsa'ya iman eden ve onun öğretilerini kabul eden krallık içinde paganist inançlar ve ritüeller M.S. 5. yüzyılın sonlarına kadar devam etmiştir.<sup>85</sup> Edessa şehrinde tıpkı komşuları Harran, Hierapolis ve Palmyra da olduğu gibi, yıldız gezegen kültürleri çerçevesinde bir inançlar sistemi mevcuttu.<sup>86</sup> Özellikle yıldız gezegen kültürlerinin Hıristiyanlık öncesi Edessa'da paganizmin özellikle üç ana kült üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Bunlar kökeni Asur ve Babil'e dayanan yıldız-gezegen kültürleri, Nabu-Bel kültü ve Atargatis kültüdür.<sup>87</sup>

---

<sup>80</sup> İbranice yazıtların birinde “*bu m'li Raşa'nın mezarıdır*”, diğerinde şöyle yazmaktadır: “*Rab, Yusuf'un ruhuna huzur versin (veya Rab Ona huzur verdi)*. Üçüncü yazıt Yunanca ve İbranice olmak üzere iki dilde yazılmıştır. Buna göre yazıtlarda şu satırlar yer alır: “*Bu Seleukos bar İzat'ın (İzates) ve İamia bar....'ın ve Samuel bar Gord...'un Yahudiler'in mezarıdır.*” Bkz. Segal, Edessa, dip. 131; Yaşar, III-VII. Yüzyıllarda Urfa, s. 246

<sup>81</sup> Drijvers, Jews and Christians, s. 90; Judah Benzion Segal, “The Jews of North Mesopotamia Before the Rise of the Islam, **Sepher Segal**, Jerusalem 1965, s. 40; Segal, Edessa, s. 77

<sup>82</sup> Segal, Edessa, s. 78, res. 26

<sup>83</sup> Drijvers, Syrian Christianity, s. 138; Yine aynı zamanlarda Edessa'da olduğu kadar önemli bir Kuzey Suriye şehri Antiokheia (Antakya)'da da Yahudi nüfusu bulunmaktaydı.

<sup>84</sup> Drijvers ve Healey, ss. 37–38

<sup>85</sup> Ross, s. 86

<sup>86</sup> Gündüz, Paganizm, s. 94

<sup>87</sup> Şükran Yaşar, “Edessa Mezar Kitabı ve Mozaiklerine Göre Urfa Paganlarında Ahiret İnancı”, **Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 1, 2003 ( Ahiret İnancı), s. 111

## 2.2.1.1. Edessa'nın Mozaiklere Yansıyan Kültüleri

### 2.2.1.1.1. Maralaha Kültü

Kuşkusuz bölgede yıldız ve gezegen kültürlerinin benimsendiği en önemli merkez Harran'dı. Sin yani ay kültürünün kuzey merkezi olan Harran<sup>88</sup>, Hıristiyanlığın birçok yerde egemen olduğu zamanlarda bile bu özelliğini korumuş ve Kilise Babalarının Hellenopolis, yani putperest şehir olarak adlandırılmıştır.<sup>89</sup> Harran M.Ö. 3. Binden itibaren bölgede önemli bir dini merkez rolünü oynamıştır. Hatta bu özelliği yıkılışına kadar, yani Moğol istilasının gerçekleştiği M.S. 13. yüzyıla kadar devam etmiştir.<sup>90</sup> Ancak bölgede hem Edessa'ya hem de Harran'a yakın olan Sumatar ya da Soğmatar<sup>91</sup> olarak bilinen önemli bir dini merkez yer alır. Sumatar bu günkü modern Şanlıurfa'ya 80 km uzaklıkta, Harran'a ise 40–50 km uzaklıkta yer alır. Şanlıurfa'nın güneydoğusunda, Harran'ın ise kuzey doğusunda yer alan bu

---

<sup>88</sup> Harran'ın ünü, hiç kuşku yok ki, Sin kültürünün kentteki varlığından kaynaklanmaktaydı. Ay tanrısı Sin, Mezopotamya'nın en eski ve köklü tanrılarında biridir. Eski Mezopotamya'nın farklı teolojik inançlarına göre, Anu ya da Adad'ın oğludur. Karısı Ningal, çocukları ise Şamaş ve İhtar'dır. Aynı efendisi olarak da anılan Sin aynı zamanda sonsuzluğun ve bereketin de sembolüdür. Sin yalnızca bir ay tanrısı ve siyasal buyrukların garantörü değil, aynı zamanda bir koruyucu tanrı, Ur'un ve daha sonra da Harran'ın efendisi idi. Bir hilal ile temsil olunan bu tanrının en önde gelen kült merkezi Güney Mezopotamya'daki Ur kentidir. Kuzey Mezopotamya'da ise Harran bu kültürün yüzyıllarca süren etkinliği ile tarih sahnesinde özel bir yer almıştır. Harran'da Sin, E.HUL. HUL. adı verilen bir tapınakta ibadet görmekteydi. Çok köklü bir geçmişe sahip olduğu anlaşılan Sin kültürü ile ilgili ilk bilgiler yaklaşık M.Ö. 1776 yıllarına tarihlenen, Mari'den bir mektupla karşımıza çıkar. Bu belge Harran Sin'inin daha M.Ö. 2. binyılın ilk yarısı için oldukça önem taşıdığını ve kentten yöredeki ününü daha çok Sin kültürüne borçlu olduğunu göstermektedir. Ayrıca Harran'da İngiliz bilim adamları tarafından yapılmış olan sondajda saptanan taş temelsiz, kerpiçten büyük bir yapıya ait kalıntıların, M.Ö. 3. binyıl tapınağının platformu olabileceği düşünülmüşse de, bu erken döneme ilişkin yazılı belgelerde Sin'in adı hiç geçmemektedir. Harran'daki Sin Tapınağının yeri ile ilgili çeşitli öneriler vardır. Bunlardan en başta geleni, tapınağın bu günkü Ulu Cami'nin altında olduğu yolundadır. Nitekim burada ay sembolünün olduğu kırık bir sunak ele geçmiştir. Tapınağın olabileceği yer olarak sunulan başka bir görüşe göre, iç kale'nin bulunduğu alan gösterilmektedir. Bunlar dışında şehir merkezinde olabileceği yönünde de görüşler vardır. Bütün bunlara rağmen tapınağın yeri henüz saptanamamıştır. Ancak biri Harran'da biri de kuzeybatıdaki Aşağı Yarımca Höyüğü'nde olmak üzere en azından iki kutsal alanın varlığı düşünülmektedir. Bkz. Aynur Özfirat, **Eskiçağda Harran**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1994, s. 72–84

<sup>89</sup> Gündüz, Paganizm, s. 31

<sup>90</sup> Şinasi Gündüz, "Arkeolojik Bulgular Işığında 2. Yüzyıl Sumatar Mar alaha Kültü", **Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı: 6, 1992 (Mar alaha Kültü), s. 149

<sup>91</sup> Sumatar'a ilk bilimsel amaçlı gezi 1901 ve 1905 yıllarında Fransız Konsolosu H. Pognon tarafından yapılmıştır. Onun bu gezilerinden sonraki notlarında, burada güçlü bir kale, harabelerden oldukça büyük olanı manastır ya da kilise, oldukça fazla insan eliyle yapılmış mağaraların yer aldığı yazılıdır. Anlaşılan H. Pognon, burayı küçük bir kasaba ya da büyük bir köy olarak yorumlamıştır. Bkz. Judah Ben Zion Segal, "Pagan Syriac Monuments in the Vilayet of Urfa", **Anatolian Studies**, Vol. 3, 1953 (Pagan Monuments), s. 97

önemli merkez Tektok tepeleri üzerine kurulmuştur (**Şekil 38**).<sup>92</sup> Burada farklı biçimlerde dokuz harap yapı elli metre yükseklik ve aşağı yukarı aynı uzunlukta çıplak dar bir kayalıktan meydana gelen merkezi bir dağın etrafında, farklı uzaklıklarda düzgün olmayan bir yay oluşturmaktadır.<sup>93</sup> 1952 yılı Mayıs ve Haziran aylarında Sumatar'a gelen J.B.Segal, yaptığı çalışmalar sonucu buradaki yapıları tanımlayarak yayınlamıştır. Kalıntıların sağlamlık dereceleri farklı olmakla beraber, hiçbirisi üst örtüsü ile beraber günümüze kalmamıştır (**Şekil 39**).<sup>94</sup> Buna göre buradaki kalıntıları birden dokuza kadar numaralandırarak batıdan doğuya doğru sıraladı. İlk yapı kalıntısı (Yapı I) silindirik bir formda ve Merkez Tepe'nin en güneydoğusunda yer alır.<sup>95</sup> Onun hemen doğusunda yer alan yapı II ise tam bir kare formdadır.<sup>96</sup> Yapı III ve dört IV silindirik plandadırlar. Her ikisi de merkez tepenin kuzey batısında yer alırken arazide arka arkaya yer alırlar.<sup>97</sup> Yapı V, küçük bir tepeciğin üzerindedir. Merkez tepenin kuzey batısında silindirik planlı bir yapıdır.<sup>98</sup>

---

<sup>92</sup> Han 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, 1973 (Edessa and Sumatar), s. 2; Drijvers, *Cults and Beliefs*, 1980, s. 122; Ross, s. 25; Segal, *Pagan Monuments*, s. 97

<sup>93</sup> Segal, *Edessa*, s. 94

<sup>94</sup> Segal, *Pagan Monuments*, ss. 97-119

<sup>95</sup> Merkez tepeye yaklaşık yarım mil uzaklıktadır. Diğer yapılarda olduğu gibi harçsız olarak taşlar derzlenerek yapı oluşturulmuştur. Etrafında sekiz adet pilaster belirli ve düzenli aralıklarla dış duvara gömülmüştür. Silindirik çevre 34.50 m., duvarlardaki kesme taşlar ise 62 cm ile 92 cm. arasında değişen ölçülere sahiptir. Yapının girişi yerin altına doğru ve bir rampa ile aşağı doğru inmektedir. Odalar birbirlerine kısa bir hol ile bağlanmaktadır. Her iki odada da ikişer arkosolium bulunur. İç odanın arkosoliumları zeminden yaklaşık olarak 95 cm. yukarıda, biri 1.75 m. genişlikte ve 45 cm. derinliğindedir. Diğeri 1.85 m. genişliğinde ve 60 cm. derinliğindedir. Arkosoliumlardan biri oldukça süslü rölyef şeklindeki ayaklara sahiptir. Üst örtü ayakta olsa bile muhtemelen tonozlu bir şekilde düzenlenmiştir. Bkz. Segal, *Pagan Monuments*, ss. 98-99

<sup>96</sup> Merkez tepenin batısında ve ona yaklaşık çeyrek mil uzaklıktadır. Kare formundaki yapının her bir kenarı 5.70 m. yüksekliktedir. Yapının içinde küçük bir avlu yer alır. Avlu yaklaşık olarak 2 m<sup>2</sup>'dir. Avlunun batı ve kuzey kenarında arkosoliumlar yer almaktadır. Giriş doğudan Merkez tepeye doğrudur. Bkz. Segal, *Pagan Monuments*, s. 99

<sup>97</sup> Merkez Tepeye yaklaşık olarak yarım mil uzaklıkta, onun kuzeybatısında yer alır. Yapı tamamen yıkık olmasına rağmen silindirik bir forma sahip olması yüksek ihtimaldir. Segal, *Pagan Monuments*, s. 99

<sup>98</sup> Merkez tepeye yaklaşık yarım mil uzaklıktadır. Kare bir temele sahip yapının temel taşlarının üç sırası J.B. Segal'in ziyareti sırasında izlenebilmekteydi. Kare temelin üstünde yükselen silindirik yapının gövdesinden günümüze taşların yedi sırası kalmıştır. Silindirik yapıda, kare temelin kenarlarına gelen kısımlar, her bir kenarda, bir mimarlık ustalığıyla eşit olarak oturtulmuştur. Yapıda kullanılan taşların her biri yaklaşık olarak 45 cm yüksekliğindedir. Yapının çevresi 34.50 m. Yapının çevre ölçüsü yapı 1 ile aynı olması ilgi çekicidir. Yapının merkez tepeye dönük olan giriş kısmı yerin altına doğru inen bir rampayla sağlanmaktadır. Sol taraf mağara duvarının güney batısının dışı boyunca 1.20 m.'lik bir girinti oluşturur. Mağara tonozlu bir tavana sahiptir. İçeride iki oda mevcuttur. Dış odanın güney doğu tarafı 4.90 m. uzunluğunda, 1.80 m. genişliğindedir. Odanın her iki duvarı yaklaşık 4 m.dir. Odaların içinde arkosoliumlar mevcuttur. Bunlar yaklaşık 2 m. genişliğinde ve 1.05 m. derinliğe sahiptir. Dış odanın kuzeybatı tarafı 5.20 m. dir. Arkosoliumların tepe noktaları tavan ile

Yapı VI, yapı V'in tam kuzeyinde, merkez tepenin ise kuzey batısında bir tepecik üzerinde yer alır.<sup>99</sup> Yapı VII, dikdörtgen planlı ve merkez tepenin kuzeyinde yer alır.<sup>100</sup> Yapı VIII, merkez tepenin tam kuzeyinde yer alır.<sup>101</sup> Yapı VIII'in güney tarafında bir dizi sütun kalıntısı yer alır. Burada başı kayıp, ayakta, bir erkek heykeli bulunmuştur. Heykelin üzerinde uzun, dizlerinin altına kadar ulaşan bir elbise vardır. İçinde ise yöreye özgü tipik şalvar benzeri bir pantolon vardır. Sol tarafındaki oldukça uzun bir kılıcı her iki eliyle kavramıştır (**Şekil 40**).<sup>102</sup> J.B. Segal'in yapı IX olarak tanımladığı yer, merkez tepeye en yakın olanıdır. Merkez tepenin tam olarak kuzey yakınındadır.<sup>103</sup> Merkez tepe ya da Kutsal Tepe ise belirtildiği üzere doğal bir tepede yer alan merkezi bir kutsal alandı.<sup>104</sup> Etraftaki yapıların giriş kısımlarının buraya dönük oluşu kuşkusuz buranın önemini vurgular niteliktedir. Bu tepenin doruğunun kuzey ucunda iki adet rölyef bulunur. Sağdaki rölyef ayakta, bütün olarak ve tam olarak cepheden tasvir edilen bir erkeğe aittir. Bu kabartma kemerli, iki dörtgen sütunlu ve iki basamaklı bir çerçeve içerisine yerleştirilmiştir. 1.10m. yüksekliğindedir. Heykelin başının etrafında şualar yayılmakta bu da ona farklı bir başlık havası vermektedir. Kabartmanın sağ kolu bükülerek hafifçe ileri uzanmakta

---

yaklaşık 10 cm. lik bir uzaklıktadır. İç oda daralarak uzanan bir yapıdır. İç odada bir arkosolium vardır. Arkosolium kuzey batı duvarının ortasına yerleştirilmiştir. Kuzey batı duvar 3.05 m uzunluğunda, arkosolium ise 2.10 m. ve 2.40 m. arasında değişen bir genişliğe sahiptir. Bkz. Segal, Pagan Monuments, ss. 99–100

<sup>99</sup> Yapı VI, merkez tepenin yaklaşık olarak yarım mil uzağındadır. Yapıya ait kalıntılardan neredeyse hiç bir şey kalmamıştır. Bazı dikdörtgen formlu taşlar düzensiz olarak izlenmektedir. Yapıdan neredeyse hiçbir iz kalmamasına rağmen yüzünün merkez tepeye doğru olması yüksek ihtimaldir. Bkz. Segal, Pagan Monuments, s. 100

<sup>100</sup> Yapı VII, merkez tepenin yarım mil uzağında bir tepecik üzerinde yer alır. Her ne kadar yapıya ait izler çok az olsa da yapının dikdörtgen planda olduğu söylenebilir. Giriş kısmı merkez tepeye doğrudur. Bkz. Segal, Pagan Monuments, s. 100

<sup>101</sup> Yapı VIII, merkez tepeye yaklaşık yarım mil uzaklıktadır. Yapıdan geriye sadece üç duvarın kalıntıları kalmıştır. Bunlardan kuzey traftaki 4.72 m. Doğu ve batıdakiler ise 4. 22m. uzunluktadır. Duvarlarda kullanılan taşların kalınlıkları 60 cm. dir. Yapı VIII'in her ne kadar giriş kısmı şu an için görülmesi de taş yığınlarının bulunduğu bölge, merkez tepeye bakan taraf, buranın giriş kısmı olabileceğini işaret eder. Bkz. Segal, Pagan Monuments, s. 100

<sup>102</sup> Segal, Pagan Monuments, s. 100, pl. XI-1; Segal, Edessa, res. 20

<sup>103</sup> Yapı IX' a ait kalıntılar yapı VIII ile merkez tepe arasında yer alır. Buradaki kalıntılar neredeyse merkez tepeye bütünleşik olarak görülürler. Yapı IX'un merkez tepeye en yakın noktası olan güney tarafındaki duvarlar etkileyici bir şekilde kuleli olarak bir hisar görüntüsü şeklinde düzenlenmiştir. H. Pagnon burayı bir Ortaçağ Kalesine benzetmiştir. Burası Sumatar'daki diğer yapıların hepsinden daha büyük bir alana sahiptir. Bu hisara güney ve batı taraftan yaklaşmak neredeyse imkânsızdır. En iyi ve kolay yol doğudandır. Bu hisarın bir mağarası yoktur. Hisarın kuzey tarafında alçak bir duvar doğudan batıya uzanır. 1. 20 m. çapındaki bu alçak duvarın yatağı 12. 90 m. uzunluğunda dağın batı tarafında uzanmaktadır. Bkz. Segal, Pagan Monuments, s. 101

<sup>104</sup> Burası Sumatar'ın odak noktasıdır. Ve tüm diğer yapıların girişleri ya da yüzleri buraya dönüktür. Tüm alana hakim ve etrafın en baskın mevkiisidir. Bkz. Drijvers, Cults and Beliefs, s. 123; Segal, Pagan Monuments, s. 101

ve kol kalça hizasında vücutla birleşmektedir. Sağ dirseği üzerinde ise belirsiz bir obje taşımaktadır. Üzerindeki giysi ise dizlerine kadar uzanmaktadır (**Şekil 42**). Kabartmanın izleyiciye göre sağ tarafında, çerçeve dışında, bir yazıt yer almaktadır.<sup>105</sup> Yazıtta “*Tanrı 476 (M.S. 165) yılı Adar (Mart) ayının on üçüncü gününde bu sureti Ma ‘na’ya emretti.*” yazmaktadır.<sup>106</sup> Diğer kabartma ise ayakta yer alan erkek kabartmasının sağ tarafındaki kayaya oyulmuş bir büsttür. Büst kaya içine açılan bir niş içerisine yerleştirilmiştir. Başında muhtemelen bir bant ve ilmekli, fiyonklu ve kat izleri görülebilen bir giysisi vardır. Omuzları arkasında da uçları yukarı doğru olan bir hilal göze çarpmaktadır.<sup>107</sup> Büstün her iki yanında kalan, nişin dışındaki boşluklarda yazıtlar yer almaktadır. Okunabilen yazıtlardan birinde, “*Şila’nın oğlu Şila bu sureti Adona’nın oğlu Tirdat ve kardeşlerinin hayatı anısına tanrı Sin için yaptı.*” yazmaktadır (**Şekil 42**).<sup>108</sup> Büstün sol tarafındaki yazıtta ise, tanrının ismi, ötede yer alan boydan verilmiş ayaktaki erkek kabartmasındaki yazıtta olduğu gibi anılmamakta ve sadece “tanrı” sıfatıyla geçmektedir. Yazıt şöyle çevrilmektedir: “*Kuza’nın oğlu Zakkai ve çocukları Tanrı önünde hatırlansın*”.<sup>109</sup>

<sup>105</sup> Han J.W. Drijvers, **Old-Syriac (Edesseean) Inscriptions**, E.J. Brill, Leiden, 1972 (Inscriptions), ss. 11–12; Drijvers ve Healey, ss. 93–94, pl. 20; Gündüz, Mar alaha Kültü, ss. 153–154; Cihat Kürkçüoğlu, **İnançlar Diyarı Şanlıurfa**, Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları, Ankara, 2000 (Şanlıurfa), s.16, res. 5; Cihat Kürkçüoğlu, “Şanlıurfa’nın Dünya İnanç Turizmindeki Yeri,” **Şanlıurfa Uygurlikların Doğduğu Şehir**, Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Yayınları (Şurkav), Ed. Cihat Kürkçüoğlu, Müslüm Akalın, Sabri Kürkçüoğlu, Selahaddin E. Güler, Ankara, 2002 (İnanç Turizmi), s. 133, res. 75; Segal, Pagan Monuments, s. 101, pl. XI–2; Judah Ben Zion Segal, “Some Syriac Inscriptions of the 2nd-3rd Century A.D.,” **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, Vol. 26, 1954 (2nd-3rd Century Inscriptions), s. 19, pl. II-b; Segal, Edessa, ss. 94–95

<sup>106</sup> Yazıtın orijinali aşağıdaki gibidir. Yazıt için Bkz. Drijvers, Inscriptions, ss. 11–12; Drijvers ve Healey, s. 93; Gündüz, Mar alaha Kültü, s. 154; Segal, Pagan Monuments, s. 101; Segal, 2nd-3rd Century Inscriptions, s. 19

ܡܪܝܢ ܡܢ ܡܢܐ  
13 ܡܢ ܡܢܐ ܡܢ ܡܢܐ  
476 ܡܢ ܡܢܐ

<sup>107</sup> Drijvers, Inscriptions, s. 10; Drijvers ve Healey, ss. 89–90, pl. 17–18; Gündüz, Mar alaha Kültü, s. 153; Segal, Pagan Monuments, s. 101, pl. X–2; Kürkçüoğlu, Şanlıurfa, s. 16, res. 5; Kürkçüoğlu, İnanç Turizmi, s. 133, res. 75; Segal, 2nd-3rd Century Inscriptions, ss. 17–18, pl. III; Segal, Edessa, ss. 94–95, res. 65

<sup>108</sup> Yazıt aşağıdaki gibidir. Ayrıca bkz. Drijvers, Inscriptions, s. 10; Drijvers, Cult and Beliefs, s. 123; Drijvers ve Healey, s. 89; Gündüz, Mar alaha Kültü, s. 154; Segal, Pagan Monuments, s. 101; Segal, 2nd-3rd Century Inscriptions, s. 17

ܡܢ ܡܢܐ ܡܢ ܡܢܐ  
ܡܢ ܡܢܐ ܡܢ ܡܢܐ  
ܡܢ ܡܢܐ ܡܢ ܡܢܐ  
ܡܢ ܡܢܐ ܡܢ ܡܢܐ  
ܡܢ ܡܢܐ ܡܢ ܡܢܐ

<sup>109</sup> Drijvers, Culs and Beliefs, s. 123

ܡܢ ܡܢܐ

Yine büstün, çok açık olmayan başka bir yazıtında tanrı Sin'in adı geçmektedir.<sup>110</sup> Yazıtlardan ve büstteki hilal motifinden anlaşılacağı üzere bu kabartma tanrı Sin'i sembolize etmektedir. Sumatar'daki Sin kültünün varlığının sık vurgulanması gibi başka bir isimde göze çarpmaktadır. Bu isim “tanrıların efendisi” olarak tanımlanan Maralahe'dir. Maralahe ile ilgili biri Edessa merkezde olmak üzere bazı yazıtlar günümüze ulaşmıştır. Edessa merkezde ele geçen yazıt, Kırkmağara mevkiinde bir kaya mezarında ele geçmiştir.<sup>111</sup> Buradaki yazıtta “*Ben, Baršuma'nın kızı Gayyu bu mezarı kendim için yaptım. Kim benden sonra buraya gelirse kemiklerimi mezardan çıkarmasın. Her kim kemiklerimi buradan çıkarırsa/kaldırırsa öbür dünyası (ahiret) olmasın ve Maralahe onu lanetlesin*”<sup>112</sup> yazmaktadır. Maralahe'nin geçtiği yazıtların diğerleri Sumatar'da ele geçmiştir. Yukarıda bahsedilen kabartmaların yanındaki yazıtlarda olduğu gibi Merkez Tepede yer alan bu yazıtların birinde “*Kumandan Adona'nın oğlu Absimya hatırlansın. Maralahe'nin önünde hatırlansın. Absimya'nın oğulları Tridates ve Babası hatırlansın*” yazmaktadır.<sup>113</sup> Sumatar'da, Maralahe'nin isminin geçtiği iki yazıt daha ele geçmiştir. Bu iki yazıtın üzerinde tarihleri de verilmiştir. Tarihler, yakınlarında yer alan erkek kabartmasının yazıtının tarihi ile aynıdır. Aynı tarih ve ayda yazılan yazıtlardan birinde “*476 (M.S. 165) yılının Şebat (Şubat) ayında Ben, Arap valisi, Adona'nın oğlu Tridates bu sunağı ve sütunu Maralahe için, efendim kralım<sup>114</sup> ve onun çocukları için, babam Adona için, kendi*

גבא אבר סבאסא,  
סגא סאלא

<sup>110</sup> Drijvers, Inscriptions, ss. 10–11; Drijvers ve Healey, s. 19; Gündüz, Mar alahe Kültü, s. 154; Segal, Pagan Monuments, s. 102; Segal, 2nd-3rd Century Inscriptions, ss. 18–19

<sup>111</sup> Drijvers, Cults and Beliefs, s. 75; Drijvers-Healey, s. 78; Gündüz, Mar alahe Kültü, s. 153; Segal, Edessa, s. 99; Segal, Pagan Monuments, ss. 115–116

<sup>112</sup> Yazıtın orijinali aşağıdaki gibidir. Bkz. Drijvers ve Healey, s. 78

סגא סאלא  
סגא סאלא  
סגא סאלא  
סגא סאלא  
סגא סאלא  
סגא סאלא  
סגא סאלא  
סגא סאלא  
סגא סאלא  
סגא סאלא

<sup>113</sup> Drijvers, Inscriptions, ss. 13–14; Drijvers, Cults and Beliefs, s. 124; Drijvers ve Healey, s. 97; Segal, Pagan Monuments, s. 102; Segal, 2nd-3rd Century Inscriptions, ss. 21–22

סגא סאלא  
סגא סאלא  
סגא סאלא  
סגא סאלא

<sup>114</sup> Bu kral kuşkusuz o dönemde Osrhoene bölgesini idare eden Edessa kralıydı. M.S. 165 yılı Edessa hanedanlığının aynı zamanda el değiştirdiği, yani yönetimin değiştiği bir tarihti. Kral Va'el Bar Sahr



Maralahe eşlemesiyle sonuçlandırmıştır.<sup>119</sup> Aslında bu düşünce yalnızca bu araştırmacının değil, bölgede çalışmalarda bulunmuş H.J.W. Drijvers<sup>120</sup> ve J.B. Segal<sup>121</sup> gibi araştırmacıların da düşünceleri arasında yer almaktadır. Ancak J.B. Segal bu konuda kesin bir düşünce içerisinde değildir. Kendisi Maralahe'nin özellikle Kuzey Suriye'de, Zeus/Jüpiter ile özdeş olabilecek<sup>122</sup>, Ba'al Şamin (göklerin efendisi) ile Maralahe'nin aynı tanrılar olabileceğini de hatırlatmaktadır.<sup>123</sup> Bu düşüncesini bir süre sonra bazı verilerle tekrar dile getirmiş ancak yine de kesin olarak sonuca bağlamamıştır.<sup>124</sup> Epigrafik materyaller üzerinden etimolojik yorumlar yapıldığında, Maralahe-Sin eşlemesi karşımıza çıkmaktadır. Bu eşlemenin kesinliğini bozan önemli bir arkeolojik veri bugün New York'ta bir koleksiyonerin elinde olduğu sanılan mozaik bir döşemedir (**Şekil 138**).<sup>125</sup> Döşemenin Edessa'dan çıktığı kesin olmamakla beraber, gerek stil özellikleri gerekse üzerindeki yazıtların biçiminden Edessa işi ya da Edessa atölyesi özellikleri taşıdığı kesindir. Mozaik döşeme Maralahe'nin Sin olamayacağı konusunda ikna eder niteliktedir. Döşemenin

---

<sup>119</sup> Ş. Gündüz'e göre Maralahe, Sumatar yazıtlarında geçen ve bölgede yaygın olarak bilinen Harran'ın meşhur ay tanrısı Sin'i hatırlatmaktadır. Sin kitabelerde "Tanrı Sin" veya sadece "Tanrı" olarak geçmektedir. Yazar; Sin'in tarih boyunca "tanrıların rabbi, efendisi" ve "tanrıların kralı" gibi isimlerle anıldığını ifade ederek, buna Eski Harran'da ortaya çıkarılan kral Nebonidus kitabelerini örnek göstermektedir. Buna göre Nebonidus kitabelerinde geçen ve Sin'in unvanları arasında gösterilen "sar ilani" yani "tanrıların kralı" ve "bel ilani" yani "tanrıların rabbi, lideri" isimlerinin mevcudiyeti bir anlamda Maralahe ve Sin eşlemesini doğrular gibi gözükmektedir. Yine bunu destekleyen veriler içinde Asurca bazı şahıs isimlerine de göndermeler yapmaktadır. Örneğin "sin avşarid" yani "Sin yer, makam bakımından ilktir", "sin kabti ilani" yani "Sin tanrıların en güçlü olanıdır" ve "sin şar ilani" yani "Sin tanrıların kralıdır."Klasik İslam kaynaklarında tanrı Sin'in Harranlılarca "ilah al-alih" yani "tanrıların rabbi, efendisi" olarak isimlendirilmiştir. Bütün bu verileri, adı geçen araştırmacı Sin kültürüyle eşleştirmektedir. Dolayısıyla Maralahe'nin, Sin'in kendisi olduğunu ve böylece tanrıların efendisi Maralahe'nin Sin'den farklı bir kimlik olmadığı iddiası içerisindedir. Bkz. Gündüz, Mar alaha Kültü, ss. 155–156

<sup>120</sup> Drijvers, Edessa and Sumatar, ss. 5–6; Drijvers, Cults and Beliefs, s. 127; Drijvers ve Healey, ss. 40, 80

<sup>121</sup> Segal, Pagan Monuments, s. 115

<sup>122</sup> Teixidor, Pagan God, s. 27

<sup>123</sup> Segal, 2nd-3rd Century Inscriptions, s. 15; aynı eser içerisinde J.B. Segal bu kültürün bir Palmyra kültürü olduğunu hatırlatmaktadır. Palmyra ile Edessa arasındaki dini bağlantının ise kesin çizgilerle eş olmadığını ifade ederek kendi düşüncesinin hipotezden öte olmadığını söylemektedir.

<sup>124</sup> Nabati dilinde –mara kökü "göklerin efendisi" Ba'al Şamin hakkında kullanılan sıfatlardan biridir. Yakınoğdu'da geniş bir bölgede, özellikle Aramiler arasında ve çok erken bir tarihten itibaren bu tanrının varlığı ile karşılaşmaktadır. Palmyra'da Ba'al Şamin M.S. 1. yüzyıldan itibaren tanrılar meclisinde önemli bir yer işgal etmekteydi. O değişik şekillerde "büyük efendi", "her şeyin efendisi", "evrenin efendisi" diye adlandırılmaktadır. Bu tanrıyı Zeus'la bu yönlerinden dolayı özdeş kılmak mümkündür. Ancak Hatra'da ele geçen sikkeler üzerinde geçen Sin Maralahe ibaresi, Ba'al Şamin'in Maralahe ile özdeş olduğunu varsaydığımızda, yüksek mevkiye çıkmanın sıfatı olarak gözükmektedir. J.B. Segal bu yorumlarına rağmen kesin bir Maralahe kimliği üzerine öteye gitmemektedir. Bölgedeki karışık ve birbirinin içine giren kültürler konusunda her bir tanrıya özgü açık bir sıfatın bu ortamda yapılamayacağı görüşünü benimseyerek hipotezden öteye gitmemektedir. Bkz. Segal, Edessa, s. 98

<sup>125</sup> Drijvers ve Healey, s. 220



ikonografik özellikleri ve buna bağlı mitolojik konusunun dışında (Mozaikle ilgili geniş bilgi için bkz. Katalog bölümü, Maralaha Mozaığı) Maralaha'nın gösterilmesi, yanında ise önemli bir Hellen tanrıçası, Zeus'un karısı ve aynı zamanda kız kardeşi, Hera'nın işlenmesi önemlidir. Döşeme üzerinde Maralaha tamamen Hellen özellikleri içinde ve özellikle Zeus ikonografilerine uygun bir şekilde işlenmiştir ki, yanındaki Hera'da figürün Zeus ile özdeş olma olasılığını desteklemektedir. Ancak bizim Zeus betimlemelerinde görmediğimiz, başının arkasında, bir başlık gibi duran halesi vardır. Ancak özellikle M.S. 2. yüzyıldan itibaren Zeus'un Tanrı Baal ve Mithra'nın etkisiyle göksel ve güneşle ilişkili olan Helios kimliği ortaya çıkar. Başında ışınlı bir taçla farklı epitetlerle taşır.<sup>126</sup> Mozaik döşeme Maralaha'nın en azından kesin olarak Sin olmadığını göstermektedir. Sumatarda'ki ayakta ve başında şualar bulunan başlığı taşıyan ayaktaki erkeğin yanındaki yazıtta sadece "tanrı" ifadesi geçmekte, öte yandan daha gösterişsiz ve daha az önemli izlenimi veren sadece büst şeklindeki Sin düşündürücü bir durum ortaya çıkarmaktadır. Kuşkusuz buradaki "tanrı" Sin'den daha kudretlidir. Ayaktaki erkek, yazıtta kendi suretini yaptıran bir tanrıdır. Ancak Sin değildir. Sin olabilmesi için en azından onun sembolünü taşımalıdır.<sup>127</sup> Bir noktaya daha değinerek Maralaha ile ilgili son sözlere geçilebilir ki, bu son nokta tarihsel bir olayı anlatır. M.S. 165 yılı (Seleukos takvimiyle 476) Edessa tarihinin dönüm noktalarından biri sayılır. Bu tarihte Roma komutanı Avidius Cassius Edessa'yı kuşatır. Şehir halkı Part garnizonunu kılıçtan geçirir ve Romalılara kapılarını açarlar.<sup>128</sup> Bu tarih bir anlamda Roma hakimiyetinin,

<sup>126</sup> Nuran Şahin, **Zeus'un Anadolu Kültleri**, Koç Holding Yayını, İstanbul, 2001 (Zeus), s. 56; Zeus'un Helios kimliği ile taşıdığı epitetler şöyledir: Lidya'da Zeus Masphalatenos, Kappadokia'da Argaios dağının Zeus'u, Karia'da Stratonikeia'da Zeus Panamaros, Halikarnasos'ta Zeus Askraios, Mylasa'da Zeus Osogoa. Lydia Bölgesinde Hippokome'de bu kült görülür. Yine bu bölgede Tyrsa'da bulunan Zeus tapınağının Zeus Helios'a ait olduğu kesin değildir.

<sup>127</sup> Başında şualar bulunan bir ay tanrısı Palmyra'da vardır. Ancak bu şuaların arasından bir hilalde belirgin bir şekilde işlenmiştir. Bkz. Javier Teixidor, **The Pantheon of Palmyra**, E.J. Brill, Leiden, 1979 (Palmyra), ss. 130–131, pl. VIII

<sup>128</sup> Bu noktada Partların bu zamanda Edessa'da kurdukları egemenliğin menşesine bakmakta fayda vardır. M.S. 114 yılında İmparator Traianus Roma imparatorluğunun doğu eyaletlerine kesin bir çözüm getirecek askeri seferi başlatmak üzere Antiokheia'ya gelir. Bu zamanda Part baskısı Edessa üzerinde iyice hissedilmektedir. Edessa'ki bu baskının getirdiği saltanat boşluğu, Traianus'un Edessa'ya ziyaretiyle bir anlamda çözüme kavuşakken, M.S.116 yılında Mezopotamya'da ortaya çıkan bir ayaklanma da Roma'ya karşı taraf olan Edessa'da Roma garnizonları kılıçtan geçirilir. Romalılar bunun intikamını alarak Edessa'yı idare altına alırlar. M.S. 117 yılında başa geçen Hadrianus zamanında Edessa ve yakın çevresi bir anlamda ikinci plana atılarak, bir Part prensi Parthamaspat başa geçirilir. Ancak bu M.S. 123 yılında Ma'na'nın tahta çıkışıyla tekrar Edessa krallığı olarak fiillendirilir. Ancak şehirdeki Part garnizonunun rahatsızlığı devam etmektedir. Bu durum ise M.S. 165 yılında Romalılar tarafından çözüme kavuşturulur. Bkz. Segal, Edessa, ss. 43–44

kültürel açıdan da kesin olarak Edessa'ya girdiği bir dönem olarak kabul edilebilir.<sup>129</sup> Sumatar'daki yazıtların ikisinin aynı tarihi vermesi ve birinde geçen “kral” ifadesinin, bir anlamda Romanın atadığı ya da Roma yanlısı Edessa kralı olduğundan ise şüphe yoktur. Maralahe'nin isminin geçtiği yazıtlardaki kesin tarihler, yine bahsedilen tarihsel olayla, yani Roma'nın Edessa'yı kontrol altına aldığı tarihle aynı oluşu farklı bir düşünceyi ortaya çıkarabilir. Bu düşünceye göre Maralahe Edessa'ya giren Greko-Romen kültürünün ortaya çıkardığı, Zeus'la özdeş, bölge pantheonunun yeni bir tanrısıdır. Bu görüş, M.S. 3. yüzyıla ait olan ve Maralahe ve Hera'nın yan yana betimlendiği mozaik döşeme ile desteklenecek bir düşünceyi ortaya çıkarmaktadır. Sonuç olarak Sin, Ba'al Shamin gibi tanrılara özdeşleşmek istenen ve bunun için yukarıda da bir kısmı bahsedilen deliller kullanılan Maralahe'nin, Sin'in üstünde, bölge de başlayan kesin bir Roma etkisinin uzantısı ile ortaya çıkarılmış bir tanrı olduğu söylenebilir.

#### 2.2.1.1.2. Azizos ve Monimos Kültü

Azizos ve Monimos Kültünün Edessa'daki varlığına Roma imparatoru Julian'in M.S. 362 yılındaki ünlü hitabesinde rastlamaktayız.<sup>130</sup> O, bu hitabesinde Iamblikhos'tan<sup>131</sup> aldığı bilgi ile Edessa'da güneş kültürünün Fenike'nin bilgeleri tarafından buraya sokulduğunu söylemekte ve yine onu kaynak göstererek, güneş kültürünün içinde barındırdığı iki tanrısal varlık Azizos ve Monimos'un burada kutsal Helios'la yakın ilişkide olduklarını anlatmaktadır. Iamblikhos'un Monimos'u Hermes'le, Azizos'u ise Ares ile eş tuttuğunu ifade etmektedir.<sup>132</sup> Dolayısıyla

<sup>129</sup> M.S. 165 yılında başa geçirilen Edessa kralı VIII. Ma'nu Roma'nın himayesini kabul eder. Roma ona *Philorhomaio*s unvanını vererek tahtta kalmasını sağlar. Roma, hakimiyetten sonra bölgedeki gücünü kontrol etmek için Osrhoene'nin bir çok yerinde karakollar kurar. M.S. 242'ye kadar Roma, Edessa'daki varlığını kontrol altında, yerel krallığı da sonlandırmadan devam ettirir.

<sup>130</sup> Gündüz, Paganizm, s. 112; Hill, s. 155; Ross, s. 88; M.I.Roztovtzeff, “The Caravan-Gods of Palmyra”, *The Journal of Roman Studies*, Vol. 22, 1932 (Caravan Gods), s. 110; Thomas Taylor, **Two Orations of the Emperor Julian One to the Sovereign Sun and the other to the Mother of the Gods**, Hermetic Publishing Company, London, 1932, s. 86

<sup>131</sup> Iamblikhos M.S 250 yılında Chalkis'te doğmuş ve 325 yılında Antiokheia (Antakya) yakınlarındaki Daphne'de ölmüştür.

<sup>132</sup> Drijvers, *Cults and Beliefs*, ss. 146–147; Segal, *Pagan Monuments*, ss. 107–108; Taylor, s. 86; Teixidor, *Pagan God*, s. 69; Teixidor, *Palmyra*, s. 68. “Ετι μετριάσαι βούλομαι της Φοινίχων θεολογίας εἰ δέ μη μάτην, ὁ λογος προΐων δεῖξει. Οἱ τήν Εδδεσσαν οἰχούντες, ἱερόν ἐξ αἰῶνος Ἡλίου χωρίον, Μόνιμον αὐτῶ χαί Αζιζιον συγκαθηδρῶουσιν. Αἰνίττεσθαι δέ φησιν Ἰαμβλιχος, παρ' οὔπερ καί

Iamblikhos, gezegen kültleri içindeki bu tanrısal varlıkların, güneş sistemi gezegenlerinden, Merkür (Azizos) ve Mars (Monimos) gezegenlerini temsil ettiklerini düşünmektedir. Julian hitabesinde ayrıca Roma'nın kurucusu, Ares'in oğlu olarak bilinen Romulus'un ifadelerine de yer vermiştir. Buna göre Romulus, Ares'in Edessa'daki Suriyeliler tarafından Azizos olarak bilindiğini ve onun Helios'un alayında önce geldiğini söyler.<sup>133</sup> Ancak İmparator Julian'ın bu hitabesi bazı tartışmaları beraberinde getirmiştir. Burada bahsedilen şehrin Edessa değil de Emesa olduğunu iddia eden bilim adamları olmuştur. Dolayısıyla Edessa'daki Azizos ve Monimos kültürünün varlığı tartışmalı bir hal almıştır.<sup>134</sup> Aslında bu tartışma sadece iki şehir adının tam olarak belirlenememesi sonucu ortaya çıksa da, buradaki esas mesele Azizos ve Monimos'un kimlikleri, başka bir deyişle neyi simgeledikleri ya da hangi tapınının aktörleri olduklarıdır. Bu konuyla ilgili de bazı tartışmalar olsa da genel olarak kabul edilen görüş, bunların ikiz tanrılar olduğu ve gezegen kültleri içerisinde Venüs gezegenini simgeledikleri ve bu gezegenin sabah ve akşamları görülen parlak yıldız hallerini sembolize ettikleri üzerinedir.<sup>135</sup> Dolayısıyla tek bir gezegenin akşam ve sabahki görünüşünden yola çıkarak, ikiz tanrılar olarak yorumlanması yoluna gidilmiştir.<sup>136</sup> Genel kanı olarak kabul gören bu görüş

---

τ' ἄλλα πάντα ἐκ πολλῶν σμικρά ἐλάβομεν, ὡς ὁ Μόνιμος μὲν Ἑρμῆς εἶη, Ἀζίζος δὲ Ἀρης, Ἡλίον πάρεδροι, πολλὰ καὶ ἀγαθὰ τῷ περὶ γῆν ἐποχεταιῶντες τόπω.”

<sup>133</sup> Drijvers, *Cults and Beliefs*, s. 147. “ Ἐγὼ δὲ ὅτι μὲν Ἀρης Ἀζίζος λεγόμενος ὑπὸ τῶν οἰκούντων τὴν Ἐδεσσεῶν Σύρων Ἡλίον προπομπεῖ, καίπερ εἰδῶς καὶ προειπῶν ἀφήσειν μοι δοκῶ.”

<sup>134</sup> H.Seyrig, Emesa'da bulunan bir altarda Azizos'un izlerini buldu. Önceleri yazıtta geçen şehrin Emesa olduğunu savunan Seyrig, daha sonra bu fikrini değiştirmiştir. C. Lacombrade, 1964 yılında yaptığı yayınında Julian'ın hitabesini yeniden yorumladı. Bütün yazmaları tekrar okuyarak yorumladı. Ancak adı geçen şehrin Emesa olduğunu işaret etti. J.B. Segal, Julian'ın Edessa halkının güneşe, Monimos ve Azizos'a taptıkları konusuna ihtiyatla yaklaşılması gerektiğini söylerken, hitabesindeki şehrin Edessa değil de Emesa olduğunu ifade eder. Dolayısıyla J.B. Segal Edessa'da bir Azizos ve Monimos kültürünü kabul etmez. Nitekim bunda da Julian ile aynı zamanda yaşayan, çağdaşı Aziz Efraim'i kaynak göstererek, onun Edessa'da güneşe tapıldığına dair herhangi bir bilgi aktarmadığını ifade eder. Bkz. Segal, *Edessa*, s. 152, dip. 149. Emesa'da ele geçen Grekçe yazıtlarda kişi ismi olarak Azizos Monimos'un adlarına rastlanır. Burada bulunmuş bir altar üzerindeki yazıtta okunan Azizos ismi yöneticilerden birine ait olmalıdır. Bkz. Drijvers, *Cults and Beliefs*, ss. 148–150. Bu bulgular aslında bu kültürün işaret edildiği yer olarak Emesa'yı gösteriyor olsa da, bu kültürün Edessa'daki varlığını savunanlarda az değildir. R. Dussaud, tüm Arap dinlerindeki kimliklerin Edessa'da da bulunduğunu ifade ederken, Julian'ın hitabesindeki şehrin Edessa olabileceğine işaret eder. Yine R.Dussaud'un dışında F. Cumont, R. Duval, I Levy, Th. Bossert, H.Gase, M. Höfner, L.R. Bailey, J. Starcky, E.T. Newell gibi araştırmacılar hitabede geçen şehrin Edessa olduğunu, dolayısıyla burada bir Azizos ve Monimos kültürünün varlığını kabul ederler. Bkz. Drijvers, *Cults and Beliefs*, ss. 148–150

<sup>135</sup> Drijvers, *Cults and Beliefs*, s. 150

<sup>136</sup> Bölgedeki ikiz tanrı konsepti ay kültü içerisindeki parçalardan bir detay olarak da görülebilir. Bkz. Lloyd R. Bailey, “The cult of the Twins at Edessa”, *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 88/2, 1968, s. 344. Öncelikle ay tanrısı Sin, yeraltının efendisi Nergal'in ikizi olarak düşünülmektedir.

neticesinde gezegenin buradaki erkek görünümü ortaya çıkmaktadır ki, Güney ve Kuzey Arabistan, tüm Suriye ve Fenike bölgesinde Azizos ve Monimos olarak iki isim altında anılmaktadır.<sup>137</sup> Sami kültürlerinde Venüs gezegeniyle ilgili inançlar çerçevesinde, gezegen dişi ve erkek olarak düşünülmüştür. Kuzey Arabistan’da, Güney Arabistan’da olduğu gibi, genelde iki olgu altında, sabah ve akşam yıldızları olarak görülen Venüs bir erkektir. Kuzey Arabistan’daki ‘Attar savaşçı ve koruyucu bir özelliğe sahiptir. Savaşçı görüntü Azizos ve Monimos içinde geçerlidir. Buna ek olarak Venüs’ün ikiz tanrılar haline sokulduğu ve dişi hali özellikle Güney Arabistan’da bilinmektedir. Dişi Venüs’ün buradaki adı ise al-Uzza’dır.<sup>138</sup> Böyle bir yoldan gidildiği takdirde, yıldız ve gezegen kültürlerinin yoğun olarak yer aldığı Edessa’da bu kültün varlığı kabul edilebilir. İkiz tanrılarının Venüs gezegeninin sabah ve akşam vakti gökyüzündeki parlak görünüşleri olarak kabul edildiğinde, F. Cumont’unda belirttiği gibi Hellen ve Roma dünyasında da kabul gören ve Mithras kültürünün içinde de yer alan Phosporos ve Hesperos<sup>139</sup> ile bir tutulabilir.<sup>140</sup> Tüm bunlardan sonra Azizoz ve Monimos’un, Iamblikhos’un dediği gibi Ares ve Hermes ile bir olma ihtimali olmamakta, kaldı ki Ares ve Hermes’in birlikte gözükmedikleri de bilinmektedir. Bu kültün esas tapınım merkezi ele geçen verilere bakıldığında Palmyra olmalıdır.<sup>141</sup> Burada ele geçen kabartmalarda savaşçı görünümü, at üstünde ve mızraklı olarak ve aynı görüntüdeki iki figürün yer aldığı kabartmalarda Azizu ve

---

Nergal Harran’da “köpekli efendi” olarak bilinen tanrısal varlık olmalıdır. Nergal, Hatra’da üç köpek ile tasvir edilmiştir. Köpek motifi Harranda da rastlanan bir imgedir. Harran Kalesi’nde kalenin doğu kapısının her iki yanında bulunan sütunlarda zincirlenmiş iki adet köpek tasviri yer alır. Ş.Gündüze göre bu köpekler Harranlıların köpekli efendimiz dediği tanrısal varlığı, yani Hatra’daki Nergal’in inancını sembolize eder. Bkz. Gündüz, Paganizm, s. 50. Bölgenin tümünde M.Ö. 3. Binden itibaren var olduğu düşünülen ikiz tanrı ya da ilahi varlıkları anlayışı Hıristiyanlığın bölgeye, önce Edessa’ya girmesiyle de farklı veya yeni bir inanç sistemi içinde kendini göstermeye devam etmiştir. (Hıristiyanlık içindeki ikizler ya da ikiz ilahi kişilikler üzerine geniş bilgi için bkz. Bailey, ss. 342–344).

<sup>137</sup> Drijvers, *Cults and Beliefs*, s. 150

<sup>138</sup> Drijvers, *Cults and Beliefs*, ss. 151–152

<sup>139</sup> Phosporos, şafağı haber veren yıldız olarak bilinir. Sabahyıldızı olan Phosporos Hellenistik Dönemden itibaren şairler tarafından Hesperos yani akşam yıldızı ile aynı tutulmuştur. Hesperos ile ilgili Homeros’un İlliada’sında (*İll. XXII–317–319*) geçen bir pasaj şöyledir: “...*Gecenin karanlığında, başka yıldızlar arasında, akşam yıldızı denen bir yıldız vardır hani, yıldızların en parlağı, en güzeli, sağ elinde sallanan sipsivri kargı öyle parlıyordu.*” Hesperos her akşam insanlara geceyi getiren yararlı bir yıldız olarak bilinir. Hellenistik Dönemle başlayan her iki yıldız aynı olarak değerlendirmek Roma Döneminde de devam etmiştir. Roma Döneminde iki yıldız Latince olarak “Lucifer” yani ışık taşıyan olarak adlandırılmıştır. Bkz. Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, ss. 144, 247.

<sup>140</sup> Franz Cumont, “Le Culte de Mithras à Edesse”, **Revue archéologique**, 1888, ss. 95–98; Segal, *Pagan Monuments*, s. 108

<sup>141</sup> Rostovtzeff, *Caravan Gods*, s. 108vd; Teixidor, *Palmyra*, s. 68

Mu'nim olarak geçmektedirler.<sup>142</sup> Bu bağlamda her ne kadar at üstünde olmasalar da Sadberk Hanım Müzesi'nde sergilenen bir mozaik döşeme üzerindeki figürler Edessa'da ele geçmiş tek Azizos ve Monimos betimlemeli görsel materyal olabilir. Tahminen M.S. 4.-5. yüzyıla tarihlenen mozaik üzerinde iki adet benzer figür yer almaktadır. Savaşçı özellikte ve mızraklı olarak betimlenmişlerdir (**Şekil 114**) (Bkz. Katalog Bölümü, Azizos ve Monimos Mozaığı). Buradaki mızrağın varlığı Homeros'un bize ulaştırdığı bilgilerde, Hesperos yıldızı içinde geçmektedir (*İll XXII-319*). Dolayısıyla yukarıda bahsedilen F.Cumont'un bu tanrılarla eş tuttuğu Hellen dünyasında Venüs gezegeninin yansımaları olan Phosporos ve Hesperos'u da doğrulayıcı bir iz gibi görülmektedir. Aslında Iamblikhos'un Azizos-Ares, Monimos-Hermes eşlemeleri içinde özellikle Ares'in savaşçı kimliği ve buna uygun ikonografileri ile Azizos ile örtüştürülebilir. Başka bir deyişle Ares'in kılıçlı, kalkanlı ve mızraklı görüntüleri ile Azizos'un benzer savaşçı görüntüleri arasında bir ilişki kurulabilir.<sup>143</sup> Ancak burada Monimos ve Hermes arasında herhangi bir ikonografik ya da işlevsel bir ilişki kurmak oldukça güçtür.<sup>144</sup> Bu karmaşık durumdan çıkarılacak sonuç Azizos ve Monimos'un Venüs gezegeninin sabah ve akşamları ortaya çıkan yıldız biçimindeki görüntülerini sembolize etmeleridir. Bu anlamda bu ikiz tanrıların kervanları ve yolculara eşlik eden, onları koruyan ve onlara gelebilecek saldırılara mani olan savaşçı ve koruyucu özellikteki tanrılar diyebiliriz.<sup>145</sup> Her ne kadar elimizde Edessa'da bu kültürün varlığına dair, Sadberk Hanım Müzesindeki Mozaik hariç görsel veri olmasa da, gerek Julian'ın hitabesi ama özellikle de Edessa'nın bölgesel konumu, kervanların geçişi üzerinde olan önemli bir ticaret rotası olması, Azizos ve Monimos kültürünün Edessa'da varlığını güçlendirmektedir.

---

<sup>142</sup> Drijvers, *Cults and Beliefs*, ss. 160–161

<sup>143</sup> Drijvers, *Cults and Beliefs*, s. 162

<sup>144</sup> Monimos'u Hermes ile eş tutarak Iamblikhos'u haklı çıkarma gayreti kimi araştırmacılar tarafından yapılmıştır. J.Teixidor Edessa'da Nabu olarak tanınan Kutbai kültürü ile Monimos-Hermes arasında bir ilişki kurmuştur. Bunu bazı Nebati yazıtlarında gördüğü al-'Uzza ve al-Kutba isimlerinin beraber kullanılması ile açıklamaktadır. Burada al-Kutba Kutbai olmakta, al-Uzza'da Venüs gezegeninin dışı versiyonu olmaktadır. Hermes ya da Merkür, Nabu ya da Kutbai ile özdeşleşmekte, böylece içinde Hermes'in ve Venüs gezegeninin olduğu bir durum ortaya çıkmaktadır. Bkz. Drijvers, *Cults and Beliefs*, s. 163. Ancak böyle bir yaklaşımın Hermes ve Monimos arasındaki benzerliği açıklamadığı görülmektedir.

<sup>145</sup> Drijvers, *Cults and Beliefs*, s. 161

### 2.2.1.1.3. Orpheus Kültü, Phoениks Mozaığı ve Ahiret İnancı

Edessa’da Orpheus kültünün varlığı şehirdeki mezarlarda ele geçen iki adet Orpheus mozaığı ile kanıtlanmaktadır. Bu mozaiklerden biri J.B. Segal tarafından 1956 yılında Güney Nekropol sahasında bulunmuştur.<sup>146</sup> Bu mozaik bu gün kayıptır (**Şekil 130**). Diğeri ise Şanlıurfa’nın Kalkan Mahallesi’nde 1999 yılında ortaya çıkmış ancak çok kısa bir süre içinde yok olmuştur. Sonradan anlaşıldığı üzere bu mozaik yurtdışına kaçırılmış ve şu anda da Amerika Birleşik Devletleri’nde Dallas Sanat Müzesi’nde sergilenmektedir (**Şekil 120**).<sup>147</sup> Orpheus kültünün, bir öte dünya anlayışı ile pagan anlayışın tek tanrılı dinlere geçişinde bir imge olduğu söylenebilir. Bu inanış, Hellenlerde ozan Orpheus’un, Roma Döneminde önemli bir külte geçen anlayışıdır. İlk zamanlarda gizli tapınım gören ve dolayısıyla yasaklanan bu din, Roma Dönemi içinde, belki de Hıristiyanlığın etkisi ile yaygınlaşarak, gizlilikten çıkmıştır. Hem müzik hem de öte dünya yani ahiret bilinci içinde ruhun yeniden doğuşu anlayışı ile özdeşleşmiştir. Böylece özellikle mezar kültü çerçevesinde önemli bir kutsal imge olmuştur.<sup>148</sup> Bu anlamda Edessalı paganların çok önem verdiği mezarlarda ele geçen iki örnek altında bakıldığında, burada bir Orpheus kültünün varlığı garipsenecek bir durum teşkil etmemektedir. Ayrıca Edessa halkının dansa, şiire ve müziğe olan merakı da bu kültün buraya yerleşmesi ya da kabul görmesi bakımından önemli bir ayrıntı olmaktadır.<sup>149</sup> Edessa’da ele geçen kayıp Orpheus Mozaığı ile ilgili son yıllarda yapılan araştırmalarda bu mozaığın, dolayısıyla mezarın bir Hıristiyan ailesine ait olduğu sonucu ortaya çıkarılmıştır.<sup>150</sup> Ancak Edessa’da bu nekropol alanı paganlara aitti ve burada birçok mezar ele geçmiştir. Hıristiyan Mezarlığı ise şehrin kuzeyindeki nekropol sahasında oluşmuştu. Buraya gömülen ilk Hıristiyan şehitlerinden dolayı ve Milli mücadele döneminde Urfa’nın verdiği kurtuluş mücadelesinin neticesinde dikilen anıt sayesinde de burası

<sup>146</sup> Judah Benzion Segal, “New Mosics from Edessa”, *Archeology*, Vol. 12, 1959 (New Mosaics), s. 157

<sup>147</sup> John F. Healey, “A New Syriac Mosaic Inscription”, *Journal of Semitic Studies*, Vol. 51/2, 2006, ss. 313–327

<sup>148</sup> Füsün Tülek, *Efsuncu Orpheus*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1998, ss. 9–14

<sup>149</sup> Drijvers, *Cults and Beliefs*, s. 191; Mehmet Kurtoğlu, “İlkçağdan Günümüze Urfa’da Sanat ve Edebiyat”, *Şanlıurfa Uygarlığın Doğduğu Şehir*, Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Yayınları (Şurkav), Ed. Cihat Kürkçüoğlu, Müslüm Akalın, Sabri Kürkçüoğlu, Selahaddin E. Güler, Ankara, 2002, s. 216; Segal, *New Mosaics*, s. 157

<sup>150</sup> Tülek, s. 28

günümüzde Şehitlik Mahallesi olarak anılmaktadır. Dolayısıyla bir pagan mezarlığı ile Hıristiyan mezarlığının, aynı dönemde beraber bir arada kullanılmayacağı gerçeği, Orpheus mozaığının bir pagan aileye ait mezarda ele geçtiği sonucuna götürür. Ayrıca yazıtta geçen ebediyet evi ibaresi de pagan ailelerin mezarlarının bir kısmında da geçmekteydi. Bu mozaik en azından Hıristiyanlığın etkisindeki bir pagan ailenin mezarıdır. Dolayısıyla mozaikte bir geçiş eseridir diyebiliriz.

Kayıp Orpheus mozaığında altta yer alan ve yazıtlı Tabula Ansata'yı tutan biri erkek bir kız çocuğu şeklindeki iki kanatlı figür, bir anlamda ruhu temsil etmektedir. Çoğunlukla bu iki figür için erkek olana Eros kız olana Pyskhe yakıştırması yapılsa da her ikisinin de kıyafetli olması, erkek olanın Eros olmadığı sonucuna götürür. Figürler sonraları Hıristiyanlık sanatında oldukça önemli olan melek figürlerini andırmaktadır.<sup>151</sup> Melek ya da Yunancadaki söyleşiyle Angelos (Αγγελος) oldukça tartışmalı bir konudur. Bunun içindeki en önemli sorun hangi elemanların çok tanrılığa hangi elemanlarının tektanrılığa ait olduğudur. Bir düşünceye göre salt Hellen yaratısı olan Angeloslar yeraltı dünyası ile ilişkilidir. Başka bir düşünceye göre ise Yakındoğu kökenlidirler. Kesin olan ise Melek kavramının hem tek hem de çok tanrılı dinlerdeki varlığıdır. Çoktanrılıkta Meleklerin günahkârlardan öçlerini, onları ölümler dünyasında cezalandırarak aldıklarından söz edilir.<sup>152</sup> Koruyucu özelliklere sahip Melekler, eski çağ inançlarında bulunduğu şekli ile ağaç, kuru veya gökte gezinen ruhlara kabul görür. Bu noktada İran etkisinden söz edilebilir.<sup>153</sup> Gerek gökyüzü alakası gerekse İran etkisi melek anlayışının Edessa paganları tarafından kabul gördüğünü sonucuna götürebilir. Hem ruhu sembolize etmeleri hem de koruyucu özellikleri ile mezarı koruma görevleri açısından bakıldığında, angelosların varlığı bir öte dünya anlayışının, paganist Edessalılarda pekiştirmektedir.

Phoeniks ya da Zümrüd-ü Anka Kuşu'nun betimlendiği, 1956 yılında yine Güney Nekropol sahasında, kayıp Orpheus Mozaığına çok yakın bir mezarda tespit

<sup>151</sup> Özmen Özdemiroğlu, "Doğu Hıristiyan Sanatında Melekler", *Arkeoloji ve Sanat*, Sayı: 118, 2004, ss. 71-75

<sup>152</sup> Francizek Sokolowski, "Sur le Culte D'Angelos dans le Paganisme Grec et Romain", *The Harvard Theological Review*, Vol. 53/4, 1960, s. 226; Şahin, Zeus, ss. 19-20

<sup>153</sup> Özdemiroğlu, s. 71

edilen mozaik döşeme de bu gün kayıptır (**Şekil 132**). Benzer bir konunun Antiokheia'da bulunan daha basit bir Phoeniks Mozaïği üstünde betimlenmesi,<sup>154</sup> Suriye etkisindeki Güney Anadolu'da bu konunun bölgesel bir tercihi olarak karşımıza çıkmaktadır. Phoeniks kuşunun özelliği olarak, öldükten sonra bedeninin tekrar farklı bir boyutta canlanması da Edessa paganlarının ahiret inancına veya bir öte dünya inancı içinde oldukları sonucunu ortaya çıkarır. Dolayısıyla hem Orpheus mozaikleri hem de Phoeniks mozaïği bedeninin tekrar ruh ile birlikte vücut bulacağı anlamında ortaya çıkan ikonografilerdir.

Edessa Paganlarının mezar kitabelerinin bir kısmında geçen "Ebediyet Evi" ibaresi ve mezarlarının tanrılar gözetiminde olduğu ve bunlara zarar verenlerin tanrılar tarafından cezalandırılacağı yazılıdır.<sup>155</sup> Benzer örneklere Edessa'nın yakınlarındaki bazı yerleşimlerde de rastlanır. Örneğin M.S. 73 yılına tarihlenen Serrin'deki bir mezarın kitabesinde şunlar yazılıdır: "...Her kim gelip şükranlarını sunarsa, Tanrı onu kutsasın. Her kim (bu mezara) zarar verirse, mezarı olmasın ve çocukları gözlerini görmez yapsın."<sup>156</sup> Yine Birtha'da bulunan geç bir döneme, M.S. 6. yüzyıla tarihlenen başka bir mezar kitabesinde "...Bu mezara gelip iyi dileklerini sunan herkesi tanrılar kutsasın" yazmaktadır.<sup>157</sup> Dolayısıyla Edessa ile beraber çevresindeki yerleşimlerin paganist sakinleri de, aynı inançlar çerçevesindeydi diyebiliriz. Ebediyet evi ( **ܘܨܘܠܝܘܬܐ** ) diye adlandırılan bu mezarlardaki kitabe metinlerinde, mezara ve ölüye karşı saygılı davranılmasının istemi dışında, öte dünya ya da ahirete olan inanç da açıkça belirtilir. Üçayak Mozaïğinin kitabe yazıtında "Şelam 'ata oğlu Gabbay'ın oğlu Adona bu sonsuzluk evini kendisi için yaptırdı. Her kim onun çoluk çocuğunun ve yasının acısını kaldırırsa, onun ataları için mutlu bir sonraki hayatı olacaktır" yazmaktadır.<sup>158</sup> Gerek mezar kitabeleri gerekse mozaiklerdeki yazıtların bir kısmı ve Orpheus ile Phoeniks mozaiklerinde Edessalı

<sup>154</sup> Bu gün Fransa'da Paris'te bulunan Antiokheia Phoeniks'i M.S. 6. yüzyıla tarihlenir. Bkz. Fatih Cimok, **Antioch Mosaics**, A Turizm Yayınları, İstanbul, 2000, s. 289

<sup>155</sup> Örneğin Sumatar'daki bir mezarda yazanlar ile öte dünya anlayışı yansıtılmıştır. Bu mezarda yazanlar şöyledir. Buradaki yazıtta "Ben, Barşuma'nın kızı Gayyu bu mezarı kendim için yaptım. Kim benden sonra buraya gelirse kemiklerimi mezardan çıkarmasın. Her kim kemiklerimi buradan çıkarırsa/kaldırırsa öbür dünyası (ahiret) olmasın ve Maralahe onu lanetlesin" Yazıt için bkz. Drijvers ve Healey, s. 78

<sup>156</sup> Yaşar, Ahiret İnancı, s. 113, kit. 1

<sup>157</sup> Yaşar, Ahiret İnancı, s. 113, kit. 2

<sup>158</sup> Yazıt için bkz. Drijvers ve Healey, ss. 172–173



paganların bir öte dünya inancı içinde oldukları, ölümden sonra tekrar başka bir dünyada canlanacağı fikri ortaya çıkar.

### 2.2.1.2. Diğer Kültler

Şehrin ana kültürlerinden kabul edilen Nabu ve Bel'e<sup>159</sup> ait ele geçen herhangi bir arkeolojik veri yoktur. Bu konuyla ilgili en önemli yazınsal belge Addai'nin doktrinini (öğretisi)'dir.<sup>160</sup> Aslında bu kitap Edessa'nın ilk Hıristiyan şehitlerinin ve günah çıkartıcı ruhbanlarının çalışmalarını derlemektedir.<sup>161</sup> Burada geçen pasaj şöyledir: “Şehirde tanrıya karşı gelen paganlarla dolup taşıdığına tanık oldum. Önünde eğildiğiniz, taptığınız, kendi yaptığınız (bu adam), onurlandırdığınız Nebo ve Bel kim? Bakın tıpkı sizin gibi, komşularınız Harranlılar gibi Bath-Nikkal'e, Mabbuglular gibi Tar'atha'ya<sup>162</sup>, Araplar gibi Kartal'a, ve size benzeyen yine Harran'da olduğu gibi, güneşe ve aya tapanlar var.<sup>163</sup> Bir yıldızın ışığına ya da parıltısına esir olmayın. Çünkü herkesin tanrıdan önce yarattıkları lanetlidir/lanetlenmiştir.<sup>164</sup> Gezegenlerden jüpiter'in hizmetinde yer alan Bel, Merkürün hizmetinde yer alan ise Nabu'dur.<sup>165</sup> Bel ve Nabu Babil pantheonunda ve Bel adına yapılmış önemli bir kutsal alanın varlığıyla bilinen Palmyra'da da önemli tanrılardır.<sup>166</sup> Aslında Palmyra'daki Bel kültürü de Babil etkilidir.<sup>167</sup> Addai'nin

<sup>159</sup> Drijvers, *Cults and Beliefs*, s. 40; Ross, s. 87

<sup>160</sup> Addai'nin doktrininde, Nabu ve Bel'i içeren bölümde sistematik bir düzenleme söz konusudur. İlk önce Edessa'nın başlıca tanrıları Nabu ve Bel ile başlayan pasajda, bunların yanında iki dişi tanrısal varlık Bath-Nikkal ve Atargatis listelenmiştir. Daha sonra tanrısal bazı kimlikler, güneş, ay, gezegenler ve yıldızlar işlenerek, bu alanda yani Suriye ve Mezopotamya'da farklı isimlerle anılan ve tapılan Venüs yıldızı da bu sistematik yazınlara eklenmiştir. Bkz. Drijvers, *Cults and Beliefs*, s. 42

<sup>161</sup> Hayes, s. 33

<sup>162</sup> Ya da “Atargatis”

<sup>163</sup> Bath-Nikkal, ay tanrısı Sin'in karısı olan Ningal/Nikkal'in kızıdır ve belki onun kendisini Tar'atha'ya özdeş kılmak gerekir. Kartal daha sonraki Arapların verdikleri gibi kuzey yarımküresindeki en parlak yıldızlardan birini içinde bulunduran Şilyak burcuna verilmiş bir ad olabilir. Ayrıca kartal bilindiği üzere Zeus/Jüpiter'inde sembollerinden biridir. Bkz. Segal, *Edessa*, s. 88. Şehitlik mahallesinde bir kaya mezarının tabanında ele geçen bir mozaik döşeme üzerinde kartal motifi yer alır. Belki bu Zeus'un ve onun kartalının sembolüdür. Mozaikten geriye kalanlarda bu kartal motifi bu güne gelmemiştir. Bir kısmı ayakta kalan ve Şanlıurfa Müzesinde sergilenen bu mozaik geç Roma Dönemine aittir. Mozaikle ilgili geniş bilgi için bkz. Katalog bölümü, *Hayvan Mozaik*

<sup>164</sup> G. Howard (trans), *The Teaching of Addai*, Scholars Press, California, 1981, ss. 48–49; Ross, s. 87; Segal, *Edessa*, s. 87

<sup>165</sup> Segal, *Edessa*, s. 87

<sup>166</sup> Malcolm A.R. Colledge, *The Art of Palmyra*, Westview Press, London, 1976 (*Art of Palmyra*), s. 24; Lucinda Dirven, *The Palmyrenes of Dura-Europos*, Koninklijke Brill NV, Leiden-Boston-Köln, 1999, s. 41vd.; Teixidor, *Pagan God*, s. 113vd.; Teixidor, *Palmyra*, ss. 1–12

yazdıklarına göre Bath-Nikkal güneş ve ay inançları çerçevesinde Harranlılar tarafından benimsenmişlerdi. Tar‘atha Atargatistir ve kartal olarak tarif edilen ilahi varlıkla beraber Arapların taptıklarıdır. Son kısımda yazan Harran ve çevresindeki ata kültü işaret etmektedir. Ancak buradaki yıldızın ne olduğu ya da hangi tanrısal kimlik olduğu açık değildir.<sup>168</sup> Bu yıldız muhtemelen Venüs gezegenidir. Addai dışında Suruçlu Yakup’un yazdıkları gösterilebilir. Hz. İsa’nın doğumundan sonra Edessa’daki Pagan festivallerinin bitişini izleyen dönemde yazılan bu satırlar şöyledir: *O (şeytan), Apollon’u Antiokheia’ya ve diğerlerine bir ilahi idol olarak yerleştirdi. Edessa’ya Nabu ve Bel ile benzerlerini yerleştirdi.*<sup>169</sup> Böylece Suruçlu Yakup ve Addai, Edessa’da Bel ve Nabu kültlerinin güçlü varlıklarına önemle parmak basarlar. Onlar Babil’in iki ilahi varlığının Edessa pantheonundaki önemli yerlerini işaret ederler.<sup>170</sup> Yine bir rivayete göre Nabu ve Bel için Nisan ayının sekizinde düzenlenen festivalden bahsedilir.<sup>171</sup> Hıristiyan yazar Addai’nin bahsettiği bu satırlara göre, bütün şehir, şehrin ortasında bulunan büyük sunağın yanında bir araya geldiler. Tanrılar bir araya getirilmiş, süslenmiş, şeref ve saygınlık içinde yerlerine oturtulmuşlardı. Nabu ve Bel’de maiyetleriyle birlikteydiler. Bütün rahipler hoş kokulu tütsüler yakıyorlar, tanrıların şerefine yerlere içkiler döküyorlardı.

---

<sup>167</sup> Bu durum tanrının isminde meydana gelen değişikliklerle açıklanabilir. Hellenistik dönemden önce Palmyra’da Bol olarak bilinen tanrının adı Hellenistik dönemden sonra Babil’in önemli tanrısı Bel-Marduk’un etkisiyle Bel olarak değişmiştir. Muhtemelen bu değişim geç sayılabilecek kadar sonra yerleşmiştir. Çünkü Palmyra’da bulunan bazı yazıtlarda geçen kişi adlarından, ZabdiBol (Bol’un hediyesi), GaddiBol (Bol’un koruyucusu) gibi bazı isimler M.Ö. 217 yılına kadar olan yazıtlarda geçer. III. Antiokhos’un savaştığı Arap reislerinden birinin adının ZabdiBel (Bel’in Hediyesi) olduğu bilinmektedir. Bu isimlerin Palmyra dışında, başka bir Suriye yerleşimlerinde rastlanmaz. Bkz. Teixidor, *Pagan God*, s. 113; Teixidor, *Palmyra*, s. 1

<sup>168</sup> Ross, s. 87

<sup>169</sup> Drijvers, *Cults and Beliefs*, s. 43; Ross, ss. 87–88; metnin devamında “*O (şeytan) Harran’ı, Sin, Ba’alşamin ve Bay Nemre ile kötü yola saptırdı.*” diye yazmaktadır. Bkz. Drijvers, *Cults and Beliefs*, s. 38

<sup>170</sup> Suruçlu Yakup Yunan tanrılarından bahsederken onların isimlerini uygun bir şekilde Süryanca karakterler ile yazmıştır. Ephesos’ta Artemis Roma’da Zeus, Antiokheia’da Apollon ve diğer tanrılar, Baalbek’te Aphrodite’nin önemini vurgulamıştır. Yakup, yerel tanrı adlarını uluslara göre ayırmada oldukça dikkatli davranmıştır ve Babil kültürünün Edessa’da da var olduğunu vurgulamıştır. Bkz. Ross, s. 88

<sup>171</sup> Bu festivalin zamanı Babil’de büyük yeni yılın yani “akitu’nun” başlangıcıydı. Nabu ve Bel’in yakın ilişkisi muhtemelen bu festivalde birlikte hatırlanmalarından kaynaklanmaktadır. Palmyra’da, Bel tapınağında açıkça ifade edildiği şekilde bu festivalin Nisanın altıncı gününde kutlandığı belirtilmektedir. Bu durum şehirde ele geçen bazı tesseræ’lerle desteklenmektedir. Yine bazı yazıtlarda Nisan ayındaki bu festivalden bahsedilir. Palmyra bu festivalin oldukça çoşkulu kutlandığı bir şehirdi. Dolayısıyla Palmyra’nın kültürel anlamda etkilediği Edessa’da da bu festivalin M.Ö. 1. yüzyıldan beri kutlandığını biliyoruz. Babil’de olduğu gibi Palmyra ve Edessa’da bu festivale önderlik eden tanrılar Bel ve Nabu idi. Böylece orijinali Babil olan Akitu festivalinin etki alanları içinde yer alan Edessa’da tanrı Bel ve Nabu’yu birbirine yaklaştırdığı ve onların beraber anılmasına ve bu festivalle de onurlandırıldığı düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Bkz. Dirven, ss. 146–147

Kurban edilen hayvanların kokuları etrafa yayılmaktaydı. Koyunlar ve öküzler boğazlanmakta, müziğin ve dümbeklerin sesi bütün şehirde duyulmaktaydı.<sup>172</sup> Bahsedilen bu sunağın Hıristiyan döneminin en yıkıcı zamanlarında bile ayakta kaldığı ve yıkılmadığı yine Addai'nin anlattıklarıyla sabittir.<sup>173</sup> Ayrıca Addai Bel ve Nabu'dan uzak durulmasını özellikle vurgular.<sup>174</sup> Hıristiyan yenilikçilerin bu ihtiyatlı yaklaşımı Nabu ve Bel kültürünün şehirdeki gücü ve ciddi bir taraf sayısıyla açıklanabilir. Bu kültlerin üzerine özellikle giderek insanları ikna etme yolunu seçmişlerdir. Günümüzde yukarıda bahsedilen belgeler dışında hiçbir maddi kalıntı olmayan kültün tanrıları olan Nabu ve Bel'in aslında neyi simgeledikleri tam olarak bilinmese de Bel, Babil'de gezegenlerin yıldızların rabbi ve efendisi olan, dünyayı yaratan ve ona verimlilik sağlayan yüce tanrısal güç olarak kabul edilirdi. Nabu ise Bel'in oğlu hikmet ve kader tanrısıydı. Ayrıca onun, yazının mucidi olan ve yüce tanrı ile insanlar arasında aracılık yapan bir tanrısal varlık olduğuna inanılırdı.<sup>175</sup> Nabu ve Bel'in Babil etkili kültür olduğu vurgulansa bile, bu kültürlerdeki Hellen etkisi de göze çarpmaktadır. Bel'in Jüpiter'i temsil etmesi ve dünyayı yaratan olması ile Nabu'nun onun oğlu olması ve Merkür'ü temsil etmesi akla Hellen kültürlerinde Zeus ve Hermes'i getirmektedir. Edessa'nın güneyinde Palmyra'nın ise 100 km doğusundaki Dura-Europos şehrinde yer alan Gadde tapınağının naos'unda bulunan küçük bir heykel üzerindeki yazıta göre Nabu'ya aittir. Üzerine uzun bir tunik ve manto giymiştir. Elindeki kithara'yı bir mızrap ile vurarak çalmaktadır. Başını defne çelengi süslemektedir (**Şekil 59**).<sup>176</sup> Bu heykeldeki ikonografi açık bir şekilde Apollon Kitharodos'dan gelmektedir. Dolayısıyla Nabu kültürünün Hellenlerdeki Apollon olduğu söylenebilir.<sup>177</sup> Bel, belirtildiği üzere Nabu'nun babasıdır. Babil'de

---

<sup>172</sup> Segal, Edessa, s. 90

<sup>173</sup> Yeni dinin yani Hıristiyanlığın manevi gücüne kendini kapıranlar, dinlerini Edessa'ya yerleştirme çabasıyla giriştikleri mücadele de paganlara ait olan kutsalları yıkmaya başlamışlardır. Ancak Addai'nin anlattıklarında bu yıkıcılığı bir yerde yerine getirmemişlerdir. Addai bunu şöyle anlatır: “*Bu şehrin Başrahipleri Şavida ve Abdnebo ile arkadaşları Piroz ve Danaku'ya gelince; onlar, onun yaptığı işaretileri gördüklerinde acele ettiler ve tanrıları Nabu ve Bel'e kurban sunulan yüksek yerleri (sunakları) kırıp parçaladılar; yalnızca şehrin ortasında bulunan yüksek yer (sunak) hariç.*” Bkz. Gündüz, Paganizm, s. 99

<sup>174</sup> Howard, ss. 87–89; Gündüz, Paganizm, s. 99

<sup>175</sup> Gündüz, Paganizm, s. 100; Yaşar, III-VII. Yüzyıllarda Urfa, ss. 187–188

<sup>176</sup> Dirven, s. 128

<sup>177</sup> Bu heykel lokal bir üretim olmasına rağmen aynı kültün sembollerindedir. Dura-Europos'ta Gadde tapınağında ele geçen bu heykel sayesinde ve tanrının Apollon ikonografisinde oluşu, dinsel etki alanını açıklamaktadır. Böylece Nabu kültürünün gerek Edessa'da özellikle de Palmyra'da hangi tanrı olduğu üzerine ya da nasıl bir gücü olduğuna dair önemli bir delil olmaktadır. Böylece Hellen

her şeyin sahibi ve efendisi Marduk'la eş olan Bel belirtildiği üzere Hellenlerdeki Zeus ile eş bir tanrı olmalıdır.<sup>178</sup> Yine belki de Bel ve Nabu kültü içinde değerlendirilebilecek, Addai'de de geçen parlayan yıldız yani Venüs gezegeni de bölgede önemli bir kültün işaretidir. Bu yıldızın sabah ve akşam vakti parlamasıyla ortaya bir ikiz tanrı konsepti çıkmaktadır. Azizos ve Monimos olarak bilinen bu kült Edessa'da da önemseniyor olmalıydı.

Şehirde var olduğu bilinen önemli kültürlerden biri de Atargatis kültüydü. Addai Edessa'daki Atargatis kültüyle ilgili yazdıklarında bu tanrıçayı açık bir şekilde Hieropolis'e<sup>179</sup> dayandırmakta ve buradan Edessa'ya geçtiğini ifade etmektedir.<sup>180</sup> Atargatis'in Edessa'da önemli bir tanrıça olduğuna dair başka bir yazılı belgede Bardaisan iletmektedir.<sup>181</sup> O, "*Kral Kara Abgar Hıristiyanlığı kabulünden sonra Tar'ata/Atargatis için düzenlenen hadım olma ritüelini kaldırdı. Bu yasaklamadan sonra kendisini hadım edecek her erkeğin elinin kesilmesini emretti. O günden sonra*

---

kültüründeki Apollon'un, bu Suriye şehirlerinde yerel isim olarak önemli bir kült anlayışı ile ortaya çıktığına tanık olmaktadır.

<sup>178</sup> Dirven, s. 146

<sup>179</sup> Mabbug olarak da bilinen kenti Hellenler Bambyke olarak anarlardı. Edessa'nın kuzey batısında, Euphrates nehrinin batı kıyısında yer almaktaydı.

<sup>180</sup> Drijvers, *Cults and Beliefs*, s. 76; *Önüde eğildiğiniz, taptığınız, kendi yaptığınız (bu adam), onurlandırdığınız Nabu ve Bel kim? Bakın tıpkı sizin gibi, komşularınız Harranlılar gibi Bath-Nikkal'e, Mabbuglular gibi Tar'atha'ya, Araplar gibi Kartal'a, ve size benzeyen yine Harran'da olduğu gibi, güneşe ve aya tapanlar var. Bir yıldızın ışığına ya da parıltısına esir olmayın. Çünkü herkesin tanrıdan önce yarattıkları lanetlidir/lanetlenmiştir.*

<sup>181</sup> Krallık Döneminde Edessa'nın en önemli edebiyatçısıdır. Edessa'da M.S. 154 yılında pagan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Bardaysan kelime anlamı olarak Daysan'ın oğlu demektir. Daysan Edessa'dan geçen bir ırmaktır. Bu özelliği ile onun Edessalı olduğu pekişir. Zengin bir ailesi olan Bardaysan o zamanın kralı VIII. Abgar'ın –ki IX. Abgar olarak tahta geçecek olan- oğlu ile birlikte yetişmiştir. Çok tanrılı din eğitimi Atargatis'in bölgedeki en önemli kült merkezi olan Hieropolis'te, Anuduzar adlı bir din eğitmeni ile yapmıştır. Zaman geçtikçe Hellen kültürünü özümseyen biri olmuştur. Yirmi beş yaşına geldiğinde, şehirde Hıristiyanlık dininin baskınlığının artmaya başladığı zamanlarda söylendiğine göre piskopos Hystasp adlı birisi tarafından Hıristiyanlığa kazandırılmıştı. Böylece tarihin en erken kiliselerinden birine sahip olan Edessa'da kilise bilgini olarak çalışmaya başladı. Bir süre sonra astroloji ve metafizik ilimlerle uğraştığından sapkınlıkla suçlanarak aforoza uğramıştır. Edessa'da barınamayan Bardaysan Ermenistan'a kaçmak zorunda kalmıştır. Dini ve felsefi fikirlerini, yazdığı şiir ve ilahilerle ifade etmiştir. Bu şiirleri, geniş halk kitleleri üzerinde oldukça derin izler bırakmıştır. Böylece birçok taraftar kazanmıştır. Bardaysan'ın bu taraftarları şiirleri sayesinde onun fikirlerini yayarak yeni bir mezhep meydana getirmişlerdir. Onun eserlerinin birçoğu imha edildiğinden dolayı fikirleri tam olarak tetkik edilememiştir. Araştırmacılar onun fikirleri üzerine değişik görüşler içindedirler. Bazıları onun birden fazla tanrıya inandığını, bazıları da üç zata ve üç doğaya, 366 aleme ve varlığı meydana getiren dört kainata inandığını, Musa ve diğer peygamberlerle konuşanın Tanrı olmadığını, belki de meleklerin reisi olduğunu, Meryem'in ölümüne kabil bir gövde doğurmadığını, belki gövdenin şekil alan bir ruh doğurduğunu kıyameti inkar ettiğini söylerler. Bardaysan'ın ölümünün hangi tarihte olduğu ve öldürüldüğü konusu tartışmalı olsa da genel kanı olarak onun öldürülmediği ve 222 yılında Ermenistan'da öldüğü üzerinedir. Bkz. Çelik, ss. 82–83, dip.155; Hayes, ss. 87–126; Segal, Edessa, ss. 70–73

*Edessa'da kimse kendini hadım etmedi*” diyerek Atargatis kültürünü işaret etmektedir.<sup>182</sup> Atargatis'e şehirde Tar'atha denmesinin sebebi, bölgenin diline uyarlanmasından kaynaklanmaktadır.<sup>183</sup> Yine Samsat'lı Lucianos, bölgedeki Atargatis kültüründen bahseder.<sup>184</sup> Bu kültürün en etkin olduğu Hierapolis'teki tapınakta içinde balıklar olan büyük bir havuz bulunmaktaydı.<sup>185</sup> Balıkları yemenin yasak olduğu tapınakta su canlıları ile ilgili heykeller de yer almaktaydı. Lucianos Hierapolis'teki Atargatis kültüründen bahsederken, tanrıça adına düzenlenen festivali de konu etmiştir. Yapılan festival yılda iki kez düzenlenmekte idi. Denizden getirilen su karmaşık ve anlaşılmalı bir ritüel çerçevesinde havuza boşaltılmaktaydı.<sup>186</sup> Su ve balıkla ilişkili Atargatis kültürünün Edessa'daki varlığı, buradaki bu gün Balıklı göl olarak adlandırılan alanla da açıklanabilir. Muhtemelen burası önemli bir Atargatis kutsal alanıydı. Şanlıurfa Müzesi'ndeki arkeolojik veri de Edessa'daki Atargatis kültürünün buradaki varlığını açıklamaktadır. Bu bir steldir. Kireç taşından yapılmıştır. 56 cm. genişliğinde ve 39 cm. yüksekliğindedir. Tanrıça Hadad ile beraber ortadaki *semeion*'un<sup>187</sup> sağında durmaktadır. Solunda ise ona eşlik eden Hadad yer alır (**Şekil 43**). Tahrip olmasına rağmen Dura-Europos'taki Hadad-Atargatis kabartmasıyla büyük benzerlik taşır. Uzun elbiseli ve oturur vaziyetteki figürlerin bir elleri *semeion*'a doğru uzanmaktadır. Aslında Suriyede'ki Atargatis-Hadad tasvirlerinde boğa ve aslanda yer almaktadır. Ancak burada aslan ve boğa figürü yoktur. Ancak *semeion* burada oldukça önemli bir belirteç olmaktadır. Bu kabartma muhtemelen M.Ö. 1.-2. yüzyıla aittir.<sup>188</sup>

### 2.2.1.3. Hıristiyanlık

Muhtemelen M.S. 1. yüzyıldan itibaren ciddi bir cemaat kuran Yahudiler Hıristiyanlığında şehirde hızla benimsenmesine neden oldular.<sup>189</sup> Hıristiyanlığın Edessa'da ilk filizlendiği zaman henüz Hz. İsa hayattayken gerçekleşmiştir.

<sup>182</sup> Gündüz, Paganizm, s. 52; Yaşar, III-VII. Yüzyıllarda Urfa, s. 188

<sup>183</sup> Drijvers, Cults and Beliefs, s. 96

<sup>184</sup> Ross, s. 89

<sup>185</sup> Ross, s. 89

<sup>186</sup> Segal, Edessa, s. 85

<sup>187</sup> Konik biçimli Atargatis kültüne has obje

<sup>188</sup> Drijvers, Cults and Beliefs, ss. 80–82

<sup>189</sup> Drijvers, Syrian Christianity, s. 138

Dolayısıyla henüz Hıristiyanlık adı ile anılmayan bir oluşumun lideri olan<sup>190</sup> yeni bir peygamberin öğretileri ve gündün güne yayılan, onun gerçekleştirdiği mucizelerden etkilenen bir kral söz konusudur. Şehre Hz. İsa'nın dininin ilk girişi Kral V. Abgar Ukkoma'nın tahta çıktığı ikinci dönemde olmuştur (M.S. 13–50). Matta İncilinde

<sup>190</sup> Bu gün dünyanın en büyük dinlerinden birisi olan Hıristiyanlık, kurucusu kabul edilen Hz. İsa zamanında yeni bir din olarak ortaya çıkmamıştı. Ne Hz. İsa ve ne de onun ilk çekirdek cemaatini oluşturan Havariler yeni bir din kurmadılar. Ancak bir yandan olayların gelişimi, bir yandan da Aziz Pavlos'us paganlar üzerindeki misyon çalışmaları ve yorumları, zamanla Hıristiyanlık adı altında yepyeni bir dinin ortaya çıkmasına neden oldu. Hz. İsa aslında bir Yahudidir. Aslında O'nun misyonu bozulan Yahudi toplumunu ve dinini düzenlemek ve yeniden yapılandırmaktı. Sinoptik İnciller den anlaşılacağı üzere Hz. İsa'nın bir din ve kilise kurmak gibi bir düşüncesi yoktur. O bozulan ahlakı ve hahamların elinde oyuncak haline gelmiş olan şeriati, açıklama, yorumlama ve düzeltmek için mücadele etmekteydi. Bu savaşımında Tevrat hükümlerinden birini dahi kaldırmaya yükümlü olmadığını söylüyordu. Bkz. Çelik, ss. 22–24. Nitekim Ondan sonra yazılmış İncillerde bile buna işaret edilmektedir. Matta'da yazanlara göre Hz. İsa şöyle der: “Kutsal yasayı ya da Peygamberlerin sözlerini geçersiz kılmak için geldiğimi sanmayın. Ben geçersiz kılmaya değil tamamlamaya geldim. Size doğrusunu söyleyeyim, gök ve yer ortadan kalkmadan, her şey gerçekleşmeden, Kutsal Yasa'dan en ufak bir harf ya da bir nokta eksilmeyecek. Bu nedenle, bu buyrukların en küçüklerinden birini kim çiğner ya da başkalarına öyle yapmayı öğretirse, göklerin egemenliğinde en küçük sayılacak. Ama bu buyrukları kim yerine getirir ve başkalarına öğretirse, göklerin egemenliğinde büyük sayılacak. Size şunu söyleyeyim: doğruluğunuz din bilginleri ile Ferisilerinkini kat kat geçmedikçe, göklerin egemenliğine asla giremezsiniz.” Bkz. Matta İncili 5, 17–20. Hz. İsa henüz hayattayken, her ne kadar Havarilerden oluşan bir cemaat kendi etrafında toplanmışsa da, bu günkü anlamda bu cemaat bir kilise oluşturmuyordu. Hz. İsa'nın çevresindeki bu cemaat, toplumun güçsüzlerinden oluşan, okuryazar dahi olmayan basit balıkçı ve çiftçilerden ibaretti. Bkz. Çelik, s. 24. M. Çelik'in söylediği gibi, Hz. İsa'nın Hıristiyan olmadığı ya da eski dini yani Yahudiliği yıkmaya gelmediği tarihsel bir gerçektir. Ancak Hz. İsa'nın ömrünün vefa etmesi durumunda yaydığı öğreti ve yeniliklerin yeni bir din boyutunda değerlendirip değerlendirmeyeceğini, yukarıda Matta incilinden verilen bölüme rağmen, kestirmek zordur. Nitekim O öldükten sonra onun Havarileri sadece Onun öğretilerini yaymışlar ve bozulan Yahudiliğe karşı bir hareket içine girerek, ulaşabildikleri tüm yerlere bu yeni soluğu yaymaya çalışmışlardır. Bunun içinde tabii ki pagan inançlar içindeki toplumlarda vardı. Hz. İsa öldükten sonra İlk inananlar örgütlenmiş ve düzenli bir cemaat haline gelmiştir. İlk inananların kurduğu bu düzenli birliğin ilk önderi kura ile Mattias seçilmişti. O'nun ölümünden sonraki bu ilk cemaat Yahudiler gibi onların mabetlerinde ibadet ediyorlardı. İrkdaşlarından daha çok şeriata sarılıyorlardı. Kendileri gibi düşünmeyen Yahudilerden tek farkları, Hz. İsa'nın şahsiyle ilgili bir konuydu. Onlar Hz. İsa'nın Hz. Musa'nın kavmini ve dinini düzeltmek için gönderilmiş bir elçi ve Mesih olduğuna inanırlarken, diğerleri bunu reddetmekteydi. Bunun dışında inanç, tapınma ve uygulamada diğerleri ile aralarında bir fark yoktur. Bunlar yeni nesil Yahudi bir örgütlenme idiler. Hatta sonradan konan Pazar günleri değil cumartesi yani sebt günü (İbrance Şabat) çalışmıyorlar, dinlenip ibadet ediyorlardı. Bu yapılanma Tarsus'lu bir Romalı Pagan olan Pavlos'un Hz. İsa'nın yoluna girmesi ile değişmiştir. Önceleri Hz. İsa'nın ve O'nun yandaşlarının büyük bir düşmanı iken, Şam'a giderken, Hz. İsa'nın ona görünmesi ile iman ettiği anlatılır. Pavlos'un diğer bir Havari Barnabas'la çıktıkları yolculuklarda birçok pagan toplumlara Hz. İsa'nın dinine çevirirler. Ancak hala ortada bu yeni dinin ne bir adı ne de bir mabedi vardır. Antiokheia'da Barnabas'la Pavlos misyon faaliyetlerine devam ederken bu ikili arası açılır ve Pavlos çalışmalarına Suriye ve Kilikia bölgesinde devam eder. İşte bu dakikadan itibaren Pavlos'un gerçek düşünceleri, Hıristiyanlık dininin ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Onun en büyük arzusu Hellen ve Roma kültürlerini kendi istekleri ile iman etmelerini sağlamaktır. Ancak bunu sağlayabilmesi için Musa Şeriatini ve bunun içindeki önemli bir ritüel olan ve pagan toplumlarda alay konusu, erkeklerdeki sünnet sorunun giderilmesi gerekmektedir. Sorunu bu her iki köklü gelenekleri radikal bir kararla ortadan kaldırarak sağlamıştır. Artık iman etmek için şeraite ve sünnete gerek yoktur. Hz. İsa yandaşları kendileri için Kudüs'te düzenledikleri ilk kiliseden sonra, özellikle Pavlos'un kendi içindeki reformları sayesinde, birbirlerinden iyice ayrılmaya başlamışlardı. Pavlos'un ortaya koyduğu rahat zemin ile Batı Hıristiyanlığı giderek yayılmış ve kabul görmüştür.

yazanlar Hz. İsa'nın bölgede ne kadar çabuk duyulduğunu ve kötürümlere umut olduğunu açıklamaktadır. “O'nun ünü bütün Suriye'de yayılmıştı. Çeşit çeşit hastalıklara yakalanmış, ıstırap içinde olan, cine tutsak, saralı, felçli olanların hepsini O'na getirdiler, O'da onları iyileştirdi”<sup>191</sup> sözleri ile İncil bu durumu oldukça net bir şekilde açıklamaktadır. Eusebius, M.S. 325 yılında tamamladığı “Kilise Tarihi” adlı eserinde, Euphrates'in öte yakasındaki milletlerin en ünlü hükümdarı olan Edessa Kralı Abgar'ın “tedavisi insan gücünün ötesinde olan” bir hastalığa tutulmuş olduğunu anlatmaktadır. Kral Abgar, Hz. İsa'yı hastalığını iyileştirmesi için ricada bulunduğu bir mektup yazmıştır. Eusebius bu dönemde kendi kralları tarafından yönetilen Edessa'nı resmi arşivlerinden çıkarılmış ve Süryanice'den Yunanca'ya çevrilmiş olduğunu iddia ettiği Abgar ile Hz. İsa arasındaki mektuplaşmanın metnini verir.<sup>192</sup> Buna göre kral Abgar Hz. İsa'ya temsilci olarak seçtiği Hannan (Ananias) ile gönderdiği mektubunda; O'nun insanları iyileştirici özellikteki kurtarıcı kimliğini bildiğini ve bu yüzden ülkesine gelip kendi içinde bulunduğu hastalığı iyileştirmesini ister. Ayrıca bulunduğu yerde Hz. İsa'ya kötülük edildiğini bu yüzden O'nu kendi krallığına, bundan sonra yaşaması için teklifte bulunur. Ancak Hz. İsa buna beni görmeden bana iman eden sana ne mutlu diyerek başlar ve onun iyileşmesi için kendisine bir öğrencisini göndereceğini söyler. Kendisi ise görevlerini tamamladıktan sonra yukarı çekileceğini söyleyerek kralın bu ince teklifine kibarca reddeder.<sup>193</sup> Bu hikaye Hıristiyanlık alemi içinde büyük bir üne sahiptir.<sup>194</sup> Önemli bir Süryani din adamı ve tarihçisi olan Horepiskopos A. Günel,

---

<sup>191</sup> Matta 4, 24

<sup>192</sup> Segal, Edessa, s. 101

<sup>193</sup> R. J. Gottheil “An Arabic Version Abgar-Legend”, **Hebraica**, Vol. 7/42, 1891, ss. 268–277

<sup>194</sup> Mektuplaşmanın en erken versiyonu Eusebius'un anlatımıyla şöyledir: “Kral Abgar'dan İsa'ya yazılmış ve resmi temsilci Ananias vasıtasıyla Kudüs'te bulunan İsa'ya gönderilmiş bulunan mektubun kopyası: *Kral Abgar Ukkoma'dan Kudüs bölgesinde zuhur etmiş Büyük kurtarıcı İsa'ya selamlar. Seni ve tedavilerini, ilaçsız ve otsuz onları nasıl gerçekleştirdiğini duydum. Çünkü söylendiğine göre sen körlerin tekrar görmelerini, kötürümlerin yürümelerini sağlıyor, cüzamlıların iyileştiriyor, günahkar ruhları ve cinleri kovuyor, uzun hastalıkların pençesine düşmüş olanları şifaya kavuşturuyor ve ölüleri diriltiyormuşsun. Seninle ilgili bütün bu şeyleri duyduktan sonra iki şeyden birine, ya senin tanrı olduğuna ve bu şeyleri yapmak için gökten indiğine veya bu şeyleri yapan tanrının oğlu olduğuna karar verdim. Bu nedenle acele bana gelmeni ve tutulmuş olduğum hastalığı tedavi etmeni rica etmek üzere sana yazıyorum. Ayrıca Yahudilerin senle alay ettiklerini ve sana kötü muaemele etmek istediklerini duydum. Her ikimize de yetecek çok küçük ve saygıya değer bir şehrim var. İsa'nın resmi temsilci Ananias vasıtasıyla krala verdiği cevap; Beni görmeden bana inanan sana ne mutlu! Çünkü benim hakkımda beni görenlerin bana inanmayacakları, beni görmeyenlerin bana inanacakları ve yaşacakları yazılmıştır. Mektubunun nedeni olan şeye, benim yanına gelmeme gelince, önce burada kendileri için görevlendirildiğim şeylerin tümünü tamamlamak zorundayım ve onları tamamladıktan sonra beni gönderenin yanına, yukarıya çekileceğim. Yukarıya çekildiğimde*

bu mektuplaşma hikayesine, Abgar'ın O şayet seninle (Hannan ile) gelmezse, O'nun resmini bir tahtanın üzerine yapıp kendisine getirilmesini emrettiğini söylemektedir.<sup>195</sup> A. Günel'in bu eklemesi Addai'nin Doktrininde geçmektedir.<sup>196</sup> Buna göre hikaye şu şekildedir. Saraya mensup iki önder ve saygın kişinin Abgar'ın sekreteri olan Hannan ile birlikte Suriye'deki Roma valisini ziyaret ettikleri söylenmektedir. Onlar buradan Kudüs'e gitmişlerdir. Hannan, Hz. İsa'yı görmüş ve onun işlerini kaydetmiştir. Döndüğünde ise şahit olduğu her şeyi krala aktarmıştır. Kral Abgar bunları duyduktan sonra, iyileşmesi için ona mektubu yazar ve Hannan ile gönderir. Bu sefer Hz. İsa bu mektuba mektupla yanıt vermez, sözlü olarak cevaplandırır. Hz. İsa sözlerini söylerken, aynı zamanda bir ressam olan Hannan onu suretini çizmeye çalışmaktadır. Seçkin renklerle İsa'nın portresini yapar. Bu resmi alıp efendisi Kral Abgar'ın yanına gelir. Abgar bu portreyi gördüğünde büyük sevinç duyar ve büyük bir saygı ile sarayının odalarından birine koyar. Addai'nin Öğretisinde geçen bu hikaye zamanla, bu portrenin Hannan tarafından yapılmadığı daha doğrusu Hz. İsa'dan çok etkilendiği için yapılamadığı ve bunun üzerine Hz. İsa'nın eline aldığı temiz bir mendile yüzünü bastırması sonucu mucizevi bir şekilde oluştuğu üzerinedir.<sup>197</sup> Bu durum ilk kez M.S. 569 yılında çıkmış olması muhtemel bir cümlede söylendiği gibi "ölümlü ellerin eseri" değildir, ilahidir sözleriyle ortaya atılmıştır.<sup>198</sup> Bir süre sonra bu portrenin olası kopyaları ile beraber koruyucu bir özelliğe büründüğüne tanık olmaktadır. Giderek portre ile ilgili hikayeler çoğaltılmış ve bu Hıristiyanlık içinde genel bir inanca sebep olmuştur. M.S. 574 yılında Edessa'dan İstanbul'a getirilen kopya bir portre ile yine M.S. 944 yılında getirilenlerle büyük bir coşkuyla kabul edildi. Artık Hıristiyanlık alemi için oldukça mühim bir kutsal olgu iyice kabul görmüştü.<sup>199</sup> Görülüyor ki M.S. 1. yüzyılda cereyan eden ve en erken M.S. 4. yüzyılda bahsedilen mektuplaşma hikayesi, kendisini Hz. İsa'nın Havarisi ilan eden Addai ile iyice mistik bir havaya sokulmuştur. Zamanla Edessa'nın, özellikle M.S. 5. yüzyıldan itibaren tam anlamıyla bir Hıristiyan şehir olması, bu mektup ve portre anekdotu ile bir Hıristiyan şehir olarak

---

*hastalığını iyileştirmek ve sana ve seninle birlikte olanlara hayat vermek için öğrencilerimden birini yanına göndereceğim."* Bkz. Segal, Edessa, ss. 102–103

<sup>195</sup> Günel, Aziz., **Türk Süryaniler Tarihi**, Oya Matbaası, Diyarbakır, 1960, ss. 90-91

<sup>196</sup> Yaşar, III-VII. Yüzyıllarda Urfa, s. 6

<sup>197</sup> Hayes, s.37

<sup>198</sup> Segal, Edessa, s. 119

<sup>199</sup> Yaşar, III.-VII. Yüzyıllarda Urfa, ss. 9–10



iyice ünlenmesine ve daha kutsal bir kimliğe bürünmesine sebep olmuştur. Kral Kara Abgar Hz. İsa'ya iman etmiş ancak belirtildiği üzere henüz şehirde dinsel anlamda bir değişiklik olmamıştı. Sadece şehrin önemli bir kültü olan Atargatis çerçevesindeki hadım etme ritüelleri sona ermişti. Kral V. Abgar Atargatis için yapılan bu törenleri yasaklamış ve artık kendini hadım edenlerin ellerinin kesileceğini ilan etmişti. Bundan sonra hiç kimse Atargatis için kendini hadım etmemiştir.

Buraya kadar anlatılanlar, şehir ile Hz. İsa'nın ilk tanışmasına dayanmaktadır. Ancak bu o kadar uygun bir hikayedir ki tüm Hıristiyanlık dünyası içinde kabul görmüştür. Ancak belirtildiği gibi Kara Abgar'la sadece bir süreç başlamıştır. M.S. 400 yılından sonra öğretilerinin Süryanice kaleme alındığı Addai, Kral Kara Abgar ile aynı dönemde yaşamış olduğu ve Addai'nin kraldan önce öldüğü söylenmektedir.<sup>200</sup> Dini menkıbelerde, doğal olarak Hz. İsa ile beraber Hıristiyanlığın ortaya çıktığı inancından ötürü, Kral V. Abgar Ukkama artık bir Hıristiyandır. Addai'de<sup>201</sup> Hz. İsa'nın kendisi ya da yandaşları tarafından Edessa'ya gönderilmiş bir havari ve Edessa'nın ilk piskoposudur. Addai aynı zamanda, dini anlatılara göre M.S. 1. yüzyılın ortalarında Edessa'da ilk kiliseyi kuran kişidir.<sup>202</sup> Ancak bu dini menkıbeler yaklaşık M.S. 5. yüzyıldan sonra yazılmışlardır. Dolayısıyla şehrin Hıristiyanlık kabulünü bu Hıristiyan yazarlar kronolojik gerçekleri bir tarafa koyup idealize etmişler ve bunun sonucunda da Edessa'nın henüz Hz. İsa hayattayken Hıristiyan olmuş bir şehir olduğu gibi bilim dışı bir görüşün içinde olmuşlardır.

---

<sup>200</sup> Segal, Edessa, s. 122

<sup>201</sup> Addai'nin Edessa'ya gelişi ve yaşamı da söylentilerden ibarettir. O Havari Toma'nın kardeşlerinden biridir. Hz. İsa'nın ölümünden hemen sonra Edessa'ya gönderilir. Kente gele Addai Filistinli bir Yahudi olan Tobias'ın evinde kalır ve yine onun aracılığıyla Kral Abgar'a sunulur. Addai, Kral Abgar'ı iyileştirdikten sonra ona Hıristiyanlığı da kabul ettirir. Artık Abgar bir Hıristiyan olarak, Addai vasıtasıyla şehirde bir kilise kurulur. Addai daha sonra, öğrencileri Aggai ve Mara'yı yanına alarak Mezopotamya'ya geçer. Süryani kaynaklar Addai'nin Diyarbakır, Nusaybin, Dicle'nin doğusu, Beszebday, Hadyab, Begermay, Keşker, Ahvaz ve civarlarını dolaştığını, buralarda Hıristiyanlığı vaaz ettiğini, Erbil'e Fıkido adlı bir piskopos da atayarak, Edessa'ya geri döndüğünü kaydederler. Bkz. Çelik, ss. 58–59. Edessa'ya döndükten sonra öldüğü söylenen Addai'nin tüm şehirde büyük bir yasla defnedilmiştir. Bu duruma en çok üzülen ise kralın kendisi olmuştur. Söylentiler Addai öldükten kısa bir süre sonra Kral V. Abgar'ın öldüğü üzerinedir. Bkz. Segal, Edessa, s. 122.

<sup>202</sup> Yaşar, III-VII. Yüzyıllarda Urfa, s. 202

Bu yazılanlara bakıldığında Edessa'nın M.S. 1. yüzyılda tamamen bir Hıristiyan şehir hüviyeti kazanmış olması gerekmektedir. Hıristiyan aleminin inandığı doğrularda bunun üzerinedir. Dolayısıyla şehrin bu kadar erken bir dönemde kutsandığı ve namının "İlk Hıristiyan Krallık" olarak atfı bu nedenledir. Şehrin ilk Hıristiyan krallık olarak anılması bilimsel anlamda nispeten kabul edilebilir. M.S. 1. yüzyıl ve sonrasındaki iki asırlık süreçte, şehrin dokusuna bakıldığında paganist inançlar daha baskındır. Sumatarda'ki M.S. 2. yüzyıl pagan mabetleri ve şehrin nekropollerindeki mezarlarda ele geçen mozaikler ve yazıtların<sup>203</sup> hepsi en azından M.S. 3. yüzyılın sonuna kadar, Hıristiyanlığın karşısında paganist inançların baskınlığını ortaya koyan arkeolojik belgelerdir. Bu zamana kadar Hıristiyanlıkla ilgili maddi bir belge yoktur. Dolayısıyla sadece manevi ölçüler boyutundaki M.S. IV. yüzyıl ve sonrasındaki Hıristiyan dindarların yazdıkları, olay ve kişiler bazında yaşanmışlıkları, erken dönemlere uyarlamak suretiyle nispeten doğru olsa da kronolojik yaklaşımlar, bu arkeolojik verilerle, bunların sadece şehrin Hıristiyan kutsiyetini inanlara sunulmuş, onların etkilenmesi sağlayacak düşünceler olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

Buraya kadar Edessa'da, paganizmin M.S. 3. yüzyılın sonuna kadar baskın olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır. Tabii bu durum şehirde bir Hıristiyan cemaatinin olmadığı anlamına gelmez. Her şeyden önce Kral V. Abgar'ın Hz. İsa'nın çarımha gerilmeden önce onu tanıdığı hatta ona inandığı kabul edilebilir.<sup>204</sup> Ancak bu tüm krallık altındaki yaşayanların Hıristiyan olduğu anlamına gelmez. Nitekim yukarıda da belirtildiği gibi bu tarihte buna işaret eden hiçbir maddi görsel yoktur. Ancak Kral V. Abgar ile Hz. İsa'nın tanışıklığı, burada bir Hıristiyan cemaatinin yapılanmasının başlangıcı olmuştur. Bu yapılanma oldukça hızlı bir şekilde olmalıdır ki, kayıtlara geçmiş olan M.S. 201 yılındaki su baskınında şehrin kilisesinin de yıkıldığı aktarılmıştır. Öyleyse Edessa'da bu Hıristiyan cemaatinin oluşturduğu ve M.S. 2. yüzyıla ait bir kilise vardı.<sup>205</sup> Dolayısıyla Edessa'nın M.S. 2. yüzyılda önemli bir Hıristiyan cemaati vardı.<sup>206</sup> Bu cemaatte şehirde var olan Yahudilerin içinden çıkmış

---

<sup>203</sup> Drijvers, *Inscriptions*; Drijvers ve Healey

<sup>204</sup> Segal, *Edessa*, s. 107

<sup>205</sup> Barnard, ss. 161–175

<sup>206</sup> Han J.W. Drijvers, "Quq and Quqites: An Unkonown Sect in Edessa in the Second Century A.D.", *Numen*, Vol. 14/2, 1967, ss. 104–129

ve Hz. İsa'nın yenilik hareketine katılmış olanlardan oluşmuştu.<sup>207</sup> Edessa'da var olan Yahudi cemaatinin yanında, şehrin kullandığı dil ve yazı da Hıristiyanlığın burada kolay bir şekilde taraftar bulmasını sağlamıştır. Şehir bir tür Aramice olan bir yazı ve dil olarak sonradan Süryanice denen Hz. İsa'nın kullandığı yazıyı ve dili kullanmaktaydı. Bu kültürel olgu şehirde Hıristiyanlık düşüncesinin yayılmasında katkıda bulundu diyebiliriz.<sup>208</sup> Bu ilk kilisenin Edessa'ya özgü ve buradan yönetilen bağımsız bir kilise olduğunu söyleyebiliriz.<sup>209</sup> Addai ile başlayan bu cemaatin liderleri ve piskoposları Addai'den sonra onun öğrencisi Aggai<sup>210</sup> ve ondan sonra da Palut'tur.<sup>211</sup> Palut, o zaman Antiokheia Episkopos'u Serapion tarafından atanmıştı.<sup>212</sup> Palut'la beraber Edessa kilisesinin, Antiokheia'nın dini yetki sahasına girmiştir.<sup>213</sup> Serapeion, M.S. 191 yılında episkopos olmuştu.<sup>214</sup> O halde Edessa'da M.S. 2. yüzyılda bir kilisenin kurulmuş olması gerçekçi gözükmektedir. Bundan sonra Edessa bölgede kendisine bağlı tüm kiliselerle beraber M.S. 6 yüzyıla kadar Antiokheia Piskoposluğunun yönetimi altına girmiştir.<sup>215</sup>

Eusebius'un yazdıkları M.S. 324 ya da 325 yılına aittir. Bu tarihte, M.S. 325 yılında, İznik Konsili toplanmıştır. Bu konsile Edessa'da bir temsilci göndermiştir. Bundan sonraki konsil toplantılarının hepsinde Edessa'da artık vardır.<sup>216</sup> O halde bu tarihten önce başlayarak, Edessa Hıristiyanlığı etkili bir duruma gelmişti. Böylece Edessa'nın güçlü paganist yapısı artık yerini Hıristiyanlığa bırakmaya başlamıştı.

Özetle tüm bu gelişmeler, Edessa'nın M.S. 2. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Mezopotamya'nın ve çevre ülkelerin en büyük Hıristiyan düşünce merkezi

---

<sup>207</sup> Drijvers, *Jews and Christians*, s. 87–102

<sup>208</sup> Çelik, s. 59

<sup>209</sup> Yaşar, III-VII. Yüzyıllarda Urfa, s. 209

<sup>210</sup> Addai'nin ölümünden sonra yerine kilisenin başına geçen ve şehrin piskoposu olan Aggai, kralın ölümünden sonra oluşan sükunetten memnun olmayan oğullarından biri tarafından öldürülür. Onun ölümü de söylenenlere göre, Addai'nin ölümü kadar bir üzüntü yaratmıştır.

<sup>211</sup> Hayes, s. 39

<sup>212</sup> Aggai'nin öldürülmesi ani olduğu için, Palut'un üzerine elini koyması için yeterli zaman bulamamıştır. Bunun üzerine Palut gerekli yetkiyi alabilmek için Antiokheia psikoposuna giderek ondan aldığı yetki ile Edessa kilisesinin başına geçer. Böylece Edessa kilisesi Antiokheia yetki alanına girer. Bkz. Segal, *Edessa*, s. 123

<sup>213</sup> Yaşar, III-VII Yüzyıllarda Urfa, s. 209

<sup>214</sup> Çelik, s. 62

<sup>215</sup> Çelik, s. 62

<sup>216</sup> Segal, *Edessa*, s. 130

olmasına neden olmuştur. Anlatılanlara göre Addai'ni şehirde kurduğu bir okul giderek bir akademiye dönüştü. Bu akademi Doğu Suriye ile Asur bölgesinin yararlandığı bir tür Hıristiyan üniversitesiydi. Burada Hıristiyanlıkla ilgili kutsal metinler Süryaniceden Yunancaya çevriliyor ve böylece Hıristiyanlık geniş kitlelere yayılıyordu. Bu tarihlerden itibaren Edessa'da bu kadar çabuk ve güçlü bir Hıristiyanlık zemininin oluşmasında, Roma'dan Hıristiyanlığı seçtiği için Edessa'ya gelen Titianus ve Edessalı bir pagan ailenin oğlu olan ve sonradan Hıristiyanlığı seçen Bardaysan'ın katkıları büyüktür.<sup>217</sup>

Hıristiyanlığın artık bir örgütlenme içinde olduğu oldukça önemli bir merkez olan Edessa'da, yukarıda belirtildiği gibi paganlar, M.S. 5. yüzyıla kadar varlıklarını daha rahat bir şekilde devam ettirmiştir. Hatta şehirde rahatsız olan taraf, tüm bölgenin en örgütlü cemaatine rağmen, Hıristiyanlar olmuşlardır. Nitekim bunda en önemli gerekçe bölgede henüz Hıristiyanlığı kabul etmemiş olan Roma İmparatorluğunun iktidarındır. İmparatorluk Yahudilere karşı ne kadar hoş görülüyse, Hıristiyanlara karşı o kadar acımasız davranmıştı. Kuşkusuz bunda Hıristiyanların yayılımcı misyonerlik faaliyetleri ve Roma İmparatorluğunun tamamını Hıristiyanlaştırma istekleri yatmaktaydı. Katı politeist inançlara sahip Roma İmparatorluğunda, imparatorların tanrılık vasıfları gibi bir özellikleri de vardı. Bu etkinliklerini kaybetmek istemeyen İmparatorluk, tabi ki geçmiş geleneklerine de sıkı sıkıya bağlılıklarından ötürü, Hıristiyanlığın yayılmasını tehlikeli görmekteydiler.

İlk zamanlarda Hıristiyanlığın Yahudilik içinde beslenen yapısı ve ayrı bir din olmaktan ziyade, Yahudiliğin içinde farklı bir yapılaşma ya da mezhep gibi görülmesi Roma'yı tedirgin etmemişti. Zaten Yahudilerin içinden çıkan ilk Hıristiyanlar Musa şeriatını aynen uygulayan ve havralara devam eden kişilerdi.<sup>218</sup> Ancak sonradan, özellikle de M.S. 2. yüzyıldan itibaren başlayan Yahudilikten kopma ve Hıristiyanlığın olgunlaşma döneminde Roma bir tehlikeyle karşı karşıya olduğunun farkındadır. Bunu engellemek içinde birçok yerde olduğu gibi büyük kısımlara girişmiştir.

---

<sup>217</sup> Hayes, s. 47

<sup>218</sup> Çelik, s. 65

Bunun ilk somut örneğini İmparator Traianus gerçekleştirmiştir. O, Doğu seferi sırasında Antiokheia'ya uğramıştı.<sup>219</sup> Hatta buradan Edessa'ya gitmişti.<sup>220</sup> Antiokheia'dayken Patrik İğnatus Nurani'yi Roma'ya göndermiş ve aslanlar tarafından parçalanmasını emretmişti. Hıristiyanlara karşı başlatılan yerel soykırımlar bundan sonra artarak devam etmiştir. Edessa ve çevresinde, Süryani kaynakların aktardıklarına göre on büyük kıyım gerçekleşmiştir. Roma İmparatoru Traianus'un yaptığı ilk sistemli Hıristiyan soykırımı ise Edessa'da gerçekleşmiştir. Antiokheia'dan Edessa'ya geçen Traianus, burada büyük bir kıyım gerçekleştirmiştir.<sup>221</sup> Traianus Döneminde gerçekleştiği söylenen bu büyük kıyımın aslında İmparator Decius (M.S. 249–251) zamanında gerçekleştiği iddiaları da vardır.<sup>222</sup> Her ne olursa olsun Roma İmparatorluğunun bölge ve özellikle de Edessa Hıristiyanlarına karşı başlattığı soykırımlar, bu dinin İmparatorluk içinde kabulüne kadar devam etmiştir.

Yeri gelmişken “Süryani” ifadesi ile ilgili birkaç söz söylemekte fayda vardır. Antiokheia ve Edessa'daki kiliselerin hepsi Süryani cemaatlerinin yapılanmalarıdır. Peki, bu Süryanilik neydi ya da Süryaniler kimlerdi? Süryanilik bir ırkın adı mı yoksa bir soyun dini olarak ayrışması sonucu ortaya çıkarılmış dini bir sıfat mıdır? Aslında günümüzde bile bu ifadenin tam açıklaması, daha doğrusu kökeni konusundaki tartışmalar henüz netlik kazanmamıştır. Ancak kesin olan Süryanilerin aslında, M.Ö. 14. yüzyılda Suriye'nin doğusunda görülmeye başlanan Aramiler'in soyundan geldikleridir. Bu ırk zamanla gelişim göstermiş, tarihsel süreç içerisinde kuzey Mezopotamya'ya kadar yayılım göstermiştir. Dolayısıyla Süryanilerin aslında Arami oldukları söylenebilir ki bu kabul gören bir savdır.<sup>223</sup> Genel kanı şudur; Süryani adı, her ne kadar insanda “Suriyeli” imgesini uyandırıyor olsa da, bu yakıştırma aslında dini bir görüşün ifadesidir. Hıristiyanlığın bölge de yayılmasıyla bütün Aramiler içinde, Hıristiyanlığı kabul edenler kendilerine Süryani demişler ve kendilerini paganlardan bu şekilde ayırmışlardır. Bir süre içinde de bu ifade aslında bir mezhebe olan yakıştırma haline gelmiştir. Dolayısıyla Süryani adı bu gün çeşitli

---

<sup>219</sup> Ligtfoot, ss. 115–126

<sup>220</sup> Stark, s. 212

<sup>221</sup> Çelik, s. 67–68

<sup>222</sup> Segal, Edessa, s. 125

<sup>223</sup> Çelik, s. 16; Günel, s.29

ırlara bağı olmalarına rağmen, bir Hıristiyan mezhebi ve kilisesi yandaşlarının adı olarak kullanılmaktadır. Bu sebeple sözcüğün kökü kesin olarak bilinmemekle birlikte, kilise içinde ikinci varsayım daha çok yandaş bularak egemen görüş haline gelmiştir.<sup>224</sup> Bu noktada Edessa kilisesine bağı Hıristiyanlar ile Antiokheia kilisesine bağı Hıristiyanlar arasında da farklı yakıştırmalar vardır. Bu Doğu ve Batı Süryanileri olarak bölümlendirilen ifadeyle ilgilidir. Edessa kilisesine bağı olanlar Doğu Süryanileri yani Nasturiler, Batı Süryanilerde Antiokheia kilisesine bağı olanlardır.<sup>225</sup>

### 2.3. Edessa Mozaikleri

#### 2.3.1. Mozaiklerin Bulunduğu Mezarların Mimarisi

Edessa’da bulunan mozaiklerin hepsi mezarlarda ele geçmiştir (**Şekil 34**).<sup>226</sup> Mezarların dışında hiçbir yerde mozaik bulunmaması, tarih boyunca sürekli aynı alanda yerleşim gören şehir için, yoğun mozaik üretimi yapılan, özellikle Krallık Dönemine (M.Ö. 132-M.S. 242) tarihlenen sivil mimariye ait hiçbir yapı kalıntısının (kaledeki sütunlar hariç) günümüze ulaşmaması ile açıklanabilir (**Şekil 31–32**).<sup>227</sup> Mozaiklerin çıktığı kayadan oyma oda mezarlar şehrin surları dışındaki dağlar ve kayalık alanlara, doğal kayaların oyulması ile oluşturulan nekropollere yapılmıştır. Şehrin nekropol alanlarına binlerce kaya mezarı oyulduğu tahmin edilmektedir. Bu nekropol alanları şehrin güney ve güneybatısında, diğeri ise kuzey ve kuzeybatısındaki dağlık alanlar olmak üzere iki taneydi.<sup>228</sup> Bu alanlardan kuzey ve kuzeybatı kısmındaki nekropol alanının kuzey batı tarafı Justinianus seddinin ötesinde yer almaktadır. Buranın üzerinde oluşturulan yerleşim bu gün Şehitlik

---

<sup>224</sup> Çelik, s. 16

<sup>225</sup> Çelik, s. 17

<sup>226</sup> Malcolm A.R. Colledge, “Some Remarks on the Edessa Funerary Mosaics”, **La Mosaique Gréco-Romaine IV**, Association Internationale pour l’Étude de la Mosaique Antique, Paris, 1994 (Edessa Funerary Mosaics), s. 190

<sup>227</sup> Şanlıurfa Kiliselerinden birinde bulunduğu sanılan bir adet Hz. İsa’nın başını gösteren küçük bir döşeme parçası ele geçmiştir. Ancak bunun hangi kiliseden geldiği bilinmemektedir.

<sup>228</sup> Cihat Kürkçüoğlu, “Tarihten Günümüze Edessa Nekropolleri (Şanlıurfa Mezarlıkları)”, **Şanlıurfa Uygarlığın Doğduğu Şehir**, Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Yayınları (Şurkav), Ed. Cihat Kürkçüoğlu, Müslüm Akalın, Sabri Kürkçüoğlu, Selahaddin E. Güler, Ankara, 2002 (Edessa Nekropolleri), s. 102

Mahallesi olarak anılmaktadır. Bu ad aslında kuzey mezarlık alanının geçmişten gelen bir özelliğini yansıtmaktadır. Edessa Hıristiyan şehitlerinden Shomana, Gurya ve Habbib, M.S. 4. yüzyılın başında buraya gömülmüşlerdi. Ayrıca Urfa’da, Birinci Dünya Savaşı sırasında, Fransız işgaline karşı yapılan savunma sırasında şehit olanların anısı için 1940’lı yıllarda yapılan Milli Mücadele şehitleri anıtı, alanın bu adla anılmasının nedeni oldu.<sup>229</sup> J.B. Segal, Hıristiyanlık öncesi dönemde de kullanılan Kuzey mezarlık alanına daha çok suçlular ve orta halli ailelere ait fertler defnedildiğini belirtmektedir. O, burada bulunan Üçayak Mozaığının (**Şekil 102–103**) üzerindeki figürlerin nispeten daha az süslü giysiler içinde olmaları ile bu mezarlık alanının daha az gözde olduğu sonucunu çıkarmaktadır.<sup>230</sup> Ancak Üçayak Mozaığı üzerinde yer alan figürlerin giysileri ve diğer aile mozaiklerindeki figürlerin giysileri arasında çok fark bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu düşünce pek inandırıcı gözükmemektedir. Hıristiyan şehitlerinin buraya defnedilmesi ile M.S. 4. yüzyıldan sonrada önemli bir mezarlık alanı olmuştur.<sup>231</sup> Güney ve Güney batı nekropol ise, özellikle Krallık Döneminde daha gözde olmalıdır. Aile Portresi Mozaığı (**Şekil 124–125**), Cenaze Şöleni Mozaığı (C) (**Şekil 124 ve 129**) gibi soyluların yer aldığı mozaiklerin bulunduğu mezarlar bu alanlarda ortaya çıkmıştır. Eyyübiye Mahallesi, Yakubiye Mahallesi ve Kırk Mağara mevkilerini içine alan güney ve güneybatı nekropol alanları, içkaleden batıya doğru bir yay çizerek devam eder. Mozaiklerden Cenaze Şöleni Mozaığı (C) (**Şekil 124 ve 129**), Aile Portresi Mozaığı(**Şekil 124–125**), Kayıp Orpheus Mozaığı (**Şekil 130–131**), Phoenix Mozaığı (**Şekil 132–133**), Dört Kollu Yıldız Mozaığı (**Şekil 76-77**), Barhadad Mozaığı (**Şekil 81**), Ma’na (**Şekil 135**) ve Bar’mana Mozaikleri (**Şekil 134**) Güney ve Güneybatı nekropolünde, Abgar Mozaığı (**Şekil 136**), Üçayak Mozaığı(**Şekil 102–103**), Hayvan Mozaığı (**Şekil 82**), Aphtuha Mozaığı (**Şekil 93**) ise Kuzey ve Kuzeybatı nekropolünde bulunmuşlardır. Nekropol alanlarındaki mezarlara Süryanice’de, Palmyra’da olduğu gibi “ebediyet evleri” denmekteydi.<sup>232</sup> Bu Edessa mezarlarındaki yazıtlarla

<sup>229</sup> Han J.W. Drijvers, “Ein neuentdecktes edessenisches Grabmosaik”, **Antike Welt**, Band: 12.3, 1981 (Ein Grabmosaik)s. 17; Kürkçüoğlu, Edessa Nekropolleri, s. 105; Segal, New Mosaics, ss. 153–154; Judah Benzion Segal, “Four Syriac Inscriptions”, **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, Vol. 30, 1967 (Four Inscriptions), s. 294

<sup>230</sup> Segal, Edessa, ss. 60–61

<sup>231</sup> Segal, Four Inscriptions, s. 294

<sup>232</sup> Segal, Edessa, s. 60

kanıtlanmaktadır.<sup>233</sup> Edessa'daki nekropol alanlarının çok büyük bir kısmı bu gün gecekonduların altında kalsa da (**Şekil 35–36**), C. Kürkcüoğlu yaptığı çalışma ile elli üç değişik plan sergileyen kaya mezarı tespit etmiştir.<sup>234</sup> Mezarlar yaklaşık 280–300 x300 cm ebatlarında, neredeyse kare planlıdır.<sup>235</sup> Girişleri uzaktan görülemeyecek şekilde, birkaç basamakla inilen merdivenli şekilde düzenlenmişlerdir. Girişler dörtgen şeklinde kesilmiş ya da yuvarlak, tekerlek biçimindeki taş kapılarla kapatılmıştır. Bu yuvarlak biçimli kapıların yanına bir niş açılarak, mezara girilirken kapının buraya yerleştirilmesi sağlanmaktaydı. Giriş kısımlarında kimi zaman kabartmalar yer alır. Bu şekilde olanların giriş kısımları kemerli olmaktadır ve figürlerde alınlık üzerinde yer almaktadır. Kabartmalar arasında kanatlı çocuklar, Triton gibi figürler yer alırken bir örnekte yivli sütun yer alır. Kuşkusuz mezarların en önemli ve ayırt edici özelliği, buraya özgü, duvarlardaki arkosolium denen oyuklardır. Arkosolium, içine ölünün yatırıldığı mezar oyuklarıdır. Bu oyukların boyutu 170x95 cm ile 220x100/125 cm arasında değişmektedir (**Şekil 37**). Örneğin 1979 yılında Kuzey nekropolde bulunan mozağin (bkz. Katalog Bölümü Abgar Mozaigi) bulunduğu mezarda, mozaik 234x278cm.lik bir alanı oluşturmaktaydı. Kireç taşına oyulan mezar odasına beş basamaklı bir taş kapıdan girilmekteydi.<sup>236</sup>

<sup>233</sup> Ele geçen mozaiklerdeki “ܘܫܘܬܐ ܕܥܘܠܐ” (ebediyet evi) ibaresi, Zenadora Mozaigi, Aphtuha Mozaigi, Balay Mozaigi, Üçayak Mozaigi, Phoenix Mozaigi, kayıp Orpheus Mozaigi, Abgar Mozaiklerindeki yazıtlarda geçmektedir. Yazıtların tam metni için bkz. Katalog Bölümü. Ancak mozaiklerdeki yazıtlarda ayrıca sadece “mezar” ve “istirahat odası” ifadeleri de yer almaktadır. Dallas Sanat Müzesindeki Orpheus mozaigi üstündeki yazıtta istirahat odası (bkz. Katalog bölümü, Orpheus Mozaigi) yazarken, Kayıp Cenaze Şöleni Mozaiginde (Bkz. Katalog Bölümü. Cenaze Şöleni Mozaigi C) ve Şanlıurfa Müzesindeki Dört uçlu Yıldız Mozaiginde “ܘܫܘܬܐ ܕܥܘܠܐ” yani “bu mezar” ibareleri yer alır (Bkz. Katalog Bölümü, Dört Uçlu Yıldız Mozaigi). Ayrıca Ebediyet Evi ifadesi mozaiklerin dışında mezarların kimilerine kazınan yazıtlar da da geçmektedir. Bu ifade Absalma'nın oğlu Rabsay adındaki kişinin mezarında (Yazıtlar için bkz. Drijvers, Inscriptions, ss. 43–44; Drijvers ve Healay, s. 59; Judah Benzion Segal, “New Syriac Inscriptions from Edessa”, **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, Vol. 22.1, 1959 (New Syriac Inscriptions), s. 30 ) ve Eyyüb Mahallesinde bulunan Bar'ata'nın oğlu Abša'nın mezarındaki yazıtlarda geçmektedir. ( Yazıtlar için bkz. Drijvers, Inscriptions, ss. 44–45; Drijvers ve Healay, s. 62). Yine “bu mezar” ifadesi Kırk Mağara mevkisindeki Muqımu'nun oğlu Seluk'un mezarında (Yazıt için bkz. Drijvers, Inscriptions, s. 23–24; Drijvers ve Healay, s. 73), Kırk Mağara Mevkisindeki Baršuma'nın kızı Gayyu'nun mezarında (Yazıt için bkz. Drijvers ve Healay, s. 78; Segal, Pagan Monuments, ss. 115–116; Segal, 2nd-3rd Century Inscriptions, s. 22), Harran Kapısının batısındaki Abdbay ve kardeşi için yapılan mezardaki (Yazıt için bkz. Drijvers, Inscriptions, s. 19; Drijvers ve Healay, s. 145; Judah Benzion Segal, “Two Syriac Inscriptions from Harran”, **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, Vol. 20, 1957 (Harran Inscriptions), ss. 514-518) yazıtlarda geçmektedir.

<sup>234</sup> Kürkcüoğlu, Edessa Nekropoller, s. 102

<sup>235</sup> Aile Portresi Mozaiginin bulunduğu mezar 250 santimetrekaredir. Bkz. Segal, Edessa, s. 61

<sup>236</sup> Kapının şekli konusunda her hangi bir bilgi günümüze ulaşmamıştır.



Buradaki üç tane arkosoliumun abatları eşit olarak 180x80 cm olarak yapılmıştı.<sup>237</sup> Mezarların arkosolium içlerinde buldukları nişlerin üçgen şeklinde başlıkları vardır. Bir mezarda bulunan arkosolium sayısı mezarın büyüklüğüne göre değişmekteydi. Buna göre sayıları bir ile on arasında değişen arkosoliumlar, lahitli, lahitsiz, yuvarlak kemerli, üçgen kemerli olmak üzere değişik şekildedirler. Bazen arkosolium kemerleri silme bir çerçeve içine alınmış, yanlarına bağımsız bir şekilde duvara yapışık, korint başlıklı yivli sütunlar yerleştirilmiştir. Arkosolium tabanının önünün baş kısmının tarafı, yüksek bırakılmıştır. Bazılarının tabanlarına lahitler oyulmuş, böylece küçük bir mezara daha çok ölü gömülmesine imkân vermiştir. Bazılarının tabanlarının ortasına açılan yarım metre ya da biraz daha büyük kapaklı çukurlara ölümlere ait hediyelerin koyulduğu düşünülmektedir.<sup>238</sup>

### **2.3.2. Edessa (Şanlıurfa) Mozaiklerindeki Teknik ve İkonografik Özellikler**

Edessa mozaikleri Greko-Romen sanat anlayışının bilindik özelliklerinden farklı bir alanın üretimi, farklı atölye üslubu ile karşımıza çıkmaktadırlar. Bölgesel özelliklere göre uyarlanmış, yerel sanatçıların üretimleri oldukları<sup>239</sup> öğrenilmiş mozaik yapma tekniğinin, özgün üsluptaki tasvirlerin görüntülerinden belli olmaktadır.

Edessa'da bulunan bu farklı mozaiklerin çoğu şehrin yerel Arami-Süryani Krallığı dönemine aittir. Bu mozaiklerin hepsi kaya mezarlarından gelen cenaze, aile ve Roma dünyasından da tanıdığımız Phoениks ve Orpheus betimlerinin yer aldığı mozaiklerdir. Konuları bu şekilde olan Edessa mozaik döşemelerinin panellerinin etrafını çeviren bordür süslemeleri ya da kuşakları, bizim Greko-Romen döşemelerinden bildiğimiz, standart mozaik repertuarı bezeme elemanlarıdır.

Sami dilleri uzmanı J.B. Segal 1950'li ve 1960'lı yıllarda Urfa şehrinde yaptığı çalışmalar sonucunda, tümü Edessa Krallığı veya onu hemen izleyen yıllara

<sup>237</sup> Drijvers, Ein Grabmosaik, s. 17

<sup>238</sup> Kürkçüoğlu, Edessa Nekropoller, ss. 102–103; Segal, Edessa, s. 61–62

<sup>239</sup> Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, s. 173

ait sekiz adet mozağin varlığından bahseder.<sup>240</sup> Bunlardan beş tanesini kendisi keşfetmiş, üçü ise onun çalışmaları öncesi saptanmıştı. Tabii ki J.B. Segal'in günümüzden elli yılı aşkın bir süre önce başlattığı bu çalışmaların neticesinde elde ettiği mozaik keşiflerinin üzerine yenileri eklenmiştir. Edessa'da, J.B. Segal'in keşfettiği mozaikler dahil hiçbiri, sistemli kazılar sonucu ele geçmemiştir.

Bu gün bu döşemelerden biri dışında hepsi kayıp ya da parçalanarak yok olmuşlardır. Kayıp olmayan döşeme İstanbul Müzesinde yer alan Aphtuha mozaği (**Şekil 93**)<sup>241</sup> 1901 yılında tespit edilmiştir. Urfalı yerel tarihçi S. E. Güler ve B. Çelik yaptıkları araştırmalarda bu güne kadar on iki adet Edessa mozağının bulunduğunu ancak bunlardan Abgar Mozağının (**Şekil 136**)<sup>242</sup> Çamlık Tepesi mevkiindeki park alanının altında kaldığını, 1998 yılında Yakubiye mahallesinde bu araştırmacılar tarafından tespit edilen iki adet mozağın bu gün kayıp olduğunu ifade ederler. Yine 1991 yılında aynı araştırmacılar tarafından Yakubiye mahallesinde bulunan mozağın bu gün Şanlıurfa Müzesi deposunda olduğunu ifade ederler<sup>243</sup>. Yine aynı mozaiklerle ilgili Harran Üniversitesinden C.Kürkçüoğlu'da bu bilgileri teyit etmektedir. Özetle bu üç araştırmacı kayıp olmayan mozaikler içinden sadece İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen Aphtuha Mozaği ve müze deposunda olduğunu ifade ettikleri mozaik olmak üzere iki adet mozaikten söz ederler.<sup>244</sup> Tarafımdan yapılmış çalışmada ise Edessa krallığı dönemine ait iki, Krallık sonrasında Geç Roma Döneminden bir, yine Bizans Döneminden Hz. İsa'nın baş kısmını gösteren bir

---

<sup>240</sup> Segal, Edessa, s. 68

<sup>241</sup> Helmuth T. Bossert, **Altsyrien**, Tubingen, 1951, s. 31, taf. 415; Colledge, Edessa Funerary Mosaics, s. 194, Pl. CXI; Drijvers, Inscriptions, ss. 32-34; Drijvers, Cults and Beliefs, s. 187; Drijvers ve Healey, ss. 163- 165, pl. 48; Balty, Proche-Orient, s. 388, pl. XXIII; Jules Leroy, "Mosaiques Funéraires D'Édesse", **Syria**, Vol. 34, 1957 (Mosaiques), s. 309, Pl. XXI; Segal, Edessa, Res: 28; Ross, s. 111, fig. 5.6

<sup>242</sup> Drijvers, Ein Grabmosaik, s. 17-20; Han J.W. Drijvers, "A Tomb fort he Life of A King. A Recently Discovered Edessene Mosaic with a Portrait of King Abgar the Great", **Le Museon**, Vol. 95, 1982 (King Abgar Great), ss. 167-189, pl. 1; Drijvers ve Healey, ss. 185-188; Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, fig. 184; Kürkçüoğlu, Şanlıurfa, res. 32; Ross, ss. 111-113; Judah Benzion Segal, "A Note on A Mosaic from Edessa", **Syria**, Vol. 60, 1983 (A Mosaic from Edessa), ss. 107-110

<sup>243</sup> Müze müdürü, müzedeki çalışmalar sırasında yapılan görüşmelerde bu mozağın kum yığını şeklinde poşetler içerisinde saklandığını beyan etmiştir. Teknik nedenlerden dolayı depodaki bu mozaik kalıntılarını görmemize müsaade etmemiştir.

<sup>244</sup> Bahattin Çelik ve Selahaddin E. Güler, "Edessa Mozaikleri", **Şanlıurfa Uygarlığın Doğduğu Şehir**, Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Yayınları (Şurkav), Ed. Cihat Kürkçüoğlu, Müslüm Akalın, Sabri Kürkçüoğlu, Selahaddin E. Güler, Ankara, 2002, ss. 182-189

mozaik<sup>245</sup> olmak üzere Şanlıurfa Müzesinde toplam dört adet Urfa mozaïği çalışılmıştır.

Edessa mozaiklerinin dört adet örneği Şanlıurfa Müzesi'nde yer alırken İstanbul Müzelerinde Edessa mozaikleri bulunmaktadır. İstanbul Arkeoloji Müzesinde Aptomha Mozaïği olarak adlandırılan bir adet (**Şekil 93**) ve Aya Sofya Müzesi Müdürlüğüne bağlı Aya İrini Kilisesinde toplam beş parça Edessa mozaïği yer alır. Bu beş parçadan dördü ikişerli olarak aynı bütünü detaylarıdır. İki kayıp Üçayak Mozaïğine (**Şekil 104–107**), ikisi ise Edessa'da ele geçmiş dört Cenaze Şöleni Mozaïğinden birini oluşturmaktadır (**Şekil 109**). Ayrıca İstanbul'da Sadberk Müzesinde bulunan bir adet mozaik, Edessa'da ortaya çıkmış ve kısa bir süre önce Koç Holding tarafından Fransa'daki bir müzayede de satın alınarak buraya konmuştur. Mozaik üstünde Edessa'nın ikiz tanrı konseptine uygun iki kültüsel kişilik vardır (**Şekil 114**). Abgar Mozaïği Şehitlik mahallesinde 1979 yılında bulunmuş daha sonra kaldırılmadan üzeri örtülmüştür (**Şekil 136**). Bu gün bu alan çay bahçesi ve park alanı olarak kullanılmaktadır. Bu güne fotoğrafları ve kimi yayınlarda bazı bilgi ve yorumları yer alan toplam sekiz adet mozaik ise kayıptır. Kayıp mozaiklerin en dikkat çekicilerinden 1956 yılında bulunan Orpheus Mozaïği (**Şekil 130–131**)<sup>246</sup> ve Pheoniks<sup>247</sup> (Zümrüd-ü Anka) Mozaïği (**Şekil 132–133**), Roma dünyasının teolojik öğelerini taşır. Zenodora Mozaïği (**Şekil 121**),<sup>248</sup> 1881 yılında kopya edilmiştir. Balay Mozaïği (**Şekil 122**),<sup>249</sup> 1890 yılında çizimi yapılarak yayınlanmıştır. Aile

<sup>245</sup> Kürkçüğlu, Şanlıurfa, res. 35

<sup>246</sup> Balty, Proche-Orient, s. 389, pl. XXIV; Colledge, Edessa Funerary Mosaics, ss. 190–191, pl. CVI; Drijvers, Inscriptions, ss. 40–41; Drijvers, Cults and Beliefs, ss. 189–192, Pl. XV; Drijvers, Ein Grabmosaik, s. 18; Drijvers ve Healey, ss. 178–179, pl. 53; Jules Leroy, “Nouvelles découvertes archéologiques relatives á Edesse”, *Syria*, Vol. 38, 1961 (Nouvelles), s. 160; Ross, fig. 5.4; Segal, New Mosaics, s. 155; Ross, ss. 111–113, fig. 5.4; Segal, New Mosaics, s. 155; Segal, New Syriac Inscriptions, ss. 36-37; Segal, Edessa s. 89 vd., res. 68; Tülek, ss. 44–45, fig: 2-3; Yaşar, Ahiret İnanç, s. 114 vd.

<sup>247</sup> Balty, Proche-Orient, s. 389; Drijvers, Inscriptions, ss. 39–40; Drijvers, Cults and Beliefs, ss. 189–192; Drijvers, Ein Grabmosaik, s. 18; Drijvers ve Healey, ss. 176–177; Leroy, Nouvelles, s. 160; Ross, ss. 111–113, fig. 5.3; Segal, New Mosaics, s. 155; Segal, New Syriac Inscriptions, ss. 35–36; Segal, Edessa, s. 93, res. 67; Yaşar, Ahiret İnanç, 114 vd

<sup>248</sup> Drijvers, Cults and Beliefs, s. 187; Drijvers ve Healey, ss. 160–162, pl. 47; Leroy, Mosaïques, ss. 307–309, fig. 1

<sup>249</sup> Colledge, Edessa Funerary Mosaics, s. 194, pl. CXI, 2; Levi, s. 248, pl. 93; Drijvers, Inscriptions, ss. 34–36; Drijvers, Cults and Beliefs, s. 187; Drijvers ve Healey, ss. 166–169, pl. 48, 2; J. Euting, “Natulae Epigraphicae”, *Florigium ou Recueil de Travaux d'Érudition dédiés á Monsieur le Marquis Melchior de Vogué*, 1909, s. 230; Leroy, Mosaïques, ss. 312–315, fig. 2; Segal, Edessa, res. 27

Portresi Mozaïği<sup>250</sup> 1952 yılında tespit edilmiştir (**Şekil 136**). Cenaze Şöleni Mozaïği (C) (**Şekil 123–125**)<sup>251</sup> 1956 yılında bulunmuştur. Üçayak ya da Tripod Mozaïği(**Şekil 102–103**)<sup>252</sup> 1956 yılında bulunmuştur. Üçayak mozaïğinin belirtildiği üzere iki parçası Aya İrini Kilisesinde yer alır. Son yıllarda bulunan ve bulunduktan hemen sonra kaybolan Barma'na (**Şekil 134**)ve Ma'na mozaikeri (**Şekil 135**)ile beraber toplam yedi adet kayıp mozaik Edessa mozaik sanatı açısından oldukça önemli eserlerdir. Bu döşemeler bulunduktan bir süre sonra yerlerinden sökülerek kaçırılmış, parçalanmış ya da bu gün buldukları mezarların olduğu alanların gecekondulaşarak dolması sebebiyle yok olmuşlardır. Ayrıca yurt dışındaki kimi müzelerde Edessa'da çıkmış bazı mozaik ve parçalar yer alır. Avustralya, Fransa ve Amerika'daki seçkin müzelerde sergilenen bazı parça ve bütünlerin içinde en çok göze çarpan Orpheus Mozaïğidir (**Şekil 120**). Bu Orpheus mozaïği Edessa mozaikleri içinde ayrı bir öneme sahiptir. Çünkü ele geçen tarihli mozaikler içinde en erken tarihli olanı (M.S. 194) ayrıca sanatçı imzalı tek Edessa mozaïğidir. Bu Orpheus Mozaïği kayıp örnekle beraber Edessa'da ele geçen ikinci Orpheus Mozaïğidir. Müzelerde bulunan ve kayıp örnekler dışında Edessa özellikleri gösteren toplam on adet mozaik döşeme ve parça bu gün koleksiyonerlerin elinde bulunmaktadır. Muhtemelen bu sayı daha yüksektir. Ancak yayınlarda gördüklerimiz bu kadardır. Bu koleksiyoner elinde bulunan mozaikler içinde tanrı Maralahe'nin, Hera ile betimlendiği mozaik, bütün bir döşemeye aittir(**Şekil 138**). Bunun dışında bazı küçük parçalarda yer alır.

<sup>250</sup> Balty, Proche-Orient, s. 388; Colledge, Edessa Funerary Mosaics, s. 193, pl. CIX, 2; Drijvers, Inscriptions, ss. 36–37; Drijvers, Cults and Beliefs, s.187, pl. XIII; Drijvers ve Healey, ss. 170–171, pl. 49; Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, s. 173, fig. 182; Balty, Mosaïques antiques, s. 15, pl. V, 1; Leroy, Mosaïques, s. 315 vd. pl. XXII; Ross, s. 113, fig: 5.7; Segal, Pagan Monuments, pl. XII.1; Segal, 2nd-3rd Century Inscriptions, ss. 29–30; Segal, Edessa, ss. 59- 60, res. 1

<sup>251</sup> Balty, Proche-orient, s. 388, pl. XXIII; Balty, Mosaïques antiques, s. 15, pl. V, 2; Colledge, Edessa Funerary Mosaics, ss. 191–192, pl. CVIII; Drijvers, Inscriptions, ss. 41–43; Drijvers, Cults and Beliefs, s. 188, Pl: XVII; Drijvers ve Healey, ss. 180–183; Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, fig. 183; Klaus Parlasca, “Neus zu den Mosaiken von Edessa und Seleukeia am Euphrat”, **Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico III**, Rome, 1984 (Mosaiken Edessa), ss. 227–229, abb. 1–2; Leroy, Nouvelles, ss. 165–169; Ross, s. 113, fig. 5.1; Segal, New Mosaics, s. 155, fig. 3; Segal, New Syriac Inscriptions, ss. 37–39; Segal, Edessa, s. 93, res. 2

<sup>252</sup> Balty, Proche-orient, s. 388; Colledge, Edessa Funerary Mosaics, s. 193, pl. CIX, 1; Drijvers, Cults and Beliefs, s. 187, pl. XIV; Drijvers ve Healey, ss. 172–175, pl. 50–51; Leroy, Nouvelles, ss. 161–165, fig. 1; Ross, s. 113, fig. 5.2; Segal, Edessa, s. 60 vd. res. 3; Segal, New Mosaics, ss. 153–155, res. 1; Segal, New Syriac Inscriptions, ss. 24–27

Teknik anlamda Edessa Mozaikleri üzerinde özgün bir tarz yoktur. Döşemeler neredeyse eşit kesilmiş tesseralarla Opus Tessellatum tekniğinin kullanılması ile oluşturulmuştur. Bu düz teknik figürlerin iyice ön plana çıkmasına ve cepheden tasvir edilen figürlerin izleyiciye daha çok yaklaştırılmasına sebep olmaktadır.

Kuzey Suriye kökenli mozaikler Anadolu'da bulunmuş olan mozaik döşemelerden oldukça farklıdır.<sup>253</sup> Edessa şehrine özgü birçoğu figürlü mezar mozaiklerinin en belirgin özelliği kuşkusuz döşeme üzerindeki figürlerin ya bir aileyi oluşturması ya da aralarında kan bağı olan kişilerin bir arada verilmesidir. Abgar Mozaiğinde ortada Abgar<sup>254</sup> figürü sahneye hakim olarak merkezde yapılmıştır. Döşeme üzerinde mezarı yaptıran Barsimya, onun babası, karısı ve erkek kardeşleri tasvir edilmiştir (**Şekil 136–137**).<sup>255</sup> Üçayak Mozaiğinin bulunduğu mezarı Adona adındaki biri, çocukları ve kendisi için yaptırmıştır. Üzerine de kendisinin ve yakınlarının tasvirlerini yaptırmıştır (**Şekil 102–103**). Muqimu ya da Aile Portresi olarak bilinen döşemede Muqimu, eşi Ga'u ve çocukları tasvir edilmiştir (**Şekil 123-125**). Aptuha Mozaiği üç çerçeveli olarak düzenlenmiş ve Aphtuha eşi ve çocukları için yaptırılmıştır (**Şekil 93**). Yine aynı şekilde çerçeveli olarak yapılan başka bir mozaik Balay Mozaiğidir. Burada Balay adında biri, annesi, çocukları ve akrabalarından oluşan on beş kişilik bir grup tasvir edilmiştir (**Şekil 122**). Edessa'ya ait bu figürlü döşemelerin hepsinde görülen önemli bir özellik figürlerin hepsinin aynı hizada yapılmış olmalarıdır.<sup>256</sup> Ancak bu kurala kısmen uymayan ya da aynı hiza içersinde verilen derinlik ile aynı hizada değilmiş gibi gösterilen figürlerin bulunduğu Abgar Mozaiğidir. Burada Abgar olarak tanımlanan merkezi figürün her iki yanındaki erkek figürleri sanki arka plandaymışçasına aynı hiza kuralını ihlal eder

---

<sup>253</sup> Sheila D. Campbell, "Roman Mosaic Workshops in Turkey", *American Journal of Archaeology*, Vol. 83, 1979, s. 292

<sup>254</sup> Döşemede adı geçen Abgar Drijvers'e göre Edessa'nın efsanevi Kralı VIII. Abgar yani Büyük Abgar'dır (M. S. 172 -212) Bkz. Drijvers, Ein Grabmosaik, s. 19, Drijvers, King Abgar Great, abb. 1; Segal bu görüşe katılmayarak onun X. Abgar ( M.S. 240 – 242) olduğunu savunmaktadır. Bkz. Segal, A Mosaic from Edessa, s. 107 vd.; Harran Üniversitesinden C.Kürkçüoğlu ise Her iki araştırmacıya da katılmayarak onun V. Abgar Ukkama ( M. S. 13 -50 )olduğunu düşünmektedir. Bkz. Kürkçüoğlu, Şanlıurfa, s. 36, res: 32.

<sup>255</sup> Drijvers, Ein Grabmosaik, ss. 17–20, abb. 1; Drijvers, King Abgar Great, ss. 167–189; Segal, A Mosaic from Edessa, ss. 107–110;

<sup>256</sup> Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, s. 173

görünümde dirler (**Şekil 136**).<sup>257</sup> Yine başka önemli bir ikonografik özellik -ki aynı zamanda İran sanatının da ayırt edici bir özelliği- frontal duruş yani figürlerin cepheden tasvir edilmeleridir.<sup>258</sup> Tüm Edessa Figürlü mozaik döşemeleri açık renkli, beyaz bir fon üzerine oldukça renkli giysiler giyen figürler yapılarak düzenlenmiştir.<sup>259</sup> Duruş özellikleri ve kompozisyonlar bölgedeki heykel ve kabartma sanatında da mevcuttur. Urfa yakınlarındaki Sumatar Harabelerinde<sup>260</sup> bulunan kimi heykel ve kabartmalarda bu ikonografik benzerlikler görülmektedir. Burada bulunan bir erkek büstü Aphtuha Mozağindeki figürlerde olduğu gibi cepheden verilmiştir. Büste ait Süryanice yazıtta Adona oğlu Tridates ismi okunmaktadır.<sup>261</sup> Yine Edessa şehrinin bu gün kayıp olan figürlü mozaiklerinden Cenaze Şöleni Mozağını (C), Zaidalat adlı birinin eşi ve çocukları için yaptırdığı anlaşılmaktadır. Sol dirseği bir yastığa dayalı olarak uzanan aile reisi elinde şarap tası taşımaktadır. Uzandıği divan süslü ve kakmalıdır (**Şekil 126**). Benzer şölen sahnesinin yer aldığı üç adet daha mozaik Edessa'da ele geçmiştir. Bunlarda aynı ikonografik özellikler içindedir. Buradaki ikonografinin benzerlerine Palymra'da (**Şekil 49**) ve Şanlıurfa Kırkmağara'da bulunan kaya kabartmalarında rastlanmaktadır (**Şekil 52**).<sup>262</sup>

Figürlerin pozları açısından mevcut ve kayıp örneklerle bakıldığında Edessa'daki aile mozaiklerini iki grup altına sokabiliriz. Buna göre ilk grubu, figürlerin ayakta, oturarak ya da uzanarak bütün olarak tasvir edildiği örnekler; ikinci grubu ise döşemenin çerçevelerle bölündüğü ve figürlerin bu çerçeveler içersine büst olarak tasvir edildiği örnekler oluşturmaktadır. Buradaki ortak özellik figürlerin aynı hizada yapılmaları ve tam olarak cepheden verilmeleridir. Duruş özellikleri açısından

---

<sup>257</sup> Drijvers, Ein Grabmosaik, s. 18, abb. 1

<sup>258</sup> Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, s. 173; Segal, Edessa, s. 65; Bir düşünceye göre bu şekildeki tasvir anlayışı mantıksız bir anlayış olarak değerlendirilmektedir. Ancak buradaki amacın net bir şekilde betimlenen figürlerin seyirciye daha çok yaklaşırma gayretidir. Bkz. Mortimer Wheeler, **Roma Sanatı ve Mimarlığı**, çev. Zeynep Koçel Erdem, Homer Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 161

<sup>259</sup> Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, s. 173

<sup>260</sup> Segal, Pagan Monuments, s. 97-119

<sup>261</sup> Drijvers, Cults and Beliefs, pl. XXV; Segal, Pagan Monuments, s. 101, pl. X.1

<sup>262</sup> Drijvers, Cults and Beliefs, s. 188, pl. XVII, Palymra kabartmalarından bu mozaik ile aynı ikonografide bir örnek için aynı eser içersinde Pl. XVIII; Ross, s. 113, fig. 5.1; Segal, New Mosaics, s. 155, fig. 3; Segal, Edessa, s. 93, res. 2, Cenaze Şöleni Mozağı ile benzer bir sahne için aynı eser içinde res. 42

bahsedildiği gibi figürlerin Edessa ve dış merkezlerden Palmyra kabartma ve heykelleriyle aynı görüntüde ve anlayışta olduğuna tanık olmaktadır. Ancak aynı şeyleri sikkelerdeki büstlerde görememekteyiz. Sikkelerdeki Abgar ya da başka görüntüler profilden tasvir edilmişlerdir.<sup>263</sup>

Figürlü Edessa mozaiklerinde en önemli ikonografik detaylardan biri de açık bir şekilde ifade edilen hiyerarşik düzendeki kompozisyon bütünlüğüdür. Bu şekilde döşemedeki en önemli kişi, konu çerçevesindeki ikincil ve birbirine yakın değerde betimlenmesi yoluyla abartılarak şekillendirilmektedir.<sup>264</sup> Aile Portresi Mozağında yedi kişi, ailenin reisi, bir anlamda “Pater Familias’ının” etrafında toplanmışlardır. Döşemenin en sağında yer alan kadının bir kolu dirsekten kırılarak sol omzuna doğru uzanmakta, diğeri ise serbest bir şekilde durmaktadır. Diğer figürlerin hepsinde <çocuk dışında> sağ ve sol kol dirsekten kırılarak kaldırılmış ve sağ kol sol kolun üzerine gelmektedir (**Şekil 123–125**). Ancak bu görüntü özelliğini tüm Edessa figürlü mozaiklerinde görmemekteyiz. Aile Portresi Mozağında ölüyü temsil eden figür sağ elinde bir yaprak ya da dal tutmaktadır. Üçayak Mozağında bir aileye ait altı kişi sağ elinde bir yaprak ya da dal tutan ve ölüyü tasvir eden figürün yanında hiyerarşik düzende durmaktadırlar (**Şekil 102–103**). Gerek Aile Portresi Mozağı gerekse üçayak Mozağında ölünün elinde tuttuğu ve üçayak mozağında net olarak görülen üçayak üzerinde, muhtemelen içinde kutsal su bulunan vazoya bu yaprak ya da dalı uzatma hareketi önemli bir cenaze ritüeli olarak karşımıza çıkmaktadır.<sup>265</sup>

<sup>263</sup> Ross, s. 145 vd, Büyük Abgar sikkesi için bkz. Drijvers, *Cults and Beliefs*, pl. XXXVIII, 3; Drijvers, *Ein Grabmosaik*, abb. 3; Segal, *Edessa*, res. 45 b; Ayrıca Edessa’da bulunmuş Roma imparatorluğu dönemine ait sikkelerden Caracalla (M.S. 3. yy.) sikkeleri için Segal, *Edessa*, res. 45 a; Roma hakimiyetindeki Edessa’da Caracalla dışında “Septimus Severus”, “Aleksander Severus”, “III.Gordianus”, “Traian Decius” dönemlerine ait bir çok sikke ele geçmiştir, Ross, s. 161, fig. abb. 1a-b, 2-3, 4a-4b

<sup>264</sup> Wheeler, s.161; Figürlerin cepheden, bir dizi üzerinde ve hiyerarşik düzende verilmesi Doğu’ya özgün bir anlayıştır. Nitekim Palmyra’da M.S. 1. yüzyıldan önceye tarihlenen kabartmalardan bu anlaşılmaktadır. Batının kült anlayışı Doğunun paganist anlayışının birleşimi bizim Palmyra, Duro Europos ya da konumuz Edessa’da gördüğümüz resim ve heykel anlayışının Severuslar Döneminde (M.S. 200 yılları) Roma dünyasına, dolayısıyla batıya ulaşmasına neden olmuştur. Bkz. Wheeler, ss.161–162, res: 147–148

<sup>265</sup> Bu ritüel Palmyra’daki örneklerle paralellik göstermektedir. Yine başka bir merkez Dura-Europos’taki resimler bu eylemi daha ayrıntılı bir şekilde göstermektedir. Bu resimlerde ayini yöneten kişi elindeki bir dalı üç ayak mozağında olduğu gibi üç ayaklı bir sehpa üzerinde duran içi sıvı ya da kutsal su bulunan bir vazoya uzatmaktadır. Hatra’daki Atargatis kabartmasında tanrıça sağ elinde, heykelde ise sol elinde bir yaprak tutmaktadır. Segal, *Edessa*, s. 91; Atargatis Kültü için Drijvers, *Cults and Beliefs*, ss. 76–121, *Edessa Atargatis Kültü* için aynı eser içinde ss.76–85, Hatra için ss.101–103, Palmyra için ss. 103–107, Dura-Europos için ss. 107–111

Ancak bu ritüel içinde yer alan bu üçayak benzeri eşyanın bir tütsü kabı olması ve bu tütsü kabıyla gerçekleştirilen bir aile içi dinsel ritüeli yansıması daha kuvvetli bir ihtimaldir.

Edessa'daki mozaik sanatçıları figürleri mümkün olduğunca gerçekçi ifade ederek eserlerinde dikkate değer bir doğruluk derecesine ulaşmışlardır. Sanatçı özellikleri konuları gruplandırmalarından açıkça ortaya çıkmaktadır. Tasvir ettikleri şahıslar rahat yüz hatlarına sahiptirler.<sup>266</sup> Etrafı gözlemleyen iri gözlü kişilerin ağızları kapalı olarak, çoğunlukla ciddi bir ifadeyle verilmiştir. Yetişkin ya da genç erkeklerin hepsi sakallı olarak işlenmiştir. Sakallı erkeklerden Abgar mozaikindeki ana figürün, yani Abgar'ın, sakalları onun orta yaşı geçtiğini verebilmek adına gri-siyah karışık olarak verilmiştir.<sup>267</sup> Mozaiklerdeki figürler oldukça süslü ve doğu tarzındaki giysileriyle tasvir edilmişlerdir.<sup>268</sup>

Mozaiklerdeki kadın figürleri saygın pozlarda gösterilmektedir. Bütün kadın figürlerini peçesiz, yüzü açık olarak görmekteyiz. Bu Edessa mozaiklerinin önemli bir kuralı olabilir.<sup>269</sup> Bir düşünceye göre kadın figürlerinin başlarında bulunan ve vücudun büyük bir kısmını kaplayan örtü peçedir.<sup>270</sup> Daha doğru bir düşünce olarak başlığın üstünü örten ve çoğu zaman geriye doğru atılan bu örtü bir duvaktır.<sup>271</sup> Özellikle mozaik döşemeler vasıtasıyla Edessa tarihinin altın çağı<sup>272</sup> olan dönemde kadınların kıyafeti ile ilgili detaylı bilgiler elde etmekteyiz. Kadınlar çarpıcı bir başlık giyerler. Bu başlıklar farklı renkteki şeritlerden meydana gelirler. Kadın başlıkları aynı zamanda ailenin maddi refahını da simgeler.<sup>273</sup> Buna göre tepeye gittikçe incelerken yükselen birden çok şeritli başlıklar kullanan evin kadını bir anlamda zengin bir hanım olmaktadır. Nispeten daha basık, geniş ve az şeritlere

---

<sup>266</sup> Segal, Edessa, s. 68

<sup>267</sup> Drijvers, Ein Grabmosaik, s. 18, abb. 1

<sup>268</sup> Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, s. 173

<sup>269</sup> Segal, Edessa, s. 73

<sup>270</sup> Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, s. 173

<sup>271</sup> Drijvers, Ein Grabmosaik, s. 18; Segal, A Mosaic from Edessa, s. 107

<sup>272</sup> S.K. Ross bu ifadeyi kullanmaktadır. Bu dönemi ayrıca "Ön Hıristiyanlık" dönemi olarak da adlandırmaktadır. Özellikle bu ifade ile M.S. 1. yüzyıl ile M.S. 4. yüzyıllar arasında geçen zamanı kastetmektedir. Edessa figürlü mozaiklerine bakıldığında büyük bir oranda 3. yüzyılda üretildiklerine tanık olmaktadır. Bkz. Ross, ss. 83–116

<sup>273</sup> Segal, Edessa, s. 74. Yine aynı yazara göre bu başlıklar on dokuzuncu yüzyılda kule şeklindeki başlığı veya "hennin" olarak bilinen kadın başlıklarına benzetilmektedir.



sahip başlıklar kullanan kadınlar ise daha az varlıklı bir aileyi temsil etmektedirler. Örneklere bakıldığında, bu özelliklere göre, Şanlıurfa Müze'sinde sergilenen Cenaze Şöleni Mozağında (A) (**Şekil 71**) döşemenin en sağlam figürü olan kadının ve Üçayak mozağindeki kadın figürünün başlıkları aynı görüntüye sahiptir (**Şekil 107**).<sup>274</sup> Her ikisi de daha alçak bir başlık kullanmaktadır. Dolayısı ile her iki döşemede betimlenen aileler az varlıklı ya da zengin olmayan aileleri temsil etmektedir. Müzede bulunan Cenaze Şöleni Mozağındaki (A) kadın figüründe bulunan başlığın, şeritli olması gereken kısmı yok olduğundan, şerit/şeritleri göremiyoruz. Ancak başlığın yüksekliği göz önüne alındığında tek şeritli bir başlık olması kuvvetli bir ihtimaldir. Abgar Mozağında yer alan “Azail” adındaki kadın figürü<sup>275</sup> iki şeritli bir başlık kullanmaktadır (**Şekil 136**). Yüksek bir başlık olan bu örnek, 1956 yılında bulunan kayıp Cenaze Şöleni Mozağı'nda (C)<sup>276</sup> oturur vaziyette betimlenen kadının başlığı ile benzeşmektedir (**Şekil 126**). Ancak kayıp Cenaze Şöleni Mozağındaki (C) kadının başlığı, Abgar Mozağındaki kadının başlığından daha ince yapıdadır. Aynı şekilde iki şeritli başlığa sahip kadın figürleri kayıp Aile Portresi Mozağında de izlenmektedir (**Şekil 123**). Cenaze Şöleni Mozağında (D) kadının ince yapıda iki şeritli bir başlığı vardır(**Şekil 135**). Cenaze Şöleni Mozağı (B)'deki kadının ince uzun bir başlığı vardır (**Şekil 111**). Ancak şeritler gözükmemektedir. Başlığın üstünde yer alan örtüsüyle ön tarafı da kapatmıştır. Nitekim J.B. Segal, Aile Portresi Mozağındaki figürlerin ağırbaşlı görüntülerini, onların rahat koşullarda yaşayan soylular olarak yorumlamasına sebep olmuştur.<sup>277</sup> Ancak buradaki başlıkların şeritleri daha kalın ve başlık daha yüksek ve incedir. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen Aphtuha Mozağı'nda üç adet kadın figüründe başlık yoktur (**Şekil 93**). Mozaiklerdeki kız çocuklarının başlıkları yoktur. 1956 yılında bulunan kayıp Cenaze Şöleni Mozağındaki (C) kız çocuklarından biri başlıksız olarak başını örtmektedir (**Şekil 126**). Üçayak mozağindeki kız çocuğu

<sup>274</sup> Drijvers, *Cults and Beliefs*, pl. XIV; Ross, fig. 5.2; Segal, *Edessa*, res. 3; Segal, *New Mosaics*, res. 1

<sup>275</sup> Drijvers, *Ein Grabmosaik*, abb. 1; Drijvers, *King Abgar Great*, pl. 1; Dunbabin, *Greek and Roman Mosaics*, fig. 184

<sup>276</sup> Balty, *Proche-orient*, s. 388, pl. XXIII; Balty, *Mosaïques antiques*, s. 15, pl. V, 2; Colledge, *Edessa Funerary Mosaics*, ss. 191–192, pl. CVIII; Drijvers, *Inscriptions*, ss. 41–43; Drijvers, *Cults and Beliefs*, s. 188, Pl. XVII; Drijvers ve Healey, ss. 180–183; Dunbabin, *Greek and Roman Mosaics*, fig. 183; Parlasca, ss. 227–229, abb. 1–2; Leroy, *Nouvelles*, ss. 165–169; Ross, s. 113, fig. 5.1; Segal, *New Mosaics*, s. 155, fig. 3; Segal, *New Syriac Inscriptions*, ss. 37–39; Segal, *Edessa*, s. 93, res. 2

<sup>277</sup> Segal, *Edessa*, s. 59

erkek kardeşinin kullandığına benzer bir başlık takmaktadır (**Şekil 102–103**). Büyük bir ihtimalle, Balay Mozaiği (**Şekil 122**) ve Aile Portresi Mozaiğinde (**Şekil 122–123**) saç üç yuvarlak toka ile tutturulan küçük kız çocuğunun bu görüntüsü belirgin bir modayı ifade etmekteydi.<sup>278</sup>

Saç tuvaletleri örgülü olarak düzenlenen kadınlar, bol nakışlı ve süslü uzun kollu tunikler giymektedirler. Tuniklerinin üzerinde sol omuzda bir broşla ya da fibula benzeri bir toka ile tutturulmuş, farklı renkte yerlere kadar uzanan bir kaftan ile betimlenmişlerdir.<sup>279</sup> Şanlıurfa Müze'sinde bulunan Cenaze Şöleni Mozaiğinde (A) evin kadınında bu kaftan aynı şekilde bir broşla tutturulmuş ancak bu broş kadının başından aşağıya sarkan duvağının altında kalmıştır (**Şekil 71 ve 75**). Kaftanın tutturulması için kullanılan broşun en açık olarak seçildiği döşemeler Üçayak (**Şekil 106**) ve Abgar Mozaikleridir (**Şekil 136**). Ayaklarında çoğunlukla sivri uçlu yemeni tarzı pabuçlar bulunan kadınlar evin reisinin yanında, cenaze şöleni betimlemelerinde oturur vaziyette, kocasının yanında resmedilmişlerdir. Cenaze Şöleni Mozaiğinde (C) ölen kişinin karısı kocasının uzandığı divanın yanındaki bir koltukta oturmuş durumdadır. Oldukça süslü bir kıyafetin içindeki evin kadını ayaklarını bir tabureye dayamıştır. Bu bir saygının ifadesi olmalıdır.<sup>280</sup> Bu eşinin hemen yanında oturur kuralı bir mozaikte bozulmuştur. Cenaze Şöleni Mozaiği (D)'de kadın (**Şekil 135**), divan üzerinde uzanmış iki erkeğin ayakuçlarında oturmaktadır. Bu kural divanı paylaşan birden fazla erkeğin bulunduğu şölen mozaikleri için geçerli olabilir. Ancak bu şekilde tek örnek, bunu tam olarak kanıtlamamaktadır. Kız çocukları ise daha sade kıyafetler içerisinde resmedilmişlerdir. Üzerlerinde yetişkin kadınlarda olduğu gibi kaftan yoktur. Onların tunikleri geniş bir kemerle tutturulmuştur.<sup>281</sup>

Edessa mozaiklerinde erkeklerinde oldukça süslü kıyafetler içerisinde betimlendiklerine tanık olmaktadır. Erkek giysileri baştan aşağıya bir bütünlük teşkil

<sup>278</sup> Segal, Edessa, s. 75

<sup>279</sup> Segal, Edessa, s. 74. Aynı eserde yazar, kadınların kıyafetini o dönemde birçok yerlerde olduğu gibi Roma kadınlarının giydiği kıyafetlerle özdeşleştirmektedir, Bkz. Segal, Edessa, s. 65.

<sup>280</sup> Kadınlar gerçek hayatta, heykellerden anlaşılacağı üzere, kolye ve bilezik gibi mücevherler takmaktaydılar. Örneğin, Diyarbakır Müzesinde yer alan Edessa'lı kadın heykelinde inci dizilerine benzeyen kolye işlenmiştir.

<sup>281</sup> Segal, Edessa, s. 74

eder. Erkek başlıkları, kadınlarda olduğu gibi, erkek kıyafetlerinin en ayırt edici özelliğidir. Erkek başlıklarının en önemli fonksiyonu, mozaik döşemede, ölen kişiyi diğerlerinden farklı kılarak, onun diğerlerinden daha değişik başlığı sayesinde, mezarın sahibi olduğunu belirtir (**Şekil 123–124**). Örneğin Cenaze Şöleni Mozağında (C), ölen kişi bir çeşit Frig başlığı takmıştır (**Şekil 110**). Bu başlık işlenmiş bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu mozaik döşemede tek yetişkin erkek oluşu ve daha öncede bahsedilen, mezar sahibinin uzanarak tasvir edildiği ve içki sunulduğu bu ikonografi önemli bir cenaze ritüeli olarak bölgede karşımıza çıkmaktadır. Böylece bu döşemenin, dolayısıyla mezarın sahibi oluşu başlıktan değil ikonografiden çıkarılmaktadır. Yine çerçeveli Mozaiklerden Abgar Mozağında, ortada Abgar olarak bilinen figür ve her iki yanındaki erkek figürü bu tarz başlıklar ile tasvir edilmişlerdir (**Şekil 136**).<sup>282</sup> Aphtuha Mozağındaki erkeklerde Frig başlıkları kullanılmaktadır (**Şekil 93**). Üçayak Mozağında mezarın sahibinin başı eksiktir. Ancak döşemede verilen erkek ve kız çocuğu Cenaze Şöleni Mozağında (C) gördüğümüz yetişkin erkeğin başlığına benzer Frig başlıkları ile tasvir edilmişlerdir (**Şekil 102–103**). Buradan Edessa'da yetişkin erkeklerin ve çocukların aynı tarzda başlıklar kullanabildikleri sonucuna gidebiliriz. Bu durum kadın ve genç kızların başlıklarından farklı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak erkek başlıkları her zaman Frig başlığı şeklinde değildir. Örneğin, Aile Portresi Mozağında mezar sahibi, dolayısıyla döşemenin merkezi figürü olan evin beyi, bir tür sarık benzeri bir başlıkla başını örtmüştür. Bu Edessa mozaikleri içindeki tek sarıklı erkek betimlemesidir. Döşemenin diğer erkek figürlerinden, aile reisinin hemen sağ yanındaki, yüksek bir Frig külahı takmaktadır. Bu onun belki de ailenin en büyük oğlu oluşuna, babanın hemen sağ yanında olması ile beraber bir gösterge olabilir. Diğer iki erkek ise başları açık olarak tasvir edilmişlerdir. Ancak özenli bir şekilde yapılmış dalgalı saç tuvaletlerine sahiptirler.<sup>283</sup> Başlıksız olarak tasvir edilen yetişkin bir erkek figürü de Abgar Mozağında yer almaktadır(**Şekil 136**).

Erkekler, dizlere kadar inen bir üst giysi ve bunun altında şalvara yakın genişlikte bir pantolonla tasvir edilmişlerdir. Aynı şekilde erkek çocuklarda buna benzer ve dizlere kadar inen uzun bir gömlek giymektedirler. Altlarında yine

<sup>282</sup> Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, fig. 184

<sup>283</sup> Segal, Edessa, s. 76

pantolon vardır. Pantolonlar baldırın ortasına kadar iner.<sup>284</sup> Pantolonlar bazen daha geniş bazen ise nispeten daha dar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Üçayak Mozağında ölen kişinin pantolonu aşağıda iki püsküllü bağcık ile sıkıştırılmıştır (**Şekil 102–103**). Yine aynı mozaikte kemerler, özellikle babanın çift tokalı kemeri, oldukça süslüdür. Ayakkabılar ise, ise iki çeşit olarak karşımıza çıkar; üstünde üçgen şeklinde tokalar bulunan arkası açık, bu gün de doğunun kullandığı bir tarz ve boğazlı, baldıra kadar ulaşabilen botlardır. İlk modele Aile Portresi Mozağında (**Şekil 123-124**) diğerine ise Üçayak Mozağında rastlamaktayız (**Şekil 102-103**). Üçayak Mozağında ana figür olan erkek, omzunda cübbeye benzer bir giysi taşımaktadır. Gömleğin önünde ise üçgen bir süs vardır. Cenaze Şöleni Mozağı'nde (C) ise genç erkeklerin sol omuzlarında muhtemelen cübbeyi tutturmak üzere ilmekler bulunmaktadır (**Şekil 126**). Buna karşılık Aile Portresi Mozağı'ndeki erkekler, gömleklere üzerinde dar kollu kaftana benzer ceketlerle tasvir edilmişlerdir. Oğullarının giysi kolları dirseğe kadar uzanmasına karşılık, babanın giysi kolları, bileklere kadar uzanmaktadır.<sup>285</sup> Aynı mozaik döşemedeki bütün erkeklerin her iki omzunda belki de bir mevkiye işaret eden apolete benzer şeyler vardır.<sup>286</sup>

Edessa mozaikleri içerisinde hayvanların betimlendiği döşemelerden biri Şanlıurfa Müzesindeki Geç Roma Dönemine ait döşemedir (**Şekil 82**). İki adet Orpheus mozağinden biri bu gün Amerika Birleşik Devletlerinde Dallas Sanat Müzesinde yer alır. Bu mozaik Şanlıurfa Kalkan Mahallesi'nde bulunduğundan kısa bir süre sonra yurtdışına kaçırılmıştır (**Şekil 120**). Diğerisi ise kayıptır (**Şekil 130**). Şanlıurfa Müzesi'nde yer alan Hayvan Mozağı aslında, orijinal döşemenin bir bölümünü kapsamaktadır. Aynı döşemeye ait olduğu düşünülen, üzerindeki panelde bir kuş motifinin yer aldığı küçük bir parçada müzede yer almaktadır (**Şekil 91**).

Orpheus, Hellen mitolojisinde Oiağros adında Trakyalı bir kralın ve epik şiirin Musa'sı Kalliope'nin oğlu olarak bilinir. O mitolojik bir kahraman, müzisyen

<sup>284</sup> Bu tarz pantolon, onun ilk kullanıcıları olan Perslerin, dolayısıyla İran tarzının bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

<sup>285</sup> III. Gordianus (M.S.238–244) hükümdarlığı döneminde bastırılmış Kral Abgar sikkelerinde Abgar portrelerinin üzerindeki giysi kolları gibi. Bu elbise bölgede “kaba” olarak tanınan giysiye benzetilmektedir. Bu giysinin kullanımına M.S. 9. yüzyılda sınırlama getirilmiştir. Ancak putperestler tarafından giyilmeye devam etmiştir. Bkz. Ross 2001, s. 145–148; Segal 2002, s.76

<sup>286</sup> Segal, Edessa, ss. 75–76

ve kâhindir. Şarkılarıyla hayvanları, ağaçları hatta kayaları hareke geçirebilen yetenekli bir şarkıcıdır. Liri eşliğinde söylediği şarkılarla doğayı kendinden geçirir, tüm doğa ona kulak kesilirmiş. Bir orman perisi olan Euridike ile evlenir. Ancak eşinin erken bir zamanda ölmesi Orpheus'u yasa boğar. Hades'e liri eşliğinde onu geri vermesi için yalvarır.<sup>287</sup> Hades yeryüzüne çıkana dek ona bakmaması koşulu ile onu geri vereceğini söyler. Ancak eşi yukarı çıkmadan, ışığı görür görmez, ona baktığı için Orpheus'u Menadlar parçalayarak öldürürler. Platon'nun Symposium'unda konuşmacı Phaidros tarafından anlatılan (*sym.179d*) bu efsanenin giderek yayılması ile özellikle M.Ö. 7. yüzyıldan itibaren dini bir hüviyetle saygı duyularak benimsenmeye başlar. Hiçbir zaman resmi bir din olamayan Orpheizm ya da Orphik inanış, Platon ve Pythagoras gibi ünlü düşünürleri de etkiler. Özünde bir öte dünya ilkesi ve gizli bir tektanrıcılık vardır. Temel dinsel eylemleri arasında et yememezlik, ot ile beslenme de vardır. Orphikçilerin ana düşüncesinde öte dünya ile beraber buraya sorunsuz gitmek amacıyla ruhun arınması ve suç ya da günah işlememe anlayışı hakimdir.<sup>288</sup> Aslında öte dünya inanışı, buna göre yaşam tarzı ve ölü gömme ritüelleri Hellen dünyasında oldukça yaygındı.<sup>289</sup> Orphik düşünce Roma dünyasında ve sonrasında Hıristiyanlıkta da etkilerini devam ettirmiştir. İlk Hıristiyanlar yaşadıkları pagan topluluğundaki inançlardan en yakın olanı, Orphik inanışı, belki de bir geçiş evresi olarak seçmiş ve benimsemişlerdir. Bu, konumuz Edessa toplumu içinde geçerli bir yargı olarak düşünülebilir.

Kayıp Orpheus mozaiğinde elinde üç telli liri ile betimlenen Orpheus'un baş kısmı eksiktir. Ancak giysisinden, aslında batılı bir tema olan bu kişiliğin doğulu bir kişiliğe dönüşüne tanık olmaktadır (**Şekil 130**). Bunun en belirgin ispatı daha öncede ifade edildiği gibi, bir İran giysisi olan pantolon giymiş olmasıdır. Bunun yanında düz ve kalın siyah konturlu hatlara sahip figürler Edessa mozaik sanatının ikonografiye yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Kayaya oturmuş ve sırtını bir ağaca dayayan Orpheus'un duruşu gördüğümüz diğer Edessa mozaiklerindeki kişilerin duruşlarından farklı olarak yandan verilmiştir. Aslında bu duruş her ne

<sup>287</sup> Erhat, ss. 231–234; Gerhard Fink, **Antik Mitolojide Kim Kimdir**, çev. Ümit Öztürk, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, ss. 245–248; Tülek, s. 8

<sup>288</sup> Tülek, s. 9

<sup>289</sup> Nuran Şahin, "Beyaz Lekythos'lar Işığında Klasik Devirde Atina'da Ölüm İkonografisi ve Ölüm Kültü", **Ege Üniversitesi Arkeoloji Dergisi**, Sayı: 4, 1996 (Beyaz Lakythos'lar), s. 143 vd.

kadar diğerk Edessa cenaze mozaikleri ile çelişse de, aile mozaikleri ve Cenaze Şöleni Mozaiginde (C) gördüğümüz evin kadının duruşuna benzemektedir. Döşeme üzerinde keçi, aslan ve üç adet kuş müziğin etkisi ile oldukça sakin bir şekilde görülmektedirler. Biri erkek biri kız iki kanatlı figürün sahnenin altında mezarla ilgili yazıtı tutmaktadırlar. Bu iki figürün anlamı ruhun öte dünyaya geçişiyle duyulan mutluluk ifadesidir. Yine Orpheus Mozaigindeki yandan verilen ana figürün bu pozisyonu, diğerk merkezlerde ele geçen Orpheus Mozaikleri ile de farklılık göstermektedir. Diğerk örneklerde Orpheus cepheden oturur vaziyette ve ayaklar öne uzanmış şekilde betimlenmişlerdir. Ancak Edessa'nın kayıp Orpheus'u söylendiği gibi profilden ve bacaklar paralel şekilde sola dönüktür. Diğerk bir Orpheus Mozaigi, Şanlıurfa Kalkan Mahallesiinde bulunmuş ancak bir süre sonra yurt dışına kaçırılmış örnektir. Buradaki Orpheus Mozaiginin özellikleri kayıp örnekle benzerdir. Yalnız Orpheus'un oturduğu platform verilmemiş dolayısıyla Orpheus sanki havada durmuş gibi bir özellik içindedir. Bunun dışında elinde tuttuğu çalgısı dört tellidir. Hayvanların hepsi burada sakin görünümlü değildir. Sağdaki hayvanlar vahşi bir grubu temsil ederler ve Orpheus'un üzerine atılır şekilde betimlenmişlerdir. Mozaigin yazıtı sol alt köşede, oturan yaban keçisinin üzerinde basit bir çerçeve içinde yer alır. Orpheus'un başının yanında figürün adı değil sanatçının adı yazmaktadır (**Şekil 120**). Bu mozaik Edessa'nın en erken tarihli mozaigidir. Yazıtta mozaigin tarihi M.S. 194 olarak verilmişti.

Literatürde Orpheus'un betimleri çeşitli gruplara ayrılır. Buna göre oturuş biçimine göre değerlendirildiğinde; a- onun oturmuş ve profilden gösterilmiş tipi; b- üst tarafı profilden bacaklarının olduğu kısmın cepheden verildiği tip; c- tamamen cepheden verildiği tip. Bu durumda Edessa Orpheusları bu gruplandırmalardan hiç birine tam uymamaktadır. Bu durumda oturuş yönüne göre sadece Edessa Orpheuslarında görülen dördüncü bir tip söz konusudur. Başka bir gruplandırma ise panolara göredir. Buna göre; a-Orpheus'un ve hayvanların ayrı panolarda verildiği tip; b-Orpheus'un tek panoda ve etrafında hayvanlarla verildiği tip; c-hayvanların iç içe geçmiş dairesel kompozisyonda, ortadaki Orpheus'un etrafında toplandığı tiptir. Bu gruplandırmaya göre de Edessa Orpheusları ikinci tipe uymaktadır.<sup>290</sup>

---

<sup>290</sup> Tülek, s. 24

M.S. 228 yılına tarihlenen Kayıp Orpheus Mozaïği Roma İmparatoru Aleksander Severus tahta çıktığı zamana yakın tarihlidir. O, M.S.222 yılında tahta çıkmış ve yaklaşık on yıl sonra da Edessa'ya uğramıştır. Bu özelliği ile diğer merkezler içindeki en erken Hıristiyan Orpheus Mozaïği gibi bir sonuç ortaya çıkarır. Soyut bir anlatımın söz konusu olduğu eserde Hıristiyanlık sanatının simgesel anlatımına rastlanmaz. Severus, Orpheus'a saygı duyan bir imparator olarak bilinir. Kendi lararyumuna onunda bir büstünü koyduğu söylenir. Dolayısıyla Severus'un etkisi ve Hıristiyanlığa yeni geçmiş bir toplum olarak Edessa'da Orpheus inancı ilginç olmamaktadır.<sup>291</sup> Bu ilginçlik dışı durum daha erken tarihli M.S. 194 yılında yapılmış olan diğer Orpheus Mozaïğiyle desteklenmektedir. Dolayısıyla Edessa'da M.S. 3. yüzyıldan öncede bir Orpheus kültü vardı. Böylece her iki Orpheus'un aslında birer pagan aileye ait mezarları süslediği ve Hıristiyanlıkla bir alakalarının olmadığı söylenebilir. Kaldı ki bu mozaiklerin bulunduğu nekropol alanları pagan ailelere aittir.

Phoeniks ya da Zümrüd-ü Anka mozaïğinde, yine Orpheus Mozaiklerine benzer bir ifade karşımıza çıkmaktadır. Bu kuş beş yüz yaşına geldiğinde kendisine baharat otlarından bir yuva yapar. Böylece yaşamı hoş kokular içinde son bulur. Ancak bedeninde yeni bir Phoeniks çıkar ve yeterince güçlenince yuvayı babası ile birlikte güneş tanrısının Heliopolis şehrine taşır.<sup>292</sup> Bu Hz. İsa'nın ölümü ve dirilişi ile benzeştirilebilecek bir hikayedir.<sup>293</sup>

Mozaikteki Zümrüd-ü Anka Kuşu hayatın yenilenmesinin sembolüdür. Edessa şehrine özgü arkosolimlu bir mezar ve bunun üzerinde yer alan bir platform üzerinde betimlenmiştir. Açık, yeşil ve doğayı anlatan bir ortamda verilen sahnede ön ve arka planda ağaçlar üzerlerinde birer küçük kuş bulunmaktadır (**Şekil 132**). Bu

---

<sup>291</sup> Segal, Edessa, s. 89; Tülek, s. 10

<sup>292</sup> Fink, ss. 271–272. Ayrıca adı geçen bu efsane ile ilgili Herodotos'ta bilgi vermektedir. (II-73) O, Phoeniks'in beş yüzyılda bir ortaya çıkan kanatları altın sarısı ve kırmızı, kartal kadar geniş ve yüksek kanatlara sahip bir kuş olarak anlatmaktadır. Bkz. Herodotos, **Herodot Tarihi** (Çev. M. Ökmen), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 107

<sup>293</sup> İncil'de Matta 28-2, Markos 16, Luka 24 ve Yuhanna 20'de İsa'nın dirilişi ve cesedinin baharatlarla aromalandırılma isteği yazar. Bkz. **İncil'in Çağdaş Türkçe Çevirisi**, Yeni Yaşam Yayınları, İstanbul, 1998

görüntü cenaze şöleni iyi ve doğru bir şekilde yerine getirildiği takdirde yeniden dirilmenin, yani bedeninin yeniden canlanmasının ortaya çıkacağına bir ifadesi olarak yorumlanabilir.<sup>294</sup>

Hem Orpheus hem de Zümrüd-ü Anka Mozaiklerinde ana tema, insan ruhu için, ölümden sonraki yaşam beklentisini anlatır. Ölümden sonraki hayata inanmak ya da inanmamak ölüme karşı genel tavırlar, dini dışavurumun farklı bir yönüdür. Doğal olarak cenaze sanatı da bu inançlarla ilgilidir.<sup>295</sup> Anka kuşu, insan ruhunu, onun sonsuzluğunu ve ölümsüzlüğün sembolize eder. Mezar steli üzerindeki anka kuşu ve onun önündeki bir mezar görüntüsü, buradan bize hayat ve ölümden sonraki yaşama dair sonuçlar çıkarır. Sonuçta her iki ikonografide insan ruhu için, ölümden sonraki yaşam beklentisini ifade eder. Zümrüd-ü Anka Mozaïği ruhun ya da bedeninin yeniden dirilişini, Orpheus Mozaikleri bu yaşamın cennetsel kısmını vurgular.<sup>296</sup>

Edessa Mozaikleri içerisinde, Şanlıurfa Müze'sinde yer alan Geç Roma Dönemine ait Hayvan Mozaïği dışında, mekan tanımlayan unsurlar yoktur. Örneğin Orpheus Mozaiklerinde merkezi bir düzenleme yoktur. Ortada Orpheus ve hayvanlar özellikle bir yana yığılmış olarak "merdiven perspektifi" ile tasvir edilmişlerdir. Genel olarak Edessa Cenaze Mozaiklerinde çizgisel anlatım söz konusudur. Yani figürlerin ve kıyafetlerin hatları kalın, vurgulu ve tanımlayıcı olarak verilmiştir. Hacimsellik, perspektif ve derinlik gibi teknik özelliklere rastlanmaz. Bu Suriye ve İran etkisinin bir uzantısıdır. Yine figürlü mozaiklerinde doldurucu motifler kullanılmamıştır. Onun yerine düz bırakılmış beyaz renkli bir fon yapılmıştır.

Müzedeki Hayvan Mozaïğinde hareketlilik ve sakinlik bir arada verilmiştir. Buradan hem doğunun hem de Roma etkisinin varlığını bu döşeme üzerinde düşünebiliriz. Yine aile betimli mozaiklerin aksine, Hayvan Mozaïğinde yoğun bir derinlik verme ve hacimsellik kazandırma gayreti göze çarpmaktadır. Ayrıca madalyon ve kurdela gibi detaylar İran sanatının etkilerini pekiştirir hüviyettir (**Şekil 90**). Yine başka bir doğulu anlayış çizgisel anlatıma kısmen uyabilecek kalın

<sup>294</sup> Drijvers, *Cults and Beliefs*, s. 190; Segal, *Edessa*, ss. 93–94, Yaşar, *Ahret İnanıcı*, s. 116

<sup>295</sup> Ross, s. 96; Yaşar, *Ahret İnanıcı*, s. 115

<sup>296</sup> Yaşar, *Ahret İnanıcı*, s. 116



konturlarla vurgu burada da izlenmektedir. Panellerin figürlere orantısız ağaçlarla sınırlanması ve bunların doldurucu motif olarak doğayı sembolize etmesi, Roma resimlerinde sıkça karşılaştığımız özelliklerdir.

Edessa figürlü mozaiklerinin en önemli detaylarından biri de, mozaikler üzerindeki şehre özgü Süryanca yazıtlardır. Bu yazı Aramice'nin bir dialektiği olarak Edessa'daki biçimiyle Estrangelo Süryanca olarak bilinir. Aile bireylerinin başının yanında yukarıdan aşağıya doğru, onları tanıtan isimleri mutlaka yazılmıştır. Yine bazı örneklerde mezarın kitabesi de mozaikler üzerinde yazılıdır. Bunların kimilerinde mozağin tarihi de yazmaktadır. Sanatçı ismi bir mozaikte, Dallas Müzesinde yer alan Orpheus Mozağında bulunur.

Mozaikler üzerindeki tasvirler, resim sanatı açısından bazı değerlendirmeler içinde tutulabilir. Mozaikler üzerindeki tasvirlerde bir simetri söz konusudur. Aphtuha mozağindeki bu simetri çerçevelerdeki figürlerin başlıklarının içe ve dışa dönüklükleriyle kuvvetlendirilmiştir. Mozaiklerin hiç birinde üçüncü boyut ve derinlik algısı güdülmemiştir. Ancak bazı örneklerde açıklı koyulu kalın çizgilerle üçüncü boyutu verme gayreti göze çarpar. Örneğin Cenaze Şöleni Mozağında (C) erkeğin göbeğindeki açıklı koyulu ifadeler bunu göstermektedir. Çizgisel anlatımın göze çarptığı figürlerin giysi konturları, giysinin kendi renk düzeninin dışına çıkılmadan koyu renkle oluşturulmuş bir stil içindedir. Yine bu renk kullanımı koyudan açığa doğru, uzun salınımlı bir renklendirmeye ifade edilmiştir. Figürlerin yüz kıvrımlarına, özellikle de evin erkeğinin yüzünde oldukça dikkat edilmektedir. Yüz kıvrımları ve alın çizgilerinin vurgusu Edessa mozaiklerinin önemli bir detayıdır. Yine küçük tesseralarla ışık-gölge mümkün olduğunca belirgin bir şekilde verilmeye gayret edilmiştir. Özellikle Cenaze Şöleni Mozağında (B) kadının kaş ve gözünün renkli taşlarla yapılması, bu mozağın sanatçısının ana sanat özelliklerine hakim biri olduğunu göstermektedir. Yine anlamlı ifadeler, erkeklerin kaygılı bir olgunluk içinde bulunmaları da bu ana sanat özelliklerine hakimiyetin bir göstergesidir. Aile mozaiklerindeki belirgin bir enstantane anı, figürlerin sanatçıya poz verircesine duruşları söz konusudur. Bu durum fotoğraf sanatındaki kompozisyonları akla getirmektedir.

### 2.3.3. Bordür Kompozisyonları ve Motifler

İkonografik olarak kendine has özelliklere sahip olan Edessa mozaiklerindeki bezeme elemanları Güney Anadolu mozaiklerinde ve Orta Euphrates Bölgesindeki yerleşimlerde ele geçen mozaiklerdekiyle aynı özellikler içindedir. Özellikle M.S. 2. yüzyıl sonu ve M.S. 3. yüzyıl ortalarına kadar bölgedeki üretimlerde benzer bezemeler söz konusudur. Bu zaman Roma İmparatorluğu için Severuslar Dönemi'di (M.S. 193–235) ve bölgedeki mozaikler üzerinde, Edessa'da dahil, dönem özellikleri kendini göstermektedir.<sup>297</sup> Edessa mozaiklerinde özellikle bordür süslemeleri olarak karşımıza çıkan bu dönemin kendini gösterdiği en önemli mozaik merkezi Antiocheia şehridir.<sup>298</sup> Bu özellikleri ile tıpkı kullanılan teknikte olduğu gibi, bordür süslemelerinde de Edessa mozaikleri, bölge dışındaki kendi çağdaşı üretimlerin yapıldığı doğu ve batıdaki mozaiklerle aynı özellikleri taşır.<sup>299</sup> Başka bir deyişle konu olarak kayıp Phoenix ve Orpheus mozaikleri, Şanlıurfa Müzesinde bulunan Geç Roma Dönemi hayvan mozaği dışında Roma mozaiklerinden ayrılan Edessa mozaikleri, bordür süslemeleri konusunda farklılık arz etmemektedir. Mozaiklerin etrafını çeviren bordürler standart mozaik repertuarında yer alan süsleme elemanlarıdır.<sup>300</sup> Edessa mozaiklerinden bir tanesi üzerinde figür yoktur. Onun yerine dört uçlu yıldızlarla sahne doldurulmuştur (**Şekil 77**). Bunun dışında sahnenin yer aldığı panellerde doldurucu motifler yer almaz. Düz beyaz renkli fon üzerine figürler işlenmiştir. Mevcut Edessa mozaiklerinin hepsinde bordür süslemelerini görememekteyiz. Bu durum özellikle koleksiyonerlerdeki ve yurtdışındaki müzelerde yer alan, kaçakçılık sonucu çıkarılmış örnekler için geçerlidir. Dolayısıyla bilinçsizce kaldırılan döşemelerin kaldırıldığı sırada, esas sahnelerin çıkarılıp kenar detaylarının boş verilmesi ile açıklanabilir. Edessalı ustaların bordür seçimi, üretim yıllarına uygun biçimde Severuslar Dönemi karakteri yansıtırken, bordür kompozisyonlarında özellikle Antiocheia ve Zeugma gibi bu dönemin en önemli üretim merkezlerindeki örneklerde izlenen düzen Edessa mozaikleri için söylenemez. Bu anlamda süsleme elemanı olarak seçimlerde

<sup>297</sup> Colledge, *Edessa Funerary Mosaics*, s. 190; Drijvers, *Edessa and Sumatar*, s. 13; Drijvers ve Healey, s. 38

<sup>298</sup> Levi

<sup>299</sup> Dunbabin, *Greek and Roman Mosaics*, s. 173

<sup>300</sup> Dunbabin, *Greek and Roman Mosaics*, s. 173

özdeşlik söz konusu iken Edessalı mozaik ustaları bordürlerin kompozisyonu açısından kendi tarzlarını ortaya koyarlar. Aslında bordür konusunda ortaya konan Edessalı ustaların tarzı, mozaiklerin daha çok işlevsel boyutu ve sınırlı ebatları ile de alakalıdır. Ustalar mezar tabanlarına uyguladıkları mozaikler üzerinde yer alan tasvirlerin yani sahnenin daha ön planda olması açısından bordür kuşaklarını daha kısıtlı tutmuş olmalıdırlar. Yine bir mezar odasının yaklaşık 2-3 m<sup>2</sup>'lik ebatları göz önüne alındığında gerçek ifade ve figürlerin yer aldığı, asıl sahnenin önemsendiği Edessa mozaiklerinde bordür için geniş alanlar bırakılmamış olmalıdır. Özetle Edessalı ustaların bordür tarzı, birazda ortaya koydukları eserlerin doğruluk derecesi ve nicelik açısından kısıtlı mekanlardan kaynaklı mecburi bir kompozisyon tarzıdır.

Edessa Mozaiklerinde basit çizgi, ikili ve üçlü çizgiler, monokrom bant, basit ve üçlü örgüler, dalga, testere dişleri, yatay ve dikey iğler, yaprak ve rozet ve kafes motifleri bordür bezemesi olarak sanatçılar tarafından tercih edilmiştir. Edessa mozaiklerinde kullanılan bu bordür motifleri ve formları ile yer aldıkları mozaikler şöyledir:

*a- Basit Çizgi*<sup>301</sup>: Tek sıra siyah tesseralarla oluşturulan basit çizgiye kayıp Aile Portresi Mozaiginde rastlanır. Burada mozaigin yatay ve dikey iğ motifi ile oluşturulmuş bordürünü üst tarafta sınırlandırmaktadır (**Şekil 124-125**). Her ne kadar sonradan düzenlense de Paris'te bir koleksiyoner elindeki iki panelin etrafında da basit çizgi kullanılmıştır (**Şekil 144-145**).

*b- İkili ve Üçlü Çizgiler*<sup>302</sup>: Siyah tesseraların düzenli olarak iki ve üç sıralı olarak dizilmesi sonucu oluşturulmuşlardır. Çerçeve hattı olarak kullanılmışlardır. Düz bir hat oluştururlar. Şanlıurfa Müzesindeki Cenaze Şöleni Mozaiginde sahnedeki sonra çerçeve oluşturan üçlü çizgiler aynı zamanda yine aynı döşemede esas bordür alanını oluşturan sınır hatlarında, ilk çerçeveye nazaran daha büyük tesseralarla oluşturularak kullanılmıştır (**Şekil 74**). Aynı esas bordür kuşağının kullanıldığı kayıp Orpheus (**Şekil 130**) ve Phoniks (**Şekil 132**) mozaiklerinde de üçlü çizgiler hem çerçeve olarak, hem de ana bordürün sınırlarında kullanılmıştır. Şanlıurfa

<sup>301</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 26, pl. 1.a

<sup>302</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 26, pl. 1.i,t

Müzesindeki Dört Uçlu Yıldız Mozağında yıldızların yer aldığı sahneyi üçlü çizgi çerçevelemektedir (**Şekil 76**). Aya İrini Kilisesindeki Cenaze Şöleni Mozağında üçlü çizgi ilk çerçeve olarak kullanılmıştır (**Şekil 109**). Dallas Sanat Müzesinde yer alan Orpheus mozağının günümüze ulaşmış tek bordür çerçevesi üçlü çizgidir (**Şekil 120**). Üçlü çizginin kullanıldığı başka bir mozaik her ne kadar Edessa'dan çıktığı kesin olmasa da Malakdan'nın oğlu Bar'ata mozağında izlenir (**Şekil 146**). Yine Maralaha Mozağında gördüğümüz tek bordür üçlü çizgi olmalıdır (**Şekil 138**). İstanbul Arkeoloji Müzesinde sergilenen Aphtuha Mozağında ikili çizgi büst şeklindeki figürlerin etrafında bir çerçeve oluşturmuş, aynı zamanda her figür için ayrı bir çerçeve oluşmasını sağlamıştır (**Şekil 93**). Abgar Mozağındaki sahneden son gelen ilk çerçeve ve testere dişi motifinin üst sınırı ikili çizgi ile sağlanmıştır (**Şekil 136**). Yine ikili çizginin kullanıldığı başka bir döşeme Üçayak mozağıdır (**Şekil 102**). 1998 yılında keşfedilen ancak sonra kaybolan Ma'na Mozağında, her ne kadar eldeki fotoğraftan net olmasa da, nicelik olarak tahmin edildiğinde ikili çizgi sahneyi çevreler (**Şekil 135**). 1956 yılında bulunduktan sonra ortadan kaybolan Cenaze Şöleni Mozağının (C) ilk çerçevesi, günümüze ulaşmış başarılı çiziminde, kırmızı renkli ikili ya da üçlü çizgidir. Aynı renkte diğer ikili ya da üçlü çizgi, örgü kuşağından sonra gelen testere dişi kuşağının sınırını oluşturmaktadır. Aynı döşemedeki siyah ikili ya da üçlü çizgi, büyük bir ihtimalle yazıt çerçevesinde kullanılmıştır (**Şekil 126**).

*c- Monokrom Bant*<sup>303</sup>: Monokrom bant motifi Edessa mozaiklerinde bordür kompozisyonunu sona erdiren motif olmuştur. Kullanıldığı döşemelerde en son bordür kuşağı olarak göze çarpar. Siyah renkli tesseralarla en az dört sıra halinde düzenlenerek genişliği oluşturulan monokrom bant motifi, kayıp Aile Portresi Mozağında altı sıralık tesseralarla oluşturulmuş biçimiyle karşımıza çıkmaktadır (**Şekil 124**). Abgar Mozağında muhtemelen beş ya da altı sıralı tessera ile genişliğinde bordür kompozisyonunu bitiren motif olmuştur (**Şekil 136**). Ma'na Mozağında yine kesin olmamakla beraber beş ya da altı sıralık tesseralarla oluşturulmuştur (**Şekil 135**).

---

<sup>303</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 26, pl. 1. y

*d- Örgü Motifleri:* Edessa mozaiklerinin bordürlerinde kullanılan örgüler basit örgü ve üçlü örgü motifleridir. Basit örgülerdeki formlara bakarak bu motif için Edessa Mozaiklerindeki dönem farkını da saptayabiliyoruz. Şanlıurfa Müzesinde yer alan Hayvan Mozağindeki basit örgüde, örgüler gevşek görünümde, kıvrım yerleri genişlemiş bir biçimdedir (**Şekil 89**).<sup>304</sup> Siyah konturlu demetler koyu zemin üstüne kırmızı, beyaz ve gri renklerle yapılmıştır. Bu mozaik M.S. 5.-6. yüzyıla aittir. Şehrin M.S. 3.yüzyıl mozaiklerinde basit örgü motifi Severuslar Döneminin (M.S. 193–235) genel karakterini yansıtmaktadır. Buna sıkı görünümdeki basit örgüde demetlerin kıvrım yerleri daha yuvarlak formdadır.<sup>305</sup> Şanlıurfa Müzesinde yer alan Dört Uçlu Yıldız Mozağında (**Şekil 79**), 1956 yılında bulunup sonra yok olan Cenaze Şöleni Mozağında (C) (**Şekil 126**), kayıp Aile Portresi Mozağında (**Şekil 124**), Üçayak Mozağında(**Şekil 103**), Barhadad Mozağında (**Şekil 81**), kayıp Phoens Mozağında (**Şekil 132**), günümüze sadece gerçekçi olmayan bir çizimi ulaşmış Balay Mozağında bordür elemanı olarak yapılmıştır (**Şekil 122**). Dört Uçlu Yıldız Mozağında basit banttıan sonra üç bordürlü döşeme üzerinde arada kalan bordür düzenlemesi olarak yapılmıştır (**Şekil 79**). Cenaze Şöleni Mozağında (C), kırmızı renkli ikili ya da üçlü çizgiden sonra renkleri koyudan açığa doğru giden sarı, mavi ve kırmızı renklerle polikrom olarak düzenlenmiştir (**Şekil 126**). Aile Portresi Mozağında iki adet testere diş motifinin yer aldığı bordürlerin arasında renkleri koyudan açığa doğru giden sarı, kırmızı, yeşil renklerle polikrom olarak düzenlenmiştir (**Şekil 124**). Barhadad Mozağında, kırmızı testere dişlerinden sonra yine renkli olarak verilmiştir(**Şekil 81**). Edessa Mozaikleri içinde Üçlü Örgü<sup>306</sup> Abgar Mozağında (**Şekil 136**), ve Ma'na mozaiklerinde kullanılmıştır (**Şekil 135**). Abgar Mozağında sarı zeminli kırmızı testere diş motifinden oluşmuş bordürden sonra koyu zemin üzerine, siyah konturlu, polikrom olarak, kırmızı, yeşil ve sarı renkli, koyudan açığa doğru gölgeli bir şekilde demetler oluşturulmuştur. Ma'na Mozağında de aynı özellikler içinde karşımıza çıkmaktadır.

<sup>304</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 120, pl. 70. j

<sup>305</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 121, pl. 71. b

<sup>306</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 122, pl. 72. d

*e- Dalga Motifi*.<sup>307</sup> Bu motife Edessa'da iki mozaik üzerinde rastlıyoruz. Bunlardan biri gerçeği yansıtmayan Balay Mozağıdır. Burada motifin formu oldukça basite indirgenmiş ve mozaik sanatında olmayan bir şekil uydurulmuştur. Basit örgü ve testere dişi motifinden oluşan bordürlerin arasına yerleştirilmiştir (**Şekil 122**). Üçayak Mozağının Aya İrini Kilisesinde yer alan iki parçasında dalga motifini gerçek formunda görmekteyiz. Mozağın tamamına baktığımızda bu motiften sonra basit örgü ile yatay ve dikey iğlerden oluşan bordür kuşağı gelmektedir. Burada kırmızı renkli monokrom olarak düzenlenen dalgalar sarı zemin üzerine, ikili çizgiyle sınırlanmış alanda, ilk süsleme elemanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dalgaların spiralleri içe doğru nispeten iyice kıvrılmaktadır. Tesseralar spiral kısımdan aşağı doğru aynı doğrultuda inerek taban kısmında açılıp diğerine bağlanmaktadır. Arada kalan boşluklarda tesseraların daha düzensiz şekilde olduklarına ve aynı şekilde yine düzensiz bir şekilde boşlukları doldurduğunu görmekteyiz (**Şekil 107–108**).

*f- Testere Dişi Motifi*<sup>308</sup>: Testere dişi motifinden oluşturulan bordürler Severuslar Döneminin en çok tercih edilen motiflerinden biridir. Basit örgü motifinden oluşmuş bir bordürü yukarıdan ve aşağıdan çevirdiği gibi<sup>309</sup> aynı bordür alanı içinde karşılıklı olarak yağıldığı da görülür. Yine tek başına yapılmış testere dişi motifli bordürler çok kullanılmıştır.<sup>310</sup> Severuslar Döneminin bordür karakterini yansıtan Edessa Mozaiklerinde de bu motif çok tercih edilmiştir. Şanlıurfa Müzesindeki Dört Uçlu Yıldız Mozağında, basit örgü motifinden oluşmuş bordürden sonra, karşılıklı testere dişi motifi tek bir bordürde beyaz zemin üzerine monokrom olarak siyah renkli yapılmıştır (**Şekil 79**). Abgar Mozağında sahneden sonra ikili çizginin sınırladığı bordür alanında sarı zemin üzerine, uçları sahneye doğru olarak kırmızı renkli, monokrom olarak yapılmışlardır (**Şekil 136**). Kayıp Aile Portresi Mozağında sahneyi çevreleyen ilk bordür testere dişi motifinin yer aldığı bordürdür. Burada basit örgü motifine, sonra yeniden testere dişi motifinin yer aldığı bordüre geçilir. Testere dişlerinin uçları karşılıklı olarak birbirlerine doğrudur.

<sup>307</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 156, pl. 101. b

<sup>308</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 38, pl. 10. g

<sup>309</sup> Örnek resim için bkz. Cimok, ss. 86–87

<sup>310</sup> Örnek resim için bkz. Cimok, s. 95

Aradaki basit örgü kuşağını çevrelerler. Beyaz zemin üzerinde monokrom olarak kırmızı renkli yapılmışlardır (**Şekil 124**). Kayıp Cenaze Şöleni Mozağında (C), basit örgü motifinin yer aldığı bordürden sonra beyaz zemin üzerine monokrom olarak kırmızı renkli yapılmışlardır (**Şekil 126**). Kayıp Orpheus Mozağında uçları sahnedan dışarı doğru monokrom olarak yapılmışlardır (**Şekil 130**). Gerçeği yansıtmayan Balay mozağının çiziminde de son bordür kuşağı olarak testere dişi motifi kullanılmıştır (**Şekil 122**).

*g-Yatay ve Dikey iğler*<sup>311</sup>: Bir çok yerde inci ve pul dizisi olarak isimlendirilen bu motif daha çok mimaride karşımıza çıkar.<sup>312</sup> Mozaik sanatında çok sık görmediğimiz bu bordür şekline Edessa'da iki döşemede rastlanır. Kayıp Aile Portresi Mozağında, döşemenin son motifi olan bant bordüründen önce gelmektedir. Dış tarafta tekli çizgiyle iç tarafta da testere dişi bordürüyle sınırlanmıştır. Bir dikey iğ, sonra yatay iğ ve tekrar dikey iğ motifi oluşturur. Her motif sonrasında gelen diğer motifle birbirine teğettir. Arada herhangi bir bağlantı elemanı yoktur. Beyaz zemin üzerine monokrom olarak düzenlenmişlerdir (**Şekil 124**). Üçayak Mozağında karşımıza çıkan şekli biraz farklıdır. Burada sahnedan sonra gelen dalga ve basit örgü bordüründen sonra gelmektedir. Bir dikey iğ, sonra yatay iğ ve tekrar dikey iğ şeklinde motif oluşmuştur. Farklılık bir motif diğerine bağlanırken oluşmaktadır. Normalde bu motif için motifler arası bağlantılarda teğet geçme kuralı vardır. Ancak Üçayak Mozağının bordüründe iki motif birbirine küçük bir boncukla bağlanmaktadır (**Şekil 103**).

*h- Yaprak ve Rozet motifi*: Üç yapraklı su damlacığı ve püskül motifi<sup>313</sup> olarak da tanımlanır. Mozaik sanatında pek görülmeyen bir bordür bezemesidir. Edessa mozaiklerinde bu gün Erlangen'de (Almanya) bir koleksiyoner elinde bulunan iki parça ama aynı döşemeye ait detaylarda izlenmektedir (**Şekil 140–141**).<sup>314</sup>

<sup>311</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 60, pl.23. k

<sup>312</sup> Campbell, Antioch, s. 86

<sup>313</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 136, pl. Pl. 85.e,g

<sup>314</sup> Colledge, Edessa Funerary Mosaics, pl. CXIII–1.2.3; Parlasca, Mosaiken Edessa, abb. 3

*i- Kafes Motifi:* Bu motif siyah konturlu bir baklava dilimi ve içindeki küçük bir baklava diliminden meydana gelir. Dilimler yandaki dilime bağlandığında üst ve altta yarım bir dilim ve onun içinde yine küçük bir yarım dilim oluşturur. Edessa mozaiklerinde Şanlıurfa Müzesinde sergilenen Cenaze Şöleni Mozağında (A) üçlü çizgilerle oluşturulmuş 30 cm' lik bordür alanında yer alır. Zeminleri siyah, beyaz ve sarı renklerle düzenlenmiştir (**Şekil 74–75**). Yine kayıp Orpheus (**Şekil 130–131**) ve Phoenix (**Şekil 132–133**) mozaiklerinde aynı düzende kafes motifleri yer almaktadır.

Tek figürsüz Mozaik döşeme olan Dört Uçlu Yıldız mozağı ile Abgar Mozağı, Aile Portresi Mozağı mozağı, Üçayak Mozağı, kayıp Cenaze Şöleni Mozağı ve Gerno Oğlu Ma'na mozağı ve Barma'na Mozaiklerinin bordür kompozisyonları yayınlarda gördüğümüz kadarıyla tam olarak bilinmektedir.<sup>315</sup>

Ele geçen mevcut ve kayıp örneklerle bakıldığında yukarıda bahsettiğimiz nedenden dolayı hiç bordür süsü olmayan mozaiklerden İstanbul Aya İrini Kilisesinde yer alan Cenaze Şöleni Mozağı (B), Amerika Birleşik Devletlerinde Dallas Sanat Müzesinde yer alan Orpheus Mozağında siyah çizgiler sahneleri çevirir. Yine İstanbul Arkeoloji Müzesinde bulunan Aphtuha Mozağında aynı siyah çizgiler döşemenin etrafında gördüğümüz gibi, büst şeklindeki figürleri birbirinden ayıran çerçevelerde de kullanıldığını görüyoruz. Bunun yanında Koç Holding'in önemli ismi Rahmi KOÇ tarafından Paris'te bir müzayede de görülerek satın alınan ve Sadberk Hanım Müzesinde sergilenen, tarafımızca Azizos ve Monimos Mozağı olarak adlandırılan döşemede, kayıp Zenodora Mozağının günümüze ulaşmış çiziminde, her ne kadar Edessa'da ortaya çıktıkları kesin olmasa da, Edessa özellikleri gösteren Paris Louvre Müzesi ve Güney Avustralya'da Adelaida Sanat galerisindeki örtülü Edessa kadınlarının baş kısımlarının kaldığı fragmanlarda ve Japon bir koleksiyonerdeki parçadan, geriye bordür süslemeleri veya izleri gelmemiştir. Ayrıca üzerinde Edessa'nın, daha önce bahsedildiği üzere, oldukça

---

<sup>315</sup> Dört Uçlu Yıldız Mozağı bordürler için bkz. Drijvers, Edessa ve Sumatar, pl. XI; Abgar Mozağı için bkz. Drijvers, The King Abgar Great, pl. 1; Aile Portresi Mozağı için bkz. Segal, Pagan Monuments, pl. 12,1; Üçayak Mozağı için bkz. Leroy, Nouvelles, fig.1; kayıp Cenaze Şöleni Mozağı için bkz. Segal, Edessa, res. 2; Gerno oğlu Ma'na Mozağı için bkz. Çelik ve Güler, res. 142



önemli bir tanrısı olan Maralaha'nın Roma özellikleri ile betimlendiği, yanında tanrıça Hera'nında yer aldığı bir grup figürün işlendiği, bu gün Amerika Birleşik Devletlerinde, New York eyaletinde bir koleksiyonerde olduğu sanılan mozaik döşemenin de bordür süsleri günümüze ulaşmamıştır.

Fransa'da bir koleksiyoner elinde bulunan ve figürlerin ana döşemeden sökülüp tekrar bağımsız birer mozaik pano olarak düzenlenen yarı sahte mozaik parçalarında ise testere dişi motifleri iki basit çizgi arasında monokrom olarak tekrar orijinal tesseralarla düzenlenmiştir. Oldukça zor seçilebilen bu motifin yer aldığı panolar aslında ana bir döşemenin parçalarının yeniden düzenlenmiş halidir. Testere dişi motifi ise panoları düzenleyen kişi tarafından ana döşemede görülerek, sökülen portrelerin etrafında bezeyici eleman olarak düşünülmüş ve uygulanmış olmalıdır.<sup>316</sup>

Dört Uçlu Yıldız Mozağında yıldızlarla doldurulmuş sahneden sonra siyah bant, konturları siyah renkli ve koyu bordodan beyaza doğru açılan renklerle oluşturulmuş basit örgü ve sonrasında karşılıklı siyah, monokrom testere dişi motiflerinin yer aldığı bordürler yer alır. Tüm bu bordür alanları ve diğer açıklık ve çizgi süsleri yaklaşık 45 cm genişliğinde bir alanda yapılmıştır. Abgar Mozağında sahne siyah bir çizgi çevrilidir. Sonra zemini sarı renkle oluşturulmuş, kırmızı monokrom testere dişlerinin yer aldığı bordür gelir. Dar bir beyaz açıklıktan sonra mozağın en geniş alanı kaplayan bordür kuşağına geçilir. Burada sanatçı polikrom olarak üçlü örgü motifine yer vermiştir. Üçlü örgünün zemini siyah olarak düzenlenmiştir. Sonra beyaz bir açıklık ve en dışta siyah bantla bordür düzenlemesi sona ermiştir (**Şekil 80**). Basit örgü ve testere dişi motiflerinin yer aldığı diğer bir mozaik olan Aile portresi mozağında, sahneden sonra uçları sahneden dışarı doğru kırmızı renkli testere dişleri, ardından polikrom olarak düzenlenen basit örgü, sonra uçları sahneye doğru kırmızı testere dişleri peşinden inci ve pul dizileri, siyah çizgi, beyaz dar bir açıklık, siyah bant, beyaz geniş açıklık ve son olarak da siyah bant bordür kompozisyonunu oluşturur. (**Şekil 124**) Üçayak mozağının günümüze ulaşmış, Aya İrini Kilisesinde sergilenen iki parçasında, sahneyi çevreleyen iki sıra tesseralı siyah çizgi ve sonrasında sarı zemin üzerinde kırmızı dalga motifi gelir.

<sup>316</sup> Alain Desreumaux, Une Paire de Portraits sur Mosaïque avec leurs Inscriptions Édesséniennes” *Syria*, Vol. 77, 2000, fig. 1–2

Mozaiğin günümüze ulaşmış çiziminde ise, çizgi ve dalga motifinden sonra siyah zeminli basit örgü motifinin yer aldığı kuşak, sonra kısa bir açıklık ardından muhtemelen iki sıra siyah tesseralı çizgilerle sınırlanmış alanda yatay ve dikey iğ motifi gelir. Döşeme beyaz açıklıktan sonra gelen yine iki sıra siyah tesseraların oluşturduğu çizgi ile son bulur (**Şekil 103**). Ancak burada, Üçayak Mozaiğinde, çizimde ne olduğuna dair fikir yürütemediğimiz garip bir durum söz konusudur. Bu gariplik Aya İrini Kilisesinde, döşemeye ait orijinal parçaların birinde izlenmektedir. 70 envanter numaralı parça ailenin kadını, erkeğin bir kısmını ve çocuklardan birini içine alan, mozaığın sağ üst köşe ve kenarına aittir. Mozaığın bütününde de yer alan dalga motifinin ardından basit örgünün izleri kadının omuz hizasına kadar olan kısımda görülebilmektedir. Ancak buradan aşağıya kadar olan kısımda, örgü motifini sınırlandıran siyah çizgi ve dolayısıyla örgü süsü son bulmaktadır. Bundan sonra muhtemelen sonradan düşen tesseralar düzensiz bir şekilde yerleştirilmiştir. Esas çözülemeyen problem ise örgü süsünün hemen hemen kesildiği kısımdan itibaren bir erkeğe ait sarı renkli bir üst giysinin kalın konturlu, aşağıda son bulan uçlarına ait izlerdir. Bu duruma fikir yürütmek gerçekten zordur. Ancak bir tahmin yürütmek gerekirse elbise izlerinin izlendiği bu erkek figürü aynı döşeme üzerinde, bordür kompozisyonlarıyla birbirinden ayrılan yan taraftaki başka bir aile ya da aynı ailenin başka bireylerine ait bir erkeğin sahnedeki taşıy konumuz olan ailenin sahnesine ulaşmış izleri olmalıdır (**Şekil 106**). Ancak yine de bu tahmin buradaki farklı durumu açıklamaya yetmemektedir. Çünkü bu şekilde iki ayrı sahnenin yer aldığı bir mozaikte, sahneleri birbirinden ayıran bordür motiflerin en çok birinin olması gerekir ki bu durumda diğer sahnede kenardaki figürün taşması yüksek bir ihtimal olsun. Ancak burada hem dalga hem de örgü süsünün izleri görülmektedir. Muhtemelen yatay ve dikey iğ bordürü de ardından gelmektedir. Yayınlarda geçen üçayak mozaigine ait resimlerin hepsi aynı çizime aittir. Dolayısıyla çizime bu farklı detay yansıtılmamıştır. Hatta mozaığın izlenebilen dalga motifinin üst ve sağ kenardaki görüntüleri de yansıtılmamıştır. Kısaca söylemek gerekirse bu farklı durumda, bir erkek üst giysisine ait izlerden başka bir sahnenin varlığı kesindir ancak bunun düzenlenmesi nasıl olduğu sorunu eldeki verilerle doğru yapabilmek pek mümkün olmamaktadır. Bir başka mozaik kayıp Cenaze Şöleni Mozaiğinde (C), sahnenin sınırını oluşturan kırmızı bant motifinden sonra tıpkı Aile Portresi Mozaiğinde

olduğu gibi sarı, kırmızı ve mavi renkler ile tonlarından oluşan basit örgü ve sonrasında kırmızı testere dişleri yine kırmızı renkli bir bantla sınırlanmış, sonrasında beyaz fon renginde bir açıklık ve siyah çizgili çerçevede yazıt yer almıştır. Gerno oğlu Ma'na Mozaiği Edessa şehrinde ele geçmiş dördüncü bir cenaze şöleni konulu mozaik döşemedir. Bu gün kayıp olan mozaiğin bordürleri, eldeki fotoğrafa göre, tam olarak görülebilmektedir. Burada sahneyi basit siyah bant çevreler. Fon renginde, beyaz, muhtemelen üç sıra tessera ile oluşturulan açıklıktan sonra tahminen 40–45 cm.lik alanda döşemenin kenarlarını çeviren ana bordür kuşağı yer alır. Burada Abgar mozaiğinde olduğu gibi, sarı mavi ve kırmızı renklerle polikrom olarak düzenlenen üçlü örgü motifi koyu zemin üzerine işlenerek döşemenin ana bordür kuşağı haline getirilmiştir. Bundan sonra yine zemin renginde beyaz olarak öncekinden daha genişçe bir açıklık ve son olarak siyah bir bantla bordür kompozisyonu sona erer (**Şekil 135**). Gerno oğlu Ma'na Mozaiğiyle aynı mekanda ve onun bitişiğinde yer alan Barma'na Mozaiğinde ise, günümüze gelen fotoğrafında her ne kadar sadece dalga motifini görebilsek de, araştırmacılar tarafından bordür kompozisyonu nispeten tanımlanmıştır. Buna göre ilk motif koyu zemin üzerine gelen dalga bordürüdür. Bu bordürün hemen ardından basit örgü<sup>317</sup> dalga bordürü ile beraber döşemenin ana bordür kuşaklarını oluşturmaktadır. Daha sonra 10 cm.lik beyaz açıklık tan sonra 8 cm genişliğinde siyah basit bir bantla bordür kompozisyonu tamamlanmıştır. Bordür kompozisyonunun üst kısmında, beyaz zemin üzerine 15 cm boyutlarında siyah tesseralarla yapılmış ve pek iyi seçilemeyen iki adet rozet benzeri bezemeler görülmektedir. Bununda üst kısmında, kırmızı zemin üzerine 2 cm.lik siyah renkte kısa kenarları iç bükey dikdörtgen bir çerçeve içinde 20 cm aralıklarla dört adet ne olduğu belli olmayan bezemeler yer almaktadır. Bezemeli bölümün üst kısmı, Gerno Oğlu Ma'na Mozaiğinin yer aldığı diğer mezar odasına geçişi sağlayan ve sonradan taş bir duvarla daraltıldığı anlaşılan girişin altında bulunduğundan, bu bezemelerin ne olduğunu tahmin etmek mümkün olmamıştır (**Şekil 134**).<sup>318</sup>

Bordür kompozisyonlarının tamamının saptandığı yukarıda bahsedilen döşemelerin dışında, bordür bezemelerinin tamamının döşemede izlenmediği

<sup>317</sup> Araştırmacının ikili örgü olarak tanımlandığı bu motif bitişiğindeki mozaikte olduğu gibi üçlü örgü motifi de olabilir.

<sup>318</sup> Çelik ve Güler, s. 184

örnekler içinde, Şanlıurfa Müzesi'nde sergilenen Cenaze Şöleni Mozaïği korunan tek örnektir. Oldukça tahrip olan döşemenin sahne kısmından sonra üç sıra, boyutları 1 cm. yi bulmayan üç sıralı siyah tesseralı 2.5 cm'lik siyah çizgi gelir. Buradan zemin renginde, yani beyaz renkli 8.5 cm'lik açıklık ve sonra yine bu sefer nispeten daha büyük tesseraların kullanıldığı üç sıralı ve toplam 3 cm genişliğinde siyah bir bant gelir. Bu ikinci çizgi aynı zamanda esas bordür kuşağının sahneye yani iç tarafa olan sınırını oluşturmaktadır. Esas Bordür alanı ise 30 cm.lik genişliğe sahip bir alanı kaplamaktadır. Bu alanda mozaik sanatında aslında daha çok figürsüz olarak düzenlenen geometrik desenli mozaiklerde, ana motif olarak kullanılan kafes motifi Edessa'da bordür motifi olarak kullanılmıştır. Dilimlerin dış çizgileri siyahtır. Zemin polikrom olarak siyah, beyaz ve sarı renklerle oluşturulmuştur. Esas bordür alanı yukarıdaki gibi basit üç sıralı 3 cm'lik siyah çizgi alt taraftan da sınırlanmıştır. Döşemede bundan sonra beyaz bir açıklık gelmektedir. Ancak bu açıklığın ne kadar genişlikte olduğu belli değildir. Muhtemelen bu eksik açıklık bir miktar daha devam ediyordu. Dolayısıyla mevcut halinin son bulduğu mozaïğin eksik kısımlarında beyaz açıklığın devamı ve sonrasında siyah bir bant ile son bulması yüksek ihtimaldir (**Şekil 70**). Şehirde 1956 yılında ele geçen ancak şu anda kayıp olan Orpheus mozaïğinden günümüze ulaşmış in situ bir fotoğrafa göre<sup>319</sup> bordür kompozisyonu neredeyse tam olarak gözükmektedir. Ancak ana bordürden sonra döşemenin nasıl sona erdiği anlaşılmamaktadır. Orpheus mozaïğinin sahnesini basit siyah bir çizgi çevirir. Sonra dört sıralı beyaz, fon renginde bir kısa açıklık gelir. Ardından ucu dışa doğru monokrom testere dişleri muhtemelen açık renkli ancak beyaz olmayan bir zemin üzerinde ana bordürden önce gelmektedir. Döşemenin ana bordürü siyah bantlarla oluşturulmuş alanda, Şanlıurfa Müzesi'ndeki Cenaze Şöleni Mozaïğindeki motifin aynısı olan kafeslerden oluşur. Yaklaşık olarak Cenaze Şöleni Mozaïğindeki (A) bordür alanı kadar bir ölçüde olmalıdır. Buradaki dilimlerde aynı özellikler içindedir (**Şekil 130**). Aynı dilimlerin kullanıldığı kayıp Phoenix Mozaïğinde sahneyi yine siyah çizgi çevreler, zemin renginde açıklıktan sonra polikrom basit örgü motifi, sonra tekrar beyaz bir açıklık ve alt kısmı gözükmesi de sınırları siyah bantla sağlanmış ve oluşan alanda dilimler yerleştirilmiştir. Buradaki ana bordürün alanın genişliği muhtemelen 30–35 cm genişliğinde olmalıdır (**Şekil 132**).

---

<sup>319</sup> Colledge, Edessa Funerary Mosaics, pl. CVI, 2; Segal, New Mosaics, s. 156

Edessa’da 1890 yılında bir çizimi günümüze ulaşmış Balay mozağında<sup>320</sup> döşemenin etrafında üç adet bordür motifiyle oluşturulmuş bir kompozisyon söz konusudur (**Şekil 122**). Ancak bu çizim mozağın gerçek stil görüntülerini yansıtmayan bir görünümle karşımıza çıkmaktadır.<sup>321</sup> Yine de bu çizimin gerçek stil yaklaşımıyla yapılmamasına rağmen en azından bordür motiflerinin ne olduğunu anlayabiliyoruz.<sup>322</sup> Buna göre döşeme bir bant ya da çizgi ile çevrelenmiştir. Bundan sonra ton farklılıklarından dolayı polikrom olarak düzenlendiği anlaşılan basit örgü motifi gelir. Örgüden sonra monokrom dalga bordürü ve son olarak üçgen ya da testere dişi motifi<sup>323</sup> monokrom olarak döşemenin son bordür detayını oluşturarak kompozisyonu tamamlar. Çizimi yapan sanatçının detayları kabaca verme gayreti içinde olduğu düşünülebilir. Figürlerin işlenişi ve bordür kuşaklarının basit şekilde çizilmesi böyle bir sonucu doğurmaktadır. Örgü motifi geç örneklerine daha benzer şekilde, örgü demetlerinin gevşek bir şekilde yayılmış ve birbirinden ayrılmış hali özellikle M.S. 5. yüzyıl ve sonraki dönemlerdeki mozaiklerine ait bir özelliktir (**Şekil 89**). Dolayısıyla aile gruplarının resmedildiği Edessa’nın M.S. 3. yüzyıl mozaiklerinde yer alan basit örgüyle birbirlerine benzemezler. Muhtemelen buradaki örgüde aslında kendi döneminin özelliklerini göstermekteydi. Aynı şekilde mozaik sanatında erken dönemlerden beri çok kullanılan dalga motifinin gerek Edessa’da

---

<sup>320</sup> Euting, ss. 230–234

<sup>321</sup> Benzer şekilde gerçeğinden uzak çizim anlayışı Şanlıurfa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü tarafından 2007 yılında basılan bir tanıtım kitapçığında da uygulanmıştır (Şanlıurfa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, **Mozaikler Şehri Urfa**, Ed. Mehmet Sait Rızvanoğlu, Şanlıurfa, 2007). Üçayak mozaığı, Ma’na Mozaığı, Dallas Sanat Müzesinde sergilenen Orpheus Mozaığı ve Phoenix Mozaiklerinin renkli olarak resimleri bu kitapçığın kapağında yer almaktadır. Burada Phoenix mozaığı gerçek haline diğerlerine oranla daha yakın görünür. Ancak resimlerin hiç birinde yazıt detayları da yer almaz. Üçayak Mozaığının kitabı hazırlayanlar tarafından yapılan resmiyle S. Lloyd tarafından yapılan renkli çizimi aynı sayfada yer alır. Kuşkusuz S. Lloyd’un çiziminde de küçük eksiklikler vardır ancak gerçeğine, Aya İrini Kilisesinde sergilenen bu mozaığa ait iki parça incelendiğinde, neredeyse birebir denecek kadar yakındır. Yine kitapçıkta yer alan resimleri yapılan mozaiklerin etrafındaki bordürlerde gerçekleriyle örtüşmez. Önemli bir tanıtım kitapçığı olması sebebiyle döşemelerin gerçekleriyle örtüşen çizimleri ya da fotoğraflarıyla gösterilmeleri kuşkusuz daha yerinde bir uygulama olacaktı.

<sup>322</sup> Tabi ki burada çizimi yapan araştırmacıya güvenerek böyle bir tanımlama yoluna gitmekteyiz. Yapılan çizimde kullanılan bordür detaylarının motif olarak gerçeğiyle aynı olduğunu sadece farz etmekteyiz. Nitekim bu yaklaşım bir önceki dipnotta değindiğimiz (bkz. Dip. 321) tanıtım kitapçığında olduğu gibi gerçeğinde olmayan ya da farklı olarak yapılan bordür motifleri şeklinde de olabilir.

<sup>323</sup> Gerçeği ile birebir örtüşmediğini düşündüğümüz mozaikte bu motifin kenarları düz testere dişi yerine Edessa’da çok sık kullanılan kenarları basamaklı testere dişleri olması daha yüksek bir ihtimaldir.

gerekse mozaik üretimi yapılan herhangi bir yerde buradaki çizimde olduğu gibi, basit ve uçları kısa formuna rastlanmaz. En dıştaki testere dişi motifi ise kenarları basamaklı testere dişli testere dişi motifi biçiminde olmalıdır. Çünkü Edessa'da mozaik bordürlerinde yer alan motif bu şekildedir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### PART-SURİYE KÜLTÜRLERİ

#### (PALMYRA VE DURA-EUROPOS) VE EDESSA

### 3.1. Palmyra

Palmyra, bulunduğu konumu, verimli toprakları ve su kaynakları ile ünlenmiş bir şehirdi.<sup>1</sup> Sami dillerinde Tadmor olarak anılan şehir, Suriye çölü üzerinde Euphrates nehri ile kıyı bölgesinin arasında yer alır. Güneyinde geniş çöl düzlükleri Doğusunda, çölü geçtikten sonra Euphrates ve nehir üzerinde Dura-Europos, batısında ise Oronthes nehri üzerinde yer alan Emesa şehri bulunur (**Şekil 44**). Palmyra çölün ortasında bir vaha hüviyetinde olarak, varlığını zengin su kaynaklarına borçludur.<sup>2</sup> Şehirle ilgili neredeyse bütün bilgilerimiz, ilk üç yüzyıla aittir.<sup>3</sup> Kervan ticaretinin giderek geliştirdiği Palmyra'nın adı tarihe kervan şehri olarak geçmiştir.<sup>4</sup> Bu zamanlar içinde şehir merkezinin giderek kendini göstermeye başladığına, giderek adım adım Greko-Romen şehri olarak bir vaha yerleşimi olmasına tanık olmaktayız.<sup>5</sup> M.S. 3. yüzyılın sonunda ünlü Palmyra Kraliçesi Zenobia, buyruğu altında olduğu Roma idaresine karşı harekete geçmiş ve bunun sonunda önemli bir Roma idaresi bölgesini ele geçirmiştir. Ancak bu hakimiyet çok uzun sürmemiş ve M.S. 272 yılında İmparator Aurelianus tarafından Palmyra ordusu bozguna uğratarak, Palmyra tekrar Roma kontrolüne geçmiştir.<sup>6</sup> Bundan sonra şehir bir daha hiçbir şekilde yerel bir yönetim altına girmedi ve giderek, Suriye çölünde bir ileri karakol hüviyetine büründü. Şehir, günümüze ulaşmış etkileyici kalıntıları sayesinde birçok turistin ilgisini çekmektedir.

---

<sup>1</sup> Colledge, Art of Palmyra, s. 11

<sup>2</sup> Khaled al-As'ad ve Andreas Schmidt-Colinet, "Zur Einführung", **Palmyra Kulturbegegnung im Grenzbereich**, Ed. Andreas Schmidt-Colinet, Verlag Philip von Zabern, Mainz am Rhein, 1995, s. 3, abb. 1

<sup>3</sup> Lucinda Dirven, **The Palmyrenes of Dura-Europos**, Koninklijke Brill NV, 1999, s. 17

<sup>4</sup> Michael I. Rostovtzeff, **Caravan Cities. Petra, Jerash, Palmyra, Dura**, Oxford, 1932 (Caravan Cities)

<sup>5</sup> Fergus Millar, **The Roman Near East 31 BC-AD 337**, Harward University Press London, 1993, s. 319

<sup>6</sup> Dirven, s. 17

Palmyra ekonomik ve konumunun yarattığı fonksiyonla, doğu ve batının bir anlamda buluşma noktalarından biri olmuştur. Bunun bir sonucu olarak da, Palmyra bir din ve bir kültür merkezi haline gelmiştir diyebiliriz. Bu heterojen yapıya rağmen, Palmyra kültürünün kendine has özellikleri fark edilmektedir. Kendine özgü kültürü ve konuşma dili hemen ayırt edilmektedir. Burada yaşayanlar farklı kültürlerin özelliklerini benimsemiş, bunu yaparken kendi kültürleri ile farklılıkları birbiriyle uyumlu hale getirmiş ve böylece Palmyra'nın bir anlamda kendi popülasyonunu oluşturarak bu verimli vahada yaşamışlardır. Yaşayanların çoğu Arami ve Araplardan oluşmaktadır. Bunlarda kendi din ve geleneklerini buradaki farklılığa göre uyarlamışlardır.<sup>7</sup>

Palmyra'nın ilk yerleşimi aslında M.Ö. 2.binlere dayanmaktadır.<sup>8</sup> Ancak bu döneme ait çok az bilgi vardır. Bu tarihlerde, çivi yazılı belgelerde geçen, Tadmer adıyla anılan şehirde, M.Ö. 2.bine ait kısıtlı veriler ana tapınağın aşağısındaki bir tepelikte ele geçmiştir.<sup>9</sup> Önceden Tadmer adının “Tamar” kökünden geldiği düşünülürdü. Fakat bu açıklama son zamanlardaki çalışmalar neticesinde reddedilmiştir. Bunu yerine Tadmor adının artık “dmr” kökünden geldiği kanısı kabul görmektedir.<sup>10</sup> Bu kökün anlamı Sami dillerinde “gözlem yapmak” tır. Şehrin adının anlamı da gözlem noktası gibi bir sonuca bağlanmaktadır.<sup>11</sup> Şehrin kuruluş hikayesine göre, Kral Süleyman şehri ıssız bir alanda kurmuştu ki bu hikayedeki alan günümüz Palmyra'sının bulunduğu alanla örtüşmektedir. Yahudi tarihçi Josephos'un tarifleriyle şehir Hellenlerin Palmyra dediği, Suriyelilerin Tadmor dediği, bölgenin önemli bir yerleşimiydi. Kuşkusuz Josephos, şehrin M.Ö. 1. yüzyıldaki durumunu tasvir etmiştir. Appianus'un anlattıklarına göre de Antoninus'un güçleri M.Ö. 41

---

<sup>7</sup> Dirven, s. 18

<sup>8</sup> Stark, s. 241

<sup>9</sup> Dirven, s. 18

<sup>10</sup> Michael Gawlikowski, “Le tadmoréen”, *Syria*, Vol. 51, 1974, s. 92

<sup>11</sup> M.Ö. 200 civarında Eski Asya saldırıları Tadmer'e kadar ulaşmıştır. Mari'de M.Ö. 19. yüzyıla verilen tabletlerde, kervanların buradaki vahalarda diplomatik geçişleri kaydedilmiştir. Son dönem yayınlarında, Mari'deki yazıtların verdiği bilgilere göre, buradaki vaha doğudaki Mari Krallığı ile batıdaki Qatna Krallığı arasında M.Ö. 2. binin başlarında bir istasyon konumunda olmuştur. Emar'dan M.Ö. 19 yüzyıla verilen bir tablet üzerinde yazanlara göre ise; iki Tadmer'li kişiden bahsedilir. 1. Tiglat-Pilaser'in (M.Ö. 1115–1077) yıllıklarında da, Tadmer şehrinde “Tadmer'li Aramiler” şeklinde bahsedilir. Bu yazılı belgeler dışında Palmyra'da bulunmuş az sayıdaki çömlek buluntusu şehrin eski tarihi hakkında bilgiler vermekte ayrıca daha batıdaki Suriye Filistin ile olan ilişkiler konusunda da bir miktar bilgiler sunmaktadır. Bkz Dirven, dip. 77



yılında bir sefer düzenlemişlerdi. Bunun üzerine Palmyralılar okçularıyla şehri savunmak istese de bunda başarılı olamayıp şehri terk edip Euphrates'e doğru kaçmışlardır.<sup>12</sup> Appianus'a göre Tadmor, M.Ö. 1. yüzyılda oldukça iyi gelişmekte olan bir şehirdi. Buradaki bilinen en eski Palmyra diliyle yazılmış yazıtlar, M.Ö.44–43 yıllarına dayanmaktadır.<sup>13</sup> Doğrusu Roma güçlerinin de şehri yağmalaması bu zamanlara denk gelmektedir. Bu dönemdeki Roma saldırıları ve Roma kontrolünün olasılıklarına rağmen, Palmyra'nın bu dönemde yani Hellenistik çağda, oldukça önemli bir şehir olduğu hatırlanmalıdır. Hellenistik Dönemde Bel Tapınağı ile Efqa Kaynağı arasında bir çok mahalle ve kutsal mekanların yapıldığı bilinmektedir. Palmyra'daki nüfusun önemli bir kısmının kendi dilleri olan, Aramice'nin Palmyra'ya özgü bir dialektiği ile konuşmaları ve yazmalarına rağmen, Hellenistik Dönemde bir Yunan nüfusunun da burada olduğunu biliyoruz. Böyle bir karma sosyal organizasyon içindeki şehrin yerleşimcileri hakkında ise önemli veriler ele geçmiştir. Yine bu yüzyıl içerisinde farklı yerleşimlerdeki Araplardan da burada yaşayanlar, oluşan farklı kültür içerisinde kendilerine yer bulmuşlardır.<sup>14</sup> Böylece belirtildiği gibi Palmyra'nın kendi halkı, Araplar ve Batılı yerleşimciler, aynı kültür potasında yaşamışlardır diyebiliriz.

Palmyra'nın ticari olarak ün yaptığı zaman Seleukoslar Dönemine denk gelmektedir. Şehir, bu dönemde Perslerin idaresinde olduğu gibi, Yunan idareciler tarafından yönetildi. Böylece Palmyra'nın ticari aktivitelerinin yükselişi anlaşılabilir olmaktadır. Palmyralılar Arabistan ve Hindistan dolaylarından gelen malları Roma alanlarına dağıtmaktaydılar.<sup>15</sup> Palmyra'nın M.Ö. 217 yılında, Mısırlılarla III. Antiokhos arasında meydana gelen Raphia Savaşında önemli bir rolü olmuştur. Bu savaşta Zabdibel adındaki kabile komutanı III. Antiokhos'a tam 10 bin askerle destek vermiştir. Zabdibel'in anlamı Bel'in Hediyesidir. Palmyra'da Bel kültürünün önemi düşünüldüğünde bu isimdeki komutanın Palmyra'lı bir Arap olduğu düşünülebilir.<sup>16</sup> M.Ö. 130 yılında Partlar Euphrates Nehrinden İndus Vadisine kadar olan bölümde bir egemenlik kurmuşlardı. Bu dönemde bir anlamda şehrin yönetimi Partların

---

<sup>12</sup> Dirven, s. 19

<sup>13</sup> Teixidor, Palmyra, s. 3

<sup>14</sup> Dirven, s. 18

<sup>15</sup> Stark, s. 244

<sup>16</sup> Teixidor, Pagan God, ss. 104–105

elindedir. M.Ö. 64 yılında Suriye bölgesi bir Roma eyaleti durumuna gelmişti ancak bu durumda bile Palmyra bu eyalet adına ilhak edilmedi. M.Ö. 41 yılında şehir bağımsız bir yönetimle kendini idare etmekteydi. Bu dönemde Romalılar ve Partların arasında bir sınır gibi durmaktaydı. Gerek Partların Gerekse Romalıların yaklaşması sonucunda şehir kültürel anlamda Partlara yakın bir görüntü sergiledi. Yani Part etkisi Palmyra üzerinde daha etkili olmaktaydı.<sup>17</sup> Palmyra şehri, M.S. 3. yüzyılın sonlarına kadar bağımsız krallar tarafından yönetildi.

Palmyra'da siyasi tarihin gelişimi özetle şu şekilde olmuştur: M.Ö. 301 yılında Büyük İskender'in generallerinden, Akdeniz'den Afganistan'a uzanan alanda hakimiyeti sağlayan Seleukos ve onun halefleri tarafından idare edilmiştir. Erken Hellenistik Dönemde Palmyra halkı görünüşe göre yükselişe geçti. Bel tapınağının ilk evresi bu dönemde kerpiçten yapılmıştır. Yerleşim Erken Hellenistik Dönemden itibaren, muhtemelen güneydeki geniş vadiye doğru genişledi. Mimari gelişim M.Ö. 150 yıllarında, yakın doğu stilinin de kullanımıyla, M.S. 1. yüzyıla kadar sürdü. Kuşkusuz mimarinin bu gelişim süreci paralelinde umumi evlere küçük günlük kullanım eşyalarına da etki etmiş, doğudan batıya önemli yerel çömlek endüstrisi gelişmiştir. Seleukos hakimiyetinin giderek yıpranmaya başlaması ile onların doğudaki egemenliklerinin Partlar tarafından tehdidi giderek arttı. Bu arada batıdaki Roma baskısı da artmaktaydı. M.Ö. 1. yüzyılın başlarında Seleukoslar bölgede tamamen yönetimi kaybettiler. Euphrates boyunca olduğu gibi, Palmyra'da da Part kültürü yerleşmeye başlayarak, uzun sayılabilecek bir dönemde yerel yönetimler Palmyra'nın idaresini sürdürmüştür. Palmyra'nın bu yerel yönetimleri sırasında, Suriye çölü de dahil, her iki yönde Roma ağırlığını koyma çabası içindedir. Ancak yukarıda da söylendiği gibi Palmyra her şeye rağmen, Part kültürüne yakın bir şekilde bağımsızlığını korumaya devam etti. Bunun neticesinde M.Ö. 1 yüzyılın yarısından Roma Egemenliğinin başladığı M.S. 272 yılına kadar olan süreçte, ticari başarıları ve politik önemi aratarak devam etti. Yöresel idare, ticaret yolunun İran Körfezi ve Akdeniz'in arasında büyük gelişime sebep oldu. Bu sürecin ilerlemesi ile Roma ve Part imparatorluğunun da karşılıklı gelişimleri devam etti. Onların

---

<sup>17</sup> Teixidor, Pagan God, s. 106

Palmyra'nın kazançlarına bir anlamda kendi memleketlerinden uzaklarda ortak oldukları ve zaman zamanda bunu başardıkları olmuştur.<sup>18</sup>

Roma'da Gallienus'un İmparatorluğu (M.S. 260–268) sırasında, Roma'nın doğu eyaletlerini İranlılara karşı korumak amacıyla bir seferberlik düzenlendi. Harran'ı geçerken, o sırada Palmyra Kralı olan Odenathus Roma ordusuna doğru saldırıya geçerek, büyük kayıplar vermesine neden oldu. Gallienus için bu onur kırıcı bir durum olmuştu.<sup>19</sup> Roma için böylesine bir hazimet kendi içinde bölgede bir karışıklığa sebep oldu. Bu karışıklıktan faydalanmak isteyen Palmyra Kralı, Romalı komutan Callistus'u Emesa'da öldürttü. Ancak onun öldürülmesi Gallienus tarafından çok önemsenmediği gibi hemen ardından Palmyra kralı ile Sasanilere karşı birlikte hareket etmesi fikrini hayata geçirdi. Palmyra artık Sasanilerin karşısında Romanın yanındaydı. M.S. 262 yılında Kral Odenathus Roma desteğinde büyük bir orduyla Sasani İmparatorluğu üzerine saldırıya geçti. Osrhoene sınırları içinde yer alan Harran ve Nisibis (Nusaybin)'i ele geçirdi. Ancak Sasanilerin başkentini kuşattıysa da ele geçiremedi. M.S. 267 yılında Roma'nın isteği üzerine Karadeniz'e saldırı düzenleyen Gotların üzerine yürüdüysen de, onların saldırısına mani olamadan geri döndü. Bu olaydan bir süre sonra bir yakını tarafından öldürülen Odenathus, ölümü sırasında ülkesi Roma yandaşı olarak tarihe geçti.<sup>20</sup> Roma onun ülkesinin sınırlarını tanımış, dahası ona bir imparator gözüyle bakmıştı. Kral Odenathus kendi kendine "Krallar Kralı" unvanını yakıştırmış bir hanedan olarak yerini karısı Zenobia'ya bırakmıştı. Palmyra krallar kralının ölümüne rağmen Roma desteği ile çok güçlenmişti.<sup>21</sup> Ancak Zenobia'nın, kocası kadar Roma'ya sadık kalmaya niyeti yoktu.<sup>22</sup> İmparator Gallienus, iyice tehlikeli olmaya başlayan Palmyra sorununu çözmek için planlar yaparken kendi içlerindeki sorunlara kurban gitti. M.S.

---

<sup>18</sup> Colledge, Art of Palmyra, ss. 11–14

<sup>19</sup> Colledge, Art of Palmyra, s. 21

<sup>20</sup> Bilge Umar, **Türkiye Halkının İlkçağ Tarihi**, Cilt: 2, Sergi Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 255

<sup>21</sup> Colledge, Art of Palmyra, s. 21

<sup>22</sup> Gallianus'un komutanlarından Heraklianus Sasanilerle savaşması için doğuya gönderilmişti. Ancak Zenobia idaresindeki Palmyralılar, Roma ordusunun kendi egemenlikleri altındaki yerlerden geçişine müsaade etmediler. Bunun üzerine Roma ordusu Palmyra ordusu ile savaşmaya karar verdi. Ancak olayın boyutu Roma ordusunun o anda bulunduğu konumundan dolayı değişmiş, savaşa girişlerini engellemişti. Bunun üzerine Zenobia Roma ordusunun onlara saldıramadığı, çekindikleri fikrine kapılarak daha da yüreklenmiş, Roma gücünü bölgeden tamamen silme düşüncesi konusunda büsbütün cesaretlenerek onlara karşı tavırlarını daha da netleştirmişti. Bkz. Umar, s. 256

268 yılında Cladius taraftarları tarafından öldürülen Gallienus Palmyra sorununu çözemedi.<sup>23</sup>

Marcus Aurelius Cladius (M.S. 268–270) dönemine Roma, Got saldırılarıyla uğraşarak başlamıştı. Bu sorunla uğraşan Romanın zayıf anından yararlanmak isteyen Zenobia, hedeflerini büyüterek gözünü Mısır'a ve Anadolu'ya dikmişti. Büyük bir orduyla saldırdığı Mısır'ı, koruyucu Roma birliklerini bozguna uğratarak ele geçirdi. Mısır'ı ele geçirdikten sonra tekrar Suriye yöresine döndü. Bu arada Gotları Ege Denizinden çıkarmakla görevlendirilen donanma komutanı olan Mısır Valisi Probius, Mısır'a dönüp Zenobia'nın orada bıraktığı birlikleri yendiyse de, çok geçmeden beklenmedik bir saldırıya uğrayarak yenildi ve tutsak edilmemek için kendini öldürdü. Böylece Mısır tekrar Palmyralıların eline geçti.

M.S. 270 yılı başında Zenobia ordularını Anadolu üzerine gönderdi. Kappadokia ve Galatianın neredeyse tamamını ele geçirdi. Palmyra ordusu Nikaia (İznik) önlerine kadar dayandı. Ancak savunma başarılı olunca Palmyra güçleri Nikaia ve tüm Bthynia'dan geri döndü.<sup>24</sup> Got saldırılarında büyük başarılar elde eden Romalılarda imparator Cladius, ertesini yıl veba hastalığına yakalanarak öldü. Böylece Zenobia sorununu çözme işi yeni imparator Aurelianus'a<sup>25</sup> kalmıştı.<sup>26</sup>

M.S. 271 yılının sonlarına doğru Roma İmparatorluğu Palmyra'ya savaş ilan etti. Palmyra'nın Mısır'daki birlikleri savunma amaçlı olarak kendi memleketlerine döndüğü için Roma güçlerinin Mısır'ı geri alması zor olmadı. Palmyra ordusu, komutanları Zabdas'ın yönetiminde, Anadolu seferinden dönüşte Antiokheia'da konaklamıştı. Aurelianus'un yaklaştığını öğrendikten sonra ordusunu Antiokheia'nın biraz dışına çıkarıp, Orontes Nehri boyunca Roma ile meydan savaşına girmeyi tercih etti. Burada cereyan eden büyük çatışmayı Roma ordusu kazandı. Palmyra

---

<sup>23</sup> Charles Freeman, **Mısır, Yunan ve Roma Antik Akdeniz Uygarlıkları**, çev: Suat Kemal Angı, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 551

<sup>24</sup> Umar, s. 258

<sup>25</sup> Cladius öldükten sonra kardeşi Quintillus ordu tarafından imparator olarak tanındı. Ancak kısa bir süre sonra komutan Aurelianus, kendisi imparator olmak için Quintillus'a baş kaldırdı. Güçsüz kişiliğinden dolayı kimse Quintillus'a destek çıkmadı. Quintillus bu durumu gururuna yediremeyince intihar ederek öldü. Bundan sonra Aurelinus'un ölü açılmıştı ve o da bu durumda imparatorluk ünvanına sahip oldu.

<sup>26</sup> Freeman, s. 551

ordusunun komutanı Zabdas zorlukla Antiokheia'ya kaçarak, orada savaşı kazanmış gibi göstererek uydurma bir zafer töreni düzenledi. Bunun ardından Antiokheia'dan ayrıldı. Roma ordusu, onun Antiokheia'dan ayrıldığını duyduktan sonra peşine düşerek Emesa'ya kadar kovaladı. Burada Romalılar, Sasani desteğini de alan Palmyra ordusunu tekrar bozguna uğrattı. Zenobia bunun ardından Palmyra'ya geri döndü. Roma ordusu, şehri tamamen şıkıştırmış ve çıkış bırakmamıştı. Zenobia bir fırsatını bulup kaçmaya çalışırken Roma ordusu tarafından yakalanarak tutsak edildi. Kraliçenin tutsak edilmesi, Palmyra'nın çoğunluğunu oluşturan barış yanlılarınca, şehri Roma'ya direnmeden teslim etme kolaylığını beraberinde getirdi.<sup>27</sup> Aurelianus, Zenobia ve bazı önemli tutsaklarla beraber Roma'ya döndü.<sup>28</sup> Artık Palmyra Romanın idaresi altında çok önemli bir şehirdi.

### 3.1.1. Palmyra'da Din ve Sanat

Palmyra sanatının dikkat çeken en önemli yanı, dinsel kimlikler ve cenaze konuları ile ilgili plastik eserlerin varlığı etrafında şekillenmesidir. Özellikle kutsal alan ve tapınakların çevresinde ele geçen rölyef ve heykellerde Palmyra dininin önemli kimlikleri hakkında bilgiler elde edilmektedir. Bunun yanında şehirde önemli fresk ve mozaik eserlerde ele geçmiştir. M.Ö. 1 yüzyıldan M.S. 4. yüzyıla kadar Palmyra, İran etkisinde kalan, kendi tarzında eserler veren bir Suriye şehri olmuştur.

Palmyra şehrinin ana tapınağı, nitelikli klasik ve Semitik unsurların garip bir aykırılık ve güçlü birleşiminden oluşan Bel Tapınağıdır.<sup>29</sup> Bu gün tüm görkemiyle ayakta olan tapınağın ilk evresinin M.Ö. 1. yüzyılda yapıldığı bilinmektedir (**Şekil 45**).<sup>30</sup> Ancak tapınağın bu evresine ait, daha doğrusu M.S. 32 yılından öncesine ait

---

<sup>27</sup> Umar, s. 259

<sup>28</sup> Aurelianus İmparatorluğun bölünmüşlüğüne Gal ve Palmyra sorununu çözerek bir anlamda çözüme ulaştırdı. Aynı zamanda Dacia'dan çekilmek ve Tuna boyunca yeni bir sınır hattı oluşturmak suretiyle, imparatorluk sınırlarını daha akılcı hale getirdi. Roma halkının güvenini tazelemek için, kentin çevresine, muazzam bir duvar yaptırdı. Böylece imparatorluğun tekrar canlanmasını sağladı. Bu canlanmayı, Roma'ya, zafer alayında teşhir etmek üzere, aralarında Zenobia ve Gal İmparatoru Tetricus'unda mahkum olarak bulunduğu, zengin ganimetlerle geri döndü. Bkz. Freeman, s. 551

<sup>29</sup> Mortimer Wheeler, **Roma Sanatı ve Mimarlığı**, çev: Zeynep Koçel Erdem, Homer Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 61

<sup>30</sup> Arkeolojik kazılara göre tapınakla ilgili en erken yazıtta: "269 yılı(M.Ö. 44), Tishri ayında (Ekim) Bel'in rahipleri bu heykeli Nebuzabat'ın oğlu Goraimai için dikti yazmaktadır." Bkz. Teixidor, Pagan God, s. 114; Teixidor, Palmyra, s. 2

oldukça az arkeolojik veri vardır.<sup>31</sup> Sonraki değişikliklerle oldukça etkileyici bir yapı kompleksi haline gelen tapınağın<sup>32</sup> çevre duvarı veya temenosu yaklaşık 192, 3 metrekarelik bir alanı kaplamaktadır.<sup>33</sup> Cella, dikdörtgen planlı ve bir podyum üstünde, temenosun merkezinde yer almaktaydı.<sup>34</sup> Yapı suni bir yükselti üzerinde yükselmektedir. Tapınağa geniş bir merdivenle ve şu anda yerinde olmayan altı tunç bir kapının yer aldığı ana giriş vasıtasıyla ulaşılmıyordu. Ziyaretçilerin tapınağa girişini sağlayan bu merdivenler ve dolayısıyla giriş batı tarafta yer almaktadır. İç mekanı çevreleyen Korint Düzenindeki sütunlu galerilerden üç tanesi çift katlıydı. Ve altta bir zamanlar bezemeli pencereler bulunuyordu. Kuzeybatı köşede kurbanlık hayvanların girebileceği tarzda, döşeme arasından yükselen bir rampa inşa edilmişti. Burası ile tapınak arasında kurban sunağı bulunuyordu. Sütun başlıklarının bir zamanlar metal eklerle süslendiği bir peristilin çevirdiği tapınak enlemesine yerleştirilmişti. Bu gün ayakta olan yeni şeklinin, sonradan yapılan bir ekleme olduğu kapısı ise uzun kenarlardan birinin tam ortasında yer alıyordu. Üç köşe kuleler içindeki dar merdivenler (dördüncü kule boştur), törenler için kullanılan bir teras çatıya ulaşmaktadır. Mekansal yapının tümü, klasik anlayışta olanlar için son derece değişik ve hatta gizemlidir.<sup>35</sup>

Palmyra'nın kültleri içinde Babil orijinli Bel'in dışında, Batı Semitik ya da Fenike bölgesinden gelen Baal Shamin ve bazı isimleri bu gün ne olduğu bilinmeyen kutsal kimlikler ile yine Babil kökenli Nabu ve yerel kültler olan, Bel ve Baal Shamin ile birlikte tasvir edildikleri örnekleriyle, güneş ve ay kültürünün temsilcileri olarak Yarhibol, Aglibol ve Malakbel göze çarpmaktadır (**Şekil 46**). Bunun yanında Palmyra'da ikiz tanrı konsepti içinde Arşu ve Azizu tasvirlerinin yer aldığı kabartmalarda ele geçmiştir. Şehrin iki önemli tanrıçası Allat ve Atargatis olarak

---

<sup>31</sup> Teixidor, Pagan God, s. 115

<sup>32</sup> Tapınak civarında ele geçen kimi yazıtlı rölyeflerde, tapınakta yapılan yeni inşa hareketleri ve geçirdiği yenileme çalışmaları geçmektedir. Buna göre M.S. 17 yılına ait bir yazıtta ve M.S. 24 yılına ait başka bir yazıtta tapınakta inşa faaliyetlerinin olduğu kayıtlıdır. Yine yazıtlara göre M.S. 52, 56, 60 ve 74 yıllarında tapınakta çeşitli dekoratif amaçlı çalışmalar yapıldığı bilgisi mevcuttur. Yine aynı yazıtlarda bu çalışmaların masrafını üstlenen Bonne'nin oğlu Hairan adlı birisinden bahsedilir. Tapınağa yaptığı bu yardımlarından dolayı, M.S. 74 yılında onun adına bir sütun dikilerek, üzerine Latince, Yunanca ve Palmyra Aramicesi ile yazılmış yazıtlarla Bel'e yaptığı hizmetleri hatırlatılarak, onurlandırılmıştır. Bkz. Teixidor, Palmyra, s. 4

<sup>33</sup> Wheeler, s. 61

<sup>34</sup> Teixidor, Palmyra, s. 5

<sup>35</sup> Wheeler, ss. 61–63

bilinmektedir. Dolayısıyla Palmyra kültleri bölge karakterine uygun biçimde göksel, yani güneş ve gezegenler üzerine kuruludur.

Tanrı Bel, Palmyra’da Erken Hellenistik Çağda Bol olarak anılmaktaydı. Muhtemelen tanrı Bol’un adının Bel olarak değişmesi Mezopotamya’da Bel Marduk kültürünün etkisi ile olmuştur.<sup>36</sup> Zaten Bel’in Nabu, Nergal gibi tanrılarda olduğu gibi Babil’den geldiği bilinmektedir. Orada Marduk olarak tapınım görmekteydi.<sup>37</sup> Tanrı Bel, ihtişamlı tapınağı yapılan Palmyra’nın en kudretli tanrısıydı.<sup>38</sup> Tanrı Bel, tüm Mezopotamya dünyasında olduğu gibi gezegenlerin ve yıldızların rabbi ve efendisi olan, dünyayı yöneten ve ona verimlilik sağlayan yüce tanrısal güç olarak kabul edilirdi. Palmyra yazıtlarında Bel kültü içinde tanrının tek başına anıldığı satırlara rastlandığı gibi,<sup>39</sup> onunla beraber Yarhibol ve Aglibol’ün isimlerine de rastlanır.<sup>40</sup> Bel’in önderliğindeki bu üç tanrısal kimlik Palmyra’nın en yüksek dereceli tanrıları olarak göze çarpar.<sup>41</sup> Yine yazıtlar dışında bu üç kutsal kişiliğin beraberce betimlendiği rölyef Palmyra Tapınağında ele geçmiştir. Palmyra’nın ana tapınağındaki Bel, Yarhibol ve Aglibol’e beraber tapınım, bölgede oldukça geniş bir

<sup>36</sup> Bol adı Palmyra’da Zabdibol, Borrefa, Gaddibol gibi birçok kişi adlarında sık sık kullanılan bir isimdi.

<sup>37</sup> Colledge, Art of Palmyra, s. 24

<sup>38</sup> Palmyra dini sosyal organizasyona yansıdığı gibi aynı gelişim içinde takip eder. Anlaşılan Palmyra’da dini inanışlar önce kişi ve aileye, sonra kabileye ve boylara ve en sonunda da şehrin tümüne yayılarak gelişim göstermişlerdir. Farklı kültürlerden gelenler bu vahaya yerleşmişler ve buradaki tanrılarla kendi dinlerini karıştırıp ortaya büyük bir din çeşitliliği çıkarmışlardı. Palmyra’nın ilahi dünyası en azından on altı farklı inanışın oluşturduğu bir yapıya bürünmüştü. Bu tanrıların çoğu bireysel ve ailelere ait ata kültürlerin inanışlarını içermekteydi. Bu ata tanrılar ve oluşturdukları inançlar hakkında, isimleri bir yana bırakılırsa, pek bilgimiz yoktur. Aileler ve onların tanrıları boyun kutsal mekanında toplanmışlardı. Bunlardan bazıları, Baalshamin ve Allat’ın, Aglibol ve Malakbel’in, Atargatis ve Arşu’nun kutsal alanları bir boyun ya da küçük bir mesken topluluğunun içinde yer almaktaydı. Zamanla küçük yapılar olarak tanımlanan bu alanlar ve inançlar, kominal bir tapınakta yani Bel tapınağında toplanarak tek bir inanç sistemine bürünmüşlerdir. Bu bölgede ilk üç yüzyıllık dönemde, dinsel gelişimin üç ayrı sosyal yapıya göre geliştiğine tanık olmaktadır. Er geç aile, boy ve şehrin dini yan yana vücut buldular. Ancak Palmyra halkı içinde, boy inancı anlayışı zamanla azalmaya başladı. M.S. 1. yüzyılda Bel tapınağı bir şehir kutsal alanı anlayışıyla birleştirici yapıya büründü. Eski gelenekteki inançlar sistemi giderek bir şehir tanrıları hüviyetine büründü. Giderek azalan geleneksel sosyal düzenlemelerin sonucunda ortaya anonim tanrı fikrinin, M.S. 2. ve 3. yüzyıllarda belirgin bir şekilde çıktığını görmekteyiz. Böylece Palmyra göçmenlerinin dini içinde, şehir dini anlayışının ortaya çıkışı belirgin bir süreç içinde gerçekleşmiştir. Bkz. Dirven, ss. 28–29

<sup>39</sup> Teixidor, Pagan God, s. 114

<sup>40</sup> 1932 yılında Bel tapınağında bulunan bir heykelin kaidesinde yazanlara göre bu üç tanrı bir arada anılmıştır. Yazıtta: “357 yılı (M.S. 45) Tishri (ekim) ayında Şokaibel oğlu Taibbol’un oğlu Lişmaş bu heykelini 343 yılı (M.S. 32) Nisan’ın altıncı günündeki tanrıların festivali için Bel, Aglibol ve Yarhibol’ün tapınağına adadı. Çocukları onun onuruna bu heykeli diktiler” yazmaktadır. Bkz. Teixidor, Pagan God, s. 114

<sup>41</sup> Teixidor, Pagan God, s.114

alanı etkilemiş olmalıdır. Yarhibol kültü böylece en az Bel kadar eskiye dayanmaktaydı. Onun varlığı şehrin en önemli tapınağında vurgulanmış ve tüm yerleşimciler tarafından kabul görmüştü. Aynı şekilde Aglibol'de kabul görmüş ve bu üçlü özel bir grup oluşturmuştur.<sup>42</sup> Tanrı Bel bir düşünceye göre, gezegenler içinde Jüpiter'i sembolize etmektedir.<sup>43</sup> Bu özelliği ile Hellenlerde Zeus'u akla getirmektedir. Ancak bu durum kesin olmamakla beraber, Bel'in Palmyra'da en azından Zeus kadar güçlü olduğu, onun için yapılan tapınağın ihtişamıyla açıklanabilir (**Şekil 45**).

Palmyra'da 1954'ten 1956 yılına kadar İsviçreli arkeologlar tarafından yapılan kazılarla ortaya çıkarılan bir başka tapınak ile şehirde Baal Shamin kültürünün de var olduğu anlaşılmaktadır. M.S. 1. yüzyılda inşa edilen tapınak şehrin kuzeyinde, bu sıralarda, bu taraftaki yeni gelişen alanda yapılmıştır. Tapınak, tanrının esas tapınım gördüğü bölgedeki planıyla oluşturulmuştur. Genel olarak bitişik üç avlu ve bunları çevreleyen Peribolos ile tapınağın alanı meydana gelmiştir. Daha sonra kültürün giderek şehre yayılmasıyla sütunlar ve bir ritüel odası eklendi. M.S. 130 ya da 131 yılında tapınağa yapılan eklenti ile plansal olarak Roma tarzına dönüşmüştür. Bu eklentilerle tapınak prostylos planlı bir Roma tapınağına dönüşmüştür. Plansal oranlara bakıldığında, Vitruvius'un önerdiği Korint nizamındaki oranlara ve bezemelere uymaktadır. Fakat yine de doğulu kimliğinden koruduğu bölümler olmuştur. Sütun kenetleri ve dişleri ile thalamos kıvrımları ve ölçüleri doğu tarzında bırakılmıştır.<sup>44</sup>

Tanrı Baal Shamin'in Palmyra'ya girişi muhtemelen Bel'den farklı bir yerden, Fenike bölgesinden olmalıdır. Buradan ticari faaliyetler vasıtasıyla gelmiş olmalıdır.<sup>45</sup> Onun kültü Suriye'nin verimli alanları boyunca yayılmıştı. Hauran ve Lübnan gibi Arap boylarının yaşadığı bölgelerde de bu kültürün izlerini bulmak mümkündür. Bu tampon bölgelerden ve Suriye çöllerinden Palmyra'ya büyük oranda ticari faaliyetlerin yol açtığı kültürel kaynaşma ile ulaşmıştı. Tapınakta bulunan en

---

<sup>42</sup> Teixidor, Pagan God, s. 120

<sup>43</sup> Segal, Edessa, s. 87

<sup>44</sup> Colledge, Art of Palmyra, ss. 27-29

<sup>45</sup> Colledge, Art of Palmyra, s. 24



erken, Baal Shamin ile ilgili yazıt M.S. 23'e aittir.<sup>46</sup> Yazıt tapınağın kuzey tarafında bulunmuştur.<sup>47</sup> Dolayısıyla bu kültün en geç bu tarihten itibaren Palmyra'da yerleştiği söylenebilir.<sup>48</sup> Yazıtta geçen Bene Maazin boyu Palmyra'nın tanınan bir sülalesi olmalıydı. Büyük ihtimalle Palmyra'ya sonradan göç eden bu boyun, geldikleri yerde olduğu gibi Baal Shamin'e iman ettikleri söylenebilir. Dolayısıyla bu kültü şehre sokan ve tapınağın yapımında önemli hizmetlerde bulunan Bene Maazin boyu, Baal Shamin kültürünün şehirde giderek taraf bulmasını sağlamıştır. M.S. 62 yılında bu boyun üyeleri Baal Shamin adına altar inşa ettiler. M.S. 67'den 104'e kadar, Baal Shaminin mabedine ve çevresinde önemli mimarlık hizmetlerinde bulundular.<sup>49</sup> Artık Baal Shamin kültürünün şehrin ana kültürlerinden biri olmasından sonra da birçok zengin Palmyra vatandaşı, tapınağın portikosunu, sütunlarını ve üst yapısıyla beraber arşitravını yaptırdılar. Bunların hepsi cömert ve iyi tanrı Baal Shamin için yapılan tapınağın son şeklini almasını sağlamıştı. Kısaca söylemek gerekirse Bene Maazin boyu tarafından getirilen bu kült için kullanılan kutsal alan, giderek şehrin içinde kendine yer bulmuş ve bir süreç içinde de tapınak ve kutsal alan son şeklini almıştı.

Baal Shamin kültü bir süre sonra şehirde çok önemli bir kült olmuştur. Hatta Baal Shamin'in Zeus'la eşdeğer bir tanrı olduğu yazıtlarla da geçmektedir. Palmyra dili ve Yunanca olarak çift dille yazılan yazıtta göre M.S. 131 yılında kutsal alanın güney tarafına ana avlu yapılmıştı. Yazıtta bunun inşa faaliyetinden bahsederken tanrıdan Yunanca kısımda Zeus, Palmyra diliyle yazan kısımda ise Baal Shamin olarak bahsedilmektedir.<sup>50</sup> Zeus'un Baal Shamin'le bir tutulması özellikle M.S. 2 yüzyılda Helios kimliğiyle karşımıza çıkması da bu durumu desteklemektedir.<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> Bu en erken Baal Shamin ile ilgili yazıtta şöyle yazmaktadır: “335 (M.S. 23) yılında Shakra'nın kızları Attai ve Shabbai, Firdus'un kızı Atta, bu iki sütunu iyi tanrı Baal Shamin'e sundu. Kendi hayatları, çocukları ve erkek kardeşlerinin hayatları için.” Bkz. Teixidor, Pagan God, s. 130; Teixidor, Palmyra, s. 19. Yine başka bir yazıtta “ 363 (M.S. 52) yılında Bene Mitha boyundan, Attenatan'ın oğlu Baraa'nın kızı Amtallat, Bene Mazin boyundan Zabdibel'in oğlu Taima'nın karısı, iyi ve cömert tanrı Baal Shamin için bu sütunu dikti, kendi hayatı erkek kardeşleri ve oğullarının hayatı için.” yazmaktadır. Bkz. Teixidor, Palmyra, s. 18

<sup>47</sup> Teixidor, Pagan God, s. 130

<sup>48</sup> Teixidor, Palmyra, s. 18

<sup>49</sup> Teixidor, Palmyra, s. 19

<sup>50</sup> Yazıtın Yunancası:

1. [Ἡ βουλή χαί] ὁ δῆ[μος]
2. Μαλὴν τὸν χαί Ἀγρίππα[ν]
3. Ἰαταιοῦ τοῦ Ραταιοῦ γραμμ[α]-

Pamyra'nın yine önemli bir kültü Nabu kültüydü. Nabu tapınağı şehrin güneyinde yapılmıştı. Kutsal alan bir avlu ve etrafındaki portikolar ve bir cella'dan meydana gelmekteydi (2.60 x 9.15 m). Tapınak 2.15 m yüksekliğinde ve 23. 20 m. genişliğindeki bir podyum üstünde yer almaktaydı. Cella bir kuzey thalamos'a sahipti ve güney taraftan açılmaktaydı. Podyumun önündeki altar, Baalbek'teki tapınağın avlusunda bulunan altların bir benzeri idi. Tapınağın kazısı 1963 ve 1964 yıllarında Suriyeli araştırmacılar tarafından yapılmıştı. Suriyelilerin yaptığı kazılara göre, yapının inşasına M.S. 1 yüzyılda başlanılmıştı. Peribolosun kuzey tarafı M.S. 2. yüzyıla kadar, Palmyra'nın büyük sütunlu alanı<sup>52</sup> yapıldığı sırada değiştirilmiş olmalıdır.

4. τέα γενόμενον τό δεύτε-
5. ρον ἐπιδημία θεοῦ Ἀδρ[ι]-
6. ανού, ἄλιμμα παρασχό[ν]-
7. τα ξένοις τε καί πολίται[ις].
8. ἐν πασιν ὑπηρετήσαντα
9. τή τ[ων] στρατευμάτων
10. ὑπο[δοχ]η καί τόν ναόν
11. τόν [του] Διός σ[ύ]ν τῷ π[ρο]-
12. ναίῳ [καί σὺν τ]αις ἄλλα[ις. .]τ[...ἐκ των]ιδ[ίων]

Yunanca yazıt şöyle çevrilmektedir: “*Senato ve erkekler, iki dönem tanrısal Hadrianus'un (Palmyra'da) ikamet ettiği sırada sözcü olan, Raai oğlu Yarha'nin oğlu Agrippa, Zeus'un tapınağını pronaosu ile (yaptı), kendi maddi imkanlarıyla.*” Palmyra yazısıyla yazılmış olan kısmı ise şöyle çevrilmektedir: “*Efendimiz tanrısal Hadrianus buraya geldiği sırada sözcü olan Lişhamş Raii (oğlu) Yarhai'nin oğlu bu erkeğin (Agrippa) heykeli Senato ve insanların emriyle oldu. Ve O tapınağı ve pronaosu yaptı. Bütün dekoratif işleri kendi bütçesinden, Baal Shamin ve Durahlun için 442 (M.S. 131) yılı....ayında yaptı.*” Yazıtın ayrıca bize başka bir önemli bilgiyi de verdiği tanık olmaktadır. Buna göre M.S. 129 yılında İmparator Hadrianus Palmyra'ya gelmiş ve bir süre yaşamıştır. Hatta bu ziyareti ve Palmyra'da yaşadığı süre boyunca şehrin Hadrianus Palmyra'sı olarak bilindiği de söylenmektedir. Dolayısıyla Roma'da Hadrianus'un Palmyra'da kaldığı süre de Bölgesel tanrı Baal Shamin ile Zeus'un (Jüpiter) birbiriyle eş tanrılar olduğu kanısı ortaya çıkmıştır. Bkz. Teixidor, Pagan God, ss. 20–21

<sup>51</sup> Şahin, Zeus, ss. 56–57

<sup>52</sup> Bu sütun dizileri, kentte bu günde görülebilen, iki ana cadde boyunca kısmen uzanan korint üslubundaki sütun dizileridir. Roma dünyasının her yerinde bilinmeyen ancak Yakın Doğu'ya özgü bir moda olan sütunlu galeriler, bir zamanlar ana caddelerin kaldırımlarını gölgelemekteydi. Palmyra'daki sütunların ortasında yer alan konsollar da bir zamanlar tuçtan anı heykelleri yer almaktaydı. Batıda nadir görülen bu özellik, Yakın Doğu'da Dura-Europos, Hatra, Gerasa, Pompeiopolis gibi başka yerlerde de görülür. Bazen de, örneğin Pakistan'ın kuzey batısındaki uzak Gandhara'da olduğu gibi, M.S. 1. yüzyıl ve sonrasında küçük korint paye başlıkları üzerine ve Budist kabartmalarına da yansımıştır. Bu diğer Roma ve İran özellikleri ile beraber uygulamanın doğu'daki yayılımına işaret etmektedir. Bu gün Palmyra'daki sütunların üstünde olduğu varsayılan tuçtan heykeller yoktur. Ancak 1813 yılında cesur Lady Hester Stanhope Bedevi kılığında şehre alkışlar arasında atla girdiğinde, Arap dansözlerin konsollar üzerinde adeta canlı heykeller gibi durdukları anlatılmaktadır. Bkz. Wheeler, s. 59

Kutsal alan civarında ele geçen Nabu ile ilgili yazıtlar M.S. 99 ile 258 yılları arasında yazılmışlardır. Fakat bu yazıtlar Nabu ile ilgili ya da onun neyin tanrısı olduğu konusunda bilgi vermezler. Yazıtların onun nasıl bir tanrı olduğu konusunda bilgi vermemesinin karşısında, ele geçen bazı tesserae'lardaki görüntüsü ile tanrı Nabu'nun da Babil kökenli bir tanrı olduğu söylenebilir. Nabu Babil'de hikmet'in ve gücün tanrısıydı.<sup>53</sup> O hayat veren bir tanrıydı. Ölülerini diriltebiliyor, bolluk ve bereketi sağlayabiliyordu.<sup>54</sup> Nabu dünyayı kontrol eden güçlerden biriydi. Babil'de M.Ö. 9. yüzyılda Marduk'un oğlu Nabu'nun popülaritesi giderek artmıştı. Bu bölgede ele geçen tesseraelerden Tesserae RTP 298 kodlu olanda, tıpkı yönetici asası gibi, Nabu'nu elinde tuttuğu değnek ya da asa, tanrılık sembolüdür. Tesserae RTP 306'dan 309'a kadar olanlar üzerinde Nabu'nun isminin yanında *qnyt* yazmaktadır. Ancak, maalesef bu kelimenin anlamının ne olduğu bilinmemektedir. Ancak bu yazının "kithara" anlamına geldiğini öne sürenler vardır ki, bu da akla Apollon'u getirmektedir.<sup>55</sup> Doğrusu bu düşünce, yani Nabu'nun Helenlerin Apollonu ile eş bir tanrı olasılığı, Dura-Europos'ta bulunan bir heykelle daha da açık şekilde ortaya konulmaktadır. Buradaki heykelin elindeki Kitharası ile üzerinde yazan yazıta göre Nabu'yu tasvir etmesi, Apollon Kitharodos'un Yakın Doğu'daki versiyonu olduğunu göstermektedir (**Şekil 59**).<sup>56</sup>

Şehrin önemli tanrıçalarından olan Allat'a Herodotos'ta rastlıyoruz. Dolayısıyla kültün ilk tanımı M.Ö. 5. yüzyıla gitmektedir. Herodotos'un önemli bir Arap Kültü olarak (*Herod. 1. 31*) bahsettiği Allat ile ilgili bir kutsal alanın varlığı Palmyra'daki 1970'lerdeki, Polonyalılar tarafından yapılan kazılarla ortaya çıkarılmıştır.<sup>57</sup> Herodotos'un aktardıklarına göre bölgede Hellenlerin Aphrodites'i ile bir tutulan tanrıçaydı (*Herod 1. 131*). Bu kültle ilgili şehirdeki yazıtlardan biri M.S. 115 yılına aittir. Yazıtta geçen boy Baal Shamin tapınağına yaptıkları katkılarında da tanınan Bene Maazin boyunun üyeleridir. Anlaşılan Zeus'la bir tutulan Baal Shamin'e olan saygıları ve inançları Allat içinde geçerliydi. Bu yazıtta geçen yaşlı 'Atai M.Ö. 1. yüzyılda yaşamıştı. Yine M.S. 62 yılına ait başka bir yazıtta yine

---

<sup>53</sup> Teixidor, Palmyra, s. 107

<sup>54</sup> Gündüz, Pganizm, s. 100

<sup>55</sup> Teixidor, Palmyra, ss. 107-108

<sup>56</sup> Dirven, s. 128

<sup>57</sup> Teixidor, Palmyra, s. 53

boydan başka üyeler adına adanan heykelden bahsedilmektedir.<sup>58</sup> Allat Tapınağı bazı Arap boylarının kült merkezlerinden biri olmalıdır. Allat bu kült merkezinde “Tapınağın Kadını” olarak tanımlanmaktaydı. Fakat Allat bu kutsal alanın tek tapınılan tanrısal kimliği değildi. Onunla beraber iki tanrı, Şamaş yani güneş tanrısı ve Rahim ile birlikte tapınılmaktaydı. Bu bir Arap tanrıçası ve iki tanrısı hep bir aradadır.<sup>59</sup> Rahim kelime bakımından Kura-an’da, Allah’ın sıfatlarından. Yani merhametli ve Sevecen anlamlarında kullanılır.

Atargatis’in Palmyra’daki varlığı, bölge de Harran, Edessa, Hierapolis (Mabbug), Dura-Europos, Hatra, Palmyra ve Apamea arasındaki Salamiyeh ve başka yerleşimlerdeki mevcudiyeti bakımından sürpriz değildir. Ancak varlığına rağmen, Atargatis kültü bu yerleşimlerde olduğu kadar Palmyra’da popüler değildi.<sup>60</sup> Şehirde bir Atargatis kültürünün varlığı onun adının geçtiği bir yazıtla anlaşılmaktadır.<sup>61</sup> Arkeolojik verinin ve onun tasvirlerinin Palmyra’da kısıtlı olması bu tanrıçanın Palmyra’da çok önemsenmediğini pekiştirmektedir. Şehrin bir Atargatis Tapınağının varlığı ile ilgili veri iki dilde yazılmış (Yunanca ve Palmyra dili ile) bir yazıtta geçmektedir. M.S. 132 yılına ait bu yazıt 1954 yılında İsviçreli arkeologların Baal Shamin tapınağında yaptıkları kazılarda ortaya çıkmıştır. Buna göre yazıtta Palmyra’da bir Atargatis (bölge diliyle Tar’ata) tapınağı vardı.<sup>62</sup> Ancak bu gün bu tapınakla ilgili her hangi bir kalıntı veya iz yoktur.

Palmyra’da sanat, daha çok dinsel perspektif içerisindeki kutsal kimliklerin ya da sembollerin yansıtıldığı ve cenaze sahiplerinin ya da ölen kişiliklerin vurgulandığı rölyef ve heykeltıraşlık eserleri ile figüratif resim ve mozaiklerden oluşan bir kümede yer alır. Bu pastada en çok plastik eserler yani dinsel boyutlu tasvirler öndedir.

Dinsel heykeltıraşlık eserleri; kült heykelleri, tanrı grupları, nişler ve içindeki rölyefler, mimari rölyefler, hayvan tasvirleri olarak bazı tipler altında vurgulanabilir.

---

<sup>58</sup> Teixidor, Palmyra, s. 53

<sup>59</sup> Teixidor, Palmyra, s. 53 vd.

<sup>60</sup> Teixidor, Palmyra, s. 71

<sup>61</sup> Drijvers, Cults and Beliefs, s. 72

<sup>62</sup> Yazıt için bakınız Teixidor, Palmyra, s. 37

Bunun dışında Palmyra’da ele geçen bazı tesseræ’ler üzerinde de dinsel motiflere rastlamak mümkündür.<sup>63</sup> Kült heykellerinin önemli bir kısmı Bel Tapınağı civarında ele geçmiştir. Bunlar da ele geçen örneklerle bakıldığında iki çeşitlidir diyebiliriz. İlki kabaca yontulan taş torsolardır. Bunların içinde bazı organlara ait kısımların sonradan eklendiğini gösterir delikli olanın da vardır. Diğer gruptakiler ise biraz farklıdır. Burada askeri kıyafetler içinde, applike olarak zırh şeklindeki plakaların kullanıldığı heykeller görülür.

Palmyra’da tanrı grupları içinde önemli bir örnek, Baal Shamin, Aglibol ve Malakbel üçlüsünün bir arada verildiği kabartmada, figürlerin hepsi aynı poz içerisindedir.<sup>64</sup> Figürler sanki bir sanatçıya poz verircesine, belli bir hareketi koruma gayreti ile tavırlarını korumuş gibi bir duruş özelliği içindedirler. Ayakta ve bütün olarak frontal duruş içerisindeki figürlerin mağrur ve gururlu yüz ifadeleri ön plandadır. Ancak bu duruş aynı zamanda soğuk bir görüntüyü de ortaya çıkarmaktadır. Katı cepheselliğin getirdiği anlayışla izleyiciye çok yakınlarmış hissi ortaya çıkmaktadır. Kapalı ağızları, ciddi yüz ifadeleri ve iri gözleriyle bölgesel ikonografik anlayışı ortaya koymaktadırlar. Hepsinin sol elleri kılıçlarının üzerinde ve her an onları çıkartacak şekilde hazır durmaktadırlar. Aynı giysi özellikleri içindeki figürleri birbirinden başlarındaki başlık detayları ve ortaktaki figürün, yani Baal Shaminin, bir anlamda daha kudretli olduğunu yansıtan sakallı, diğerlerine oranla yaşlı hali ve uzun saçları farklılık olarak karşımıza çıkmaktadır. Baal Shamin’in bir farkı da diğer figürlere oranla başını hafif yukarı kaldırarak gururlu ifadesini biraz daha güçlendirmiştir. Saç ve sakalların işlenişinde fazla detaya girilmemiştir. Baal Shamin’in derin çizgiler içermeyen saç ve sakal demetleri ve diğer figürlerde de kısa kıvrıkcık saçlarında her kıvrımın derin olmayan çizgi ve oyuklarla verildiğini izlemekteyiz. Bu saç ve sakal özellikleri ile Roma heykel ve portrelerindeki 1. yüzyıl örnekleri birbirine benzemektedir (**Şekil 46**).<sup>65</sup>

Nişler içindeki tasvirler içerisinde bazı kutsal kimlikler kabartma şeklinde yer alır. Birçoğu Bel tapınağı civarında bulunan bu örnekler içinde Tanrı Malakbel’in

<sup>63</sup> Colledge, *Art of Palmyra*, ss. 30–57

<sup>64</sup> Colledge, *Art of Palmyra*, fig. 35

<sup>65</sup> Diana Kleiner, **Roman Sculpture**, Yale University Press, New Heaven, 1992, ss 135–140

cepheden tasvir edildiği friz şeklinde düzenlenen kabartmalarda sahneleri tamamlayıcı rozetlerde kullanılmıştır. Burada kartal ve grifonlar görüntüdeki kutsal kimliğe eşlik etmektedirler.<sup>66</sup> Mimari rölyefler içinde çeşitli tanrı ve mücadele sahneleri yer alır.<sup>67</sup>

Palmyra kabartmalarının en önemli detaylarından biri de, dinsel sahne içindeki grup halinde ayakta tasvir edilen figürlerin hepsinin aynı poz ve hareket içinde gösterilmesidir. Özellikle M.S. 2. ve 3. yüzyıllara verilen kimi rölyefler üzerinde figürlerin bir diziliş düzeni içinde, aynı görüntüleri sergilemesi kuşkusuz bölgenin karakterini oluşturan başka bir sanat özelliğidir (**Şekil 47**). Bir binek hayvanı ya da taht üstünde oturan ilahi kimliklerin işlenişi ise, bütün olarak ayak gösterilen figürlerden biraz farklıdır. Örneğin Palmyra’da ele geçen oturan bir tanrıça figüründe baş ve gövde cepheden, vücudun geri kalan kısmı ise yandan işlenmiştir.<sup>68</sup> Rölyef üzerindeki diğer tanrıça ise ayakta ve bütün olarak cepheden tasvir edilmiştir. Palmyra kabartmalarının yardımcı figürleri olan hayvanlar ise genel olarak yandan tasvir edilmişlerdir.

Şehirde ele geçen cenaze içerikli heykel ya da rölyefler içinde özellikle şölen sahneleri ve büstler önemli bir yer tutar. Cenaze şöleni ikonografisi Palmyra’da önemli bir yer tutan ve özellikle de M.S. 2. yüzyıldan sonra yapılmaya başlanan bir konu olmuştur. Dikdörtgen bir blok üzerine oyulan bu sahnelerin genişliği yüksekliklerinden büyüktür. Louvre Müzesinde bulunan iki örnekten ilkinde, bir divan üzerine uzanan cenaze sahibi olan erkek sol elinde şarap dolu kabını tutmakta ve dirseğini iki minderin üstünde tutmaktadır. Diğer eli ise serbest bir şekilde sağ dizi üzerine uzanmaktadır. Sağ bacak dizden kırık bir şekilde uzanırken, sol bacak sağ bacağın altına sokularak yarı bağdaş kurur şekilde yapılmaktadır. Erkeğin üzerinde net kıvrımları olan bir üst giysi ve içinde de şalvara yakın pantolon, bölge erkeklerinin kıyafetlerine uygundur. Üst giysi bel hizasında daha çok dekoratif amaçlı bir kemerle az miktarda sıkılmıştır. Üst giysinin uçlarındaki bant şeklindeki işleme dikkat çekicidir. Sağ omzu üstündeki bir tokayla da sol kolu üstünde

<sup>66</sup> Colledge, Art of Palmyra, ss. 32–34, fig. 13–14

<sup>67</sup> Colledge, Art of Palmyra, ss. 34–39

<sup>68</sup> Colledge, Art of Palmyra, fig. 38

görebildiğimiz bir pelerin yer alır. Şalvarın içine sokulduğu dar ve üstü işlemeli çorapları vardır. Bu ikonografi içinde erkeğin karısı nispeten arka planda, oturur vaziyette kocasının ayakucularında durmaktadır. Başlıklı ve başlığın aşağı doğru sarkan ve yüzü açıkta bırakan örtüsü ve sadece ayaklarının açıkta kaldığı boydan elbisesiyle tasvir edilmiştir. Boynunda gerdanlığı ve kolundaki bileziği ile görülen kadın, sol eliyle başörtüsünü tutarken sağ eli dizi üstünde serbest bir şekilde bırakılmıştır (**Şekil 48**).<sup>69</sup> Diğer örnekte neredeyse ilkiyle aynıdır. Ancak burada erkeğin üst giysisi diğerinden farklıdır. Daha detaysız kalın Himation benzeri bir üst giysisi vardır. İç giysi olarak yine geniş bir pantolon ya da şalvar, ayaklarında ise işlemleri çorapları yer alır. Sağ kolu dirsekten kırık ve kolu giysinin altındadır. Sağ eliyle şarap kasesini tutmakta sol eli ise tek bir minderin üstünde durmaktadır. Kadın yine kocasının ayakucunda, aynı pozda ve hareketler içindedir. Ancak buradaki kadın daha küçük ve sanki daha önemsiz bir şekilde verilmiştir. Her iki sahnede de arka planda bir tabula ansata içinde Palmyra diliyle yazıtlar vardır (**Şekil 49**).<sup>70</sup> Benzer şölen sahnelerine Palmyra’da ele geçen kimi lahitlerin kapaklarında da rastlıyoruz. M.S. 3. yüzyılın başlarındaki bir lahitin kapak kısmında şölen sahnesi tasviri ile beş figür yer alır. Roma giysileri içindeki uzanan erkekler ellerinde şarap kaseleri ile betimlenmişlerdir. Arka plandaki iki genç erkek figürü ve uzanan erkeklerin ayakucundaki tipik Palmyra giysileri içindeki oturan kadın figürü ile sahne tamamlanmıştır (**Şekil 50**).<sup>71</sup>

Palmyra’nın cenaze anıtları, gördüğümüz kadarıyla, çeşitli doğu gelenekleriyle gelişim göstermiştir. Bu arada bazı dekoratif fikirlerin dışarıdan geldiği görülmektedir. Mezarların girişleri, kemer ve lentoları, Hellenistik kökenlidir ve M.S. 100’den sonra doğuya gelmiştir. Ancak heykellerle donatılan nişlerin erken birinci yüzyıldan itibaren Palmyra’da görülmesi bu tarihi biraz daha erkene almaktadır. Bu nişler Roma’da Geç Cumhuriyet Erken İmparatorluk Dönemi’nde görülmektedir. Ancak Şölen sahnelerindeki görüntüler tamamen Suriye ya da doğulu bir konudur. Mezar içlerinde, duvar ve tavanlara işlenen büst, mitolojik konu ve geometrik dizaynlar, Geç Yunan ve Doğu Roma geleneklerini yansıtmaktadır. Bu

<sup>69</sup> Colledge, Art of Palmyra, s. 73, fig. 61

<sup>70</sup> Colledge, Art of Palmyra, fig. 62

<sup>71</sup> Colledge, Art of Palmyra, fig. 100

resimler Akdeniz dünyasında Palmyra öncesi ve çağdaşları olarak bolca görülen hipoje tarzı yapılarda görülür.<sup>72</sup>

Palmyra sanatı, kültürel anlamda en çok etkilendikleri Part karakterini yansıtırken, sanatsal eserlerde Roma özelliklerini de görmek mümkündür. Özellikle M.Ö. 1 yüzyıl ve M.S. 3. yüzyılın sonlarına kadar olan zaman diliminde, yabancı unsurlarla yerel dehanın birbirine karıştığı bir sanat olmuştur. Hem Part hem Roma ya da Greko-Roma gelenekleri karışımıyla oluşan ve hassas bir saygınlık taşıyan bu yapmacıklı sanatın en ilginç özelliklerinden biri, M.Ö. 1. yüzyılın erken döneminde ve Dura-Europos'la beraber Palmyra'da ortaya çıkan katı bir cephesellik yani frontalitedir. Birbiriyle ilintili olmayan ve bakışları seyirci üzerine sabitlenen, Batı sanatına Orta İmparatorluk Döneminde zorunlu bir doğu öğesi olarak girmişti. Daha sonraları, özellikle M.S. 5. yüzyıl ve sonrasında Part sanatına özgü bu katı cephesellik, motifler ve anlam yoluyla Hıristiyanlık başka bir deyişle Bizans Sanatına girmişti.<sup>73</sup>

Bu katı frontalite özelliği, iki boyutlu sanat eserlerinde yani rölyef, resim gibi eserlerde izlenir. Çoğunlukla bu eserlerde figürler grup halinde yer alırlar. Ancak Palmyra'da özellikle tekil heykellerde de frontalite özelliği vurgulanmıştır. Özellikle M.Ö. 1. yüzyılda yakın doğu sanatı bölgede hakimken, Palmyra bu kuralı bozmuş ve Part sanatının özelliklerini bölgeye yerleştirmeye başlamışlardır. M.Ö. 1. yüzyılın sonlarına tarihlenen üç rölyefteki figürlere bakıldığında buradaki değişimin nasıl olduğu da anlaşılabilir. Bel tapınağının erken evrelerinde ele geçen bir dizi rölyeften geriye kalan bir parça üzerinde tamamen profilden ve Yakın doğu üslubunda

---

<sup>72</sup> Colledge, Art of Palmyra, s. 124; Henri Seyrig, Palmyra and the East", **The Journal of Roman Studies**, Vol. 40/2, 1950, s. 7

<sup>73</sup> Wheeler, ss. 211–212. Bu katı frontalite özelliği İran bölgesinin etkilediği her yerleşimde görülebilir. M.S. 3. yüzyılda Partların yerini Sasaniler aldığıında, cephesellikte yeni bir boyut kazanmıştı. Bu özellik arkaik Sasani sanatında görülmekle birlikte, yerleşiklik kazanmamıştı. Ancak oldukça uzakta, doğudaki Afganistan-Pakistan Sınırındaki Budist "Gandhara" sanatında kullanılmaktaydı. İran'da kesintiye uğrayan bu moda, karayolundan ziyade İran Körfezi yoluyla yayılmış olmalıydı. Bkz. Wheeler, s 212. Nitekim yine Sasani etkisinde kalan yerleşimlerden Doğu Türkistan'da Miran'da ele geçen bazı M.S. 3. yüzyıla ait fresklerde de bu cepheselliği görmek mümkündür. Böylece Budist sahnelerin dinsel amaçlı figürlerin dışında bazı şahıs tasvirlerinde yüzün tamamen izleyiciye gösterme gayreti, bu nedenle de ışık gölgeyle etkiyi artırma çabası izlenmektedir. Bkz. Güner İnal, **Türk Minyatür Sanatı, Atatürk Kültür**, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1995, s. 6, res. 2



yapılmış bir erkek figürü yer alır. Yine Bel Tapınağı civarında ele geçen bazı rölyeflerde de değişime örnek olabilecek frontal duruşun erken örnekleri sayılabilecek kabartmalar ele geçmiştir.<sup>74</sup> Bu örneklerle beraber Palmyra'da artık eskiye dönüş gerçekleşmez ve figürler artık cepheden tasvir edilirler. Bu arada batnında etkisinin de bazı eserler üzerinde olduğunu görmekteyiz. Ele geçen bazı cenaze ve dinsel rölyeflerde batı tarzında yapılmış, hareketli, vücudun 4/3 oranında döndüğü örneklerden de Palmyra'da mevcuttur.<sup>75</sup> Önemli bir geçiş eseri üzerinde hem frontalitenin hem de profilden tasvirlerin uygulandığı, karma anlayışın sergilendiği önemli bir örnek olan, tanrı Aglibol'un cepheden büstünün işlendiği bir rölyefte, bu büstün altında bir friz halinde yedi figür başları profilden gövdeleri ise tam cepheden işlenmiştir.

Mozaik sanatı açısından değerlendirdiğimizde, plastik eserlerde görülen yerel özellikler, yani katı cephesellik mozaik sanatında yer almaz. Pamyra'daki mozaikler tamamen Roma özellikleri içindedir.<sup>76</sup> M.S. 3. yüzyıla ait Palmyra mozaiklerindeki ikonografiler ve konular Greko-Romen özellikleri taşır. M.S. 3. yüzyıla ait mozaiklerde, yerel hiçbir özellik görülmez mozaiklerin konuları Hellen mitolojisinden alınmış konulardır. Bunlardan birinde Nereid kızı Kassiope, Aphrodite tasvirlerine uygun bir poz içinde gösterilmiştir. Bir başka örnekte Kenthauramakhie sahnesi yer alırken (**Şekil 56**), Akhilleus ve Lykomeia, Odysseus'un (**Şekil 54**) ve bir adette tek başına tasvir edilen sağlık tanrısı Asklepios'un yer aldığı mozaikler (**Şekil 57**) ve sahneleri yer almaktadır. Son derece renkli olan mozaiklerde işlenen bu tipik Hellen konularının yanında teknik açıdan da Roma dünyasından farklı özellikler yer almaz. Kalabalık ve hareketli sahneler figürlerdeki heyecanlar döşemeler üzerine yansıtılmıştır. Kompozisyon olarak bakıldığında sahnelerde bir düzenlilik gayreti olmasına rağmen hiç birinde bu tam sağlanamamıştır. Derinlik ve Perspektif gibi resim tekniklerinin olması, ışık gölgelerle desteklenerek mozaikler ustalar tarafından yapılmıştır. Mozaikleri yapan ustalar belli ki dışarıdan gelmişlerdi ya da mevcut patron kalıplara uyan yerel ustalardı. Sayısal olarak bakıldığında Palmyra'da bir mozaik atölyesi olacak kadar

<sup>74</sup> Colledge, Art of Pamyra, s. 126, fig. 29–31

<sup>75</sup> Resim için bkz. Colledge, Art of Palmyra, fig. 15

<sup>76</sup> Balty, Mosaïques Antiques, s. 416

örnek ele geçmemiştir. Ancak mevcut örnekler bakıldığında, stil olarak birbirine benzeyen üretimlerin olduğu görülmektedir. Figürlerdeki dönüş hareketleri birbirine benzediği gibi tüm döşemelerde, özellikle erkek figürlerinde, vücutların üçgen formu neredeyse aynıdır. Doğunun bir özelliği çizgisel anlatım Palmyra fresklerinde izlenirken mozaiklerinde gözükmez. Bunun yerine konturlarda gölgelendirme yapılmıştır. Özellikle kolların tasvirinde, vücutla orantısızlığı dikkat çekmektedir. Akhilleus'un zayıf uzun kolları, Kassiope mozağindeki erkeğin yine vücuda oranla uzun kolları bunu açıklamaktadır (**Şekil 55**). Belirgin bir bordür kompozisyonu olmamasına rağmen, basit örgü ve üç boyutlu bantlar bordürler için tercih edilmiştir. Özetle Greko-Romen tarzının bir yansıması olarak görülen mozaiklerde, bölgede Roma etkisinde olan yerleşimlerde bile görülen cephesellik Palmyra mozaiklerinde hiç gözükmez. Mozaik sanatı tamamen, hem konu hem de stil olarak batı orijinlidir. Şehrin Euphrates'e çok yakın oluşu, mozaik sanatının yerel tarzda neden gelişmediği konusunda merak uyandırmaktadır. Muhtemelen Batılı yerleşimciler ya da onlardan etkilenen Palmyralıların tercih ettiği mozaik döşemeler bir türlü Doğulu karaktere bürünmemiştir. Mozaiklerin hepsinin evlerin tabanında ele geçmesi hangi ailelerin bu evlerde yaşadığı konusuna da açıklık getirmektedir. Bu evlerin sakinleri kuşkusuz kendilerini Doğulu hissetmeyen ya da kökenleri Batılı olan göçmenlerdi. Ancak Asklepios mozağı biraz daha farklıdır. Tanrı Asklepios ile ilgili şehirde hiç bir kült ya da ritüelin olmamasına rağmen, bu kültü evinde yaşatanların varlığına örnek gösterilebilir. Etrafında bitkisel ve geometrik bezemelerin ayrı bir alanda yer aldığı döşeme de ortada sekizgen bir panel oluşmuştur. Asklepios burada tek başına, üzerinde isminin yazdığı ve atribütü olan yılanla resmedilmiştir. Tanrının işlenişi ise diğer döşemelerdeki usta/ustaların üslubundan daha farklıdır. Yüzü cepheden yapılan Asklepios belirgin bir açıyla oturmaktadır. Dış konturları siyah ve kalın olarak tanımlayıcıdır. Bu biraz daha doğuya özgün bir tarzdır. Belki de yerel bir sanatçı tarafından yapılan mozaik diğerlerinden ayrılmaktadır.

### 3.2. Dura-Europos

Duro Europos'un 20. yüzyılın ilk çeyreğinde tekrar keşfi rastlantı ile olmuştur.<sup>77</sup> 1920 yılında İngiliz çıkarması sırasında İngiliz ordusundan Kaptan Murphy, Salihyah olarak bilinen çöldeki kale kalıntısı yakınlarında, savunma amaçlı kazdıkları hendeklerde bazı duvar resimleri keşfetmişti. Burası daha sonra Palmyra tanrıları tapınağı olarak bilinen yerdir.<sup>78</sup> İngiliz ordusu bu duvar resimleri üzerinde çalışma yapması için o zamanlar, Doğu Kültürleri uzmanı J.H. Breasted'ı buraya çağırmıştır. Breasted, bu teklif ile hemen bölgeye gelerek bu resimler üzerinde çalışmaya koyulur. Çalışmanın sonucunu da 1924 yılında yayınlar.<sup>79</sup> 1922 yılı kasım ayıyla 1923 yılı ekim ve kasım aylarında Fransız Arkeoloji Akademisi, Belçikalı Arkeolog ve tarihçi F.Cumont'u buraya çalışmalar yapması için görevlendirir. Bu çalışmadan yaklaşık iki yıl sonra Yale Üniversitesi ile Fransız Akademisi Dura'da birlikte çalışmalar yapmak için anlaşılır. Yapılacak araştırmaların başına ünlü Eski Tarihçi M. Rostovtzeff getirilir. 1928 yılından 1937'ye devam eden çalışmaları ikinci dünya savaşı duraklatmıştır. O günlerden sonra, bundan yirmi bir yıl önce, 1986 yılında Dura'da tekrar çalışmalar başladı. Savaştan önceki kaldığı yerden tekrar başlatılan çalışmalar Fransız-Suriye ekiplerince olmuştur. Bu çalışmaların başlangıcında, önceki çalışmalarda çıkarılan anıtların korunması ve sağlamlaştırılması ön plana alınarak, önceki kazıların sonuçlarına ilave çalışmalar eklenmiştir.<sup>80</sup> Dura-Europos'taki kazı çalışmalarıyla ilgili olarak 1922 ve 1923 yılları

---

<sup>77</sup> Dura-Europos'unda yer aldığı bu dikkat çekici bölge, bu tarihten (1920) önce, yani bir rastlantı sonucu ele geçen verilerin bulunduğu alan ve yakın çevresi azda olsa araştırılmıştır. Bir mühendis olan J. Cernik yukarı Mezopotamya ve Suriye çevresinde 1872 yılında bir yüzey araştırması yapmıştır. O zamanlar şehrin modern ismi olan Salihyah'ten ilk bahseden olmuş bu önemli tahkim edilmiş kentin geçmişine göndermeler yaparak buradaki eski yerleşimin varlığını vurgulamıştır. Aynı bölgede 1889 yılında Amerikalı arkeolog John Punnett Peters bir yüzey araştırması yapmıştır. 1898 yılında Friedrich Sarre'nin uzun sayılabilecek yüzey araştırmasıyla bölgeyle ilgili kısa bir tahkikat yapılmıştır. Ancak kentin kimlik tanımı J.H. Breasted tarafından, Euphrates bölgesinin coğrafik kroniği İodoros'u kaynak göstererek yapılmıştır. Bkz. Ann Perkins, **The Art of Dura-Europos**, Clerendon Press, Oxford, 1973, ss. 1-2

<sup>78</sup> Dirven, ss. XVI-XVII; İngiliz ordusu Nisan 1920'de Bağdat'ın kuzey batısındaki çöl alanda buradaki yerel kabilelerle çarpışmaktaydı. Euphrates nehrinin üzerindeki bir hisarın kalıntıları koruna gelmiş antik şehir duvarlarından askerler tarafından çıkarıldı. Hendeklerin açılması sırasında askerler aniden önlerine çıkan iyi korunagelmış duvar resimleriyle karşılaştılar. Bkz. Perkins, s. 1

<sup>79</sup> Henri James Breasted, **Oriental Forerunners of Byzantine Painting. First Century Wall Paintings from the Fortress of Dura on the Middle Euphrates**, University of Chicago Press, Chicago, 1924

<sup>80</sup> Dirven , s. XVII

çalışmalarını F.Cumont<sup>81</sup> yayınlamıştır. Ayrıca yapılan dokuz kazı kampanyası ile 1928'den 1937'ye kadar çalışmalarda rapor şeklinde yayınlanmıştır.<sup>82</sup>

Dura Europos mevki olarak Euphrates'e hakim bir plato üzerinde, stratejik bir konumda yer almaktadır. Şehrin doğusu Euphrates tarafından korunmakta, kuzey ve güney tarafları ise iki vadiyle çevrilmektedir. Şehrin batı tarafı üç yanına oranla daha korunaksız bir şekilde çöl alanıydı (**Şekil 44**).<sup>83</sup> Dolayısıyla buraya yapılan etkileyici bir tahkimat yapısı, bu günde antik şehre ait en çok göze çarpan kısım olmaktadır. Buranın özellikle askeri fonksiyonu antik çağda da oldukça etkili ve etkileyici olmalıdır.<sup>84</sup> Şehrin adı Aramice de Dura yani "hisar" anlamına gelmekteydi. Bu isim burada özellikle şehrin Romanın askeri bir kalesi olması dolayısıyla oldukça yerinde verilmiştir.<sup>85</sup> Şehrin Yunanca ismi Europos'tu. Bu ad Seleukos Kralı 1. Seleukos Nikator'un burayı ele geçirmesinden sonra verilmiştir. Her iki isimde ayrı ayrı olarak Antik çağ boyunca kullanılmıştır. Dura- Europos ismi ise modern çağın bir kullanımudur.<sup>86</sup>

Dura-Europos, doğu ve batıdaki belirgin olaylar sırasında Euphrates üzerinde önemli politik ve ekonomik roller içinde olan bir yerleşimdi. Euphrates üzerindeki çok eski tarihlerden itibaren burası Suriye ve Mezopotamya'yı birbirine bağlayan, bu iki alanı ticari olarak iletişimlerini sağlamak gibi çok önemli bir misyonla beraber, zaman zamanda askeri bir rota pozisyonunda olmuştur. Dura-Europos'tan Euphrates üzerindeki gözlemler rahatça yapılabilir, buradaki ekonomik ve güvenlik trafiği kontrol altında güvenli bir şekilde izlenebiliyordu.<sup>87</sup> Dura-Europos aynı zamanda kervan yolunun çöl üzerinden Palmyra'ya ve oradan batıya ve denizlere açılan

---

<sup>81</sup> Franz Cumont, **Fouilles de Doura-Europos 1922-23**, Paris, 1926

<sup>82</sup> Susan Baker Matheson, *The Tenth Season at Doura-Europos*, **Syria**, Vol. 69, 1992; Bunlara ek olarak bazı özel yapı ve materyaller hakkında çeşitli sonuç raporları yayınlanmıştır. Bunlar; çeşitli papirüs ve parşömenler, sikkeler, heykeltıraşlık eserler ve Sinagog ile Hıristiyan yapılarıdır.

<sup>83</sup> Şehrin konumu özel bir önemi beraberinde getirmekteydi. Euphrates'in yanına konumlanmış hali, yüksek bir burun yaparak nehir bendine hakim oluşuyla ideal bir pozisyon içinde, buradaki ticari ve askeri hareketlilikleri izleme imkanı sağlamaktaydı. Böylece o dönemlerde Aşağı Mezopotamya ve Batı Suriye boyunca Akdeniz'e ulaşan rotada önemli konumunu devam ettirdi. Bkz. Perkins, s. 3, fig. 1

<sup>84</sup> Dirven, s. 2

<sup>85</sup> Bradford C. Welles, "The Population of Roman Dura", **Studies in Roman Economic and Social History in Honour of Alan Chester Johnson**, Ed. P.R. Coleman-Norton, Princeton, 1951, s. 261

<sup>86</sup> Dirven, s. 2

<sup>87</sup> Dirven, s. 2

rotasının başlangıç noktalarından biriydi. Savaşta da barışta da bu rotanın değişmezliği farklı kültürlerden olan insanların şehre girişlerini sağladı, böylece Dura-Europos'un kültürü ve sanat anlayışı, bu coğrafik konumu ve ticari yolu sayesinde, birçok kültürün etkisiyle kendi karakterini oluşturdu. Şehrin tarihi içinde, farklı yönetimler altına girmiş olmasına rağmen, bir sınır şehri oluşu, doğu ve batıyı birbiriyile buluşturan ve birbirine karıştıran özelliği göze çarpmaktadır.<sup>88</sup>

Şehir sırasıyla Yunan, Part ve Roma idaresine geçer. Buradaki Yunan hakimiyeti M.Ö. 300 yılında yani Hellenistik dönemle başlar. M.Ö. 113 'e kadar Yunan hakimiyeti bu tarihte yerini Partlara bırakır. M.S. 165 yılında Roma'nın Lucius Verus ve Avidius Crassus yönetimindeki orduları, Partlara karşı ilerlemeye başladı ve Dura'yı ele geçirmeyi başardı.

Şehrin Hellenistik Dönemine ait bilgileri çok azdır. Seleukoslar Dönemine ait materyaller oldukça kısıtlıdır. Az miktarda arkeolojik kalıntı ve birkaç doküman günümüze ulaşmıştır. Bunlara ek olarak klasik yazarların ve Part ve Roma Dönemi Dura'sından kalan bazı kaynaklar, şehrin Hellenistik geçmişi hakkında bilgiler vermektedir.<sup>89</sup> Charaks'lı İsdoros, şehrin Nikanor tarafından kurulduğunu yazar ve şehrin bundan sonra Hellenler tarafından Europos olarak anıldığını belirtir.<sup>90</sup> Dura-Europos M.Ö. 1. yüzyılda sadece küçük bir kale ya da askeri bir üs olarak sınırlı bir otonoma sahip bir yerleşimdi.<sup>91</sup> Son dönem arkeolojik araştırmaları buradaki tahkimatların ve Hippodomik şehir planının oluşumunun ilk Hellen

---

<sup>88</sup> Perkins, s. 4

<sup>89</sup> A.H.M. Jones **The Cities of the Eastern Roman Provinces**, Oxford, 1971 1971, ss. 217–219

<sup>90</sup> Δουρα Νικάνορος πόλις κτίσμα Μακεδόνων υπό δέ 'Ελλήνων Εύροπός καλεῖται. Bkz. Dirven, s. 3; İsdoros'un Nikanor diye bahsettiği kişi 1. Seleukos Nikator olmalıdır. Gerek Dura gerekse Europos ismine bu şehirde ele geçen epigrafik bulgularda rastlanılmıştır. Bkz. Perkins, s. 2; Şehrin en eski ismine ise Dura'da bulunan bir tablet üzerinde rastlanır. Kral Hammurabi Dönemine (M.Ö. 1900) ait bu tablette geçen isme göre şehrin bilinen en eski adı Damara idi. Bkz.. Stephens, "A Cuniform Tablet from Dura-Europos", **RA**, Vol. 34, s. 183–190; Matheson, s. 133, fig. 12. Etimolojik olarak Damara isminin Dura ile olan yakınlığından yola çıktığımızda, Damara adının bu yerleşimin eski ismi olması daha kuvvetli bir ihtimaldir. Dura Europos'un, Kuzey Afrika'nın M.Ö. 2. Bin'deki zengin tarihiyle bilinen Mari'den sadece altı mil uzaklıkta bulunması, Dura-Europos'un tarihinin M.Ö. 2. bine uzanması konusunda şaşılacak bir durumu gidermektedir. Ancak yine de bu dönemlerden kalan maddi buluntular şehirde bu gün için mevcut değildir. Eldeki tek M.Ö. 2. bin materyali kentten o dönemdeki isminin yazdığı kil tablettir. M.Ö. 2. binden kalan tek materyal bu olduğu gibi, Seleukoslar Dönemi öncesine ait hiçbir şey yoktur.

<sup>91</sup> Stark, s. 242

kolonizasyonundan önceye dayanmadığını ortaya koyar.<sup>92</sup> Yerleşimle ilgili tüm olasılıklar, buranın platonun kenarında, Euphrates yakınında bir kalenin etrafında olması üzerinedir. Buna ek olarak belki de M.Ö. 195 yılında Makedon yerleşimciler, buradaki askeri gücü boşaltıp, Euphrates kıyısı boyunca buradaki verimli alanı kullanmaya başladılar.<sup>93</sup> Böylece Dura-Europos Makedon kolonizasyonu ile yavaş yavaş küçük bir askeri karakol olmaktan çıkmaya başladı. M.Ö. 2. yüzyılın ikinci çeyreğinde Part tehlikesi ve kuşatmalarına engele olmak ya da daha iyi savunma yapabilmek amacıyla şehir tahkimatlandırıldı ve Hippodomik şehir planıyla yeniden inşa edildi.<sup>94</sup> Şehrin yapılanması, önemli stratejik konumuna uygun olarak büyük ve ihtişamlı duvarlarla çevrilmesi ilk olarak düşünülmüş olmalıdır. Ancak bu noktada, yani yeniden inşa aktivitesinden önceki kalıntıların varlığı tamamen yok olmuştur. Şehir bu yenilenme ile önceki genişliğinden daha büyüyerek, büyük bir alana yayıldı. Şehir merkezde toplanarak, ana caddenin etrafından doğu batı doğrultusunda genişledi ve Agoraya kadar yerleşim oluşturuldu. Dura-Europos'un şehrsel gelişimi, ticari ve politik açıdan bölgenin merkezi haline gelmesine ve Euphrates boyunca önemli bir konumunun oluşmasına neden oldu. İlk Makedon kolonicilerinden sonraki kuşak kuşkusuz buranın sahibi olarak Yunan yerleşimciler ile Orta Euphrates bölgesinin yerli popülasyonu arasında belirgin bir iletişim sağladılar. Ancak Hellenistik Dönemde yerli popülasyonla Yunan yerleşimcileri arasındaki etkileşimin ve birbirlerini sosyal ve kültürel açıdan ne kadar etkiledikleri konusunun boyutu hakkında bundan daha fazla bilgiye sahip değiliz.<sup>95</sup> Hellenistik stilde planlanan şehirdeki yapı kalıntıları tipik Hellenistik işçilikleri ve estetiğini gösterir. Hellen dünyasının kırmızı ve siyah figür çömleklerinin kaliteli yerel taklitleri, birkaç parça Hellenistik cam eserleri önemli lüks kullanım eşyaları olarak şehirde göz çarpar.<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> Dirven, s. 3

<sup>93</sup> Jones, s. 218

<sup>94</sup> Seleukosların yükselen güç ve saldırgan Partlar'dan çekindikleri ortadadır. Partlar M.Ö. 3.yüzyılda İran bölgesinde Hazar Denizinin doğusunda yapılanmışlardı. Fakat bu yapılanma zamanla bu bölgede sınırlı kalmadı. Kısa sürede hızla yayılım göstererek İran'ın neredeyse tamamına hakim oldular ve Akhemenid İmparatorluğunu ilan ettiler. Seleukos Hakimiyeti ile Partlar bölgede sürekli karşı karşıya gelerek çarpıştılar. Ve giderek zayıflayan Seleukos hakimiyeti karşısında Partlar, giderek batıya doğru genişlediler. Tüm Mezopotamya'da er geç Partların eline geçeceği günü bekledi. Bkz. Perkins, s. 5

<sup>95</sup> Dirven, s. 4

<sup>96</sup> Şehrin kısa Hellenistik Döneminde, çağın kimliği şehre yansırken, aslında bu çok uzun soluklu olmamıştır. Hellenistik Dönem metotlarıyla yapılan binalar ve materyaller uzun kullanımlı olmamıştır. Bir süre içinde Hellenistik çömlekçilik sona ermiştir. Ancak cam eserlerin üretimi devam etmiştir. Bütün bu batı tarzındaki sanat anlayışının sona ermesine rağmen Dura-Europos ile batı arasındaki iletişim bitmemiş devam etmiştir. Bkz. Perkins, s. 5

Özellikle dikkate değer Hellenistik heykellerde kullanılan malzeme olan Parian mermeri, Dura-Europos halkıyla batı arasındaki iletişimin varlığını ortaya koyar. Hellenistik Döneme tarihlenen çok az yazılı belgede, şehrin sivil yönetiminin Hellen formunda olduğu üzerinedir.<sup>97</sup>

Bölgede gün geçtikçe güçlenen ve yayılan Partlar bu güç karşısında direnci giderek zayıflayan Seleukos Hakimiyeti üzerine baskılarını iyice artırmaya başlamıştı. M.Ö. 128 yılında Tigris nehri üzerindeki Seleukeia düşerek Partların eline geçti. Partlar için bu kazanım Dura-Europos'a bir adım daha yaklaşıması anlamına gelmekteydi. Artık Dura-Europos'un Part Hakimiyetine geçmesine çok uzun bir zaman kalmamıştı. Nitekim şehirde ele geçen sikkeler yorumlandığında, M.Ö. 113 yılı Part hakimiyetinin Dura-Europos'ta başladığının arkeolojik kanıtları olmuştur. Diğer arkeolojik kanıtlar içinde bazı yapı kalıntıları, yazıtlar da yer alır.<sup>98</sup> Bu tarih belki de Partların Dura-Europos'u ele geçirdikleri kesin tarih değildir. Ancak bahsedilen veriler bu tarihi ya da birkaç sene önce veya sonrasında işaret etmektedir.<sup>99</sup> Ancak şehrin dokusu Part egemenliğine rağmen Hellenistik özelliklerini korumaya devam eder. Şehir hiçbir zaman keskin bir Part kültürü içine girmez. Bu dönemi bazı İran isimleri desteklese de, şehirde net bir Part resmi ve askeri kuralları ile karşılaşmaz. Partlar şehirdeki mevcut Hellen yaşayış biçimi ve kurallarına müdahale etmeden şehri idare ettiler.<sup>100</sup> Makedon göçmenlerin torunları Part Döneminde sosyal statülerini korumayı başardılar. Resmi mahkemelerde onlara da söz hakkı verilmesi sağlandı. Mahkemelerde tanık olarak dinlenmeye devam ettiler.<sup>101</sup> Ayrıca kaynaklarda sadece *Europaioi*, yani Europos'un resmi halkı olarak adlandırıldılar. Bu dönemde şehirdeki yerli nüfusunda doğal olarak artması söz konusudur. Zaman geçtikçe de şehirde bölgesel bir elit grubu oluşmuştur. Buradaki yerel halkta kadınların aile içindeki önemi bazı yazıtlarda vurgulanmıştır. Bu yazıtların çoğu Yunanca olmasının yanı sıra Aramice örneklerde vardır. Bu yazıtların

---

<sup>97</sup> Perkins, s. 4

<sup>98</sup> Dirven, s. 4

<sup>99</sup> Perkins, s. 5. Şehrin Partlarla olan mücadelesi hakkında herhangi bir bilgi yoktur. Ancak şehrin teslim olması konusunda üretilen düşünceler arasında kabul gören görüş, herhangi bir güç veya direnç göstermeden teslim edilmesi üzerinedir. Bu teslimden sonra Dura-Europos artık Partların kontrolünde yine bir askeri kontrol noktası ya da karakolu haline gelmiş, ancak Part askerlerinin batıdaki bu çok kısa süren başarısı tüm Euphrates alanına, güçlü bir kontrol şeklinde yayılmamıştır.

<sup>100</sup> Welles, s. 262

<sup>101</sup> Welles, ss. 253–267

kiminde yerli halktan bazılarının önemli yapıların inşasında görev aldıkları da yazar. Bölgesel halkın Dura-Europos'a yerleşmeye başlaması, şehrin bu dönemin bitişine kadarki süreçte aslında daha zenginleşmesine yardımcı oldu.<sup>102</sup> Her ne kadar Partların kontrolünde değişen politik dengeler, Dura-Europos'taki yaşamı ve şehir organizasyonunu oldukça az etkilese de, bu döneme ait ve Part kültürünü yansıtan bazı buluntular ele geçmiştir. Ele geçen fresklerde ve pişmiş toprak eserlerdeki ikonografilerde Part giysisi ve saç işlenişi içinde olan figürler karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca şehirdeki tapınakların birinin planı Part özellikleri gösterir. Part karakteri yansıtan tipik yeşil sırlı çömlekler, M.Ö. 1 yüzyıl buluntuları olarak Dura-Europos'ta yerini almışlardır. Partların egemenliği sırasında, muhtemelen M.Ö. 1. yüzyıl içinde, Dura-Europos'un başarıları artarak devam etmiş, muhtemelen Palmyra'daki kervan yolunun önemli bir hissedarı konumuna gelmişti.<sup>103</sup>

M.S. 165 yılına kadar devam eden Part hakimiyeti, Roma'nın Lucius Verus idaresindeki ordularının Partlara karşı başlattığı savaş sonucunda son bulmuştur.<sup>104</sup> Romanın Hakimiyeti, Dura-Europos'ta Partların devamı olan Sasanilerin M.S. 3 yüzyılın ortalarında Dura-Europos'u ele geçirmelerine kadar devam etmiştir. Bu Roma Hakimiyeti Dönemi genel kanı olarak iki periyoda ayrılır. M.S. 165'den M.S. 190'a kadar olan Roma Hakimiyeti ve M.S. 190'dan şehrin düşüşüne kadar olan dönem altında iki dönem altında Roma hakimiyeti kabul görür. İlk dönem Roma hakimiyeti daha ılımlı olarak bir geçiş dönemi olarak kabul edilir. İkinci dönem ise artık Roma'nın kendini tamamen kabul ettirdiği, Dura-Europos'un büyük bir Roma garnizonunun sınır kalesi olduğu süreçtir. M.S. 194 yılında –ki bu dönem Roma'da Severuslar Döneminin başıydı- Dura-Europos Roma'nın Suriye'deki yeni bir eyaleti olmuştu. Dura-Europos'un bu dönemde üstlendiği görev; Orta Euphrates boyunca Kuzey Suriye yolunu Antiokheia'ya kadar uzanan rotada korumaktı. Özellikle yeni İran hükümdarlığının güçlendiği M.S. 225 dolayları, Dura-Europos'un fonksiyonun keskinleştiği bir zamandı. Sasani kralı Partların savunma politikalarını değiştirmiş,

---

<sup>102</sup> Dirven, ss. 5–6

<sup>103</sup> Perkins, s. 5

<sup>104</sup> Bundan önce M.S. 115 yılındaki Traianus'un bölgeye gerçekleştirdiği harekâtlarda, imparator Dura-Europos'un oldukça yakınına bir zafer takı yaptırmıştı. Bu hareketiyle aslında Dura-Europos'u kendilerine ait bir garnizon haline getirmek ve burayı ele geçirmek istiyordu. Buna çok yaklaşmasına hatta şehrin yönetimini kısa süreliğine ele geçirmesine rağmen Dura-Europos yeniden Part egemenliği içine girer. Bkz. Perkins, s. 6



Euphrates boyunca yer alan Roma alanlarına tekrar tekrar saldırılar düzenlemekteydi. İran ve Roma İmparatorlukları arasında uğraş verilen Euphrates'i koruma çabaları şehir üstünde derin izler bıraktı. Bu tarihler, yani M.S. 3. yüzyılın ortaları, Dura-Europos'u bir Sasani kuşatması altına girmeye hazırladı. Bunun üzerine şehrin korunması için tahkimat duvarlarının iç ve dış kısımlarına yeni siperler yapıldı. Ancak bu yeni önlemler Roma adına sonuç vermedi. Dura-Europos İran hakimiyeti altına girdi ve sonra da giderek çölleşti.<sup>105</sup>

Roma hakimiyeti şehirde bir yüz yıldan az olmasına rağmen, bu döneme ait sayısal olarak bir çok buluntu M.S. 3. yüzyıla kadarki süreçte ele geçmiştir. Bu kısa dönemde Romalılar şehirde bir kaç yeni kutsal alan, bir Hıristiyan yapısı ile bir Sinegog ve oldukça önemli bir yapı olarak Mitras Tapınağı (Mithraeum) inşa etmişlerdir.<sup>106</sup> Dinsel ve sanatsal olarak bir çok eser bırakan Roma Hakimiyeti, kendilerinden önce yapılmış bir çok eski özel evi kendilerine göre tekrar uyarlamışlardır. Evlerin ve diğer yapıların duvarlarına dinsel resimlerle dekore etmişlerdir.<sup>107</sup>

### 3.2.1. Dura-Europos'ta Din ve Sanat

Dura-Europos'un dinsel kimliği hemen hemen Palmyra dinleriyle aynıdır. Part etkisi altındaki dönemde din üzerinde yerel etkiler gözlemlenir. Şehir; Zeus, Apollon ve Artemis gibi Hellen orijinli inançlarla Hellenistik Dönemin başladığı zamanda tanışmıştı. Bu sırada şehirde birçok Semitik ve Arap orijinli inançlar mevcuttu. Bu mevcudiyet, Hellen Tanrılarının tanınması sırasında da devam etti ve Part idaresi sırasında semitik diller konuşan yerleşimciler tarafından yükselişe geçti. Bel, Yarhibol, Aglibol ve Arşu gibi kültler tamamen bölgesel ve Palmyra'da popüler olan inançlardı. Bunun yanında Dura Europos'a yakın bir köyden gelen Aphlat ve Artemis ile bir tutulan Azzanathkona kültleri şehrin yerel kültleri olarak göze çarpar. Bunlara ek olarak Atargatis ve Baal Shamin kültleri de şehirde yer bulmuştu.<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> Dirven, s. 12

<sup>106</sup> Dirven, s. 12

<sup>107</sup> Perkins, s. 8

<sup>108</sup> Dirven, ss. 9–10

M.S. 1. yüzyılın ortalarından itibaren, Hellenistik idarenin bitişiyle, şehir doğulu özellikleri ile ön plana çıkmaya başladı. Bu dönemde Hellen tanrıları ile ilgili bir şey yoktur. Part ve Roma dönemlerinde şehirdeki dinsel yaşam tamamen doğu karakterindedir. Dura-Europos'un Part ve Roma dönemlerindeki oryantalist inanç sistemlerinin örnek alındığı yer ise belirtildiği üzere büyük oranda Palmyra idi.<sup>109</sup> Dura Europos'un tanrıları bir bakıma Hellen tanrılarının doğulu kimlikler altına sokulması biçiminde şekillenmişti. Şehrin yoğun olarak Palmyralı göçmenler tarafından olan iskan sonucu şehirde önemli bir Palmyra kültürleri ve bu kültürlerle ilgili kutsal alanlar vücut bulmuştu. Örneğin şehir kapısının güney batısında, nekropol alanına yakın bir yerde bulunan tapınak aslında bir Palmyra kültürleri tapınağıydı. Araştırmacılar buraya Nekropol Tapınağı adını vermişlerdir. Aslında bu ad yanıltıcı olmuştur. Çünkü tapınağın ölümle ilişkilendirilebilecek yanı yoktur. Tapınakta bulunan yazıtlar buranın tanrı Bel ve Palmyra'da olduğu gibi onun yanındaki koruyucu tanrılara adandığını anlatır. Dahası Palmyra kültürlerinin burada aldığı şekil, yazıtlara göre de erken tarihleri verir. Yani Palmyra ile çağdaş zamanlarda Dura-Europos aynı inançlar çizgisindeydi.<sup>110</sup> Yazıtların Palmyra diliyle yazılması da Dura Europos'un dinsel etki alanı için önemlidir. Bu tapınağın tarihsel süreci iki önemli periyoda ayrılabilir. Tapınağın orijinali, doğu taraftan çevrili duvarın yönünde, bir sundurma tarafından açılan bir avludan meydana gelmekteydi. Bu giriş aynı eksende avlunun arkasında da mevcuttu. Burası bir pronaos ile küçük bir naos'dan oluşmaktaydı. Naos'un arkasındaki duvar, diğer duvarlardan ve kapladığı boş alanlardan daha kalındı. Pronaos'un önündeki avlu aslında bir portiko idi. Pronaos güneydeki büyük dikdörtgen odayla birleşmekteydi. Bu büyük dikdörtgen oda dış taraftaydı ve tapınaktan bağımsız bir görüntüdeydi. Avlunun üç tarafı dar odalardan meydana gelmekteydi. Doğu tarafta, ana giriş boyunca dikdörtgen bir oda yer almaktaydı. Bu muhtemelen bir tür propylon yapısıydı. Avlunun kuzey tarafı büyük bir portiko idi. Bu portikonun küçük bir uzantısı da batı tarafta bir oda

<sup>109</sup> Ernest Will, *Les Palmyréniens. La Venise des sables*, Paris, 1992, s. 93

<sup>110</sup> Yazıtların birinde şöyle yazmaktadır: "279 yılı (M.Ö. 33) yılı Sivan (Haziran) ayında Ba'yaşu'nun oğlu Zabdibol bu kutsal mekanı, Bel ve Yarhibol için yaptı" Yazıtta geçen ve Zabdibol ismi tipik bir Palmyra ismidir. Bu adlı kişinin de Palmyralı olduğu söylenebilir. Bunun dışında tapınak civarında çıkmış Yunanca yazıtlarda vardır. Bu yazıtlarda da tapınağın Bel'e ait olduğu açıktır. Bkz. Dirven, ss. 199-207

oluşturmaktaydı. Böylece batı tarafta da bir portiko yer almaktaydı. Tapınağa çeşitli zamanlarda yapılan yenileme çalışmalarında bazı eklemeler yapılmıştı (**Şekil 58**).<sup>111</sup>

Tapınağın ikinci periyodu, orijinal tapınağın güneyine inşa edilmişti. Orijinal tapınağında korunmasıyla yapı aslında büyütülerek geniş bir alana yayılması sağlanmıştı. Tapınağın bu yeni eklentisine giriş kuzey avlunun küçük portikosunun güneyinden sağlanmaktaydı. Ancak esas giriş ortadaki büyük avlunun doğusundan olmalıdır. Güneydeki yeni tapınak aslında plansal açıdan kuzey tapınağa benzemekteydi. Ancak yeni tapınak diğerine oranla daha büyük inşa edilmişti. Burada, diğer kutsal alanda olduğu gibi, avlunun batı tarafında bir pronaos ve küçük bir naos düşünülmüştür. Pronaos'un güneyine de küçük bir oda yapılmıştı. Avlunun güneyinde ise üç oda yer almaktaydı. Bu üç odanın kenarlardaki ikisi aynı ölçülerde ortadaki ise daha büyük bir plana sahipti. Buralar muhtemelen, önceki yapıda olduğu gibi, buluşma, sohbet mekanları idi (**Şekil 58**).<sup>112</sup>

Orijinal kutsal alan çıkan yazıtlara göre M.Ö. 33 yılında inşa edilmişti. Bu yazıt ilk kutsal alanda ele geçmişti.<sup>113</sup> Orijinal alana sonradan inşa edilen, güneydeki pronaos, ilk tapınak alanı ile aynı zamanlarda yapılmıştı. Dolayısıyla ilk tapınak yapısının inşasından hemen sonra tapınağa eklenmiş olmalıdır. Bu tapınak alanının etrafındaki odaların, avluyu çevirip çevirmediği ve tapınağa ait olup olmadıkları aslında kesin olarak çözülmüş bir problem değildir. Bu yapılar muhtemelen ilk tapınağın genişletilmesi ile sonradan eklenmişlerdi. Ele geçen Yunanca yazıt M.S. 100 yılına verilir.<sup>114</sup> Yazıt, tapınağın naos'u ile ilgili yapılan inşa çalışması ile ilgilidir. Anıtsal basamaklı altar ve tam güney akstaki iki oda tarihleri kesin olmasa

---

<sup>111</sup> Dirven, ss. 209–210

<sup>112</sup> Dirven, s. 210

<sup>113</sup> Bkz. Dip. 110

<sup>114</sup> [---] τ[όν] ναό  
v B[ή]λω θεῶ  
ὑπ[έρ] της ἐ]αυτ  
ου κ[αί] τ]έκνων  
καί [ ἀδε]λφῶν σ  
ωτ[ηρία]ς κατ' εὐχ[ή]v  
[----]

Eksik olan yazıtta okunabilenler şöyle çevrilmektedir: “[---]bu kutsal yapı Bel'e onun, çocuklarının ve kardeşlerinin refahı için bir adak hediyesi olarak” Yazıttaki harf karakteri M.S. 100 yıllarını vermektedir. Bkz. Dirven, s. 202

da ilk tapınaktan sonra yapılmış olmalıdırlar. Yine başka bir Yunanca yazıta göre, yeni tapınak alanında yapılan naos M.S. 173 yılına aittir.<sup>115</sup> Dolayısıyla yeni tapınağın ve alanının, sonradan yapılan naos'tan, yani M.S. 173 tarihinden önce yapıldığı söylenebilir.<sup>116</sup>

Başka bir Palmyra kültü olan Nabu için Dura-Europos'ta özel bir tapınak ya da kutsal alan yapılmamıştı. Nabu Bel'in oğlu, yazıyı icat eden, ölüleri diriltebilen, hikmetin ve gücün tanrısıydı. Bu güne kadar Nabu ile ilgili en önemli görsel veri Dura-Europos'ta ele geçmiştir. Gadde Tapınağı olarak bilinen yapıda ele geçen bu küçük heykel, şehrin kendi yerel kireç taşından yapılmıştı. Sadece 24 cm yüksekliğinde ve 18 cm genişliğindeki bu heykel'in kaidesinde Tanrı Nabu'yu tasvir ettiğini anladığımız Palmyra yazıtı yer almaktadır. Heykelin hemen sol yanında dörtgen bir altar yer almaktadır. Ayakta tasvir edilen heykelin sol bacağı düz tasvir edilmişken sağ bacağı dizden çok hafif kırılmış ve bu bacak biraz dışarı açılmıştır. Heykelin sol kolu tasvir edilmemiş, sağ kolu ise solunda, göğüs hizasında bulunan kitharasına uzanmaktadır. Sağ elinin baş ve işaret parmağı arasına sıkıştırarak tuttuğu uzun, dar ve düz bir obje tutmaktadır. Bu obje altar üzerine koyduğu ve sol omzuna dayadığı kitharayı çalmak için, onun tellerine vurduğu penasıdır ya da mızrap diyebileceğimiz objedir. Nabu'nun üzerinde uzun bir manto ve tunik vardır. Tunik ortada bir kemer ya da kuşakla sıkıştırılmış ve aşağı doğru ayaklara kadar dökülmektedir. Heykelin baş kısmı görünmeyecek ya da ayrıntıları seçilemeyecek kadar tahrip olmuştur. Nabu'nun heykelinin kaidesinde iki satırlık Palmyra yazısıyla yazılmış yazıt yer almaktadır. Yazıt üzerinde Nabu'nun adı geçmektedir. Tarihsiz olan yazıtta rağmen stilistik olarak Dura- Europos'ta aynı kutsal alanda ele geçen Yarhibol'un tasvir edildiği rölyefe benzemektedir. Dolayısıyla heykel M.S. 2. yüzyılın 2. yarısına verilmektedir. Heykel bize bölgesel bir tanrı olan Nabu'nun, kimliği konusunda açık bir cevap vermektedir. Elinde kitharasını çalan Nabu

---

<sup>115</sup> 485 yılı (M.S. 173) *Daesius* ayında ben [-----] *Malikos* oğlu *Maribelos* Benim atalarım [Bel'in kutsal alanını] yaptı ve sonra onları ben [ikinci?...?] diktim ve ben diğer kutsal mekanı [yaptım] [ilk kutsal mekanın] yanına yaptım tanrı için altın ve gümüş yatak [ve...] beyaz ve erguvan rengi giysileri [...] her biri beş [...]beş ağırlığında koydum ve ben Bel için [.....] [bu] naosu diğer beş [.....] yaptım ve ben ona teşekkür ettiğimi söylüyorum Benim mekanıma benden sonra bırakacağım rahip [benim] oğlum *Dabbous'tur* mimarlar *Baphill*[---] (oğlu) *D*[---] *Ochamas'dır*. Bkz. Dirven, ss. 203–204

<sup>116</sup> Dirven, s. 211

Hellenlerin Apollon Kitharoeus kültünün, yani Apollon'nun bölgedeki adı ve kültürüdür (Şekil 59).<sup>117</sup>

Baal Shamin kültüyle ilgili kutsal alan şehrin ana kapısının güneyinde yer almaktadır. Bu tapınak Zeus Kyrios-Baal Shamin tapınağı olarak bilinmektedir. Tapınakta ele geçen Palmyra yazısı ve Yunanca yazılmış çift dilli bir yazıtta Baal Shamin ismi Palmyra yazısıyla yazan kısımda, Zeus ismi ise, Baal Shamin'in yerine kullanıldığı, Yunanca kısmında geçmektedir.<sup>118</sup> Tarihli olan bu yazıt M.S. 31 yılına aittir.<sup>119</sup> Dolayısıyla yazıt bize Baal Shaminin Hellenlerin Zeus'unun bölgedeki yansıması olduğunu açıklamaya yetmektedir.

Zeus Kyrios-Baal Shamin kutsal alanını üç yapı evresine ayırmak mümkündür.<sup>120</sup> Yapının üst örtüsü ya da çatısı ilk evresinde yoktu. Alana açılan kapı doğu tarafta yer alıyordu. Girişin karşısında, kerpiçten anıtsal bir altar yer almaktaydı. Kutsal alanın bu ilk kısmı muhtemelen M.Ö. 3. yüzyılda inşa edilmişti. İkinci evresinde bir ek yapı eklenmişti. Bu yapı kuzey tarafa konumlandırılmıştı. Çatısı olan ek yapının önünde açık bir alan bulunmaktaydı. Son evrede kutsal alan son şeklini almış, orijinal temenosun hemen hemen tamamı tekrar yapılmıştır. Bu tekrar inşa faaliyeti ile kutsal alanın hacmi genişletilmiştir.<sup>121</sup>

Şehirde Artemis ile bir tutulan yerel tanrıça Azzanathkona kültü ile ilgili veriler, Palmyra Tanrıları tapınağının bulunduğu yerde, şehrin kuzey duvarının

---

<sup>117</sup> Dirven, s. 254, fig. VII

<sup>118</sup> Yazıtın Palmyra diliyle yazan kısmında “343 yılı (M.S. 31) Tishri ayında Leuqa'nın oğlu Bar'ateh ve onun oğlu Ababuhi, bu steli tanrı, Baal Shamin için dikti” yazmaktadır. Yazıtın Yunancası şöyledir:

Σέλευκος Λευκίου έδωρησ  
α τό[v] άνδριάντα [τ]ω Δεί κυρ  
ίω και Άβαβουις υίός αυτου  
έτους γμτ' μηνός' Απελλ  
αίου. μνησθη Ταραίο. ΛΑΦΤΕΣ

Yunanca yazıt ise şöyle çevrilmektedir: “Leukios'un oğlu Seleukos ve onun oğlu Ababouis bu sureti Zeus Kyrios için, 343 yılı Apellaios ayında adadı. [Heykeltraş] Iaraios hatırlansın” Bkz. Dirven, s. 213

<sup>119</sup> Perkins, ss. 71–72

<sup>120</sup> Susan. B. Downey, **Mesopotamian Religious Architecture. Alexander Through the Parthians**, Princeton University Press, Princeton, 1988, s. 101, fig. 46

<sup>121</sup> Dirven, ss. 220–221, fig. 6

yakınındaki alanda ele geçmiştir. Bu alan M.Ö. 3. yüzyılda askeri bir kamp alanına dönüştürülmüştü. Buradaki bir oda şeklindeki yapı tanrıçaya adanmış bir tapınaktı.<sup>122</sup>

Bölgesel kültlerin yanında, Dura Europos'ta özellikle Zeus, Apollon ve Artemis içinde adanmış tapınaklar ve kutsal alanlar mevcuttu. Her üç Hellen kutsalının, bölgede ve Dura-Europos'ta bir bölgesel eşi olsa da (Zeus-Baal Shamin, Apollon-Nabu, Azzanathkona-Artemis) Dura-europos'un Hellenleştiği süreçte, bu tanrı(ça)'lar kendi isimleri ile de tapınım görmüştür. Dura-Europos böylece doğu ve batı dinsel kutsallarının birlikte saygı gördüğü bir şehir olmuştur. Dolayısıyla kültürel anlamda da bir homojenlikten ziyade, bir çeşitlilik söz konusudur.

Dura-Europos'un en önemli kültürlerinden biri de Mitras kültürüydü. Mitras kültürü Roma da gizemli ve gizli bir din olarak rağbet görmüştü. Genel olarak Mitras ikonografileri ile bu dinin Pers orijinli olduğu söylene de, bu konudaki tartışmalar halen devam etmektedir.<sup>123</sup> Mitras kültürünün Roma dünyasında ortaya çıkışı ve yayılımı M.S. 1. yüzyıl olarak kabul edilir ve M.S. 3. yüzyılda oldukça yaygın

---

<sup>122</sup> Downey, ss. 99–101

<sup>123</sup> Mitras Kültü ya da Mitraizm Roma İmparatorluğunda M.S. 1. yüzyıldan sonra yayılmaya başlamıştır. M.S. 3. yüzyılda en yaygın durumuna ulaşmış ve M.S. 4. yüzyılın sonunda Hıristiyanlığa karşı yenik düşerek yok olmuştur. M.S. 3. yüzyılda imparatorluğun bir çok yerinde bu dine ait tapınaklar vardı. Bu yayılım Karadeniz kıyılarından, İskoçya dağlarına ve Büyük Sahra çölünün sınırlarına kadar oluşmuştu. Mitras kültürü ile ilgili ikonografilerin açıklamasının zorluğu, bu dönemlerden kalanların yetersizliği ile birleşince Mitraizm'in gizemi halen devam etmektedir. Mitraizmin en önemli kültürel ikonografisi, hemen hemen bütün Mitras tapınaklarında aynı şekilde gösterilen ve Tauroktoni adı verilen, diğer bazı figürlerin eşliğinde boğa öldürme sahnesidir. Bu sahne daima tapınakların mihrabı konumundaki merkezi nişte yer almaktaydı. Her tapınağın en önemli noktasında bu ikonun yer alması, onun kültürel ideolojisi içindeki önemini ve Mitraizmin sırlarının anahtarını taşıdığını göstermektedir. F. Cumont'a göre kültürün tanrısının adı olan Mitras, eski bir Pers tanrısı olan Mitra'nın Latince ve Yunanca biçimidir. Ayrıca Romalılar bu tanrının Perslerle bağlantılı olduğunu düşünmekteydiler. Dolayısıyla Mitras kültürü Pers Mitra kültürünün Roma İmparatorluğuna uyarlanmış şekli değil, başka bir şey değildir. Dolayısıyla F. Cumont, Roma Mitraizmini açıklamak için yapılması gereken tek şeyin, bu kültürün öğeleri ile Eski Pers dininin bunlara benzeyen öğeleri arasında bağlantı kurmak olduğunu öne sürmüştür. Bunları ortaya koyan F. Cumont Mitras kültürünün Pers orijinli olduğunu ortaya koymuştur. Ancak Perslerin Mitra kültüründe Mitraizmin bazı özellikleri yer almaz. Bunların içinde en önemlisi tauroktoni olgusunun Pers Mitra kültüründe olan eksikliğidir. Dolayısıyla F. Cumont'un ortaya koyduğu tezin kanıtlanabilirliği henüz tam değildir. Bkz. David Ulansey, **Mitras Gizlerinin Kökeni. Antik Dünyada Kozmoloji ve Din**, çev. Hüsnü Ovacık, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1998, ss. 12–15. Bunun karşısında D. Ulansey Mitras kültürünün Roma İmparatorluğunda ortaya çıkan bir batı dini olduğunu iddia etmektedir. F. Cumont'un Mitra ile Mitras'ı bağdaştırması belki sorunlu bir çözümleme olarak görülebilir. Ancak Mitras'ın ikonografilerindeki doğulu görüntüsü, özellikle başlığı ve katı bir frontalitenin hissedildiği başı ile doğulu bir karakteri göstermektedir.

duruma gelmiştir.<sup>124</sup> Dura-Europos'taki Mitras tapınağı M.S. 3. yüzyılın başlarında tahrip edilerek yıkılmıştı. Bu nedenle tapınağın orijinal hali hakkındakiler tahminlerden ibarettir. Mitras tapınağı, şehrin kuzeyinde yer almaktaydı. Tapınağın en erken tarihi, burada ele geçen, Palmyra diliyle yazılmış bir yazıtta göre, M.S. 168-169'dur.<sup>125</sup> Yazıt bir tauroktoni sahnesinin temelinde yer almaktadır. Muhtemelen Mithraeum bu tarihten kısa bir süre önce yapılmış olmalıdır. Erken Mithraeum ile ilgili kalıntılar olmasa da bu yazıtta göre Part idaresi altındaki-belki de son dönemlerinde- Dura-Europos'ta bir Mitras inancı olmalıydı. Ancak yazıtın sunduğu tarih ve bunun öncesine ait başka bir şey olmaması, Mitras kültürünün Dura-Europos'a geliş zamanı olarak Roma idaresinin başlamasıyla olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Yukarıda bahsedilen tarihli yazıttan kısa bir süre sonrasının tarihini içeren başka bir yazıtta ise tanrı Mitras'ın adı geçmektedir. Bu yazıt Yunanca olarak yazılmıştır ve M.S. 170-171 yılında yazıldığı üzerinde geçmektedir. Bu yazıtta aynı şekilde bir tauroktoni sahnesinin temelinde yer almaktaydı.<sup>126</sup>

Yapının gelişimi, şehrin askeri anlamda ön plana çıkmasına paralel olarak ilerlemiştir. İlk yapı sayısal anlamda az bir cemaatin ihtiyacını karşılayacak şekilde küçüktü. M.S. 210 yılında Antonius Valentius zamanında yapı orijinal boyutlarından daha büyük bir şekilde basilikal bir plana dönüştürüldü. Böylece kutsal yapı daha çok insanı bir araya getirebilecek kadar genişletilmiş oldu. M.S. 3. yüzyılda Dura-Europos'un askeri anlamda önemli ölçüde değişimi ve şehrin bir garnizon hüviyetine bürünmesi ile Mithraeum bir Roma askeri kampına dönüştü. Bundan sonra, M.S. 240 yılında yapı tekrar bir genişletme çalışması ile biraz daha büyütüldü. Bu yeniden genişletme çalışması ile kutsal alanın duvarları ayrıntılı fresklerle donatıldı. Yapının ilk dönemlerindeki tauroktoni sahnelerinin yer aldığı fresklerin dışında, yeni dönem inşa faaliyetleri ile bazı freskler de böylece eklenmiş oldu.<sup>127</sup> Ancak freskler Mitras kültürünün özelliklerini ya da onunla ilgili olduğunu ortaya koymamaktadır.

---

<sup>124</sup> Ulansey, s.12

<sup>125</sup> Ele geçen Palmyra diliyle yazılmış yazıt şöyledir: “*Bu güzel hatıra anıtı. Dura'da okçuların komutanı Zabdea'nın oğlu Atpeni tarafından yapıldı. 480 yılı Adar ayında*”

<sup>126</sup> Θεου Μίθραυν ἐπόησεν Ζηνόβιος ὁ καὶ Εἰαεῖβας Ἱαριβωλέουστ στρατηγός τοξοτων ἔτους δευτέρου πύ

“*Tanrı Mithras için. 482 yılında, Iaribolos'un (oğlu) Eiaeibas olarak bilinen okçuların kumandanı Zenobios yaptı.*”

<sup>127</sup> Dirven, s. 261

Buranın Mitrasın kutsal alanı oluşu M.S. 168 ve 171 yıllarına ait yazıtlı tauroktoni rölyeflerinden anlaşılmaktadır (**Şekil 60–61**).

Anlaşılan Roma idaresinden önce ya da ilk zamanlarında özel bir evden veya küçük boyutlu bir yapıdan, küçük bir cemaat için Mitras adına kutsal bir yapı oluşturulmuştu. Palmyra dinde yazılan yazıta göre M.S. 168 yılında yapılan, Mithras'ın boğayı öldürme sahnesinin yani bir tauroktoninin olduğu rölyef yerel kireç taşından yapılmıştır.<sup>128</sup> Rölyef 42 cm yüksekliğinde ve 57 cm. genişliğinde dikdörtgen bir alandadır. Bu rölyef geleneksel bir tauroktoni sahnesidir ve in situ olarak ele geçmiştir. Burada Mitras'ın başı, gövdesi ve sağ bacağı frontal duruş içindedir. Sol bacağı ve kolları ise profilden yapılmıştır. Mitras tamamen profilden yapılmış boğanın üzerine doğru dayanmış hatta onun üstüne oturma pozisyonu içine girdiği söylenebilir. Sol bacağı yukarı doğru çekmiş frontal sağ bacak ise gergin bir şekilde yere basmaktadır. Mitras tipik Pers kıyafetleri içindedir. Başında bir Frig başlığı, üzerinde uzun kollu bir tunik ve mantosu, yine bir Pers uzantısı olan pantolonu ve botlarıyla bir Persliymiş gibi durmaktadır. Sakalsız ve kısa kesilmiş saçlarıyla betimlenmiştir. Boğayı yere tam devirmek üzeredir. Boğanın ön bacakları güçten düşmüş ve sağ bacak bükülerek vücudunun altına girmiş, sol bacak ise öne doğru hafif kırık şekilde uzanmıştır. Arka bacakları ise henüz düşmemiş ve gergin bir şekilde mukavemet göstermektedir. Boğanın önündeki küçük köpek, ona doğru sıçramakta boğazından ısırarak üzeredir. Köpeğin hemen altındaki yılan da, köpek gibi boğaya saldırır şekildedir. Mitras'ın başının solunda hilal şeklinde ay, sağında ise güneş yer almaktadır.<sup>129</sup> Bu büyük oranda tipik bir tauroktoni sahnesidir. Ancak bazı yönleriyle benzer touroktoni sahnelerinden ayrılmaktadır. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz; boğanın kuyruğu bir buğday başağı şeklinde son bulmamıştır. Tipik bir touroktoni sahnesinde öldürülmek üzere olan boğanın kuyruğunun uç kısmı buğday başağı şeklindedir. Dura-Europos'un bu touroktonisinde sahnenin her iki yanında yer alan ve Kautes ve Kautopates figürleri ya da başka bir deyişle meşale taşıyıcılar yer almaz. Bir tauroktonide olması gereken akrep ve kap burada yoktur. Ayrıca güneş ve ayın pozisyonları genel tauroktoni kurallarına aykırıdır. Normalde

---

<sup>128</sup> Perkins, s. 86

<sup>129</sup> Dirven, ss. 267–268



güneş ve ayın ters yönde olması gerekmektedir.<sup>130</sup> Böylece Dura-Europos'un tauroktoni farklılığı yerel bir ikonografik özelliği ortaya koymaktadır. İlerleyen zamanlarda, Roma hakimiyetinden sonra, Dura-Europos'taki bu kültün ikonografik ve kültüsel yansımaları Roma'daki gibi olmuş olmalıdır. Ancak bütün farklılığa rağmen, bu rölyef'teki farklılıklar, daha doğrusu detayların eksikliği, genel Mitras ikonografilerinden bütünüyle ayrılır denemez. Ortadaki Mitras, yani en önemli kimlik, diğer örneklerden farklılık arz etmez.

Mithraeum'un civarında, kutsal alanın arka duvarına yakın bir yerde insitu olarak ele geçen diğer bir tauroktoni sahnenin altında yer alan yazıta göre M.S. 170–171 yılına aittir. Yani diğer tauroktoni ile neredeyse aynı zamanlarda yapılmışlardır. Bu tarihte Dura-Europos okçularının yeni bir komutanları olmuştu. Yazıta göre bu komutanın adı Zenobios'tur. Bu tauroktoni diğerinden daha büyük ve kompozisyon olarak ta bazı farklılıklar içindedir. Tauroktaninin yüksekliği 76 cm, genişliği ise 106 cm'dir. Sahnenin çerçevesi mimari bir tasarıma sahiptir. Her iki taraftaki birer sütun kemeri birbirine bağlamaktadır. Böylece bu tasarım, izleyiciye bir Mitras mağarası ya da mekanı görüntüsü izlenimi vermektedir.<sup>131</sup> Sahnede Mitras ve Boğa sol tarafa yakın, sağ tarafta ise bazı figürler işlenmiştir. Boğanın duruşu ve Mitras'ın hareketleri, çok az farklılıklar dışında, önceki tauroktoni ile benzerdir. Mitras burada da bir tunik ve manto giymiştir. Bu tauroktoninin detaylarına çok girmeden, diğer hiçbir tauroktonide olmayan bir durumu söylemek yerinde olacaktır. Bu durum tipik

---

<sup>130</sup> Tipik bir tauroktonide Kaute ve Kautopates olan meşale taşıyıcılar, Mitras'ın küçük birer kopyası olarak düşünülürler. Giyimleri, özellikle de başlıkları Mitras'ınki ile aynıdır. İki de meşale taşır ama Kautes meşalesini dik tutarken Kautopates meşalesini aşağı doğru tutar. Ayrıca meşale taşıyıcıların bacakları rahat bir duruş içinde olduklarını anlatmak için çarpaz şekildedir. Bunların Tauroktoni de görevleri, yılın ekinoks zamanlarını temsil etmeleridir. Astronomiye göre yılın ekinoks zamanları, akrep ve boğa burçlarına denk gelir. Ancak Dura Europos'un erken tauroktonisinde akrep figürü yoktur. Dolayısıyla bir ekinoks gösterme olgusu yer almaz. Bir Tauroktonide Mitras'ın yanında yer alan figürlerin her biri yılın belli zamanlarında bir grup halinde görülebilen bazı takımyıldızlarını sembolize ediyor olmalıdırlar. Buna göre boğa Boğa'yı, akrep Akrep'i, köpek Canis Minor'u, yılan Hydra'yı ve kap, Krater takımyıldızlarını sembolize eder. Ayrıca buğday başağı tarafından temsil edilen Başak takımının Spika yıldızı, tauroktonide boğanın kuyruğunun ucunda büyüyen başak olarak gösterilmiştir. Dolayısıyla bu düşünceye göre, tauroktoni sahnesi bir grup takımyıldızını sembolize etmek için de tasarlanırdı. Yine Dura-Europos'taki güneş ve ayın konumları tipik örneklerde tam tersi şekildedir. Hatta diğer örneklerdeki güneş ve ay tasvirlerine de uymaz. Dura-Europos'un güneş ve hilal şeklindeki ayı oldukça basit bir şekilde yapılmışken, tipik tauroktoni örneklerinde güneş ışınlarla hatta bazı örneklerde hem güneş hem de ay sık sık araba sürücüsü şeklinde gösterilmektedir. Tabi ki Dura-Europos'un bu tauroktonisi erken bir örnektir ve zaman için gelişim gösteren bir yapı içinde olması muhtemeldir.

<sup>131</sup> Perkins, ss. 86–87

olarak, Mitras ve Boğanın dışında sahnede, sağ kenarda yer alan figürlerdir. Bu ayaktaki figürler muhtemelen bu anıtı adayan Zenoibos ve yakınlarını tasvir etmektedir. Beş figürün içinde ön planda olan, muhtemelen Zenoibos'un tasvir edildiği en büyük olanıdır. Onun yanında yer alan diğer iki küçük figürden biri belki de yazıtta geçen Iariboles yani Zenoibos'un babasını tasvir etmekteydi. Onların altında yer alan daha küçük figürlerde Zenoibos'un yakınları olmalıdır. Figürlerin hepsi ayakta ve cepheden tasvir edilmişlerdir. Dolayısıyla lokal bir tasvir anlayışı mevcuttur. Bunun dışında M.S. 3. yüzyıldaki kimi tauroktoni örnekleri ile kıyaslandığında yine sahnede olmayan figürler vardı.<sup>132</sup>

Dura-Europos'ta Apollon ve Artemis'in, kendi özlerine uygun şekilde bir arada anıldığı yazıtlar bulunmuştur. Yazıtlarda geçen kişi isimleri, şehrin kendi yerlilerinin adlarını yansıtır. Örneğin Abidnerglos, Zabidilos gibi isimler şehrin yerel adlarıdır. Apollon ve Artemis'in beraber anıldığı, yukarıda adı geçen kişilerce adanan M.S. 3 yılındaki yazıtlı heykeller şehrin Artemis tapınağında ele geçmiştir. Yazıt Yunanca olarak yazılmıştır.<sup>133</sup> Bu dönem Part hakimiyetinin olduğu dönem olmasına rağmen, Dura-Europos'taki Makedon yerleşimcilerinin getirdiği bu kültlere, dolayısıyla kültürel ve dinsel yaşamda, Partların baskıcı olmadığı iddia edilebilir. Ancak uzun yıllar boyunca bu Hellen kültürünün bölgede yayılımı, zaten bu kültürün artık yerel insanlar tarafından da saygı gördüğünü ortaya çıkarmaktadır ki bu da Partların, zaten kanıksanmış dinler olarak müdahale fikrini ortaya çıkarmamıştır.

Dura-Europos'ta özellikle rölyefler ve freskler göze çarpar. Ele geçen rölyefler çok büyük bir oranda kültlerle ilgilidir. Bu kült rölyefleri de şehrin kutsal alanlarında ele geçmiştir. Baal Shamin, Nabu, Yarhibol, Malakbel, Atargatis, Aphlat, Azzanathkona gibi yöresel kutsal kimliklerin dışında, Herakles ve Aphrodite gibi Hellen kahraman ve tanrıçalarının da rölyefleri ele geçmiştir. Herakles ve Aphrodite betimlemeleri, kendi yurtlarında olduğu gibi tasvir edilmişlerdir. Birçok Herakles rölyefi hem özel konutlarda hem de Bel Tapınağında olduğu gibi kutsal

<sup>132</sup> Dirven, ss. 270–272; Perkins, s. 87

<sup>133</sup> Yunanca yazıtta “314 (M.S. 3) yılı. Zabidilos'un oğlu Abidnerglos Artemis ve Apollon için bunu dikti. Kurucu tanrılar. Kendi ve çocuklarının refahı için” yazmaktadır. Bkz. Dirven, s. 145

alanlarda ele geçmiştir. Herakles çıplak ve sakallı olarak cephedendir. Doğunun statik özellikteki görüntüsünden uzaktır. Ancak realist yapısı, anatomik özellikleri ile vurgulanmıştır. Yüz ifadesi doğu özellikleri içindedir. Yine aynı şekilde Aphrodite de tamamen batı tarzındadır ve batının Aphrodite estetiğini taşımaktadır. Özellikle Hellenistik Dönem Aphrodite heykellerinin Dura-Europos'ta yapılmış bir kopyası olarak değerlendirilebilir. Özellikle Hellenistik Dönem Aphroditeleri içinde Anadyomene yani saçını bağlayan Aphrodite tipine uymaktadır.<sup>134</sup> Bir eli ile saçını tararken diğeri dirsekten kırılarak yukarı doğru yönelmiştir. Baş hafif sola doğru dönmüştür. Dolayısıyla Aphrodite tasvirinde frontalite söz konusu değildir. Yumuşak vücut hatlarıyla, bacaklarının hareketleri ile tipik bir Hellenistik Dönem çıplak Aphrodite heykelinin özelliklerini taşımaktadır.<sup>135</sup>

Baal Shamin ya da Zeus Kyrios rölyefi bu tanrıya adanan tapınakta ele geçmiştir. 52 cm yüksekliğinde ve 35 cm genişliğindedir. İn situ olarak ele geçen bu heykelde doğunun özelliklerini görmek mümkündür. Bunun dışında aynı rölyefte yer alan Palmyra yazısı dışında, Yunanca yazıttan anlaşılacağı gibi bir batı etkisi de somut bir şekilde yer almaktadır. Rölyef üzerinde iki figür vardır. Bunlardan, oturur vaziyette olmasına rağmen diğeri figürden daha büyük olarak yapılmış olan tanrı ve yanında da ayakta duran bu anıtı adayan Seleukos adlı kişi yer almaktadır. Tanrı Baal Shamin sakallı ve üst tarafı cepheden tasvir edilmiştir. Elinde tanrılığını sembolize eden asası ve diğeri elinde bir demet, belki de bereketi sağladığını sembolize eden çiçek yer alır. Tanrının kaş, göz işlenişi tamamen doğu özellikleri içindedir. Aynı şekilde ayaktaki figürde tamamen cephedendir. Ancak hem tanrının hem de diğeri figürün üzerinde batı tarzında birer giysi vardır. Her iki figürde himation giymişlerdir **(Şekil 62)**.

Sanat özellikleri olarak Dura-Europos sanatı da Palmyra'da olduğu gibi, kutsal kişilikler çerçevesinde, fresk, heykel ve rölyeflerin yoğun olduğu bir görüntü çizmektedir. Daha çok kutsal kişilerin rölyeflerinde ortak bir bölgesel özellik olan

---

<sup>134</sup> Anadyomene tipi hem küçük eserlerde hem de büyük eserlerde çokça kullanılmıştır. Knidos Aphrodite'sinin benzeri bir statü kazanmış Apelles'in meşhur Aphrodite resmi bu heykele kaynaklık etmiş olabilir. Bkz. Smith, **Hellenistik Heykel**, çev: Aysin Yoltar Yıldırım, Homer Kitabevi, İstanbul, 2002, s. 87, fig. 103

<sup>135</sup> Smith, ss. 81–86

frontalite Dura-Europos sanatının da önemli bir ayrıntısıdır. M.S. 1. yüzyıldan itibaren tanıdığımız şehrin sanatında, eser üzerinde önem arz eden kişiden başlayarak dikkat çekicilik, frontaliteyle beraber, önemli kişinin diğerine oranla daha özenli ve büyük olarak yapılması ile gerçekleşmekteydi. Ayrıca kompozisyon içerisinde en önemli kişi merkez pozisyonda yer almaktaydı. Bu özellik en önemli kişinin, konu çerçevesindeki diğer figürlerin ikincil ve birbirine yakın değerinde betimlenmesi yoluyla abartılarak şekillenmekteydi. M.S. 170–171 yılına ait tauroktonide, tabii ki en önemli detay Mitras'a aitti ve merkezde yer almaktaydı. Ancak belirtildiği üzere bir tauroktoniye ait aykırı bir durum ve yerel bir özellik olarak benzeri olmayan, anıtı adayının ve yakınlarının tasvirinde, en önemli kişiliğin ön planda olması, diğerlerine oranla daha büyük yapılması ve nispeten saygın pozu bu özellik içinde değerlendirilebilir. Yine buna örnek gösterilebilecek başka bir örnekte, Atargatis ve Hadad tasvirlerini içeren rölyefte de değerlendirilebilir. Dikkate değer ölçüde verilen frontalite, Atargatis tasvirinde ve Hadad tasvirinde de verilmiştir. Atargatis tasvirinin daha büyük yapılması ise hiyerarşik bir tanımlama yolu olarak seçilmiştir.

Kuşkusuz Dura-Europos bir doğu şehri olarak sanatsal açıdan doğunun özelliklerini, tıpkı Palmyra gibi taşımaktaydı. Ancak şehrin sanatı içinde özellikle duvarlardaki fresklerde batı özellikleri oldukça yoğun olarak gözlemlenmektedir. Örneğin konu olarak bir şölen sahnesinin işlendiği özel bir evin duvarını süsleyen bir freskte, Roma giysileri içinde üç sakallı erkek, bölgedeki şölen ikonografilerine uygun olarak bir divan üzerinde şarap testilerini tuttıkları kollarını, birer minder üzerine dayar durumda rahat yüz ifadeleri ile yarı uzanmaktadırlar. Sahnenin her iki yanında ise birer hizmetçi ya da köle yer almaktadır.<sup>136</sup> Bölgeye özgü bu tipik şölen sahnesinde erkeklerin giysileri tamamen Roma tarzındadır ve figürlerin üzerinde himation vardır. Ayrıca, bölgedeki şölen sahnelerinde hizmet edenler ailenin çocukları iken burada büyük bir ihtimalle, batıdaki şölen sahnelerine uygun bir şekilde hizmetkarlar ya da kölelerdir. Sahnede kullanılan gırlanlı süsleme elemanları da yine batı tarzı olarak göze çarpmaktadır. Bölgesel özellik olarak ta hizmetçilerin giysileri ve figürlerin yüz hatları ve ifadeleri gösterilebilir (**Şekil 63**). Bu freskin yer aldığı özel evin başka bir duvarında yer alan yine bir şölen sahnesinde

---

<sup>136</sup> Perkins, s. 65, fig. 25

evin kadını da bölgeye uygun bir karakterde, oturur ve saygın pozisyonda, örtülü bir şekilde cepheden tasvir edilmiştir (**Şekil 63**). Bu örnekler ışığında Dura-Europos'ta bölgesel özelliklerden vazgeçmeyen ama belirgin bir batı tarzının da benimsendiği bir sanat anlayışından bahsedebiliriz. Tabii ki şehirde batı tarzında yaşayan ve oralardan gelen insanların bunda etkili oldukları göz ardı edilmemelidir. Nitekim unutulmamalıdır ki doğunun en önemli sanat özelliklerinden biri de, ölümlülerin tasvirlerinin gerçekçi olarak ifadesidir. Sahnede yansıtılan konular ve içindeki kişiler bir yaşantı biçiminin de yansıması olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla Dura-Europos'taki doğu ve batı kültürlerinden gelen ve burada yaşayan insanların sebep olduğu, bir karma sanat anlayışıyla karşı karşıyayız diyebiliriz.

### **3.3. Edessa ile Karşılaştırma**

Edessa ile güneyinde yer alan, Aşağı Mezopotamya şehirleri arasında özellikle de Palmyra başta olmak üzere dinsel ve sanatsal anlamda büyük benzerlikler vardır. Bu benzerlikler bu kültürler arasında sosyolojik yakınlığı da ortaya koymaktadır. Palmyra çölün ortasında adeta bir vaha pozisyonundaydı. Şehirdeki birçok su kaynağı buraya hayat vermekteydi. Ayrıca stratejik olarak yer aldığı coğrafi konum, ticari faaliyetlerin önemli bir noktası haline getirmişti. Palmyra bu önemi sayesinde bölgenin en önemli kervan şehri olmuştu. Batıdan doğuya giden kervanlar, Palmyra üzerinden birçok ihraç malını taşımaktaydı. Dolayısıyla bu önemli istasyon özelliği sayesinde ekonomik olarak oldukça zengin bir şehir hüviyetini kazanmıştı. Tabii bu istasyon özelliği, onların kültürel bir çeşitliliğe sahip olmasını sağlayan unsurlardan biri haline de sokmuştu. Ancak tüm kültürel çeşitliliğe rağmen Palmyra yöresel özelliklerini koruyan, gerek sanatsal gerekse dinsel açıdan bölge özelliklerinin baskın olduğu bir şehir olarak uzun yıllar varlığını korumuştur. Şehrin kendine özgü, bir Arami dialektiği olan yazısı vardı ki bu kültürel özgünlüğün önemli bir detayını oluşturmaktaydı.

Dura-Europos ise Euphrates'e hakim bir plato üzerinde, dolayısıyla stratejik bir noktada yer almaktaydı. Aramice olan isminden de anlaşılacağı üzere (Dura=Hisar) önemli bir kale pozisyonundaydı. Dura şehrine Europos ismi

Hellenistik Dönemden sonra eklenmişti. Gerek Palmyra gerekse Dura-Europos önemli konumları sayesinde bölgede oldukça duyulur şehirler haline gelmişti. Her iki şehrin siyasi ve ticari özelliklerinin yanında zengin bir inanç sistemleri vardı. Özellikle dinsel kimliklerin ortaya konduğu rölyefler de çoğunlukla bölgesel, zaman zaman da batı tarzında oluşturulan tasvirler vardır. Özellikle Palmyra kabartmalarındaki bölgesellik göze çarpmaktadır. Dura-Europos ise dinsel anlamda Palmyra inançlarını benimserken, sanatsal anlamda eklektik özellikleri daha yoğun olan bir şehir olarak görünmektedir.

Edessa'nın siyasi ve ticari konumu hemen hemen bu iki şehir kadar önemliydi. Edessa kuzeyde bir kavşak noktası, Hindistan ve Çin'e giden ticaret yollarının önemli bir istasyonuydu. Ancak bu şehirler arasındaki dikkat çekici yakınlıklar başta dinsel olmak üzere, sanatsal ve kültürel boyuttadır. Edessa ve ilişkilendirdiğimiz Palmyra ile Dura-Europos şehirleri bölgesel karakteri en iyi yansıtan yerleşimler olarak göze çarpmaktadır. Özellikle Babil orijinli genel dinsel yönleri ve Part üslubundaki sanat tasvirleri arasında stil yakınlıkları, ortak bölgesel bir anlayışın sonucudur.

Edessa'nın Paganist dokusu içinde Bel ve Nabu kültleri önemli bir yer tutmaktadır. Edessa'da Bel ve Nabu'ya ait arkeolojik bir şey tespit edilemese de önemli bir Hıristiyan düşünür olan Addai'nin yazdıkları, bu kültürlerin Edessa'da en başta olduklarını işaret eder. Yine Addai, Atargatis (Tar'atha) kültürünün Edessa'da etkili olduğunu aktarmaktadır. Şehirde yazınsal kaynaklarda yer alan bir başka kültür ise Venüs gezegeninin sabah ve akşam vakitlerinde gökyüzünde parlayan hallerini sembolize eden Azizos ve Monimos kültürü, yani ikiz tanrılar konseptidir. Julian'ın ünlü hitabesinde geçen bu kutsal kişilikler, koruyucu özelliklere sahiptir ve ticari faaliyetler içinde yer alan şehrin kervanlarına gözcülük ya da koruculuk yaparlardı. Edessa'nın Azizos ve Monimos kültürüne ilişkin bir arkeolojik belge ise bu gün Sadberk Hanım Müzesinde sergilenmektedir. Burada bir mozaik döşeme üstünde ikiz tanrı konseptine uyacak figürler, bölgeye özgün stilde tasvir edilmişlerdir (**Şekil 114**).

Özetle Edessa’da kökeni Babil’e dayanan yıldız ve gezegen kültlerinin hakim olduğu dinsel bir oluşum söz konusudur.<sup>137</sup> Ayrıca şehirdeki mezarlarda ele geçen Orpheus ve Phoenix mozaiklerinden de anlaşılacağı üzere burada –belki de Hıristiyanlığın ekisi ile- bir Orpheus kültü ve paralelinde gelişmiş bir öte dünya ya da ahiret inancı mevcuttu. Yine mezarlarda ele geçen kimi yazıtlarla da desteklenen bu düşünce, Edessa’nın önemli bir görüşü olarak düşünülmektedir.<sup>138</sup> Edessa’da Hıristiyanlığın etkisinin artması ile paganizm yavaş yavaş yok olmaya başlar. Bu yok oluş süreci M.S. 5. yüzyılda tamamlanarak yerini önemli bir Hıristiyan şehrine bırakır. Artık Edessa tüm diğer dinsel inançların terk edildiği önemli bir Hıristiyan şehridir. Aslında Hıristiyanlığın erken bir zamanda yerleşmeye başladığı Edessa’da M.S. 2. yüzyılda bir kilisesi vardı. Bunun yanında yine aynı zamanlarda burada önemli bir Hıristiyan akademisi kurulmuştu.<sup>139</sup>

Edessa’nın paganist dokusu içinde saygı gösterdiği tanrılar güneydeki yerleşimlerde, özellikle de Palmyra ve Dura-Europos’ta da kendini göstermekteydi. Ancak özellikle Dura-Europos’un içindeki Batı etkileri buradaki dinsel yapılanmanın çeşitliliğini daha çok ortaya çıkarmaktadır. Şehirde ele geçen kimi heykellerde gördüğümüz Aphrodite ve Herakles gibi Hellen kutsalları şehirde saygı görmüştür. Yine bazı Hellen kutsalları için yapılan tapınaklar da bölgesellik dışında farklılığı ortaya koymaktadır.

Edessa’da M.S. 165 yılından sonra başlayan Roma kontrolündeki yaşam, kültürel yaşamı da etkilemiştir. Bunu kimi yazıt ve mozaiklerdeki betimlemelerden anlamaktayız. Şehirde Zeus ile eş tutulan Maralahe kültü bu etki ile beraber ortaya çıkmıştır diyebiliriz. Gerek Sumatar’da ele geçen yazıtlar, gerekse bu tanrının Hera ve ile beraber tasvir edildiği mozaik döşeme bunu vurgulamaktadır (**Şekil 138**).

Edessa’nın baş tanrıları belirtildiği üzere Bel ve Nabu Babil kökenliydi ve Palmyra ile Dura-Europos’ta aynı derecede saygı görmekteydi. Palmyra’da Bel için

---

<sup>137</sup> Gündüz, s. 95

<sup>138</sup> Şükran Yaşar, “Urfa Mezar Kitabı ve Mozaiklerine Göre Urfa Paganlarında Ahiret İnancı” **Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 1, 2003, ss. 111–121

<sup>139</sup> E.R. Hayes, **Urfa Akademisi**, çev. Yaşar Güneç, Yaba Yayınları, İstanbul, 2005

yapılan tapınak bu gün hala etkileyici görünümünü korumaktadır. Bel tüm yıldızların rabbi, efendisi, dünyayı yöneten ve ona verimlilik sağlayan yüce tanrısal güçtü. Dura- Europos'taki Bel Tapınağı ve Edessa'da Bel'e duyulan saygının vurgulandığı yazınsal belgeler, bu tanrının bölgedeki önemi üzerine önemli kanıtlardır. Nabu ise Bel'in oğlu, hikmet ve kader tanrısıydı. Ayrıca onun, yazının mucidi olan ve yüce tanrı ile insanlar arasında aracılık yapan bir tanrısal varlık olduğuna inanılırdı. Nabu'nun kimliğini açıklayıcı bir arkeolojik belge Edessa ve Palmyra'da ele geçmemiştir. Ancak Dura-Europos'ta ele geçen küçük boyutlu bir heykel bu tanrının kim olduğu hakkında oldukça açıklayıcıdır. Elinde tuttuğu Kitharayı çalar pozisyonundaki tanrının heykelinin kaidesinde Nabu olarak ismi de yazmaktadır. Bu ikonografi yöredeki eklektik yapının bir ürünü olarak, Nabu'nun Apollon Kitharodos tipini yansıtmaktadır. Dolayısıyla bölgeye özgü tanrı Nabu'nun, Hellenlerin Apollon'u ile eş bir tanrı olduğunu ortaya koymaktadır. Palmyra'da ve Edessa'da ortak olan ikiz tanrı konsepti önemsenmiş bir kültü. Bu kültürün iki şehirde de görülmesi, buraların kervan ticareti ile uğraşanlara istasyon olması ile açıklanabilir. Azizos ve Monimos geçen kervanlara gözcülük yaparak onları korumaktadır.

Genel olarak inanç sistemleri özdeş olan Edessa, Palmyra ve Dura-Europos'un başı çektiği bölge yerleşimlerinde, sanatsal anlamda Part sanatının genel özellikleri içinde bir sanat anlayışı ortaya koyulmuştur. Özellikle M.S. 2. ve 3. yüzyıllarda bölge sanatında Part etkinliği, Doğu Türkistan'a kadar uzanan bir yapıdadır. Örneğin Miran'da ele geçen fresklerdeki figürlerin işlenişi buna işaret etmektedir.

Özellikle rölyef ve fresklerdeki figürlerin işlenişindeki katı cephesellik ya da frontalite ön plandadır. Edessa'da ele geçen az sayıdaki heykeltıraşlık eserinde ama en çok aile mozaiklerinde bu etki aynen diğer önemli iki şehirde olduğu gibidir. Bu katı cepheselliğin içinde, figürlerin bulunduğu pozu bozmama gayretleri, mağrur bakışları ve kapalı ağızları ile ortaya çıkan ciddi duruş ortak karakterlerdir. Yine ayaktaki figürlerin aynı hizada verilmeleri belli bir sanat anlayışının bölgede benimsenmesi olarak göze çarpmaktadır. Katı cepheselliğin ortaya çıkardığı, eserin



izleyiciye yakınlaştırma özelliği o kadar boyutludur ki, eserdeki figür(ler) ile izleyici arasında belirgin bir iletişime de sebep olmaktadır.

Özellikle Palmyra'da ele geçen kabartmalarla, Edessa'da ele geçmiş dört adet mozaik üstünde ve bazı mezar kabartmalarında şölen tasvirleri bölgesel bir cenaze ritüelinin sanata yansması olarak değerlendirilebilir. Ölen evin erkeği rahat pozisyonda bir divan üzerinde, kolunu bir yastığa dayayarak yarı uzanır pozisyonudadır. Karısı yanında, saygın bir pozda işlenir. Evin çocukları da babalarına hizmet etmektedirler. Bu ikonografi bölgede evin erkeğine maddi yaşamda ailesi tarafından sağlanan rahatlığın ve ona verilen değer bir göstergesidir. Bu değer öldükten sonra da devam edeceğini işaret eden şölen ikonografileri ile diğer aile betimlemeleri, özellikle Palmyra kabartmaları ve Edessa mozaiklerindeki tasvirleriyle sosyolojik yapıyı da ortaya koymaktadır. Görülen o ki bu yapılaşma içinde kadınlar önemli bir pozisyondaydı. Başlıklı bir örtüyle başlarını kapatmakta, bol takılı görüntüleriyle süslü kıyafetlerini tamamlamaktadırlar (**Şekil 51 ve 53**). Çoğunlukla saygın bir poz içersinde ailelerin betimlendiği rölyef ve mozaiklerde, kocalarının hemen yanındadırlar. Yetişkin erkeklerin sakallı oluşları ve Perslerden bu yana Partlara özgü şalvara yakın pantolonlarla tasvir edilmeleri aynı özellikler gösterir. Bu eserler ayrıca aile içi hiyerarşi konusunda önemli ipuçları sunmaktadır. Erkeğin ayrıcalığı, kadının saygınlığı ona verilen değer doğu toplumlarında, en azından Edessa ve Palmyra'da, aslında ne kadar yüksek olduğunu ortaya koymaktadır. Çocukların Edessa mozaiklerinde yer almaları ailenin bütünlüğünü gösterme açısından önemli detaylardır. Ancak Palmyra'daki şölen rölyeflerinde çocuklara yer verilmemiştir.

Özetle bölgede Edessa mozaikleri, Palmyra ve Dura-Europos'un kabartma ve fresklerindeki tasvirler, Part sanatının genel özelliklerini ortaya koyar. Sanatın dışında yaşam biçimi olarak aynı etkileniş içinde olan bu yerleşimlerde, belli bir süre içinde batı etkisi de kendini göstererek, özellikle Dura-Europos başta olmak üzere eklektik bir din, sanat ve buna paralel bir hayat tarzının ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM SAMOSATA (SAMMAT) ŞEHİRİ

### 4.1. Samosata Tarihi

Kommagene Krallığı (M.Ö.162-M.S. 72), Roma İmparatorluğu ile Part Krallığı arasında Euphrates'in batı yakasında bu günkü Adıyaman, Kahramanmaraş ve Gaziantep ilerinin sınırlarında kalan bir bölgede 234 yıl hüküm sürmüş tampon bir devlettir. Krallık en parlak zamanını M.Ö. 69–36 yılları arasında hüküm sürmüş I. Antiokhos'un zamanında yaşamıştır.<sup>1</sup> Kommagene Bölgesi en eski çağlardan başlayarak yerleşime uğramış, Hitit ve Asur egemenliklerini yaşamıştır. Bu çağların arkeolojik ve filolojik belgeleri, Yesemek, Sakçagözü, Zincirli, Kargamış gibi taş atölyesi veya yerleşim merkezlerinde yapılan araştırma ve kazılar sonucunda ortaya çıkarılmıştır. Bölgenin tarihinde Asur Egemenliğinin M.Ö. 7. yüzyılda bitiminden M.Ö. 1. yüzyılın ortalarına gelinceye kadar karanlık bir dönem vardır. Bu devirden şimdiye kadar hiçbir yazılı belge ele geçmemiştir. Hellenistik Dönemde ortaya çıkan Kommagene Krallığı zamanında ise, ilk kez Kral I. Antiokhos ile yazılı kültüre tekrar geçilmiştir. Ancak bu, kralın tümüyle kendi kişiliğı etrafında yoğunlaştırdığı bir saray dili ve kült propagandası şeklinde kendini göstermiş, halkın etnik ve kültürel yapısı yine karanlık içinde kalmıştır. Halkın dili kuşkusuz Yunanca değildi; okuma ve yazması ise –hangi dilde olursa olsun- kesinlikle yoktu; çünkü Hellenistik Dönemden bu bölgeden şimdiye kadar, doğrudan halktan gelen herhangi bir yazılı belge tanınmamaktadır. Fakat I. Antiokhos'un halka hitaben yazdığı ya da yazdırdığı ve bütün bölgeye yaydığı kişisel kült yazıtlarında Hellenistik Dönem Yunancasının en görkemli sanat üslubu kullanılmıştır. Yabancı bir dilde ve böylesine edebi üslupla yazılmış metinleri, yazı kültüründen bile yoksun bir halkın anlama ve özümseme olasılığı elbette yoktu. Bu bakımdan, Kral Antiokhos'un Nemrut Dağı üzerindeki tapınaksal mezar anıtındaki ve bölgeye dağılmış diğer kraliyet kült yerlerindeki uzun

---

<sup>1</sup> Nezh Başgelen, "Kommagene Krallığı, "Tanrılar Dağı Nemrut", Ed. Nezh Başgelen, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1998, s. 23

ve birbirinin içerik bakımından benzeri yazıtların ve resimsel betimlerin gerçek amacını anlamak güçtür.<sup>2</sup>

Kommagene Krallığının önemli bir yerleşimi ve başkenti olan Samosata'nın geçmişi çok eskilere dayanır. Samosata tarihini ve arkeolojik değerlerini açığa çıkarmak üzere yapılan kazılar, bu höyüğü içine alan Atatürk Barajı'nın yapılacağı üzere 1978 yılında başkanlığını Prof. Dr. Nimet Özgüç'ün yaptığı çalışmalarla başlamıştır. 1987 yılına kadar hızlı bir şekilde devam eden bu kazılar sayesinde Samosata'nın tarihi ve arkeolojik değerlerinin bir kısmı ortaya çıkarılmıştır.<sup>3</sup> Şehirde yapılan en kapsamlı ve son kazı çalışmaları bunlardır. Bunun öncesinde Samosata ile ilgili yapılan çalışmalar kısıtlıdır. İlk çalışmalar 1883 yılında K. Humann, O. Puchstein, O. Hamdi Bey ve Osgan Efendi tarafından yapılmıştır.<sup>4</sup> Yapılan çalışma stratigrafi üzerine olmuştur ve prehistorik çağlara kadar inen bir yapılaşmanın olacağı tahmin edilmiştir.<sup>5</sup> Bundan sonra uzun bir süre Samosata'da hiçbir çalışma yapılmamıştır. 1967 -1968 yıllarında T. Goell Akropol'de ilk sondaj kazısını

---

<sup>2</sup> Sencer Şahin, "Kommagene'nin Tarihçesi", **Tanrılar Dağı Nemrut**, Ed. Nezh Başgelen, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1998, ss. 38-40

<sup>3</sup> Nimet Özgüç, Samsat 1984 Yılı Kazıları, **Kazı Sonuçları Toplantısı VII**, Cilt: 1, 1985 (Samsat 1984); Nimet Özgüç, "Sümeysat Definesi", **Bellekten**, Sayı: 195, 1985 (Sümeysat); Nimet Özgüç, "1985 yılında Yapılmış Olan Samsat Kazılarının Sonuçları", **Kazı Sonuçları Toplantısı VIII**, Cilt: 1, 1986 (Samsat 1985); Nimet Özgüç, "Samsat Kazıları 1987", **Bellekten**, Sayı: 202, 1988 (Samsat 1987)

<sup>4</sup> F.K.Dörner bu araştırmacılar tarafından yapılan, Nemrud Dağını ve buradaki kült heykelleri ile yazıtların çözümlenmesini hedef alan, çalışmaları aktarmaktadır. Buna göre bu çalışmaların yapılma sebebi 1881 ya da 1882 kışında Berlin'deki Prusya Kraliyet Bilimler Akademisine Türkiye'den gelen bir mektupla oluşmuştur. Mektup İzmir'deki Alman konsolos yardımcısı tarafından yazılmıştı. Yazdıklarına göre Antitoros Dağlarındaki zirvelerin birinde çok sayıda ve muazzam büyüklükte heykeller vardı. Mektupta yazarlar heykellerin karşılıklı iki terasta sıralandıklarını belirtiyordu. Mektupta yazarlar herkesi şaşırtmış ve bunun üstüne yazarların doğrun olmadığını düşünenlerde ortaya çıkmıştı. Ancak her şeye rağmen mektupta yazarlar büyük bir heyecan yaratmıştı. Bu sırada Pergamon'da kazılara devam eden K. Humann bu olaydan haberdar olmuş ve yaz aylarında bir araştırma yapmak üzere planlar kurmuştu. Yazılanları kontrol eden önemli bir bilgin olan O. Puchstein bir rapor hazırlayarak Prusya Kraliyet Akademisine sunar. Bunun üzerine hemen bu bölgede bir araştırma yapılmasına karar verilir. Böylece bölgedeki ilk bilimsel çalışmaların süreci resmi olarak başlamıştır. Bölgede başlayan çalışmalarda araştırmacılar birçok yeni keşiflerde bulunurlar. Samosata'da yaptıkları çalışmalarda bir Hitit heykeli olarak yorumladıkları yazıtlı bir stelin alt kısmını ele geçirmişlerdi. Üzerinde püsküllü bir Hellen tarzı giysi vardı. Sadece vücudunun alt kısmı sağlam kalan bu parçada, iki dar tarafta Hitit hieroglifleri yer almaktadır. Bkz. Karl Friedrich Dörner, **Nemrud Dağı'nın Zirvesinde Tanrıların Tahtları**, çev. Vural Ülkü, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, ss. 1-41

<sup>5</sup> Levent Zoroğlu, "Samosata. Ausgrabungen in der kommagenischen Hauptstadt", **Gottkönige am Euphrat: Neue Ausgrabungen und Forschungen in Kommagene**, ed. Jörg Wagner, Philip von Zabern, 2000, s. 75

gerçekleştirir ve buradan çıkardığı sonuçları yayımlar.<sup>6</sup> N. Özgüç'ün başkanlığında yapılan kurtarma kazılarında, akropolde İlk Bronz Çağından Orta çağa kadar toplam on beş yapı katı tespit edilmiştir.<sup>7</sup> Bunun dışında kazılar devam ederken Samosata'ya su getiren hattın çalışması<sup>8</sup> ile prohistorik araştırmalar yapılmıştır.<sup>9</sup> Şehrin sur duvarları tespit edilmiş ve bununla ilgili çalışmalar ve tespitler yapılmıştır.<sup>10</sup> Tüm bunların hepsi Samosata'nın zengin kalıntı ve buluntularını ele geçirmek ve tarihsel değerini ortaya koymak adına kısıtlı bir zamanda yapılmıştır. Sonunda Atatürk Barajının suları son dönem kazılarından hemen sonra höyüğün üzerini örtmüştür.

Kommagene Krallığının bu önemli başkenti Adıyaman'a 37, Şanlıurfa'ya 54 km uzaklıkta, bu gün Adıyaman ilinin bir ilçe merkezidir. Euphrates Nehrinin batı sahilinde, Nymphaios (Kâhta) ve Singa (Göksu) çaylarının arasında kurulmuştur (**Şekil 1**). Samosata'nın rakımı yaklaşık 500 m. dir.<sup>11</sup> Nemrud'un güneyine bakıldığında Euphrates'in kıvrımları arasında her iki tarafta yer alan höyüklerin içinde en etkileyici olanı Samosata Höyüğü idi. Höyük anıtsal bir görünümde ve kuzey- güney doğrultuda yaklaşık 250 m. uzunlukta, doğu –batı doğrultusunda ise 150 m. genişlikte ve ovoidan 50–60 m. yüksekliktedir (**Şekil 65–67**).<sup>12</sup> İklim olarak ılımandır. Torosların karlarla kaplı olduğu çetin kış aylarında bile Samosata'da hava oldukça elverişlidir. Bu özellikleri ile yerleşime çok müsaitti.<sup>13</sup> Yüzeyde ele geçen seramikler Samosata'nın geçmişini M.Ö. 5000–3000 yıllarına kadar uzatır.<sup>14</sup> Samosata'nın erken dönemlerden itibaren yerleşim görmesinin sebeplerinden biri de Euphrates'in burada kolay geçit vermesi ve önemli askeri ve ticari kavşak üzerinde bulunmasıdır.<sup>15</sup> Yukarıda bahsedilen seramik buluntuları dışında, eski tarihi

---

<sup>6</sup> Theresa Goell, "Samosata Archaeological excavations Turkey 1967", **National Geography Society Reports 1967 Projects**, 1974, ss. 83–108

<sup>7</sup> Zoroğlu, s. 76

<sup>8</sup> Ülkü İzmirligil, "Samsat (Samosata) Su Yolu Araştırması, 1981", **Kazı Sonuçları Toplantısı IV**, 1982, s. 345 vd.

<sup>9</sup> Işın Yalçınkaya, "1982 Yılında Samsat Şehremuz Tepesi Çevresinde Yapılan paleolitik Çağ Yüzey Araştırmaları", **Araştırma Sonuçları Toplantısı Bildiri Özetleri**, 1983

<sup>10</sup> Zoroğlu, s. 76

<sup>11</sup> Özgüç, Sümeysat, s. 441

<sup>12</sup> Lale Bulut, **Samsat İslami Devir Sırsız ve Tek Renkli Sırlı Seramikleri**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1991, s. 11

<sup>13</sup> Zoroğlu, s. 75

<sup>14</sup> Gönül Öney, "1978–79 ve 81 Yılı Samsat kazılarında bulunan İslam Devri Buluntularıyla İlgili İlk Haber" **Ege Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi**, Sayı: 1, 1982, ss. 71–80

<sup>15</sup> Özgüç, Sümeysat, s. 441

hakkında yeterince bilgi olmayan şehrin M.Ö. 2. binin ilk çeyreğinde Asur çivi yazılı belgelerinde geçen Şimala ismini Samosata ile eş tutanlarla, Sam'al'ı (Zencirli) bir tutanlar vardır.<sup>16</sup> Hitit İmparatorluk Çağında burası Aravana ülkesinde idi. I. Tukulti Ninurta (M.Ö. 1242–1206) zamanına verilen bir yazıtta göre Samosata bu dönemde Kummuh adını taşımaktaydı.<sup>17</sup> Geç Hitit İmparatorluğu zamanında Kummuh ülkesi şehirlerindendi ve onunla aynı adı taşıyan başkenti idi.<sup>18</sup> M.Ö. 8. yüzyılda şehir bir Asur eyaleti durumundadır.<sup>19</sup> Asur hâkimiyetinin yaklaşık bir asır sürdüğü şehir, önce Med sonra Pers hâkimiyeti altına girer. Perslerin idaresini sona erdiren Büyük İskender'in başlattığı Hellenistik Dönemde, onun ölümünden sonra Kommagene ve çevresini idare altına alan Seleukos Krallığı, M.Ö. 1. yüzyıla kadar idareyi elinde tutar. Seleukoslardan sonra, Samosata adıyla, Kummuh'un Hellenleşmiş şekli olan Kommagene Krallığının başkenti olur.<sup>20</sup> Krallığın içinde başkent seçilmesi eski geleneğin devamıdır. Kummuh ülkesinin de başkenti olması, bu geleneğin göstergesidir. Tabi ki bu durum, şehrin bölgenin diğer şehirlerinden daha uygun koşullara sahip olmasından kaynaklanmaktaydı.

Kommagene Krallığının ilk hükümdarı olan I. Antiokhos (M.Ö. 69–36) zamanında Samosata en büyük gelişimini göstermiştir. Şehre bu dönemde güçlü surları inşa edilmiştir. Artık güvenli bir iç kalesi ile beraber ismini iyice duyulur hale getirmiştir. I. Antiokhos'dan sonra yaklaşık bir asırlık sürede Kommagene Krallarının birbirleri ile olan ilişkileri açıklığa kavuşmamıştır. Ancak Romalıların Partlara karşı Kommagene Krallığını korudukları düşünülmektedir. Samosata M.S. 17–38 yılları arasında bir Roma eyaleti olur. İmparator Caligula IV. Antiokhos'u krallığa atar. Bu kral aynı zamanda hanedanlığın son kralıdır. Çünkü Partlara karşı Romalıların verdiği bölgedeki mücadelelerde, IV. Antiokhos Partlara müttefiklik yapar ve bu da krallığın sonu olur. M.S. 72 yılında Roma İmparatoru Vespasianus zamanında IV. Antiokhos tahtan indirilir ve krallık resmi olarak sona ermiş olur.<sup>21</sup> Yine Vespasianus zamanında 16. Lejyon buraya getirilir ve böylece zaten askeri

---

<sup>16</sup> Özgüç, Sümeysat, s. 442

<sup>17</sup> Weissbach, "Samosata", **Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft**, Alfred Drucken Müler Verlag, Stuttgart, 1960 1960, ss. 2219–2224

<sup>18</sup> Özgüç, Sümeysat, s. 442

<sup>19</sup> Bulut, s. 12

<sup>20</sup> Weissbach, s. 2221

<sup>21</sup> Özgüç, Sümeysat, s. 444

yönden uygun olan Samosata artık çok önemli bir garnizon haline gelir.<sup>22</sup> Bu günkü Cendere Köprüsü, Kahta (Nymphaios) Çayı üzerine bu lejyonun askerleri tarafından yapılmıştır. M.S. 114 yılında İmparator Traianus zamanında yapılan Part savaşlarının bu bölümünde<sup>23</sup> imparator bu lejyonun yardımlarını görür. 16. lejyon Samosata'da M.S. 3. yüzyıla kadar şehirde yer alır. Ancak bundan sonra İmparator Diocletianus zamanında bu lejyon Samosata'dan çekilir. Böylece Samosata askeri önemini yitirir.<sup>24</sup> Askeri önemini yitiren şehir bir süre silik bir görüntü içine girer. Samosata için oluşan bu olumsuz durum Bizans Döneminde tekrar ortadan kalkar ve Samosata eski değerine ulaşmaya başlar. Çünkü özellikle İmparator Justinianus zamanında Samosata yeni imar faaliyetleri ile yenilenerek canlanır. Şehrin surları ve kaleleri tamir ettirilir. Özellikle güvenlik ve kalenin eski mukavemetine kavuşması için büyük çaba verir ve bunda da başarılı olur. Nitekim Samosata, M.S. 531 yılında başlayan Arap akınlarına karşı uzun süre direnebilmiş bir şehir görüntüsü içindedir. M.S. 639 yılında Samosata ilk kez İslam hakimiyeti altına girer. Ancak bu kısa sürer ve Ermeniler şehri zapt ederler. M.S. 701 yılına kadar Ermeni hakimiyeti vardır.<sup>25</sup>

Ermeni hakimiyetinden sonra tekrar İslam egemenliklerinin yaşandığı şehrin adı Sümeysat olarak değişmiştir. Malazgirt Savaşından sonra (1071) Artuklular, Atabeyler, Franklar, Bizanslılar ve Selçuklular arasında sık sık el değiştiren şehir, Ortaçağ buluntularına göre 12. yüzyılda Selçuk sultanlarının himayesindedir. Şehirde yapılan kazılarda iki kat halinde incelenen Ortaçağlar 10–12. yüzyıllar için oldukça zengin İslam sanatı eserleri ele geçmesini sağlamıştır. En son 13. yüzyılda kullanıldığı anlaşılan bir saray, buna bağlı hamam, bu dönem surları ve özel evler incelenmiştir. Mimariye bağlı olarak ele geçen çoğu Selçuklu ve Eyyubi sikkeler, pişmiş topraktan ve camdan yapılmış eşya, demir ve tunç silahlar ve günlük eşya zengin bir taşınır koleksiyonu meydana getirmiştir. Kazı başkanı tarafından bu devir buluntuları define boyutunda değerlidir ve tüm buluntuları böyle bir başlık altında yayınlamıştır. Bunların içinde yer alan altın küpe, gerdanlık ve diğer takılar yer alır.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Bulut, s. 12

<sup>23</sup> Traianus'un Part Savaşları için bkz. Chris S. Lightfoot., Trajan's Parthian War and the Fourth-Century Perspective, **The Journal of Roman Studies**, Vol. 80, 1990, ss. 115–126

<sup>24</sup> Bulut, s. 12

<sup>25</sup> Bulut, s.12

<sup>26</sup> Özgüç, Sümeysat, ss. 446–450

Ayrıca zengin sikke buluntuları da T. Saatçi tarafından yayınlanmıştır. Bu sikkelerin 108 adedi iyi korunmuş olmak üzere toplam 340 adettir.<sup>27</sup>

13. yüzyıldan sonraki dönemlere ait buluntular azdır ve 14. yüzyıl sonrasına ait bir şey ele geçmemiştir. Bu çağlarda bölgeye hakim olan Memlûklülerin bir süre önce deprem geçiren ve harap olan şehre ilgi göstermedikleri anlaşılır. Artık önemini tamamen yitirmiştir. Bölge buradan değil, Gerger ve Kahta'dan yönetilmektedir. Yıldırım Bayezid'in Malatya'yı fethiyle beraber Samsat'ta Osmanlıya geçer (1391–1392) ancak bir süre sonra, 1400–1401 yılında, Timur'un eline geçer. Şehrin kesin olarak Osmanlı'ya geçişi I. Selim Döneminde (1516) gerçekleşir.<sup>28</sup> Cumhuriyet Döneminde Adıyaman iline bağlanan Samsat'ın akropolünün yer aldığı höyük bu gün Atatürk Barajının suları atındadır.

## 4.2. Samosata Mozaikleri

### 4.2.1. Mimari

Samosata mozaikleri içinde bir adet Bizans Dönemine ait mozaik parçası (**Şekil 173**), höyükte ele geçen Justinianus Dönemi yapı kalıntıları arasında ele geçmiştir. Bu mozağin ele geçtiği yapı kalıntısının ne olduğu anlaşılamamıştır.<sup>29</sup> Höyükte ele geçen diğer mozaikler ise bir saray yapısının oda tabanlarında ele geçişlerdir. Samosata Höyüğünde ele geçen saray yapısı, 1978 yılında başlayan kazıların 1982 yılı sezonunda bulunmuş ve kazıların sonuna kadar araştırılmaya devam etmiştir.<sup>30</sup> Samosata Sarayı şehrin akropolünde yapılan araştırmaların en görkemli kalıntısını oluşturmaktadır. Platonun güneydoğusunda bulunan yapının ele geçen temelleri, dördüncü tabakaya ait 1700 m<sup>2</sup>'lik alanı kaplamaktadır. Ancak sarayın kapladığı alan bundan daha fazla olmalıdır. Yapının plansal biçimi ve odalarında ele geçen fresk ve mozaiklerden buranın zengin bir soyluya ait olduğu anlaşılmaktadır. Dikdörtgen biçimli yapının ortasında yaklaşık 20x14 m. ebatlarında

<sup>27</sup> Tahsin Saatçi, "Sümeysat Definesi Sikkeleri", **Bellekten**, Sayı: 195, 1985

<sup>28</sup> Bulut, s. 17

<sup>29</sup> Özgüç, Sümeysat, s. 444

<sup>30</sup> Özgüç, Samsat 1985, s. 301

bir avlu ya da sarayın en büyük odası yer alır. Bu avlunun ya da odanın ortasında bir havuz olma ihtimali yüksektir. Sarayın batısındaki odalar kazılar sırasında iyi bir şekilde ele geçmiştir. Avlunun güneyinde yan yana en az iki oda yer almaktadır. Yapının tarzı Hellenistik Dönem Peristylli evlerini hatırlatsa da<sup>31</sup> bu peristyllin içinde olması gereken sütun dizilerine rastlanmamıştır.<sup>32</sup> Kaç katlı olduğu tespit edilemeyen sarayın koridorlarda ve çeşitli yerlerdeki bazı boşlukları, yukarı katlara çıkan merdiven alanları olarak düşünülebilir. Avlunun kuzeyinde yer alan iki odanın dar bir girişi vardır. Bu girişin batısında ise tüm yapıyı boydan geçen belki de çevreleyen dar bir koridor yer alır. Kuzey duvarların kalınlıkları yaklaşık 1.80 m. kadardır. Bu taraftaki odalar batı ve güneydeki odalardan daha derindedir. Bu odaların kot farkının sebebi farklı zamanlarda yapıldığının bir işareti olsa da bu kesin değildir. Batı odalarının duvarları da yaklaşık 1.80 m. dir. Bu duvarlar yaklaşık 2 m'lik yüksekliklerine kadar ele geçişlerdir. Avlunun güneyindeki odanın zemini mozaiklidir. Ancak buradan çıkan mozaikler nerede bilinmemektedir.<sup>33</sup> Avlunun batısında toplam yedi oda yer alır. Oda 1 ya da balıklı oda ile oda 2, avlunun tam batısındadır. Dikdörtgen planlı olan oda 1'in ölçüleri ise 3.50 x 4.50m. dir. Zeminde Samosata'nın en iyi korunmuş olan mozaiği balıklı mozaik yer alır. Duvarlar ise fresklerle kaplıdır (**Şekil 69**). Odanın güneybatı köşesinde yer alan kapı koridora açılmaktadır. Bu koridor doğu istikametinde giderek avluya çıkmaktadır. Avlunun tabanı sadece dekoratif amaçlı siyah ve beyaz renklerden oluşan dama desenli mozaikle kaplıdır. Avlunun batıdaki başlangıç noktasında, oda 1'in tam karşında açılan bir kapı ile oda 2'ye çıkılır. Oda 2, 13 x 4.50 m. uzunluğunda ve üç bölümlüdür. Bu bölümlerden ilki 6.80 m. genişliğinde, ortadaki 1.90 m. genişliğindedir. Son bölmede ele geçen bir erkek başının sol gözünün altında ANTIOXO[Σ] yazmaktadır. Didaemli saçları, duruşu ile genç bir yönetici olduğu bellidir ve yazıttan da anlaşılacağı üzere Kommagene Krallarından 1. Antiochos olması yüksek bir ihtimaldir. Sarayın üçüncü odası 3.50 m. genişliğindedir ve arka duvarı 1.50 m. batıya çıkmıştır. Bundan sonra gelen dördüncü odanın yaklaşık 5.50

<sup>31</sup> Peristylli evler hakkında bkz. Hacı Zeyrek, **Grek ve Roma Evleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1991

<sup>32</sup> Zoroğlu, s. 78

<sup>33</sup> Bu mozaiklerin Adıyaman Müzesinde olmaları yüksek ihtimaldir. Müzede yer alan ve kaldırıldıkları bezlere yapışık durumda bulunan döşeme parçalarından bazıları muhtemelen bu odaya aittir.



m'lik duvarları fresklerle kaplıdır. Zemininde yer alan mozaikler ise muhtemelen Adıyaman Müzesindedir. Bu mozaiklerde müzedeki diğer kayıtlarına ve kendilerine rastlanılmayan mozaiklerle aynı kaderi paylaşmaktadır. Bundan sonraki beşinci odanın kazısı bitirilememiştir (**Şekil 68–69**).<sup>34</sup>

Büyük bir ihtimalle Samosata mozaiklerinin ele geçtiği bu sarayla Strabon'nun bahsettiği saray aynıdır.<sup>35</sup> Odalardan birinde ele geçen kral başı ve zengin fresk ve mozaik döşemelerle kaplanmış bu büyük yapı Kommagene krallarına aitti. Sarayı Kral I. Antiokhos'un (M.Ö. 69–36) babası Mithridates Kallinikos (M.Ö. 100–70) yaptırmış olmalıdır.<sup>36</sup>

#### 4.2.2. Samosata Mozaiklerinin Teknik ve İkonografik Özellikleri

Samosata Mozaiklerinin günümüze gelebilmiş ve bu gün Adıyaman Müzesinde bulunan örneklerinin az sayıda olması, bu mozaiklerin teknik ve ikonografik olarak analizlerini sınırlı hale getirmektedir. Mithridates Sarayının odalarında (**Şekil 68**) bulunan mozaikler ile Bizans Dönemi'ne ait bir adet mozaik parça dışında bir şey yoktur. Müzede yer alan mozaikler, iki oda ve bir koridorun zemininde yer alanlardan ibarettir. Halbuki sarayın, kazılardan sonra en son halini gösterir planında iki odadan daha mozaik zeminler ele geçmiştir (**Şekil 68**).<sup>37</sup> Ancak bu mozaiklerin Adıyaman Müzesinde kayıtları yoktur. Adıyaman müzesinin deposunda tarafımızdan yapılan çalışmalarda, bu odalara ait olabilecek bazı mozaik parçalarına rastladık. Bu mozaikler yerlerinden, bez ve tutkal metodu ile kaldırıldıktan sonra müzeye getirilmişler ancak daha sonra hiçbir konservasyon ve restorasyon çalışması yapılmadan öylece bırakılmışlardır. Ayrıca müze deposunun fiziki anlamdaki yetersizliğinden dolayı bu mozaiklerin depo içinde diğer eserlerin yer aldığı kasaların altında kalması sonucu bütün olarak görülme şansıda yakalanamamıştır. Durum böyle olunca bu belli belirsiz görebildiğimiz mozaiklerin hangi yerleşimden geldikleri ve üzerlerinde ne gibi konu ve motiflerin yer aldığı

<sup>34</sup> Zoroğlu, ss. 78–80

<sup>35</sup> Zoroğlu, s. 78

<sup>36</sup> Samosata Sarayı kazıları için bkz. Özgüç, Sümeysat, ss. 224–226; Özgüç, Samsat 1984, s. 443; Özgüç, Samsat 1985, ss. 301–302; Özgüç, Samsat 1987

<sup>37</sup> Zoroğlu, abb. 106–107

saptanamamıştır. Dolayısıyla Samosata mozaikleri ile ilgili görseller, Geç Hellenistik Dönem saray yapısında ele geçen ve bu gün Adıyaman Müzesinde bulunan toplam üç ana döşemeye aittir. Bunlardan ortadaki emblemada antitetik iki yunus balığı ve aralarında yer alan amphora ile beraber bir kompozisyon oluşturan mozaığın en büyük parçası teşhirde yer almaktadır. Adıyaman Müzesinin teşhirinde yer alan tek mozaik döşeme budur (**Şekil 147**). Bu mozaığe ait diğer sekiz parça bordür detaylarını içerir ve bu parçalar depoda saklanmaktadır (**Şekil 155–162**). Bu mozaığın ele geçtiği odanın açıldığı koridora ait damalı mozaığe ait üç parça (**Şekil 168**) ile bu koridorun sonunda yer alan sarayın en büyük odasına ait, merkez kısmı kazılar sırasında da bulunamayan<sup>38</sup> mozaığın bordürlerine ait dört parça da depoda saklanmaktadır (**Şekil 164–167**). Mozaığın merkez kısmının kazılarda ele geçmemesinin sebebi, bu odanın ortasında olası bir havuzun (atrium) olmasından da kaynaklanıyor olabilir. <sup>39</sup> Gerek teşhirdeki parça gerekse depodakiler, çimento ile yapılan beton kalıplar şekline getirilerek bu şekilde korunmaya alınmışlardır.

Balıklı oda mozaığının emblema kısmı siyah bir fon üzerine düzenlenmiştir (**Şekil 148**). Emblemadan kırmızı renkli monokrom bir bant sınırlarını belirlemektedir. Burada teknik olarak en dikkat çekici durum emblemadaki ve sonrasında gelen yirmi santimetrelilik alan ile mozaığın geri kalan kısımlarında kullanılan tesseraların boyutlarıdır. Bahsedilen ilk iki alanda yani emblema ve sonrasındaki 20 cm'lik alanda kullanılan tesseraların, balık ve diğer motiflerdeki hariç, en büyüğünün yaklaşık 1 cm olduğuna tanık oluyoruz. Figürlerde ise detayların daha iyi verilmesi için, özellikle dış ve göz detaylarında tesseralar 2 mm'ye kadar düşmektedir(**Şekil 149**). Bundan sonrasında başlayan bordür alanlarında tesseralar aniden gözle görülür bir şekilde büyümektedir. Artık tessera boyutları 2 cm'ye kadar ulaşan boyutlara sahiptir. Dolayısıyla döşemenin tessera boyutları merkezden kenarlara doğru büyüyen bir form izlemektedir. Bu büyüyen formun içinde dizilişlerde de farklılık hemen göze çarpmaktadır. Tesseraların küçük düzenlendiği merkezdeki figürlü alanlarda düzensiz bir yerleştirmeye tanık olmaktayız. Figürler harici zeminlerdeki bu düzensiz dizilim, figürlerde de benzer bir şekilde uygulanarak bir bütünlük sağlanmıştır diyebiliriz. Bordürlerin zeminleri ise

<sup>38</sup> Zoroğlu, ss. 106–107

<sup>39</sup> Zoroğlu, s. 78

düzenli bir opus tessellatum tekniği içermektedir. Motiflerin kıvrımlarına göre zaman zaman tesseraları ve dizilimleri bu kıvrımlara göre uyarlama konusunda sanatçı oldukça başarılıdır (**Şekil 153**).

Samosata Balıklı Oda Mozaığının embleması 122 x 40 cm'lik ölçülere sahip dikdörtgen bir alandır (**Şekil 148**). Mozaığın bütünü ise 460 x 365 cm'lik ölçülerindedir. Bu aynı zamanda bulunduğu odanın da boyutlarıdır. Dolayısıyla dönemin emblemalı mozaiklerinin de bir özelliği olarak, sahne yani emblema kısmı küçük ama vurgulu bir sahne ile geniş bordür bantlarından oluşturulan kompozisyonlarla çevrilidir. Emblemada yer alan yaklaşık 0.50 m ya da biraz büyük iki antitetik yunus balığı ve ortalarında, aynı zamanda sahneyi ortadan ikiye bölen bir Rhodos Amphorası yer almaktadır. Yunusların kuyruk, yüzgeç ve alt kısımları, emblemayı çeviren bant ile aynı renkte yani açık kırmızı ya da pembe renktedir. Bu emblemadan sonra yaklaşık 20 cm'lik bir genişliğe sahip alanda, her kenarda yine antitetik balıklar yer alır. Uzun kenarların biri tamamen tahrip olsa da burada da antitetik balık motifleri vardı. Kenar kompozisyonlarında farklı olarak antitetik balıkları arasında bir palmet süsüne yer verilmiştir. Ayrıca kısa kenarlardan birinde antitetik balıkların dışında, bir adet de küçük bir balık bulunur.

Bu deniz içi manzarası Hellenistik Sanatın genel karakteri olarak karşımıza çıkar. Örneğin Hellenistik Dönemin beyaz zeminli seramikleri üzerinde yunus balığı ve amphora motiflerine rastlamaktayız. Bu beyaz zeminli seramikler, Batı Anadolu'da Menderes Bölgesi, Delos, İskenderiye, Kyrenaika, Kırım, Kıbrıs, Samos, Tarsus ve Antiokheia gibi farklı coğrafyalarda ele geçmişlerdir.<sup>40</sup> Dolayısıyla Hellenistik Dönem sanatında bölgesel farklılıklara rağmen belirgin bir standart sağlanmıştır. Natüralist motiflerin sıkça kullanıldığı dönemin genel sanat anlayışı içinde yer alan çelenk, müzik aletleri<sup>41</sup> amphora, yunus balıkları, sarmaşıklarla çevrili vazolar, rozetler ve gırlandlar mozaik sanatına da yansımıştır. Bu genel

<sup>40</sup> Binnur Gürler, **Metropolis Hellenistik Dönem Seramiği**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1994, ss. 29–30

<sup>41</sup> Bir müzik aletinin betimlendiği Letoon'da ele geçmiştir. Apollon Tapınağında bulunan bu mozaik üzerinde Apollon'un lyrası ve yayı tasvir edilmiştir. Bu tasvirlerin yanı sıra mozaikte teknik olarak Hellenistik özelliklerden, motiflerin bulunduğu merkezin küçük, kenarların ise büyük taşlarla yapıldığını görüyoruz. Oldukça muntazam kesilmiş bu tesseralar düzenli bir şekilde yerleştirilmişlerdir. Bkz. Bingöl, ss. 99–100, abb. 64

özelliklere uyan Samosata'nın yunus balıkları ve Amphora motifi farklı bir özellik oluşturmaz. Belki de denizin vurgusu için seçilen emblemanın koyu zemini, yine su etkisini yaratması amacıyla, düzensiz yer yer dalgalı görünümdeki tessera dizilimi seçilmiş olmalıdır. Şüphesiz, düz açık renkli bir fon bu etkiyi yaratmayacaktı. Samosata mozaiklerinin bu genel Hellenistik karakteri, yakınındaki Arsemeia'da da mevcuttur. Buradaki Tören Salonu I olarak adlandırılan yapıda ele geçen mozaığın<sup>42</sup> emblemasında ortada bir Rhodos amphorası ve iki yanında antitetik yunus balıkları yer alır. Ayrıca Arsemeia'daki bu mozaığın emblemasında yer alan kenarlardaki altı yapraklı iki rozet yine Hellenistik Dönemin sanat anlayışı içinde burada yer almaktadır (**Şekil 4**).<sup>43</sup> Samosata Balıklı Oda Mozaığının yunus balıkları ve amphora motifi, Hellenistik sanat anlayışının bir uzantısı olarak değerlendirilmesinin yanında, bu motifteki bir farkta göze çarpmaktadır. Yunus balığı, kendi karakterine de uygun bir şekilde, sanat eserlerinde tatlı bir tebessüm içinde tasvir edilmişlerdir. Ancak Samosata Mithridates Sarayının balıklı oda mozağindeki yunus balıkları görünüm olarak farklıdır. Buradaki yunuslar, vahşi bir görünüme sahiptirler. Küçük beyaz tesseralarla diş detaylarının gösterildiği yunuslar açık ağızları ile oldukça vahşi bir görünümde dirler. Siyah renkle göz konurlarının verilmesi ve gözbebeğinin de yuvarlak bir siyah tessera ile yapılması bu vahşi görünümün etkisini artırmaktadır. Hellenistik Dönem mozaikleri içinde bu şekilde görünüme sahip yunuslar Delos'da vardır (**Şekil 171–172**). Ancak buradaki yunusların Samosata ile karşılaştırılabilecek başka benzer yanları yoktur. Sadece vahşi ifadeleri birbirine benzeyen Samosata ve Delos Yunuslar Evi Mozaığının yunusları arasında aslında çok sayıda fark vardır. Başta göz yapıları olmak üzere, genel anatomik yapılarının işlenişi birbirlerine benzemez.<sup>44</sup>

Damalı Koridor Mozağında ise döşeminin tamamında bir bütünlük söz konusudur. Ancak bu bütünlük içinde şekil olarak farklı farklı tesseraların kullanıldığını görmekteyiz. Tesseralar üç santimetreye kadar ulaşan boyutlarda ancak düzensiz şekillerde kesilmiş taşlardan oluşmaktadır. Her bir dama yaklaşık 11 cm<sup>2</sup>'lik bir alanı kaplamaktadır. Bu damalar 25–35 arası tessera içermektedir. Siyah

---

<sup>42</sup> Bingöl, abb. 71

<sup>43</sup> Balty, Proche-orient, s. 34

<sup>44</sup> Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, fig. 34–35

damalar daha küçük tesseralar içerirken, beyaz damaların tesseraları daha büyükçedir. Dolayısıyla beyaz damalar içinde yer alan tessera sayıları, siyah damalara oranla daha azdır (**Şekil 168**). Damalı koridor mozağında estetik bir şey düşünülmemiştir. Amaç sadece bu geçiş alanının biraz olsun dekoratif bir döşeme ile kaplayarak çıplaklıktan kurtarmaktır. Sadece iki renk, siyah ve beyaz renklerin kullanılması ve basit bir motifle, işçiliğinin kolay hale getirilmesi sonucu ekonomik bir iş olarak görülebilir. Damalı koridor mozağı için başka teknik bir ayrıntı olmadığı gibi ikonografik olarak incelenebilecek özelliklere de sahip değildir.

Adıyaman Müzesinde yer alan büyük salona ya da havuzlu avluya ait mozaik parçaları, bordür detaylarını içermektedir. Panelin yer aldığı kısmın ele geçmediği ya da yukarı da bahsedildiği gibi burada bir havuzun yer almasından dolayı zaten bu kısmı olmayan mozağın tesseraları 1 cm ile 3 cm arasında değişen muntazam kesilmiş tesseralardan oluşturulmuştur (**Şekil 164–167**). Düzgün bir opus tessellatum tekniğinin uygulandığı mozağın eğer bir merkezi varsa, muhtemelen burada yer alan tesseralar daha küçük boyutluydu.

Samosata'da, İmparator Justinianus Dönemine ait bir yapının tabanında ele geçen mozaik parça<sup>45</sup> Samosata'daki tek Geç Roma mozağıdır. Adıyaman Müzesinin deposunda korunan mozağın günümüze gelmiş kısmı 170 x 120 cm'lik kısımdır. Yaklaşık 0.5-1 cm arası düzgün kesilmiş tesseralar zeminde kavisli olarak dizilerek dalgalı bir fon oluşturmuştur (**Şekil 173**).<sup>46</sup> Bu tarz zemin tekniği Geç Roma Dönemi mozaiklerinde sıkça görülür. Örneğin İstanbul Büyük Saray Mozaikleri<sup>47</sup>, Edessa'da ele geçen bu gün Sadberk Müzesindeki Azizos ve Monimos Mozağı (**Şekil 114**), yine son günlerde ortaya çıkan ve kazıları halen devam eden Şanlıurfa Haleplibahçe mozaiklerinde bu tip zemin tekniği ile karşılaşmaktayız (**Şekil 25**). Ayrıca Apamea'nın Geç Dönem mozaiklerinde de bu tekniği görmekteyiz.<sup>48</sup> Döşeme eksik olduğu için olası bordürlerinin ne olduğunu bilmiyoruz. Mozağın en dikkat çekici yönü üzerinde anlatılmak istenen konudur.

<sup>45</sup> Özgüç, Sümeysat, s. 444

<sup>46</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 336, pl. 215, a

<sup>47</sup> Werner Jobst, Behçet Erdal ve Christian Gurtner, **İstanbul Büyük Saray Mozağı, Araştırmalar Onarım ve Sergileme**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1997, res. 50

<sup>48</sup> Balty, *Mosaïques Antiques*, pl. 24

Figüratif olan döşemenin üstünde, ortada uzun bir kıyafet içinde ayakta ve tam cepheden bir insan figürü yer alır. Ancak figürün geriye çok az kalan yüz görüntüsünden, özelliklede göz yapısından, normal bir insan olmadığı sonucu ortaya çıkar. Başlıklı olan figürün boya uzun elbisesinin alt kısmında iki yuvarlak puan yer alır. Ayakları çıplaktır ve yere basmadığı izlenimi yaratılmıştır. Dışarıda, doğal ortamda geçen bu sahnenin diğer bir insan figürü, sağda sadece gerilmiş bacağı ve kısa giysisi ile pelerinin bir kısmı görülen figürdür. Bu figür diğerine oranla daha aşağıdadır ve yere bastığı izlenimi vardır. Etrafta hayvanlar yer alır. Bunlar içinde merkezi figürün başının hemen yanında, döşemenin izleyiciye göre sol üst köşesinde yer alan hayvan muhtemelen bir kuştur. Ayrıca bu belirsiz figürün kanatlı göksel varlık ya da bir melek olma ihtimalide genel ikonografi içerisinde mümkündür. Bu genel ikonografi, merkezi figürün boynuzundan tuttuğu koç ile yukarıdan inişi, diğer hayvanların ve bacağı görülen figürün oluşturduğu bir konudur. Bu konu bize kutsal kitaplarda yer alan Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i tanrı için kurban etmek üzereyken ona gönderilen bir koçu kurban etmesinin istendiği ve bu gün semavi dinlerde kutsal olan kurban ritüelini anlatmaktadır. Ancak tüm bu görsel belirteçler yine de konunun kesinliğini ortaya koymamaktadır. Mozağin geri kalan parçalarının olmaması ve eldeki parçanın yer yer bozulmalarla niteliğinin tam olarak anlaşılmasına sebep olmaktadır. Bu nedenle sahne hakkında düşündüklerimiz burada bir öneri niteliğindedir. Eğer bu sahne belirttiğimiz konuyu anlatıyorsa, Samosata Bizans Mozaïği bu konunun anlatıldığı en erken mozaik örneklerinden birini oluşturmaktadır (Şekil 173–176).

Erken Hıristiyanlık sanatı içinde, özellikle fresklerde gördüğümüz bu sahnenin mozaik üzerinde işlenmiş bir örneği Ravenna'da (İtalya) vardır. M.S. 6. yüzyıla ait bu örnekte bir altar üzerinde yer alan İsmail'i babası İbrahim elindeki bıçağı ile kurban etmek üzeredir. Hemen sağ yanında başında halesi olan bir figür oturmakta ve yukarıda göksel bir varlık onu durdurmaktadır. İbrahim başını bu varlığa doğru çevirirken yanı başındaki koçta İbrahim'e doğru bakmaktadır (Şekil 177).<sup>49</sup> Samosata örneği bu mozaikle beraber aynı tarihlere aittir. Daha erken örneklerde de yer alan bu konu, mozaik sanatı açısından bakıldığında M.S. 6.

<sup>49</sup> Alison Moore Smith, "The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art", *American Journal of Archeology*, Vol. 26/2, 1922, ss. 168–169, fig. 9

yüzyıldan itibaren görülmektedir. M.S 4. yüzyılda Roma Katakomb fresklerinde bir kısım örnek vardır.<sup>50</sup> Bunun dışında kimi kabartmalarda da bu tarihlerden itibaren sevilen bir dini konu olarak yapılan kurban konusu içinde Samosata örneği biraz daha farklılık gösterir. Samosata'daki örnekte sahne hayvanlarla doldurulmuş, yukarıdan inen göksel varlık farklı bir görüntü içindedir ve koçu kendisi tutmaktadır.

Samosata ele geçen örneklerine bakıldığında özgün özelliklere rastlanmaz. Mozaikler Hellenistik Dönemin genel kalıpları içindedir. Şehirde Roma Dönemine ait mozaik örnekleri ele geçmemiştir. Ancak Zeugma'da ele geçen iki mozaik üstünde Samosatalı bir ustanın imzaları vardır. Her iki mozaik üstünde de aynı isim yer alır. Ustanın ya da ustaların adı “Zosimos'tur.” Mozaiklerden birinde kahvaltı yapan kadınlar varken diğesinde Aphrodite'nin doğuşu anlatılmaktadır.<sup>51</sup> Dolayısıyla Samosata'da her ne kadar bir mozaik atölyesinin varlığını ortaya koyacak arkeolojik belge bulunamamış olsa da, Zeugma için mozaik üreten Samosatalı sanatçıların varlığı ortadadır. Böylece en azından, Samosata'da Roma Döneminde mozaik üretiminin önemli olduğu, ustaların varlığına dayanarak söylenebilir.

### 4.2.3. Bordür Kompozisyonları ve Motifler

Antitetik yunus balıklarının resmedildiği bütününe göre embleması küçük olan Sarayın birinci odasına ait mozaik ile Samosata'da Justinianus Dönemi yapı kalıntıları arasından bulunan mozaik dışında ikonografik olarak başka bir şey olmayan Samosata mozaiklerinin bordürleri, Hellenistik Dönem özellikleri taşır.<sup>52</sup> Kommagene Krallarından 1. Antiokhos'un (M.Ö. 69–32) babası Mithridates Kallinikos (M.Ö. 100–70) tarafından yaptırılan saray,<sup>53</sup> M.Ö. 1. yüzyılın, dolayısıyla Hellenistik Dönem özel yapılarının özelliklerini taşır (**Şekil 68**).<sup>54</sup> Aynı dönemde, bu hanedanlığın Arsemeia'da yaptırdığı Hierothesion alanının tören salonlarında ele geçen mozaiklerdeki bordür kompozisyonları Samosata'dakilerle aynı özelliktedir

<sup>50</sup> Isabel Speyart Van Woerden, “The Iconograph of Sacrifice of Abraham”, *Vigiliae Christianae*, Vol. 15/4, 1961, s. 222

<sup>51</sup> Başgelen ve Ergeç, s. 45

<sup>52</sup> Balty, Proche-orient, s. 356; Bingöl, s. 110

<sup>53</sup> Özgüç, Sümeysat, s. 443

<sup>54</sup> Zoroğlu, s. 78

(Şekil 4–7) .<sup>55</sup> Buna göre genel olarak Samosata mozaikleri küçük bir emblemadan sonra, üst üste birçok bordür kuşağının geldiği bir kompozisyon oluşturmaktadır. Dolayısıyla ortadaki sahne dikkat çekici derecede, sahneye göre büyükçe tesseraların kullanıldığı ve buna paralel olarak yine motiflerin kuşak üzerinde iri olarak tasarlandığı bordür motifleri ile çevrilmiştir. Balıklı Oda Mozaığınınin etrafında dört ana motifin ve üç adet, ikisi dört tesseralı birisi beş tesseralı monokrom bant yer aldığı bir kompozisyon vardır (Şekil 159). Adıyaman Müzesinde dört parçasını gördüğümüz Avlu ya da Salon Mozaığında toplam dört motif ve bir adet beş sıra tesseralı monokrom bant süsü yer alır (Şekil 165). Adıyaman Müzesindeki Damalı Mozaik parçaları ayrıca bordür kompozisyonu içermez (Şekil 168). Buna göre Samosata mozaiklerinde kullanılan bordür motifleri şöyledir:

a) *Monokrom Bant*.<sup>56</sup> Balıklı mozaikte emblemanın sınırlarını belirleyen ve sonrasında gelen antitetik küçük balıkların yer aldığı kısmın da sınırlarını çeviren açık kırmızı renkli monokrom bant, dört tessera genişliği içinde düzenli bir dizilim göstermektedir (Şekil 148). Aynı döşeme üzerindeki diğer monokrom bantlar siyah düzgün kesilmiş beş tessera genişliği ile oluşturulmuştur (Şekil 155–162). Avlu mozaığında siyah renkli beş sıra tesseralı monokrom bantlar kullanılmıştır (Şekil 164–167).

b) *Testere Dişi*.<sup>57</sup> Samosata mozaiklerindeki testere dişi motifleri iki şekildedir. Bunlardan biri kenarları düz testere dişi ve kenarları basamaklı testere dişi motifleridir. Monokrom olarak düzenlenen testere dişleri Balıklı Oda Mozaığında en dış bordür bandını oluşturur(Şekil 155–162). Burada kenarları basamaklı şekildedir. Avlu Mozaığında ise kenarları düz monokrom testere dişi motiftir (Şekil 166).

c) *Dalga Motifi*.<sup>58</sup> Erken çakıl taşı mozaiklerinden beri kullanılan dalga bordürü Hellenistik Dönemde de çok tercih edilen bir motif olmuş ve ilerleyen dönemlerde de mozaik sanatında kullanılmıştır. Samosata mozaiklerinde; Balıklı Oda

<sup>55</sup> Balty, Proche-orient, ss.355–356; Dörner, s. 149 vd.

<sup>56</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 26, pl. 1.y

<sup>57</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 38, pl. 10.a-g

<sup>58</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 156, pl. 101. b



Mozaikinin ilk bordür kuşağını dalga motifi oluşturmaktadır. Dalgalar yaklaşık 16–17 cm. yüksekliğinde tasarlanmışlardır. Mozaik bütününde tesseraların, merkez kısma oranla irileştiği ve dolayısıyla kabalaştığı bölüm bu bordür kuşağından itibaren başlamaktadır (**Şekil 147 ve 152**). Döşemenin bu ilk dalga sırasının spiralleri merkez sahneye doğrudur. İlk dalga kuşağının dışında döşemenin sondan bir önceki bordürünü de dalga motifleri oluşturmaktadır. İkinci dalga kuşağının spiralleri ise dışa doğrudur (**Şekil 155–162**). Döşemedeki dalga motifinin spiralleri içeri doğru iyice kıvrılmaktadır. İkinci dalga bordüründeki köşe dalgaları tek merkezden çıkan bir şekilde tasarlanmıştır. Monokrom, siyah renkli dalgaların tesseraları düzenli olarak dizilmişlerdir. Avlu Mozaikindeki dalgaların aralarında beş tessera genişliğindeki monokrom bant yer alır. Buradaki dalgaların spiralleri karşılıklı olarak tasarlanmıştır (**Şekil 164–167**).

d) *Meander Motifi*: Samosata Sarayının Avlu Mozaikinde meander motifi ile oluşturulmuş bordür bezemesi vardır. Meander'ın tipi *birbirine bağlı olmayan çoklu dönüşlü meander* tipindedir (**Şekil 167**). Samosata dışında az sayıda örneklerde mevcuttur. Bunlardan biri Erythrai<sup>59</sup> mozaiklerinde izlenir. Yine Balıklı Oda Mozaikinde meander motifi izlenmektedir (**Şekil 155–162**).

Arsemeia ile Samosata mozaiklerinin genel özellikleri benzerdir. Bordür süslemeleri açısından farklılık arz etmezler. Aynı motiflerin kullanıldığı benzer kompozisyonlar geniş bordür alanları ile sağlanmıştır.<sup>60</sup> Arsemeia'da görülen *yatay ve dikey iğ motifi*<sup>61</sup> ile *kule dizisi*<sup>62</sup> (**Şekil 4**) motifi Samosata'da görülmez.

Geniş bordür alanları Hellenistik Dönemin bir özelliğidir ve dekoratif etkiyi artırmaktadır. Hellenistik Dönem mozaiklerinin böylece, örneğin Edessa mozaiklerinin aksine, sadece estetik amaçlı olduğu söylenebilir. Tabii ki fonksiyonel özellikleri zemini örtmek ve döşemektir ancak bunun dışında eser üzerinde fonksiyonel olabilecek başka bir şeye ya da ifadeye rastlanmaz. Pergamon,<sup>63</sup>

<sup>59</sup> Dunbabin, *Greek and Roman Mosaics*, fig. 7

<sup>60</sup> Balty, *Proche-orient*, ss. 355–356

<sup>61</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 60

<sup>62</sup> Balmelle ve diğerleri, s. 96

<sup>63</sup> Bingöl, *abb.* 57

Erythrai,<sup>64</sup> gibi Batı Anadolu'da; Delos gibi Yunanistan'da ve Suriye bölgesine yakın Masada'da<sup>65</sup> Hellenistik Dönem mozaikleri aynı özellikler içindedir.

Merkezden kenarlara doğru büyüyen tessera dizimleri, Hellenistik Dönemin bir özelliğidir. Örneğin Delos'un, Saomasata'ya nazaran daha erken oldukları düşünülen (M.Ö. 130–88) mozaikleri de bu özellik daha belirgindir.<sup>66</sup> Bu genel karakter içinde Halikarnasos'un Hellenistik Dönem mozaikleri de örnek olarak gösterilebilir. Yine Delos<sup>67</sup>, Letoon<sup>68</sup> gibi Hellenistik Dönem mozaiklerinin mevcut olduğu yerleşimlerde, döşemelerin merkezden sonra tesseraların irileştiği görülmektedir. Bu büyüyen tesseralar genellikle düzgün kesilmişlerdir ve çok net bir dizilim gösteren opus tessellatum tekniğini yansıtmaktadır.

---

<sup>64</sup> Dunbabin, *Greek and Roman Mosaics*, fig. 7

<sup>65</sup> Balty, *Proche-orient*, pl. 3, 1

<sup>66</sup> Dunbabin, *Greek and Roman Mosaics*, fig. 31

<sup>67</sup> Dunbabin, *Greek and Roman Mosaics*, fig. 30–31

<sup>68</sup> Bingöl, *abb.* 64

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### EDESSA VE SAMOSATA MOZAIK KATALOĞU

#### 5.1. Müzelerde Bulunan Edessa (Şanlıurfa) Mozaikleri

Günümüzde bir çoğu kayıp durumdaki Şanlıurfa’da bulunmuş mozaik döşemelerden bugün, Şanlıurfa Müzesi’nde, “Cenaze Şöleni Mozaïği (A)”, “Dört Uçlu Yıldız Mozaïği”, “Hayvan Mozaïği” ve bu mozaïğe ait iki fragman ile Şanlıurfa’daki kiliselerin birinden geldiği tahmin edilen İsa’nın baş ve yüz kısmını gösteren ancak diğer kısımları olmayan mozaik döşeme ve parçalar yer almaktadır. Döşemelerin hiç birinin envanter kayıtları ve numaraları yoktur. İsa başı döşemesi ise depoda saklanmaktadır.<sup>1</sup> Yine aynı müzede, onu bulan araştırmacı tarafından Barhadad Mozaïği olarak adlandırılmış mozaik döşemenin depoda bulunduğu aynı araştırmacı tarafından belirtilmektedir.<sup>2</sup> Ancak bu döşeme görülemediştir. İsa’nın başı dışındaki döşemeler müze bahçesinde sergilenmektedir.

Bir adet Edessa Mozaïği bu gün İstanbul Arkeoloji Müzesinde sergilenmektedir. Bu mozaik döşeme 1605 envanter numaralıdır. Bu tezin hazırlandığı sırada, döşeme müzenin ikinci katındaki bakımda bulunan bölümde bulunmaktaydı. Aphtuha Mozaïği, üzerindeki Süryanice yazıttan anlaşıldığı üzere Aphtuha adındaki bir Edessalı için yaptırılmıştır. Adı da bu şekilde anılmaktadır. Aya Sofya Müzesi Müdürlüğüne bağlı, Aya İrini Kilisesinde toplam beş adet Edessa mozaik parçası yer alır. Mozaik parçalar kilisesin atrium olarak adlandırıldığı, bu gün ziyarete kapalı olan bölümünde saklanmaktadır. Bu parçalar Urfa’daki mezarlardan sökülüp parçalara ayrılarak kaçırılan ve İstanbul’da yakalanan bir kısım ana döşemenin parçalarını oluşturmaktadır. Bunlardan 70 ve 72 envanter numaralı fragmanlar 1956 yılında J.B. Segal tarafından tespit edilmiş ve Üçayak Mozaïği olarak adlandırılan mozaik döşemeye aittir. 71 ve 73 envanter numaralı parçalar ise bir cenaze şöleni tasviri içermektedir. Diğeri ise 74 envanter numaralı mozaik

---

<sup>1</sup> Şanlıurfa Müze’sine 2004 (ağustos ayı) ve 2005 (temmuz ayı) yıllarında yapmış olduğum iki ziyarette de bu mozaik parçasını görme fırsatı bulunamadı. İlkinde teknik nedenler öne sürülürken, ikincisinde bu parçanın İstanbul’a bir sergi için gönderildiği müze müdürü tarafından ifade edilmiştir.

<sup>2</sup> Çelik ve Güler, s. s. 186, res. 143

parçasıdır. Bunların dışında Paris Louvre Müzesinde bir, Avustralya Adelaide sanat galerisinde de bir adet olmak üzere, üzerlerinde birer örtülü kadının yer aldığı mozaik parçalar bulunmaktadır. Yine Amerika'da Dallas Sanat Müzesinde bir koleksiyoner tarafından hibe edilen, oldukça önemli bir Edessa Mozaığı vardır. Bu döşeme şehirde ele geçmiş ikinci bir Orpheus mozaığıdır. Ancak yurt dışındaki bu müzelerdeki döşemelerin, Dallas Sanat Müzesinde yer alan Orpheus Mozaığı dışında, kesin olarak Edessa'dan çıktığı kayıtlı değildir. Ancak ikonografi, stilistik özellikler ve Edessa'ya özgü Estrangelo Süryanice yazıtlar bu mozaik döşemelerin ve parçaların Edessa mozaik atölyesinin ya da bu atölyeye bağlı ustalar tarafından yapıldığını göstermektedir.

### **5.1.1. Şanlıurfa Müzesi**

#### **5.1.1.1. Cenaze Şöleni Mozaığı (A)**

*Bulunduğu Müze ve Envanter No:*

Şanlıurfa Müzesi. Envanter kaydı yok

*Geliş Yeri ve Tarihi:*

Şanlıurfa Mance Deresi Mevkii<sup>3</sup>. Ne zaman geldiği bilinmiyor.

*Boyutları:*

300 x 264 cm.

*Figür Boyutları:*

Oturan Kadın: 125 cm yükseklik (mevcut hali)

Küçük Çocuk Başı: 15x13 cm.

Sağ Taraftaki Çocuk Başı: 25x19 cm.

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Taş, cam (smalti)

0.5–1.2 cm. arası; dm<sup>2</sup>'ye ortalama 120–130 tessera düşmekte

*Tessera Renkleri:*

Beyaz, siyah, kırmızı, kiremit rengi, turuncu, koyu yeşil. Ayrıca lacivert cam tesseralar kullanılmış.

---

<sup>3</sup> Bu bilgi Müze Müdürü tarafından verilmiştir.

*Tarih/Dönem:*

M.S. 200/250

*Tanım:*

On bir parçaya kesilerek müzeye getirilmiş bu yüzdende oldukça tahrip olmuştur. Arka planı beyaz renkli olarak dizayn edilen döşeme 145x183 cm'lik bir panoya sahiptir. Oldukça tahrip olan pano içindeki sahnede örtülü kadın, tahrip olan döşemenin en belirgin figürüdür (**Şekil 70–71**). Başörtüsünün üst kısmı ve sağ tarafı dışında korunmuştur. Başının sol tarafında yukarıdan aşağıya doğru Süryanice yazıtta, Edessa mozaiklerinin bir özelliği olarak, kadının ismi yazmaktadır. Figürün frontal yüzünde gözler etrafı gözlemliyor izlenimi uyandırmaktadır. İri badem şekilli göz ve yarım yuvarlak görünümdeki kaşlar yüz hattında olduğu gibi kalın konturlarla yapılmıştır. Baş ve gövdenin tamamen cepheden, alt yani oturduğu kısımların sağ tarafa dönük olarak betimlendiği figür oldukça zengin, yüzünü kapatmayan ancak onu neredeyse tamamen örten bir örtü giymiştir. Bu örtü bir peçe değildir. K. Dunbabin<sup>4</sup>, her ne kadar bunu bir tür peçe olarak yorumlasa da, bu noktada J.B. Segal<sup>5</sup>, bu görüşe karşı çıkmakta, bölgenin resim ve heykellerini de göz önüne alarak, kadınların yüzünün hep açık olmasını, yerel sanatçılar tarafından konan bir kural ya da zorunluluk olarak yorumlamaktadır. Başlıktan bu ailenin zengin olmadığı sonucuna gidebiliriz. Zengin ailelerin kadınları tepeye doğru incelen daha yüksek bir başlık kullanırken, burada daha basık bir başlık söz konusudur.<sup>6</sup> Başlığın orta kısmı tahrip olmasına rağmen iki şeritli olması muhtemeldir. Başlıktan aşağıya indikçe giysinin süsleme ve zengin renk tuvaleti artmaktadır. Siyah ve kırmızı rengin hakim olduğu başlığı tamamlayan örtü aşağıya uzanmaktadır. Başka bir giysi -belki de bir kaftan-<sup>7</sup> tuniğin üzerinden giyilmiş, sol omuz üzerinden bir tokayla tutturulmuştur. Elbise kıvrımları ya da katları keskin olmayan dönüşler yapmakta ve yer yer geniş çizgilerle ifade edilmiştir. Mozaik ustaları, Krallık Dönemine ait mozaiklerde betimlenen evin kadını hep bu şekildeki giysisiyle tasvir etmişlerdir.<sup>8</sup> Dolayısıyla bu giysi gündelik yaşamda da yerel kadın giysisi olarak düşünülebilir. Panel içinde seçilebilen bir figürün başı, muhtemelen ailenin erkek çocuklarından birine aittir.

<sup>4</sup> Dunbabin , Greek and Roman Mosaics, s.173

<sup>5</sup> Segal, Edessa, s. 74

<sup>6</sup> Segal, Edessa, s. 74

<sup>7</sup> Segal, Edessa, s. 74

<sup>8</sup> Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, s. 173; Segal, Edessa, s. 74

Boyutlarından küçük bir erkek çocuğa ait olduğu anlaşılmaktadır. Kadına doğru hafif dönük olsa da yine de frontal bir duruş içerisinde olduğu söylenebilir. Saç ve iri göz konturları siyah ve belirgin bir vurgu ile ifade edilmiştir. Bu figürle ilgili diğer görüntüler mevcut değildir. Yine çok tahrip olmuş ve sadece başının çok az bir kısmı fark edilebilen diğer bir çocukta aynı diziliş sırası içerisinde verilmiştir (**Şekil 72–73**). Panelin en solunda lacivert cam tesseraların hakim olduğu başlık benzeri bir görüntü seçilmekte ancak yıpranmış olan bu döşemede bunun ne olduğuna dair kesin bir hükme varılamamaktadır (**Şekil 75**). Döşemedeki kadın figürüne ait olan yazıtın dışında aile bireylerinin hepsinin isimleri yazılı olmalıydı. Bununla ilgili çok az fark edilebilen figürlerin yanında yazıt izleri yer yer seçilebilmektedir. Ayrıca panonun altındaki yazıt izlerinin döşeme ile ilgili kitabe olduğu düşünülmektedir.

Döşemenin şu anki mevcut hali itibari ile dıştan itibaren üç beyaz tessera dizisinden siyah üç tessera dizili basit çizgiye geçilmektedir. Yaklaşık 30 cm.lik bir açıklıktan sonra yine üç sıralı siyah bir basit çizgi ile bordür kuşağı için bir alan oluşturulmuştur. Oluşturulan bu alana kafes motifinden oluşan bordür süslemesi bezenmiştir. Kafes dilimleri eşit oranda yapılmaya gayret edilmiştir. Siyah renkli tek sıra tesseralarla konturları çizilen dilimler siyah, beyaz ve taba rengi ile doldurulmuşlardır. Her tam dilim üst ve alt kenarlarından itibaren yarım dilimle diğer tam dilime bağlanır. Tam dilimlerin içinde küçük bir tam ve yarım dilimlerin içinde de küçük bir yarım dilim daha işlenmiştir. Bordür kuşağını bitiren banttın sonra 8,5 cm.lik beyaz zeminli açıklıktan sonra, nispeten daha küçük üç sıralı siyah tesseralardan oluşan 2.5 c.m. lik basit çizgi ile panoyu çevreleyen süsleme sona erer (**Şekil 74-75**).

#### **5.1.1.2. Dört Uçlu Yıldız Mozaïği**

*Bulunduğu Müze ve Envanter No:*

Şanlıurfa Müzesi. Envanter kaydı yok

*Geliş Yeri ve Tarihi:*

Yakubiye Mahallesinden bir kaya mezarı<sup>9</sup>. Ne zaman geldiği bilinmiyor.

*Boyutları:*

248 x 250cm.

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Taş

0.5-1.2 cm. arası; dm<sup>2</sup>'ye ortalama 105-130 tessera düşmekte

*Tessera Renkleri:*

Beyaz, siyah, kırmızı, kahverengi

*Tarih/Dönem:*

M.S. 224/Krallık Dönemi (IX. Ma'nu Bar Abgar)

*Tanım:*

Yedi parçaya kesilerek müzeye taşınmış olan döşeme, kaldırma sırasında oldukça tahrip olmuştur.<sup>10</sup> Kesilen iki parça üzerinde hiçbir iz yoktur. Döşemeyi tamamlamak ya da dörtgen formunu kazandırmak amacıyla çimento ile beton kaplanarak gereken kenarlara yerleştirilmiştir. Ayrıca beton dökme işi eksik yerlerin hepsinde kullanılmıştır. Yaklaşık olarak 135 x 135 cm ebatlarında kare bir alan pano olarak kullanılmıştır. Bu pano içerisinde insan ya da başka bir canlı figür olmamakla beraber, sanatçı tarafından yıldız motifleri ile doldurulmuştur. Yıldız motifleri tahrip olan döşemede ilk bakışta dokuz adet olması gereğini ortaya koysa da, döşeme üzerinde bu gün göremediğimiz Süryanice kitabesi bir yıldızın yerini almakta ve böylece döşeme üzerinde sekiz adet yıldız olduğu anlaşılmaktadır. Bunlar içerisinde –müzedeki konumuna göre- izleyici açısının sağ alt köşesine düşen yıldız, tamamına yakın bir şekilde izlenebilmektedir. Yıldızın üç kolunda ve özellikle uç kesimlerinde yer yer eksiklikler mevcuttur. Geriye kalan tek kolda ise bütünü bozmayan eksik tesseralar söz konusudur. Buna göre eksik yerleri tamamlandığında yaklaşık olarak

---

<sup>9</sup> Müze Müdürü bu döşemenin geliş yeri olarak Mance Deresi mevkiini sözlü olarak ifade etmiştir. Ancak Envanter kaydı olmayan döşeme ile ilgili H.J.W. Drijvers'in 1973 ve 1999 yılındaki yayınları ile M. Colledge'in 1994 yılına ait yayınından gördüğümüz kadarıyla, son zamanlara kadar Yakubiye Mahallesinde bir kaya mezarında in situ olarak kalan bir mozaik döşemedir. Müzeye ne zaman getirildiği envanter kaydına ulaşamadığından dolayı bilinmemektedir. Bkz. Colledge, Edessa Funerary Mosaics, s. 190, pl. CVI, 1; Drijvers, Edessa and Sumatar, s. 2, pl. 11–12; Drijvers ve Healey, s. 184, pl. 9

<sup>10</sup> Müze Müdürü ile yapılan görüşmelerde bu tahribatın sebebi olarak kaldırma yöntemi olduğu vurgulanmıştır. Müzedeki fiziksel şartların bu denli bir tahribata sebep olamayacağı Müze Müdürü tarafından ifade edilmiştir. Aynı nedeni yukarıda tanıtılan Cenaze Şöleni Mozaığı (A) içinde gösterilmiştir. Yine Müze Müdürü tarafından söylendiğine göre, her iki döşemede buldukları yerlerde aynı ekip ve yöntemle kaldırılarak müzeye taşınmıştır.

55x55 cm'lik bir alan oluşmaktadır. Yıldız motifi bahsedildiği üzere dört koldan oluşmakta ve kollar keskin bir hattan ziyade, kenarlarda dışbükey hatlarla daralarak uç kısımda kesişmektedirler. Bir başka şekilde tanımlamak gerekirse, her kol karşısındaki diğer kolla bir bütün oluşturmakta ve bu, bütün bir göz formunu andırmaktadır. Yıldızın kolları aralarında bir kare alan oluşmaktadır. Yıldız dış taraflarda siyah tek sıra tessera dizisi ile kontur çekilerek sınırlandırılmıştır. Siyah konturun ardından üç sıralı beyaz tesseralarla doldurulan kolların orta kısmına, kahverengi tesseralarla ikizkenar üçgen şekli verilerek kolların doldurma işlemi tamamlanmıştır. Bu kollar arasında oluşan orta alandaki kare alan, kollardaki üçgen alanlardan itibaren üç sıra beyaz tessera dizisi ile dışarıdan sınırlandırılmış, iç kısımda tek sıra siyah tesseralarla tekrar bir kare alan oluşturulmuştur. Oluşturulan bu kare alanın içi kollardaki üçgen alanlarda kullanılan tesseralarla aynı renkte doldurulmuştur. Doldurma alanın orta kısmına ise beş adet siyah tessera ile bezeme yapılmıştır. Döşemenin en sağlıklı görülen bu yıldız motifi dışında yine aynı özelliklere ve renklere sahip başka bir yıldız motifi bunun üzerinde seçilebilmektedir. Bahsi geçen bu yıldızın üç kolu ve kare alanı seçilebilmektedir. Yine sol alt köşedeki yıldızın iki kolu ve kare alanı sağlam kalmıştır (**Şekil 76–78 ve 80**).

Bu gün görülmeyen kitabedeki yazıt şöyledir:

כ"ה אלול  
שנת ה'תתקכ"ד  
בבית הקברות  
העתיק  
בירושלים  
ביום חמישי  
השמיני

Yazıtta göre döşemenin bulunduğu mezarı Qaşya'nın oğlu Bar'amta adlı birisi M.S. 224 yılında yaptırmıştır. Yazıtın tam çevirisi şöyledir: “535 yılı (M.S. 224) yılı Nisan ayında, ben Qaşya'nın oğlu Bar'amta bu mezarı yaptı (**Şekil 78**).”<sup>11</sup>

Döşeme bugünkü görüntüsü ile yaklaşık olarak 11 cm'lik beyaz tesseralarla doldurulan alandan sonra 12 cm'lik siyah renkle çerçevelenen bir kuşakla çevrilmiştir. Bu bordür alanında testere dişi motifleri üstten ve alttan karşılıklı olarak

<sup>11</sup> Yazıt için bkz. Drijvers, Edessa and Sumatar, s. 2, pl. XI-XII; Drijvers ve Healey, s. 184



dizilmişlerdir. Testere dişleri siyah renkte düzenlenmişlerdir. Testere dişi kuşağından sonra 5 cm'lik ve üç sıralı beyaz tesseralarla döşenen bir açıklık söz konusudur. Bu geçiş açıklığından sonra basit örgüden oluşan döşemenin diğer bir bordür kuşağına geçilmektedir. 13 cm.'lik bir alana yerleştirilen örgüler siyah tesseralarla konturlanmış ve her örgü kırmızı ve beyaz tesseralarla doldurulmuştur. Örgü kuşağından sonra döşemenin son çerçeve bezemesi basit siyah çizgidir. Bu basit çizgi üç sıralı yaklaşık 1 cm.lik tesseralarla oluşturulmuştur (**Şekil 79–80**).

### 5.1.1.3. Barhadad Mozaïği<sup>12</sup>

*Bulunduğu Müze ve Envanter No:*

Şanlıurfa Müzesi, Depo

*Geliş Yeri ve Tarihi:*

Yakubiye Mahallesinde eve dönüştürülmüş bir mezardan, 1991

*Boyutları:*

250x250 cm

*Figür Boyutları:*

Kayıtlı Değil

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Kayıtlı Değil

*Tessera Renkleri:*

Kayıtlı Değil

*Tarih/Dönem:*

M.S. 3. yüzyıl

*Tanım:*

Yerel tarihçi S.E. Güler ve Harran Üniversitesi'nden Yrd. Doç. Dr. B. Çelik tarafından 1991 yılında Yakubiye mahallesinde muhtemelen şehre özgü arkosoliumlu bir mezardan eve dönüştürülen yapıda tespit edilmiştir. Daha öncede bahsedildiği üzere bu döşemenin görseli ile ilgili çalışma yapma şansı bulunamamıştır. Üzerinde ikisi yetişkin toplam beş figür yer almaktadır. Figürlerden yetişkin olanlar ve iki yetişkin arasında, arka planda baş kısmı görülen çocuk

<sup>12</sup> Çelik ve Güler, s. 186, res. 143; Drijvers, New Inscriptions, ss. 154–159; Drijvers ve Healey, ss. 189–190



Aslan:135x31  
Teke: 91x40  
Kuzu: 105x45  
Geyik: 75x30  
Ceylan: 105x30  
Boğa: 121x41

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Taş

0.5–1.8 cm. arası; dm<sup>2</sup>'ye ortalama 90–100 adet tessera düşmekte

*Tessera Renkleri:*

Beyaz, siyah, kırmızı, sarı

*Tarih/Dönem:*

Geç Roma

*Tanım:*

Şanlıurfa Müzesi'nde sergilenen mozaik döşemeler içerisinde en iyi korunmuş olan örnektir. En iyi korunan döşeme olmasına rağmen kesilerek kaldırılan döşemenin kaldırma sırasında oldukça harap olduğu düşünülmektedir. Eksik yerleri, müze bahçesinde sergilenen Cenaze Şöleni ve Dört Uçlu Yıldız Mozaiklerinde olduğu gibi çimento kullanılarak oluşturulan beton ile tamamlanmıştır. Müze Müdürünün buluntu yeri olarak Mance Deresi Mevkii olarak gösterdiği mozaik, şehrin kuzey nekropolünde, bu günkü Şehitlik Mahallesiinde tespit edilen mozaik döşeme olmalıdır.<sup>14</sup> Muhtemelen döşemenin izleyici tarafından görülen mevcut kısmı dışında başka bölümleri de mevcuttu. Ancak bu başka bölümlere ait bölümlerden bu gün sadece yine müze bahçesinde yer alan iki adet fragman mevcuttur. Bu fragmanlar aşağıda ayrıca incelenmiştir. Doğa tasvirli döşemede evcil ve yabani hayvanlar bir arada tasvir edilmiştir. Döşemin zemini beyaz olarak doldurularak fon oluşturulmuştur. Hayvanların tasviri için birbirlerinden bitkilerle ayrılan ya da sınırlanan sahneler oluşturulmuştur. Toplam altı adet hayvan her sahnede tek başlarına tasvir edilerek her birinin bağımsız olduğu izlenimi yaratılmıştır. Her hayvanın sırt kısımları karşılıklı gelecek şekilde düzenlenmişlerdir. Buna göre hayvanların zemin üzerindeki özellikleri şu şekilde tanımlanabilir (**Şekil 82 ve 90**);

<sup>14</sup> Colledge, Edessa Funerary Mosaics, s. 194, pl. CX, 1–3; Segal, Edessa, res. 29–32

**Boğa:** Yürür vaziyette betimlenen ve karşısındaki ceylan ile iletişim halinde olduğu vurgulanmaya çalışılan boğa döşemenin oldukça tahrip olmuş kısmında yer almaktadır. Tahribatın yarattığı etkiden dolayı figür büyük oranda siluet şeklinde seçilebilmektedir. Boynunda taşıdığı kırmızı kurdeleli madalyon, siluet görünümlü bütünden ayrılabilir. Madalyon aynı zamanda İran etkisinin de göstergesidir. Her ne kadar figürün renk kombinasyonu seçilemese de döşemedeki diğer figürlerinde ortak özelliği olarak, siyah konturla hatlar belirlenmiştir. Ancak bütünü ve detayları oluşturan tesseraların renkleri belirlenmemektedir. Baş kısmında boynuzların tasvirinde oldukça başarılı bir şekilde verilen perspektif ve derinlik söz konusudur. Yine boğanın bacaklarında izlenen bu özellikler nispeten daha az özentili yapılmaya çalışılmıştır. Nitekim ön bacaklarındaki orantısızlık gözle görülür şekilde izlenmektedir. Boğanın heybetli görüntüsü içerisinde adalelerin gösterimi için ayrıca çalışılmaya gidilmemesine rağmen bunun varlığı görülmektedir (**Şekil 83**).

**Ceylan:** Boğa ile karşılıklı olarak verilen figür, boğaya doğru yürür vaziyette betimlenmiştir. Aralarındaki iletişim ya da her ikisinin de, her ne kadar ayrı sahnelerde işlenseler bile, kompozisyon içerisinde aynı ortamda yer aldıkları vurgusu açıkça ifade edilmiştir. Boğa ile orantılı olarak tasvir edilen ceylan önündeki bitkisel süsleme iki figür arasında sahneleri oluşturur. Döşemede yer alan diğer hayvan figürlerinde olduğu gibi ceylan da bütün olarak profilden tasvir edilmiştir. Baş kısmında derinlik verilmeye gayret edilmiştir. Badem şekilli iri göz siyah tesseralarla yapılmış, göz bebeği olarak da döşemenin fonu ile aynı renkte tek tessera kullanılmıştır. Yürür vaziyetteki bacaklarda orantısızlık söz konusudur. Eklem yerleri başarılı vurgulanan hayvanın toynaklarındaki görüş sorunu göze çarpmaktadır. Profilden işlenen hayvanın toynakları, özellikle arka sol toynak, cepheden gösterilmiştir. Arka baldırının, Opus vermicilatum tekniğinin çok iyi kullanılması sonucu, ifade başarısı ise sanatçının teknik olarak üst düzeyde olduğunu örnekler niteliktedir. Hatları tek sıra siyah konturla belirlenen ceylan figüründe ışık-gölge değişik renkte tesseraların kullanılması ile verilmiştir. Buna göre siyah konturlu hattan itibaren kırmızı ve giderek sarı renk alan tesseralar ışığın kaynağına

göre belirgin bir ışık-gölge sağlamaktadır. Bu renklendirmeden anlaşılacağı üzere ışık kaynağı hayvanın yürüyüş yönünden yansımaktadır. Kırmızı tesseralar ön tarafta daha az yer kaplamakta, sırt ve arka kısımda ise yoğunluktan aza doğru giderek açık bir renk haline dönüşmektedir (**Şekil 84**).

**Geyik:** Geyik figürü döşemenin oldukça tahrip olmuş ve eksilen yerlerin beton ile kaplandığı alanda yer almaktadır. Tahribattan dolayı figürün özellikle baş kısmı neredeyse yok olmuştur. Figürün geyik olduğu, tahribattan arta kalan boynuzlardan anlaşılmaktadır. Döşeme üzerinde aynı hatta yer aldığı ceylan ve boğa figürlerine arkası dönük olarak yürür vaziyetteki geyik bu haliyle daha bağımsız olarak betimlenmiştir. Profilden verilen figürün hatları tek sıra siyah tesseralarla çekilmiştir. Figür üzerindeki bozulmalar renkleri etkilese de ceylan figürü ile aynı renkler kullanılarak ışık-gölge vurgusu yapılmış ayrıca yine opus vermicilatum tekniği ile vücut uzuvları ifade edilmiştir (**Şekil 85**).

**Aslan:** Döşeme üzerindeki en dikkat çekici hayvan figürüdür. Figürün arka bacaklarının alt yarısı dışında eksik olan kısmı yoktur. Ön sağ pençesini içine alan bulunduğu sahnenin küçük bir kısmı orijinal tesseraları ile restore edilmiştir. Diğer figürlerde olduğu gibi bütün olarak profilden gösterilen aslan, hareket halinde şahlanmış vaziyette, önündeki tekeye saldırır durumda ve onu avlamak üzeredir. Hayvanın baş kısmı bütün olarak vücuda orantılı ölçülerdedir. Ağzı açık ve ağız içinde dilinde kırmızı tesseralarla verildiği baş kısmında aslanın kısa yeleleri koşmanın etkisi ile dalgalanmaktadır. Yüzünde avlanma anı içerisindeki konsantrasyonu ve heyecanı görülmektedir. Yeleleri üzerinde, boynuna bağlı siyah ve kırmızı uçları olan kurdelenin iki ucu geriye doğru dalgalanmaktadır. Kurdelenin Pers Kraliyetinin sembolü olması, kralın gücünün bir ifadesi oluşu, boğa figüründeki madalyon betimlemesi ile döşemenin İran etkisi içerisinde oluşunu desteklemektedir. Gövde üzerinde şahlanmanın vermiş olduğu adale kasılmaları yüzeysel kalmaktadır. Bunun yanında özellikle ön bacadaki kıvrım ve kasılmalar daha detaylı verilmiştir. Genel olarak uzuvların birbirine orantılı olduğu figürde perspektif ve derinlik ön sol bacağın işlenişinde başarılı bir şekilde ortaya koyulmuştur. Sol bacak daha koyu renkte yapılarak arka plandaki bu uzvu gerçekçi bir görüş açısı ve görüntüsü

içerisinde sunmaktadır. Ancak pençelerin işlenişinde, tıpkı ceylanın toynaklarında olduğu gibi görüş sorunu devam etmektedir. Burada da sağ pençe olması gerekenin dışında cepheden verilmiştir. Tek sıra siyah tesseralı konturlardan sonra ışık gölge kırmızı renkli tesseralarla verilmiştir. Oldukça zengin renk kombinasyonu içindeki aslan figürü döşemenin güçlü figürü durumundadır (**Şekil 86**).

**Yaban Keçisi:** Aslanla beraber döşemenin en hareketli figürü olan keçi, aynı zamanda döşemenin en sağlam, hiçbir bozulma ve eksilmenin olmadığı figürüdür. Onun çok hareketli oluşu aslandan kaçtığı anın verilmesinden kaynaklanmaktadır. Koşar ve sıçrar vaziyettedir. Profilden verilen hayvan, başı ile peşinden gelen aslanı kollamaktadır. Yüz seksen derecelik bir dönüşle arkasındaki aslana bakan yaban keçisinin boynuzları kanca formunda yuvarlatılarak işlenmiştir. Siyah göz konturu, ince bir çizgi ile verilen kapalı ağız ve sakal detayı ile tamamlanan yüz ifadesinde, içinde bulunması gereken korku ve heyecan yansıtılmamıştır. Hayvan gövdesi başına oranla daha büyük yapılmıştır. Bacakların işlenişi ve arka bacaklarda sıçrama anının verdiği kasılma işlenmiştir. Aslan figüründe olduğu gibi ön sol bacağın işlenişi perspektif ve derinlik ayrıntısını yansıtmaktadır. Daha küçük ve koyu renkli yapılan ön sol bacağın dışında arka sol bacakta da perspektif ve derinlik verilmiştir. Yine ortak bir özellik olarak toynaklardaki görüş sorunu yaban keçisi figüründe de mevcuttur. Siyah konturla hatları verilen ve döşeme üzerindeki figürler içerisinde ışık-gölgenin verildiği en iyi örnek olan yaban keçisi figüründe diğer figürlerden farklı olarak monokrom renk düzenlemesi söz konusudur. Kahverengi ve tonları kullanılmıştır. Işığın kaynağı figürün hareketlendiği ön taraf olarak belirlenmiştir. Buna göre ışığın vurduğu hayvanın ön kısımlarında çok az koyu renkli tessera kullanılmıştır. Sırt ve arka kısımlarında koyu renkten açık renge doğru oluşturulan renklendirme ile ışık-gölge en iyi şekilde biçimlendirilmiştir (**Şekil 87**).

**Kuzu:** Döşemenin kısmen tahrip olduğu, yaban keçisi figürünün önünde yer alan sahnede betimlenmiştir. Sakin vaziyette yavaş bir şekilde adımlayarak yürüyen figür, hemen arkasında yer alan aslan-yaban keçisi mücadelesinden habersiz bir şekildedir. Bu hali ile arkasındaki sahnelerde yer alan çetin mücadeleden ayrı bir yerde, bağımsız olarak düşünüldüğü anlaşılmaktadır. Gövdenin yarısı tahribattan

dolayı yok olmuştur. Bütün olarak profilden resmedilen figürün vücuduna orantılı bir şekilde işlenen baş kısmında siyah konturla yapılan gözü ve tek siyah tessera ile işlenen göz bebeği ile yine siyah bir çizgi halinde kapalı olarak verilen ağız detayı ile yüz işlenmiştir. Kulak detayı geriye yatık ve uzun olarak işlenmiştir. Gövdesindeki yağlanmanın vurgulandığı figürün bacaklarındaki orantısızlık dikkat çeker. Vücut hatları siyah konturla yapılmıştır. Işık kaynağı figür üzerinde meydana gelen bozulma nedeniyle seçilememektedir (**Şekil 88**).

Döşemenin kenar süslemeleri konusunda sanatçı detaya girmeden, nispeten yalın bir tercih ortaya koymuştur. Mozağin bu günkü mevcut halinde, döşeme üzerinde yer yer belli olan iki sıra beyaz tesseralı açıklıktan sonra, on üç santimetre genişlikteki bir alanda, basit örgü motifi bordür süsü olarak uzun kenarlarda döşemeyi sınırlandırmaktadır. Bu durum karşısında kısa kenarlarda döşemenin devam ettiği kanısına varılır. Basit örgüde kırmızı, siyah ve beyaz tesseralar kullanılmıştır. Örgüyü oluşturan her bir tutam dört santimetrelik bir alan kaplamakta ve dört sıra tessera ile oluşturulmuştur (**Şekil 89**). Bordür süsünden sonra dokuz santimetrelik bir açıklık sonrasında iki sıralı siyah basit bir çizgi ile süsleme kuşakların sona erer. Döşemenin sahne kısmına her hayvan arasına onlarla orantılı olmayan ağaç betimlemeleri sahneleri ayırıcı motif olarak kullanılmıştır (**Şekil 90**).

#### **5.1.1.4.1. Hayvan Mozaïği Parçası (A)**

Hayvan Mozaïğinin küçük bir fragmanı olarak restore edilmiştir. 111x116 cm. ebatlarında olan parçanın üzerindeki tesseralar, beyaz, siyah, kahverengi, kırmızı renklerden oluşmaktadır. Bu döşeme ya kısa kenarların sınırında ya da ana döşemedeki yaban keçisi figürünün bulunduğu sahnenin alt tarafında, örgü motifinin aşağıya dönüş yaptığı ve bize döşemenin bu yönde de devam ettiği kanısını uyandıran bu gün mevcut olmayan alana ait olmalıydı. Bunu, üzerindeki örgü motifinin çizdiği istikametten anlıyoruz. Ana döşemedeki gibi siyah çizgiler ve tek sıralı örgü süslemeleri göze çarpmaktadır. Daha iyi analiz edilebilmesi için kuşkusuz bu parçayla bağlantılı döşemeye ait diğer veriler gerekmektedir (**Şekil 91**).

#### 5.1.1.4.2. Hayvan Mozaïği Parçası (B)

Üzerinde 30 cm. yüksekliğinde bir keklik yer alan hayvan mozaïğine ait bu parçanın en uzun kenarı 156 cm olan döşeme parçası 239 cm.lik bir alan üzerinde yer almaktadır ve eksik kısımlar beton ile tamamlanmıştır. Tesseralar beyaz, siyah, kahaverengi ve kırmızı renklidir. Üzerindeki bezemelerin yön ve biçimlerinden “A” parçası ile çok yakın bir alanda yer alıyor olmalıydı. Seçilebilir bir adet küçük panel bulunmaktadır. Bu panel iki sıralı çizgilerle oluşturulmuştur. Panelin içerisinde bir kuş figürü yer almaktadır. Kuş yerinde duruyormuş gibi hareketsiz ve dolayısıyla kanatları kapalı olarak tasvir edilmiştir. İnce uzun boyunlu ve sırt kısmı bir hörgüç gibi oldukça yüksek bırakılmıştır. Kapalı kanatları ince siyah çizgilerle belirgin bir şekilde ifade edilmiştir. Yine çizgi ve basit örgü süslemeleri izlenmektedir (**Şekil 92**).

#### 5.1.2. İstanbul Arkeoloji Müzesi

##### 5.1.2.1. Aphtuha Mozaïği<sup>15</sup>

*Bulunduğu Müze ve Envanter No:*

İstanbul Arkeoloji Müzesi, Env.No : 1605

*Geliş Yeri ve Tarihi:*

Şanlıurfa Samsat Kapısı, 1901

*Boyutları:*

135.5x140cm

*Figür Boyutları:*

Üst çerçeve figürleri: 42cm, 43cm (yük.)

Orta çerçeve figürleri: 40cm, 41cm (yük.)

<sup>15</sup> Balty, Proche-orient, s. 388, pl. XXIII, 1; Bossert, s. 131, taf. 415; Colledge, Edessa Funerary Mosaics, s. 194, pl. CXI, 1; Drijvers ve Healey, ss. 163–165, pl. 48; Drijvers, Inscriptions, ss. 32–34; Drijvers, Cult and Beliefs, s. 187; Euting, s. 235; Leroy, Mosaiques, s. 309, Pl. XXI; Segal, Edessa, res. 28; Ross, s.111, fig. 5.6



Alt çerçeve figürleri: 32cm, 31 cm (yük.)

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Taş, 0.5-1 cm arası, dm<sup>2</sup>'ye ortalama 105-120 adet tessera düşmekte

Tessera Renkleri:

Siyah, beyaz, gri, bordo, kahverengi

*Tarih/Dönem:*

M.S. 3. yüzyıl

*Tanım:*

Üç friz halinde düzenlenen mozaik döşeme oldukça sağlam olarak, tessera renkleri de korunmuş bir şekilde, günümüze ulaşmıştır. Beyaz zeminli olarak düzenlenen mozaik üzerindeki figürler büst şeklinde düzenlenmiştir. Frizler figürler için çerçevelere bölünmüştür. Üst ve orta friz iki çerçeveli, alt friz ise biri yazıt için düzenlenen üç çerçeve içermektedir. Döşemeye de adını veren sakallı figür Garmu'nun oğlu Aptuha, mezarın sahibi ve diğer figürlerde onun ailesidir. Aile reisi Aptuha, döşemenin üst sağ köşesinde yer alır. Cepheden, sakallı ve orta yaşını geçmiş olarak tasvir edilmiştir. Başında geleneksel Frig başlıklarına benzer bir başlık vardır. İri gözlü ve kapalı ağızlıdır. Üzerinde kahverengi bir giysi ve sol omzundan aşağıya sarkan şal benzeri bir üst giysi daha vardır (**Şekil 94**). Hemen sağ yanındaki kadın, Aptuha'nın eşi Šumu resmedilmiştir. Šumu, Edessa mozaiklerinde kadınların başında olan şeritli başlık taşımamaktadır. Bu durum ailenin maddi refahı ile ilintili olmalıdır. Yüksek başlık şehirde, maddi refahın gücüne işaret etmektedir.<sup>16</sup> Başlıksız örtü sarı renkli olarak düzenlenmiş ve aşağıya sarkıtılmıştır. Kadının başlığının altında, saçlarını toparlaması ya da başlıktan dışarı taşmasını engelleyen bone ya da saçlara sıkıca tutturulan bir beyaz örtü yer almaktadır. Šumu hafif sola, kocasına doğru yönelmiştir. Oval bir yüze sahip olan evin kadını iri badem gözlü, kapalı ağızlı ve ciddi ifadelidir. Boynu açık ve mücevher ya da başka bir takı yer almamaktadır. Üzerinde siyah-gri bir giysi ve sol omzunda broşla tutturulmuş sarı renkli bir giysi daha vardır (**Şekil 95**). Orta frizde yer alan iki genç erkek figüründen, Aptuha'nın hemen altındaki olan muhtemelen ailenin büyük oğlu Garmu'dur. Garmu ismi aynı zamanda Aptuha'nın babasının adıdır. Dolayısıyla erkek çocuğa dedesinin adını verme geleneği bu günde olduğu gibi o zamanlarda doğuda var olan bir gelenektir.

---

<sup>16</sup> Segal, Edessa, s. 74



Figürlerin yanındaki isimlerde yukarıda yazan yazıtta verilmiştir. Buna göre isimler sırasıyla şöyledir: “Garmu oğlu Aptuha, Garmu, Asu, Sumu, Salmat, Bartalaha”

Döşeme üzerinde Edessa Mozaiklerinin bir özelliği olarak doldurucu motif içermemektedir. Çerçeveler basit siyah çizgilerle sınırlandırılmıştır. Bunun dışında mozaığın kenarlarında ya da herhangi bir yerinde süsleme ögesi kullanılmamıştır (**Şekil 93 ve 101**).

### 5.1.3. Aya İrini Kilisesi

Aya İrini Kilisesinde Edessa şehrinden gelme beş adet mozaik parçası vardır. Bu parçaların dördü aslında ikili olarak eşleşmekte ve iki ayrı mozaik döşemenin bölümlerini oluşturmaktadır. Müzedeki sergilenme biçimlerinde de yan yana konularak bu özellikleri saptanmıştır. Mozaik döşemeler 1969 yılında Şanlıurfa’daki mezarların soyulmasının ardından parçalara bölünerek kaçırılmışlardır. Kaçırma serüveni müze kayıtlarına göre, bu parçalar için, İstanbul’da son bulmuştur. Parçalar İstanbul’da soyguncuların yakalanmasıyla İstanbul Arkeoloji Müzesine teslim edilmiştir. 23.05.1980 tarihinde ise Aya Sofya Müzesine gelen mozaikler daha sonra Aya İrini Kilisesine konmuştur. Ancak çok büyük bir ihtimalle Şanlıurfa’dan kaçırılan mozaikler bunlarla sınırlı değildir. Yukarıda da bahsedildiği üzere kurtarılamayan mozaikler yurt dışına çıkarılmış, buradaki kimi müzelere ve koleksiyonere satılmıştır. Envanter numaraları 70 ve 72 olan iki parça 1956 yılında J.B. Segal tarafından Urfa Şehitlik mahallesinde arkosoliumlu bir mağara mezarda tespit edilmiştir.<sup>17</sup> Aya İrini Kilisesinde bulunan parçalar, döşemede yer alan kadın ve önündeki erkek çocuğu, diğeri ise öbür çocuğa ait olan bölümleri içermektedir. Döşemede aslında toplam altı figür yer almaktadır. Bunlar içinde evin erkeği, kadını, iki yetişkin çocuk ve iki küçük çocuk yer almaktadır. Mozaik döşeme adını, şu anda göremediğimiz, evin erkeğinin elinde bulunan üçayak benzeri bir

<sup>17</sup> Balty, Proche-orient, s. 388; Drijvers, Cults and Beliefs, s. 187, pl. XIV; Drijvers ve Healey, ss. 172–175, pl. 50–51; Çelik ve Güler, s. 187; Leroy, Nouvelles, ss. 160–165; Ross, s. 113, fig. 5.2; Segal, Edessa, s. 60 vd, res. 3; Segal, New Mosaics, ss. 153–155, res. 1; Segal, New Syriac Inscriptions, ss. 24–27

eşyadan almaktadır. Ancak bizim görüşümüze göre bu eşyanın önemli bir kült eşyası olarak kullanılan tütsü kabı olması daha yüksek bir ihtimaldir (**Şekil 102-103**).

### 5.1.3.1. Üçayak Mozaïği Parçası (A)

*Bulunduğu Müze ve Envanter No:*

Aya İrini Kilisesi, Env. No: 70

*Geliş Yeri ve Tarihi:*

Şanlıurfa–23.05.1980

*Boyutları:*

51x100cm

*Figür Boyutları:*

Erkek Çocuk: 76cm (yük.)

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Taş ve Cam. 0.5–1 cm arası, dm<sup>2</sup>'ye ortalama 110–130 adet tessera düşmekte

*Tessera Renkleri:*

Sarı, siyah, beyaz, gri, bordo, kahverengi ve yeşil lacivert yeşil cam tesseralar (smalti)

*Tarih/Dönem:*

M.S. 3. yüzyıl

*Tanım:*

Ana döşemenin sol alt köşesine denk gelen kısmı oluşturmaktadır. Cepheden tasvir edilen figürün üzerinde sarı renkli boydan bir giysi vardır. Evin erkek çocuklarından birine ait olan figür elbisesinin renginde bir Frig başlığına sahiptir. Yuvarlak yüzü, iri gözlü ve kapalı ağızlıdır. Belinde kahverengi bir kuşak yer alır. Sağ eli dirsekten kırık bir şekilde sola uzanmakta ve elinde de oyuncağa benzer bir eşya tutmaktadır. Başlığının uçlarında ve elbisesinin yakasında lacivert ve yeşil smaltiden oluşan işlemlere sahiptir. Arka planda evin diğer iki bireyine ait görüntüler yer almaktadır. Sol kenarda siyah bant ve kırmızı dalga motiflerinin uç kısımları gözükmemektedir. Bu bordür kuşağı döşemenin tamamında yer almaktadır (**Şekil 104–105**).

### 5.1.3.2. Üçayak Mozaïği Parçası (B)

*Bulunduğu Müze ve Envanter No:*

Aya İrini Kilisesi, Env.No: 72

*Geliş Yeri ve Tarihi:*

Şanlıurfa–23.05.1980

*Boyutları:*

77.5x143cm

*Figür Boyutları:*

Kadın: 122 cm (yük. Mevcut hali)

Erkek: 80 cm (yük. Mevcut hali)

Erkek Çocuk: 40 cm (yük. Mevcut hali)

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Taş ve Cam, 0.5–1 cm arası, dm<sup>2</sup>'ye ortalama 110–130 adet tessera düşmekte

*Tessera Renkleri:*

Sarı, siyah, beyaz, gri, bordo, kahverengi ve lacivert, yeşil cam tesseralar (smalti)

*Tarih/Dönem:*

M.S. 3. yüzyıl

*Tanım:*

Ana döşemenin sağ üst köşesini teşkil etmektedir. Burada üç adet figür gözükmektedir. Evin hanımı, erkeği ve küçük erkek evlat. Kadın tek şeritli bir başlık (Köfü) ve bunun üzerinde siyah-gri bir başlık takmıştır. Başlık omuzların arkasından aşağıya sarkmaktadır. Başlığın altından çıkan saçları her iki tarafta iki bukle halinde boyun seviyesine kadar sarkmaktadır. Baş hafif sağa yatık bir şekildedir. Yuvarlak yüzlü, iri gözlü, kapalı ağızlı ve ciddi ifadelidir. Bu duruşu ile mağrur bir ifade içersinde olan kadın evde önemli bir pozisyonda olduğu izlenimi vermektedir. Açık boyunlu, yeşil ve mavi tesseralardan yapılmış basit bir gerdanlık taşımaktadır. Üzerinde sarı bir iç giysi ve onun üstünde başlıkla aynı renkte ve sol omuz üzerinde broşla tutturulmuş bir üst giysi vardır. Üst giysi oldukça dökümlüdür. Kadının ayaklarının bulunduğu kısım tahrip olmuştur. Kadının elinde onun evin hanımı

olduğunu ifade eden bir iğ vardır. Önünde, belden yukarısı görünen küçük erkek çocuk vardır. Başında Frig başlığı ile bordo bir kıyafet içersindedir. Evin erkeğinin ise, bu parça üzerinde, sol yanı gözükmektedir. Sarı bir giysi içersinde betimlenmiştir. Döşeme sarı zemin üzerinde kırmızı dalga kuşağıyla çevrilidir (**Şekil 106–108**).

### 5.1.3.3. Cenaze Şöleni Mozaïği (B)<sup>18</sup>

*Bulunduğu Müze ve Envanter No:*

Aya İrini Kilisesi, Env. No: 71(parça A)–73 (Parça B)

*Geliş Yeri ve Tarihi:*

Şanlıurfa–23.05.1980

*Boyutları:*

Parça A: 80x134cm

Parça B: 73x140 cm

*Figür Boyutları:*

Uzanan erkek: 95 cm

Kadın: 120 cm (yük.)

Çocuk: 80 cm (yük.)

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Taş ve Cam. 0.4–0.8 cm arası, dm<sup>2</sup>'ye ortalama 120–150 adet tessera düşmekte

*Tessera Renkleri:*

Sarı, siyah, beyaz, gri, bordo, kahverengi, yeşil ve yeşil cam tesseralar (smalti)

*Tarih/Dönem:*

M.S. 3. yüzyıl

*Tanım:*

Aynı bütüne ait iki parça ayrı ayrı envanterlenerek müzeye yerleştirilmiştir.<sup>19</sup> Her iki parçada kenarlarındaki tahribatların dışında korunmuştur.

<sup>18</sup> Drijvers ve Healey, ss. 216–217, pl.69

<sup>19</sup> Müze envanter kayıtlarında iki parçanın aynı bütünün parçaları olmadığı yönünde bilgi yer almaktadır. Hatta parçalardan birinin, üçayak mozaïği parçalarından biriyle aynı döşemeye ait

Ancak parçaların sınırlarında yer yer izlenen bandın dışında süsleme bordürlerinin olması olasılığı yüksektir. Dolayısıyla döşemenin ana sahnesinin dışında olası bordür kuşaklarının yok olduğu düşünülmektedir. Müzede yan yana konan parçalarda konu olarak, şehirde, bu döşeme dışında biri kayıp diğeri Şanlıurfa Müzesinde yer alan benzer sahneli iki mozaik döşemede, ayrıca kimi mezar kabartmalarında da gördüğümüz Cenaze şöleni ikonografisi işlenmiştir. İki parçada toplam dört adet figür yer almaktadır. Bunlardan 71 numaralı parçada evin iki erkek çocuğu ve uzanan pater families yani evin beyinin belden aşağı kısmı ve sağ kolu yer almaktadır. Beyaz arka plan üzerindeki figürlerden soldaki erkek çocuğun başı cepheden vücudu yandan tasvir edilmiştir. Başının yanında ismi yazmaktadır. Figürün ismini H.J.W. Drijvers “صبي” şeklinde okumuştur. Ancak yazıta dikkatli bakıldığında figürün adı “صبي” şeklinde yazdığı anlaşılmaktadır.<sup>20</sup> Başlıksız olarak tasvir edilen çocuk babasına doğru yönelmiştir. İri gözlü ve ağzı kapalıdır. Yeşil renkli uzun kollu bir giysi ile betimlenmiştir. Elbise konturları tek sıra siyah tesseralarla verilmiştir. Elindeki kadehten babasına şarap servisi yapmaktadır. Giysisinin omuz kısmında kırmızı renkli ilmikler görülmektedir. Diğer erkek çocuk, nispeten daha arka planda verilmiştir. Arka planın etkisiyle belden yukarısı gösterilmiştir. Tamamen cepheden tasvir edilen “صبي” adındaki<sup>21</sup> çocuk yine kardeşi gibi başlıksız olarak tasvir edilmiştir. Yuvarlak gözleri, babasına yönelmiş, kapalı ağzı ile ciddi bir duruş içerisinde. Sol omzu üzerinde giysisini tutan iplerin ilmikleri verilmiştir. Üzerinde konturları koyu sarı olan sarı renkli bir giysi vardır. Sağ kolu dirsekten kırılarak babasına doğru uzanmaktadır. Muhtemelen elindeki bir nesneyi ona doğru uzatmaktadır. Diğer parça, yani 73 numaralı parçada, sağda evin kadını yine yöresel bir özellik olarak, kocasının hemen başucunda kırmızı renkli ve uzun bir sırtlığı olan, orta ölçekli bir taht kadar gösterişli bir koltukta oturur vaziyette yer almaktadır.

---

oldukları yönünde yanlış bir bilgide mevcuttur. Muhtemelen bu parçalar Aya İrini'ye gelmeden önce Aya Sofya Müzesinde ayrı ayrı sergilenmekteydiler. Şu anda doğru bir şekilde yan yana sergilenen parçaların üzerindeki yazıtları inceleyen H.J.W.Drijvers ve F. Healey, ortak yayınlarında parçaları ayrı ayrı ele almışlardır. Araştırmacılar parçaları kendileri görmemiştir. Onlara bu parçaların fotoğraflarını K. Parlasca sağlamıştır. Dolayısıyla yakından görmedikleri parçaların iki ayrı döşemeye ait parçalar olarak yorumlamış olmalıdırlar. Bkz. Drijvers ve Healey, ss. 216–217, pl.69

<sup>20</sup> H.J.W.Drijvers ve F. Healey, yazıtın çevirisi hakkında yorum yapmamışlardır. Bunun gerekçesi olarak da harflerin oldukça silik olması göstermişlerdir. Muhtemelen ellerindeki fotoğraflardan böyle bir sonuca varmışlardır. Gerçektende yayında geçen fotoğraflar yazıtların okunmasını oldukça güç kılmaktadır. Bkz. Drijvers ve Healey, pl. 69

<sup>21</sup> H.J.W. Drijvers ve F. Healey yazıtın çevirisi, dolayısıyla çocuğun adı konusunda yorum yapamamışlardır.

Cepheden tasvir edilen evin kadın, alçak bir başlık (köfü) üzerinde, yüzünü açıkta bırakan, arkadan aşağıya doğru sarkan gri renkli bir örtü ile başını kapatmıştır. Başlığın alçaklığı mütevazı ölçülerde, orta halli bir aileye işaret etmektedir. İri gözleri etrafını gözlemler niteliktedir. Mağrur ve gururlu bir ifade içerisindedir. Aile içerisindeki önemi sahnedeki yeri ve ifadesinden anlaşılmaktadır. Kahverengi, bol dökümlü ve keskin olmayan kıvrımlara sahip elbisesi neredeyse ayaklarını örtecek kadar uzundur. Bunun üzerinde, sol omuzda bir broşla tutturulmuş, başörtüsüyle aynı renkte, dökümlü bir üst giysi vardır. Sol kolu dirsekten kırılarak kocasına işaret etmektedir. Sol bacağı öne doğru iken, sağ bacağı dizden bükülerek arkaya doğru yönelmiştir. Özellikle bu duruş Orpheus mozağindeki figürün duruşuyla büyük benzerlik göstermektedir. Figürün konturları yer yer kalın olmak üzere siyah renkli tesseralarla sağlanmıştır. Kırmızı renkli ayakkabıları sadece sol ayağında izlenmektedir. Başının solunda kadınla ilgili isim yazıtı yer almaktadır:

𐤆𐤓 𐤀𐤎𐤏𐤓

𐤆𐤓

Buna göre evin kadının adı Wa'el'in kızı Atu olarak çevrilmektedir.<sup>22</sup> Döşemenin ana figürü uzanan pater families, yani ailenin reisi olan adamdır. Figürün belden yukarısındaki kısmı 73 numaralı parçada, belden aşağısı ise 71 numaralı parçada yer almaktadır. Tipik bir cenaze şöleni pozundaki evin erkeği sol dirseğini bir mindere dayar şekilde yarı uzanır şekilde betimlenmiştir. Başında kahverengi Frig başlığı yer alır. Başlığın konturları yeşil cam tesseralarla verilmiştir. Başlığın sol yanında figürün ismi Estrangelo Süryanice olarak yazılmıştır: “𐤀𐤓𐤏𐤓” yani “Garmu”<sup>23</sup> adındaki evin beyinin alın ve yanaklarındaki derin çizgileri ayrıca sakalları onun yaşlı bir erkek olduğuna işaret eden özelliklerdir. Yüzünün sağ tarafı tahrip olmakla beraber yüz uzuvları bütünüyle seçilebilmektedir. Yaşlılığın etkisiyle gözlere yakın kaşları ve iri, sağa şarap servisi yapmakta olan oğluna dönük gözleri hareketli bir görünüm arz etmektedir. Göz bebekleri diğer figürlerde olduğu gibi yuvarlak, siyah bir tessera ile vurgulu bir şekilde oluşturulmuştur. Ağız kapalı ve oldukça ciddi hatta sinirli bir duruş içerisindedir. Baş tam olarak cepheden verilen figürün vücudu 3/4 oranında dönüktür. Kırmızı bir mindere dayadığı sol kolunda şarap kadehi yer almaktadır. Figürün bu kısmındaki bozulma seçimi

<sup>22</sup> Drijvers ve Healey, s. 216

<sup>23</sup> Drijvers ve Healey, s. 216



güçleştirmektedir. Diğer kolu ileri doğru hafif kırık bir şekilde ileriye uzatılmış ve kolunun dirsekten aşağısı sağ dizinin üzerine konmuştur. Vücudu ile orantılı eli açık bir şekilde bir şey ister duygusuyla işlenmiştir. Sağ bacağı nispeten diğerine oranla daha bükülerek işlenmiştir. Diğer ise neredeyse uzatılmış bir şekildedir. Elbisesi başlığın renginde ve uzun kolludur. Sol omuz kısmında elbiseyi tutan ilmekler ve bu ilmeklerin boyun kısmından gelen ipleri tıpkı başlığın konturlarında olduğu gibi yeşil cam tesseralarla işlenmiştir. İçinde kırmızı renkli dar bir iç pantolon yer almaktadır. Döşemedeki bozulmadan dolayı ayaklar, dolayısıyla pabuçlar görülmemektedir. Elbise konturları ve kıvrımları kalın ve kahverengi olarak yapılmıştır. Figürün üzerinde uzandığı divanın üzerinde yer alan sarı-kahverengi örtü yaprak motifleri ile doldurulmuştur. Döşeme üzerinde yer yer ışık-gölge uygulaması izlenmektedir. Özellikle figürlerin yüzlerinde koyudan açığa doğru kullanılan tesseralar ile ışık-gölge varlığını izlemekteyiz. Işık-gölge uygulamasının en net olarak işlendiği yer ise kadın figüründe, yüzünün sol tarafında ve boynundadır. Burada, yüzünün sol kenarında koyu renkli tesseralarla kalın bir alan ve boynunda, çenenin alt tarafından itibaren, yarı yarıya koyulu ve açık bir alan oluşturulmuştur. Döşeme üzerinde yer alan sahnedeki figürler Edessa figürlü mozaiklerinin bir özelliği olarak cepheden ve aynı hizada yapılmıştır. Ancak oluşturulan simetri çok başarılı olmamakla beraber figürlerdeki hareketlilik, özellikle yüzün işlenmesinde, oldukça başarılıdır.

Mozaik döşemedeki bozulmalardan dolayı bordür süslemeleri hakkında fikir sahibi değiliz. Her iki parçada da yer yer, üç sıra siyah tesseralarla oluşturulmuş, basit çizgiden oluşan kuşak yer almaktadır. Bordür detaylarının olmayışı ve yazıtlarında tarih yazmaması döşemenin kesin tarihi konusunda fikir vermemizi engellemektedir. Kaba bir tarihle döşeme M.S. 3. yüzyıla aittir. Ancak kadın figürünün duruşu tarihi kesin olarak bilinen kayıp Orpheus mozaikindeki ana figür olan Orpheus ile oldukça benzerlik taşımaktadır. Buradan yola çıkarak döşeme M.S. 3. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilebilir (**Şekil 109–112**).

#### 5.1.3.4. Merkep Mozaïği

*Bulunduğu Müze ve Envanter No:*

Aya İrini Kilisesi - Env. No: 74

*Geliş Yeri ve Tarihi:*

Şanlıurfa–23.05.1980

*Boyutları:*

105x58 cm

*Figür Boyutları:*

75 cm.(yük)

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Mermer 1–2 cm. dm'ye yaklaşık 80–100 adet düşmekte

*Tessera Renkleri:*

Kırmızı, siyah, beyaz

*Tarih/Dönem:*

Geç Roma-Bizans (M.S.6–7. yüzyıl)

*Tanım:*

Üzerinde bir eşeğin baş kısmı ve onu çekmekte olan bir erkek figürünün yer aldığı bu parça, bizim Edessa'da görmeye alışık olmadığımız bir stili yansıtmaktadır. Eşek figürü profilden verilmiştir. Onu çeken sahibi cepheden, başı açık olarak, uzun tek parça bir giysi ile betimlenmiştir. Kısa saçlı figürün göz yuvaları yuvarlak olarak iri işlenmiştir. Göz bebekleri birer siyah tessera ile yapılmıştır. Figürün elbisesi dizlerinin altına kadar uzanmaktadır. Bu elbisenin altında ayrıca pantolon tarzı bir iç giysi bulunmaz. Elbise yakasız iki sıra şeritle kıvrımları belli edilmiştir. Ancak bu başarılı olmamıştır. Ayaklarında, siyah renkli bileklerinin hemen üstüne uzanan çizmeleri yer alır. Figür sol omzu üzerinde arkaya kadar uzanan bir eşya taşımaktadır. Figür sanki havada dururcasına yer alır. Eşek ve erkek figürünün aynı hizada yer almaları ve sahnede derinlik anlayışının olmayışı aslında Edessa mozaiklerinin özellikleri ile örtüşmektedir. Ancak ana figürler için bu durum söz konusu değildir. Kırmızı renkli bu eşya muhtemelen eşeğin semeri olmalıdır. Döşeme iri tesseralarla oluşturulurken kısıtlı bir polikromi söz konusudur. Figürün açıkta kalan kısımları kırmızı tonlarda yapılmışken, elbise konturları siyah

tesseralarla sağlanmıştır. Bu şekilde konturlar eşek figürü içinde geçerlidir. Belki de Edessa'nın özgün mozaikleri ile kıyaslanabilecek tarafları opus tessellatum tekniği, figürlerin aynı hizada yapılmış olması, zeminin beyaz renkli oluşu ve doldurucu motiflerin olmayışıdır. Ancak ne ikonografi ne de stil Edessa'ya özgün karakterleri yansıtır. Kesin olan bu döşemenin Edessa mozaik okulunun üretimini bittiği M.S. 4. yüzyıldan sonra yapıldığıdır (şekil 113).

#### 5.1.4. Sadberk Hanım Müzesi

##### 5.1.4.1. Azizos ve Monimos Mozaiği

###### *Bulunduğu Yer:*

Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul (Koç Holding Başkanı Rahmi Koç tarafından Paris'te bir Müzayede de satın alınarak Sadberk Hanım Müzesine konmuştur.)

###### *Geliş Yeri ve Tarihi:*

şanlıurfa (?)

###### *Boyutları:*

###### *Figür Boyutları:*

###### *Malzeme ve Tessera Boyutları:*

###### *Tessera Renkleri:*

Siyah, Beyaz, Sarı, Kahverengi ve tonları, pembe

###### *Tarih/Dönem:*

M.S. 4–5. yüzyıl

###### *Tanım:*

Beyaz zeminli mozaik üstünde iki adet savaşçı görünümlü, mızraklı benzer iki genç erkek aynı duruş içinde yer alır.<sup>24</sup> Döşemenin zemini Samosata'daki Bizans Mozaiği (Bkz. Katalog Bölümünde Samosata Mozaikleri, Bizans Mozaiği) ve

<sup>24</sup> Sadberk Hanım Müzesinde sergilenen mozaikle ilgili müze yetkileri tarafından sadece fotoğraf çekilmesi için izin alınabilmiş, dolayısıyla döşemenin envanter bilgilerine ulaşılamamıştır. Ayrıca müzedeki konumu, döşemenin sadece görüş açısında olabilecek bir duvarına monte edilmiştir. Böylece döşemenin ve figürlerin ölçüleri ile tesseralara ait bilgiler ölçülememiştir. Ancak yine de müzede fotoğraf çekiminin yasak olmasına rağmen bize bu fırsat verilmiş ve tezimizde yayınlanmasına müsaade edilmiştir.

Haleplibahçe’de son dönemlerde ortaya çıkarılan mozaiklerle aynıdır. Dolayısıyla mozaik üstündeki figürlerinde işlenişi ile beraber teknik mozaığın M.S. 3. yüzyıldaki atölyenin üretimi olmadığını göstermektedir. Döşeme en erken M.S. 4.-5. yüzyıla ait olmalıdır. Tesseralar kavisli olarak dizilerek dalgalı bir fon oluşturulmuştur. Oluşturulan bu fon üstüne sanatçı doldurucu motifler ekleyerek, bir boşluk doldurma kaygısı içine girdiği görülmektedir. Lale motiflerine benzer bitkisel beş adet motifin dördü ikişerli olarak figürlerin sol alt yanındadır. Birisi ise yukarıda, ortada yer almaktadır. Her iki figürde tam olarak cepheden yapılmıştır. İri gözlü, kapalı ağızlı ve sakalsız olarak işlenen genç erkeler kısa kıvrıkcık saçlıdır. Başlarında onların önemli bir kişilik olduğuna işaret eden taçları vardır. Uzun, arkada diz seviyelerine kadar dalgalı pelerinleri vardır. Pelerinlerin önden tutturulduğu giysileri kısa bir etek ve diz altlarına kadar uzanan içlerinde giydikleri dar, bacaklarına yapışan kısa pantolonları vardır. Eteklerinin üzerinde birinde kare diğerinde yuvarlak ikişer puanlar yer alır. Ayaklarında dar botlar yer alır. Figürler sağ ellerinde uzun birer mızrak tutarken diğer kollarını bellerine dayamışlardır. Mızrak tutan avuçları açık durmakta, bu da sanatçının zaafi olarak görülmektedir. Mızrakların uçlarının görülmemesi, döşemenin yukarıda biraz daha devam ettiğini göstermektedir. Figürler koyu renkli ve düzgün kesilmiş tesseraların tesellatum tekniğiyle düzenlendiği bir platform üzerinde durmaktadırlar. Birbiriyle neredeyse aynı olan figürlerin görüntüleri, Edessa’nın önemli bir kültürünün kahramanlarını gösteriyor olabilir. Olasılıkla bu figürler Edessa, Palmyra ve diğer ticari noktalar üzerinde bulunan Kuzey Suriye şehirlerinde saygı gören, koruyucu özellikli ikiz tanrılar kültürünü yansıtmaktadır. Venüs gezegeninin sabah ve akşam vakitlerinde gökyüzünde parlayan hallerini sembolize eden Azizos ve Monimos kültü kervanlara koruyuculuk yapan onları koruma amaçlı gözetleyen bir misyona sahiptir. Döşeme Edessa’da bu külte ait tek arkeolojik belge olarak yorumlanabilir. İkiz tanrılar konseptinin Edessa’daki varlığı tartışmalı olsa da bu mozaik bir anlamda burada bir Azizos ve Monimos kültürünün varlığını işaret eder (**Şekil 114-117**). (Edessa’da Azizos ve Monimos Kültü için bkz. İkinci Bölüm, Azizos ve Monimos Kültü)

## 5.1.5. Louvre Müzesi

### 5.1.5.1. Kadın Başı<sup>25</sup>

*Bulunduğu Müze ve Envanter No:*

Louvre Müzesi - Env. No: AO 22917

*Geliş Yeri ve Tarihi:*

Şanlıurfa

*Boyutları:*

*Figür Boyutları:*

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Taş.

*Tessera Renkleri:*

*Tarih/Dönem:*

M.S. 3. yüzyıl

*Tanım:*

Louvre Müzesi'nde yer alan tek Edessa işi mozaik parçasıdır. Nispeten genç bir kadının yer aldığı bu mozaik parçası, kadının başlığı ve ifadesinden dolayı Edessa mozaik atölyesinde ya da Edessalı bir usta tarafından yapıldığı şüphesizdir. Kesin verilerden biri de şu ki buradaki kadın ve kadınla beraber döşemenin bizim göremediğimiz yok olan bölümlerinde, bireylerin Suriye kültürü içinde yaşayan insanlar olduğudur. Kadın tipik başlığı (köfü) ile betimlenmiştir. Başlığın üzerinde tek bir şerit izlenebilmektedir. Diğer olası şerit üstte yok olan kısımda yer almaktadır. Böylece iki şeritli bir başlığa sahip olduğunu söyleyebiliriz. Saçları başlığın dışına taşmış ve büyük bir ihtimalle örülmüştür. Yuvarlak yüzlü iri, badem gözlü ve kapalı ağızlı olarak tipik bir Edessa kadınının mozaiklere ve kabartmalara yansıyan ikonografilerinin özelliklerini taşır. Hafif sağa dönük, uzaklara bakar, mağrur bir ifade içerisindedir. Bu kadının sağında, başının hemen yanı başında yine Edessa mozaiklerinin bir özelliği olarak isim yazıtı vardır. Yazıtta geçen isim şöyledir:

Ⲁⲓⲛⲁⲣ

<sup>25</sup> Colledge, Edessa Funerary Mosaics, s. 196, pl. CXIV, 2; Drijvers ve Healey, s. 223, pl. 73; Parlasca, Mosaiken Edessa, s. 227

İsim Aphrahat olarak okunmaktadır. Bu isim çok büyük bir ihtimalle bir erkek adıdır. Muhtemelen kadının adı diğer tarafında yazmaktadır. Ancak bu parçada göremediğimizden dolayı onun adını bilemiyoruz. Kadının sağında yer alan –belki de kocasının- erkek figürünün adıdır. Özellikle Hatra'daki M.S. 4. yüzyıl yazıtlarında Aphrahat ismi ile karşılaşmaktayız (**Şekil 118**).<sup>26</sup>

### 5.1.6. Avustralya Adelaide Sanat Galerisi

Müzedede büyük bir olasılıkla Edessa'da bulunmuş bir adet mozaik parçası yer almaktadır.<sup>27</sup>

#### 5.1.6.1. Kadın Başı<sup>28</sup>.

*Bulunduğu Müze ve Envanter No:*

Güney Avustralya Sanat Galerisi. Adelaide, Env. No: 707A6

*Geliş Yeri ve Tarihi:*

Şanlıurfa

*Boyutları:*

*Figür Boyutları:*

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

*Tessera Renkleri:*

*Tarih/Dönem:*

M.S. 3. yüzyıl

*Tanım:*

Genç bir kadının baş kısmını gösteren bu mozaik parçası muhtemelen ana bir figürlü döşemenin küçük bir parçasını oluşturmaktadır. Sadece yüzü, saçları

<sup>26</sup> Sabri Abbadi, **Die Personennamen der Inschriften aus Hatra**, Olms Verlag, Hildesheim, 1983, s. 6; Drijvers ve Healy, s. 223

<sup>27</sup> Tüm girişimlerimize rağmen bu döşeme ile ilgili geniş envanter bilgilerine ulaşamadık. Galerinin Klasik eserlerden sorumlu uzmanı Dr. Margret O'Hea ile irtibat kurulmuş ve kendisinden bu eserin kayıtları ile ilgili bilgiler talep edilmiştir. Bilgileri, hatta renkli fotoğrafları da gönderebileceğini belirten Dr. Margret O'Hea daha sonra bunları tarafımıza ulaştırmamıştır. Ayrıca galeride başka Edessa mozaik parçalarının da olduğu bilgisine ulaşılmış ancak bunlarla ilgili herhangi bir bilgi yukarıdaki sebeplerden dolayı edinilememiştir.

<sup>28</sup> Colledge, *Edessa Funerary Mosaics*, s. 196, pl. CXIV,3

ve başörtüsünün bir kısmı görülmektedir. Başlığın olduğu kısım yoktur. Saçları başlığın altından dışarı taşmıştır. Ortadan iki ayrılan saçlar iki örgü halinde aşağı sarkmaktadır. Hafif sağa dönük olan kadının oldukça iri, badem şekilli ve iri gözbebekleri vardır. Kaşlar kalın ve gençliğin bir ifadesi sayılacak ölçüde yukarıdadır. Sol tarafta ismi ile ilgili yazıt izleri vardır. Yazıttan sadece “ءء” harfleri seçilebilmektedir.<sup>29</sup> Bunların dışında döşeme ile ilgili hiçbir detay mevcut değildir (Şekil 119).

### 5.1.7. Dallas Sanat Müzesi

#### 5.1.7.1. Orpheus Mozaïği<sup>30</sup>

*Bulunduğu Müze ve Envanter No:*

Dallas Sanat Müzesi, Env.No: 1999.305

*Geliş Yeri ve Tarihi:*

1995 yılında Şanlıurfa Kalkan Mahallesiinde bir mezarda bulunmuştur. Buradan New York'taki bir antika kataloguna oradan da 1999 yılında adı geçen Müzeye gelmiştir.

*Boyutları:*

152 x 164 cm

*Figür Boyutları:*

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

*Tessera Renkleri:*

Siyah, beyaz, sarı, kahverengi, kırmızı

*Tarih/Dönem:*

M.S. 194/Krallık Dönemi (IX. Abgar Bar Ma'nu)

*Tanım:*

Şanlıurfa'da Kalkan Mahallesiinde ele geçen bu mozaik, bir süre sonra ortadan kaybolmuştur. Daha sonra 1999 yılındaki New York'ta bulunan bir antika katalogunda ortaya çıkmıştır. Ancak ne zaman ve hangi yolla yurtdışına çıktığı

---

<sup>29</sup> Drijvers-Healey, s. 218

<sup>30</sup> Healey, ss. 313–327

bilinmemektedir. Döşemenin New York'a, antika kataloğuna<sup>31</sup> girişi Aralık 1999'dur. Döşeme buradan David T. Owsley tarafından Dallas Sanat Müzesi'ne alınmıştır. 2001 yılında fotoğrafları yayınlanmıştır.<sup>32</sup> Üzerinde vahşi hayvanların ve elinde dört telli lir çalarak betimlenen Orpheus'un yer aldığı mozaik Edessa'da ortaya çıkan ikinci bir Orpheus mozaiğidir. Döşemenin zemini beyaz renklidir. Ortada oturur vaziyetteki Orpheus'un oturduğu platform verilmemiştir. Böylece figür sanki havada oturur gibi gözükmektedir. Orpheus'un başı ve gövdesi cepheden alt kısmı ise sola dönük olarak yandan verilmiştir. Başında tipik Frig başlığı yer alır. Başlığın kenarların kıvrıkcık kısa saçları taşımıştır. Genç görünümlü Orpheus yuvarlak bir yüze sahiptir. Hafif sola dönük yüzünde gözler siyah, iri ve yuvarlatır. Göz bebekleri yukarı doğrudur. Düşünceli bir biçimde bakmaktadır. Ciddi ifadesi kapalı ve küçük ağız yapısıyla anlaşılmalıdır. Açık ve nispeten uzun boynundan gövdeye geçilmektedir. İnce yapılı bir gövdeye sahiptir. Vücut dik bir şekilde durmaktadır. İnce kollardan sağ kolu vücuttan açık bir şekilde dirsekten kırılarak doksan derecelik bir açı oluşturmaktadır. Gövde üzerinde duran kolun dirsekten aşağı kısmı çalmakta olduğu lre uzanmaktadır. Sağ elinin başparmağı arka planda kalmış işaret ve serçe parmağı bütün olarak görülmektedir. Diğer kolun vücuda bitişik üst tarafı arka planda kalarak gözükmemektedir. Kol dirsekten kırılmış ve lirin arkasından yukarı doğru çalma pozisyonunda betimlenmiştir. Başparmak ve ortadaki iki parmak tellerin üzerinde, onlara vurur ve çalar şekilde işlenmiştir. Orpheus'un çaldığı lir yukarıda boynuz şeklinde iki ucu olan dört telli bir çalgıdır. Uçları, tellerin bağlandığı kısımlar ve alt taraf sarı renkli verilmiş, diğer kısımları siyah renkli yapılmıştır. Alt kısmı tahrip olmuştur. Ancak yine de tını bölümünün dörtgen olduğu anlaşılmalıdır. Lirin üzerinde durduğu sol bacak dizden kırılarak sağ bacağın arkasına getirilmiştir. Sağ bacakta aynı şekilde, oturur vaziyetteki figürde, sol bacağın önüne doğrudur. Orpheus'un üzerinde kahverengi ve siyah renklerden oluşan, uzun kollu bir iç giysi yer alır. Bunun üzerinde sağ omuz üzerinde tutturulmuş kırmızı-beyaz renkli dalgalı bir pelerin vardır. Bu pelerin arkadan aşağı doğru sarmaktadır. Belden itibaren figürün belini ve bileklerine kadar olan kısımda bacaklarını örtmektedir. Ayak bileklerinden görüldüğü kadarıyla iç giysinin alt tarafı pantolon şeklindedir. Pabuçları kısa boyunlu ve yuvarlak burunlu olarak tasvir

<sup>31</sup> Christie's Sale Catalogue, *Antiquities*, 9 December 1999, New York

<sup>32</sup> Healey, s. 314



edilmiştir. Pabuçlarının üzerinde kırmızı renkli bağcıklar yer alır. Uzun kollu iç giysinin kolları ve gövdesi üzerinde sarı renkli bantlar yer alır. Bu bantlar, kollar üzerinde, bilek ve koltuk altı hizasında olmak üzere ikişer adet yer almaktadır. Elbise kıvrımları, iç giyside, ince hatlarla yoğun olarak gövde ve kol üzerlerinde verilirken, üst giyside sadece pelerinin başlangıcı olan omuz üzerlerinde verilmiştir. Döşeme üzerindeki hayvanlar iki grupta incelenebilir. Bunlar; agresif görümlü, aslan, kaplan, leopar ve yaban domuzundan oluşan, Orpheus'un solunda yer alan dörtlü grup ve iki kuş, iki yaban keçisi ve bir adet tay ya da katırın bulunduğu sakin beşli grup. Orpheus gruplarında sakin hayvanlara alışık olmamız burada farklılık doğurmaktadır. Agresif gruptaki hayvanların hepsi aynı pozisyon içerisinde. Koşar vaziyette ve şahlanarak Orpheus'a sanki saldırır pozisyonda işlenmişlerdir. Genel olarak aslan ve leopar sarı, yaban domuzu ve kaplan siyah renkli olarak görülmektedir. Yaban domuzunun diğer üç hayvanın içinde bulunduğu şahlanmış hareketi aslında gerçekçi değildir. Burada sanatçının bu dörtlüyü aynı hareketle benzer bir kompozisyon içine sokma gayreti söz konusudur. Hayvanların dördünde ağızları açıktır. Yaban domuzu dışında diğer üçünün dil detayı da kırmızı renkli olarak verilmiştir. Aslan iri yapılı, iri siyah gözlü ön ve arka bacaklar bitişik olarak tasvir edilmiştir. Yeleleri kısa ve harekete rağmen donuk durmaktadırlar. Uzun kuyruk havaya doğru "s" çizerek uzanmaktadır. Aynı görünümdeki kaplanın kuyruğu sahnenin dışına taşmıştır. Üzerinde yer alan leopar küçük ve zayıf yapılıdır. Kürkü üzerinde siyah konturlu yuvarlak puanları yer alır. Yaban domuzunun dik yeleleri ve kulakları ile diş detayı verilmiştir. Kaplan ve leoparın arka bacakları tam olarak gerilmiş ve sıçrama hareketine başlamışlardır. Aslan ve yaban domuzunun ise arka bacakları sıçrama pozisyonuna henüz geçtikleri izlenimi verir şekilde eklem yerlerinden kırılmışlardır. Orpheus'un sağ tarafındaki hayvanlar onun misyonuna uygun bir şekilde sakin ve huzurlu olarak betimlenmişlerdir. Orpheus'un başının hemen yanındaki küçük kuşun kanatları kapalı, yani uçar vaziyette değildir. Ancak buna rağmen sahnede onun üzerinde durduğu her hangi bir dal ya da başka bir şey olmamasına rağmen sanki bir yere konmuş gibi betimlenmiştir. Diğer iri kuş ise kökünün nereden çıktığı belli olmayan, alttaki oturan yaban keçisi üzerinden, yukarı uzanan bir ağaç dalı üzerinde durmaktadır. Yaban keçisi oturur vaziyette, uzun, yukarıda dışa dönük boynuzlu

olarak betimlenmiştir. Altındaki tay kitabenin bulunduğu çerçevenin üstünde durmaktadır. Çizgisel olarak yeleleri verilmiştir. Diğer hayvanlardan farklı olarak arka bacakları ayrı işlenmiştir. Diğer bir yaban keçisi üstteki yaban keçisi ile aynı şekilde oturmaktadır. Sağ ön bacağı kırılarak, eklem yerinden geriye atılmış diğer ön bacak ön tarafa uzatılmıştır. Diğer yaban keçisinde sol ön bacak bu şekilde uzatılmayarak hafifçe kırılmıştır. Sakal detayı verilen yaban keçisinin diğerinden bir farkı da boynuzlarındadır. Burada boynuzlar uzun ve arkaya ve aşağı doğru uzamaktadır.

Döşeme üzerindeki figürlerin yerleştirilişinde derinlik ve hacimsellik gibi özellikler Edessa mozaiklerinin bir özelliği olarak yoktur. Ancak hayvanların üst üste dizilişinde “merdiven perspektifi” söz konusudur. Merkezi bir düzenleme olmadığı gibi soyut olarak verilmiş bir ağaç dalı ve Orpheus’un oturduğu platformun gösterilmemesi sanatçı ve bölge özelliği olarak değerlendirilebilir. Figürler üzerinde gördüğümüz, ışık-gölge teknikleri kullanılmıştır. Bu Orpheus’un boynu ve yüzünün sağ yanında ayrıca hayvanlarda koyudan açığa doğru giden renklendirmelerle sağlanmıştır. Yine Edessa mozaiklerinin bir özelliği olarak sahnede doldurucu öğeler kullanılmamıştır. Döşemenin etrafını basit, siyah bir bant çevrelemektedir. Döşemede bundan başka kenar bordürleri ile ilgili süsleme yoktur.

Döşeme üzerinde iki ayrı yerde Estrangelo Süryanice yazıtlar vardır. Bunlar Orpheus’un başının sağında yer alan üç satırlık yazıtla döşemenin sol alt kenarında, köşeye yakın yerde bir çerçeve içinde yer alan altı satırlık yazıttır. Mozaik üzerindeki yazıtları J.F.Healey okumuştur.<sup>33</sup> Orpheus’un başının hemen yanında şöyle yazmaktadır:

- |                             |                              |
|-----------------------------|------------------------------|
| 1. <i>brsgd</i>             | Bārsaged, (ܒܪܫܓܕ)            |
| 2. <i>rswp</i> ’            | mozaik ustası,               |
| 3. <i>rsp</i> <sup>34</sup> | mozaiği yaptı. <sup>35</sup> |

<sup>33</sup> Healey, s. 316vd, pl. A1–6, B1–3

<sup>34</sup> J.F. Healey buradaki “r” olarak verdiği harfin tartışmaya açık olduğunu ifade eder. Bu bulanıklığın varlığını ise harfin üzerine koyduğu “ ° ” işareti ile belirtmektedir. Aynı şekilde döşemedeki diğer uzun yazıt içinde geçerli bir durum söz konusudur.

Döşemedeki yazıtların bu bölümünden de anlaşılacağı üzere mozaik ustası eserine imzasını atmıştır. Bu Edessa mozaiklerindeki tek örnektir. Altta kitabenin yer aldığı altı satırlık yazıt şöyle çevrilmektedir:

1. <i>byrh nysn šnt hmšm</i>	Nisan ayı sene beş yüz
2. <i>whmš 'n' pp' br</i>	beş, ben, Pāpā'nın oğlu
3. <i>pp' bdt ly byt</i>	Pāpā, bu istirahat odasını, kendim için yaptım
4. <i>mškb' hn' ly</i>	kendim için
5. <i>wlbny wlyrty bryk</i>	ve çocuklarım için ve varislerim için. Kutsanmış olsun
6. <i>mn dnhz' wnbrk</i>	her kim görür ve dua eder olursa.

Mezarın sahibi “Pāpā” Edessa mozaiklerinde ve kabartmalarında olmasa bile Pappus ismi geçmektedir. Döşemenin en önemli özelliği, J. Healey’in tespitlerine göre, üzerinde sanatçı imzası bulunan tek Edessa mozaiği olmasıdır. Yazıtta beş yüz beş yılı okunmaktadır. Seleukos takviminin bu tarihi döşemenin kesin tarihini de vermektedir. Buna göre döşeme M.S. 194 yılına tarihlenir (**Şekil 120**).

## 5.2. Kayıp Mozaikler

Şanlıurfa’da bu güne kadar ortaya çıkmış otuzdan fazla mozaik döşemenin Türkiye’de bulunanları ile yurtdışındaki müzelerde yer alanları dışında diğerleri yok olmuştur. Bir kısım mozaik ise koleksiyonerlerin elindedir. Yok olanlar çalınmış, parçalanmış ya da buldukları mezar kontekstlerinin üzerine gelen kondular yüzünden, ya bunların altında kalmış ya da konu sahipleri tarafından ortadan kaldırılmışlardır. Görünüşe göre mozaiklerin yok olmalarının en büyük sebebi hiçbirinin yerinden kaldırılarak korumaya alınmamasıdır. Bu mozaiklerin hemen

---

<sup>35</sup> Yazıtların orijinal halini J.F.Healey yayınında birebir kopya olarak vermiştir. Bkz. Healey, pl. A1–6, B1–3; Metin kısmında yazıtları Latince harflere çevirerek vermiştir. Bu katalogda da Latince çevirisi olduğu gibi aktarılmıştır.

hepsi 1950'li ve 1960'lı yıllar da Segal tarafından tespit edilmişlerdir.<sup>36</sup> Son yıllarda tespit edilen üç adet Edessa Mozaïği Şanlıurfa şehrinin yerel tarih yazarı Selahattin E. Güler tarafından tespit edilmişlerdir. Bu döşemelerde bu gün yok olmuşlardır.<sup>37</sup> Döşemelerin hepsi yayınlarda geçmekte<sup>38</sup> ancak hemen hiçbirinin katalog bilgileri alınmamıştır. Yayınlardan günümüze genel fotoğrafları kalmıştır. Buldukları mezarların mimari dokularının planları çıkartılmamıştır. Maalasef bu gün döşemelerin kayıp oluşu ve mezarların konutlar altında kalması bu işlemin yapılmasını imkânsız hale getirmektedir. Kayıp Edessa Mozaik Döşemeleri; Orpheus Mozaïği, Phoenix (Zümrüd-ü Anka) Mozaïği, Cenaze Şöleni Mozaïği, Balay Mozaïği, Aile Portresi Mozaïği, Zenodora Mozaïği, Ma'na ve Barma'na Mozaikleridir.

### 5.2.1. Zenodora Mozaïği<sup>39</sup>

#### *Tespit Edildiği Yer ve Zaman:*

Şehrin neresinden ve ne zaman çıktığı bilinmiyor. 1881 yılında Şanlıurfa'da kopya edilmiş ancak bu kopyada bu gün kayıptır.

#### *Boyutları:*

Kayıtlı Değil

#### *Figür Boyutları:*

Kayıtlı Değil

#### *Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Kayıtlı Değil

#### *Tessera Renkleri:*

---

<sup>36</sup> J.B. Segal 1952, 1956, 1959, 1961, 1966 yıllarında Urfa'ya beş ziyaret gerçekleştirmiştir. Bu ziyaretlerden Mayıs-Haziran 1952 yılında olanı şehrin önemli bir pagan kült alanı olan Sumatar ya da Soğmatar Harabelerin'e olmuştur. Bkz. Segal, Pagan Monuments, ss. 97-119

<sup>37</sup> Döşemelerden biri yazar müzeye kaldırılmış olarak yazar tarafından belirtilmektedir. Ancak Şanlıurfa Müzesine yaptığım ziyarette müze müdürü bu döşemenin kum yığını şeklinde poşetlerde olduğunu ifade ederek görmemize müsaade etmemiştir.

<sup>38</sup> Yayınlar daha çok J.B. Segal, J. Leroy ve H.J.W. Drijvers'a aittir. Bu yayınlar teknik olarak bilgiler içermektedir. Daha çok bu bilim adamlarının uzmanlıkları doğrultusunda yazıt ve ikonografileri incelenmiştir. Dolayısıyla döşemelerin imalat tekniği, ölçülendirme ve bezeme detaylarının çıkartılması ile ilgili herhangi bir çalışma yapılmamıştır.

<sup>39</sup> Drijvers, Inscriptions, s. 31-32; Drijvers, Cults and Beliefs, s. 187; Drijvers ve Healey, ss. 160-162, pl. 47; Güler ve Çelik, s. 188, res. 148; Leroy, Mosaïques, ss. 307-309, fig. 1; Segal, New Syriac Inscriptions, s. 32; Segal, Four Syriac Inscriptions, ss. 297-300, pl. 1

Kayıtlı Değil

*Tarih/Dönem:*

M.S. 259/Roma Hâkimiyeti

*Tanım:*

Bu döşeme hakkında aktarılan bilgilerde, döşemenin adı bilinmeyen Jaffalı bir kişi tarafından görülüp 1881 yılında onu kopya ettiği yönündedir. Bu işlemi yapan kişi mozağin bir modelini C.Clermont-Ganneau'ya gönderilmiştir. O'da 1884 yılında bu olası mozaik döşemeyi yayınlamıştır.<sup>40</sup> On üç satırlık yazıtın on birinci satırında yer alan ismi (𐤆𐤓𐤁𐤃) J.B.Segal farklı farklı isimlerle adlandırmıştır. H.J.W. Drijvers bu ismin orijinalinde “Zenodora” gibi okunması gerektiğini söylemekte ancak mevcut kopyadaki bu ismin en doğru okunuşunun “Za‘rura” olduğunu ifade eder. Böylece burada bir Zenodora ismiyle karşılaşmamış olduğundan döşemeye yukarıdaki farklı adlar verilebilir.

Bu kopya üzerinde başında sivri başlığı (Köfü) olan oturur vaziyetteki kadının aşağıya sarkan örtüsü tipik Edessa kadın kıyafetini yansıtmaktadır. İri gözleri ile mağrur bir ifade içerisinde sola bakar şekildedir. Boynunda yöresel gerdanlıkları vardır. Bunlar bu günde yörede kullanılan “kelep” adı verilen inci dizili gerdanlıklara benzemektedir.<sup>41</sup> Sağ eli dirsekten kırılarak sol göğsü üstünde durmaktadır. Bu poz muhtemelen bir saygı ya da anma işareti olabilir. Aynı poz içerisinde başları açık iki kız çocuğu kadının önünde durmaktadır. Saç tuvaletleri aynı olan kızlar, kadının baktığı yönün zıt yönüne bakmaktadırlar. Ağızları kapalı tipik iri gözlere sahiptirler. V şeklinde açık yakalı uzun yekpare elbiseleri uzun kolludur. Ayaklarında sivri uçlu pabuçları vardır. Derinlik ifadesi olmadığı çocukların ayaklarının profilden işlenişi ile belli olmaktadır. Ancak tüm bu görünüş özelliklerine rağmen mozağin aslı bu görüntülerden farklılık arz ediyor olabilirdi. Giysi detayları farklı bir yorumda kopya edildiğini hissettirmektedir.

---

<sup>40</sup> Clermont-Ganneau, Rappports sur une mission en Paletsine et en Phénicie entreprise en 1881. Cinguième Rapport”, **Archives des Missions Scientifiques et Littéraires 3rd series 11**, 1881, ss. 157–251

<sup>41</sup> Cihat Kürkçüoğlu, “Şanlıurfa Yöresi Kadın Takıları”, **Şanlıurfa Uygarlıkların Doğduğu Şehir**, Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Yayınları (Şurkav), Ed. Cihat Kürkçüoğlu, Müslüm Akalm, Sabri Kürkçüoğlu, Selahaddin E. Güler, Ankara, 2002, s. 212



*Figür Boyutları:*

Kayıtlı değil

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Kayıtlı Değil

*Tessera Renkleri:*

Kayıtlı Değil

*Tarih/Dönem:*

M.S. 3. yüzyıl

*Tanım:*

Kim tarafından tespit edildiği bilinmeyen bu döşemenin çizimleri 1890 yılında J. Euting tarafından yapılarak yayınlanmıştır.<sup>43</sup> Bu yüzden döşeme bu tarihten kısa bir süre önce tespit edilmiş olmalıdır. Balay adı özellikle Palymra yazıtlarında sıkça karşılaşılan adlardan biridir.

Döşeme, bu gün İstanbul Arkeoloji Müzesinde bulunan Aphtuha Mozağında ve yerin altında bırakılan Abgar Mozağında olduğu gibi çerçevelere ayrılmıştır. Görüntüde yer alan üç çerçeve ve bu çerçeveler içinde toplam on adet figür yer almaktadır. Ancak en alttaki çerçevede isimleri olmasına rağmen üç adet figür J.Euting tarafından çizilmemiştir. Muhtemelen mozağın tespit edildiği zamanda da bu üç figür seçilecek durumda değildi. Figürler portre şeklinde cepheden verilmiştir. En üst çerçeve de dört, ortada beş ve son çerçevede bir figür yer alır. Üst çerçevede sağdan ikinci figür sakallı bir erkektir. Bu figür mezarın sahibi Balay'dır. Yüzünün üst yarımı gözükmemektedir. Dolayısıyla olası başlığını görememekteyiz. Kapalı uzun kollu bir giysi ile verilmiştir. Balay'ın hemen sol yanındaki kadın onun kız kardeşi Şalmat'tir. Tipik başlığı (köfü) broşla sol omuz üzerinde tutturulmuş kıyafeti ile betimlenmiştir. İri gözlü, kapalı ağızlı ve ciddi ifadelidir. Balay'ın sağında yer alan ve Şalmat ile aynı görüntüdeki Damay adındaki kadının yazıtta yakınlık derecesi verilmemiştir. Damay'ın sağ yanında yer alan Sarkin adlı küçük kızın başı açık ve üç adet toka ile tutturulmuş saçları, dönemin kız çocuklarının saç modasını yansıtmaktadır. Orta çerçevenin sağ başında yer alan Absay karısı Qisat, sağ yanında yer alan Absay'ın annesi Arhemta bu çerçevenin kadın figürlerini oluşturmaktadır.

---

<sup>43</sup> Euting, ss. 231–239





yazıtlarda onların isimleri geçmektedir. Sırasıyla: “Gavsi kızı Šalmat; Gavsi oğlu Balay; Damay; Sarkin; Abšay karısı Qisat; Mag....a; Absdšuk; Balay oğlu Barnabas; Samay; Ani’nin annesi Šalmat; Balay’ın oğlu Ani.”

Döşeme en dışta testere dişi süsleri ile onun önünde Barma’na Mozaikinde yer alan örnekten farklı-muhtemelen daha erken- dalga bordürü ve onun önünde basit örgü süslemeleri ile çevrelenmiştir (**Şekil 122**).

### 5.2.3. Aile Portresi Mozaiki<sup>44</sup>

*Tespit Edildiği Yer ve Zaman:*

Eyyübiye Mahallesi. İç kalenin güneyinde (ünlü çift sütunun bulunduğu kalenin güneyi)-1952

*Boyutları:*

Kayıtlı değil

*Figür Boyutları:*

Kayıtlı değil

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Kayıtlı değil

*Tessera Renkleri:*

Kayıtlı değil ancak elimizdeki fotoğrafına göre, sarı, kırmızı, gri, beyaz, siyah, yeşil gibi renkler kullanılmış

*Tarih/Dönem:*

M.S. 3. yüzyıl

*Tanım:*

J.B. Segal tarafından 1952 yılında keşfedilen Edessa’nın en ünlü mozaiklerinden biri olan Aile Portresi ya da Muqimu Mozaikinin, renkli çizimi S. Lloyd tarafından yapılmıştır. O günden bu güne bu mozaik’in görseli ile ilgili fotoğraf

<sup>44</sup> Balty, Proche-Orient, s. 388; Balty, Mosaiques antiques, s. 15, pl. V.1; Colledge, Edessa Funerary Mosaics, s. 193, pl. CIX. 2; Drijvers Inscriptions, ss. 36–37; Drijvers, Cults and Beliefs, s. 187, pl. XIII; Drijvers ve Healey, ss. 170–171, pl. 49; Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, s. 173, fig. 182; Çelik ve Güler, s. 184, res. 140; Günel, s. 102; şek. 12; Leroy, Mosaiques, s. 315 vd, pl. XXII; Ross, s. 113, fig. 5.7; Segal, Pagan Monuments, ss. 117–118, pl. XII.1; Segal, 2nd-3rd Century Inscriptions, ss. 29–30; Segal, Edessa, ss. 59 60, res. 1

ve S.Lloyd'un çizimleri ulaşmıştır. Döşemenin aslının akıbeti konusunda ise hiçbir bilgi yoktur.

Muqimu mozaiğinde toplam yedi kişi betimlenmiştir. Bunlardan dördü yetişkin erkek, ikisi kadın ve bir adette küçük bir kız vardır. Figürlerin hepsi yazıtlardan anlaşıldığı üzere aynı ailenin fertleridir. Ağırbaşlı görüntüleri ve zengin giysiler içinde yer almaları onların rahat koşullarda yaşayan soylular olduklarını işaret etmektedir. Küçük kız figürünün dışında bütün figürler boydan bütünüyle görülmektedirler. Ayakta yer alan figürler belli bir diziliş içerisinde yer alırlar. En sağdaki evin annesi pozisyonundaki kadın (Muqimu karısı Ga'u) ve en soldaki evin büyük kızı pozisyonundaki kadın (Muqimu kızı Amathanay) aynı ikonografik özellikleri taşımaktadırlar. Yüksek iki şeritli başlıkları (köfü) bu ailenin zengin oluşuna dair başka bir örnektir. Annenin saçları örgülü olarak köfuden dışarı taşmıştır. Üzerlerinde bol nakışlı uzun kollu tunikler yer almaktadır. Ga'u en sağda, giysisinin tüm detaylarının ortada, ancak evin kızı Amathanay'ın abisi ya da erkek kardeşi Ma'nun arka planında olduğu için gövdesinden ayaklarına kadarki sol yanı arka planda kalarak gözükmemektedir. Sağ kolları dirsekten kırık, Ga'u'da sol göğüs üzerinde, üst elbisenin broşla tutturulduğu yere uzanmakta, Amathanay'ın ise Ma'nu'nun kolu üzerinden onun göğsüne doğru uzanmaktadır. Ga'u'nun sağ kolu serbest bir şekilde aşağıya uzanmaktadır. Sağ bacağı dizden hafifçe kırılmıştır. Sivri uçlu elbisenin kısmen kapattığı pabuçları vardır. Döşemenin ana figürü olan Muqimu, evin kadınının sağ yanında betimlenmiştir. Muhtemelen mezarın sahibi o'dur. Başında sarık benzeri oldukça zengin görümlü bir başlığı vardır. Edessa mozaikleri içinde sarıkla betimlenmiş tek erkek figürüdür. İri gözlü etrafı gözlemler şekildedir. Sakalları gri-siyah işlenerek yaşlı bir hava verilmiştir. Üzerinde bir gömlek ve üstünde uzun kaftan benzeri dar, uzun kollu bir ceket vardır. Ceketin kolları bileklerine kadar uzanmaktadır. Altında tipik şalvara yakın pantolonu ve arkası açık, tek tokalı yemeni tarzı pabuçları ile işlenmiştir. Kolların her ikisi de dirsekten kırılarak sağ kol sol kol üst kısmına gelecek şekilde göbek hizasına uzanmaktadır. Muqimu yumruk şeklindeki ellerinde bir –belki de ölüyü temsilen-yaprak ya da dal tutmaktadır. Muqimu'nun yanındaki erkek onun büyük oğlu olmalıdır. Başındaki Frig başlığı ve babasının hemen yanı başında olması böyle bir

yorumu ortaya çıkarabilir. Onun adının yazdığı yazıtın bir bölümü ve sol gözünü içine alan kısım tahrip olduğundan dolayı ismi tam olarak okunamamaktadır. Döşemedeki diğer erkek figürler gibi aynı görüntüdedir. Altındaki pantolon şeritli olarak işlenmiştir. Döşemenin diğer iki erkeği Muqimu'nun diğer oğullarıdır. Oğulların giysi kolları Muqimu'nun aksine dirseklere kadar uzanmaktadır. Muqimu ve Ga'u arasındaki ve gövdeden yukarısı betimlenen arka plandaki kız çocuğu Muqimu'nun torunu ve evin küçük oğlu Ma'na'nın kızıdır. Yüzünün bir kısmı tahrip olmuştur. Saçları dönemin modası doğrultusunda üç demet halinde üç toka ile tutturulmuştur. Üzerinde ortası şeritli bir kazak vardır.

Döşeme üzerindeki yazıtlar:

אבנא חסא  
 חסא  
 אבנא חסא  
 חסא  
 אבנא חסא  
 חסא [-----]  
 חסא  
 אבנא חסא  
 חסא  
 אבנא חסא  
 חסא  
 אבנא חסא  
 חסא  
 אבנא חסא

Mozaik döşeme üzerindeki yazıtlarda betimlenen yedi kişinin adları yazmaktadır. Bunun dışında mezarın tarihi ve yaptıran kişi hakkında herhangi bir kitabe yoktur. Buna göre betimlenen yedi kişinin adı yukarıda verilen yazıtlarda sırasıyla şöyledir: “Muqimu karısı Ga'u; Ma'nu kızı Şalmat; Abdnahay oğlu Muqimu; Muqimu oğlu Az.....; Muqimu oğlu Abdşamaş; Muqimu oğlu Ma'nu; Muqimu kızı Amatnahay”.

Döşeme üzerinde tüm figürler cepheden ayakta işlenmiştir. Ağızlar kapalı ciddi ifadelerdir. Aynı hiza kuralı burada da geçerlidir. Ancak kadın figürlerinin erkeklere nazaran biraz arka planda yapılma gayreti dikkat çekmektedir. Evin kadını kocasının hemen yanı başında saygın bir konumdadır. Erkekler büyükten küçüğe göre sıralanmışlardır. Çizgici anlatım konturlardaki kalın ifadelerle verilmiştir. Özellikle evin erkeği odaklı çizgisel ifade çok güçlüdür. Çizgisel anlatım oldukça duru bir şekilde ifade edilmiştir. Bu anlatım hatlara göre oldukça başarılı ve net bir şekildedir. Şehrin mozaik özelliklerinin gereği olarak doldurucu motif kullanılmamış beyaz renkli zemin fon olarak kullanılmıştır. Hacimsellik, perspektif söz konusu değildir. Tüm bu özellikler ve giysilerdeki moda anlayışı tamamen Part etkilerinin sonuçlarıdır. Döşeme en dışta piramit sonra örgü ve yine piramit süslerinin oluşturduğu bordür kuşağı ile çerçevelenerek bezenmiştir. Örgü kuşağından sonra tekrar piramit süsleri yer alır. Bunların dışında, Edessa mozaiklerinde başka örneği olmayan yatay ve dikey iç motifi yer alır. Dışta ince siyah bir çizgi içinde kalan bu süslemeden sonra küçük, zemin renginde bir açıklık, sonra basit kalın bir bant ve tekrar zemin renginde nispeten geniş bir açıklık ve tekrar siyah bantla döşeme sona erer (**Şekil 123–125**).

#### 5.2.4. Cenaze Şöleni Mozaïği (C)<sup>45</sup>

*Tespit Edildiği Yer ve Zaman:*

Eyyübiye Mahallesinde bir kaya mezarından–1956

*Boyutları:*

Kayıtlı değil

*Figür Boyutları:*

Kayıtlı değil

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Kayıtlı Değil

---

<sup>45</sup> Balty, Proche Orient, s. 388, pl. XXIII. 2; Balty, Mosaïques antiques, s. 15, pl. V. 2; Colledge, Edessa Funerary Mosaics, ss. 191–192, pl. CVIII; Drijvers, Inscriptions, ss. 41–43; Drijvers, Cults and Beliefs, s. 188, pl. XVII; Drijvers ve Healey, ss. 180–183; Pl: 54; Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, fig. 183; Çelik ve Güler, ss. 186–187, res. 144; Günel, s. 101, şek. 6; Leroy, Nouvelles, ss. 165–169; Parlasca, Mosaiken Edessa, ss. 227–229, abb. 1–2; Ross, s. 113, fig. 5.1; Segal, New Mosaics, ss. 155–157, fig. 3; Segal, New Syriac Inscriptions ss. 37–39; Segal, Edessa, s. 93, res. 2

*Tessera Renkleri:*

Kayıtlı Değil

*Tarih/Dönem:*

M.S. 208–218–228 ya da 238/ Krallık Dönemi (IX. Ma'nu Bar Abgar)

*Tanım:*

Edessa'nın kayıp mozaikleri içerisinde önemli bir yeri olan bu örnek J.B. Segal tarafından bulunmuştur. Bir süre sonra kaybolan daha doğrusu kaçırılan döşeme parçalanmıştır. Parçalarının bir kısmı Beyrut'ta görülmüştür. Müzedeki Cenaze Şöleni Mozaïği ile aynı ikonografik özellikleri gösterir. Özellikle Palmyra şehrinde de sıkça karşılaşılan cenaze ritüeli ile ilgili bu sahnenin benzerine, Edessa'daki kimi kabartmalarda da görmekteyiz. Dolayısıyla cenaze şölenlerinin bu şekilde tasviri, ölüyü rahat ve keyifli gösterme çabası, onun sahnedeki uzanarak sergilediği hakim görüntüsü, şehirde ve yakın kültürel ilişkilerle etkilendiği ve /veya etkilediği kültürlerde de karşımıza çıkan önemli bir cenaze ritüelini sembolize etmektedir. Ölüye verilen değer ve dolayısıyla ölümden sonra yani ebediyet yaşamında, onun bu şekilde yüceltilmesi cenaze törenlerinin önemini vurgular niteliktedir. Figürler cepheden ve aynı hizada yer almaktadırlar.

Döşeme üzerinde karı, koca ve altı adet çocuğun yer aldığı sekiz kişilik bir aile yer almaktadır. Evin ölen erkeğinin, çocukların küçük olmalarından yola çıkarak, belki de orta yaşını henüz geçmiş olan biri olduğu düşünülebilir. Mezarın sahibi Zaydallat bir kline üzerine uzanmıştır. Uzandığı bu kline kakmalı olarak işlenmiştir. şarap kadehini tutmakta ve o kolunu da bir yastığa dayayarak rahat bir pozisyonda durmaktadır. Aynı zamanda yan gelip uzandığı bu görüntüde sırtının yan tarafını da yastığa dayayarak gövdesini nispeten dik bir konumda tutmaktadır. Başında işlenmiş tipik Frig külahı yer alır. İri gözlü, kapalı ağızlı ve sakallıdır. Kabayı andıran üst giysisi uzun kollu ve işli olmayan sade bir görüntüdedir. Belinde beyaz renkli ince bir kemeri altında da dar, bacaklarını saran bir içlik, belki de pantolon, vardır. Bu içlik paçalarında birbirlerine paralel iki adet şeritle işlenmiştir. Ayakkabısız, bileklerini kapatan çorapları ile betimlenmiştir. Bacakları üst üste, sağ eli sağ dizi üstündedir. Sol kolu dirsekten kırılmış elindeki şarap dolu kadehini tutmaktadır. Bu onun rahatlığını anlatan başka bir görüntüdür. Oturan kadın yani Avi ayaklarını bir

tabure üzerine dayayarak konumunun önemini yüksek bir yer ortamıyla pekiştirmektedir. Başında yüksek ve şeritli köfüsü ve uzun örtüsü, üzerinde neredeyse ayaklarını kapatacak kadar uzun kaftanı ile işlenmiştir. İri kaş göz detayı ve kapalı ağız ile ciddi ifadesi göze çarpmaktadır. Elbisesinin kolları uzun ve üst tarafı bir broşla sol omzuna tutturulmuştur. Sol kolu dirsekten kırık, bitiştiği parmakları ile açılmış eli, ölüyü yani kocasını göstermektedir. Aynı şekilde yanı başında belden yukarısını gördüğümüz, arka planda kalan kızları da babasını işaret etmektedir. Onun başlıksız bir örtüsü ile kapalı görüntüsü, bu yaştaki bir kız çocuğunun Edessa mozaiklerindeki ikonografiye aykırıdır. Uzun bir elbisesi vardır. Annesinde olduğu gibi elbisesi sol omzunda broşla tutturulmuştur. Kız babasını işaret etmektedir. Zaydallat'ın hemen sağında yer alan oğlu küçük yaştadır. Başlı açık kısa saçları vardır. Sol omzundan aşağıya elbisesinin parçası sarkmaktadır. Elbisesi uzun kolludur. Belinde ince bir kemer vardır. Her iki koluyla da babasını göstermekte, sol kolunun yarısı babasının arkasında kalmaktadır. Küçük kardeşin yanındaki oğul, başlı açık ve babasına doğru dönmüştür. Uzun elbisesi ve belinde ince kemeriyle betimlenmiştir. Kolları uzun olan bu elbisenin üst kısmın dik iki adet ince paralel şerit, altta üç adet, kalın birbirine paralel şerit vardır. Elbisenin kolları da şeritlerle işlenmiştir. Sol kolu serbest, sağ kolu babasına doğru uzanmakta ve ona havluya benzer bir şey uzatmaktadır. Sahnenin altında, Zaydallat'ın orta aksına gelecek şekilde önünde duran figür her ne kadar yazıtta kızı olarak geçse de, erkek bir çocuğa benzemektedir. Bunu giysisinden özellikle de altındaki pantolondan anlamaktayız. Sahnenin üst sol kenarındaki figürle oldukça benzer bir görüntüdedir. Ancak ne olduğu belli olmayan bir sunu kabını diğerinden farklı olarak iki eliyle babasına uzatmaktadır. Sahnenin en altında yer alan ve vücutlarının gövdeden üstünün işlendiği iki erkek evlatta aynı görüntüdedirler. Başlı açık ve sol omuzlarında muhtemelen üzerlerinde yer alan cübbe benzeri kıyafetleri tutan ilmekler yer almaktadır.

Mozaik üzerinde yer alan yazıtlar araştırmacılar tarafından aşağıdaki gibi yayınlanmıştır:

ⲁ[---Ⲛ]Ⲛⲓ[---] ⲁⲩ ⲁⲚ ⲁⲩ  
ⲁⲩⲁⲓ



oğlu Ma‘mi; Zaydallat’ın kızı Z....; Zaydallat’ın oğlu Ma...u; Zaydallat’ın oğlu Barba‘şamin.”

Beyaz fon üzerine işlenen sahnede hiçbir doldurucu motif yer almamaktadır. Çizgici anlatım elbise kıvrımlarında ve konturlarında vurgulu bir şekilde işlenmiştir. Döşeme kitabenin yer aldığı üst kısımda yer alan iki adet basit çizgi ve sonrasında testere dişlerinden oluşan bir bordürle çevrili, bunun ardından ise basit örgü süslemesiyle çevrelenmiştir. Örgüden sonra sahneyi sınırlayan basit bant çerçevesi vardır (**Şekil 126 ve 129**).

Bu değerli mozaiğe ait iki adet fragman, Beyrut’ta antika satışı yapılan bir dükkanda görülmüştür. Bu bilgiyi ilk kez aktaran K. Parlasca iki parçayı yayınlamıştır.<sup>46</sup> Bunlardan biri döşemenin en solunda yer alan, babasına havlu benzeri bir şey uzatan, Zaydallat’ın oğlu Ma‘mi’ye ait ve onun sadece baş kısmını gösteren parçası ile döşemenin en altında yer alan sadece büst şeklinde görüntüsünün yer aldığı Zaydallat’ın oğlu Barba‘şamin’e ait olan parçalardır. Anlaşılan döşeme yerinden sökülerek çalınmış ve parçalara kesilerek kısım kısım satılmıştır. Satılan parçalardan hiçbiri dünya müzelerinde kayıtlı değildir. Bu iki parçanın da bu gün akıbeti belli değildir (**Şekil 127–128**).

### 5.2.5. Orpheus Mozaigi<sup>47</sup>

*Tespit Edildiği Yer ve Zaman:*

Eyyübiye Mahallesi’nden bir kaya mezarı - 1956

*Boyutları:*

Kayıtlı değil

*Figür Boyutları:*

<sup>46</sup> Parlasca, Mosaiken Edessa, s. 229, pl. 2; yine aynı parçaları M.A. R. Colledge Parlasca’yı kaynak göstererek yayınlamıştır. Bkz. Colledge, Edessa Funerary Mosaics, pl. CVIII, 2–3

<sup>47</sup> Balty, Proche-orient, s. 389, pl. XXIV; Colledge, Edessa Funerary Mosaics, ss. 190–191, pl. CVI, 2; Drijvers, Inscriptions ss. 40–41; Drijvers Cults and Beliefs, ss. 189–192, pl. XV; Drijvers, Ein Grabmosaik, s. 18; Drijvers ve Healey, ss. 178–179, pl. 53; Çelik ve Güler, s. 187, res. 146; Leroy, Nouvelles, s. 160; Ross, ss. 111–113, fig. 5.4; Segal, New Mosaics, s. 155; Segal, New Syriac Inscriptions, ss. 36-37; Segal, Edessa, s. 89 vd., res. 68; Tülek, ss. 44–45, fig. 2-3; Yaşar, Ahiret İnancı, s. 114 vd.



Kayıtlı değil

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Kayıtlı Değil

*Tessera Renkleri:*

Kayıtlı Değil

*Tarih/Dönem:*

M.S. 227–228/Krallık Dönemi (IX. Ma'nu Bar Abgar)

*Tanım:*

Döşemenin Orpheus'un baş kısmını da içine alan üst sol köşesi tahrip olarak J.B. Segal tarafından ele geçmiştir.<sup>48</sup> Bu tahrip kısma yakın ve Orpheus'un görünmeyen başının hemen yanındaki yazıtta "ⲟⲩⲁⲓⲣ" olarak onun adı yazmaktadır. Beyaz fonlu döşemede, sahnede sırtını nispeten ağaca yaslamış ve kaya üzerinde oturur vaziyette Orpheus'un üst kısmı cepheden, alt kısmı ise yandan verilmiştir. Sol dizi üzerinde üç telli ve uçları boynuz şeklinde müzik aleti yer alır. Onu sol eli ile tutmakta ve sağ elini uzatarak çalmaya hazırlanmaktadır. Orpheus alt giysi olarak Pers orijinli bir giysi olan ve Edessa'daki diğer mozaiklerdeki erkeklerinde giydiği pantolon benzeri bir giysi ve onun üzerinde geniş ve boydan bir elbise giymiştir. Orpheus'un sağ tarafında yandan verilen oturur vaziyetteki yaban keçisi ya da oğlak, sol tarafında bulunan ve yine yandan verilen aslan ve üç adet kuş ona doğru bakmakta ve birazdan çalacağı müziğe kendilerini hazırlamışlardır. Hayvanlar sol tarafta altta aslan ve üstünde üç adet kuş olarak üst üste verilmiş ve bir anlamda "merdiven perspektifi" ile betimlenmişlerdir.

Merkezi bir düzenlemenin olmadığı döşemede çizgici anlatım, şehrin mozaiklerinin bir özelliği olarak göze çarpmakta ve kalın konturlu figürlerle bu vurgu ifade edilmektedir. Yine şehrin mozaiklerinin bir özelliği olarak hacimsellik kullanılmamıştır. Bu özellik bir anlamda Part etkisinin bir uzantısı sayılabilir.

Biri erkek biri kız çocuğu olan iki adet giysili kanatlı figürün tuttuğu tabula ansata'daki dört satırlık yazıt şöyledir:

---

<sup>48</sup> Döşemenin in situ resmi için bkz. Segal, *New Mosaics*, s. 157

כעס חסד וחסד חסד  
כעס חסד וחסד חסד  
כעס חסד וחסד חסד  
כעס חסד וחסד חסד

Buna göre yazıtta “Ben Barnay oğlu Aphtuha [beş yüz] otuz dokuz yılının Tammuz (Temmuz ayı) ayında bu sonsuzluk evini kendim için ve çocuklarım için ve benden sonrakiler için yaptım” olarak çevrilmektedir.<sup>49</sup> Böylece döşemenin tam tarihide yazıtta geçmektedir. Seleukos takvimine göre 539 yılı M.S. 228 yılına denk gelmektedir.

Mozaik döşemede sahneyi çevreleyen süslemeler döşenin alt tarafında izlenebilmektedir. Buna göre önce basit bir bant sonra testere dişi süslemesi ve en dışta kafes motifi ile bezenmiştir. Her tam dilim üst ve alt kenarlarından itibaren yarım dilimle diğer tam dilime bağlanır. Tam dilimlerin içinde küçük bir tam ve yarım dilimlerin içinde de küçük bir yarım dilim daha işlenmiştir (**Şekil 130–131**).

#### 5.2.6. Phoenix Mozaïği<sup>50</sup>

*Tespit Edildiği Yer ve Zaman:*

Eyyübiye Mahallesinde bir kaya mezarından–1956

*Boyutları:*

Kayıtlı Değil

*Figür Boyutları:*

Kayıtlı değil

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Kayıtlı Değil

*Tessera Renkleri:*

<sup>49</sup> Çoğunlukla “beş yüz” rakamı ya da ifadesi Suriye bölgesinde atlanarak yazılmamaktadır. Bkz. Colledge, Edessa Funerary Mosaics, s. 190

<sup>50</sup> Balty, Proche-orient, s. 389; Drijvers, Inscriptios, ss. 39–40; Drijvers, Cults and Beliefs, ss. 189–192; Drijvers, Ein Grabmosaik, s. 18; Drijvers ve Healey, ss. 176–177, pl. 52; Çelik ve Güler, s. 188, res. 149; Leroy, Nouvelles, s. 160; Ross, ss. 111–113; fig. 5.3; Segal, New Mosaics, s. 155; Segal, New Syriac Inscriptios, ss. 35–36; Segal, Edessa, s. 93, res. 67; Yaşar, Ahiret İnancı, s.114 vd

Kayıtlı Değil

*Tarih/Dönem:*

M.S. 235–236/Krallık Dönemi (IX. Ma’nu Bar Abgar)

*Tanım:*

Üzerindeki bir kaç küçük tahribat dışında sağlam olarak J.B. Segal tarafından tespit edilerek fotoğraflandırılmış ancak sonradan yok olmuştur. Beyaz fonlu döşemede sahnenin ana teması olarak şehre özgü bir arkosoliumlu mezar tasvir edilmiştir. Mezarın hemen arka planında yükselen bir sütun –belki de bir stel- çelenk şeklinde yer almaktadır. Sütunun üzerinde yandan olarak tasvir edilmiş bir kuş yer almaktadır. Bu kuşun yanı başında dört harfli bir yazıt bulunur yazıtta “ϣϣϣϣ” yani Phoenix yazmaktadır. Buna göre bu kuş yaşamın yenilenmesini sembolize eden Phoenix ya da Zümrüd-ü Anka kuşudur. Phoenix’in başında bu kuşun fiziksel bir özelliği olarak ibik şeklinde tüyleri yer alır. Yine bu kuşun özellikleri arasında yer alan geniş kanatları kapalı olarak tasvir edilmiştir. İnce uzun bacakları perdesiz üç parmaklı ayakları zarif bir şekilde işlenmiştir. Döşemenin ortasında yer alan bu sahnenin her iki tarafında birer ağaç ve bu ağaçlar üzerinde Phoenix’e dönük, baş kısımları hafif aşağıya doğru olan küçük birer kuş betimlenmiştir. Gerek Phoenix gerekse küçük kuşların kanatları renkli olarak verilmiştir. Phoenix’in önünde yer alan ağaç, diğerine oranla daha yüksek ve ön planda yer almaktadır. Ağaçların gövdeleri yer yer beyaz tesseralar ile vurgulanmıştır. Edessa mozaiklerinin özellikleri arasında olmayan derinlik ve perspektif anlayışı, burada ağaçların ve ana sahnenin işlenişleriyle uygulanmaya çalışılmıştır.

Çizgici anlatım özellikle mezarın işlenişinde göze çarpmaktadır. Ancak figürlerin konturları şehrin mozaik sanatı üslubunun getirdiği kalın olma özelliği taşımamaktadırlar.

Sahnenin sağ alt köşesinde yer alan altı satırlık yazıt şöyledir:

ϣϣϣϣ ϣϣϣϣ  
ϣϣϣϣ ϣϣϣϣ  
ϣϣϣϣ ϣϣϣϣ  
ϣϣϣϣ ϣϣϣϣ  
ϣϣϣϣ ϣϣϣϣ  
ϣϣϣϣ ϣϣϣϣ

بسم الله الرحمن الرحيم  
الحمد لله

Yazıt; “Beş yüz kırk yedi yılında Barqa oğlu Barşamaş bu sonsuzluk evini kendim için ve çocuklarım için her zaman için yaptım” olarak çevrilmiştir. Yazıtta geçen tarih miladi olarak M.S. 235–236 yıllarına denk gelir. Böylece döşemenin tam tarihide bellidir.

Sahne basit bir bant ile çevrilidir. Döşemenin üst ve alt kenarlarında izlediğimiz basit örgü kuşağı döşemeyi çevrelemektedir. Örgü demetleri açıktan koyuya doğru giden tesseralardan oluşmaktadır. Örgü kuşağından sonra beyaz zeminli bir açıklık ve kafes motifi ile süslemeler bitirilmiştir. Her tam dilim üst ve alt kenarlarından itibaren yarım dilimle diğer tam dilime bağlanır. Tam dilimlerin içinde küçük bir tam ve yarım dilimlerin içinde de küçük bir yarım dilim daha işlenmiştir (Şekil 132–133).

### 5.2.7. Barma’na Mozaïği

*Tespit Edildiği Yer ve Zaman:*

Yakubiye Mahallesinden kaya mezarından bozma bir ev–1998

*Boyutları:*

Panel ölçüsü: 130x130

*Figür Boyutları:*

Kayıtlı değil

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Kayıtlı Değil

*Tessera Renkleri:*

Kayıtlı Değil

*Tarih/Dönem:*

M.S. 3. yüzyıl

*Tanım:*

1998 yılının sonlarında S.E.Güler ve B. Çelik tarafından bir evde tespit edilen bu mozaik döşeme, iç içe iki mezar odalarından birinin döşemelerinden birini

oluşturmaktadır. Tespit edildikten sonra yok olan döşeme kare biçimlidir ve üzerinde beş adet figür vardır. Mozaik döşemeyi tespit eden adı geçen araştırmacılar dışında mozaik hakkında bilgisi olan yoktur. Dolayısıyla döşeme hakkında verilen tanımlamalar bu iki araştırmacının birlikte kaleme aldıkları makaleden alınmıştır.<sup>51</sup>

Mozaik tek çerçevede beş kişiyi gösterir. Figürlü çerçevenin kenarlarını sırayla dalga dizisi motifi ve basit örgü motifi süslemiştir. Bunu kenarı da on santimetrelik fon renginde bir aralık bırakılarak sekiz santimetrelik siyah bant ile çerçevelenmiştir. Bu genel çevrenin üst kısmında, bej zemin üzerinde on beş santimetre boyutlarında siyah tesseralarla yapılmış ve iyi seçilemeyen iki adet rozete benzer bezeme görünür. Bununda üst kısmında, pembe zemin üzerinde iki santimetrelik siyah renkte kısa kenarları içbükey dikdörtgen bir çerçeve içinde yirmi santimetrelik aralıklarla dört adet flu bir bezeme yer alır. Bezemeli bölümün üst kısmı, ikinci mezar odasına geçişi sağlayan ve sonradan taş bir duvarla daraltıldığı anlaşılan girişin altında bulunduğundan, bu bezemelerin ne olduğunu tahmin etmek zordur.

Edessa figürlü mozaiklerinde karşılaştığımız, figürlerin adları bu döşemede de yörenin o dönemde kullandığı Estrangelo Süryanicesi ile verilmiştir.<sup>52</sup> Ancak burada diğer döşemelerde gördüğümüz kitabe şeklindeki mezarın kime ait olduğunu ve ne zaman yapıldığını anlatan yazıtta rastlanmamıştır.<sup>53</sup> Figürlerin adlarının geçtiği yazıtların tercümesi şöyledir: “Sama’nın kızı; Ma’nu oğlu Barkelbo; Barba‘min oğlu Barma’na; ‘Ama’nın kızı; Gerno.

Mozaikte yer alan figürler eldeki resme bakıldığında tipik M.S. 3. yüzyıl Edessa Mezar mozaiklerindeki ikonografik özellikleri taşımaktadırlar. İri badem gözlü figürler aynı hizada, cepheden, ciddi ifadeli, etrafı gözlemleyen ve sakin duruşlarıyla bu özellikleri yansıtır.

<sup>51</sup> Çelik ve Güler, ss. 182–189, res. 141; ayrıca çok kısa bir bilgi için bkz. Drijvers ve Healey, s. 252, add. 7

<sup>52</sup> Mozaği tespit eden araştırmacılar ilgili makalede yazıtın orijinalini yazmamışlardır. Elimizdeki fotoğraftan bu yazıtların orijinallerini çıkarmak mümkün olmamıştır.

<sup>53</sup> Adı geçen araştırmacıların ifade ettiği şekilde bu figürlü panelin neredeyse yarısına yakın kısmı ev sahibi tarafından tahrip edilmiştir. Belki de mozağe ait kitabe bu tahrip edilerek yok olan kısımda yer almaktaydı. Bkz. Çelik ve Güler, s. 184

Sama'nın kızı, Ma'nu oğlu Barkelbo'nun arkasında tasvir edilmiştir. Mozaikteki tahribat bu figürün de yarısını silmiştir. Sama'nın kızı, koyu gri renkte bir elbise içinde tasvir edilmiştir. Omuz, göğüs ve boyun kısmını çıplak bırakan gölge ve kıvrımları siyah renktedir. 'Ama'nın kızında bulunan ehram burada da verilmiştir. Sarı renkli ehram açık kahverengi kıvrımlıdır. Başında köfüsü ile Sama'nın kızı, bu köfuden aşağıya sarkan örtüsü ile betimlenmiştir. Koyu kestane renkli saçları köfünün dışına taşmaktadır. Köpek oğlu anlamına gelen Barkelbo oval yüzlü ve siyah sakallıdır. Başında Frig başlığına benzer, şehir erkeklerinin kullandığı bir başlıkla betimlenmiştir. Sol eli hafif kalkık, sağ eli göğsüne doğru verilmiştir. Barba'samin oğlu Barma'na adlı, döşemeye de adını veren figür diğer erkek figürüyle aynı özelliklere sahip bir başlık takmıştır. Sakalları siyah olarak verilmiştir. Sarı gömleklili ve sağ omzunda düğümlemiş bir elbise bağcığı görülür. Altında tipik şalvara yakın pantolonu vardır. 'Ama'nın kızı, pembe renkli bir elbise ile tasvir edilmiştir. Başında bulunan başlığa bağlı sarı renkte, vücudunun arka kısmından inen bir örtü ve sol omzundan göğsünün alt kısmına inen sarı bir ehram taşır. Figürün kolları tahrip olduğu için görünmez. Konik biçimli köfüsü vardır. Omuzları üzerine dökülen kestane renkli saçları köfuden dışarı taşmaktadır. Mozaığın sol başındaki figür, baş ve omzunun tasvir edildiği 'Ama'nın kızının solunda ve arka planda yer alan Gerno'dur. Gerno henüz çocuktur. Yuvarlak yüzlü, başlıksız ve kahverengi kısa saçlıdır (**Şekil 134**).

#### **5.2.8. Cenaze Şöleni Mozaïği (D) (Ma'na Mozaïği)**

*Tespit Edildiği Yer ve Zaman:*

Yakubiye Mahallesinden kaya mezarından bozma bir ev-1998

*Boyutları:*

Panel ölçüsü: 130x130

*Figür Boyutları:*

Kayıtlı değil

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Kayıtlı Değil

*Tessera Renkleri:*

Kayıtlı Değil

*Tarih/Dönem:*

M.S. 3. yüzyıl

*Tanım:*

Barma'na Mozaikin bitişindeki mezarın tabanını kaplamaktadır. Buradaki mezar odasının arkosoliumları zeminden beş santimetre yukarıdadır ve 160 cm uzunluğa sahiptir. Barma'na mozaiginde olduğu gibi bu döşemeyi de S.E.Güler ve B. Çelik tespit ederek incelemişlerdir. Buradaki tanımlamada, büyük oranda, diğer mezarda ele geçen döşemede olduğu gibi, iki araştırmacının beraber kaleme aldıkları makaleden alınmıştır.<sup>54</sup>

Mozaikteki şahıslar, bir kadın iki erkek olmak üzere üç kişiden oluşmaktadır. Kadın ayakta, iki erkek ise divana (kline) uzanmış şekilde tasvir edilmiştir. İç çerçevede alt kısmı tamamen kaplayan bir divan görülür. Divanın üstünde ince bir döşek ve iki ayrı yerde iki figür için, onların dirseklerini yasladıkları üst üste üçer adet yastık bulunmaktadır. Bir örtüyle örtülü divan, sol kenarı yarım daire, sağ kenarı ise dik bir şekilde son bulur. Örtü, koyu gri, bej ve pembe renklerden oluşur.

Bu mozaik döşemede de diğerlerinde olduğu gibi figürlerin isimleri baş kısımlarının yanında yazmaktadır. Ancak burada da, Barma 'na mozaiginde olduğu gibi, bir kitabe yazıtı mevcut değildir. Yazıtlar şöyledir: "Ma 'nu oğlu Baršamaš; Gerno oğlu Ma 'na; Ma 'na'nın karısı Rimay.

Sağ baştaki şahıs Ma'nu oğlu Baršamaš'tır. Baršamaš güneşin oğlu anlamındadır ve Arami kökenli Edessa toplumu tarafından çok kullanılan bir isimdir. Baršamaš, divana sol dirseğini dayamış vaziyette ve elinde çift kulbu bulunan bir kâse tutmaktadır (skyphos?). Muhtemelen içi şarap doludur. Sarı ve baj renklerde yapılmış bir elbise giymiştir. Başında tipik Frig başlığı vardır. Başlık, üst kısımda içi bej renginde yapılmış bir topaçla sona erer. Yüzü oval ve gür sakallıdır. Sakalının gri ve siyah renkte yapılması onun yaşlı olduğuna işaret etmektedir. Figürün

---

<sup>54</sup> Çelik ve Güler, ss. 182–189, res. 142

pozisyonundan anlaşıldığı üzere yani ikonografi bize mezar sahibinin Barşamaş olduğu sonucuna götürür. Nitekim şehirde ele geçen Cenaze Şöleni ikonografilerinde ölen kişi bu uzanan kişi olmaktadır. Ancak burada, bir diğer erkek figürü olan Ma'na'da, uzanan ana erkek figür gibi arka planda uzanmaktadır. Dolayısıyla ikonografi burada iki ölen kişi olduğu sonucuna götürebilir. Ma 'na divana uzanık vaziyette sağ ayağı dizden kırılarak, biraz içeriye çekilmiş sol ayağın üzerindedir. Pembe bir gömlek içinde görünen figürün göğsünden dizlerine kadar olan kısmı tahriptir. Gömlek renginde şalvara yakın bir pantolonu vardır. Baş açık, ince bir yüze sahiptir. Koyu gri sakalları ve kahverengi saçlıdır. Tahrip olmasına rağmen büyük bir ihtimalle sol kolu yastığa dayalıdır. Döşemenin tek kadın figürü olan Rimay, muhtemelen ayakta ve divanın arka planında tasvir edilmiştir. Başında köfüsü oldukça yüksektir. Köfünün üzerinden aşağıya doğru sarkan örtüsü sarı renklidir. Kırmızı renkli elbisesi ve boynunda kelep tarzında boncuklu gerdanlığı vardır. Saçları örgülü ve omuz üzerine sarmaktadır.

Döşemenin paneli siyah bir çizgi ile çevrilidir. Buradan sonra beyaz bir açıklık vardır. Bu açıklıktan sonra üçlü örgü kuşağı döşemeyi çevrelemektedir. Örgü demetleri renkli olarak yapılmıştır. Örgü kuşağından sonra yine beyaz bir açıklık ve sonra nispeten kalın siyah bir bantla mozaik döşeme çevrilmiştir (**Şekil 135**).

### **5.3. İn situ Mozaikler**

#### **5.3.1 Abgar Mozaığı<sup>55</sup>**

*Tespit Edildiği Yer ve Zaman*

Şehitlik Mahallesi kuzey nekropolü–1979

*Boyutları:*

234x278

*Figür Boyutları:*

---

<sup>55</sup> Colledge, Edessa Funerary Mosaics, s. 194, pl. CXII, 1; Drijvers, Ein Grabmosak, ss. 17–20; abb. 1; Drijvers, King Abgar Great, ss.167–189, pl. 1; Drijvers ve Healey, ss. 185–188, pl.55.10; Dunbabin, Greek and Roman Mosaics, fig. 184; Çelik ve Güler, s. 182, res. 138; Segal, A Mosaic from Edessa, ss. 107–110



Kayıtlı değil

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Kayıtlı Değil

*Tessera Renkleri:*

Kayıtlı Değil

*Tarih/Dönem:*

M.S. 3. yüzyıl

*Tanım:*

1979 yılında şehrin kuzey nekropolünün yer aldığı şehitlik mahallesi Çamlık tepesi mevkiinde ele geçen bu mozaik döşeme bir süre üstü açık şekilde yerinde kalmış ancak daha sonra üzerindeki kadın figürü çalındığı için alınan bir kararla üstü tekrar kapatılarak toprak altında bırakılmıştır. Bu gün bu alan park olarak düzenlenmiş, çay bahçesi alanına dönüştürülmüştür. Bir kısmı açıkken tahrip olan döşemenin hikâyesi böyle olsa da H.J.W. Drijvers ortadan kaybolmuş olabileceği ihtimalini de aktarmaktadır. Mozağin bulunduğu mezarda kireç taşına oyulmuş bir mezar odası vardır. Bu odaya beş basamaklı bir merdivenden inilmektedir. Giriş taş bir kapıyla sağlanmaktadır. Mezar odasının zemininden 0n santimetre yukarisında üç adet 180x0.80 ebatlarında arkosolium vardır.

Mozaik döşeme üzerinde yetişkin beş figür vardır. Dördü erkek birisi kadın olan figürler üstte üç kişilik, altta da iki kişilik gruplar oluşturmaktadırlar. Figürler büst şeklinde, belden yukarı kısımları ile resmedilmişlerdir. Hepsisi cepheden tasvir edilmiştir. Üst çerçevede yer alan üç erkek figüründen ön planda olan ve diğerlerine oranla daha dikkat çekici pozisyondaki figürün başında bir Frig külahı vardır. Abgar adındaki bu şahıs sakalları siyah ve gri olarak iki renkli yapılmış, böylece ona orta yaşını geçmiş bir şahıs hüviyeti kazandırılmıştır. Ağzı kapalı ve iri gözleri ile uzaklara bakar gibi görünmektedir. Üzerinde mavi renkli bir iç giysi ve onun üstünde beyaz, siyah mavi ve koyu sarı motiflerle dekore edilmiş pelerin benzeri bir manto vardır. Bu süslü üst giysisiyle döşemedeki önemli ve özel konumu hissedilmektedir. Sağ kolu dirsekten kırılmış ve hafif yukarı kalkarak sol göğüs üstüne uzanmıştır. Eli ise bir asa üzerinde durmaktadır. Mezarın sahibi Abgar'ın hemen sağ yanındaki yazıtta Barsimya olarak geçen figürdür. O Abgar'ın biraz geri planında kalmıştır.

Böylece onun mozaik üzerinde Abgar'dan sonra gelen şahıs olduğu anlaşılmaktadır. Sakallı ama nispeten daha gençtir. Başında Frig külahı vardır. Klasik Edessa üslubu içinde yüz işlenişine sahiptir. Üzerinde kırmızı bir giysi vardır. Sağ kolu onunda dirsekten kırılıp hafif yukarıda sol göğüs hizasındadır. Elinde yuvarlak bir şey tutmaktadır (Bunun bir bezeri Üçayak mozağında da vardır). Muhtemelen bir çiçek ya da mühür olabilir. Abgar'ın solunda yer alan figür üst frizin en arka planda ve nispeten küçük betimlenmiş figürüdür. Barsimya'nın babası olan bu şahısta bu frizdeki diğer erkekler gibi sakallı ve başında sarı bir Frig külahı ile verilmiştir. Mutasıp bir duruş içerisinde. Üzerinde mavi giysisi vardır. Gövdesinin üst yarısından itibaren tasvir edildiği için kolları gözükmemekte böylece sol kolun göğse uzandığı önemli pozunu görememekteyiz. Dolayısı ile bu figürün döşeme üzerinde önemsiz bir konum içinde olduğunu düşünebiliriz. Alt frizde iki figür içinde dikkat çekici olan kadındır. Öylesini büyük yapılmıştır ki, üst frizde hemen üstünde yer alan kocasının yerinin bir bölümü ona ayrılmış, böylece baş kısmı üst frize geçmiştir. Barsimya'nın annesi olan kadın başında şeritli köfüsü ve arkaya attığı örtüsü ile verilmiştir. Örgülü saçları omuzlarına düşmektedir. Üzerinde kırmızı bir alt giysi onun üstünde sol omuzda broşla tuttuğu sarı renkli üst giysi vardır. Son figür başı açık sakallı ama gençtir. Saçları kısa ve kabarık olarak işlenmiştir. Üzerinde kırmızı bir giysi vardır. Barsimya'nun kardeşi olan figürün babası gibi elleri gözükmemekte dolayısıyla bir nesne tutmamaktadır. Dolayısıyla mozaik döşemedeki ölen kişi Barsimya ve onurlandırma amaçlı yapılan Abgar'ın kol hareketleri ve tuttukları nesnelere onları önemlerini anlatmaktadır. Döşeme üstünde kadın figüründen, Abgar'a doğru bir simetri söz konusudur. Barsimya'nın elindeki, muhtemel mühür, onun Kral Abgar'ın mühürdarı olabileceği sonucunu ortaya çıkarabilir. Ayrıca yine onun Kral Abgar ile aynı mozaikte yer alması bir *nuhadra*<sup>56</sup> olabileceğini ortaya koyar.

Döşeme üzerindeki yazıtlar şöyledir:

ⲓ ⲛⲁⲃⲣⲁ ⲛⲁⲃⲣⲁ

<sup>56</sup> Krallığın en yüksek memuru, belki de kralın veliahdı, *pasgriba* olarak bilinmekteydi. Devletin bir diğer belli başlı büyük memurluk makamı, muhtemelen Edessa'nın doğusundaki bölgeyi idare eden *Arabarkos* makamıydı. *Nuhadra* diye adlandırılan yüksek memurluk makamı, muhtemelen *Arabarkos*'tan daha aşağı bir mevkiydi. Bkz. Segal, Edessa, s. 51

אשדו אבדו ל  
בדו אבדו אבדו  
ל אבדו אבדו  
בדו אבדו אבדו  
אבדו אבדו אבדו

אבדו אבדו  
אבדו אבדו  
אבדו אבדו  
אבדו אבדו  
אבדו אבדו  
אבדו אבדו  
אבדו אבדו  
אבדו אבדו  
אבדו אבדו  
אבדו אבדו

Döşeme üzerindeki yazıtlardan alttaki erkek ve kadın figürleri arasında yer alan altı satırlık bölümünde mezarla ilgili kitabe yazıtı mevcuttur. Ancak burada tarih verilmemiştir. Buna göre yazıt şöyle çevrilmektedir: “Ben, Aşadu oğlu Barsimya, bu sonsuzluk evini kendim için, kendim için ve çocuklarım için ve arkadaşlarım için, efendim ve velinimetim Abgar’ın hayatı için yaptım.” Figürlerin yanında isimleri ve yakınlık dereceleri yazmaktadır: “Aşadu’nun oğlu Barsimya; Ma’nu’nun oğlu Abgar; Aqrab’ın oğlu Aşadu; Aşadu’nun oğlu Hannan; Barsimya’nın annesi Azil.”

Barsimya kelimesi Türkçe’de Köroğlu anlamına gelir. Aşadu aslan anlamındadır ve çok kullanılan bir isimdir. Aqrab ise Sami dillerinde Akrep anlamına gelir. Abgar mana olarak büyük karınlı demektir. Bu isim Palymra yazıtlarında da geçer.

Beyaz fonlu döşeme üzerinde doldurucu süsleme elemanları yoktur. Tüm figürler büst şeklinde cepheden, kapalı ağızlı iri gözlü, ciddi ifade içerisinde verilmişlerdir. Sahne içte siyah basit bir bant ile ardından kırmızı renkli testere dişi bordürü çevrilidir. Sonra kısa beyaz bir açıklık ve üçlü örgü kuşağı ile

çevrelenmiştir. Severus'lar Döneminde çok kullanılan bu kuşak döşemeyi M.S. 3. yüzyıla verilmesini sağlar (**Şekil 136–137**).

Özellikle H.J.W. Drijvers ve J.B. Segal arasında döşeme üzerinde Abgar adı üzerinde bir tartışma oluşmuştur. Abgar için yazıt üzerinde geçen “efendim ve velinimetim” sıfatları onun bir kral olabileceği görüşünü doğurmuştur. Ayrıca onun farklı ve süslü kıyafeti bir kral olabileceği düşüncesini pekiştirir görünümüdür. H.J.W. Drijvers döşemeyi bordür süslemelerinden yola çıkarak M.S. 2. yüzyıl sonu 3. yüzyıl başına vermektedir. Genel anlamda da bakıldığında Edessa mozaik okulunun, tarihi kesin mozaiklerine de bakıldığında, üçüncü yüzyılda üretim yaptığını biliyoruz. Mozaik kaba bir tarihlendirmeye M.S. 3. yüzyıla aittir. Dolayısıyla eğer bu döşeme üzerindeki Abgar, o tarihlerdeki yaşayan Abgarlardan biriye, VIII.Abgar (M.S. 172-212), IX.Abgar (M.S. 212-214) ve son kral X. Abgar (M.S. 240-242)'dan birisi olması gerekir. Çünkü ikinci yüzyıl sonundan itibaren krallığın sonuna değin Abgar adlı üç adet kral hükümdarlık yapmıştır. H.J.W. Drijvers, bu noktada mozaik üzerindeki Abgar'ın VIII. Abgar olduğunu düşünmektedir. Bunu örgü süsünün ikinci yüzyıl sonuna vermesinden dolayı düşünmektedir. Ancak J.B. Segal, bu konuya daha dikkatli yaklaşmakta, bu şahısın bir kral olmama ihtimalinin de olduğunu söylemektedir. Çünkü mozaik üzerindeki Abgar'ın isminden ve ona yöneltilen “efendim velinimetim” sıfatlarından başka, krallığa delalet eden başka bir ipucu yoktur. Abgar ismi gerek Edessa gerek benzer kültürlerde sıkça karşılaşılan bir addir. Bunun yanında Segal üzerinde VIII. Abgar'ın olduğu bir sikkeden yola çıkarak buradaki şahsın kral olsa dahi VIII. Abgar olamayacağını düşünmektedir. Çünkü sikke üzerinde Abgar krallık tacı ile betimlenmiştir. Bu taç üzerinde de gezegen kültlerine geçmişte sıkı bağlı olan Edessa için önemli olan yarım ay ve yıldız motifleri vardır. Ayrıca kral burada daha genç görünümüdür. Mozaik üzerinde ise başında Edessa erkeklerinin kullandığı sıradan bir Frig külahı vardır. Dolayısıyla elde bulunan kesin VIII. Abgar ikonografisine uymamaktadır. Segal bu şahıs eğer bir kral ise X. Abgar olmasının daha kuvvetli bir ihtimal olduğunu düşünmektedir.

## 5.4. Edessa İşi Diğer Mozaikler

Müzelerde sergilenen örnekler dışında, Edessa işi bazı mozaik döşemeler bu gün yurtdışında kimi koleksiyonerlerin elinde bulunmaktadır. Bu bölümde K. Parlasca ve H.J.W. Drijvers'dan<sup>57</sup> bilgilerini aldığımız, nereden çıktığı belli olmayan ancak stil yönünden ve yazıtlarından Edessa atölyesi eserleri oldukları düşünülen dokuz adet mozaik döşeme kataloglanmıştır. K. Parlasca'dan öğrendiğimiz kadarıyla, daha öncede belirtildiği üzere, J.B. Segal'in 1956 yılına kadar olan Edessa çalışmalarında ortaya çıkardığı mozaikler bu zamandan en geç 1969 yılına kadarki süreçte gerçekleşen yağmalamalarla ve sonrasında parçalara ayrılarak satılmışlardır.<sup>58</sup> Bu kaçırılıp satılan döşemelerin bir kısmı-belki de çok büyük bir kısmı-koleksiyonerlerin elinde bulunmaktadır. Tespit edilen sekiz adet döşemenin dışında birçok Edessa mozaığının koleksiyonerlerin elinde olduğu düşünülmektedir.

### 5.4.1. Maralaha Mozaığı<sup>59</sup>

New York'ta (A.B.D) bir koleksiyonerin elinde olan mozaığın nerede çıktığı belli olmasa da<sup>60</sup>, yazıtlar ve stil Edessa özelliklerini gösterir. Üstünde üç tanrısal kişilik yan yana oturmaktadır. Aynı hizada yer alan bir sakallı erkek ve muhtemelen karısı ayakta bunların yanındadır. Bu dizilişte yer alan figürlerin önünde ise biri çıplak, biri giysili iki kanatlı figürden dişi olanı pelerinli bir figür tutmakta ve onu önündeki cansız bir bedene yöneltmektedir. Yine alt köşede iki adet cansız beden arkaya yatık şekilde hareketsiz durmaktadırlar. Alt taraftaki bu görüntüden anlaşılacağı üzere, buradaki ikonografi, kilden yapılmış bedenlere ruh vererek canlandırılmasını sağlayan bir konuyu anlatmaktadır. Figürlerin başlarının yanında isimleri yazar buna göre isimler şöyledir:

ⲙⲁⲣⲁⲗⲁⲗⲁ

ⲓⲛ

ⲙⲁⲣⲁⲗⲁⲗⲁ

ⲙⲁⲣⲁⲗⲁⲗⲁ

<sup>57</sup> Parlasca, Mosaiken Edessa; Drijvers ve Healey

<sup>58</sup> Parlasca, Mosaiken Edessa, s. 227

<sup>59</sup> Drijvers ve Healey, ss. 220–221, pl. 72

<sup>60</sup> Drijvers ve Healey, s. 220

Üçüncü satırdaki ismi okunamayan isimler sırasıyla şöyledir: “Maralahe, Hera, Prometheus”. Başının etrafında bir haleye benzeyen epitethle, Zeus ikonografilerinin bir benzeri olarak oturan, üst kısmı çıplak figür Maralahe’dir. Hemen yanında, Maralahe’ye dönerek koluyla onu işaret eden, Zeus’un karısı ve aynı zamanda kız kardeşi Hera yer alır. Dolayısıyla Zeus ve Maralahe’nin eş tanrılar olduğu ortaya çıkar. Hera’nın yanında, başı cepheden, gövdesi neredeyse yandan verilen sakallı ve elinde ne tuttuğu anlaşılamayan figür ise Prometheus’tur. Burada tanrıların katında yaşayan, titanları yenen Prometheus kendi gözyaşlarıyla yaptığı kile ruh verilmesi ve insanın yaratılması konusu yer alır. Aşağıdaki pelerinli figür, ruh taşıma görevi olan Hermes’tir. Hermes giysili bir Psyke’yi yani ruhu taşımakta ve onu canlandırması için önündeki cansız bedene uzatmaktadır. Hemen yanı başlarındaki Eros ise aslında bu ikonografi içinde fazladan yapılmıştır. Sağ alt köşede, yer alan iki, arkaya yatık cansız beden ise ruh bulacakları an için bekletilmektedir. Yukarıdaki Maralahe, Hera, Prometheus ve bir karı koca tamamen Roma tarzında giyinmişlerdir. Dolayısıyla buradaki mozaik sanatında rastlamadığımız konu içinde, Edessa’da Roma yaşamını benimsemiş kişilere ait bir mozaik söz konusudur. Kendi büyük tanrıları olan Maralahe ile Zeus’u bir tutan anlayış açıkça görülmektedir. Belki de Maralahe Roma etkisinde ortaya çıkmış, bölgede ismi daha önce de kullanılan, yeni, Zeus ile özdeş bir tanrıdır (Maralahe kültü için bkz. ikinci bölüm, Maralahe Kültü). Yukarıdaki figürlerin hepsi Maralahe’ye doğru bakmaktadırlar. Hepsi iri gözlü, kapalı ağızlı ve ciddi bir ifade içindedirler. Maralahe eliyle sanki Hermes’e ruh verme işlemini başlatmasını işaret ettiği görülmektedir. Hera, hafif saola kırdığı başıyla Maralahe’yi göstermektedir.

Eros figürünün bulunduğu alanın merkez olarak seçilmesi sanatçı tercihi olarak ortaya konmuştur. Hermes’in sol bacağı ve Prometheus’un vücudunun kaba olarak yapılması, Maralahe’nin bacağına öne çıkmasıyla başarısız derinlik verme gayreti sanatçı eksikliği olarak göze çarpar. Yine Eros’un bulunduğu alanda zeminin belirsizliği de bu teknik eksiklikler arasında gösterilebilir. Ancak her şeye rağmen resim etkileyici ve düşündürücü yanını korumakta ve özellikli bir eser olarak karşımızda durmaktadır. Özellikle sol alt çeyrekte yoğunlaşan resim bütünlüğü içinde Hermes’in gerilmiş bacakları ile karşısındaki iki cansız bedenin arkaya yatık

pozisyonu sahneyi dengelemek için kullanılmış bir yöntem olarak gözükmektedir. Her ne kadar öyküdeki karışıklık ve özellikle Prometheus'un tuttuğu nesnenin çözülememesi, konunun genel anlaşılabilirliğini bozmamakta ve açıkça ifade edilen figür ve nesnelere bir ruh verme sahnesinin, Maralaha ve Hera'nın kontrolünde yapıldığını göstermektedir. Bu genel resim özelliklerinin yanında Edessa mozaiklerinin özelliklerini gösteren, kalın konturlar yani çizgisel anlatım, ışık gölgeler belirgindir. Genel bir bütünlük içinde yer alan figürlerin gölgeleri ışığın geliş açısına göre verilmiştir (**Şekil 137**).

#### 5.4.2. Sakallı Erkek<sup>61</sup>

Erlangen'de (Almanya) bir koleksiyonerin elinde bulunmaktadır. Sakallı, orta yaşlarda tipik bir Edessalı erkeğin yer aldığı bu küçük parça iki parça ile beraber (bkz. Şamaş Mozaığı ve Edessalı Kadın) aynı kişinin elinde bulunmaktadır. K. Parlasca bu üç parçanın aynı döşemeye ait olduğunu düşünse de<sup>62</sup> Sakallı Erkek olarak adlandırdığımız parça diğer ikisinden teknik olarak farklılıklar göstermektedir. Figürün baş ve gövdesine ait bölümlerin bir kısmı kalmıştır. Başında başlık olduğu anlaşılmaktadır. Yüzü hafif sağa bakar şekildedir. Gözlerinin yapılışında orantısızlık söz konusudur. Sağ kaş ve gözü diğerine oranla daha küçük ve yukarıdadır. Bunun yanında iri göz yuvaları ve göz bebekleri kapalı ağız ancak hafif gülümser tavrı ile çok ciddi olmayan bir durum içerisinde. Çenesinde sağ ve solda boşlukların yer aldığı gür bir sakalı vardır. Sakal detayı birçok Edessalı erkekte tanık olduğumuz şekilde iki ayrı renkte değil tamamen siyahtır. Gövdesinden çok az bir kısmı görebildiğimiz bu parçadaki figürün üzerinde, yakasız ve yine alışık olduğumuz şekilde sol omzunun bittiği yerde ilmikli bir detay vardır. Figürün sol yanında yazıt izleri vardır. Buna göre seçilebilir olanlar şöyledir:

~  
,  
~  
~  
~

<sup>61</sup> Colledge, Edessa Funerary Mosaics s. 195, pl. CXIII-2; Drijvers ve Healey, s. 222, pl. 72; Parlasca, Mosaiken Edessa, s. 231, abb. 3

<sup>62</sup> Parlasca, Mosaiken, s. 231

H.J.W. Drijvers bu harfleri okumuş ancak ne yazdığına dair yorumda bulunmamıştır (Şekil 139).<sup>63</sup>

### 5.4.3. Şamaş Mozaïği

Erlangen’de (Almanya) bir koleksiyonerin elinde bulunmaktadır. Edessalı Kadının yer aldığı parça ile aynı döşemeye ait olduğu düşünülen bu mozaik parçası ana döşemenin en kenarında yer alan figürü içermektedir. Cepheden tasvir edilen figürün şüphesiz dikkat çeken en önemli detayı başındaki ışınlı başlıktır. Bu başlık akla hemen Edessa ve çevresinde etkili eski bir kültü akla getirmektedir. Güneş tanrısı Şamaş (Helenlerde Helios) olduğu yönünde bir düşünce uyandırmaktadır. On iki ışınlı başlığa sahip figürün saçları başlığın dışına taşmış ve sol yanağının üzerinde bir parça sanki rüzgâr etkisiyle öne doğru gelmiştir. Saçın bu şekilde yapılışı sanatçı özelliği ile ilişkili olmalıdır. Figür uzaklara bakar, düşünceli şekilde, vakur bir duruş içerisinde ciddiyetini ortaya koymaktadır. Bir tanrı asilliği bu ifadeden anlaşılmaktadır. Yuvarlak ve dolgun yüzü, iri gözleri, gözlere yakın düşük kaşları ve kapalı ağızlı olarak uzuvlar betimlenmiştir. Gözaltlarında kalın bir siyah hat mevcuttur. Başını çok hafif bir şekilde sağ yanına döndürerek tanrılığını ispatlar gibi bir tavır içerisinde. Bu duruş aynı zamanda Roma özellikleri taşıması açısından da değerlendirilebilir. İnce ve uzun sayılabilecek boynu vardır. Üzerinde, yalnız gövdesinde görebildiğimiz bir iç giysi ve bunun üzerinde sağ omuzu üzerinde tutturulmuş kalın katları olan bir üst giysi daha vardır. Kat yerleri özellikle göğüs hizasında toplanmıştır. Bu giysi figürün Roma özelliklerine katkı sağlamaktadır. Kenar süslemeleri olarak üç kollu yapraklar (defne yaprağı) ve dört yapraklı yoncalar kullanılmıştır. Bunlar sırasıyla dizilerek bordür kuşağı oluşturulmuştur. Bu süsleme aşağıda kataloglanan Edessalı Kadın adlı parça ile beraber aynı döşemeye ait mozaikte Edessa için şimdilik unik bir örnek teşkil etmektedir (Şekil 140).

---

<sup>63</sup> Drijvers ve Healey, s. 222



#### 5.4.4. Edessalı Kadın<sup>64</sup>

Erlangen’de (Almanya) bir koleksiyonerin elinde bulunur. Şamaş Mozaığı parçası ile aynı döşemeye ait olan bu küçük parçada, döşemenin kenar süsü, kadının başlığı, yüzü ve gövdesinin küçük bir kısmı görülmektedir. Beyaz zeminli mozaikte, kadının başlığı Zenedora Mozaığında olduğu gibi yüksek ve sivri uçludur. Bu tarz bir köfü Edessa mozaiklerinde böylece ikinci örnek olmaktadır. Sivri uçlu köfü, figürün soluna doğru eğiktir. Başlığın bu duruşu figürün hafif sola dönük olmasından kaynaklı olduğunun göstergesidir. Başlığın üzerinde, alt ve üstte, iki paralel bant ve bunların arasında çapraz bir şekilde işlenen iki bant vardır. Köfünün üzerindeki örtü arkadan aşağıya doğru sarkmaktadır. Kadının saçları bu başlıktan dışarı taşmıştır. Kadının saçları dalgalı ortadan iki ayrılmış ve toplanarak başlığın altına yerleştirilmiştir. Toplama sırasında alına dört zülûf şeklinde saç demedi düşmüş aynı şekilde sağ yanağı üzerinde de bir tutam saç kıvrılarak ayrılmıştır. Bu aynı zamanda bir sanatçı özelliği de olabilir. İri ve muntazam kaş ve göz yapısı, iri gözbebekleri işlenmiştir. Gözaltlarında sürme şeklinde kalın bir hat çekilmiştir. Bu Edessa mozaiklerinde alışık olduğumuz bir özelliktir. Belirtildiği üzere figür hafifçe sol yanına doğru başını eğmiştir. Gözleri de buna paralel olarak sola bakar şekilde işlenmiştir. Kapalı ağız burnuna oldukça yakın yapılmış ve burun ile ağız arasında çok kısa bir mesafe bırakılmıştır. Bu durum geniş bir çene alanı oluşturarak yüzün görünüşünde bir miktar uzuvlar arası orantısızlık oluşturmuştur. Kadın ince, uzun ve narin bir boyuna sahiptir. Bu narin boynun üzerinde, boynu saran, aşağı sarkmayan geniş boncuk dizili bir gerdanlık vardır. Elbisesiyle ilgili detayları maalesef göremiyoruz. Ana döşemenin arasında kaldığı figürün üstünden geçen bordür süsünden belli olmaktadır. Koyu bir zemin üzerinde üç kollu yaprakların (defne yaprağı) ve dört yapraklı yonca süslerinin yer aldığı bordür kuşağı vardır. Süsleme elemanları bir yaprak bir yonca gelecek şekilde ardışık olarak yerleştirilmiştir. Bu süsleme detayı bizim Edessa mozaiklerinde gördüğümüz tek örnek olarak karşımıza çıkmaktadır (**Şekil 141**).

<sup>64</sup> Colledge, Edessa Funerary Mosaics, s. 195, pl. CXIII-1; Parlasca, Mosaiken Edessa, s. 231, abb. 3

#### 5.4.5. Ati Mozaïği<sup>65</sup>

K. Parlasca'dan edinilen bilgiye göre Japonya'da bir antika dükkânında yer alan<sup>66</sup> döşeme üzerinde genç hatta çocuk yaşta bir erkek çocuk yer almaktadır. Parça üzerinde betimlenen çocuk minder benzeri bir şeyin üzerinde oturur vaziyettedir. Baş ve gövdesi cepheden, yarısına kadar görebildiğimiz alt kısmı ise yandan verilmiştir. Arka planda muhtemelen başka bir figürün belki de annesinin izleri yer alır. Çocuğun üzerinde dönemin, Edessa'da, bu yaştaki çocukların kullandığı bir giysi vardır. Başında Frig başlığına benzer bir başlık, boydan uzun kollu ve belinde bir kuşağın yer aldığı kıyafet içinde betimlenen çocuk yuvarlak yüz hatlarına sahiptir. İri kaş ve göz yapısı vardır. Sağ tarafına bakar şekilde betimlenmiştir. Ağzı kapalı olarak verilen çocuğun sol kolu dirsekten kırık eli ise kısmen yumruk şeklinde tasvir edilmiştir. Diğer kolu ise yine hafif kırılarak ileri doğru uzatılmıştır. Bu kolun bileğe kadar olan kısmını görebilmekteyiz. Oturan figürün bacaklarına ait görebildiğimiz üst tarafına göre bitişik şekildedir. Elbise ve kıvrımlarının siyah konturlarla verildiği figürün arka planında yer alan muhtemelen bir yetişkinin giysisine ait izlerde dörtgen ve bant süsleri görmekteyiz. Zor da olsa seçilebilen yazıtta figürün adı yazmaktadır:

ⲓⲃ ⲛⲁ

Yazıtta göre: .....'nun oğlu Ati yazmaktadır (Şekil 142).<sup>67</sup>

#### 5.4.6. Genç Kız Mozaïği

Paris'te (Fransa) bir koleksiyonerin elinde bulunur. Üzerinde genç Edessalı bir kızın bulunduğu bu parçada görünür başka hiçbir figür ya da detay yer almamaktadır. Figürün parçada belden yukarı olan kısmı görülmektedir. Bu görülen kısma göre figür tipik bir şekilde tam olarak cepheden yapılmıştır. Figürün başı kapalı ancak çok net olmamakla beraber, Edessa kadınlarında görmeye alışık olduğumuz köfü ve onun üzerinde başını kapatan ve aşağıya sarkan başörtüsü yer

<sup>65</sup> Colledge, Edessa Funerary Mosaics, s. 195, pl. CXII-2; Drijvers ve Healey, s. 210, pl. 66; Parlasca, Edessa Mosaiken, s. 231, abb. 4

<sup>66</sup> K.Parlasca'nın bu yayını 1984 yılına aittir. Yani bu döşeme bu tarihten önce adı geçen antikacıda yer almaktaydı. Ancak şu anda bunun nerede olduğu bilinmemektedir.

<sup>67</sup> Drijvers ve Healey, s. 210

almamaktadır. Bunun yokluğu figürün genç ya da gençliğe yeni adım atan bir kız olduğu yönündedir. Başı hafif sola yatık şekilde betimlenmiştir. Yuvarlak bir yüze sahip olan genç kızın yay şeklinde kaşları, iri ve badem şekilli gözleri vardır. Göz bebekleri figürün başının yönlendiği sol tarafa bakar şekilde yerleştirilmiştir. Küçük bir burun detayı ve yine küçük kapalı bir ağız vardır. Boynu açık ve gerdanlık tarzı bir takı yer almamaktadır. Sadece sol kolu vücut uzvu olarak gözükmektedir. Gözüken sol kolu dirsekten kırık bir şekilde figürün önüne doğru uzanmaktadır. Üzerinde Edessa kızlarının giydiği basit bir kıyafet vardır. Süssüz ve yalındır. Giysinin yaka kısmına gelen tarafı kalın siyah bir konturla ifade edilmiştir. Giysi muhtemelen bel kısmında bir kemerle bağlanmakta ve alt tarafı da etek şeklinde uzanmamaktadır. Bu giysi altında da şalvar şeklinde bir iç giysi olması muhtemeldir. Ancak biz bu detayları bu parça üzerinde izleyememekteyiz. Uzun kollu giysinin bilek ve dirseğin üst kısmında birer şerit detayı göze çarpmaktadır. Bu şeritlere uygun olarak giysinin göğüs kısmında, silik olsa da, daha geniş bir şerit yapılarak giysi üzerinde basit bir süsleme oluşturulmuştur. Figürün elbise konturları siyah olarak yapılmıştır (**Şekil 143**). Başının yanında oldukça silik olarak yazıt<sup>68</sup> yer almaktadır: *h i b r r*

*o i b r*

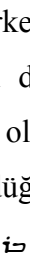
#### 5.4.7. Sakallı Erkek Büstü (Gahru Mozaïği)<sup>69</sup>

Paris'te (Fransa) bir koleksiyonerin elindeki bu panel, 70x66 cm. boyutlarındadır. Üzerindeki figür 52 cm. yüksekliğindedir. Beyaz, siyah, sarı, gri ve kırmızı renkli tesseralar 7.5 mm. ile 1 cm. arasında değişen ölçülere sahiptir.<sup>70</sup> Üzerinde sakallı orta yaşlı bir erkek büstünün bulunduğu döşemede figür tam olarak cepheden tasvir edilmiştir. Figür neredeyse doğal bir insan boyutuna sahip ölçülerdedir. Beyaz zemin üzerinde kıvrık saçlı erkek büstünün başı açık şekilde tasvir edilmiştir. Nispeten uzun yapılı bir yüze sahiptir. Yukarı doğru kalkık vaziyette kaşları ve iri gözleri vardır. Göz bebekleri hafif sola doğru olarak verilmiş

<sup>68</sup> Drijvers ve Healey, s. 219

<sup>69</sup> Desreumaux, ss. 212–213, fig. 1; Drijvers ve Healey, s. 209, Pl: 65

<sup>70</sup> Desreumaux, ss. 212–213

ve büstte bu yöne bakar şekilde işlenmiştir. Gözaltlarındaki kalın siyah hatlar Edessa mozaiklerinde figürlerde görmediğimiz bir özelliktir. Bu muhtemelen ya sanatçı özelliği ya da figürün gözaltı torbalarını göstermek amacıyla yapılmıştır. Kapalı ağızlı olarak verilen figürün saç ve sakal detayı farklılık arz etmekte hatta ilginç bir görüntü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bıyıkları saç faullerine bağlanmakta, sakalları ise çene kısmında daha yoğun ve uzun olarak görülmektedir. Figür genel anlamda zayıf yapılı bir erkektir. Dolayısıyla ince ve uzun bir boyun yapısına sahiptir. Üzerinde bol katlı dökümlü tunik benzeri bir kıyafet vardır. Kat yerleri göğüz hizasında yoğun olarak verilmiştir. Sol omuz üzerinde Edessalı erkeklerin kıyafetlerinde gördüğümüz ilmikler burada da vardır. Figürün sağ tarafında, üstte ismi yazmaktadır: 



İsim Garmu'nun oğlu Gahru olarak okunmaktadır. Bu ismin anlamı Süryanice'de kapamak, karartmaktır.<sup>71</sup> H.J.W. Drijvers ismin Gahdu olarak düşünülebileceğini de hatırlatmaktadır.<sup>72</sup> Nitekim isimin okunuşundaki bu tereddüt döşemenin büyük bir kısmının sonradan ilave edilmesiyle açıklanabilir. Bu ilavelerden biri de isimdir. İsmi aslına uygun bir şekilde tekrar yazılmıştır. A. Desreumaux D ve R harflerinin M.S. 4. yüzyıldan önce nokta olmadığını işaret etmektedir. Dolayısıyla ismin Gahdu olarak okunamayacağını ifade etmektedir.<sup>73</sup> Döşeme aslında büyük bir mezar mozağinden alınan büstün etrafının tamamlanmasıyla oluşturulmuş olmalıdır. Kenarlar sonradan yapılmıştır. Büstü tek sıralı siyah tesseraların oluşturduğu basit bir çizgi çevreler. Büstün bu çizgi ile alt sınırı arasında iki sıra tessera dizisi vardır ve bu da diziliş düzenine bakıldığında sonradan yapılmıştır. Esas sonradan yapılan kısım ise ilk çizgi ile aynı şekilde yapılan diğer çizgi arasında kalan kısım yani bordür kısmıdır. Buradaki tesseraların dizilişi de sonradan ekleme olduğunu göstermektedir. Bu sahte bordürde silik olarak seçilebilen testere dişi süslemeleri yer almaktadır (**Şekil 144**).

<sup>71</sup> Desreumaux, s. 213

<sup>72</sup> Drijvers ve Healey, s. 209

<sup>73</sup> Desreumaux, s. 213

#### 5.4.8. Sakallı Erkek Büstü (Antiokhos Mozaïği)<sup>74</sup>

Gahru Mozaïğini elinde bulunduran Paris'teki aynı kolleksiyonerin elinde bulunan bu mozaik, Gahru mozaïği gibi aynı ikonografi ve düzeni yansıtmaktadır. 69x69 cm boyutlarında, üzerindeki figür ise 51 cm. yüksekliğindedir. Tessera renkleri ve boyutları Gahru Mozaïği ile aynıdır. Bu parça da bir cenaze mozaïğine aittir ve kısmen sahtedir. Burada da büst ana döşemeden sökülerek yeniden düzenlenen bir zemine yerleştirilmiştir. Diğer panele oranla daha muntazam bir ölçüye sahip tam bir kare şeklinde düzenlenmiştir. Figürün boyutları doğal bir insan ölçülerine sahiptir. Buradaki figürün duruşu yine cephedendir. Sol omuz sağdakine oranla daha yukarıda verilmiş böylelikle figür hafif döndürülerek pozlandırılmıştır. Böylece diğer paneldeki figüre göre daha asil bir duruş içerisine sokulmuştur. Nispeten daha yaşlı bir görüntüdeki büstün başı açıktır. Kısa ve dalgalı saçları vardır. Kaşlar yukarıda, iri göz yuvaları ve hafif sola bakar şekilde yerleştirilmiş göz bebekleri söz konusudur. Gözlerinin altındaki çizgiler daha ince şekilde çekilmiştir. Ağzı kapalı ve gri-siyah gür sakalı ve bıyıkları vardır. Kalın boyunludur. Üzerinde farklı olarak sol omuz üzerinde ilmikleri olmayan yakasız dökümlü ve bol katlı tunik benzeri bir giysi vardır. Figürün sağında üst köşede ismi yazmaktadır:

ⲛⲧⲧⲧⲛ  
ⲛⲧⲧⲧⲛ

“tyvk” ve “rbyt” harfleri Antiokhos ve.....okunmuştur.<sup>75</sup> Burada da basit iki çizgi arası ve figürün alt sınırı ve ilk çizgi arasında yer alan iki sıra beyaz tesseralı sahte bölümler yer almaktadır. Çok silik olsa da testere dişi süsleri iki çizgi arasında yer alır (Şekil 145).

#### 5.4.9. Bara'ta'nın Oğlu Malakdan Mozaïği<sup>76</sup>

Ayakta iki genç erkeğin betimlendiği bu mozaik parçası... bulunmaktadır. Aslında bu iki erkeğin yanında bir genç erkek daha vardır ancak sadece az bir kısmı gözükmektedir. Sağdaki erkeğin sakalları henüz yeni çıkmaktadır. Dolayısıyla

<sup>74</sup> Desreumaux, ss. 214–215, fig. 2

<sup>75</sup> Desreumaux, s. 214

<sup>76</sup> Drijvers ve Healey, s.

gençler ergenlik çağına henüz girmişlerdir. Muhtemelen büyük bir döşemenin kesilerek ayrı panel haline dönüştürülmüş şeklidir. Figürler kısa kıvrıkcık saçlı iri gözlü ve kapalı ağızlıdır. Sağ kolları ile yanlarındaki figürü tutmaktadırlar. Aynı hizada yer alan figürler uzun elbiselerle betimlenmişlerdir. Elbise kıvrımları kalın çizgilerle vurgulanmıştır. Sol baştaki figürün pelerini sağ omuz üzerinde tutturulmuştur. Çıplak ayakla betimlenen figürler Roma etkisindeki bir görüntüyü yansıtırlar. Figürlerin başlarının üstünde isimleri yazmaktadır:

ملكان

تاهني

تاهني

ملكان

İsimler şöyledir: Bar'ata'nın oğlu Malakdan ve Bar'ata'nın oğlu Tahni. Dolayısıyla burada iki kardeş yer almaktadır (**Şekil 146**).

## 5.5. Samosata Mozaikleri

### 5.5.1. Adıyaman Müzesi

Samosata Mozaikleri bu gün sadece Adıyaman Müzesinde sergilenenlerden ibarettir. Samosata'da bulunan saray yapısına ait Geç Hellenistik Dönem mozaikleri ile bir adet Bizans Dönemi mozaïği müzede yer almaktadır.

#### 5.5.1.1. Balıklı Oda Mozaïği

*Bulunduğu Müze ve Envanter No:*

Adıyaman Müzesi-1693

*Geliş Yeri ve Tarihi:*

Samsat Mithridates Sarayı (kazı no: st. 83-352)-1983

*Boyutları:*

137x220 cm.

*Figür Boyutları:*

Emblemadaki yunuslar (2 adet): 52 cm, 55 cm

Alt uzun kenardaki balıklar (2 adet): 55 cm, 55 cm

Sol kısa kenardaki balıklar (2 adet): 37cm, 39 cm

Sağ kısa kenardaki balıklar (3 adet): 30 cm, 30 cm, 17 cm

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Taş, emblemada: 0,2 -1cm arası dm<sup>2</sup>'ye ortalama 130–150 adet tessera düşmekte; diğer alanlarda (bordürde dahil) 0,5–2 cm arası dm<sup>2</sup>'ye ortalama 70–90 adet tessera düşmekte.

*Tessera Renkleri:*

Siyah, beyaz, kahverengi, yeşil, krem, sarı

*Tarih/Dönem:*

Geç Hellenistik (M.Ö.1.-M.S. 1. yüzyıl)

*Tanım:*

Mozaiğin ele geçtiği sarayın kazısı 1982 yılında başlamıştır. Bu mozaiğin dışında sarayın çeşitli odalarında ele geçmiş mozaik döşemeler vardır.<sup>77</sup> Dokuz parça halinde kesilen döşemenin aslında bütünü müze envanter kayıtlarına göre 460 x 365 cm'dir. Teşhirdeki bölümü emblemanın yer aldığı yani sahnenin bulunduğu bölümü kapsayan, döşemenin ortasıdır. Bunun yanında sahnedeki sonraki ilk bordür kuşağının da yer aldığı kısımdır. Samosata saray mozaiklerinin en iyi korunmuş örneklerinden biridir. Teşhirdeki bu parça kesilen parçalar içindeki en büyük ölçülere sahip olan kısımdır. Bu kısmın ortasında zemini siyah renkli tesseralardan oluşmuş bir emblema yer alır. Emblema yer yer beş yer yerde dört sıralı kiremit rengine yakın basit bir bantla sınırlandırılmıştır. Böylece 122 x 40 cm.'lik bir alan oluşturulmuştur. Amphoranın bir kısmı ve soldaki yunusun çok az bir kısmını kaplayan tahrip bir alan mevcuttur. Emblemanın tam ortasında, emblemanın yüksekliği ölçüsünde yani 40 cm. boyunda bir sivri dipli ticari amphora yer alır. Amphoranın her iki yanında ise antitetik bir şekilde yer alan iki adet hareketli yunus balığı yer alır. Sarı ve kahverengi tonlardan oluşan yunusların yüzgeçleri kırmızı tondadır.<sup>78</sup> Her ikisinin de ağızları yarım açık şekilde betimlenmiştir. Aynı hareket özellikleri içerisinde yer alırlar. Açık olan ağızlarında diş detayları beyaz küçük tesseralarla sağlanmıştır. Bu şekildeki görüntüleri onların vahşi birer balık olabileceğini de düşündürmektedir.<sup>79</sup> Sağdaki yunusun gözüne denk gelen bölüm tahrip olmuştur. Ancak diğerinde siyah

<sup>77</sup> Özgüç, Samsat 1985, s. 301

<sup>78</sup> Bingöl, s. 110, taf. 24,2

<sup>79</sup> Bingöl, s. 110

renkli konturlanmış göz yuvası ve yine siyah yuvarlak ve nispeten parlak bir tessera ile göz bebeği verilmiştir. Emblemadan sonra yaklaşık 20 cm.lik bir alan söz konusudur. Bu alanda, uzun ve kısa kenarlarda emblemadaki sahneye benzer sahneler söz konusudur. Uzun kenarlardan, emblemadaki balıkların üst kısmına denk gelen bölüm döşemenin en ağır tahribatının yer aldığı bölümdür. Burada sadece balıklardan birinin kuyruk kısmı seçilebilmektedir. Diğer uzun kenarda yine karşılıklı iki balık bu sefer bir palmet süsünün aralarına alarak verilmiştir. Balıklar burada yeşil, kahverengi ve Beyza tondadır. Sağdaki balık kuyruk kısmını yukarı kaldırmakta ve diğer düz bir şekilde duran balığa göre daha hareketli görülmektedir. Yine kısa kenarlarda da aynı sahneler söz konusudur. Ancak kısa kenarların birinde soldaki balığın üstünde daha küçük bir üçüncü balık yer alır. Buradan döşemenin ilk bordürü olan dalga kuşağına geçilir. Dalgalar 16–17 cm. yüksekliğinde ve siyah renktedir (Şekil 147-154).

#### **5.5.1.1.1. Balıklı Oda Mozaïği Parçaları**

Toplam sekiz adet parça teşhirdeki ana panelin etrafını çeviren kenar detaylarıdır. Müzenin deposundaki bu parçalarda dıştan itibaren, kenarları basamaklı testere dişi, dört sıra tesseralı bant, dalga ve meander motifleri yer alır. Bordürler siyah renkli, monokrom olarak yapılmıştır. Meanderlerin arasında siyah ve kırmızı renklerden oluşan kareler yer alır. Tessera boylarının, dışa açıldıkça büyüdüğü ve yer yer 2 cm. ye ulaştığı parçalar betonla restore edilerek saklanmaktadır (Şekil 155–163).

#### **5.5.1.2. Büyük Salon Mozaïği (Avlu Mozaïği)**

*Bulunduğu Müze ve Envanter No:*

Adıyaman Müzesi–1690

*Geliş Yeri ve Tarihi:*

Samsat (kazı no: st. 85–349)-1983

*Boyutları:*



190x130, 190x130, 130x200, 125x125 toplam dört parça. Toplam yaklaşık 13 m.

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Taş, 1–3 cm arası, dm<sup>2</sup>'ye ortalama 50–70 adet düşmekte.

*Tessera Renkleri:*

Siyah, beyaz, kahverengi

*Tarih/Dönem:*

Geç Hellenistik

*Tanım:*

Samsat Mithridates sarayında bulunan bu mozaik döşemenin orta paneli bulunamamıştır. Aslında buranın bir avlu olma ihtimali vardır ve bu avlunun ortasında da bir havuz olması muhtemeldir. Dolayısıyla mozaik sadece havuzun etrafında yer alan kenarlardan oluşuyor olabilirdi.<sup>80</sup> Bu parçalar kenar detaylarına aittir. Dört parça halinde kesilerek kaldırılan parçalar dıştan içe doğru testere dişi, bunu takip eden çift sıra halindeki dalga motifi sonrasında 76 cam enindeki meander motifi ve ardından tekrar iki sıra dalga ve en dışta testere dişi motifi gelmektedir (Şekil 164–167).<sup>81</sup>

### 5.5.1.3. Damalı Koridor Mozaïği

*Bulunduğu Müze ve Envanter No:*

Adıyaman Müzesi–1692

*Geliş Yeri ve Tarihi:*

Samsat (kazı no: st. 83–351)-1983

*Boyutları:*

170x100 cm, 170x120 cm, 185x125cm ölçülerinde üç parça. Toplam ölçü: 465x165 cm

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Taş, 2–3 cm arası, dm<sup>2</sup>'ye ortalama 40–45 adet tessera düşmekte. Her dama 30–36 adet tessera içermektedir.

*Tessera Renkleri:*

---

<sup>80</sup> Zoroğlu, 78

<sup>81</sup> Özgüç, Samsat 1985, s. 301

Siyah, beyaz

*Tarih/Dönem:*

Geç Hellenistik

*Tanım:*

Mithridates Sarayının koridor mozaiklerinden biridir. Üç parça halinde kesilmiştir. Parçaların boyları müze kayıtlarında 165x120 olarak eşit geçse de parçaların ölçüleri yukarıda verildiği gibidir. Üzerinde hiçbir figürün olmadığı döşeme bütünde dikdörtgen formda, siyah ve beyaz renkte imal edilmiştir. Tesseralar figürsüz olan bu döşemede iri olarak kesilmiş ve yerleştirilmiştir (**Şekil 168**).

#### **5.5.1.4. Bizans Mozaïği**

*Bulunduğu Müze ve Envanter No:*

Adıyaman Müzesi–1690

*Geliş Yeri ve Tarihi:*

Samsat (kazı no: st. 85–349)-1983

*Boyutları:*

170x120 cm

*Figür Boyutları:*

İnsan figürü: 1m.

*Malzeme ve Tessera Boyutları:*

Taş, 0,5–1 cm arası, dm<sup>2</sup>'ye ortalama 80–100 adet düşmekte.

*Tessera Renkleri:*

Siyah, beyaz, kahverengi, sarı, yeşil ve yeşil cam tesseralar (smalti)

*Tarih/Dönem:*

Bizans (M.S. 6–7. yüzyıl)

*Tanım:*

Müze envanter kayıtlarındaki tanıma göre döşemenin etrafında geometrik motifler ve zincir süsleri yer alır. Ancak gerek müzedeki mevcut halinde gerekse in situ halinde<sup>82</sup> bu detaylar yer almamaktadır. Mozaik döşeme yüksek bir ihtimalle İmparator Justinian zamanına aittir. Bu dönemde, adı geçen İmparator, Samsat'ta

---

<sup>82</sup> Özgüç, Sümeysat, res. 11

imar faaliyetlerinde bulunmuş, şehrin savunmasını artırarak Arap akınlarına karşı koymuştur. Bu mozaik döşeme de bu dönemden kalan yapı kalıntıları arasında ele geçmiştir.<sup>83</sup> Kenarları tahrip olmuştur. Figürün baş kısmı ve kenarlardaki bazı figürler (?) tahribattan dolayı gözükmez. Ortada bir erkek figürü cepheden tasvir edilmiştir. Üzerinde boydan, ayak bileklerine kadar uzanan uzun kollu bir elbise vardır. Elbisenin alt kısımları kalın konturlu olarak verilmiştir. Yine aşağı kısımda sağ ve sol tarafta birer siyah puan yer alır. Elbise önden açılır şekildedir. Figürün başı eksik olmasına rağmen başlıklı olduğu anlaşılır. Çok az belirti olsa da kapalı ağızlı ve iri gözlü olduğu anlaşılmaktadır. Kolları yanındaki ona doğru hamle yapan ve ön ayakları havada duran bir koça doğru uzanarak, onun boynuzlarından tutmaktadır. Bu hayvanın yarısı yok olmuştur. Figürün ayakları ise çıplak ve iki yana doğru gerçekçi olmayan bir ifade ile betimlenmiştir. Figürün yakın temasta olduğu koçun dışında sağ alt köşede boynuzları ve başının çok az kısmı günümüze ulaşmış bir yaban keçisi, onun karşısında baş kısmının çok az bir kısmı kalan hayvan ve sol üst köşede başka bir hayvanın izleri görülür. Bunların dışında ne oldukları anlaşılmayan bir takım izler daha vardır. Döşemede hayvanların üst üste duruşu, yer yer kalın konturlar, hacim ve derinlik anlayışının olmayışı göze çarpmaktadır. Ayrıca sahne açık havada geçmesine rağmen doldurucu motif de kullanılmamıştır. Bu özellikler ilk etapta Edessa mozaiklerinin özelliklerini hissettirmektedir. Şehrin Edessa'ya yakınlığı bu mozaığın Edessalı bir usta tarafından yapıldığı düşüncesini doğrular. Ayrıca ikonografik olarak bakıldığında mozaığın Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i kurban edeceği, semavi dinlerdeki kurban konusunun (?) işlendiği anlaşılmaktadır (**Şekil 173–176**).

---

<sup>83</sup> Özgüç, Sümeysat, s. 444, res. 11

## SONUÇ

Günümüzde Şanlıurfa, Adıyaman ve Gaziantep şehirlerini içine alan Orta Euphrates bölgesinin en önemli avantajı kuşkusuz, Euphrates nehri ve onun kollarının yarattığı bereketli bir ortamdı. Günümüzde olduğu gibi bu nehrin önemi eski çağlarda da, bölgedeki yoğun yerleşim sebeplerinden biridir. Euphrates'in en önemli özelliklerinden biri de bölge de mozaik üretimlerine, malzeme boyutuyla hazır bir kaynak teşkil etmesi olarak düşünülebilir. Bu sayede nehir yakınlarındaki yerleşmelerin hemen hepsinde, Euphrates'ten toplanan taşların kullanıldığı mozaiklere rastlamak mümkündür. Özetle Euphrates Nehri'nin mozaik sanatı için hazır bir kaynak olması, bölgede önemli mozaik üretim alanlarının oluşmasında başrol oynamıştır diyebiliriz. Kuşkusuz bu alanların başında Zeugma geliyordu. Bunun dışında, Orta Euphrates'te, nehrin batı kıyısındaki Zeugma dışında da önemli mozaik alanları göze çarpar. Zeugma'nın kuzeyinde, Kommagene Bölgesinin iki önemli şehrinden Saomasata ve Pirun (Perre) ile yine Arsemeia'da bulunan az sayıdaki mozaik döşemeler Kommagene bölgesindeki üretimlerin yayılımının göstergesidir. Bu yayılım ile ortaya konan eserler uzun ve kesintisiz üretimleri beraberinde getirmiştir. Geç Hellenistik Dönem'den Bizans Dönemine kadar bir süreklilik söz konusudur. Özellikle Samosata ve Arsemeia'nın Hellenistik karakterli bordür özellikleri benzerlik teşkil ederken, Pirun'un doğal ortamda geçen canlı tasvirlerin yer aldığı mozaik döşemeleri arasındaki farklılıklar, Kommagene bölgesindeki farklı üretimlerin varlığını vurgular niteliktedir. Kommagene Bölgesi ve Zeugma'nın komşu olduğu, Euphrates nehri ile birbirinden ayrılan Osrhoene Bölgesi olarak bilinen bölgede de mozaik üretimleri göze çarpar. Bölge de Mas'udiye ve Birtha yerleşimlerinde Roma Dönemi mozaik döşemelerin yanında Serrin şehrinde de Bizans Dönemi mozaiklerine rastlanmıştır. Ancak adı geçen bu yerleşimlerde saptanan az sayıdaki mozaik döşemenin karşısında, Osrhoene bölgesinin en önemli mozaik üretim merkezi Edessa şehridir. Dolayısıyla Orta Euphrates Bölgesinde Hellenistik Dönemden Bizans Dönemine kadar kesintisiz bir mozaik üretme aktivitesinden söz edilebilir. Buna göre, ele geçen mozaiklere baktığımızda, Hellenistik Dönem mozaiklerine sadece Kommagene Bölgesi'nde yer alan Samosata ve Arsemeia şehirlerinde rastlanmıştır. Zeugma, Birtha, Pirun, Edessa,

Mesudiye yerleşimlerinde ele geçen M.S. 2. ve 3. yüzyıl mozaikleri ise sayısal anlamda çoğunluktadır. Osrhoene Bölgesindeki Edessa ile Serrin'deki birer mozaik döşeme ve Samosata'da ele geçen ve Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i kurban etmeye hazırlandığı ve bu konunun mozaik üstünde, en erken tasvirlerinden birini oluşturan mozaikle, Besni Haraba Köyü'nden gelen aynı döşemeye ait parçalar Bizans Döneminin örnekleridir.

Bu tezin önemli bir kısmını oluşturan mozaiklerin bulunduğu şehir olan Edessa, geçmişi çivi yazılı belgelere göre çok eskiye dayanan ancak M.Ö. 301 yılından itibaren başlayan Seleukos Krallığı ve sonrasındaki dönemlerin tarihi çözümlenebilmiş bir yerleşim olarak karşımıza çıkmaktadır. M.Ö. 132 yılında yönetimi ele geçiren yerel bir krallık zamanında şehrin, sürekli Part ve Roma'nın gözleri üzerinde olan bağımsız bir kimliğe büründüğüne tanık olmaktadır. Krallık döneminin en önemli kültürel olayı; Kral V.Abgar (Kara Abgar)'ın henüz hayatta olan Hz. İsa'ya iman ederek şehre onun getirdiği yeni dini sokması olmuştur. Bu süreç bir süre sonra Krallığın resmi dininin Hıristiyanlık olması ile sonuçlanarak, şehri tarihin ilk Hıristiyan Krallığı olarak geçmesine ve böylece Hıristiyan âlemi için önemli bir kutsiyete bürünmesine neden olmuştur. Hıristiyanlığın şehirdeki baskınlığının başlamadığı zamanlarda Edessa önemli bir pagan şehridir. Yıldız ve gezegen kültlerinin hakim olduğu şehirde Bel, Nabu, Atargatis gibi yazıtlarla ve yazınsal kaynaklarla varlığı bilinen ancak bunlara ait kutsal mekanların günümüze ulaşmadığı şehirdeki Balıklı Gölün, o dönemlerde bir Atargatis kutsal alanı olması fiziksel özellikleri ile sabittir. Bu kültürün bölgedeki ana merkezi olan Hierapolis'te (Mabbug), tanrıçaya adanan kutsal alanın tıpkı Urfa'nın Balıklı gölüne benzer bir alanda olması bu sonucu doğurmaktadır. Geçmiş Babil'e dayanan Bel ve Nabu kültürü, Edessa'nın kültürel olarak benzediği Palmyra şehrinin önemli tanrıları idi. Edessa Paganizmi içinde, kimliği tartışmalara sebep olan, Urfa'ya yaklaşık 80 km mesafede bulunan, hem Harran'ın hem de Edessa'nın önemli kült merkezlerinden biri olan Soğmatar'da ele geçen Süryanca yazıtlarda ve rölyeflerde tasvir edilen tanrı Maralaha'nın bilim dünyasında, ay tanrısı Sin ile özdeşleştirilmesi neredeyse kabul görmüştü. Ancak bu gün bir kolleksiyoner elinde bulunan bir mozaik üzerinde Zeus ikonografilerine uygun bir şekilde tasvir edilen ve yanında Hera ve Prometheus'unda

yer aldığı, çamurdan yapılmış bedenlere ruh verme konusunun işlendiği mozaikte, Maralahe aslında Sin olmadığını, onun M.S. 165 yılından sonra başlayan Roma etkisi ile oluşturulmuş Zeus'la özdeş bir tanrı olduğu sonucuna götürür. Başka bir mozaik döşeme üstünde yer alan Edessa kültü, kervanlara koruyuculuk yapan özellikleri ile bilinen Venüs gezegeninin sabah ve akşam vakitlerinde gökyüzündeki parlayan hallerini sembolize eden ikiz tanrı konsepti Azizos ve Monimos kültüdür. Bu kültürün varlığı sadece tartışmalı bir yazınsal belge dışında bu güne kadar hiçbir belge ya da görselle desteklenmemiştir. Bu tartışmalı yazınsal belgede de bu kültürün varlığının geçtiği şehir olarak Edessa yerine şehrin güney batısındaki Emesa'ya işaret edildiğini vurgulayan araştırmacılar da, Edessa'da bir Azizos ve Monimos kültürünü kabul etmemişlerdir. Ancak bu gün Sadberk Hanım Müzesi'nde yer alan ve Koç Holding yönetim kurulu başkanı Rahmi KOÇ tarafından, Fransa'da bir müzayede de satın alınarak getirilen mozaik üzerinde, Azizos ve Monimos'un özelliklerini taşıyan figürler betimlenmiştir. Figürlerin stil özellikleri, döşemenin M.S. 4.-5. yüzyılda yapıldığını ve tıpkı Haleplibahçe mozaiklerindeki teknik ve figür özellikleri açısından benzerlikleri ile Edessa Mozaikliği olduğunu kanıtlamaktadır. Bu mozaik sayesinde Edessa'da bir ikiz tanrı konseptinin varlığı önemli bir arkeolojik veri ile desteklenerek artık şehirde bir Azizos Monimos kültürünün varlığı konusundaki şüpheleri ortadan kaldırmaktadır. Bu ana kültürler dışında Edessa'da ele geçen iki adet Orpheus mozaikliği ile Orpheus kültürünün varlığı ve yine bu mozaikler dışında bir adet Phoebos mozaikliği ile de şehir sakinlerinin bir ahiret inancı içinde oldukları söylenebilir. Dinsel açıdan başta Palmyra ve Dura-Europos olmak üzere Aşağı Euphrates ve yakınındaki Suriye kültürleriyle özdeş özellikler gösteren Edessa'da bu kültürlerle ilgili günümüzdeki en önemli eksiklik arkeolojik belgelerin yetersizliğidir. Özellikle Palmyra'nın baş tanrıları Bel ve Nabu Edessa'da da büyük saygı görmekteydi. Ancak bu şehirlerde Edessa'da olan Sin ve Maralahe kültürleri yoktur. Ayrıca yine Orpheus kültürüne bu şehirlerden Palmyra'da rastlanmaz.

Edessa'da ele geçen toplam on altı adet mozaik ve fragmanın bu gün Türkiye'de Şanlıurfa Müzesi'nde altı tanesi, İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde bir tanesi, Aya İrini Kilisesi'nde beş tanesi ve Sadberk Hanım Müzesi'nde bir tanesi yer almaktadır. Şanlıurfa Müzesi'nde yer alan iki fragman, yine bu müzede yer alan Geç

Roma Dönemi'ne ait hayvan mozaığının parçalarıdır. Aya İrini Kilisesi'nde bulunan dört parçada ikişerli olarak iki ayrı bütünü detaylarını oluşturmaktadır. Yurtdışındaki Müzelerden Paris Louvre Müzesi'nde bir adet ve Avustralya Adaleida Sanat Galerisi'nde bir adet olmak üzere iki küçük parça yer alır. Amerika Birleşik Devletlerinde, Dallas Müzesi'nde yer alan ve bundan kısa bir süre önce kaçırılmış Orpheus Mozaığı de yurt dışındaki başka bir Edessa mozaığıdır. Bunlar resmi kurumlar tarafından korunan Edessa mozaikleridir. Çalışmalarımız sırasında toplam on adet Edessa Mozaığının Yurtdışındaki koleksiyonerler elinde olduğunu, özellikle HJW. Drijvers ve J.F. Healey'in 1999 yılında birlikte kaleme aldıkları yayınlardan öğrenmiş bulunuyoruz<sup>1</sup>. Bir adet mozaik 1979 yılında bulunmuş ancak hırsızların müdahalesine maruz kaldığı için kaldırılmadan üzeri kapatılmıştır. Bu gün bu alan park olarak düzenlenmiştir. Kayıtlara geçmiş toplam sekiz adet mozaik ise bu gün kayıptır.

Edessa mozaiklerinin tümü şehrin kendine özgü kaya mezarlarında ele geçmiştir. Bu kaya mezarları şehrin kuzey, batı ve güneyindeki nekropol alanlarında yer almaktaydı. Mozaiklerin çok büyük bir kısmında işlenen figürlerin adları şehre özgü Estrangelo Süryanca denen, Aramice'nin farklı bir diyalektiği ile yazılmıştı. Yine bir kısmında bu yazılarla beraber kitabe yazıtlarda mevcuttu ve bu kitabelerde mozaığın dolayısıyla mezarın yapılış tarihi de Seleukos takvimine uygun bir şekilde verilmişti. Bu takvim ile Miladi takvim arasında 311 yıl fark olmaktadır. Üzerindeki yazıtlara göre tarihi verilmiş beş mozaik döşeme vardır. Bunlar Dallas Sanat Müzesindeki Orpheus Mozaığı (M.S. 194), 1956 yılında keşfedilen ancak bir süre sonra yok olan Cenaze Şöleni Mozaığı (M.S. 218–228 ya da 238), Şanlıurfa Müzesi'nde sergilenen yazıt kısmının yok olduğu Yıldız Mozaığı (M.S. 224), Kayıp Orpheus Mozaığı (M.S. 228) ve kayıp Phoenix Mozaığı (M.S. 235) olmak üzere toplam beş adettir. Buradan çıkarılacak sonuç, mezarların tabanlarındaki mozaiklerin, bu gün bir mezar taşının üstlendiği misyon gibi tanımlayıcı fonksiyonunun olmasıdır. Mezarda yatan kişiler ve mezarın dolayısıyla defin tarihi bir mezar taşı ya da stel yerine mozaikler üstünde yer almaktaydı.

---

<sup>1</sup> Drijvers ve Healey

Bu güne kadar kayıtlara geçmiş, bu tez kapsamında ele alınan ve kataloglanan mozaikleri belli gruplara ayırmak mümkündür. Buna göre Edessa mozaikleri; Aile Mozaikleri ve Dini Mozaikler olmak üzere iki ana gruba ayrılır. Aile Mozaikleri kendi içinde bireylerin büst şeklinde tasvir edildiği mozaikler, bireylerin ayakta bütün olarak tasvir edildiği mozaikler ve bireylerin aile içindeki bir şölen sahnesinde betimlendiği cenaze şöleni mozaikleri olarak üç alt gruba ayrılır. Dini Mozaikler ise, Orpheus Mozaikleri ve Diğer dinsel mozaikler olarak iki alt grupta toplanır. Diğer dinsel mozaikler grubu içinde Phoениks, Maralahe ve Azizos ve Monimos mozaikleri yer alır.

Aile Mozaikleri ana grubunda bireylerin büst şeklinde tasvir edildiği mozaiklerden, Edessa mezarlarında üç adet saptanarak kayıtlara geçmiştir. Bunlardan sadece bir tanesi günümüzde görülebilmektedir. İstanbul Arkeoloji Müzesinde sergilenen bu mozaik 1901 yılında şehrin kuzeyinde, Samsat Kapısı yakınlarında bir mezarda ele geçmiştir. Yine kuzey nekropol alanında bulunan ve Abgar Mozaığı olarak adlandırılan mozaik üstünde figürler büst şeklinde yapılmıştır. 1890 yılında yapılan ve çok da gerçeğini yansıtmadığını düşündüğümüz çizimi ile Balay mozaığında de figürler büst şeklindedir. Büst şeklinde bireylerin işlendiği mozaikler, tamamen aile bireylerini tanıtım amaçlıdır diyebiliriz. Bu tip mozaikler, üstündeki figürlerin belden yukarı kısımları tasvir edilmiş sanki vesikalık fotoğrafımsıcasına sadece birey odaklıdır. Bu nedenledir ki her figür için bir çerçeve oluşturulmuştur ve isimleri de, diğer tip mozaiklerde olduğu gibi, başlarının yanına yazılmıştır.

Figürlerin ayakta tasvir edildiği mozaiklerden üç adet saptanmış ve kayıtlara geçmiştir. Bunlardan en tanınmış olan Aile Portresi Mozaığı (Muqimu Mozaığı), güney nekropolde ele geçmiş ancak günümüze ulaşmadan kaybolmuş ya da parçalanarak yok olmuştur. Burada bir aileye ait yedi kişi hiyerarşik bir düzen içersinde betimlenmiştir. Bir diğeri, iki parçası Aya İrini Kilisesi'nde bulunan Üçayak Mozaığı'dır. Üçayak Mozaığı kuzey nekropolde ele geçmiş, bir süre sonra kesilerek parçalara ayrılmış şekilde kaçırılırken iki parçası İstanbul'da yakalanmıştır. Mozaik üzerinde toplam altı kişilik bir aile resmedilmiştir. Aile reisinin elinde bulunan üçayaklı bir tütsü kabıyla aile içindeki bir dini ritüel anlatılmaya



çalışılmıştır. Bu grubun son mozaïği ise Barhadad Mozaïği olarak bilinen, batı nekropolde ele geçmiş, parçalarının Şanlıurfa Müzesi'nde sergilendiği ancak tarafımızca görülmesine izin verilmeyen döşemedir. Buradaki döşemede beş kişi tasvir edilmiştir. Aile bireylerinin ayakta bütün olarak tasvir edildiği mozaik döşemelerde de ilk göze çarpan, bireylerin hiyerarşik bir düzen içinde tanıtılmasıdır. Aile reisi, evin kadını ve çocuklar en güzel giysileri içinde, bir sanatçıya poz verircesine duruş özellikleri içindedirler. Bunun yanında üçayak mozaïğinde olduğu gibi aile içindeki dini ritüellerin vurgulanması da buradan çıkarılabilecek bir sonuçtur.

Aile bireylerinin tasvir edildiği mozaikler içinde yer alan son alt grup olarak, aile reisinin bir divan üstünde uzandığı ve çocuklarının ona hizmet ettiği, yanında da oturur pozisyonda karısının yer aldığı şölen mozaikleridir. Bu konunun işlendiği dört adet mozaik döşeme ele geçmiştir. Bunlardan ikisi günümüze ulaşmamış, biri Aya İrini Kilisesi'nde biride Şanlıurfa Müzesi'nde sergilenmektedir. Günümüze ulaşmamış örneklerden biri 1956 yılında Eyyübiye Mahallesinde yani güney nekropolde ele geçmiştir. Bir süre sonra kaybolan döşeme parçalara ayrılarak yurt dışında satılmıştır. Bu parçalardan ikisi Beyrut'ta bir antika pazarında 1980'li yıllarda görülmüştür.<sup>2</sup> Bunun dışında bu mozaikle ilgili bu gün bilinen başka bir şey yoktur. Mozaik üzerinde evin reisi, yanında oturan karısı ve evin reisine hizmet eden altı çocuk olmak üzere toplam sekiz kişi yer almaktadır. Diğer kayıp örnek son yıllarda bulunmuş ancak çok kısa bir süre sonra yok olmuştur. Burada uzanan iki erkek ve bir kadın yer almaktadır. Şanlıurfa Müzesinde sergilenen şölen mozaïği oldukça tahrip olmuştur. Döşemenin en belirgin figürü saygın pozuyla oturan kadındır. Bunun dışında belli belirsiz iki çocuğun baş kısımları gözükmektedir. Divan üzerinde uzanan erkeğe ait geriye hiçbir şey kalmamıştır. Aya İrini Kilisesinde iki parça halindeki şölen mozaïğinde uzanan erkek, oturan kadın ve babalarına hizmet eden iki erkek çocuk yer alır. Şölen mozaiklerinin ikonografik olarak anlatmak istediği, ölen kişinin arkasından yapılan mutlu bir şölen ile son yolculuğuna uğurlanması ile ilgili bir cenaze ritüelidir. Ancak burada biraz daha maddeci düşünülebilir ve şu sonuç çıkarılabilir: Şölen mozaiklerinde aile bireylerinin özellikle

---

<sup>2</sup> Parlasca, Mosaiken Edessa

çocukların babalarına hizmetleri ve evin kadınının, onun hemen yanında yer alması, son yolculuğuna uğurlanan aile reisine olan saygının ve sevginin ifadesidir. Divan üzerine uzanmış evin erkeğinin, gerçek hayatta ailesi tarafından ne kadar rahat ettirildiği ve saygı gördüğü, karısının da ona ne kadar sadakatli olduğu vurgulanmıştır. Böylece ölen aile reisi son yolculuğuna, aile hayatı çerçevesinde bakıldığında, tabir-i caizse gözü açık gitmediği yönünde sonuçlandırılabilir.

Edessa'daki aile mozaikleri konusunda genel anlamda şu sonuçlara ulaşılmıştır: Aile mozaiklerinin sahnesinde işlenen konu sanatçı odaklı değil birey odaklıdır. Yani mozaik sanatçısı konusal anlamda resimlerini işleyeceği ailenin, dolayısıyla ölü yakınlarının isteğine göre hareket etmektedir. Belli ki konu bazında üç genel kalıp altından sipariş veren ailenin buna göre ürünü talep ettiği anlaşılmaktadır. Bundan sonra sanatçı, aile bireylerini özellikle bireylerin büst ve ayakta bütün olarak tasvir edildiği mozaiklerde belli bir poz içinde resmetmektedir. Bu iki tip üstündeki figürler, düzenlenmiş bir enstantanenin duruşu içinde pozlarını bozamama gayreti içindedirler. Bu da kompozisyon içinde figürlerle belli bir dinamiğin içinde statik bir görüntüye sebep olmakta ayrıca bu poz bozmama gayreti figürlerde belirgin bir tedirginliğin içine girmesine sebep olmaktadır. Bu poz özellikleri ve bir enstantane anı, sanki birer aile fotoğrafıymış gibi bir durum ortaya çıkarmaktadır ki, burada biraz daha ileri gidip, Edessa aile mozaikleri fotoğrafın olmadığı dönemlerde tarihin ilk fotoğraf özellikleri gösteren resimleridir sonucuna ulaşabiliriz.

Üç alt tipe ayrılan aile mozaiklerinde, ailenin refah durumu hangi tip döşemenin yapılacağında etkili olmalıdır. Edessa mozaiklerinde ailenin kıyafetleri ve özellikle kadının başlığının yüksekliği ailenin maddi refah düzeyinin bir göstergesidir. Bu kurala erkeklerin başlıklarının şekli de eklenebilir. Dolayısıyla döşemeler incelendiğinde büst şeklinde yapılan özellikle Aphtuha Mozağindeki kadınlar alçak veya başlıksız bir örtü giymişlerdir. Erkekler ise basit Frig başlıkları içindedirler. Aile Portresi Mozağında (Muqimu Mozaği) evin kadını oldukça yüksek bir başlık içinde, evin reisi ise oldukça farklı sarık tarzı bir başlık giymiştir. Yine Cenaze Şöleni Mozaiklerinde kadınların yüksek başlık giydiklerine tanık oluyoruz. Dolayısıyla aile bireylerinin büst şeklinde yapıldığı mozaiklerin üzerinde

betimlenen aileler maddi anlamda orta sınıf, aile bireylerinin bütün olarak ayakta tasvir edildiği mozaiklerle, şölen mozaiklerindeki ailelerin ise maddi anlamda üst sınıf aileler oldukları sonucuna varılır.

Bir mezarda aile bireylerinin bir arada verildiği mozaiklerin yer almasının felsefik bir sonucu da; Edessalıların ölümden de yaşamda olduğu gibi birbirlerine bağlı olduklarının mesajı verilmesidir. Başka bir deyişle, bu görüntüler, dünyevi yaşamda olduğu gibi ölümden sonraki yaşamda da birliktelik felsefesine dayalı bir görüşün yansıması olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla, günümüzde hatıra amaçlı çekilen aile fotoğrafları ile aynı düşüncenin ürünleridir. Görülen o ki Edessalılar ölümün aileyi birleştiriciliğine inanmakta ayrıca onların yeni bir başlangıca birlikte olarak karşılamak gibi bir inanca sahip oldukları anlaşılmaktadır. Böylece bu anlayışla oluşmuş bir ölüm ve cenaze ritüeli gelişmiştir. Bir başka yönden bakıldığında aile gruplarını mozaikler üzerinde tasviri, ailenin yaşayan ve ölmüş olan üyeleri arasındaki dayanışmanın bir sonucudur. Böylece mezar, yaşayanlarla ölenlerin birleştiği, hayattaki yakın ya da yakınlar tarafından yaptırılan resimlerle ölen kişinin var olduğu veya yaşatıldığı mekânlardır. Hayatta kalan aile bireyi ya da yakını mezarı ziyaret ettikçe geçmişteki saadet günlerini bu mozaiklere resmedilen yakınlarına bakarak yâd edecektir.

Aile mozaikleri ile ilgili konusal bazda söylenecek teknik sonuç ise, bu mozaiklerin batı dünyası ve onun gibi mozaik üreten yerlerden farklı olarak sadece estetik amaçlı düşünülmemesidir. Çünkü Roma Dünyası'nda mozaik döşemeler çoğunlukla dekoratif amaçlıdır. Ancak çalışmalarımızda elde ettiğimiz sonuçlara göre Edessa'nın aile mozaikleri bir mezarın tabanını dekoratif amaçlı olarak kaplamasının yanında, daha çok fonksiyonel özellikleri ile ön plandadır. Mozaiklere bakan kişi bunların gerçekçi ifadelerini hemen anlamaktadır. Bu gerçekçi ifadelerin işlevselliği ise izleyicide somut hatıraları veya yaşanmışları hatırlatmasıdır.

Dini konular içeren mozaiklerin ilk grubunu oluşturan Orpheus mozaiklerinden Edessa'da ele geçmiş iki örnek vardır. Bunlardan biri kayıp diğeri ise günümüze sağlam bir şekilde ulaşmıştır. Kayıp olan Orpheus Mozaiki güney

nekropolde, Eyyübiye Mahallesinde bulunmuş ancak bir süre sonra yok olmuştur. Ortada tahrip olan başının yanında yazan ismi ile de anlaşılan Orpheus ve ön tarafında bir arslan ve üç kuş, arka tarafında da bir yaban keçisi olmak üzere toplam dört hayvan, Orpheus'un etrafında onun müziği ile sakin bir şekilde yer almaktadırlar. Altta içinde mezarın kitabe yazıtı yer alan bir tabula ansata'yı tutan biri erkek, biri kız çocuğu şeklindeki giyimli iki kanatlı figür yer almaktadır. Diğer Orpheus Mozaiği ise Kalkan Mahallesinde bulunduktan bir süre sonra yurtdışına kaçırılmış ve şu anda da Amerika Birleşik Devletlerinde Dallas Sanat Müzesinde sergilenmektedir. Bu mozaik üstünde ortada Orpheus, onun önünde dört vahşi hayvan arkasında beş sakin örüntülü hayvan yer almaktadır. Bu mozaığın en önemli yanları üzerindeki tarihe göre bilinen en erken Edessa Mozaiği olması (M.S. 194) ve Edessa'da bulunmuş sanatçı imzalı tek mozaik olmasıdır. Edessa mozaiklerinde figürlerin yanlarında yazan yazıtlarda figürün adı yazarken, burada sanatçının adı yazmaktadır. Bu anlamda Edessa mozaikleri içinde tektir. Sanatçının adı J.F. Healey tarafından Barşaget olarak okunmuştur. Edessa'da "Bar" köküyle başlayan kişi isimlerine yazıtlarda sıkça rastlanmıştır.<sup>3</sup> Dolayısıyla sanatçının Edessalı olduğu söylenebilir. Orpheus mozaikleri Edessa'da bir Orpheus kültürünün varlığını kanıtlar. Bu motif Edessa halkının dünyevi hayata ve öbür dünya anlayışlarına olan bakış açılarını ortaya koyar. Şüphesiz ölüm ve ölüme ilintili inançlar, toplumlara göre farklılıklar gösteren bir olgudur. Dolayısı ile ölüme karşı oluşturulan inançlar, dinin fiillendirilmesinin farklı bir yönüdür. Cenaze ritüellerinin bir araya getirdiği sanat anlayışı da bu inançlarla ilgilidir.<sup>4</sup> Hellen ve Roma toplumlarında, ruhun tekrar vücuda geleceğine inanılmaktaydı.<sup>5</sup> Doğu Akdeniz Yahudilerine göre ölen kişi yaşamın son noktasının olduğuna inanılan yeraltı dünyasına gider. Ancak Hıristiyanlar için ölüm sevindirici bir durumdur. Dünyevi hayattan daha güzel bir yaşamı müjdeler. Öte dünyada tekrar bir oluşumu haber verip sonsuzluğu ve sonsuz yaşamı getirir.<sup>6</sup> Hıristiyanlık inancının bu yönü ile Edessalı paganların, öte dünya anlayışı birbiriyle örtüşmektedir. Bunu en iyi yansıtan ise Orpheus mozaikleridir.

---

<sup>3</sup> Bkz. Drijvers ve Healey, s. 189

<sup>4</sup> Ross, s. 96

<sup>5</sup> Beyaz lekythoslar üzerinde, Hellenlerin ölüm seremonileri ile ilgili sahneler izlenmektedir. Buna göre, Hellenler ölüyü ölümsüz ve kahraman olarak gösterirler ve cenaze sahnelerinde ölünün yaşayan yakınlarına yer verirlerdi. Bkz. Şahin, Beyaz Lekythos'lar, ss. 143-144

<sup>6</sup> Akyürek, s. 94

Orpheus kültünün içinde barındırdığı geleneksel ve ahlaksal öğeler burada, belki de Hıristiyanlığın etkisiyle de ilgi görmüş, bu külte itibar eden Edessalı paganlar, inancın getirdiği zorunlulukları uygulamışlardır. Bu yüzden onlar hayvansal gıdalardan ve diğer mümkün kirlenmelerden kaçınmışlardır. Çünkü ruhun saflığı kirlenmelerden kaçınma ile sağlanabilirdi.<sup>7</sup> Bu bağlamda Hıristiyan inancı ile Edessa paganlarının ruh üzerine inandıkları doğru birbirini tamamlar niteliktedir. Ölen kişinin mutlu ve saf ruhu sevindirici bir olay, yani ölüm ile göğe yükselecektir sonucu ortaya çıkmaktadır. Başka bir mezarın döşemesinde yine öte dünya, yani ahiret ve ölümden sonraki yeni bir oluşumla ilgili bir konu ile karşılaşmaktayız. Phoeniks Mozaigi (Zümrüd-ü Anka kuşu), şehre özgü arkosolilumlu mezarın üzerinde yükselen bir sütunun üzerinde tasvir edilmiştir. Sahnede ayrıca iki ağaç ve bu ağaçların üzerinde birer tane küçük kuş betimlenmiştir. Sütun üzerindeki kuşun Phoeniks olduğuna dair Süryanice yazıt, figürün yanında yazmaktadır. Phoeniks insan ruhunu, onun sonsuzluğunu ve ölümsüzlüğünü sembolize eder. Bir mezar steli üzerinde ayakta duran Phoeniks kuşu ve onun önünde bir mezar; doğal olarak buradan hayat ve ölümden sonraki yaşama ilişkin sonuçlar çıkartabilir.<sup>8</sup> Böylece bu ikonografiden yola çıkarak, şehrin paganlarının, ilgili kişinin cenaze törenin uygun bir şekilde yerine getirilmesi koşuluyla, yeniden dirilmenin yani bedenin tekrar canlanacağına inandıkları sonucuna ulaşabiliriz.

İkonografik açıdan Edessa mozaiklerinden saptanan sonuçlara paralel olarak, Edessalı mozaik ustalarının teknik olarak bir yenilik ya da farklılık içinde olmadıkları ancak mozaik repertuarı içinde bazı özgün özellikler oluşturdukları saptanmıştır. Sadece mozaik repertuarı içinde bazı özgün özellikler oluşturmuşlardır. Bunun en belirgin olanı, figürler ve figürlerden oluşan konunun, izleyici açısından en vurgulu anlatımını sağlayacak beyaz zeminler üzerine tasvir anlayışıdır. Edessa mozaiklerinin tümü beyaz zemin üzerine yapılmıştır. Beyaz zeminlerin tümü ve mozağin bütünü hemen hemen eşit boylardaki tesseraların düzenli olarak dizilmesiyle, yani opus tessellatum tekniği ile yapılmıştır. Böylece zemin üzerindeki işlenenler iyice ön plana çıkmıştır. Bunun dışında mevcut konu ve figürlerin etrafında, hiçbir şekilde, ilgiyi dağıtmamak için doldurma motifi kullanılmamıştır.

<sup>7</sup> Segal, Edessa, s. 93

<sup>8</sup> Yaşar, Ahiret İnancı, s. 116

Bir başka özellik ise bordür süslemelerinin yer aldığı sahne kenarları dar tutulmuştur. Buradan iki sonuç çıkarılır; birinci sonuç, sahnedeki konunun yine ön planda olması amacıyla, bordür motiflerinin yer aldığı sahne kenarları dar tutulmuştur. İkincisi ise mekânsal sorundur. Daha doğrusu bir mezarın niceliksel yönüdür. Yani mozaiklerin uygulandığı mezar odalarının ölçüleri ancak figürlerin etkileyici bir şekilde vurgulanmasına yetmekteydi. Bu açıdan, konu ve figürlerden, yani sahneden bordür alanları için yer açmak, bu vurguyu zayıflatacaktı.

Edessa mozaikleri için ortaya çıkarılan bu sonuçlar, buradaki kısa süreli bir atölyenin özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu genel sonucun ortaya çıkardığı bir gerçekte, Edessa'da kendi içinde, yani Edessa'lı mozaik ustalarının bir ekol oluşturduklarıdır. Şehrin kendi sanatçılarının somut varlığı tek bir mozaikteki imzasıyla ve tabî ki yukarıda ortaya çıkarılan ortak mozaik üslubu oluşturmalarıyla açıklanabilir. Saptamalarımız sadece bir mozaik sanatçısının kesin olarak farklılığı ya da yabancı oluşu üzerinedir. Dolayısıyla M.S. 2. yüzyıl sonu ve 3. yüzyılın ortalarına kadar şehirde, Edessalı mozaik ustalarından oluşan bir mozaik atölyesi ve/veya okulu vardı.

M.S. 2. yüzyılın sonundan M.S. 3. yüzyılın ortalarına kadar yaklaşık yarım asırlık bir atölye olduğu sonucuna vardığımız Edessa'da farklı bir ustanın eseri bugün Aya İrini Kilisesi'nde yer almaktadır. Mozaik şehirde ele geçmiş dört şölen mozağinden biridir. Bu mozaik ilk bakışta diğer Edessa mozaiklerinden farklı görünmez. Uzanan erkek, yanında oturan örtülü karısı ve çocukları ile tipik bir şölen mozağıdır. Ayrıca figürlerinin başlarının yanında yazan isimleri de Edessa mozaik atölyesinin özelliklerindedir. Dolayısıyla ikonografik açıdan bir farklılık yoktur. Ancak Edessa mozaiklerinin, tarafımızdan görülen mevcut örneklerinde tessera boyutları 0.5-1.02cm arasındadır. Buna karşın Aya İrini Kilisesi'ndeki Şölen mozağının tessera boyutları daha küçüktür. Burada tesseralar 0,4-0,8 cm arasındadır. Bu teknik detayın dışında sanatçı özelliklerini daha doğrusu farklı bir sanatçı olduğunu bazı detaylarla ortaya koymaktadır. Edessa mozaiklerinin en önemli detaylarından olan, figürlerin isimlerinin Süryanca olarak yazılması bu mozaikte de olan bir özelliktir. Ancak buradaki yazıtlar, Edessa'nın diğer mozaiklerindeki gibi çok ön planda

değildir. Yazıtların çekinik görüntüsü resim alanının iyice ön planda tutan, Roma etkisindeki bir sanatçı özelliği olmalıdır. Gerek erkeğin gerekse kadının bakışındaki etki gözbebeklerinin dikkat çekici bir şekilde yapılmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca küçük tesseralarla yapılan ışık-gölgeler, resim sanatının incelikleri olarak karşımıza çıkar. Bu farklılıklar Edessa'da farklı etkideki ustaların da varlığını ortaya koyar. Sonuç olarak ortak mozaik özelliklerinin dışında, sanatçı farklılıkları barındıran bir Edessa mozaik okulundan söz edebiliriz.

Tezin kapsamında incelenmiş olan ancak nereden çıktıkları bilinmeyen ve çoğunlukla kolleksiyonerlerin elinde bulunan mozaiklerin bir kısmında, figürlerin yerel giysiler yerine Roma giysileri içinde oldukları görülür. Ayrıca konu olarak ta, örneğin Maralaha mozağinde olduğu gibi Greko-Romen kutsal kişiliklerinin yer aldığı, farklılıklar göze çarpmaktadır. Bu bir sanatçı tercihi olamaz. M.S. 2. yüzyılın sonundan itibaren kültürel anlamda yoğunlaşan Roma etkisi, şehrin kontrolünü, daha doğrusu Romalıların, krallığın yetkilerini ele geçirmeleri ve kralları atama yetkisine sahip olması, ortaya sosyolojik bir farklılık ortaya çıkarmıştır. Edessa'da artık yaşayışlarını Roma etkisinde, Romalı gibi uyarlayan bir kitle vardır. Sonuç olarak mozaiklerdeki bu farklılık, bu dönemden itibaren başlayan, toplum içindeki farklı kültürlerin varlığından kaynaklanmaktadır. Ayrıca biz katalog bölümünde Edessa işi diye tanımladığımız sadece yayınlarda gördüğümüz mozaiklerin mezar mozaığı olup olmadıklarını bilmiyoruz. Eğer bu mozaikler farklı mekanlarda ele geçen örneklerden oluşuyorsa, Edessa'da salt mezar mozaikleri üreten farklı sanatçıların varlığından söz edebiliriz. Dolayısıyla Edessa mozaik atölyesinin ve buradaki sanatçıların sadece mezarlar için mozaik üreten bir birliğin ya da okulun temsilcileri oldukları söylenebilir. Farklı mekanlar için mozaik üretenlerin ise, daha özgün ancak Edessa özellikleri içinde üretim yapan sanatçılar olduklarını ileri sürmek yanlış olmayacaktır.

Edessa mozaikleri özellikle Palmyra, Dura-Europos gibi Part ve Suriye kültürlerinin plastik sanatlarındaki konu ve ikonografileriyle benzerlik göstermektedir. Özellikle Palmyra'daki kadın büstleri ve şölen konulu rölyeflerdeki figürlerin duruşları ve giysi özellikleri oldukça benzerdir. Bu bölgedeki katı frontalite

Edessa mozaiklerindeki figürlerde de mevcuttur. Yine mozaiklerdeki bordür süsleri Roma dünyasının standart motifleridir. Sonuç olarak Edessa mozaikleri Part, Suriye ve Roma etkilerini bir arada bulunduran karma bir sanat anlayışıyla oluşturulmuş yerel bir atölyenin üretimleridir.

Edessa mozaikleri için ortaya konan bu sonuçlar burada bir mozaik atölyesinin varlığını ortaya koyar. Ancak bu atölye ortaya çıkan ve kayda geçirilen örnekleriyle oldukça kısa sürelidir. Şehirde ele geçmiş en erken tarihli mozaik M.S. 194 yılına aittir. Diğer örneklerde M.S. 3. yüzyılın ortalarına kadar bir zaman dilimine aittirler. Şehrin geç dönem mozaikleri oldukça azdır. Şanlıurfa Müzesindeki Geç Roma Dönemi'ne ait hayvan mozaïği ile Sadberk Hanım Müzesi'ndeki Azizos ve Monimos Mozaïğinin dışında, bir kiliseden geldiği tahmin edilen, Şanlıurfa Müzesindeki Hz. İsa'nın yüzünün yer aldığı küçük bir parça ve Haleplibahçe'de kazıları devam eden mozaikler, Edessa'da geç dönemlerde de üretimin devam ettiğini göstermektedir. Ancak Hayvan mozaïği tamamen Roma stilindedir. Sadece Boğanın madalyonu ve Arslanın kurdelesini doğu etkisinin bir uzantısıdır. Zaten bunlar mozaïğinin bütününe bakıldığında Roma özelliklerini bastırmamaktadır. Haleplibahçe mozaikleri ile Azizos ve Monimos mozaïği tamamen Kuzey Suriye, özellikle de Antiokheia ve Apamea'nın Geç Roma Dönemi mozaiklerinin stil özelliklerini gösterir. Mozaiklerde artık yazıt yoktur. Olsa da, Haleplibahçe mozaiklerinde olduğu gibi Yunancadır. Dolayısıyla Edessa'da M.S. 3. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Edessa mozaik atölyesinin üretiminin bittiğini, bunun yanında ele geçen üretimlerinde çeşitli bölge atölyelerinin etkisinde olan, bir atölye hüviyetinden çıkmış mozaikler olduğu sonucuna varırız. Acaba Edessa'da mozaik atölyesinin varlığı neden sona ermişti? Bunun yanıtı bizce Hıristiyanlığın bu tarihlerde oluşmaya başlayan baskınlığıdır. Edessa mozaik atölyesi ve sanatçıları paganlar için onların mezarlarına konmak üzere üretimler gerçekleştirmekteydi. Ancak Hıristiyanlık şehrin dinsel yapısını artık değiştirmek üzereydi. Dolayısıyla pagan mezarları artık kullanım dışına çıkmaya başlamıştı. Her ne kadar paganist doku varlığını M.S. 5. yüzyıla kadar korusa da, özellikle M.S. 4. yüzyıldaki Hıristiyan yazarların ve din adamlarının Edessa'daki ünü ve burada kurulan Hıristiyan akademisi oldukça güçlenmişti. Şehri Hz. İsa ile tanıştıran Kral V. Abgar'dı (M.S. 13–50). Ancak



Hıristiyanlığın resmi din olması Kral IX. Abgar (M.S. 212–214), IX. Ma'nu (M.S. 214–240) ya da X. Abgar (M.S. 240–242) zamanında gerçekleşmişti. Dolayısıyla M.S. 3. yüzyılın ortalarında Hıristiyanlığın resmi din oluşu, paganların mezarları için üretilen mozaiklerin sonunu da getirmişti.

Samosata mozaikleri bu tez içinde nicelik olarak az yer kaplamaktadır. Bunun nedeni şehirde ele geçen mozaiklerin az olmasıdır. Burada bulunan Hellenistik Döneme ait bir saray yapısının odalarını süsleyen mozaikler bu gün Adıyaman Müzesinde yer alır. Ancak müzede yer alan parçalar sarayda ele geçmiş tüm mozaikleri içermez. Müzede kayda alınmış üç ana döşemenin parçaları yer almaktadır. Bunun dışında şehrin Bizans Dönemi'nden kalan bir adet mozaik döşeme müzede yer alır.

Samosata'daki Mithridates sarayında ele geçen mozaikler, Geç Hellenistik Dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Odalardan birinde ele geçen mozaığın emblemasında iki antitetik yunus balığı ve aralarında sivri dipli bir Rhodos Amphorası yer alır. Bu emblema alanı 137x220 cm. dir. Mozaığın bütünü ise 460 x 365 cm olarak kayıtlara geçmiştir. Mozaığın bordür detaylarının yer aldığı dokuz parça depoda yer almaktadır. Diğer mozaikler üç parça halindeki koridor mozaığı parçaları ve panel kısmı ele geçmeyen, dört parça halinde müzeye kaldırılmış salon mozaığı parçalarıdır. Balıklı mozaikteki yunuslar vahşi görünümündedirler. Böyle vahşi görünümlü yunusların yer aldığı Delos'un Hellenistik mozaikleri ile benzerlik içindedir. Yunus balıkları ve Amphoranın yer aldığı emblema sahnesi, bölgenin diğer şehirlerinden Arsemeia tören salonu mozaiklerinde de izlenmektedir. Arsemeia'daki bu mozaiklerde aynı dönemdeki kral tarafından yaptırılmış yapılarda ele geçmiştir. Büyük salon mozağından geriye sadece bordür süslerinin yer aldığı kısımlar mevcutken, koridor mozağı figürsüz, siyah ve beyaz damalardan oluşan basit bir düzenleme içindedir.

Samosata mozaiklerinin bordürlerini bu dönemde başka yerleşimlerde de görmekteyiz. Batıda Delos, Olynthos ve Pergamon gibi şehirlerin Hellenistik mozaiklerinde benzer kompozisyonlar ve bordür motifleri yer alırken, yine Arsemeia

mozaiklerindeki bordürlerle, Samosata mozaiklerinin bordürleri aynı düzenleme içindedir. Buna göre küçük bir sahnenin yer aldığı mozaikler, dalga, testere dişi, meander gibi motiflerle oluşturulan geniş bordür kompozisyonlarına sahiptir. Teknik olarak tesseralar merkezden kenara doğru büyümekte ve her bölümdeki tesseralar eşit kesilmiş opus tessellatum tekniği ile dizilmişlerdir. Emblemadaki figürler Hellenistik dönemin ince işçiliğinin özelliklerini taşır. Detaylar oldukça küçük tesseralarla sağlanmıştır.

Samosata mozaiklerinin bu özellikleri Hellenistik Dönemde mozaik üretimlerini gördüğümüz diğer batı dünyasının mozaiklerinde de mevcuttur. Sonuç olarak Samosata'nın Hellenistik Dönem mozaikleri yerel anlamda farklılık arz etmezler. Dolayısıyla dönemin patron kalıpları buradaki mozaiklerde de uygulanmıştır. Böylece Samosata ve yakınındaki Arsemeia'da Hellenistik Dönemde özgün bir mozaik atölyesinden bahsedilemez. Ancak elimizde her hangi bir somut kalıntı olmasa da Roma Döneminde özellikle M.S. 2. ve 3. yüzyılda Samosata'da bir mozaik üretim alanı ya da atölyesi olma ihtimali vardır. Bunu Zeugma'da ele geçen iki mozaikteki Samosata'lı mozaik ustalarının imzalarından çıkarabiliriz. Ya da bir mozaik atölyesinden ziyade şehirde gezici mozaik ustalarının varlığı Zeugma'daki imzalı örneklerle söylenebilir. Ancak her şeye rağmen bu konu arkeolojik olarak buluntularla desteklenmediği sürece bilinmezliğini koruyacaktır. Kaldı ki Samosata'nın bu gün sular altında olması da bu bilinmezliği devam ettirecektir.

Şehirde bulunan bir mozaik parçası M.S. 6. yüzyıla ait bir yapıda ele geçmiştir. Üzerinde tasvir edilen cepheden, uzun bir giysi giymiş başlıklı, normal bir insandan farklı bir yüz ifadesine sahip figür sağında bulunan bir koçu boynuzlarından tutmaktadır. Etrafında çeşitli hayvanlar vardır. Solunda sadece sağ bacağı görülen bir figür daha vardır. Bu tahrip olmuş eksik mozaikte, bacağı görülen figürün duruşu önündeki bir başka figürle olan irtibatını ortaya koyar. Sonuç olarak göksel bir varlık izlenimi veren ve yanındaki sadece bacağı görülen figürden daha yukarda durarak, gökten indiği anlaşılan bu figür, boynuzundan tuttuğu koçu getirmiştir. Tüm bunlar bize Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i kurban etmek üzereyken ona indirilen bir koçu kesmesinin istendiği, kutsal kitaplardaki kurban sahnesini hatırlatmaktadır.

Dolayısıyla bu mozaik semavi dinlerde geçen kurban sahnesinin erken bir örneğini teşkil etmektedir.

Samosata mozaikleri ile ilgili genel bir sonuç şöyle özetlenebilir: Samosata'da Geç Hellenistik Dönemden Bizans Dönemine kadar mozaik üretimleri gerçekleşmiştir. Roma Dönemine ait şehirde ele geçmiş bir örnek yoktur ancak Zeugma'daki iki imzalı mozaikte Samosatalı ustaların imzalarının olması, şehirde Roma Dönemi'nde de mozaik üretimlerinin gerçekleştiği sonucunu ortaya çıkarır. Bizans Dönemi'ne ait tek örnek olmasına karşın, bu dönemde Hıristiyanlık sanatı içinde mozaik üretimlerinin de olduğunu ortaya koyar. Ancak tüm bu örnekler Samosata'da bir mozaik atölyesinin varlığını ortaya koymaz. Hellenistik Dönem mozaikleri, bu dönemdeki diğer yerlerdekiyle aynı özellikleri taşır. Sonuç olarak Hellenistik Dönemde buradaki mozaik ustaları özgün bir tarz oluşturmamış, dönemin süregelen mozaiklerin benzerlerini üretmişlerdir.

## KAYNAKLAR

ABBADI, Sabri. **Die Personennamen der Inschriften aus Hatra**, Olms Verlag, Hildesheim,1983.

AKSOY, Emel. “Severan Mosaics of Antioch A Stylistic Study” **III. Uluslararası Mozaik Sempozyumu Kitabı**, Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi, Ed. Mustafa Şahin Bursa, 2007, ss. 79–92.

AKURGAL, Ekrem. **Ancient Civilizations and Ruins of Turkey**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, İstanbul, 1985.

AKYÜREK, Engin. **Bizans'ta Sanat ve Ritüel**, İstanbul, 1996.

ALBAYRAK, Yusuf. “Antik Dönemde Edessa”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2000.

BAILEY, Lloyd, R. “The cult of the Twins at Edessa”, **Journal of the American Oriental Society**, Vol. 88/2, 1968, ss. 342–344.

BALTY, Janine. “Mosaïque antique au Proche-orient I. Des origines a la Tetrachie”, **Aufstiegung Niedergang der Römischen Welt**, principat 12.2, ed. H. Temporini, Berlin de Gruyter, 1981, ss. 347–429.

BALTY, Janine. **La Mosaïque de Sarrîn (Osrhoène)**, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1990.

BALTY, Janine. **Mosaïques antiques du Proche Orient**, Centre de Recherches d'Histoire Ancienne, Basançon, 1995.

BARNARD,L,W. “The Origins and Emergence of the Church in Edessa During the First Two Centruies A.D”, **Vigiliae Christianae**, Vol: 22, 3, 1968, ss.161–175

BALMELLE, Catherine, Michelle Blanchard-Lemée, Jeannine Christophe, Jean-Pierre Darmon, Anne-Marie Gummier-Sorbets, Henri Lavagne, Richard Prudhomme ve Henri Stern. **Le Décor Géométrique de la Mosaïque Romaine**, Picard Editeur, Paris, 1985.

BAŞGELEN Nezhir ve Rıfat Ergeç. **Belkıs/Zeugma, Halfeti, Rumkale A Last Look at History**, Arcaeology and Art Publications, İstanbul, 2000.

BAŞGELEN, Nezhir. “Kommagene Krallığı, “**Tanrılar Dağı Nemrut**”, Ed. Nezhir Başgelen, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1998.

BILLERBECK, A. “Die Palasttore Salmanassars III von Balawat” **Beiträge zur Assyriologie**, Vol. 6, 1909.

BİNGÖL, Orhan. **Malerei und mosaik der antike in der Turkei**, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 1997.

BOSSERT, Helmuth T. **Altsyrien**, Tübingen, 1951.

BREASTED, James, Henri. **Oriental Forerunners of Byzantine Painting. First Century Wall Paintings from the Fortress of Dura on the Middle Euphrates**, University of Chicago Press, Chicago, 1924.

BRECKENRIDGE, James., “Christian Funerary Portraits in Mosaic”, **Gesta**, Vol:13/2, 1974, ss. 29–43.

BUDDE, Ludwig. **Antike Mosaiken in Kilikien I-II**, Verlag Aurel Bongers Recklinghausen, 1969.

BULUT, Lale. “Samsat İslami Devir Sırsız ve Tek Renkli Sırlı Seramikleri”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1991.

CAMPBELL, Sheila D. “A Hellenistic Mosaic in Erythrae” **Anatolia**, Sayı: 17, 1975, ss. 207–209.

CAMPBELL, Sheila D. “Roman Mosaic Workshops in Turkey”, **American Journal Archaeology**, Vol. 83, 1979, ss. 287-292

CAMPBELL, Sheila D. **The Mosaics of Antioch**, E.J. Brill, Toronto, 1988.

CAMPBELL, William. “Excavations at Antioch-on-the-Orontes”, **American Journal Archaeology**, Vol: 38/2, 1934, ss. 201–206.

CAMPBELL, William A. “The Forth and Fifth Seasons of Excavations at Antioch-on-the-Orontes: 1935–1936”, **American Journal of Archaeology**, Vol. 42/2, 1938, ss. 205–218.

CİMOK, Fatih. **Antioch Mosaics**, A Turizm Yayınları, İstanbul, 2000.

CLERMONT-Ganneau. Rappports sur une mission en Paletsine et en Phénicie entreprise en 1881. Cingüième Rapport”, **Archives des Missions Scientifiques et Littéraires 3rd series 11**, 1881, ss. 157–251.

COLLEDGE, Malcolm,A,R. **The Art of Palymra**, London, Westview Press, 1976.

COLLEDGE, Malcolm, A. R. “Some Remarks on the Edessa Funerary Mosaics”, **La Mosaique Gréco-Romaine IV**, Paris, 1994. ss. 189–197. Association Internationale pour l’Étude de la Mosaique Antique

ÇELİK, Bahattin ve Selahattin, E. Güler. “Edessa Mozaikleri”, **Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Yayınları (Şurkav)**, Ed. Cihat Kürkçüoğlu, Müslüm Akalın, Sabri Kürkçüoğlu, Selahaddin E. Güler, Ankara, 2002, ss. 182–189.

ÇELİK, Mehmet. **Süryani Tarihi(1)**, Ayraç Yayınları, Ankara, 1996.

CUMONT, Franz. “Le Culte de Mithras à Edesse”, **Revue archéologique**, 1888, ss. 95–98.

CUMONT, Franz. **Études Syriennes**, Paris, 1917.

CUMONT, Franz. **Fouilles de Doura-Europos 1922–23**, Paris, 1926.

DESREUMAUX, Alain. “Une Paire de Portraits sur Mosaïque avec leurs Inscriptions Édesséniennes” **Syria**, Vol. 77, 2000, ss. 212–215.

DIRVEN, Lucinda. **The Palmyrenes of Dura-Europos**, Koninglijke Brill NV, Leiden-Boson-Köln, 1999.

DOWNEY, Susan B. **Mesopotamian Religious Architecture. Alexander Through the Parthians**, Princeton University Press, Princeton, 1988.

DÖRNER, Friedrich, Karl. **Nemrud Dağı'nın Zirvesinde Tanrıların Tahtları**, çev. Vural Ülkü, Ankara, 1999.

DRIJVERS, Han J.W. “Quq and Quqites: An Unkonown Sect in Edessa in the Second Century A.D.”, **Numen**, Vol. 14/2, 1967, ss. 104–129.

DRIJVERS, Han, J,W. **Old Syriac (Edessean) Inscriptions**, E.J. Brill, Leiden, 1972.

DRIJVERS, Han, J.W. "Some New Syriac Inscriptions and Archaeological Finds from Edessa and Sumatar Harabesi", **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, Vol. 36, 1973, ss. 1-14.

DRIJVERS, Han, J.W. **Cults and Beliefs at Edessa**, E.J. Brill, Leiden, 1980.

DRIJVERS, Han, J.W. "Ein neuentdecktes edessenisches Grabmosaik", **Antike Welt**, Band: 12.3, 1981, ss. 17–20.

DRIJVERS, Han, J.W. "A Tomb for the Life of a King. A Recently Discovered Edessene Mosaic with a Portrait of King Abgar the Great", **Le Museon**, Vol. 95, 1982, ss. 167–189.

DRIJVERS, Han, J.W. "Jews and Christians at Edessa", **Journal of Jewish Studies**, Vol: 36, 1985, ss. 88–102.

DRIJVERS, Han, J.W. "Syrian Christianity and Judaism", **The Jews Among Pagans and Christians in the Roman Empire**, Ed. J. Lieu, J. North, T. Rajak, London-New York, 1992, ss. 124–146.

DRIJVERS, Han, J.W. "New Syriac Inscriptions", **Aram**, Vol. 5, 1993, ss. 147–161.

DRIJVERS, Han, J.W. ve John, F. Healey. **The Old Syriac Inscriptions of Edessa and Oshroene: Text, Translations and Commentary**, Koninklijke Brill NV, Leiden, 1999.

DUNBABIN, Katherine M. D., "Technique and Materials of Hellenistic Mosaics", **American Journal of Archaeology**, Vol. 83/3, 1979, ss. 265–267.

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



ERARSLAN, Fehmi. “Samosata’dan(Samsat)-Zeugma’ya(Belkıs) Mozaiklerde Sanatçı Zosimos İmzası”, **Ayıntap Dergisi**, Sayı: 4, 2004, ss. 17–18.

ERARSLAN, Fehmi. “Perre Antik Kenti Kaya Mezarları Kazısı”, **Ayıntap Dergisi**, Sayı: 3, 2005, ss. 16–18.

ERGEÇ, Rıfat. “Belkıs/Zeugma 1997–1998 Kurtarma Kazıları”, **Kazı Sonuçları Toplantısı XXI**, Cilt: 2, 1999, ss.259–270.

ERGEÇ, Rıfat. “Belkıs-Zeugma’da Bir Roma Villası ve Taban Mozaikleri”, **Arkeoloji ve Sanat**, Sayı: 66, 1995, ss. 2–10.

ERHAT, Azra. **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

EUTING, J. “Natulae Epigraphicae”, **Florigium ou Recueil de Travaux d’Érudition dédiés á Monsieur le Marquis Melchior de Vogué**, 1909.

FINK, Gerhard. **Antik Mitolojide Kim Kimdir**, çev. Ümit Öztürk, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996.

FREEMAN, Charles. **Mısır, Yunan ve Roma. Antik Akdeniz Uygarlıkları**, çev. Suat Kemal Angı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2003.

GAWLIKOWSKI, Michael. “Le tadmoréen”, **Syria**, Vol. 51, 1974, ss. 97–100.

GOTTHEIL, Richard, James, Horatio. “An Arabic Version of the Abgar Legend”, **Hebraica**, Vol. 7/4, 1891, ss. 268–277.

GÜNALTAY, Şemsettin. **Yakın Şark IV Perslerden Romalılara Kadar**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1951.

GÜNDÜZ, Şinasi. “Arkeolojik Bulgular Işığında 2. Yüzyıl Sumatar Mar alaha Kültü”, **Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı: 6, 1992, ss. 149–159.

GÜNDÜZ, Şinasi. **Anadolu’da Paganizm, Antik Dönemde Harran ve Urfa**, Ankara Okulu Yayınları, Ankara, 2005.

GOELL, Theresa. “Samosata Archaeological excavations Turkey 1967”, **National Geography Society Reports 1967 Projects**, 1974, ss. 83–108.

GÜLER, Selahattin, E., **Urfa Tarihi**, Şanlıurfa Dersanesi Kültür Yayınları Şanlıurfa, 2004.

GÜNEL, Aziz. **Türk Süryani Tarihi**, Oya Matbaası, Diyarbakır, 1970.

GÜRLER, Binnur. “Metropolis Hellenistik Dönem Seramiği”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1994.

HANFMANN, George. “Notes on the Mosaics from Antioch”, **American Journal of Archaeology**, Vol. 43/2, 1939, ss. 229–246.

HARRAK, Amir. “The Ancient Name of Edessa”, **Journal of Near Eastern Studies**, Vol. 51, 1991, ss. 209–214.

HAYES, E, R. **Urfa Akademisi**, çev. Yaşar Güneç, Yaba Yayınları, İstanbul, 2005.

HEALEY, John, F. “A New Syriac Mosaic Inscription”, **Journal of Semitic Studies**, Vol. 51/2, 2006, ss. 313–327.

HILL, G,F. “The Mints of Roman Arabia and Mesopotamia”, **The Journal of Roman Studies**, Vol. 6, 1916, ss.135–169.

HONIGMANN, E. Urfa keilschriftlich nachweisbar?”, **Zeitschrift für Assyriologie**, Vol. 39, 1930

HOWARD, George. (trans), **The Teaching of Addai**, Scholars Press, California, 1981.

İŞILTAN, Fikret. **Urfa Bölgesi Tarihi**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul, 1960.

İŞILTAN, Fikret, “Şanlıurfa Tarihine Genel Bir Bakış”, **Tarihi ve Kültürel Boyutları İçerisinde Şanlıurfa ve Gap Sempozyumu**, İstanbul, 1998, ss. 57–65

İNAL, Güner. **Türk Minyatür Sanatı**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1995.

İZMİRLİĞİL, Ülkü. “Samsat (Samosata) Su Yolu Araştırması, 1981”, **Kazi Sonuçları Toplantısı IV**, 1982

JONES, A, H, M. **The Cities of the Eastern Roman Provinces**, Oxford, 1971

JOBST, Werner, Behçet Erdal ve Christian Gurtner. **İstanbul Büyük Saray Mozaïği, Araştırmalar Onarım ve Sergileme**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1997.

JOYCE, Hetty. “Form, Function and Technique in the Pavements of Delos and Pompei”, **American Journal of Archaeology**, Vol 83/3, 1979, ss. 253–263

KHALED, al-As‘ad ve Andreas Schmidt-Colinet. “Zur Einführung”, **Palmyra Kulturbegegnung im Grenzbereich**, Ed. Andreas Schmidt-Colinet, Verlag Philip von Zabern, Mainz am Rhein, 1995.

KLEİNER, Diana. **Roman Sculpture**, Yale University Press, New Heaven, 1992.

KURTOĞLU, Mehmet. “İlkçağdan Günümüze Urfa’da Sanat ve Edebiyat”, **Şanlıurfa Uygarlığın Doğduğu Şehir**, Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Yayınları (Şurkav), Ed. Cihat Kürkçüoğlu, Müslüm Akalın, Sabri Kürkçüoğlu, Selahaddin E. Güler, Ankara, 2002, ss. 215–264.

KÜRKÇÜOĞLU, Cihat. **İnançlar Diyarı Şanlıurfa**, Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları Şanlıurfa, 2000.

KÜRKÇÜOĞLU, Cihat. “Tarihten Günümüze Edessa Nekropollerini (Şanlıurfa Mezarlıkları)”, **Şanlıurfa Uygarlığın Doğduğu Şehir**, Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Yayınları (Şurkav), Ed. Cihat Kürkçüoğlu, Müslüm Akalın, Sabri Kürkçüoğlu, Selahaddin E. Güler, Ankara, 2002, ss. 102–108.

KÜRKÇÜOĞLU, Cihat. “Şanlıurfa’nın Dünya İnanç Turizmindeki Yeri,” **Şanlıurfa Uygarlıklarının Doğduğu Şehir**, Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Yayınları (Şurkav), Ed. Cihat Kürkçüoğlu, Müslüm Akalın, Sabri Kürkçüoğlu, Selahaddin E. Güler, Ankara, 2002, ss. 131–142.

KÜRKÇÜOĞLU, Cihat. “Şanlıurfa Yöresi Kadın Takıları”, **Şanlıurfa Uygarlıklarının Doğduğu Şehir**, Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Yayınları (Şurkav), Ed. Cihat Kürkçüoğlu, Müslüm Akalın, Sabri Kürkçüoğlu, Selahaddin E. Güler, Ankara, 2002, ss. 212–214.

LEROY, Jules. “Mosaiques Funéraires D’Édesse”, **Syria**, Vol. 34, 1957, ss. 306–342.

LEROY, Jules. “Nouvelles découvertes archéologiques relatives á Edesse”, **Syria**, Vol. 38, 1961, ss. 159-169.

LEVÍ, Doro. **Antioch Mosaics**, Princeton University Press, Princeton, 1947.

LIGHTFOOT, Chris, S. "Trajan's Parthian War and the Fourth-Century Perspective", **The Journal of Roman Studies**, Vol. 80, 1990, ss. 115–126.

MANSEL, Arif, Müfit. **Ege ve Yunan Tarihi**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1999.

MATHESON, Susan, Baker. "The Tenth Season at Doura-Europos", **Syria**, Vol. 69, 1992, ss. 121–140.

MILLAR, Fergus. **The Roman Near East 31 BC-AD 337**, Harward University Press, London, 1993.

ÖNEY, Gönül. "1978–79 ve 81 Yılı Samsat kazılarında bulunan İslam Devri Buluntularıyla İlgili İlk Haber" **Ege Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi**, Sayı: 1, 1982, ss. 71–80.

ÖZDEMİROĞLU, Özmen. "Doğu Hıristiyan Sanatında Melekler", **Arkeoloji ve Sanat**, Sayı: 118, 2004, ss. 71–75.

ÖZGÜÇ, Nimet. "Samsat 1984 Yılı Kazıları", **Kazı Sonuçları Toplantısı VII**, C: 1, 1985, ss. 221–227.

ÖZGÜÇ, Nimet. "Sümeysat Definesi", **Bellekten**, Sayı:195, 1985, ss. 441–450.

ÖZGÜÇ, Nimet. "1985 yılında Yapılmış Olan Samsat Kazılarının Sonuçları", **Kazı Sonuçları Toplantısı VIII**, C: 1, 1986, ss. 297–304.

ÖZGÜÇ, Nimet. "Samsat Kazıları 1987", **Bellekten**, Sayı: 202, 1998, ss.291–294.

ÖZFIRAT, Aynur. **Eskiçağda Harran**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1994.

PARLASCA, Klaus. "Das Mosaik von Mas'udije aus dem Jahre 228/229 n. Chr." **DM.**, Sayı: 1, 1983, ss. 263-264

PARLASCA, Klaus. "Neus zu den Mosaiken von Edessa und Seleukeia am Euphrat", **Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico III**, Rome, 1984, ss. 227-234.

PERKINS, Ann. **The Art of Dura-Europos**, The Clarendon Press, Oxford, 1973

PARRISH, David. "Two Mosaics from Roman Tunusia: An African Variation of the Season Theme", **American Journal of Archaeology**, Vol. 83/3, 1979, ss. 279–285.

PICCIRILLO, Michele. **The Mosaics of Jordan**, American Center of Oriental Research Amman-Jordan, 1997.

QUISPEL, G. "The Discussion of Judaic Christianity", **Vigiliae Christianae**, Vol. 22/ 2, ss. 81–93.

ROBINSON, M David. "The Villa of Good Fortune at Olynthos" **American Journal of Archaeology**, Vol. 38/4, 1934, ss. 501–510.

ROSS, Steven, K. **Roman Edessa, Politics and Culture on the Eastern Fringes of the Roman Empire, 114–242 CE**, Routledge Press, London and Newyork, 2001.

ROZTOVTZEFF, Michael, Ivanoviteh. "The Caravan-Gods of Palmyra", **The Journal of Roman Studies**, Vol: 22, 1932, ss. 107–116.

ROZTOVTZEFF, Michael, Ivanoviteh. **Caravan Cities. Petra, Jerash, Palmyra, Dura**, The Clerandon Press, Oxford, 1932.

RUNCIMAN, Steven. "Some Remarks on the Image of Edessa", **Cambridge Historical Journal**, Vol. 3/3, ss. 238–252.

SAATÇI, Tahsin. "Sümeysat Definesi Sikkeleri", **Belleten**, Sayı: 195, 1985, ss. 451–465.

SALZMANN, Dieter. "Mosaiken und pavimente in Pergamon, Vorbericht der Kampagnen 1991 und 1992", **Archäologischer Anzeiger**, Heft: 3, 1993, ss. 389–400.

SCHENCK, Edgar C. "The Hermes Mosaic from Antioch", **American Journal of Archaeology**, Vol. 41/3, 1937, ss. 388–396.

SEGAL, Judah, Benzion. "Pagan Syriac Monuments in the Vilayet of Urfa", **Anatolian Studies**, Vol. 3, 1953, ss. 97-119.

SEGAL, Judah, Benzion. "Some Syriac Inscriptions of the 2nd-3rd Century A.D.", **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, Vol. 26, 1954, ss. 2-36.

SEGAL, Judah, Benzion. "Two Syriac Inscriptions from Harran", **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, Vol. 20, 1957, ss. 513-522.

SEGAL, Judah, Benzion. "New Mosics from Edessa", **Archeology**, Vol. 12, 1959, ss. 150–157.

SEGAL Judah, Benzion., "New Syric Inscriptions from Edessa", **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, Vol: 22.1, 1959, ss. 23-40

SEGAL, Judah, Benzion. "The Jews of North Mesopotamia Before the Rise of the Islam, **Sepher Segal**, Jerusalem 1965, ss. 32–63.

SEGAL, Judah, Benzion. "Four Syriac Inscriptions", **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, Vol. 30, 1967, ss. 293–304.

SEGAL, Judah, Benzion, **Edessa, Blessed City**, Clarendon Press, Oxford, 1970

SEGAL, Judah, Benzion. "A Note on A Mosaic from Edessa", **Syria**, Vol. 60, 1983, ss. 107–110.

SEGAL, Judah, Benzion. **Edessa (Urfa)Kutsal Şehir**, çev. Ahmet Arslan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.

SEYRIG, Henri. "Palmyra and the East", **The Journal of Roman Studies**, Vol. 40/2, 1950, ss. 1–7.

SMİTH, Alison, Moore, "The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art", **American Journal of Archeology**, Vol. 26/2, 1922, ss. 158–173.

SMITH, R.R.R. **Hellenistik Heykel**, çev. Ayşin YoltarYıldırım, Homer Kitabevi, İstanbul, 2002.

STARK, Feraye. **Rome on the Euphrates. The Story of a Frontier**, John Murroy, London.

SOKOLOWSKI, Franciszek. "Sur le Culte D'Angelos dans le Paganisme Grec et Romain", **The Harward Theological Review**, Vol. 53/ 4, 1960, ss. 225–229.

SYKES, P., **History of Persia**, New York, 1958

STEPHENS, F.J., "A Cuniform Tablet from Dura-Europos", RA 34, 1937, ss. 183-190.

ŞAHİN, Nuran. "Beyaz Lekythos'lar Işığında Klasik Devirde Atina'da Ölüm İkonografisi ve Ölü Kültü", **Ege Üniversitesi Arkeoloji Dergisi**, Sayı: 4, 1996, ss. 143–167.



ŞAHİN, Nuran. **Zeus'un Anadolu Kültleri**, Suna-İnan Kıracı, İstanbul, 2001.

ŞAHİN, Derya. **Amisos Mozaïği**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 2004.

ŞAHİN, Derya, ve Mustafa Şahin. “Mozaikler Işığında Kuzey-Güney Anadolu İlişkisi”, **Uluslararası Geçmişten Geleceğe Zeugma Sempozyumu 20–22 Mayıs 2004**, Ed. Rifat Ergeç, Gaziantep, 2006, ss. 174–177.

ŞAHİN, Sencer. “Kommagene'nin Tarihçesi”, **Tanrılar Dağı Nemrut**, Ed. Nezih Başgelen, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1998.

Şanlıurfa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, **Mozaikler Şehri Urfa**, Ed. Mehmet Sait Rızvanoğlu, Şanlıurfa, 2007

TEIXIDOR, Javier. **The Pagan God, Populer Religion in the Greco-Roman Near East**, Princeton University Press, Princeton-New Jersey, 1977.

TEIXIDOR, Javier. **The Pantheon of Palymra**, E.J. Brill, Leiden, 1979.

TOK, Emine. “Erken Bizans Dönemi Zemin Mozaiklerine Sardes Örneğinde Bir Bakış, **Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi**, Vol: 9, 2001, ss. 135-159

TÜLEK, Füsun. **Efsuncu Orpheus**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000

ULANSEY, David. **Mitras Gizlerinin Kökeni. Antik Dünyada Kozmoloji ve Din çev.** Hüsnü Ovacık, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1988.

UMAR, Bilge. **Türkiye Halkının İlkçağ Tarihi**, İlke Yayınevi, İstanbul, 1984.

WAYWELL, S, E. “Roman Mosaics in Greece” **American Journal of Archaeology**, Vol: 83, 1979, ss. 293–321.

WEISSBACH, “Samosata”, **Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft**, Alfred Drucken Müler Verlag, Stuttgart, 1960, ss. 2220–2224

WELLES, C. Bradford. “The Population of Roman Dura”, **Studies in Roman Economic and Social History in Honour of Alan Chester Johnson**, Ed. P.R. Coleman-Norton, Princeton, 1951, ss. 251–274

WHEELER, Mortimer. **Roma Sanatı ve Mimarlığı**, ev. Zeynep Koçel Erdem, Homer Kitabevi, İstanbul, 2004.

WILL, Ernest. **Les Palmyrniens. La Venise des sables**, Paris, 1992.

WOERDEN, Isabel Speyart Van. “The Iconograph of Sacrifice of Abraham”, **Vigiliae Christianae**, Vol. 15/4, 1961, ss. 214–255.

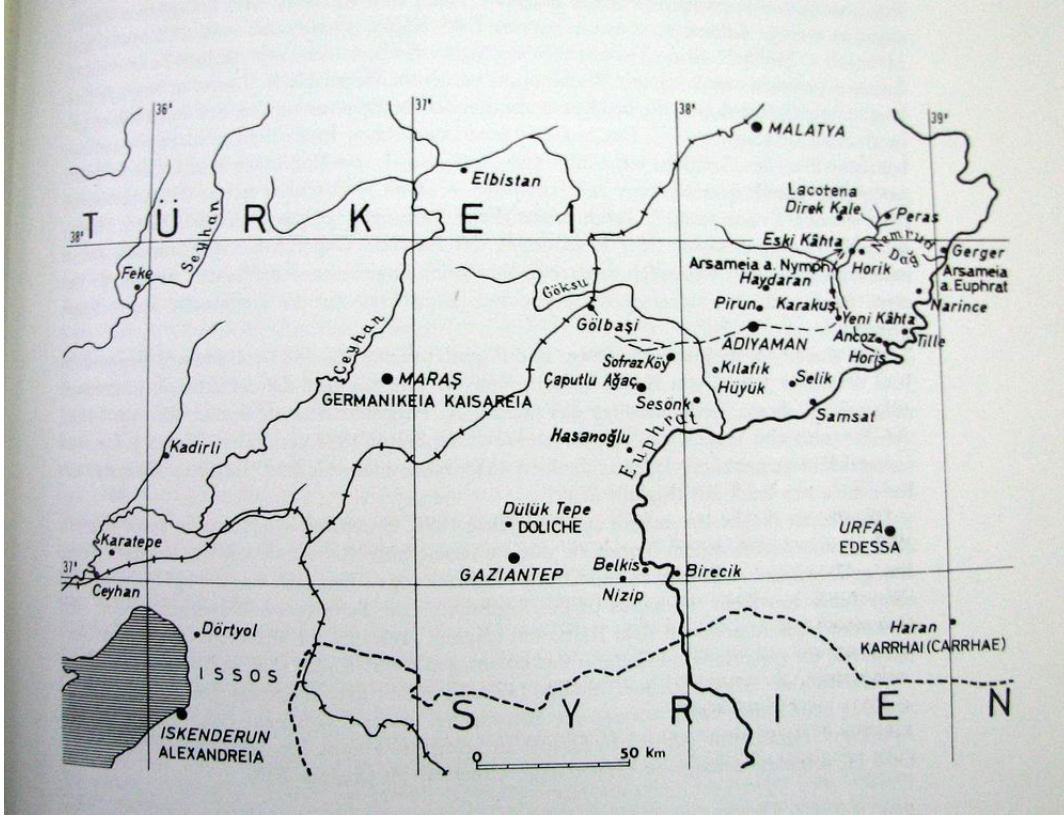
YALÇINKAYA, Işın. “1982 Yılında Samsat şehremuz Tepesi evresinde Yapılan paleolitik ağ Yüzey Araştırmaları”, **Araştırma Sonuçları Toplantısı Bildiri zetleri**, 1983.

YAşAR, şükran. “ III. – VII. Yüzyıllarda Urfa”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ, 2003.

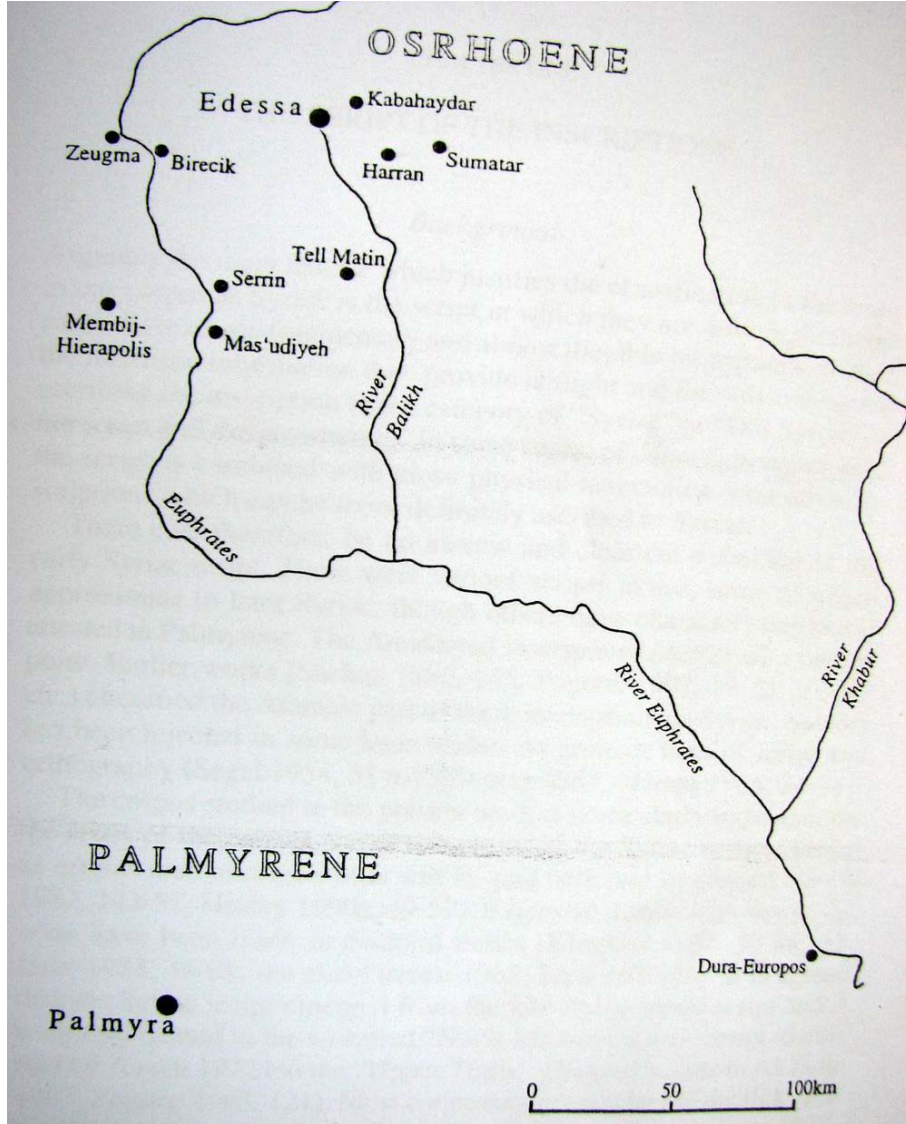
YAşAR, şükran. “Urfa Mezar Kitabe ve Mozaiklerine Göre Urfa Paganlarında Ahiret İnancı”,**Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 1, 2003, ss. 111–121.

ZOROğLU, Levent. “Samosata. Ausgrabungen in der kommagenischen Hauptstadt”, **Gottknige am Euphrat: Neue Ausgrabungen und Forschungen in Kommagene**, ed. Jörg Wagner, Philip von Zabern, 2000, ss. 75–83.

Şekil 1: Kommagene ve Çevresi



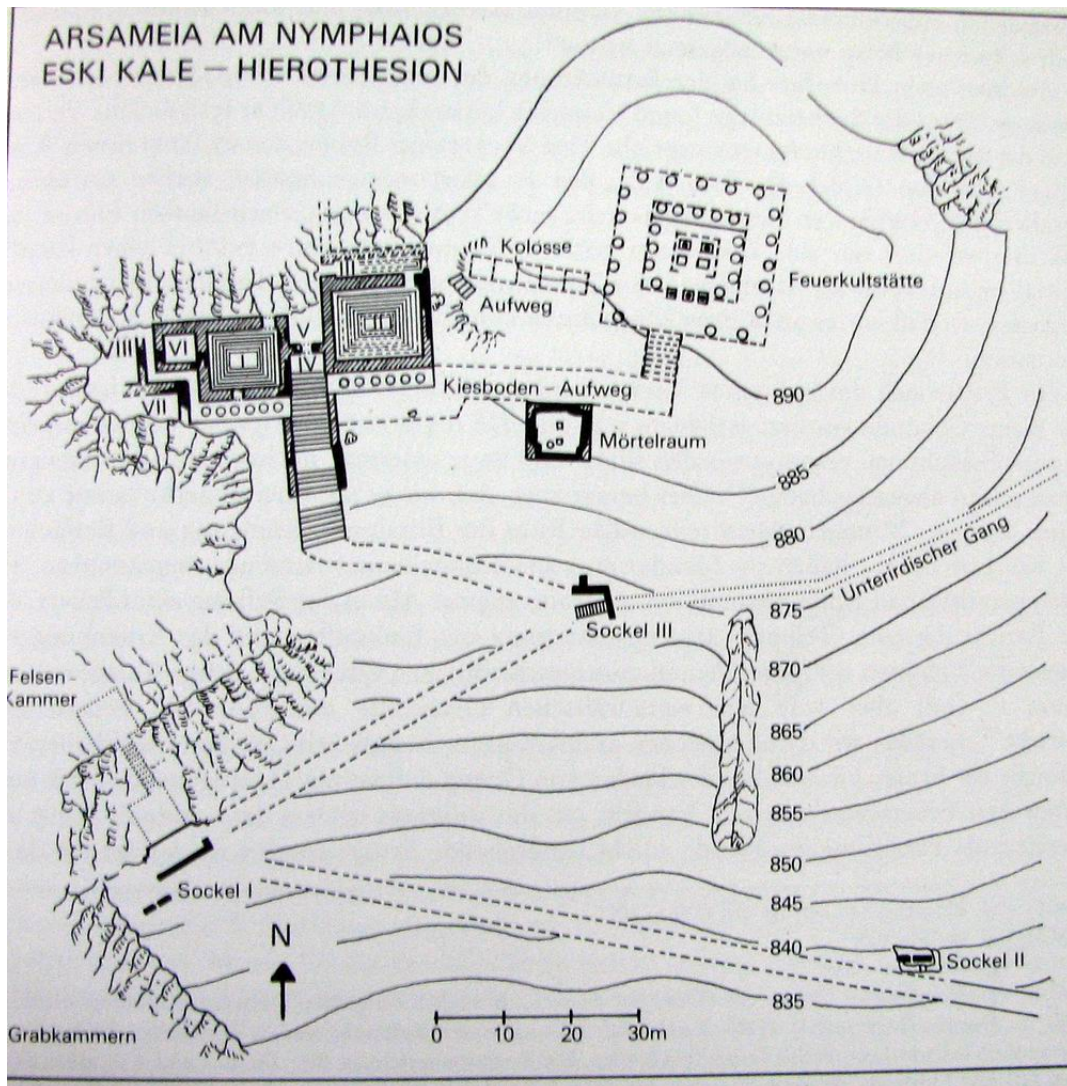
Şekil 2: Osrhoene Bölgesi



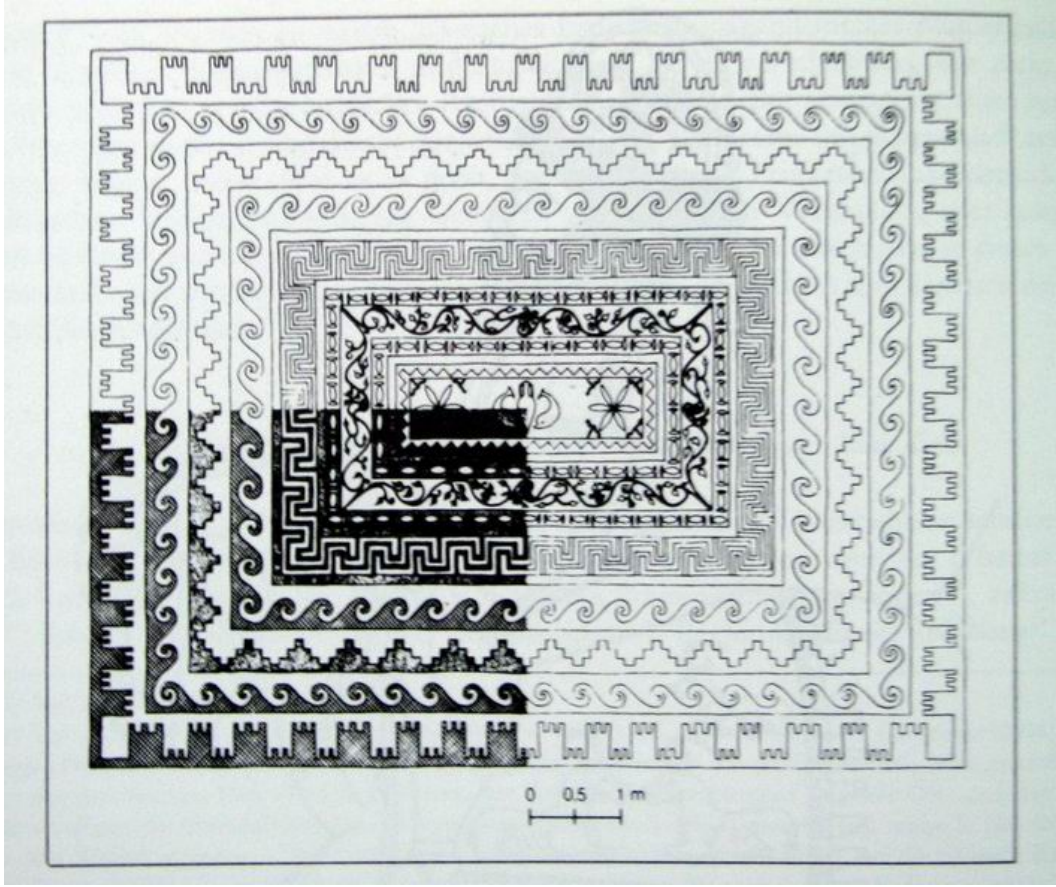
Kaynak: Drijvers ve Healey, 1999, s. XV



Şekil 3: Arsemeia Nymphaios. Hierothesion



Şekil 4: Tören Salonu I Mozaïği. Arsemeia Nymphaios.



Kaynak: Dörner, 1999, res. 56

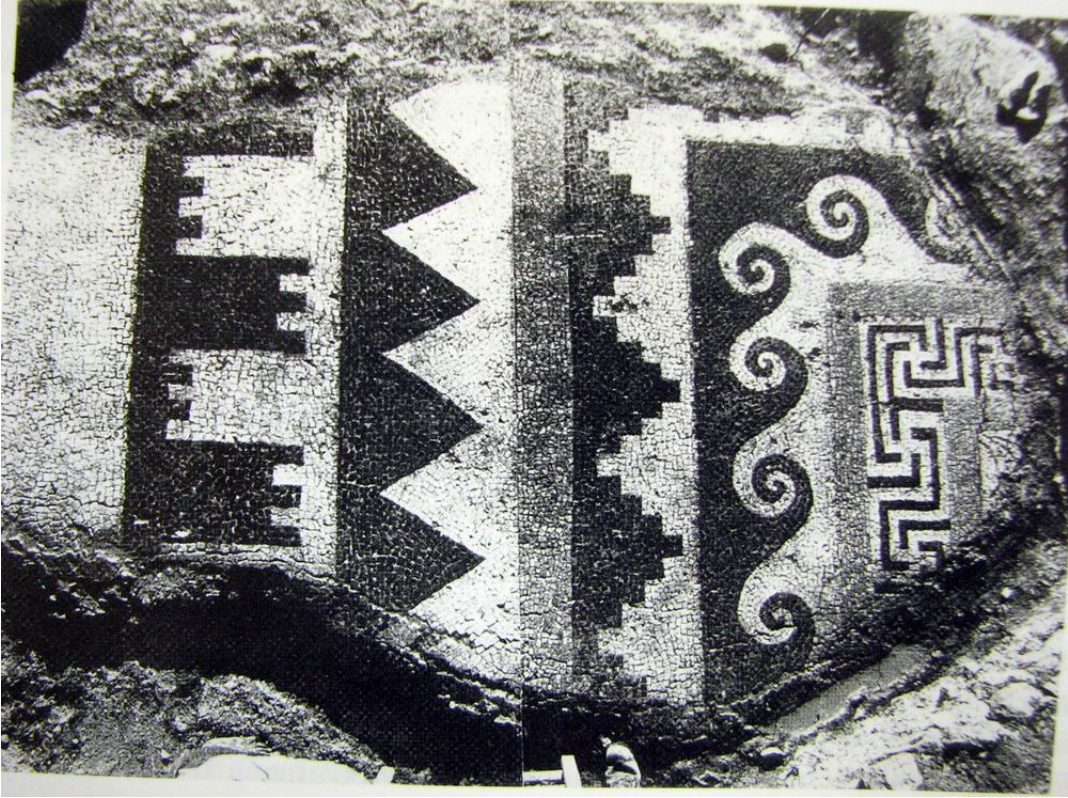


Şekil 5: Tören Salonu II Mozaïği. Arsemeia



Kaynak: Dörner, 1999, Lev. XXII

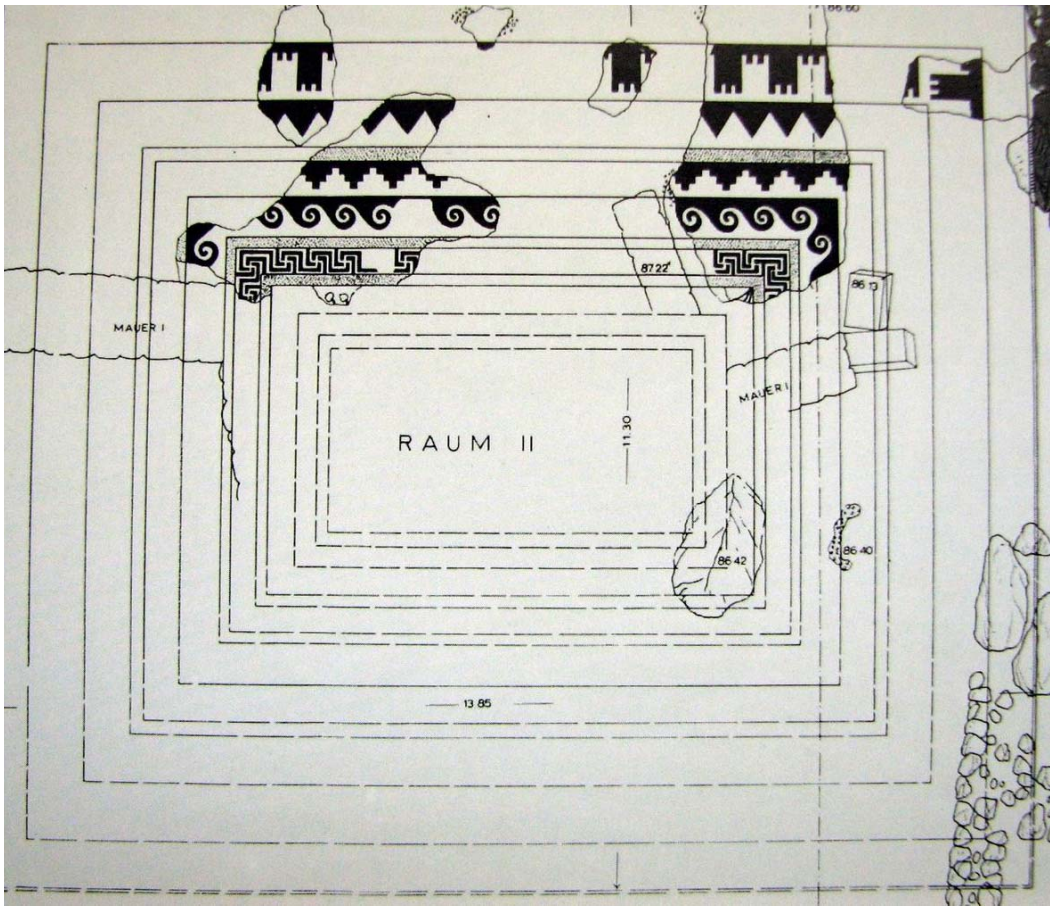
Şekil 6: Tören Salonu II Mozaïği. Arsemeia



Kaynak: Bingöl, 1997, abb. 74



Şekil 7: Tören Salonu II Mozaïği. Arsemeia



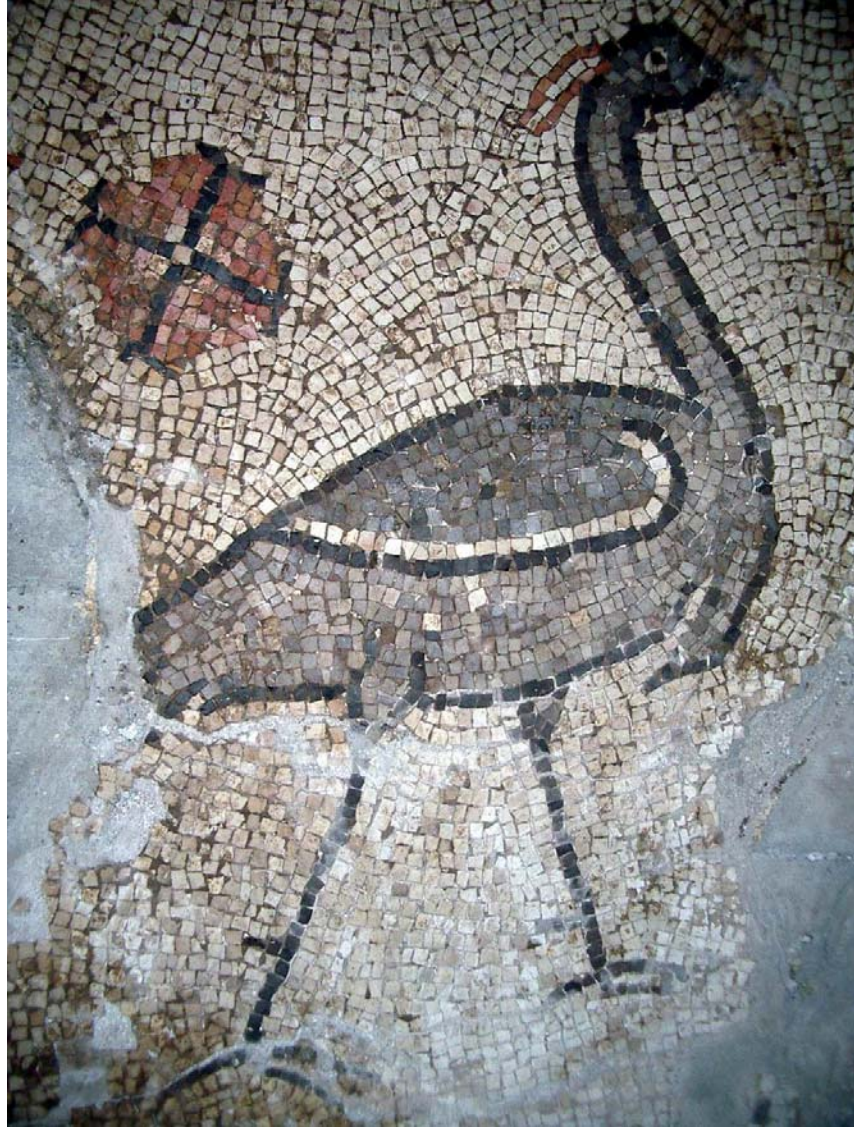
Kaynak: Bingöl, 1997, abb. 73

Şekil 8: Pirun (Perre) Mozaïği. Adıyaman Müzesi

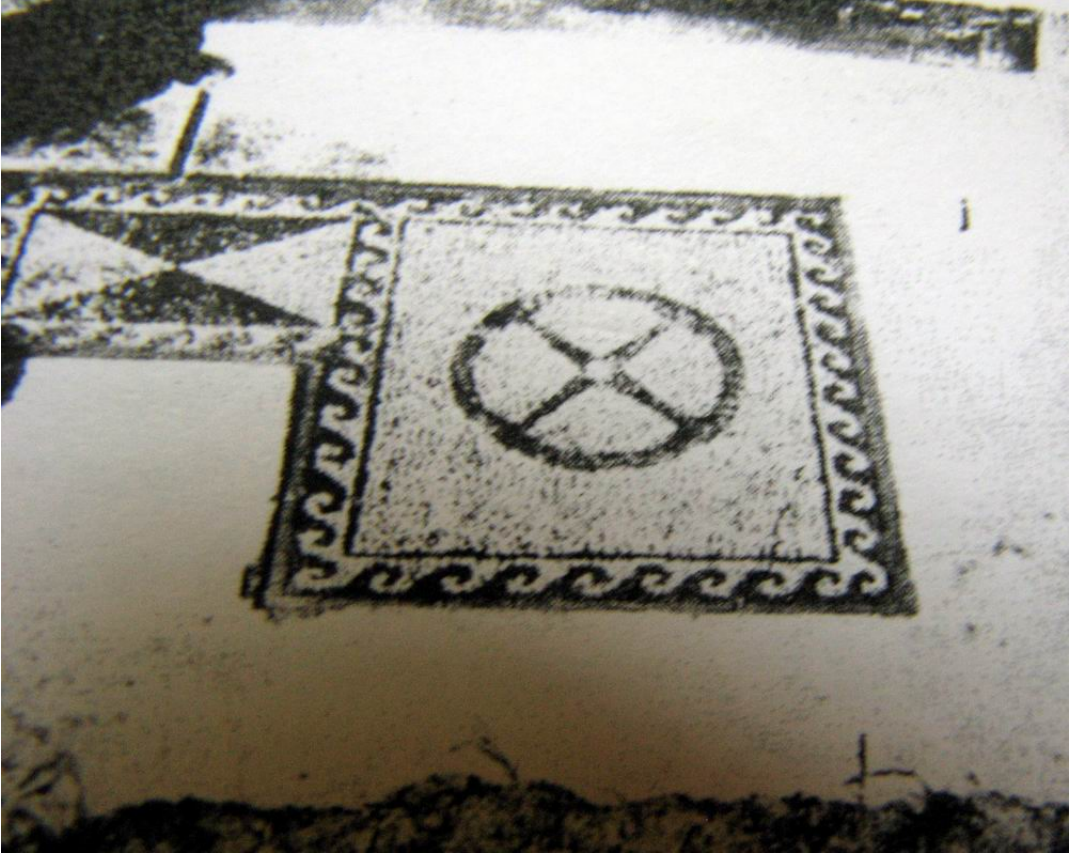




Şekil 9: Pirun (Perre) Mozaïği Hayvan Detayı. Adıyaman Müzesi



Şekil 10: Çark Motifi. Olynthos



Kaynak: Dunbabin, 1999, s. 6



Şekil 11: Pirun (Perre) Mozaiği. Adıyaman Müzesi



Şekil 12: Pirun (Perre) Mozaiği. Adıyaman Müzesi



Şekil 13: Pirun (Perre) Mozaïği



Kaynak: Erarslan, 2004, res. 2

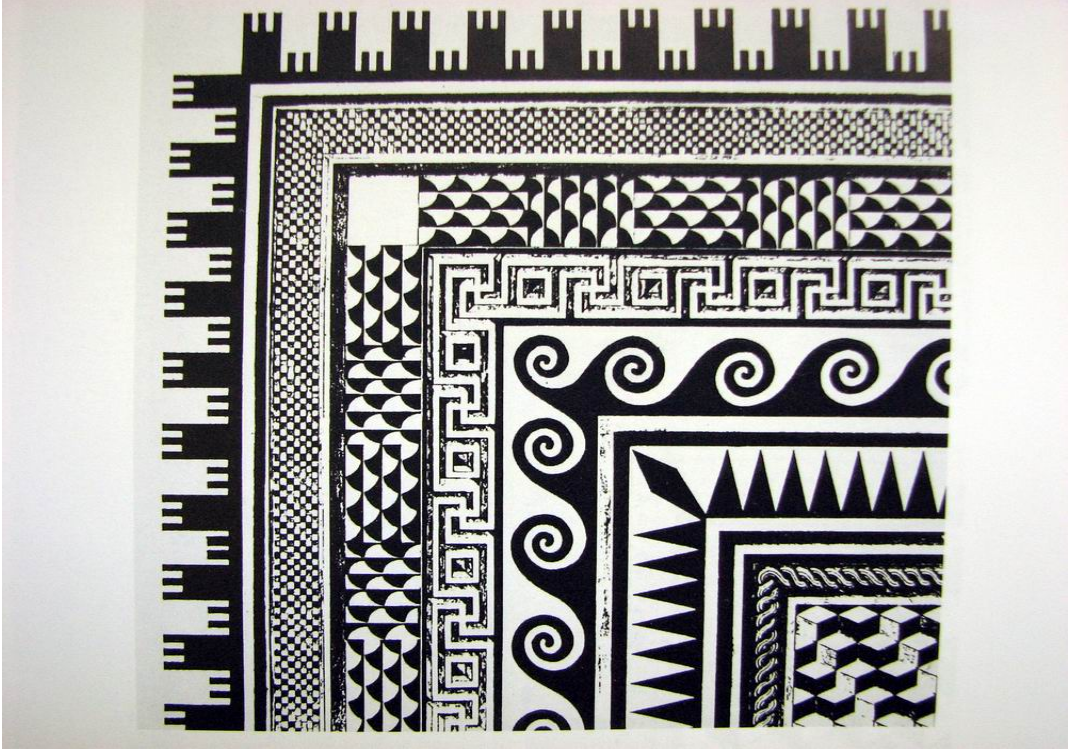


Şekil 14: Pirun (Perre) Mozaïği. İn situ





Şekil 15: Pergamon Mozaïği. Bordür Detayı



Kaynak: Bingöl, 1997, abb. 68

Şekil 16: Zeugma Mozaïđı. Gaziantep Müzesi





Şekil 17: Zeugma Mozağı. Kafes Motifi. Gaziantep Müzesi



Şekil 18: Masada Mozaïği Bordür Detayı



Kaynak: Balty, 1981, pl. III, 1



Şekil 19: Madaba Mozaïđı



Kaynak: Piccirillo, 1997, res. 104

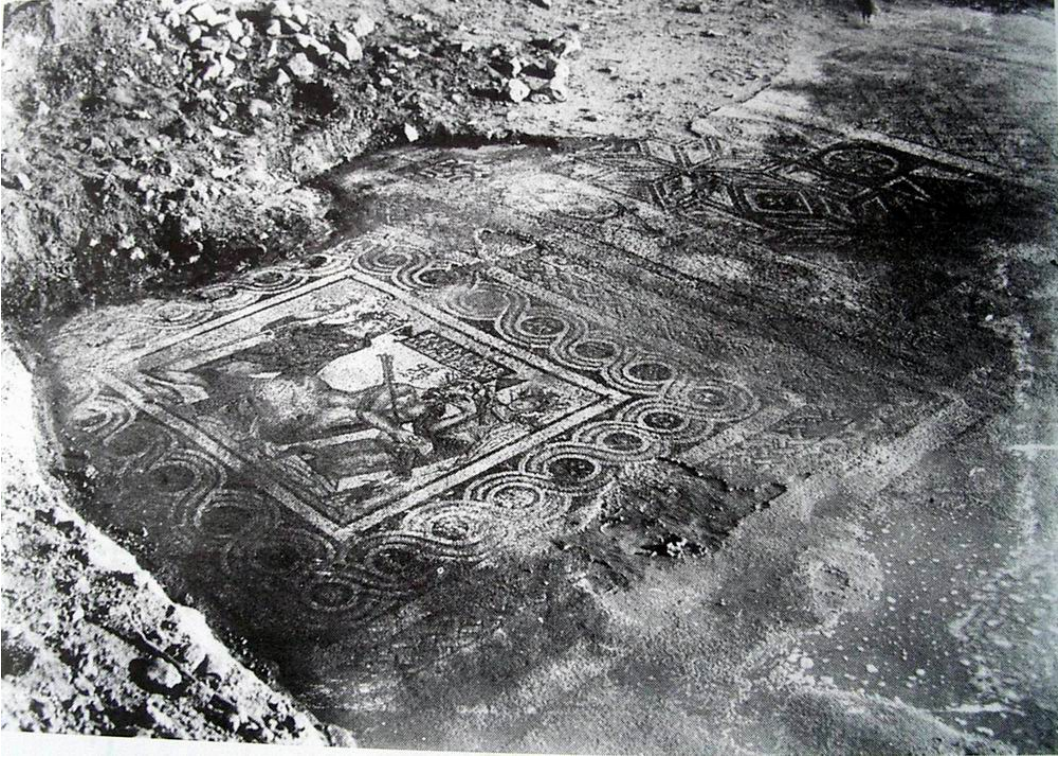
Şekil 20: Madaba Mozaïği



Kaynak: Piccirillo, 1997, res. 104



Şekil 21: Mesudiye Mozaïği



Kaynak: Parlasca, 1983, taf. 60

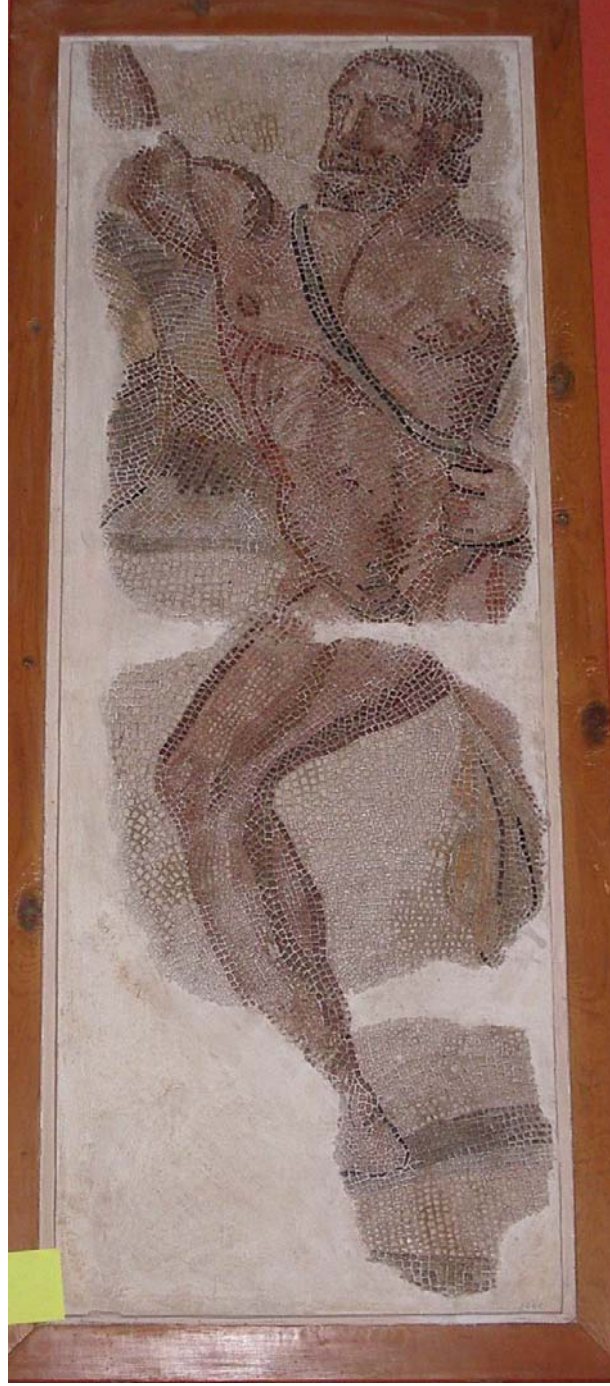
Şekil 22: Mesudiye Mozaïği



Kaynak: Parlasca, 1983, taf. 61



Şekil 23: BIRTHA Mozaigi



Şekil 24: Birtha Mozaigi





Şekil 25: Haleplibahçe Mozaïği Amazon Detayı



Kaynak: Şanlıurfa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2007

Şekil 26: Apamea Mozaiği. Amazon Avı



Kaynak: Balty, 1995, pl. XXIV, 1

Şekil 27: Serrin Mozaïği. Europa



Kaynak: Balty, 1990



Şekil 28: Serrin Mozaïği. Aphrodite'nin Doğuşu



Kaynak: Balty, 1990

Şekil 29: Besni Mozağı. Adıyaman Müzesi





Şekil 30: Besni Mozağı. Adıyaman Müzesi

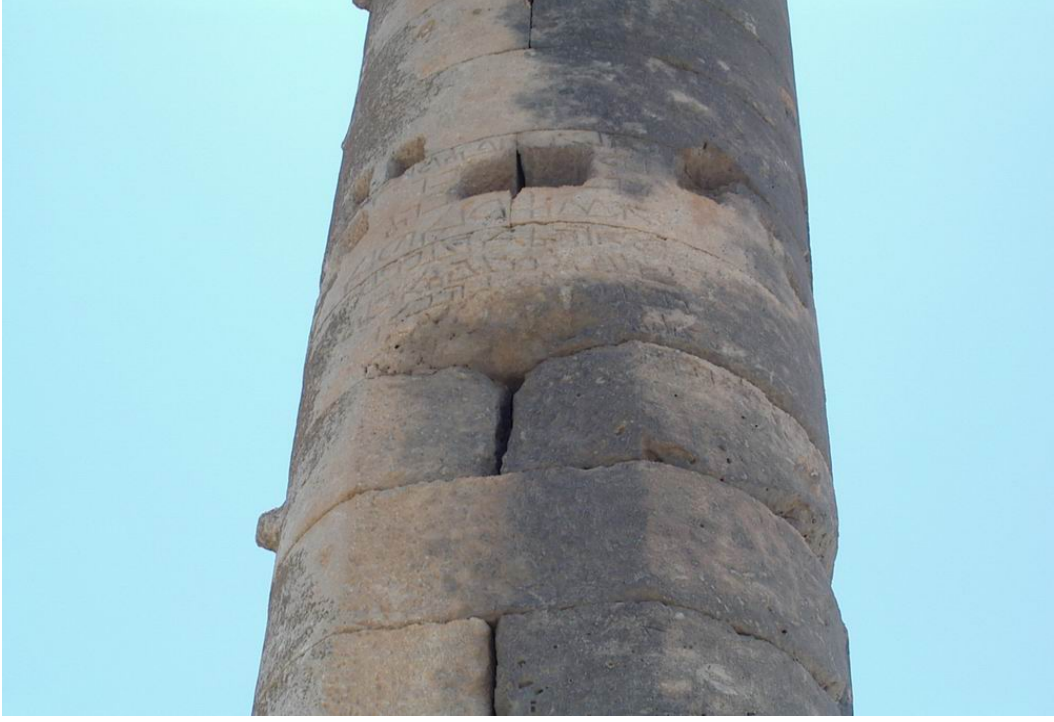




Şekil 31: Şanlıurfa Kalesi



Şekil 32: Şanlıurfa Kalesi. Sütunlardaki Süryanca Yazıt

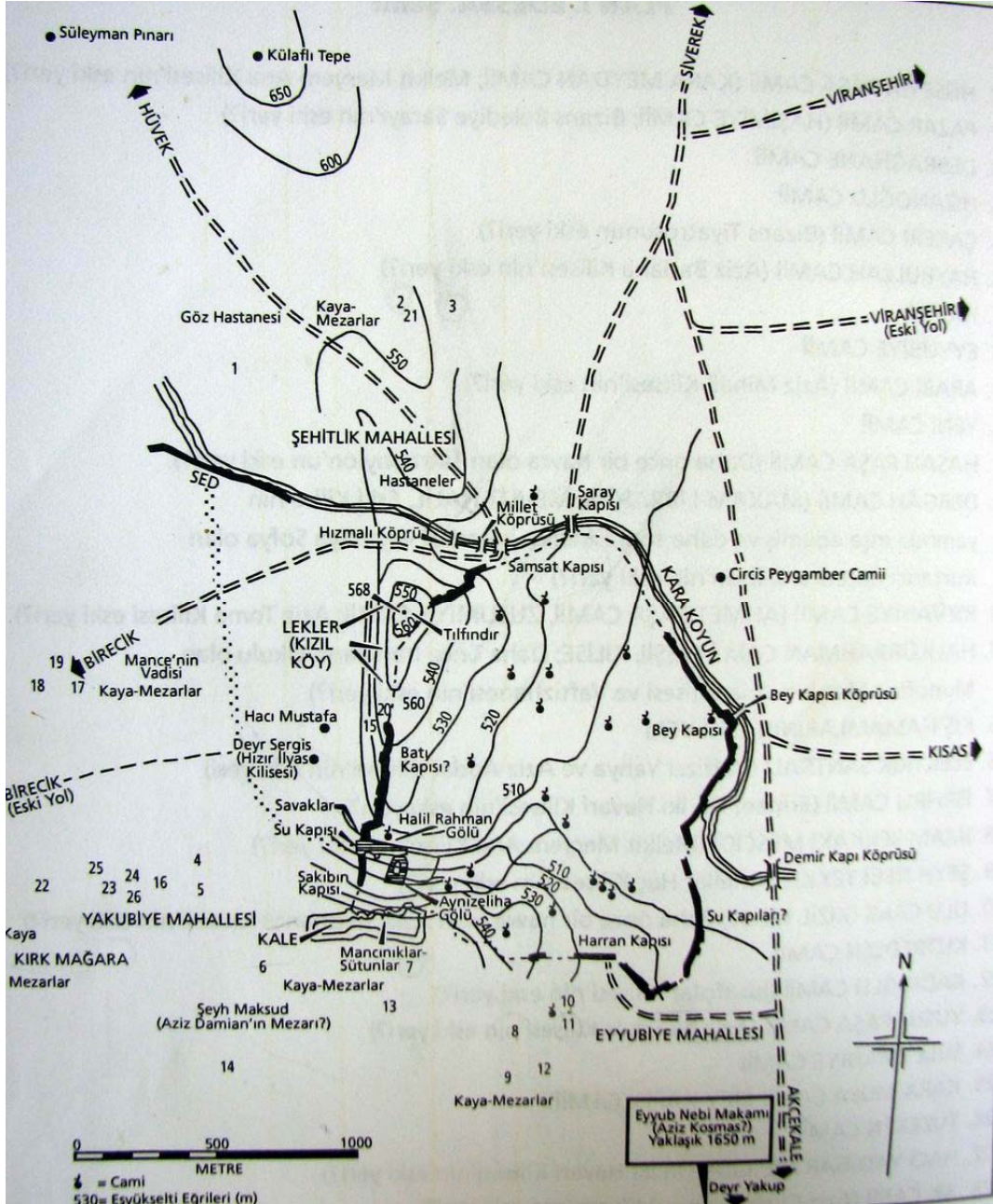


Şekil 33: Kaleden Şanlıurfa





Şekil 34: Edessa Şehri ve Nekropol alanları



Kaynak: Segal, 2002, plan 2

Şekil 35: Edessa Nekropol Alanları



Şekil 36: Edessa Nekropol Alanları



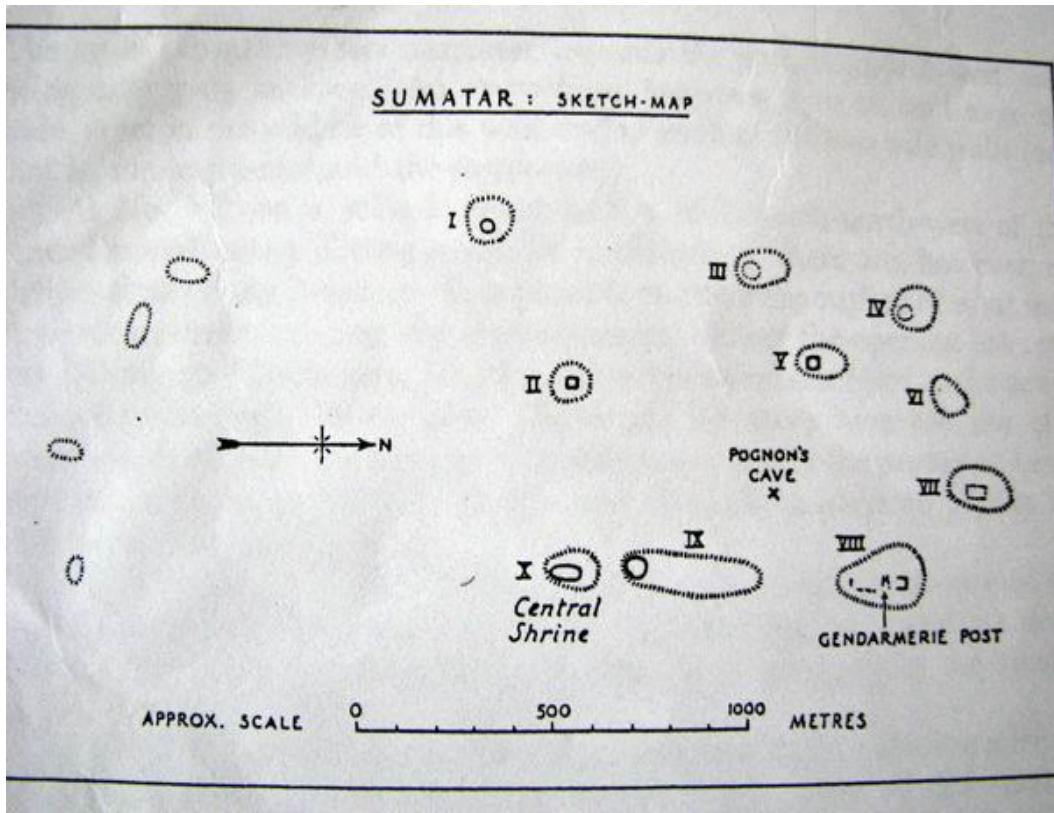


Şekil 37: Mezar Giriş. Edessa



Kaynak: Segal, 2002, res. 35

Şekil 38: Sumatar'daki Kutsal Yapıların Şeması



Kaynak: Segal, 1953, fig. 1



Şekil 39: Sumatar Kutsal Yapılarından Biri



Kaynak: Segal, 1953, pl. IX, 3

Şekil 40: Sumatar'da Ele Geçmiş Bir Erkek Heykeli



Kaynak: Segal, 1953, pl. XI, 1

Şekil 41: Tanrı Sin



Kaynak: Drijvers, 1980, pl. XXIX



Şekil 42 Sumatar Kabartmaları



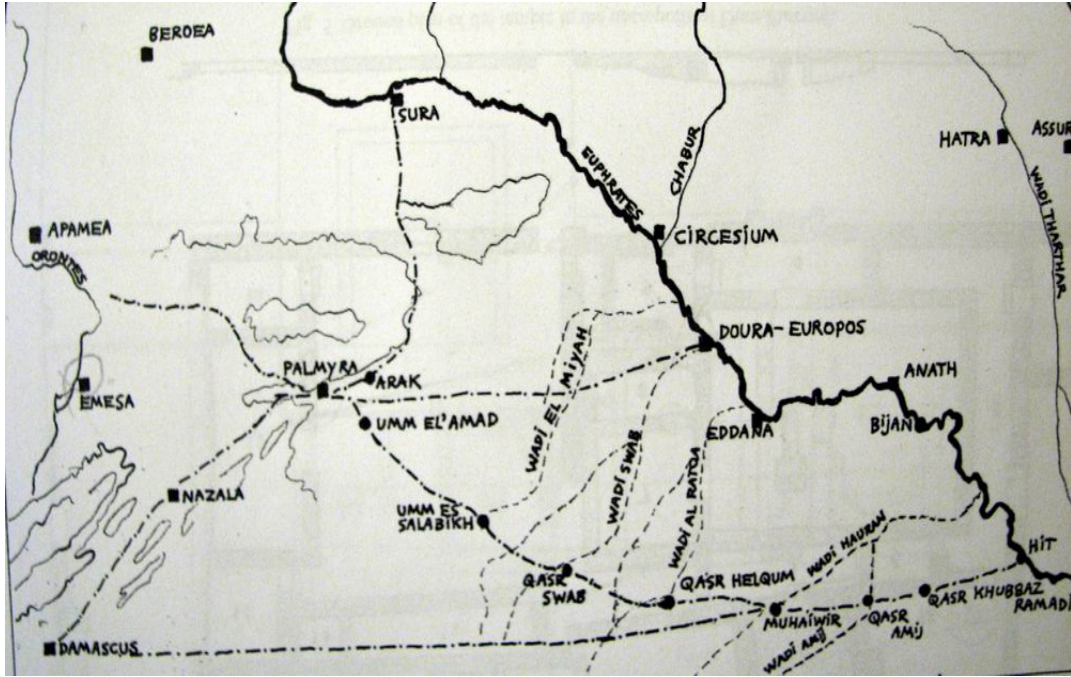
Kaynak: Kürkçüoğlu, 2000, res. 5

Şekil 43: Atargatis ve Hadad



Kaynak: Drijvers, 1980, pl. XXII

Şekil 44: Palmyra ve Dura-Europos



Kaynak: Dirven, 1999, fig. 2

Şekil 45: Palmyra Bel Tapınağı



Kaynak: Khaled ve Schmidt-Colinet, 1995, abb. 10



Şekil 46: Aglibol, Baalshamin ve Yarhibol. Palmyra



Kaynak: Colledge, 1976, fig. 35

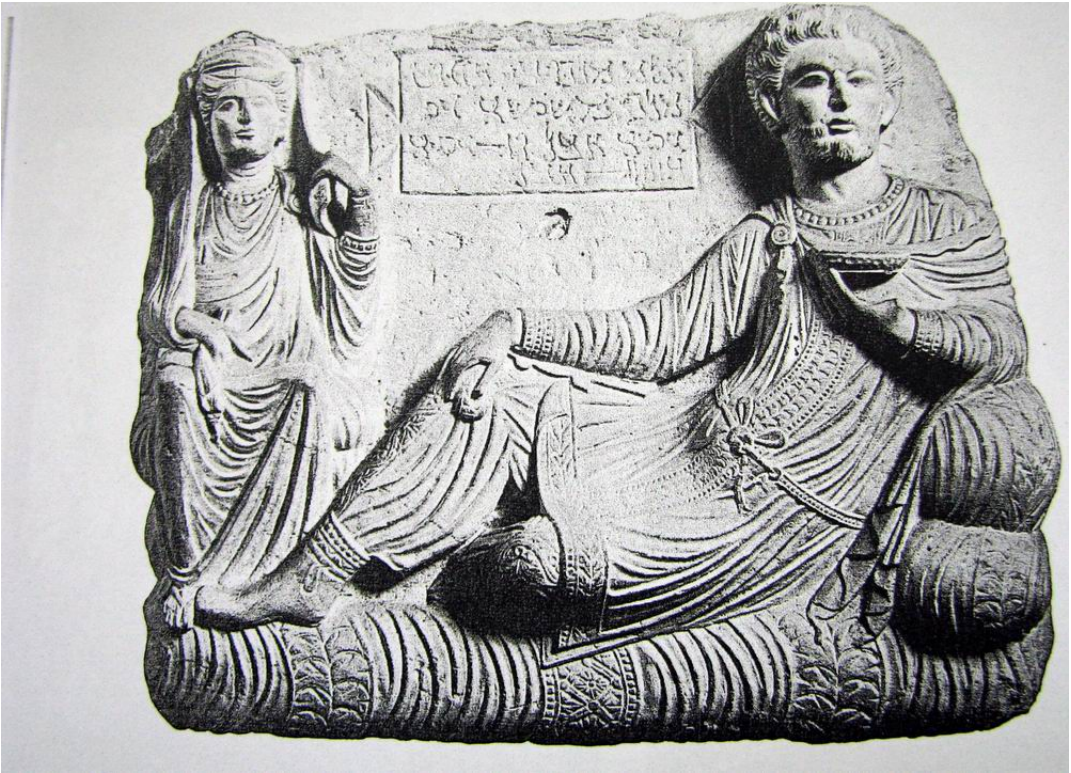


Şekil 47: Palmyra Rolyefi



Kaynak: Colledge, 1976, fig. 44

Şekil 48: Palmyra Şölen Kabartması



Kaynak: Colledge, 1976, fig. 61



Şekil 49: Palmyra Şölen Kabartması



Kaynak: Colledge, 1976, fig. 62

Şekil 50: Palmyra Şölen Kabartması



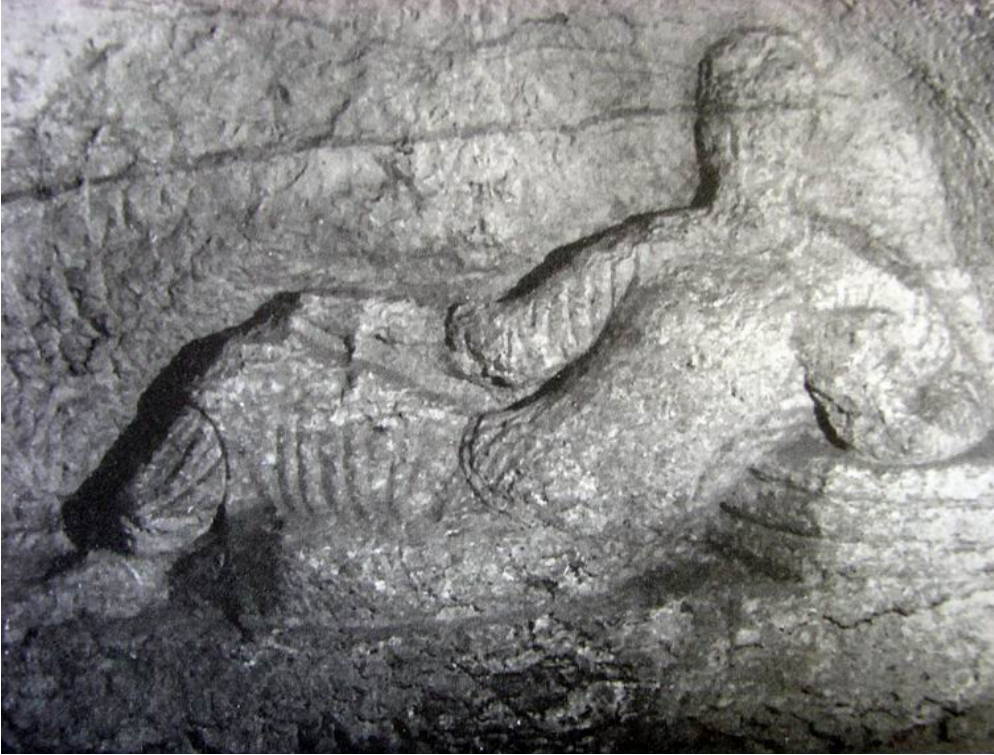
Kaynak: Colledge, 1976, fig. 100



Şekil 51: Palmyralı Kadın. Gaziantep Müzesi



Şekil 52: Şölen Kabartması. Edessa



Kaynak: Segal, 2002, res. 41

Şekil 53: Edessalı Kadın



Kaynak: Segal, 2002, res. 19



Şekil 54: Palmyra Mozaïği



Kaynak: Balty, 1995, pl. III, 2

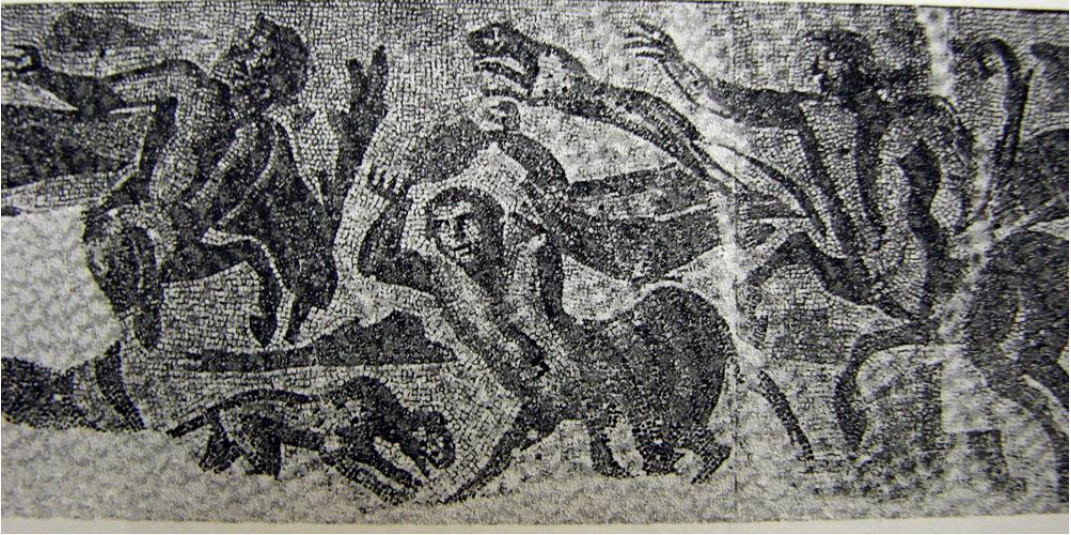


Şekil 55: Palmyra Mozaïği



Kaynak: Balty, 1995, pl. LI, 2

Şekil 56: Palmyra Mozaïği



Kaynak: Balty, 1981, pl. XL, 3

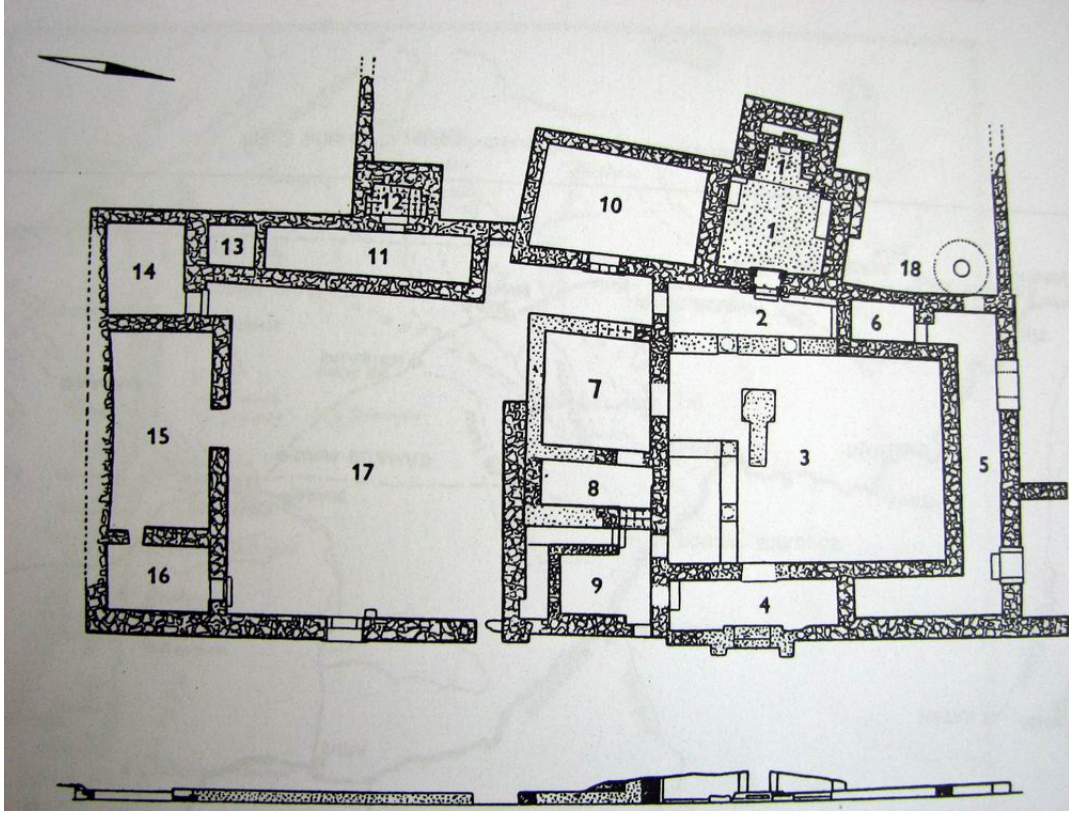


Şekil 57: Palmyra Mozaiği



Kaynak: Colledge, 1976, fig. 141

Şekil 58: Bel Tapınağı. Dura-Europos



Kaynak: Dirven, 1999, fig. 5

Şekil 59: Nabu. Dura-Europos



Kaynak: Dirven, 1999, pl. VII



Şekil 60: Mitras. Dura- Europos



Kaynak: Dirven, 1999, pl. VIII

Şekil 61: Mitras, Dura-Europos



Kaynak: Dirven, 1999, pl. IX



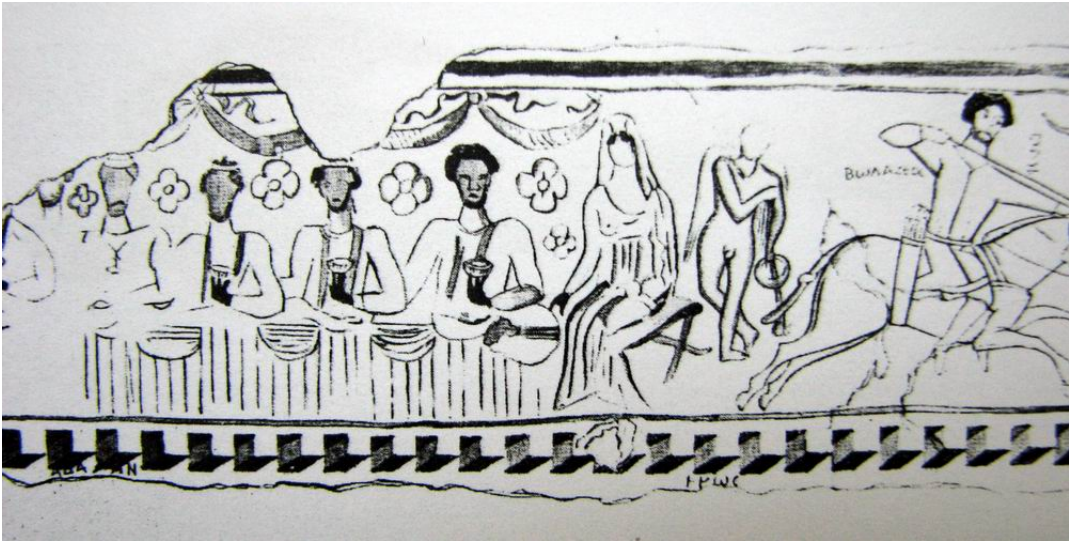
Şekil 62: Zeus Kyrios. Dura- Europos



Kaynak: Perkins, 1973, pl. 30

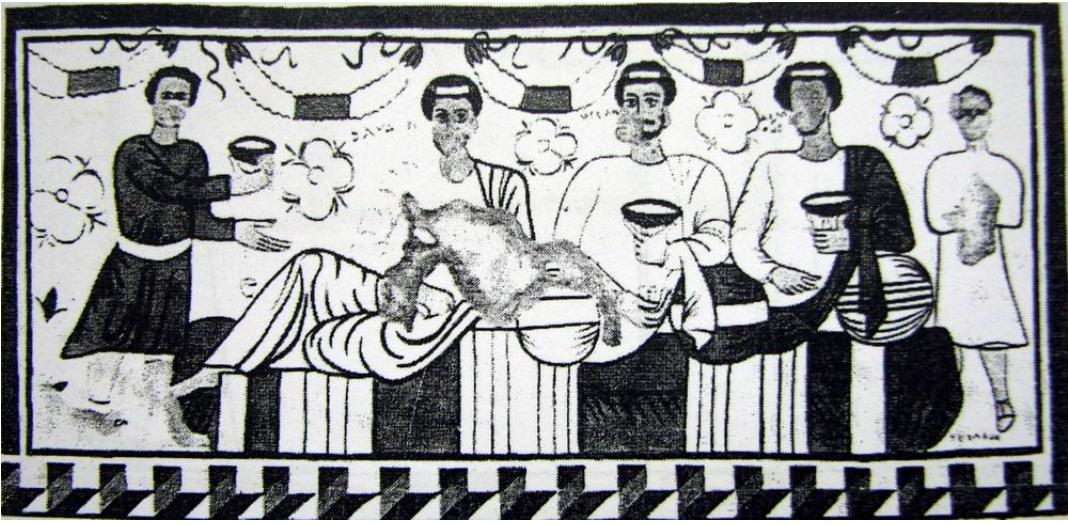


Şekil 63: Şölen Freski. Dura-Europos



Kaynak: Perkins, 1973, pl. 26

Şekil 64: Şölen Freski. Dura-Europos



Kaynak: Perkins, 1973, pl. 25

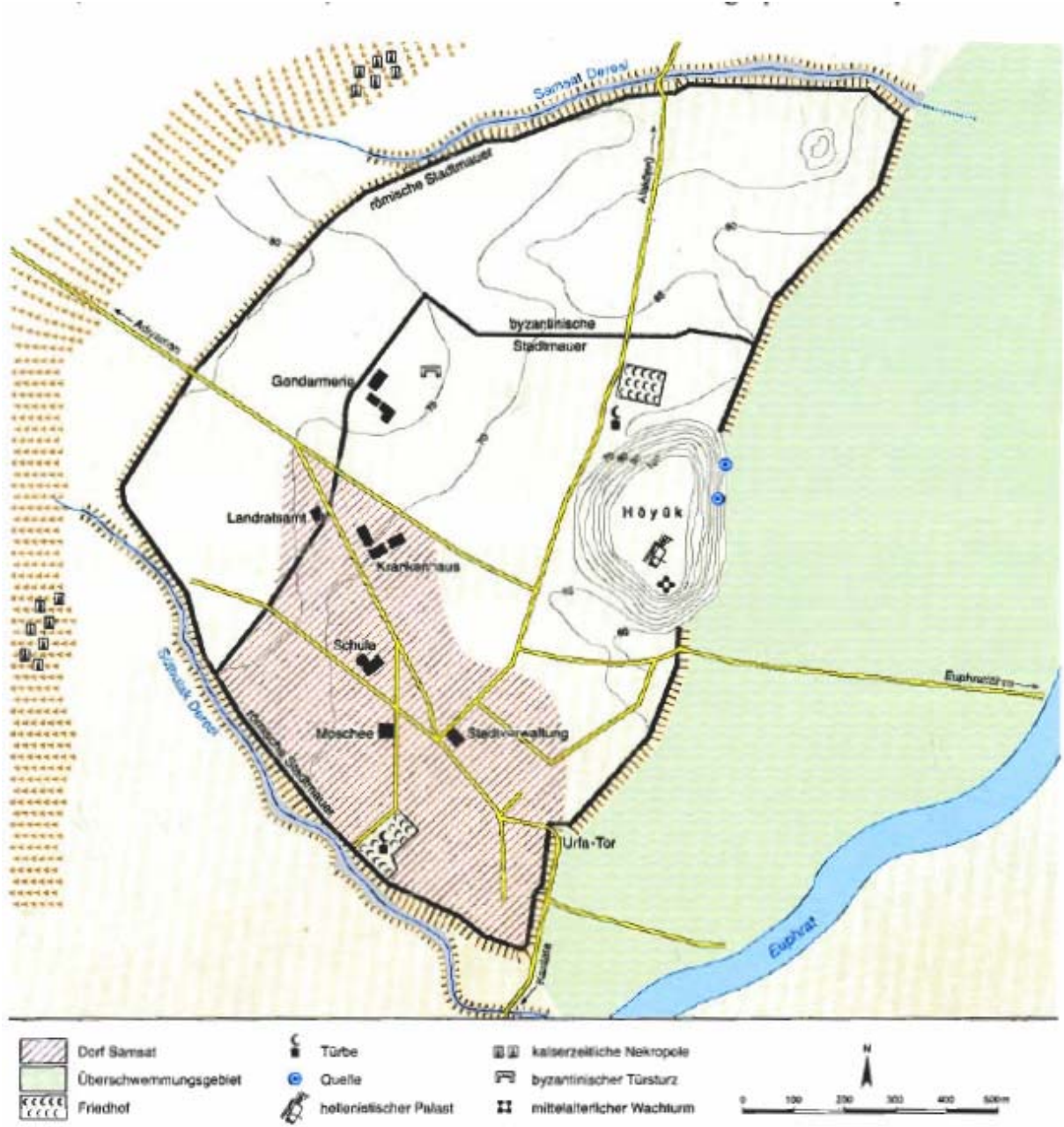
Şekil 65: Samosata Höyüğü



Kaynak: Özgüç, 1985, res. 1

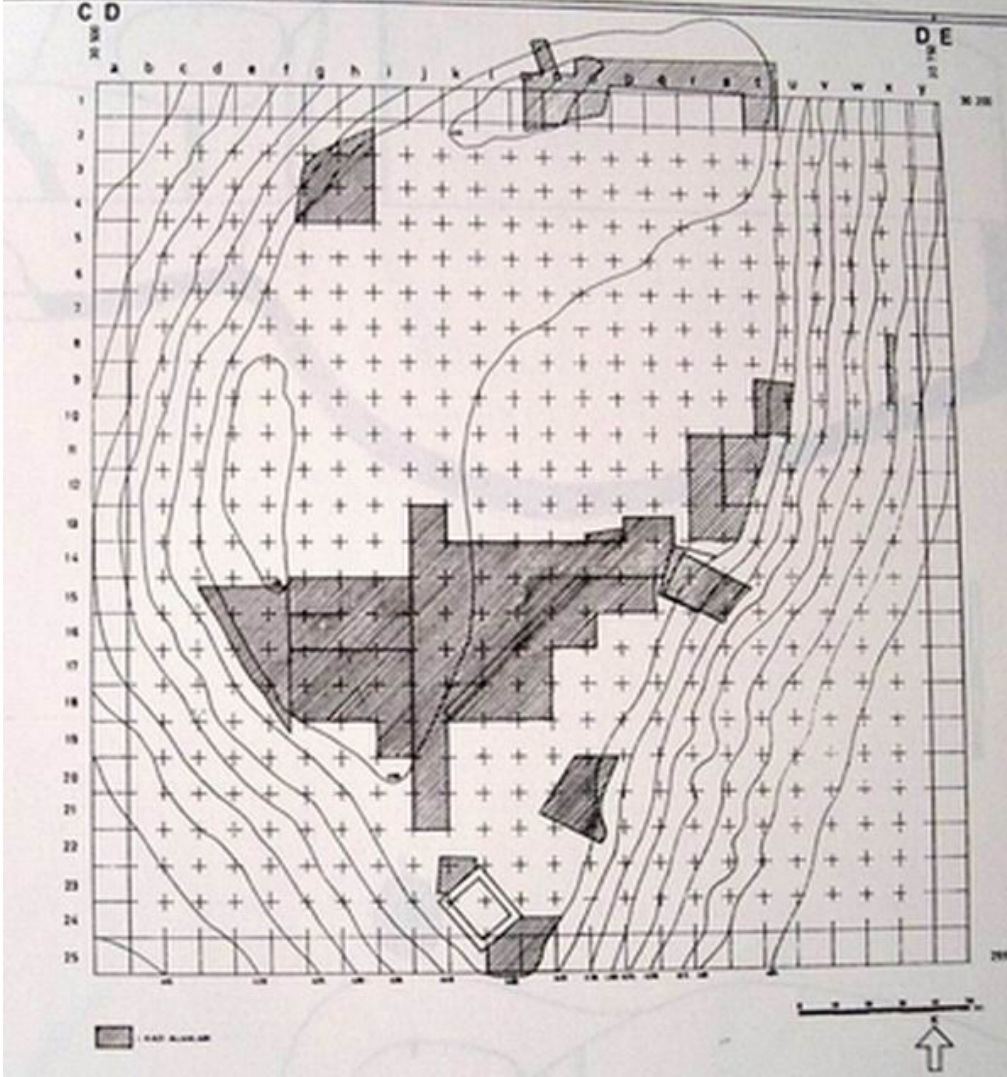


Şekil 66: Samosata Höyüğü



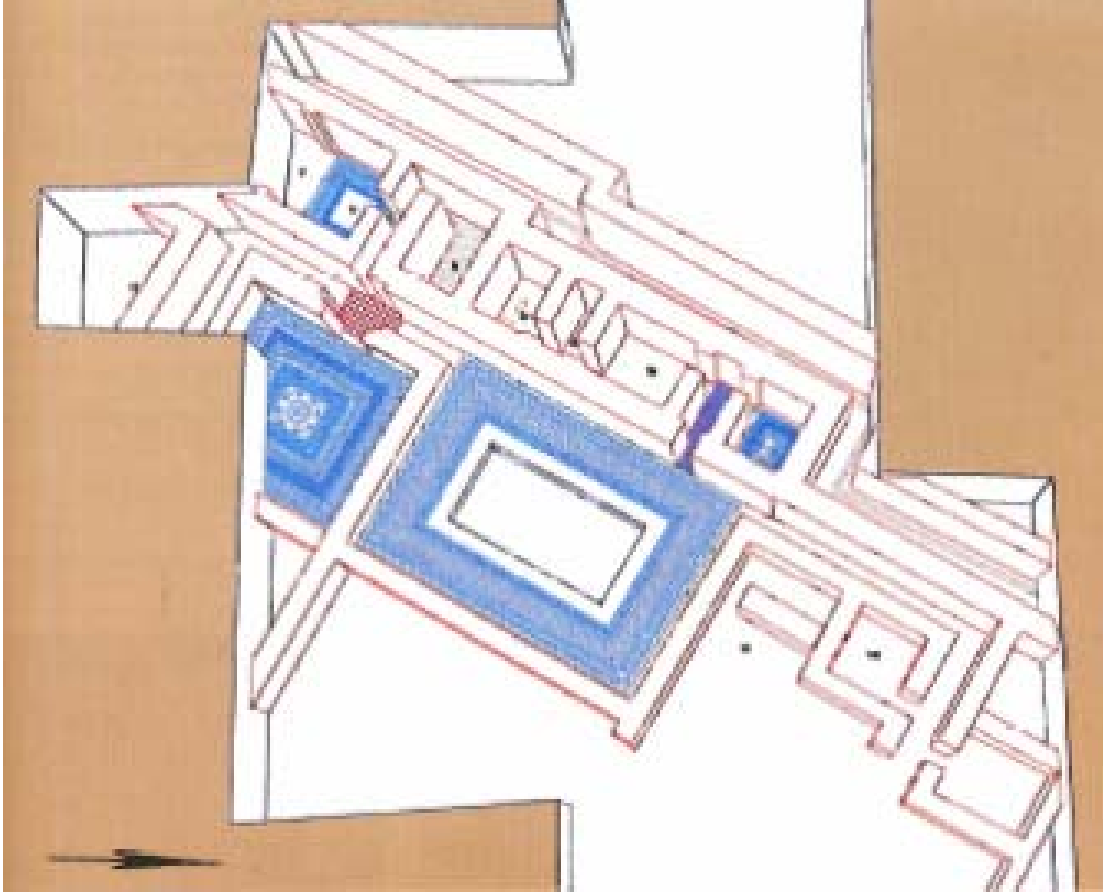
Kaynak: Zoroğlu, 2000, abb. 101

Şekil 67: Samosata Höyüğü



Kaynak: Özgüç, 1988

Şekil 68: Samosata Mithridates Sarayı



Kaynak: Zoroğlu, 2000, abb. 107



Şekil 69 Samosata Mithridates Saray Odaları



Kaynak: Zoroğlu, 2000, abb. 108 ve 111

Şekil 70: Cenaze Şöleni Mozaïği(A). Şanlıurfa Müzesi





Şekil 71: Cenaze Şöleni Mozaïği (A), Kadın Detayı. Şanlıurfa Müzesi



Şekil 72: Cenaze Şöleni Mozaïği (A),Çocuk Detayı. Şanlıurfa Müzesi





Şekil 73: Cenaze Şöleni Mozaïği. (A), Çocuk Detayı. Şanlıurfa Müzesi

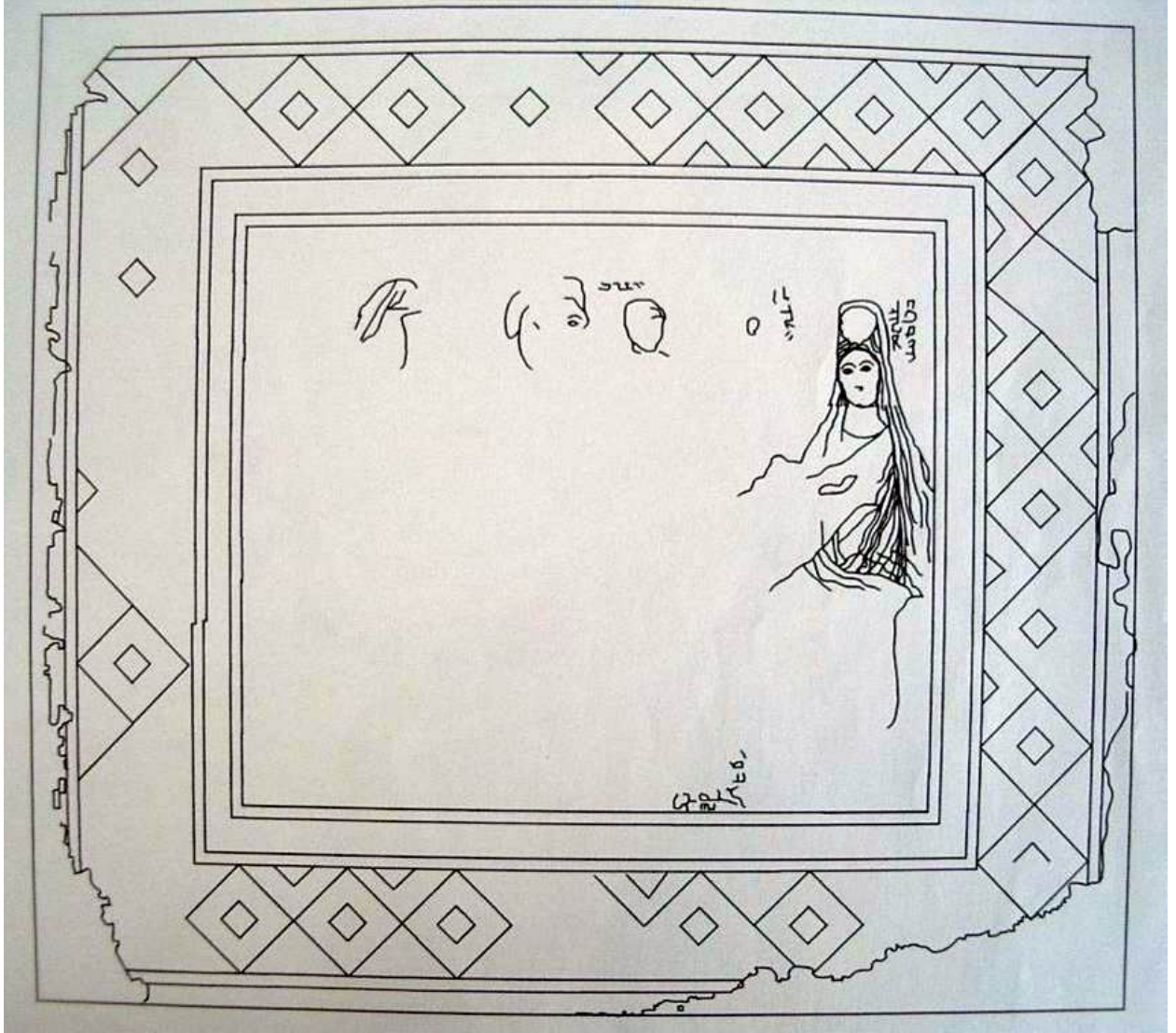


Şekil 74: Cenaze Şöleni Mozaïği (A), Bordür Detayı





Şekil 75: Cenaze Şöleni Mozaïği (A). Çizim



Şekil 76: Dört Uçlu Yıldız Mozaïği. Şanlıurfa Müzesi.





Şekil 77: Dört Uçlu Yıldız Mozaïği. Yıldız Detayı



Şekil 78: Dört Uçlu Yıldız Mozaïği. Yazıt



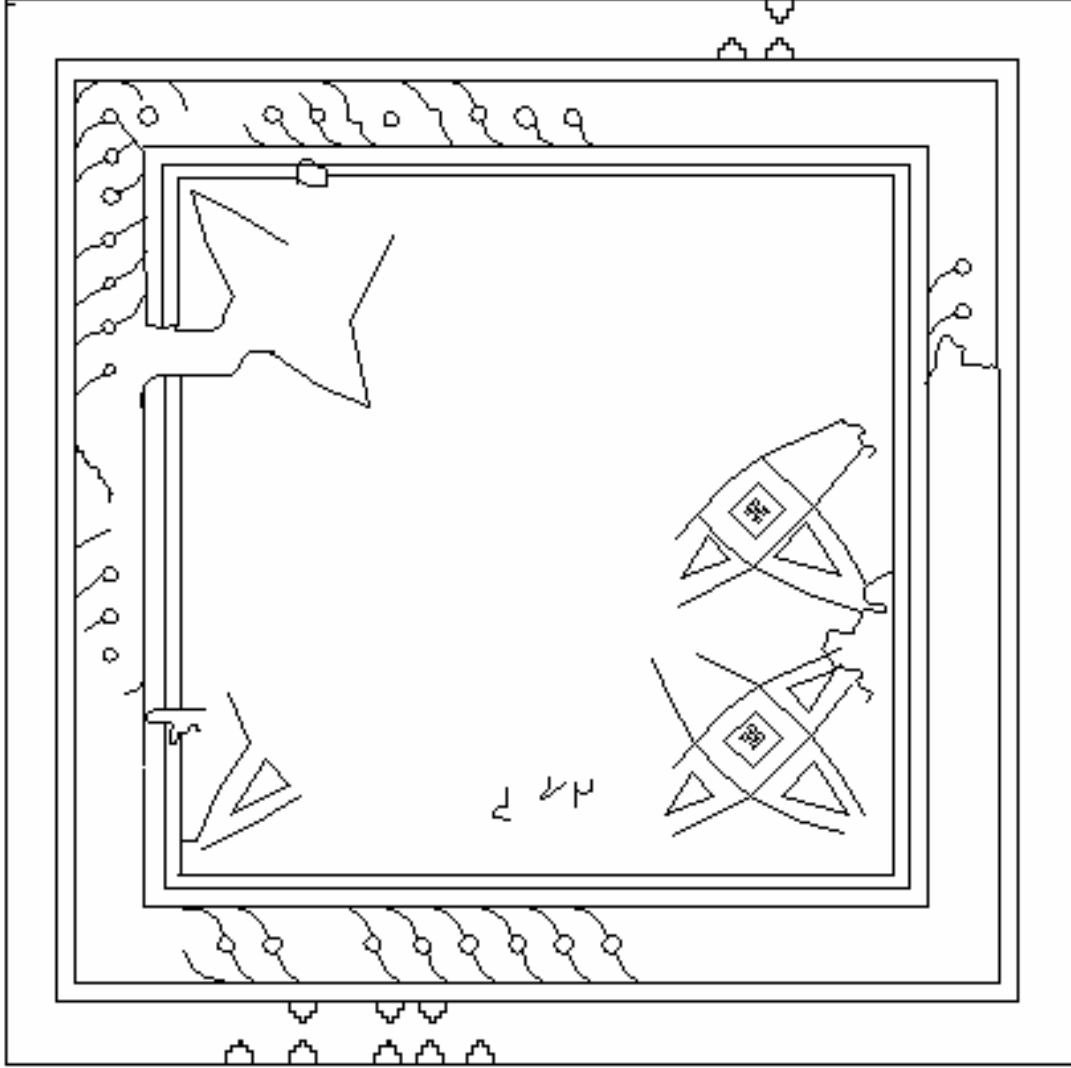
Kaynak: Drijvers, 1973, pl. XII



Şekil 79: Dört Uçlu Yıldız Mozaïği, Bordür Detayı



Şekil 80: Dört Uçlu Yıldız Mozaïği. Çizim



Şekil 81: Barhadad Mozaïği



Kaynak: Çelik ve Güler, 2002, res. 143



Şekil 82: Hayvan Mozaiği. Şanlıurfa Müzesi



Şekil 83: Hayvan Mozaigi, Boğa





Şekil 84: Hayvan Mozaïği. Ceylan



Şekil 85: Hayvan Mozaïği. Geyik





Şekil 86: Hayvan Mozaiği. Aslan





Şekil 87: Hayvan Mozaïği, Yaban Keçisi



Şekil 88: Hayvan Mozaïği. Kuzu

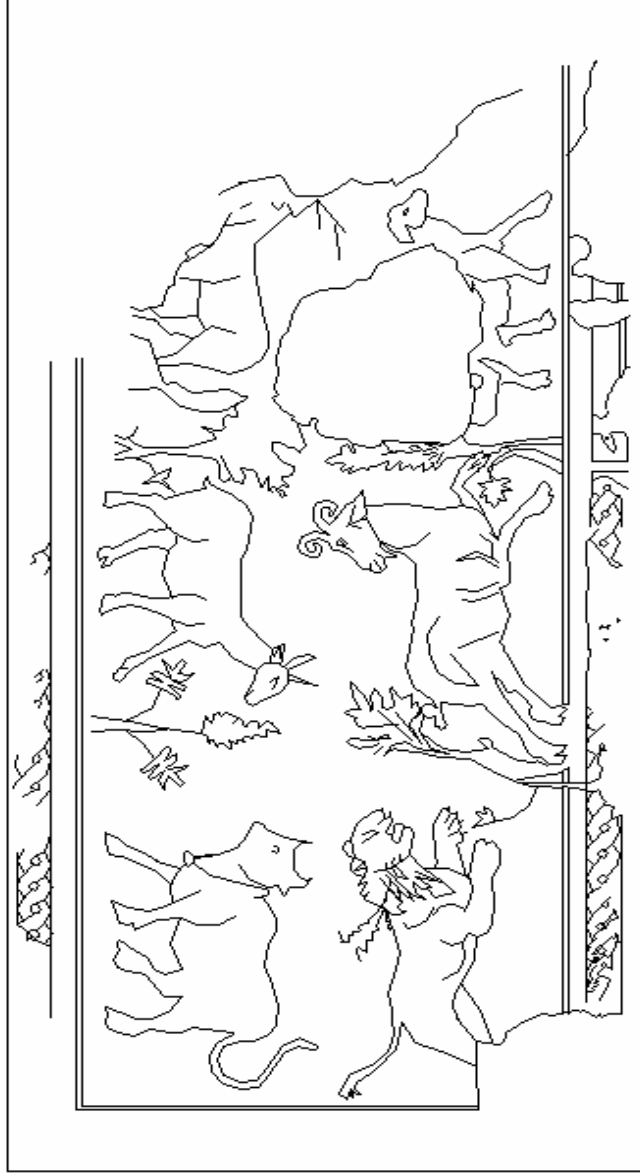




Şekil 89: Hayvan Mozaïği. Bordür Detayı



Şekil 90: Hayvan Mozaïği. Çizim



Şekil 91: Hayvan Mozaiği Parçası (A)



Şekil 92: Hayvan Mozaiği Parçası (B)







Şekil 94: Aphtuha Mozaïği. Detay (Aphtuha)





Şekil 95: Aphtuha Mozaïği. Detay (Şumu)

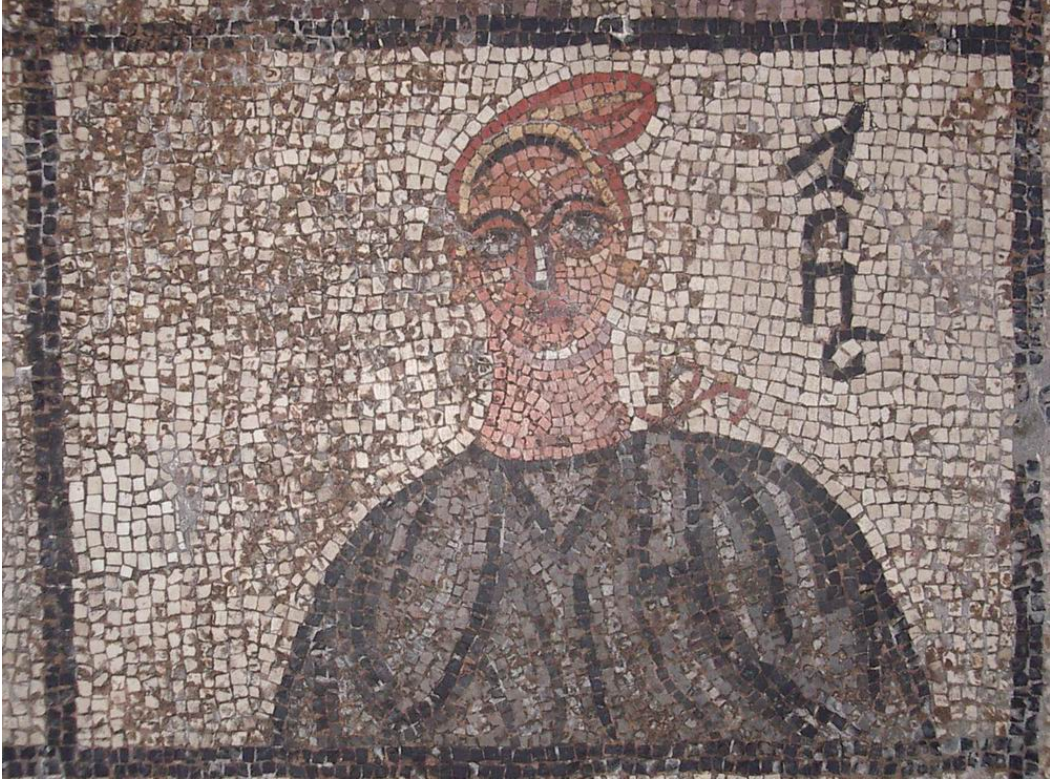


Şekil 96: Aphtuha Mozaïđi. Detay (Asu)





Şekil 97: Aphtuha Mozaïği. Detay (Garmu)



Şekil 98: Aphtuha Mozaïği. Detay (Şalvat)





Şekil 99: Aphtuha Mozaığı. Detay (Bartalaha)



Şekil 100: Aphtuha Mozaïği. Yazıt

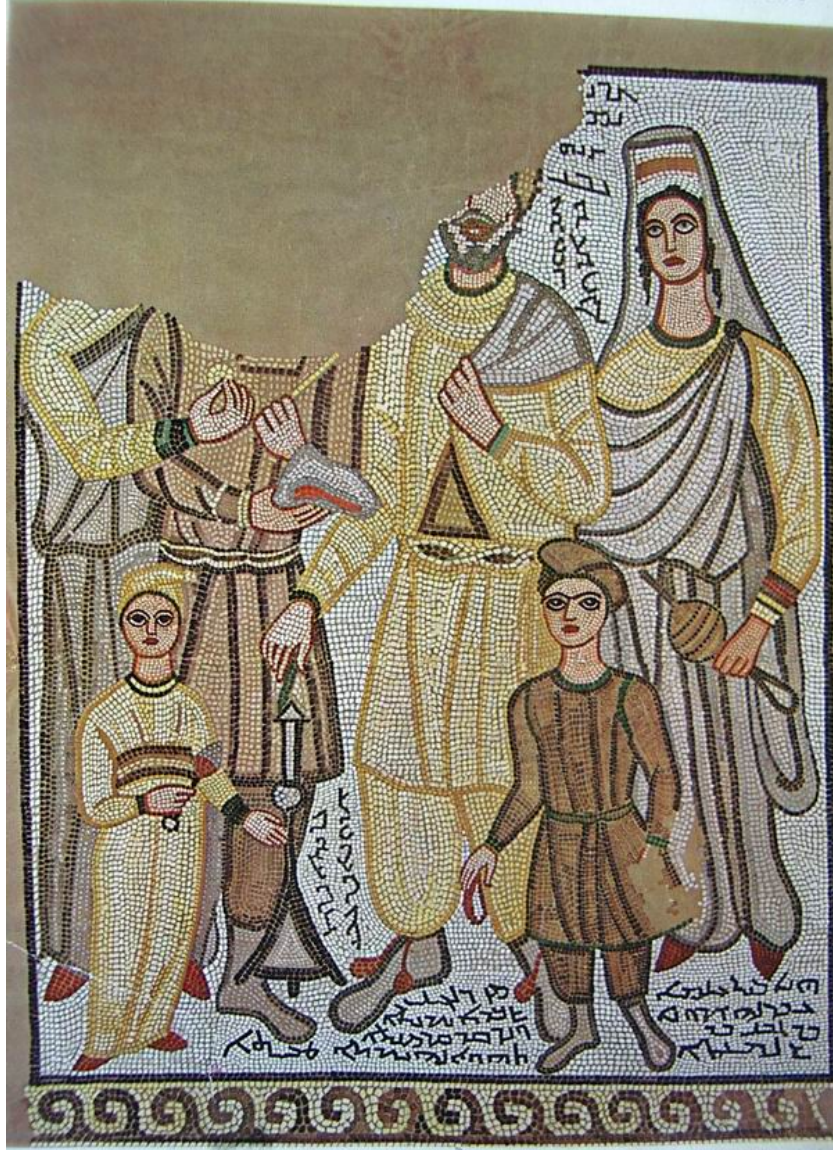


Şekil 101: Aphtuha Mozaïği. Çizim





Şekil 102: Üçayak Mozaïği. Renkli Çizim



Kaynak: Segal, 1970



Şekil 103: Üçayak Mozaigi



Kaynak: Leroy, 1961, fig.1

Şekil 104: Üçayak Mozaïği Parçası (A). Aya İrini Kilisesi





Şekil 105: Üçayak Mozaïği Parçası (A). Detay



Şekil 106: Üçayak Mozaigi Parçası(B). Aya İrini Kilisesi

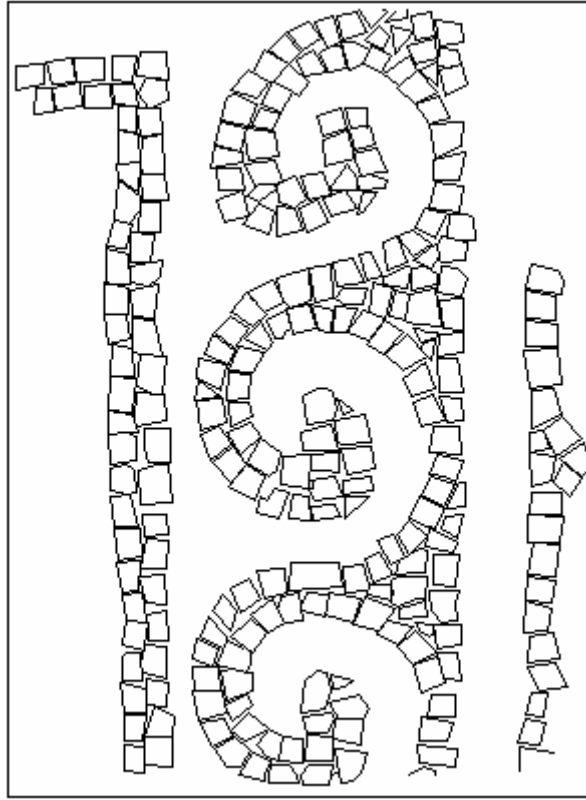




Şekil 107: Üçayak Mozaïği Parçası(B), Kadın Detayı



Şekil 108: Üçayak Mozaïği Parçası(B), Bordür Detayı



Şekil 109: Cenaze Şöleni Mozaïği (B). Aya İrini Kilisesi





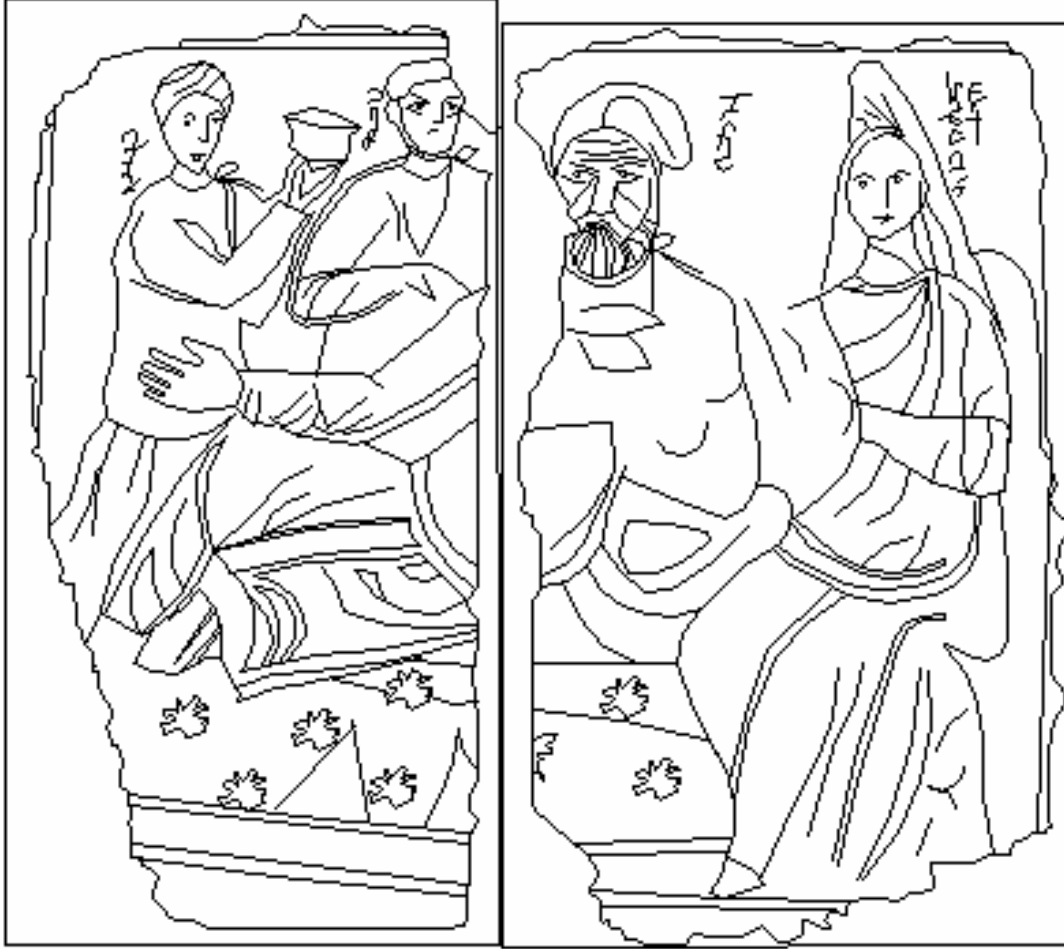
Şekil 110: Cenaze Şöleni Mozaïği (B), Erkek Detayı



Şekil 111: Cenaze Şöleni Mozaïği (B), Kadın Detayı



Şekil 112: Cenaze Şöleni Mozaïği (B). Çizim





Şekil 113: Merkez Mozaïği. Aya İrini Kilisesi



Şekil 114: Azizos ve Monimos Mozaigi. Sadberk Hanım Müzesi



Şekil 115: Azizos ve Monimos Mozaiği. Detay





Şekil 116: Azizos ve Monimos Mozaığı. Detay





Şekil 117: Azizos ve Monimos Mozaığı. Detay



Şekil 118: Kadın Başı. Paris Louvre Müzesi, Fransa



Kaynak: Colledge, 1994, pl. CXIV, 2

Şekil 119: Kadın Başı, Adalaide Sanat Galerisi. Avustralya



Kaynak: Drijvers ve Healey, 1999, pl. 70



Şekil 120: Orpheus Mozaigi. Dallas Sanat Müzesi, ABD



Kaynak: Healey, 2006

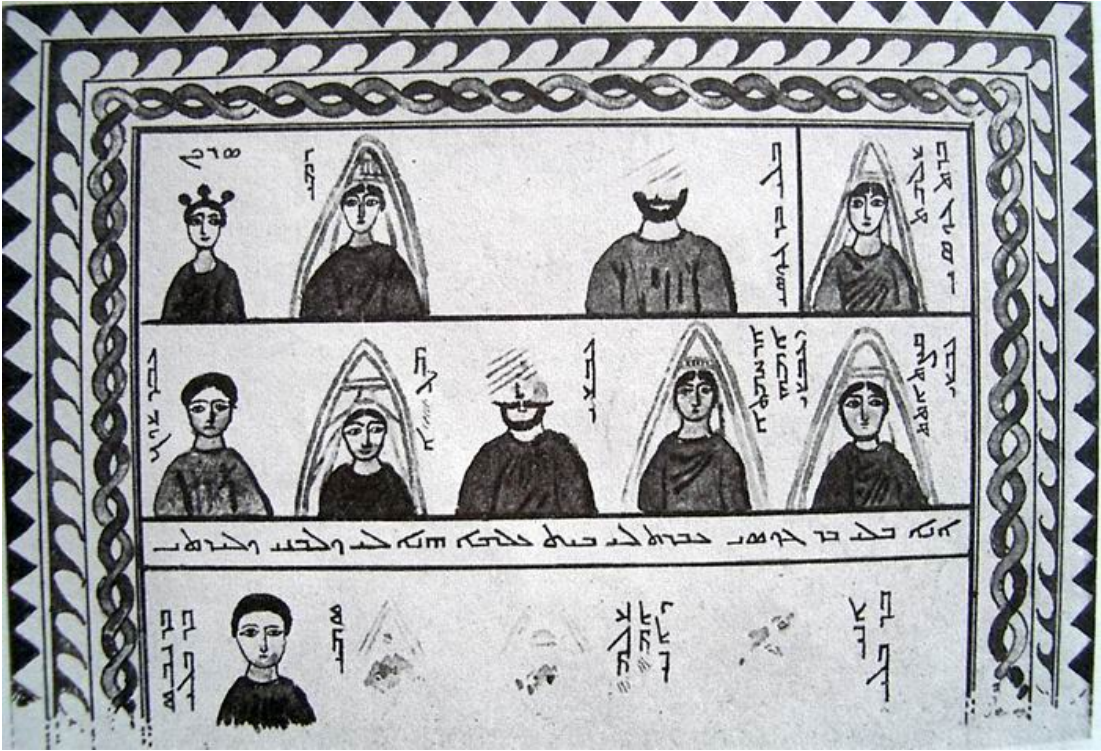
Şekil 121: Zenodora Mozaïği



Kaynak: Leroy, 1957, fig. 1

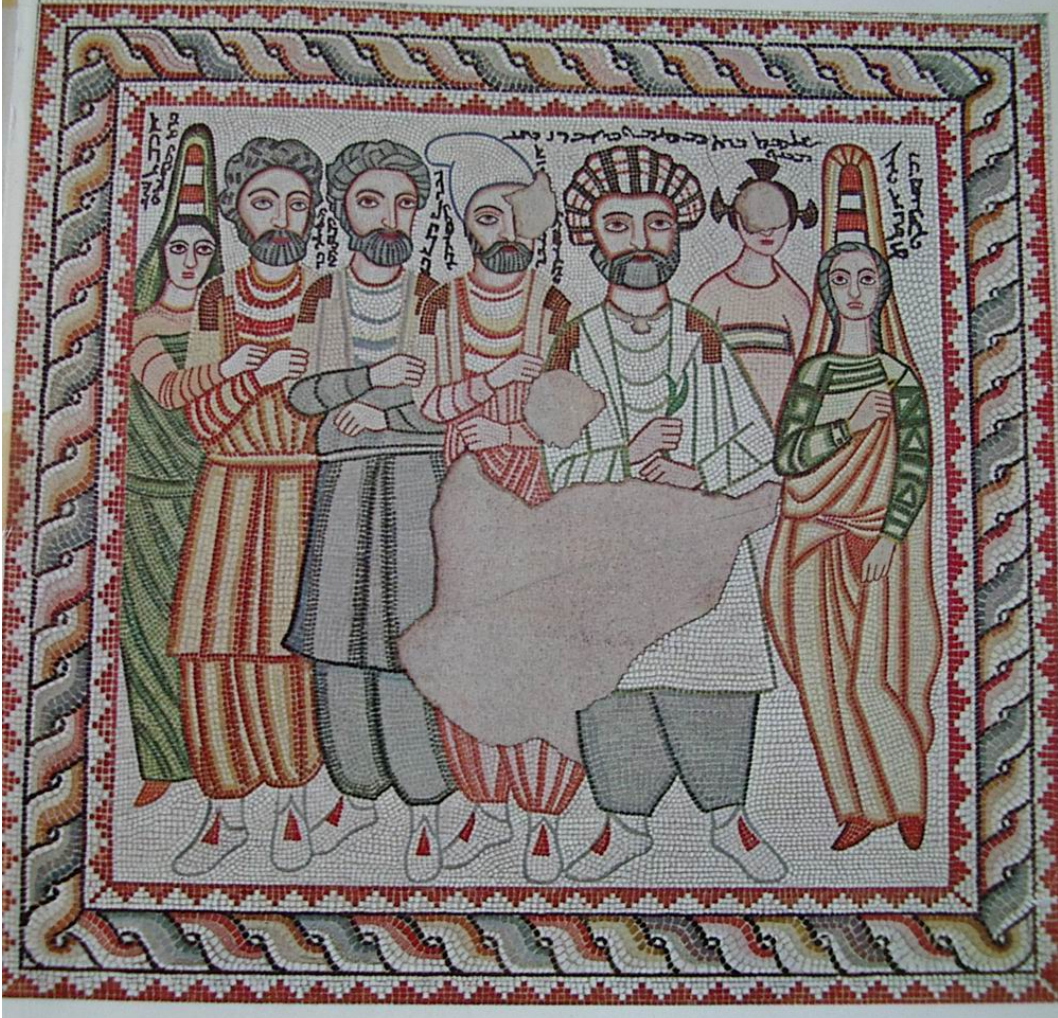


Şekil 122: Balay Mozaïği



Kaynak: Leroy, 1957, fig. 2

Şekil 123: Aile Portresi Mozaïği



Kaynak: Segal, 1970

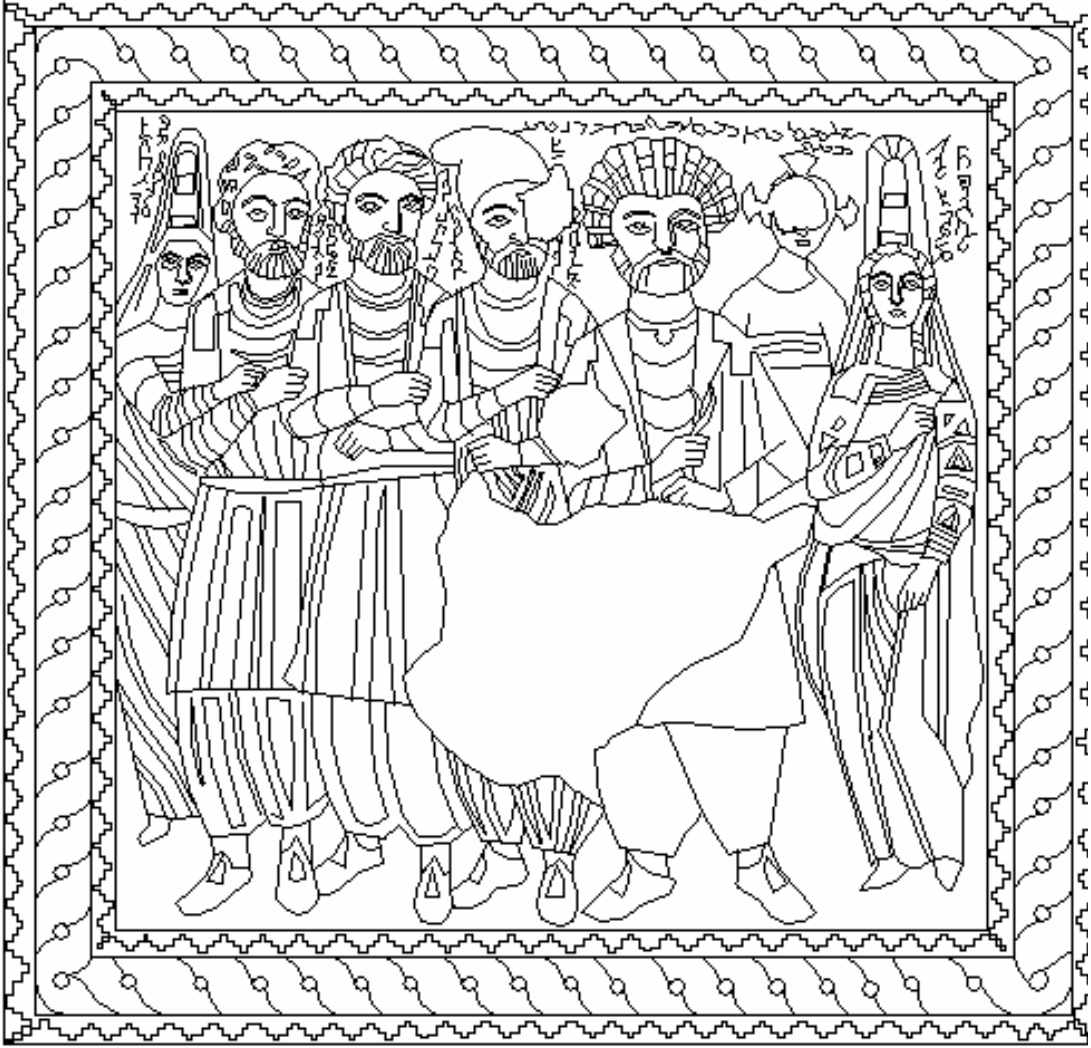


Şekil 124: Aile Portresi Mozaïği



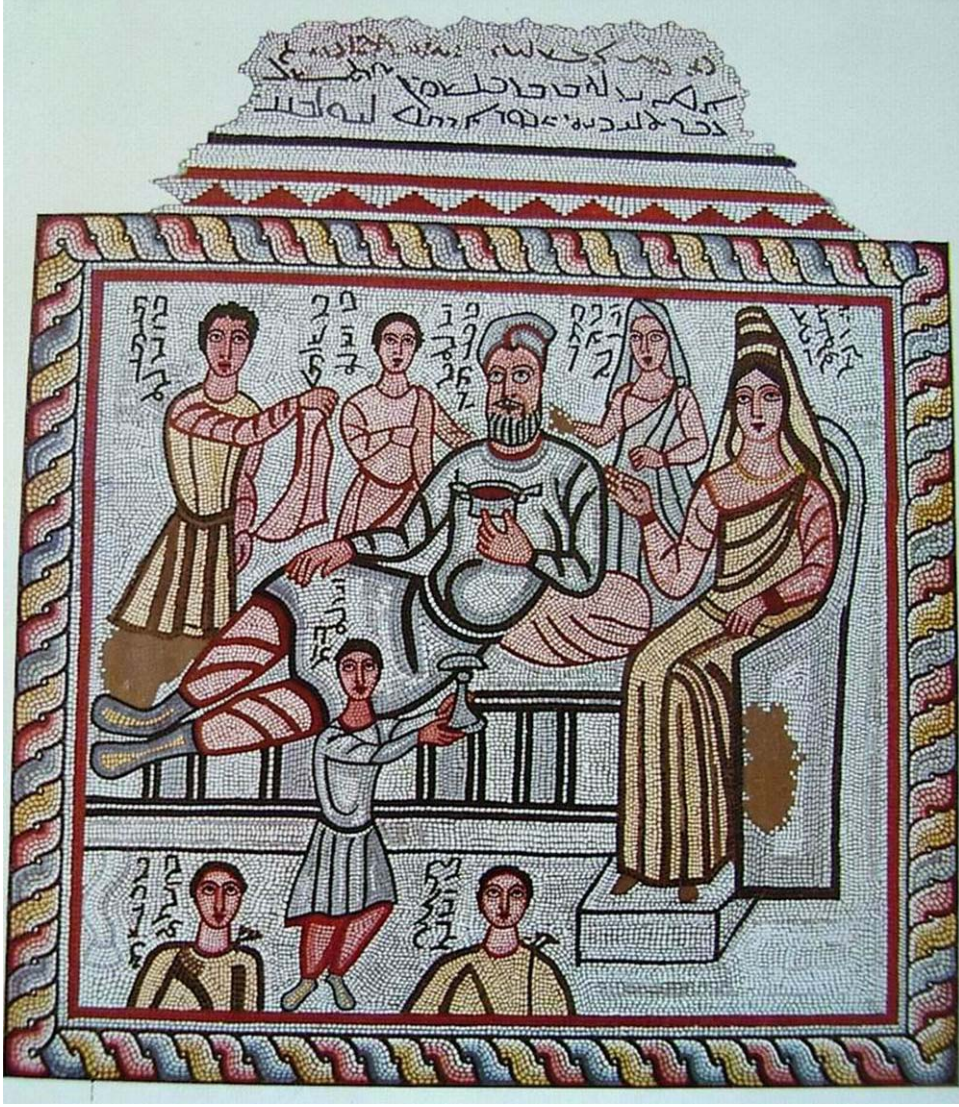
Kaynak: Segal, 1954, pl. V.

Şekil 125: Aile Portresi Mozaïği. Çizim





Şekil 126: Cenaze Şöleni Mozaïği (C)



Kaynak: Segal, 1970

Şekil 127: Cenaze Şöleni Mozaigi (C), Çocuk Detayı



Kaynak: Parlasca, 1984, abb. 2

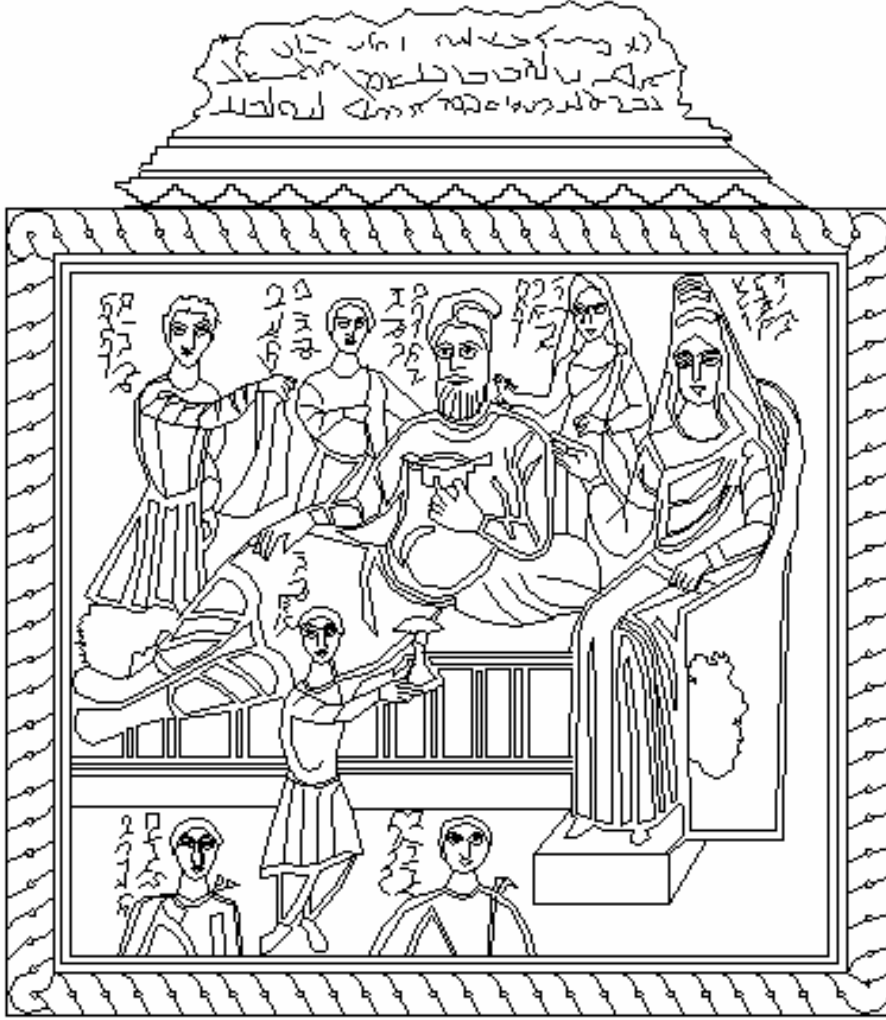


Şekil 128: Cenaze Şöleni Mozaïği (C), Çocuk Detayı

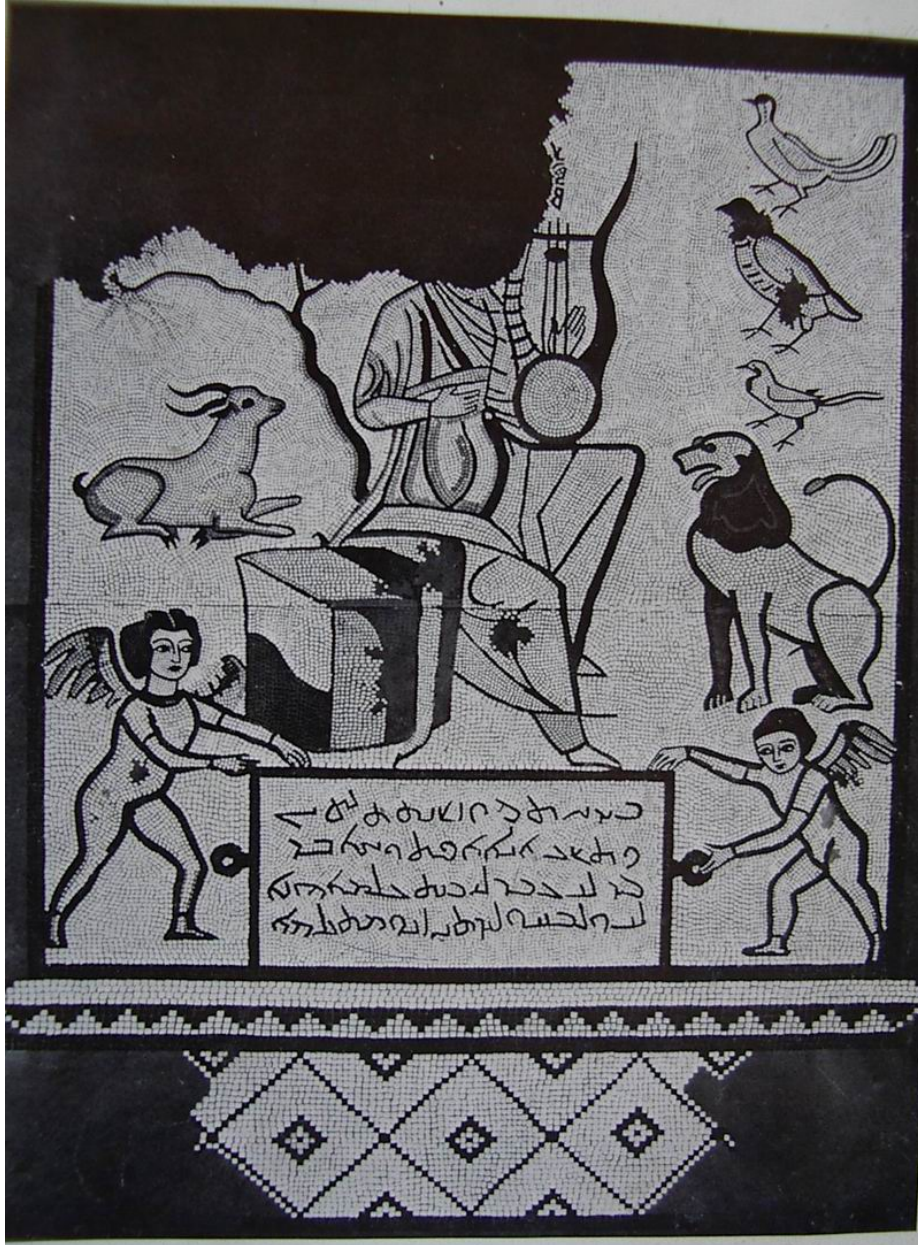


Kaynak: Parlasca, 1984, abb. 2

Şekil 129: Cenaze Şöleni Mozaïği (C). Çizim



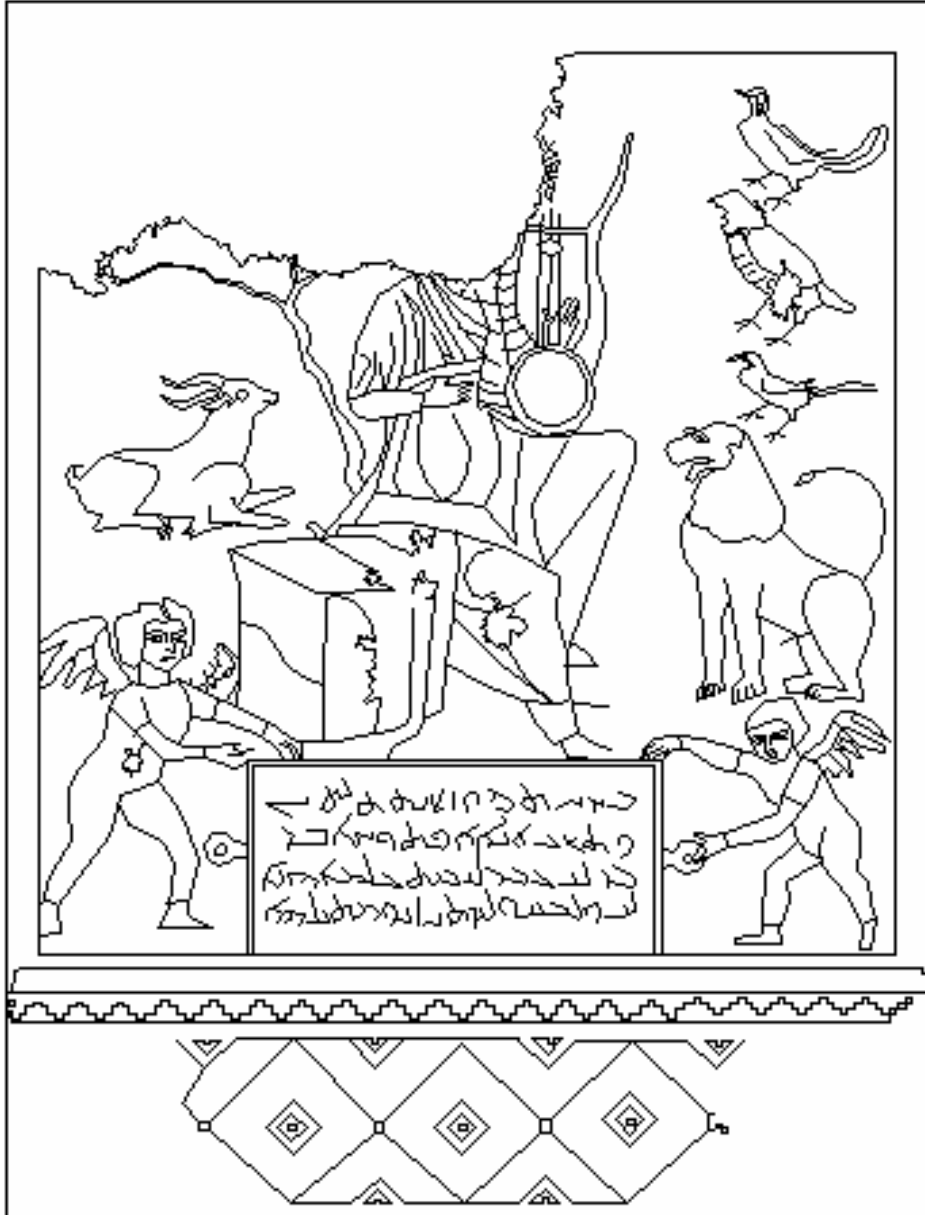
Şekil 130: Orpheus Mozaïği



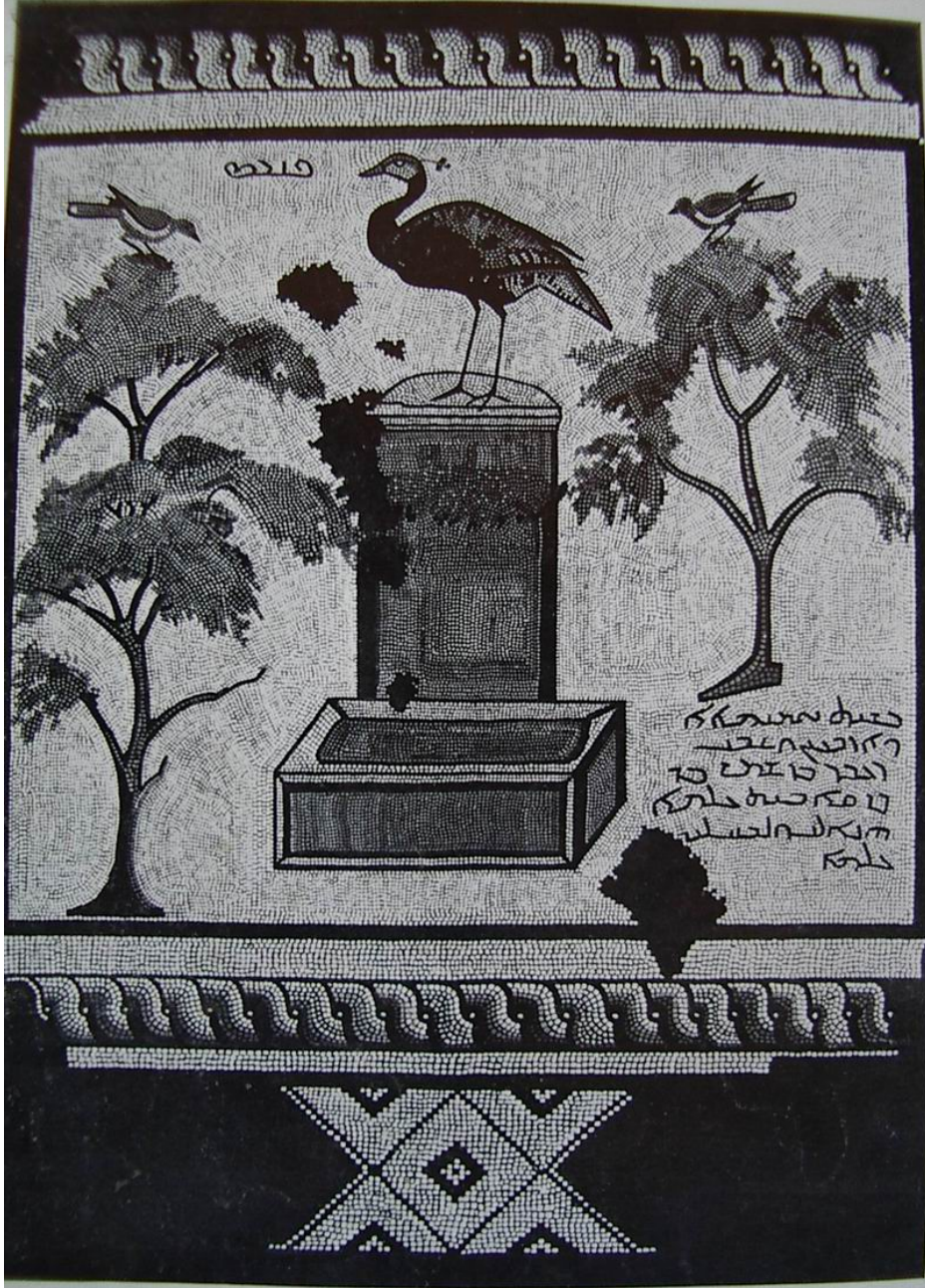
Kaynak: Segal, 2002, res. 68



Şekil 131: Orpheus Mozaïği. Çizim

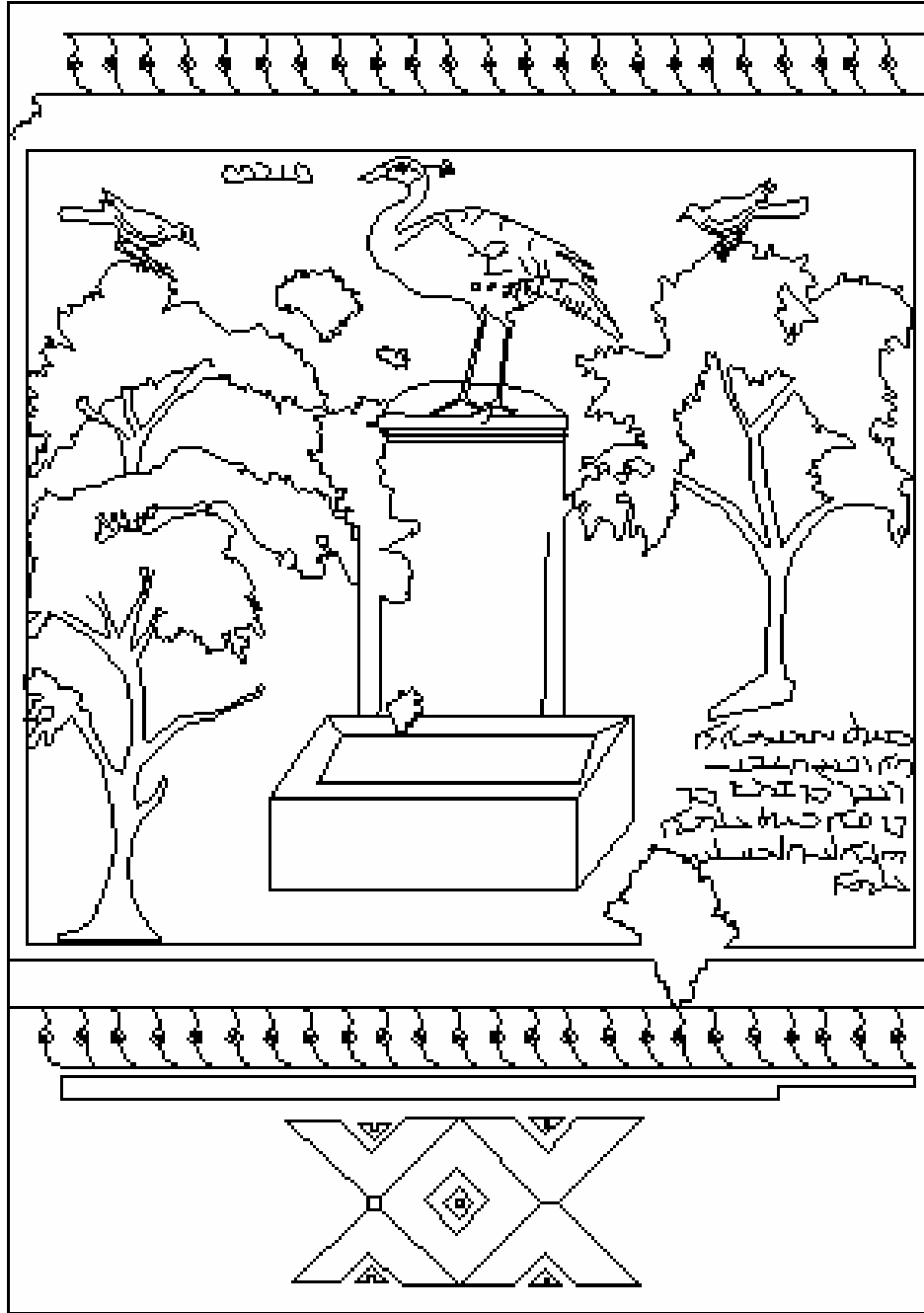


Şekil 132: Feniks Mozaïđı



Kaynak: Colledge, 1994, pl. CVII

Şekil 133: Phoenix Mozaïği. Çizim



Şekil 134: Bar Mana Mozaïgi



Kaynak: Çelik ve Güler, 2002, res. 141



Şekil 135: Cenaze Şöleni Mozaïği (D)



Kaynak: Çelik ve Güler, 2002, res. 142

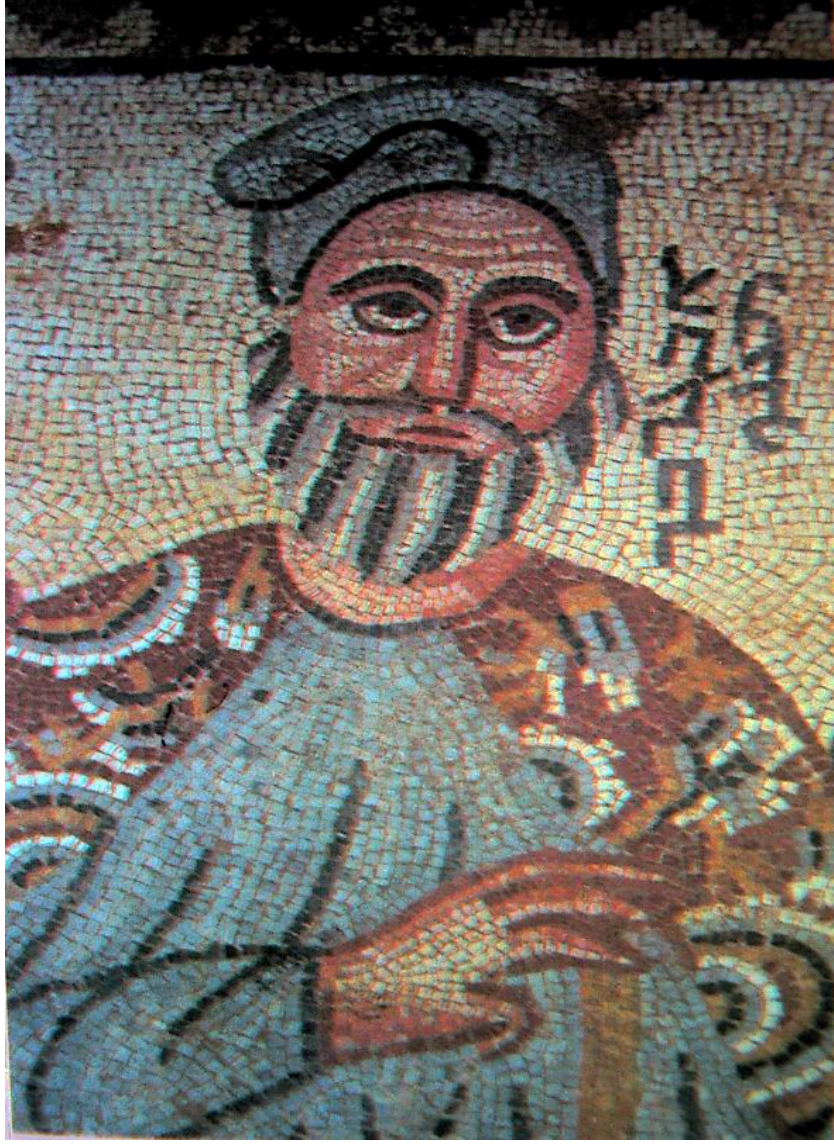
Şekil 136: Abgar Mozaïği



Kaynak: Drijvers, 1982, fig. 1



Şekil 137: Abgar Mozaiği, Abgar Detayı



Kaynak: Kürkçüoğlu, 2000, res. 32



Şekil 138: Maralahe Mozaïği



Kaynak: Drijvers ve Healey, 1999, pl. 72

Şekil 139: Sakallı Erkek



Kaynak: Parlasca, 1984, pl. 3

Şekil 140: Şamaş Mozaïği



Kaynak: Parlasca, 1984, pl. 3



Şekil 141: Edessalı Kadın



Kaynak: Parlasca, 1984, pl. 3

Şekil 142: Ati Mozaïği



Kaynak: Colledge, 1994, pl. CXII, 2

Şekil 143: Genç Kız Mozaïği



Kaynak: Drijvers ve Healey, 1999, pl. 71



Şekil 144: Gahru Mozaïği



Kaynak: Desreumaux, 2000, fig. 1

Şekil 145: Antiokhos Mozaïği



Kaynak: Desreumaux, 2000, fig. 1



Şekil 146: Malakdan'ın oğlu Barata Mozaigi



Kaynak: Drijvers ve Healey, 1999, pl. 74

Şekil 147: Balıklı Oda Mozaïği. Adıyaman Müzesi



Şekil 148: Balıklı Oda Mozaïği, Emblema Detayı



Şekil 149: Balıklı Oda Mozaïi. Detay





Şekil 150: Balıklı Oda Mozaïği, Detay



Şekil 151: Balıklı Oda Mozaïgi Detay

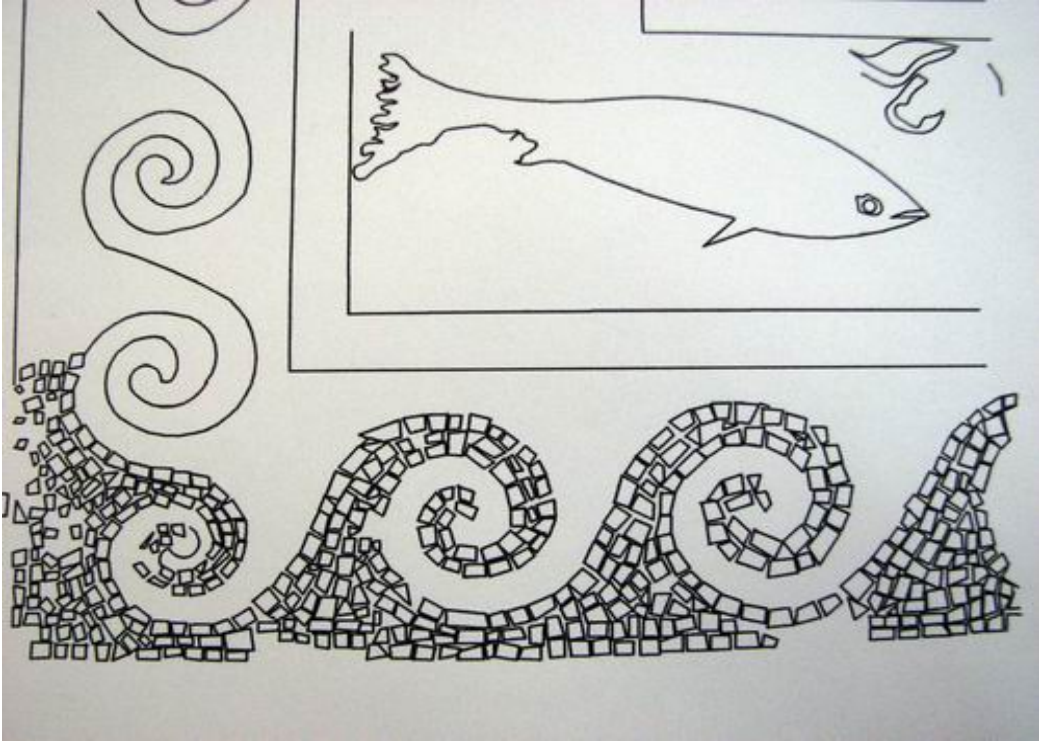


Şekil 152: Balıklı Oda Mozaïği, Detay

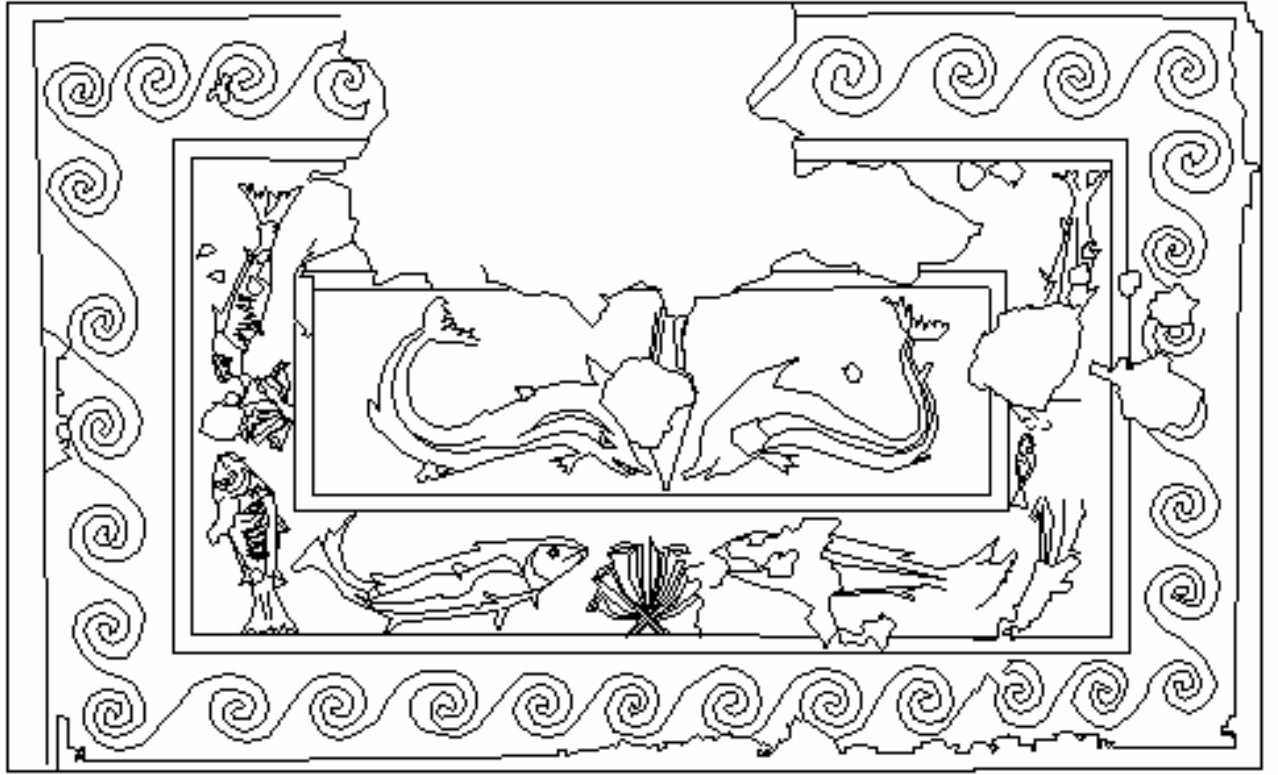




Şekil 153: Balıklı Oda Mozaïği, Bordür Detayı. Çizim



Şekil 154: Balıklı Oda Mozaïği. Çizim



Şekil 155: Balıklı Oda Mozaïği, Bordür Parçası I





Şekil 156: Balıklı Oda Mozaïği, Bordür Parçası II



Şekil 157: Balıklı Oda Mozaïği, Bordür Parçası III





Şekil 158: Balıklı Oda Mozaïği, Bordür Parçası IV



Şekil 159: Balıklı Oda Mozaïği, Bordür Parçası V





Şekil 160: Balıklı Oda Mozaïği, Bordür Parçası VI



Şekil 161: Balıklı Oda Mozaïği, Bordür Parçası VII

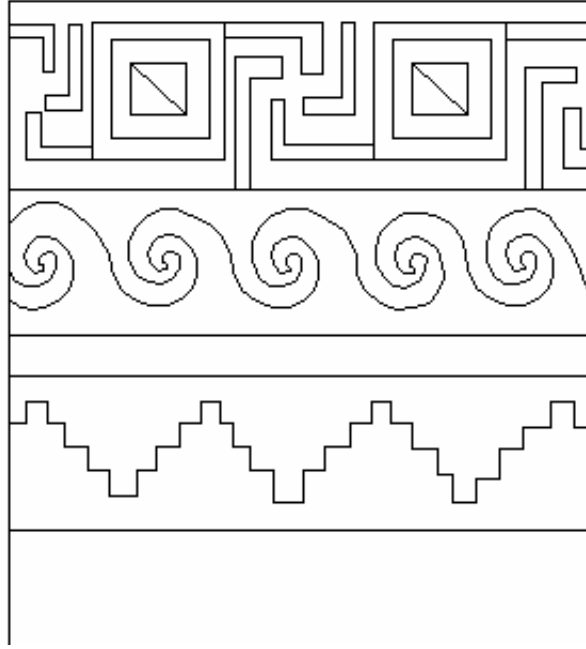




Şekil 162: Balıklı Oda Mozaïği, Bordür Parçası VIII



Şekil 163: Balıklı Oda Mozaği Bordür Motifleri. Çizim



Şekil 164: Büyük Salon Mozaïği Parçası I





Şekil 165: Büyük Salon Mozaïği Parçası II



Şekil166: Büyük Salon Mozaïği Parçası III

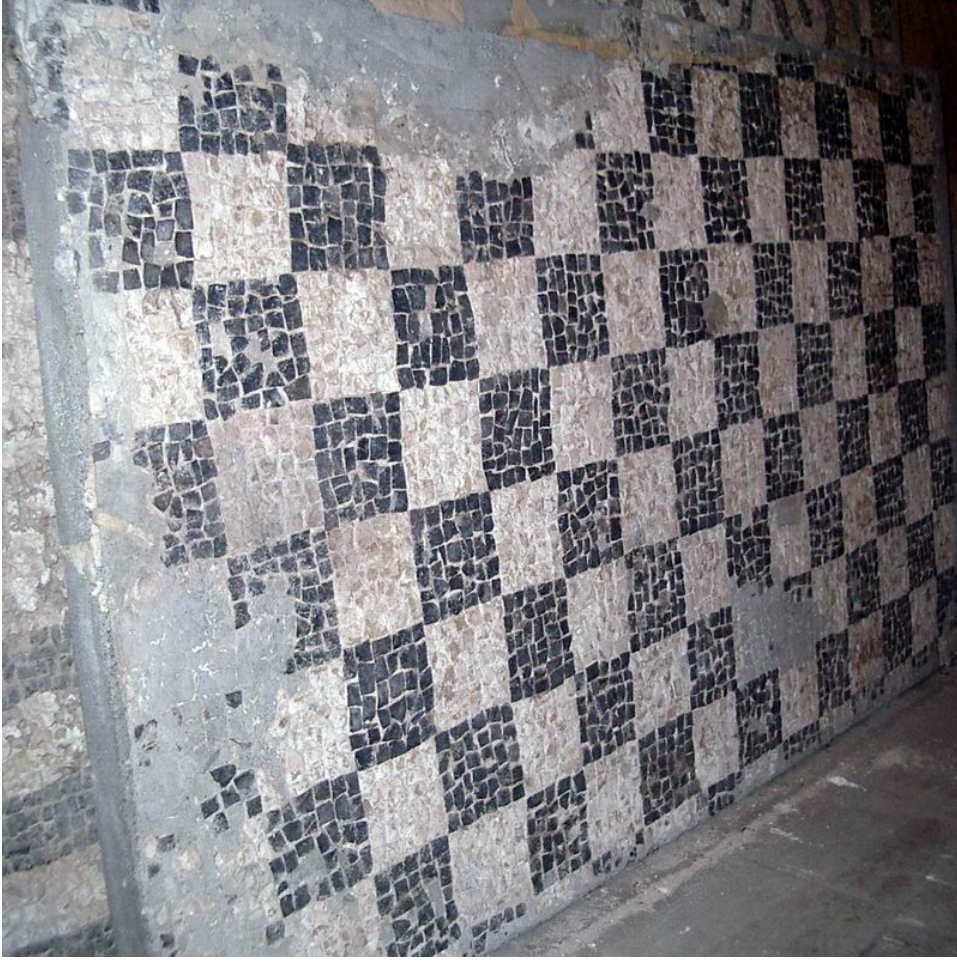


Şekil 167: Büyük Salon Mozaïği Parçası IV

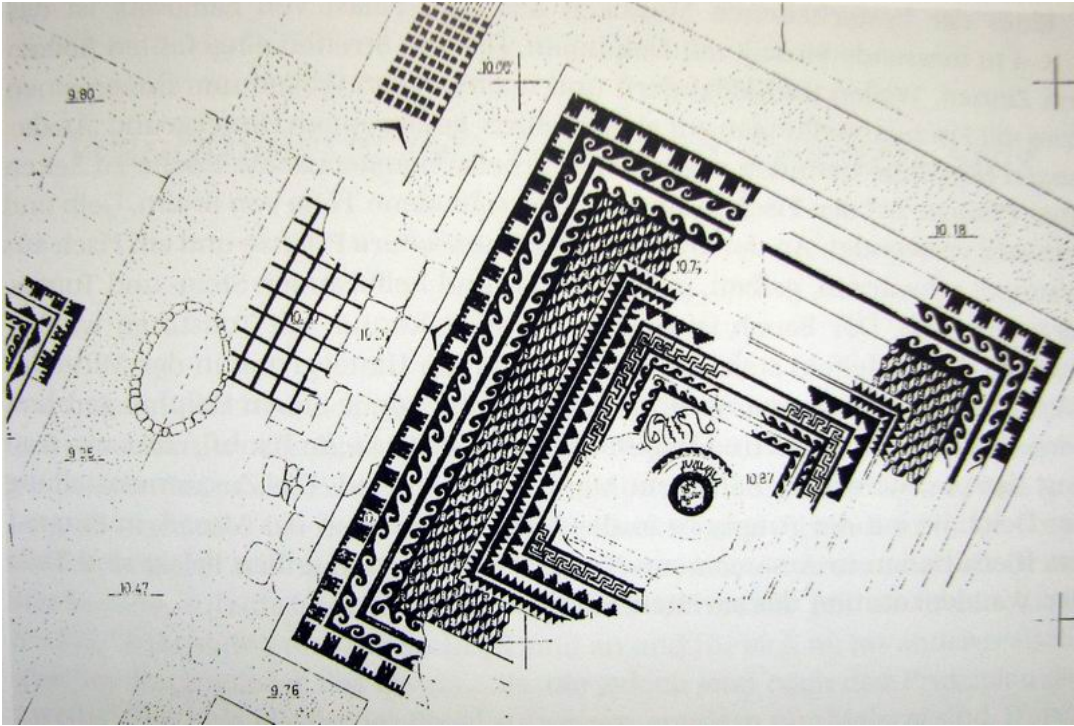




Şekil 168: Damalı Koridor Mozaïđı

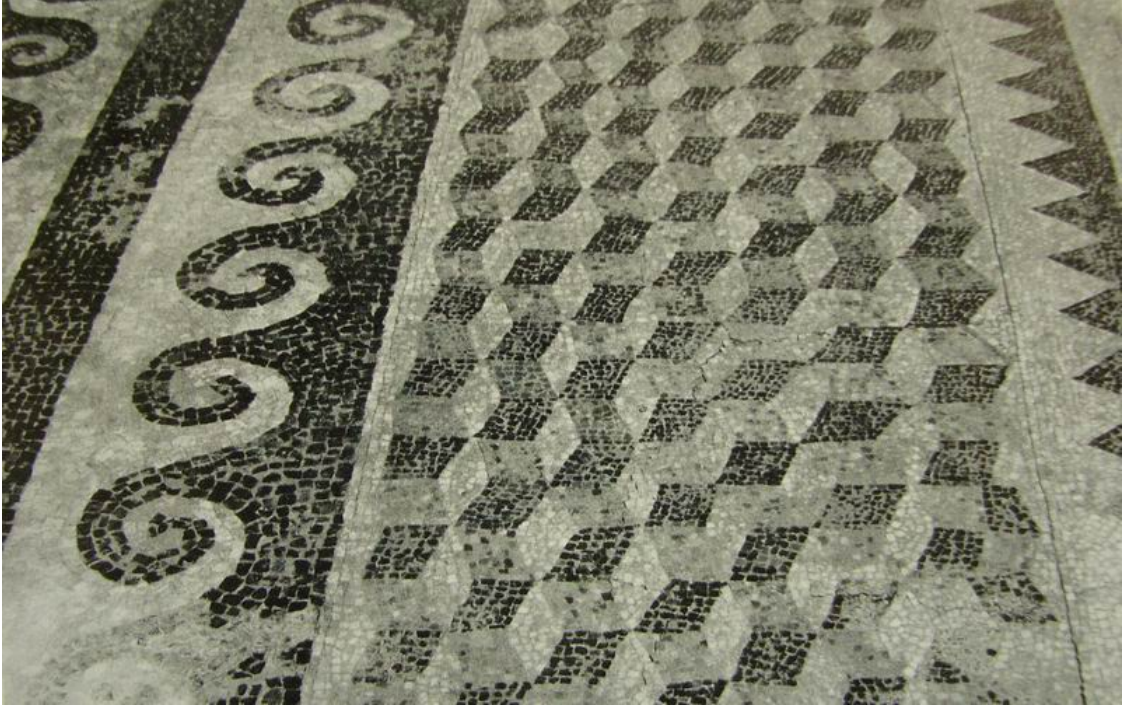


Şekil 169: Saray Mozaïği Samosata



Kaynak: Bingöl, 1997, abb. 75

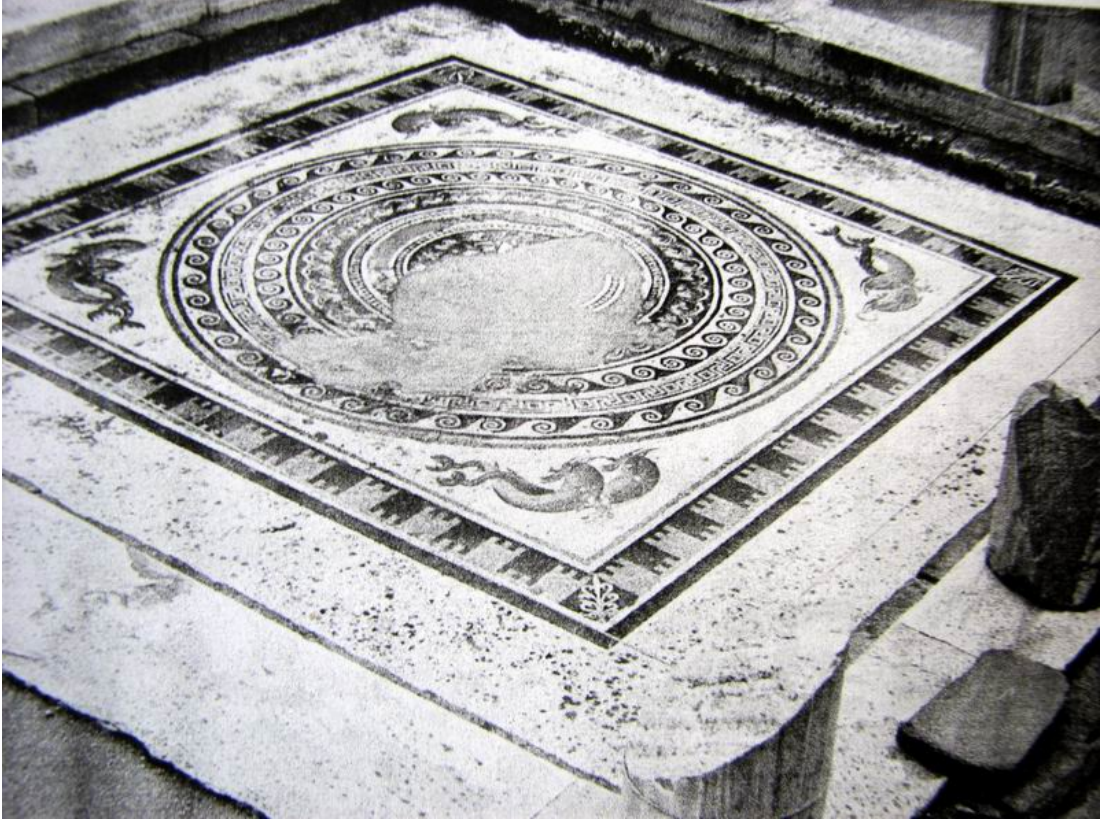
Şekil 170: Mithridates Saray Mozaïği, Samosata



Kaynak: Bingöl, 1997, abb. 76



Şekil 171: Yunuslar Evi Mozaïği. Delos



Kaynak: Dunbabin, 1999, pl. 34

Şekil 172: Yunuslar Evi Mozaïği. Yunus Detayı, Delos



Kaynak: Dunbabin, 1999, pl. 35



Şekil 173: Bizans Mozaïği, Samosata. Adıyaman Müzesi





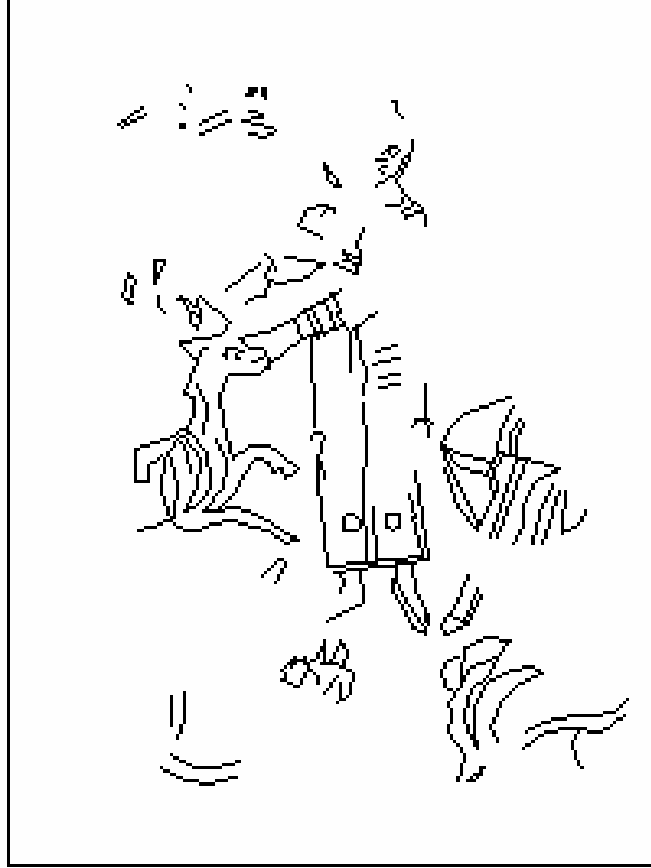
Şekil 174: Samosata Bizans Mozaïği, Detay



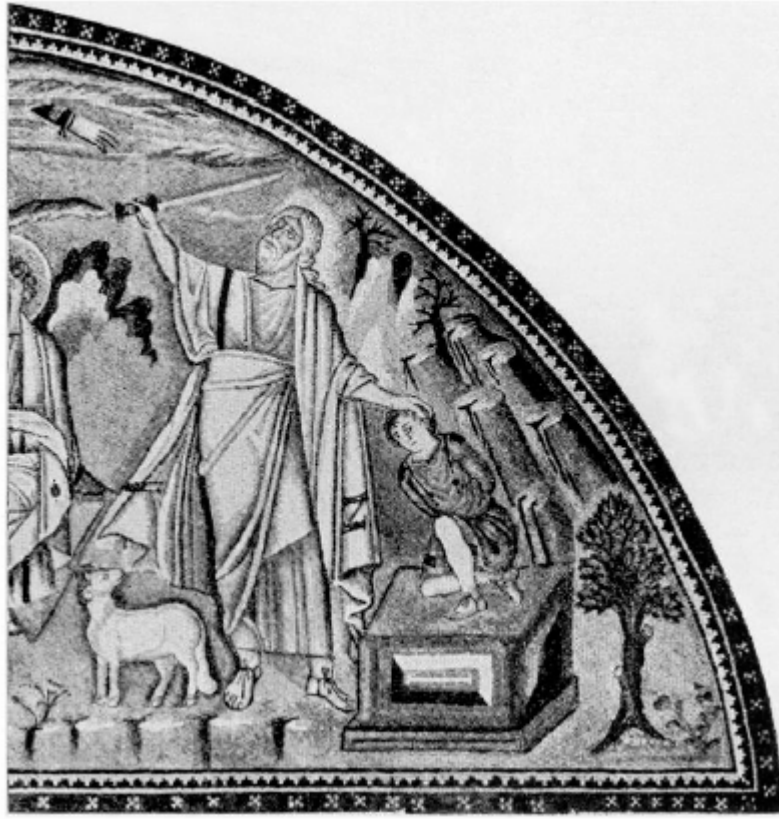
Şekil 175: Samosata Bizans Mozaïği, Detay



Şekil 176: Samosata Bizans Mozaïği. Çizim



Şekil 177: Kurban Sahnesi, Ravenna



Kaynak: Smith, 1922, fig. 9