



T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIK ANABİLİM DALI

**MOZAİK SANATI VE BÜYÜK SARAY MOZAİKLERİ
RESTORASYON ÇALIŞMALARI**

Oğuz ERKAN

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Sevinç İPEKAR

İstanbul, Haziran 2006

**T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI**

**MOZAİK SANATI VE BÜYÜK SARAY
MOZAİKLERİ RESTORASYON ÇALIŞMALARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Oğuz ERKAN

Tez Danışmanı:

Yrd. Doç. Dr. Sevinç İPEKAR

İstanbul, Haziran 2006

Bu tez çalışması, Maltepe Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 15.06.2006 tarih ve 2006/15 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından *Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi* olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

JÜRİ

(İmza)

Yrd. Doç. Dr. Sevinç İPEKAR

Danışman

(İmza)

Prof. Dr. Haluk SEZGİN

Üye

(İmza)

Prof. Dr. Erol ETİ

Üye

ÖZET

Bu çalışmada; öncelikli olarak mozaik sanatının ortaya çıkış dönemlerinden itibaren geçirdiği tarihsel gelişim özellikle Antik Yunan, Roma ve Bizans dönemleri ağırlıklı olarak aktarılacak, bu dönemlerde gerçekleştirilen stil farklılıkları göz önüne alınarak gelişimin ulaştığı nokta verilmeye çalışılacaktır. Farklı yapım teknikleri nedeniyle değişik isimlerle adlandırılan mozaiklerin (Opus Sectile, Opus Musivum), *eşyanın yapısı gereği bozulması nedeniyle*, bozulma nedenleri üzerinde durulacak, bu bölüm özellikle mozaiklerin korunması için alınması gereken önlemler için aydınlatıcı bir nitelik taşıyacaktır. Son olarak ise, Mozaiklerin Korunması ve Restorasyonu kavramı mozaiklerin uğradığı tahribatın içeriği ve boyutlarına göre aktarılacak, bu bağlamda İstanbul'da Ayasofya Müzesi'ne bağlı olan ve Mozaik Müzesi olarak bilinen, Bizans Dönemi asıyla Büyük Saray Mozaikleri'nin bulunduğu yapı ile birlikte gerçekleştirilen restorasyon aşamaları irdelenmeye çalışılacaktır.

ANAHTAR KELİMELEER: Mozaik, Antik Yunan, Roma, Bizans, Opus Sectile, Opus Musivum, Konservasyon, Restorasyon, Büyük Saray.

ABSTRACT

In this work priority will be given to the historical development of mosaic art since its first appearance, specifically details will be given in ancient Greece, Roman and Byzantine periods. Having them both thoroughly examined the point where the above mentioned development will be pointed out within the basis of style differences in these periods. Given different names (Opus Sectile, Opus Musivum) due to mosaics' distinctive production techniques and on the basis of objects' tendency to corrupt in nature, mosaics corruption reasons will be mentioned, and this section will be particularly enlightening in determining the precautions of mosaics' protection. Finally the concept of "Mosaic Conservation and Restoration" will be examined regarding the size and content of the damage mosaics had and restoration stages carried out in both the building itself known as Mosaic Museum a part of Istanbul Hagia Sophia Museum and the mosaics inside "Byzantine period Great Palace Mosaics" will be inspected.

KEYWORDS: Mosaic, Ancient Greek, Rome, Byzantine, Opus Sectile, Opus Musivum, Conservation, Restoration, Great Palace.

TEŞEKKÜR

İlk kez yüksek lisans sınıfının 1. yılında ödev olarak aldığım Mozaik Sanatı konusunu çalışmaya başladığım günlerde, özellikle ülkemizde çok fazla çalışılmamış bir konu olması ile bağlantılı olarak, mevcut kaynakların yetersizliği ve bilgilerin dağınıklığı çalışmamı zorlaştırsa da, konunun derinliklerine inmeye başladıkça oldukça ilginç özellikler açığa çıkmaya başladı ve bu durum beni daha çok çalışmaya yöneltti. Çalışmam; Mozaik Sanatı'nın gelişimini tarihsel anlamda vermekle birlikte ayrıca günümüzde mozaiklerin restorasyonu konusunda tüm uygulamalara ışık tutabilecek ve genel bir çalışma olarak görülebilecek olan Büyük Saray Mozaikleri'nin restorasyon çalışmalarını tanıtmak ve kısa bir değerlendirme yapmak şeklinde olacaktır.

Asırlar boyunca büyük uygarlıklara başkentlik yapmış olan İstanbul'un, çok fazla bilinmeyen bir dönemine tarihlenen (M.S. 5-6 yüzyıllar) Büyük Saray Mozaikleri'nin önemi bu restorasyon ile gelecek nesillere aktarılacak tarihi bir belge niteliği taşımakla birlikte, ayrıca restorasyon çalışmalarında uygulanan yöntemler açısından da her zaman önem teşkil edecektir.

Tezle ilgili çalışmalarım sırasında bilgi ve tecrübesiyle beni yönlendiren ve yol gösteren danışman hocam Sayın Yard. Doç. Dr. Sevinç İpekar'a, verdiği destek ve yardımlardan dolayı yakın bir zamanda kaybettiğimiz sevgili hocamız Prof. Dr. Ümit Serdaroğlu'na ve Sayın Prof. Dr. Murat Eriç'e, tez jürimde yer alan Sayın Prof. Dr. Haluk Sezgin ve Sayın Prof. Dr. Erol Eti'ye, öğrencilik hayatım boyunca emek ve desteklerini esirgemeyen diğer tüm hocalarıma, gösterdikleri sabırdan dolayı Alman Arkeoloji Enstitüsü Kütüphanesi çalışanlarına, tüm yaşantım boyunca maddi ve manevi her türlü desteği sağlayan ailem ve arkadaşım sevgili Eylem Kılıç'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Temmuz 2006

Oğuz ERKAN

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR LİSTESİ	viii
TABLolar LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1
1. MOZAİK SANATI VE TARİHSEL KÖKENLERİ	5-35
1.1. Mozaik Kelimesinin Tanımı	5
1.2. Mozaik Yapım Tekniğinin Tarihsel Kökenleri	6
1.3. Klasik ve Hellenistik Dönemde Mozaik Sanatı	9
1.4. Roma Dönemi'nde Mozaik Sanatı	13
1.5. Bizans Dönemi Mozaik Sanatı	17
1.5.1. Bizans Sanatı'nın Genel Özellikleri	17
1.5.2. Bizans'ta Mozaik Sanatı ve Gelişimi	24
2. MOZAİK YAPIM TEKNİĞİ VE GENEL ÖZELLİKLERİ	36-47
2.1. Mozaik Yapım Tekniği	36
2.2. Mozaik Çeşitleri ve Özellikleri	38
2.2.1. Opus Tessellatum	38
2.2.2. Opus Vermiculatum	39
2.2.3. Opus Signinum	41
2.2.4. Opus Sectile.....	42
2.2.5. Opus Musivum.....	42
2.3. Mozaik Süslemede Kullanılan Motif ve Konular	43
3. MOZAİĞİN BOZULMA NEDENLERİ VE RESTORASYONU.....	48-63
3.1. Mozaiklerin Bozulma Nedenleri	48
3.1.1. Yapısal Özellikler Nedeniyle Bozulmalar	49
3.1.2. Doğa Koşullarından Kaynaklanan Bozulmalar	50
3.1.3. İnsanların Gerçekleştirdiği Olumsuz Etkiler	54
3.2. Mozaiklerin Korunması ve Restorasyonu	55
3.2.1. Kısa Süreli Koruma ve Restorasyon	55
3.2.2. Uzun Süreli Koruma ve Restorasyon	58
4. BÜYÜK SARAY MOZAİKLERİ RESTORASYON ÇALIŞMALARI ..	64-81
4.1. Büyük Saray Mozaikleri (Mozaik Müzesi) ve Yapının Tarihçesi	64
4.1.1. Yapının Tarihçesi	64
4.1.2. Büyük Saray Mozaikleri'nde İşlenen Konular	68
4.2. Büyük Saray Mozaikleri'nde Yapılan Restorasyon Çalışmaları	70
SONUÇ	82
EK (Konu İle İlgili Terminoloji)	85
KAYNAKÇA	87
TABLolar	

KISALTMALAR LİSTESİ

AJA	: American Journal of Archaeology
Akıllı 1988a	: Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, 1988, 1/2, s. 113-119
Akıllı 1988b	: Sanat Tarihi Yıllığı 13, 1988, s. 11-18
Akıllı 1988c	: Arkeometri Sonuçları Toplantısı 4, 1988, s. 187-213
AST	: Arkeometri Sonuçları Toplantısı
b.	: baskı
Bkz.	: Bakınız
BJb	: Bonner Jahrbücher
Haz.	: Hazırlayan
k.t.	: Kitabın tümü
M.Ö.	: Milattan önce
M.S.	: Milattan sonra
Örn.	: Örneğin
Res.	: Resim
s.	: sayfa
STAD	: Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi
St.	: Saint
Tab.	: Tablo
TAD	: Türk Arkeoloji Dergisi
TTK	: Türk Tarih Kurumu
t.y.	: tarih yok
v.b.	: ve benzeri
v.d.	: ve diğerleri

TABLÖLAR LİSTESİ

- Tablo 1; Resim 1** : Diyarbakır-Çayönü, kült yapısının terazzo döşemesi, Braidwood 1983, s. 4.
- Tablo 1; Resim 2** : Diyarbakır-Çayönü, başka bir kült yapısının terazzo döşemesi, Özdoğan 2002, s. 70.
- Tablo 2; Resim 3** : Uruk, IV. tabakadaki C Tapınağı planı ve kilden yapılmış çivi mozaik, Üstüner 2002, Res. 1-2.
- Tablo 2; Resim 4** : Uruk, IV. Tabakada bulunan en eski yapının planı ve mozaikle süslenmiş sütunlu terası, Üstüner 2002, Res. 3-4.
- Tablo 3; Resim 5** : Ur-Nikhursag Tapınağı'nın mozaikle süslenmiş sütunları, Üstüner 2002, Res. 7b.
- Tablo 3; Resim 6** : Ur Kral Mezarları'nda bulunan Lyra parçasının mozaiklerinden görünüm, Moscati 1985, s. 56.
- Tablo 4; Resim 7** : Ur kentinde bulunmuş küçük figürlü bir pano, Yazıcıoğlu 2000, s. 41.
- Tablo 4; Resim 8** : Mısır-Sakkara'daki Zoser Piramidi, mezar odası kapı süslemeleri, Üstüner 2002, Res. 8.
- Tablo 5; Resim 9** : a) Gordion Polikrom Ev, Üstüner 2002, Res. 79.
b) Gordion Polikrom Ev mozaiklerinden ayrıntı, Young 1975, s. 34.
- Tablo 5; Resim 10** : Urartu, Van-Toprakkale'de II. Rusa Sarayı'nda bulunan Ahlat taşı döşeme mozaığı, Belli 2003-2004, s. 70.
- Tablo 6; Resim 11** : Yunanistan-Delphi, Athena Pronaia kutsal alanı döşeme mozaığıparçası, Üstüner 2002, Res. 13.
- Tablo 6; Resim 12** : Olynthos, Avi III Evi döşeme mozaığı, Üstüner 2002, Res. 18.
- Tablo 6; Resim 13** : Sicilya-Morgantina, ilk düzgün kesilmiş taşlardan yapılan döşeme Mozaığı, Üstüner 2002, Res. 38a.
- Tablo 7; Resim 14** : Bergama, V. Saray yapısı mozaik döşemesi, Üstüner 2002, Res. 109.
- Tablo 7; Resim 15** : Delos, Maskeler Evi I salonu, döşeme mozaığının emblemasından görünüm, Üstüner 2002, Res. 61.

- Tablo 8; Resim 16** : Delos, Maskeler Evi H salonu mozaik döşemesi, Üstüner 2002, Res. 66.
- Tablo 8; Resim 17** : İtalya-Pompei'den "Güvercin yakalayan kedi" mozaik döşemesi, Colledge 1997, s. 53.
- Tablo 9; Resim 18** : İtalya-Pompei "Faun Evi", B. İskender ve III. Dareios'un yaptıkları savaşı anlatan mozaik, Üstüner 2002, Res. 122.
- Tablo 9; Resim 19** : İtalya-Pompei "Faun Evi", B. İskender'den ayrıntı, Boardman 1964, s. 250.
- Tablo 10; Resim 20**: Gaziantep-Zeugma'dan mozaik döşeme, Başgelen 2000, s. 35.
- Tablo 10; Resim 21**: Tunus-Sousse'de bulunan bir döşeme mozaığı, Üstüner 2002, Res. 127.
- Tablo 11; Resim 22**: İtalya- Ravenna St. Vitale Kilisesi, I. Justinianus'un betimlendiği duvar mozaığı, Tansuğ 1994, s. 58.
- Tablo 11; Resim 23**: İtalya- Ravenna St. Vitale Kilisesi, I. Justinianus'tan ayrıntı görünümü, Vikan 1998, s. 11.
- Tablo 12; Resim 24**: İtalya- Ravenna St. Vitale Kilisesi, Theodora ve yardımcılarını gösteren duvar mozaığı, Orcasberro 1998, s. 150-151.
- Tablo 12; Resim 25**: İtalya- Ravenna St. Vitale Kilisesi, Theodora'ya ait mozaikten ayrıntı, Akyürek 1997, Res. 47.
- Tablo 13; Resim 26**: İtalya- Ravenna St. Vitale Kilisesi, Theodora'dan ayrıntı görünümü, Meydan Larousse 1990, 2.c., s. 433.
- Tablo 13; Resim 27**: İstanbul-Aya Sofya, İkonaklast dönemde yapılan haç mozaığı, Lowden 1998, s. 215.
- Tablo 14; Resim 28**: İtalya-Roma, St. Constanza Mozolesi, apsis mozağından görünüm, Tansuğ 1999, s. 56.
- Tablo 14; Resim 29**: İtalya-Roma, Galla Placidia Martyriumu, "İyi Çoban" mozağı, Meydan Larousse 1990, 9.c., s. 17.
- Tablo 15; Resim 30**: İtalya-Roma, Galla Placidia Martyriumu, havari portresinden görünüm, Tansuğ 1999, s. 57.
- Tablo 15; Resim 31**: İtalya-Ravenna, St. Apolliniare Kilisesi, apsis mozaiklerinden görünüm, Orcasberro 1998, s. 149.
- Tablo 16; Resim 32**: İtalya-Ravenna, St. Apolliniare Kilisesi, "Mucizevi Balık Avı"

mozaïği, Meydan Larousse 1990, 2.c., s. 433.

Tablo 16; Resim 33: Yunanistan-Selanik, St. Demetrius Kilisesi, Aziz Demetrius ve bağışçılar, Tansuğ 1999, s. 61.

Tablo 17; Resim 34: Yunanistan-Selanik, St. Demetrius Kilisesi, Aziz Demetrius ve iki çocuk, Lowden 1998, s. 217.

Tablo 17; Resim 35: Yunanistan-Selanik Ayasofyası, Meryem Ana ve çocuk İsa'yı gösteren apsis mozaïği, Lowden 1998, s. 212.

Tablo 18; Resim 36: Mısır-Sina Dağı, St. Catherina Manastır Kilisesi, apsis mozaïği, Maguire 1998, s. 29.

Tablo 18; Resim 37: Mısır-Sina Dağı, St. Catherina Manastır Kilisesi, apsis mozaïğinde bulunan İsa'dan ayrıntı, Akyürek 1997, Res. 45.

Tablo 19; Resim 38: Yunanistan, Daphni Manastır Kilisesi, İsa Pantokrator mozaïği, Tansuğ 1999, s. 63.

Tablo 19; Resim 39: Yunanistan, Daphni Manastır Kilisesi, İsa'nın çarmıha gerilişini anlatan mozaik, Vasiliev 1998, s. 247.

Tablo 20; Resim 40: Yunanistan-Phokis, Hosios Lukas Kilisesi'nden görünüm, Vikan 1998, s. 14.

Tablo 20; Resim 41: Yunanistan-Phokis, Hosios Lukas Kilisesi, apsisde yer alan Meryem ve çocuk İsa mozaïği, Işın 1998, s. 108.

Tablo 21; Resim 42: Sakız Adası, Nea Moni Kilisesi, naosun kuzey tarafındaki mozaiklerden görünüm, Akyürek 1997, Res. 57.

Tablo 21; Resim 43: İtalya-Venedik, St. Marco Kilisesi'nden görünüm, Işın 1998, s. 99.

Tablo 22; Resim 44: Sicilya, Monreale Kilisesi, apsis mozaiklerinden görünüm, Orcasberro 1998, s. 154.

Tablo 22; Resim 45: İstanbul, Kariye Camii, Naos ana girişinin üstünde Kurucu İthaf sahnesindeki Theodore Metokhites'ten detay görünümü, Ousterhout 2002, s. 118.

Tablo 23; Resim 46: İstanbul, Fethiye Camii (Pammakaristos Kilisesi), güney şapel kubbesindeki İsa Pantokrator, Akyürek 1997, Res. 42.

Tablo 23; Resim 47: İstanbul, Vefa Kilise Camii, dış narteks güney kubbesinden görünüm, Akyürek 1997, Res. 60.

- Tablo 24; Resim 48:** Siyah tesseraların beyazlara oranla daha çabuk aşınması, Akıllı 1989, s. 173-Res.1.
- Tablo 24; Resim 49:** Tesseralar üzerinde oluşan çatlaklardan görünüm, Akıllı 1988c, s. 202-Res. 3.
- Tablo 25; Resim 50:** Taban çökmesinden ve kabarmalardan kaynaklanan bozulmalardan görünüm, Akıllı 1989, s. 174-Res. 4.
- Tablo 25; Resim 51:** atlaklar arasına giren bitki tohumlarının büyümesi ve oluşan tahribattan görünüm, Akıllı 1989, s. 175-Res. 5.
- Tablo 26; Resim 52:** atlaklar arasına giren yağmur sularından görünüm, Akıllı 1989, s. 175-Res. 6.
- Tablo 26; Resim 53:** Otların tesseraları yerinden oynatması ve tahribatı, Akıllı 1989, s. 177-Res. 7.
- Tablo 27; Resim 54:** Otların mozaikleri sarmasından görünüm, Akıllı 1989, s. 176-Res. 8.
- Tablo 27; Resim 55:** Yangından dolayı oluşan kireçlenme ve siyahlaşma, Akıllı 1988a, s. 115.
- Tablo 28; Resim 56:** İnsanların onarımı yapılan mozaiğı bilinçli olarak parçaladıktan sonraki görünümü, Akıllı 1989, s. 178-Res. 12.
- Tablo 28; Resim 57:** Su dökölerek belirgin bir duruma getirilen yosunların temizlenmesinden görünüm, Akıllı 1988a, s. 116.
- Tablo 29; Resim 58:** Eskiz kağıdı kullanılarak yapılan 1/1 mozaik çiziminden Görünüm, Akıllı 1988a, s. 116.
- Tablo 29; Resim 59:** Levha yerleştirerek yapılan kaldırma işleminden görünüm, Bassier 1978, s. 62-75.
- Tablo 30; Resim 60:** Yukarı kaldırarak yapılan işlemde görünüm, Akıllı 1987, s. 13.
- Tablo 30; Resim 61:** Yan destekler üzerinde kaydırarak yapılan kaldırmadan görünüm, Akıllı 1988a, s. 117.
- Tablo 31; Resim 62:** Rulo yapılarak kaldırma yönteminden görünüm, Akıllı 1987, s. 13.
- Tablo 31; Resim 63:** Mozaik harcının altından keserek kaldırma işleminden görünüm, Bassier 1978, s. 62-75.

- Tablo 32; Resim 64:** İstanbul-Sultanahmet, Arasta Çarşısı ve çevresini gösteren plan, Belge 2002, s. 14.
- Tablo 32; Resim 65:** İstanbul-Büyük Saray Kompleksi'nin planı ve mozaikli yapının konumu, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 17.
- Tablo 33; Resim 66:** İstanbul-Mozaik Müzesi'nden görünüm, Oğuz Erkan, Ocak 2004.
- Tablo 33; Resim 67:** İstanbul-Mozaik Müzesi'nden görünüm, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 80.
- Tablo 34; Resim 68:** İstanbul-Mozaik Müzesi, kaplan avı, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 39.
- Tablo 34; Resim 69:** İstanbul-Mozaik Müzesi, kartal ve yılanın mücadelesi, O. Erkan, Ocak 2004.
- Tablo 35; Resim 70:** İstanbul-Mozaik Müzesi, dinlenen keçiler, Jobst-Gurtner 1996, s. 11-27.
- Tablo 35; Resim 71:** İstanbul-Mozaik Müzesi, kaz çobanı, Jobst, 1995, s. 29-49.
- Tablo 36; Resim 72:** İstanbul-Mozaik Müzesi, Lyra çalan çoban, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 53.
- Tablo 36; Resim 73:** İstanbul-Mozaik Müzesi, tekerlek çeviren çocuklar, O. Erkan, Ocak 2004.
- Tablo 37; Resim 74:** İstanbul-Mozaik Müzesi, Su tanrıçası, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 52.
- Tablo 37; Resim 75:** İstanbul-Mozaik Müzesi, karışık yaratık Chimera, O. Erkan, Ocak 2004.
- Tablo 38; Resim 76:** İstanbul-Mozaik Müzesi, mozaiklerin korunduğu geçici yapıdan görünüm, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 72.
- Tablo 38; Resim 77:** İstanbul-Mozaik Müzesi, kaplan avı sahnesinin in-situ görünümü, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 33.
- Tablo 39; Resim 78:** İstanbul-Mozaik Müzesi, mozaiklerdeki çökmeden görünüm, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 75.
- Tablo 39; Resim 79:** İstanbul-Mozaik Müzesi, mozaiklerin enfranj lambalarıyla kurutulması, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 59.
- Tablo 40; Resim 80:** İstanbul-Mozaik Müzesi, cam elyafın mozaikler üzerine

yapıştırılması, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 59.

Tablo 40; Resim 81: İstanbul-Mozaik Müzesi, mozaiklerin kesilmesi işleminden görünüm, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 66.

Tablo 41; Resim 82: İstanbul-Mozaik Müzesi, uygun harcın bulunması için yapılan bir deneyden görünüm, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 66.

Tablo 41; Resim 83: İstanbul-Mozaik Müzesi, yeni harç uygulaması aşamalarından görünüm, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 63.

Tablo 42; Resim 84: İstanbul-Mozaik Müzesi, yeni harç uygulamasından görünüm, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 63.

Tablo 42; Resim 85: İstanbul-Mozaik Müzesi, sağlamlaştırılmış mozaik levhaların tabakalarından görünüm, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 64.

Tablo 43; Resim 86: İstanbul-Mozaik Müzesi, Antik dönemde üzeri örtülen mozaiklerdeki bozulmalardan görünüm, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 64.

Tablo 43; Resim 87: İstanbul-Mozaik Müzesi, alçı oluşumlu yüzey kirlenmesi ve zımpara ile yapılan tahribatlar, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 64.

Tablo 44; Resim 88: İstanbul-Mozaik Müzesi, asetonla yapılan yüzey temizliği, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 66.

Tablo 44; Resim 89: İstanbul-Mozaik Müzesi, püskürtme yöntemiyle yapılan yüzey temizliği, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 64.

Tablo 45; Resim 90: İstanbul-Mozaik Müzesi, temizlik öncesi mozaikten görünüm, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 65.

Tablo 45; Resim 91: İstanbul-Mozaik Müzesi, Resim 43'deki mozağin temizlenmiş şeklinden görünüm, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 65.

Tablo 46; Resim 92: İstanbul-Mozaik Müzesi, yarısı temizlenmiş bir mozaikten görünüm, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 64.

Tablo 46; Resim 93: İstanbul-Mozaik Müzesi, temizlenmiş bir mozaikten görünüm, Jobst 1994, s. 45-51.

Tablo 47; Resim 94: İstanbul-Mozaik Müzesi, boşlukların Aerolam levhalarıyla kaplanması, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 66.

Tablo 47; Resim 95: İstanbul-Mozaik Müzesi, birleştirilecek olan mozaik parçalarının kenarlarının kıl testere ile düzleştirilmesi, Jobst-

Erdal-Gurtner 1997, s. 64.

Tablo 48; Resim 96: İstanbul-Mozaik Müzesi, büyük parçaların bir araya getirilme denemesi, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 66.

Tablo 48; Resim 97: İstanbul-Mozaik Müzesi, dolomit taş dolgusundan görünüm, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 46.

Tablo 49; Resim 98: İstanbul-Mozaik Müzesi, döşeme alt dolgu tabakasından görünüm, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 68.

Tablo 49; Resim 99: İstanbul-Mozaik Müzesi, Alüminyum boru atkılar ve tüf mıcırı, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 69.

Tablo 50; Resim 100: İstanbul-Mozaik Müzesi, mozaiklerin vidalanarak sağlama alınması, Jobst-Erdal-Gurtner 1997, s. 70.

GİRİŞ

Sanat kavramı, insanlık tarihinde ilk kez topraktan elle şekillendirilen ana tanrıça figürinleri ve mağaralarda yapılan duvar resimleri ile açığa çıkmaya başlamış, bin yıllar boyunca insanlığın ortaya koyduğu ciddi bir faaliyet olarak günümüze kadar gelmiştir. İnsan topluluklarının sanat anlayışları, farklı coğrafyalarda ve farklı yaşam tarzları nedeniyle oldukça değişik özellikler göstermiş, bu durum ise sanatsal açıdan zengin sayılabilecek bir estetik ve bilgi birikiminin oluşmasına vesile olmuştur.

Tunç Devri'nde (M.Ö.~3000'ler) ilk şehir devletlerinin ortaya çıkması ile başlayan kentler arasındaki ekonomik ve kültürel ilişkiler sayesinde gerçekleşen sanatsal alışveriş, toplumların bu tarihlerden itibaren birbirlerinden etkilenmelerinin yolunu açmış, sanat kavramı ve dolayısıyla beğenme duygusunun ilk evrensel temaları işlenmeye başlanmıştır. Bu dönemden itibaren sanat, ilk uygarlıkların beşiği sayılan Mezopotamya, Anadolu ve Mısır üçgeninde önemli bir faaliyetler zinciri olarak tarih sahnesindeki yerini almıştır.

Değişik toplum ve uygarlıklar tüm Antik Çağ boyunca geleneksel yaşam tarzları ve beğenilerini çeşitli şekillerde açığa vurmaya çalışmış, bu ise heykel, çanak-çömlek, resim ve mozaik gibi birçok sanat dalının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu sanat dallarından biri olan Mozaik Sanatı ise bilindiğinin aksine Bizans ile birlikte doğmamış, antik dönemlerde ortaya çıkmış ve gelişmiştir.

Yapım tekniği açısından bakıldığında Mozaik Sanatı'nın ilk örneklerine M.Ö. 3. binde Mezopotamya'daki Sümer Uygarlığı'nda rastlanmış, bundan sonra ise mozaik sanatı tüm Antik Çağ boyunca çeşitli dönemlerde ve değişik toplumlarda farklı uygulama teknikleri ile birlikte görülmeye başlanmıştır.

Kıta Yunanıstanı ve Anadolu'daki Yunan toplumunun Arkaik Dönem'le birlikte başlattığı atak sebebiyle, Klasik ve Hellenistik dönemlerde meyvelerini vermiş olan sanatsal faaliyetler bu dönemlerde evrensel beğeni tarzlarının ciddi anlamda

oluşmasına ön ayak olmuş, gerek plastik, gerek resim, gerekse mozaik sanatındaki bu dönem gelişimleri, daha sonraki yüzyıllardaki gelişmelerin temelini oluşturmuştur.

Klasik ve Hellenistik Çağlar'da, yapım tekniği ve sanatsal faaliyetler açısından artık daha gerçekçi bir tarzda ortaya çıkmış olan mozaik sanatı gelişiminin doruğuna Roma İmparatorluğu Dönemi'nde ulaşmış, özellikle Pompeii, Zeugma, Antakya ve Tunus'daki örnekler mozaik sanatının gelişiminin boyutlarını gözler önüne sermesi açısından her zaman büyük önem taşımışlardır.

Tüm bu tarihsel gelişmelerle birlikte din olgusu, sanat kavramını ortaya çıktığı ilk zamanlardan itibaren etkisi altına almış, sanat kavramı ve özelde ise Antik Çağ resim sanatı teknikleri her zaman dinsel ideolojilerle birlikte hareket eden bir olgu olarak karşımıza çıkmıştır. Bu anlamda bakıldığında resim sanatı ile din olgusu arasındaki ilişkiler, tüm bölgesel inanç çevrelerinde kendine has biçimler ortaya koymuştur.

Sanat ve din arasındaki bu ilişki, Bizans Dönemi mozaik sanatı içinde de kendini göstermiş, Roma İmparatorluğu Dönemi'nde gelişiminin doruk noktasına ulaşan mozaik sanatı, Hristiyanlığın ortaya çıkması ile birlikte Bizans İmparatorluğu Dönemi'nde dini geleneklerine aşırı bağlı bir tarz yaratmış, siyasi ve dini gelişmelerin de etkisiyle, İkonaklast Dönem (M.S. 726-843) haricinde, önemini korumuş ve Bizans'ın son dönemlerinde ise ortadan kalkmaya yüz tutmuştur.

Bir anıtın, müze vitrinindeki bir eşyanın çeşitli faktörlerle değişmelere ve maruz kaldığı şoklara karşı hassas olduğu bir gerçektir. Eşyanın doğası gereği ihtiyarlaması, onun görünüşü ve yapısı üzerindeki kaçınılmaz değişimleri "bozulmayı" gündeme getirir. Şüphesiz bu değişimler, çeşitli maddelerin öz direncinin gücü, bozulma faktörlerinin cinsi, şiddeti ve süresiyle orantılıdır (Eskici, 1997: 383). Bu açıdan bakıldığında cam, taş ve mermer gibi çeşitli malzemelerden yapılan mozaiklerin de doğası gereği tahribata uğraması kaçınılmazdır.

Yaşanılan mekanı güzelleştirme isteği insanlık tarihi boyunca daima var olmuş, yapıların inşası sırasında heykel, fresk ve mozaikler süsleme öğeleri olarak kullanılmıştır (Tülek, 1998: 44). M.Ö. 5. yüzyıldan itibaren zemin döşemelerinde yaygın olarak kullanılan mozaik süslemeler, Roma ve Bizans Dönemleri'nde duvarlara da uygulanmıştır. Yurdumuzda birçok arkeolojik kazıda ortaya çıkartılan mozaikler, özellikle zamanın yıkıcı etkisiyle tahrip olmuş, eski dönemlerde yaşanan savaşlar arcılığıyla gerçekleşen insan tahribatı, birçok sanat eserinin olduğu gibi mozaiklerin de yok olmasına yol açmıştır.

Savaşların yıkıcı etkisinden başka ayrıca antik kentlerin zamanla terk edilmesi ve doğanın önlenemeyen tahrip gücü (nem, yağmur, don, sel baskınları, deprem v.b.), uzun zaman süreçleri içerisinde özellikle zemin döşemesi olarak kullanılan mozaiklerin bozulmasını kolaylaştırmış, tüm bunların yanı sıra define arayıcılarının gerçekleştirdikleri kaçak kazılar da mozaiklerin tahribatında oldukça önemli rol oynamıştır.

İnsanlar çok eski zamanlardan beri sahip oldukları şeylerin yaşamını uzatmak, böylece onlardan elde edilen yararı çoğaltmak amacıyla bazı çalışmalar yapmışlardır (Alsaç, 1995: 8). Bu çalışmalar, genel anlamda koruma ve onarım olarak adlandırılmış, zamanın yıkıcı etkisiyle bozulan malzemelere bu çalışmalar sayesinde yeniden işlerlik kazandırılmıştır.

Bu çalışmada; öncelikli olarak mozaik sanatının ortaya çıkış dönemlerinden itibaren geçirdiği tarihsel gelişim özellikle Antik Yunan, Roma ve Bizans dönemleri ağırlıklı olarak aktarılacak, bu dönemlerde gerçekleşen stil farklılıkları göz önüne alınarak gelişimin ulaştığı nokta verilmeye çalışılacaktır. Farklı yapım teknikleri nedeniyle değişik isimlerle adlandırılan mozaiklerin (Opus Sectile, Opus Tessellatum), *eşyanın yapısı gereği bozulması nedeniyle*, bozulma nedenleri üzerinde durulacak, bu bölüm özellikle mozaiklerin korunması için alınması gereken önlemler için aydınlatıcı bir nitelik taşıyacaktır.

Son olarak ise, Mozaiklerin Korunması ve Restorasyonu kavramı uğradıkları tahribatın içeriği ve boyutlarına göre irdelenecek, antik dönemde Bizans Büyük Sarayları olarak adlandırılan bölgede bulunan ve Aya Sofya Müzesi'ne bağlı olan Mozaik Müzesi'nde yapılan mozaik restorasyonları hakkındaki çalışmalar aktarılmaya çalışılacaktır.

1. MOZAİK SANATI VE TARİHSEL KÖKENLERİ

1.1. Mozaik Kelimesinin Tanımı

Mozaik; cam, mermer ve benzeri uygun malzemelerden özel olarak üretilen renk fragmanlarını (tesserae) kireç ya da çimento harcı ile belli bir yüzeye yapıştırmak suretiyle yapılan resim veya dekoratif süsleme yöntemidir (Genç, 1994: 87). Eski Yunanca'da *abakiskoi*, Latince'de *abaculi*, *tesserae* ya da *tessellae* adıyla bilinen mozaik için Osmanlılar *fuseyfis* (fosifesa; Ogan-Mirmiroğlu, 1955: 10) sözcüğünü kullanmıştır (Ödekan, 1997: 1300). Geniş anlamda, değişik renklerde bir ya da bir kaç malzemenin küçük parçalarını yan yana getirerek oluşturulan düzenleme tekniği anlamına gelen mozaik yapım tekniğinde, cam ve mermer dışında malzeme olarak ayrıca seramik, ahşap, mine ve taş parçaları da olabileceği gibi kağıt ya da kumaş parçaları da kullanılmaktadır (Hasol, 1998: 323)¹.

Günümüzde binaların dış cephe süslemelerinde de kullanılan mozaikler, yapım tekniği açısından en erken Neolitik Dönem'de görülmekle birlikte, aslında gerçek anlamda Klasik Yunan Dönemi'nden itibaren Antik Çağ resim sanatı kapsamında incelenmektedir. Mozaik kelimesinin menşeinin hangi kelimeden türediği henüz kesinlik kazanmamıştır. Gerçi bazı araştırmacıların ileri sürdüğü gibi İbrani dilindeki *Maskith* kelimesinden gelmeyip, Yunan dilindeki *Musa* kelimesi ile dar anlamda yakınlığı bulunmaktadır (Üstüner, 2002: 7).

Latince *Musivum Opus* olarak adlandırılan mozaik eserler, Orta Çağ'a kadar çeşitli deyimler şeklinde yazılmaktaydı. Romalılar, en çok kullandıkları dönemlerde bile, mozaik tarzındaki yer döşemelerine genel bir isim vermemişler, sadece mozaik taşlarını *Tesserae*, yer döşemelerini ise *Pavimentum Tesseris Structum* olarak adlandırmışlardır. Mozaik yapım tekniğine ilişkin Antik kaynaklardaki ilk bilgiler, Roma Cumhuriyet Dönemi sonlarında yaşamış olan mimar Vitruvius'tan (M.Ö. 90-

¹ Mozaik kelimesinin tanımları için bkz.; S. Saltuk, *Arkeoloji Sözlüğü*, 1997, 3.b., İnkılap Kitabevi, İstanbul; M. Sözen, U. Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 1999, 5.b., Remzi Kitabevi, İstanbul.

20) öğrenilmektedir. Vitruvius'un M.Ö. 25 sıralarında yazıldığı tahmin edilen *De Architectura* adlı eserinde, konutlardaki taban döşemelerinden bahsedilirken *Sectile* ve *Tesserae* kavramları kullanılmıştır (Vitruvius, 1990, 143-144).

Mozaik taşlarının kullanıldığına dair Vitruvius'tan sonraki diğer bilgiler Plinius'un M.S. 23-29 yılları arasında yazdığı eserlerinde görülmektedir. Plinius eserlerinde, yer döşemelerinin yapıldığı malzemeyi tarif etmek için cam kumu anlamına gelen Yunanca *Lithotroton* kelimesini kullanmıştır. Mozaik terimi kavram olarak, Vitruvius ve Plinius gibi antik yazarların eserlerinde bahsedildiğinden çok sonraları oluşmuştur. M.S. 300 yıllarında İmparator Diocletian döneminde yazılmış olan bazı biyografi ve saray yıllıklarında *Picture Est de Museo*, yaklaşık yüz yıl sonra ise yazar Augustinus'un bir eserinde ise *Musivo Picta Sunt* kelimesine rastlamaktayız.

Mozaik taşları Latince'de genel olarak *Tesserula* ya da *Tessella*, mozaik döşemeler ise *Pavimenta Tessellata*, Yunanca'da ise *Musoi* olarak anılmakla birlikte *Musivum* kelimesi, sırlı, prizmatik biçimli mozaik taşçıklarından yapılmış duvar resmi anlamına gelmektedir. Ayrıca bu kelime, mozağin genel anlamda tanımı şeklindedir. Yani, herhangi bir mimari alanı süsleme sanatı olarak, çeşitli renkte küçük taş parçalarla ya da cam parçalarıyla, bir harç yatağına tamamen yan yana sıralayarak ve aynı seviyede düzleştirilerek dizilmesiyle yapılmaktadır (Üstüner, 2002: 7). Ekip çalışması şeklinde gerçekleştirilen mozaik yapım tekniği ile uğraşan kişilere ise *Musivarius*, *Museiarius* ya da *Musearius* gibi isimler verilmektedir. Özellikle M.S. 4. yüzyılda İmparator Konstantin döneminden sonra yaygın olarak kullanılmaya başlanan mozaik sanatı Bizans'ta ise *Psifidota* olarak adlandırılmaktadır (Ogan, 1955: 10).

1.2. Mozaik Yapım Tekniğinin Tarihsel Kökenleri

Mozaik sanatı, en eski ve aynı zamanda da en modern sanat dallarının başında gelmektedir. Bu özelliği sayesinde günümüzün zevklerine de tam olarak uyum sağlamış olan mozaik sanatı, çok geniş bir kullanım alanına sahip olmakla birlikte

yapıldıkları döneme, kullanım şekline ve yapım tekniğine göre çeşitlilik göstermektedir.

Mozaik sanatı, Romalılar döneminde yaygın bir biçimde uygulanmış; yer, duvar ve çatı kemeri süslemelerinde kullanılmıştır. Daha sonra, tüm Orta Çağ boyunca Bizans İmparatorluğu'nda kamusal mimari ve Hristiyan kiliselerinde; modern mimaride ise dış cephe süslemelerinde yer almıştır. Çok yaygın olmamakla birlikte, mozaik tekniğinin, mobilyada ve küçük boyutlu sanat objelerinde (Örn; Meksika-Aztek Uygarlığı'nda) tamamlayıcı bir süsleme ögesi olarak da kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ancak yine de bu sanat dalının en ilginç örnekleri, panoramik, büyük boyutlu ve yer yer anıtsal nitelikli kompozisyonlardır (Genç, 1994: 87).

Mozaik yapım tekniğinin bilinen en erken örneğine Anadolu'da, Diyarbakır'ın Ergani İlçesi yakınlarındaki Çayönü Tepesi'nde rastlanmıştır. M.Ö. 7250-6750 arasına tarihlenen Çayönü'ndeki Neolitik yerleşmede bulunan ve dini amaçlı olarak kullanıldığı düşünülen yapıların tabanlarında *Terazzo* adı verilen bir tür mozaik döşeme bulunmaktadır (Braidwood-Çambel, 1983: 4). *Terazzo*, kirecin yakılmasıyla hazırlanmış, çimento denilebilecek sert bir maddedir (Tablo 1- Resim 1, Braidwood-Çambel, 1983: 4 ve Resim 2, Özdoğan, 2002: 70). Ayrıca yine yakın zamanlarda Şanlıurfa yakınlarında bulunan Nevali Çori ve Göbeklitepe Neolitik Dönem yerleşmelerinde de *terazzo* döşemeli kült yapılarına rastlanmıştır (Özdoğan, 2002: 70).

Mozaik yapım tekniği, bu tarihlerden yaklaşık olarak dört bin yıl sonra ilk kez Mezopotamya'daki Sümer Uygarlığı'nda görülmektedir. M.Ö. 3. bin yılın başlarında, Uruk şehrinin 4. Yapı katında bulunan ve Cemdet Nasr kültürüne ait Varka Sarayı'nın duvarlarında, koni biçimli küçük pişmiş-toprak parçaların düz yüzeyleri dışta kalacak şekilde duvara gömülerek yapılan geometrik şekilli mozaik süslemeler görülmektedir (Genç, 1994: 87) (Tab. 2- Res. 3, Üstüner, 2002: Res.1-2). Uruk 4'ün en eski tabakasındaki bir yapının giriş kısmı ve sütunları da zengin sayılabilecek geometrik şekilli mozaiklerle süslenmiştir (Tab. 2- Res. 4, Üstüner, 2002: Res. 3-4).

Uruk dışında, yine Irak'ta bulunan ve günümüzde Al Ubaid olarak bilinen Ur şehrindeki Nikhursag tapınağının sütunları da geometrik şekilli mozaiklerle bezenmiştir (Üstüner, 2002: 10) (Tab. 3- Res. 5; Üstüner, 2002: Res.7-b). Ur şehrinde, mozaik süslemelere yapılar dışında küçük sanat objelerinde de rastlanmaktadır (Moscatti, 1985: 56). Kral mezarlarında bulunan bir Lyra'nın üzerindeki renkli mozaikler bu küçük objelerin en güzel örnekleri arasında yer almaktadır (Tab. 3- Res. 6; Moscatti, 1985: 56). Ayrıca yine Ur kentinde bulunmuş bazı küçük figürlü panolarda da mozaik tekniğinin kullanıldığı görülmektedir (Yazıcıoğlu, 2000: 40-41) (Tab. 4- Res. 7; Yazıcıoğlu, 2000: 41).

Mısır'da ise mozaik sanatı duvar ve eşyaları bezemede kullanılmaktaydı. Cam imalatında oldukça uzmanlaşan Mısırlılar basit cam mozaik fragmanlarını iç mekanlarda kullanmışlardır. Heliopolis'deki II. Ramses Tapınağı'nda (Genç, 1994: 87) ve Sakkara'da bulunan Zoser piramidinin mezar odasında bu tip örnekler görülmektedir (Üstüner, 2002: 11) (Tab. 4- Res. 8; Üstüner, 2002: Res. 8). Kahire-İsmailiye demiryolu yakınındaki Tell-el-İahoudi'de, 20. Sülale zamanında yaşamış olan III. Ramses'in (M.Ö. 1198-1167) yaptırmış olduğu, Nil deltası üzerindeki tapınakta, sütunlar ve duvarlar çok renkli mozaik parçalarıyla süslenmiştir.

Yine firavunlardan III. Tutmosis'e ait bir tapınakta da buna benzer süslemelere rastlanmıştır. Bir dönem Mısır'ın başkenti olarak kullanılan Tell-el-Amarna kentinin sur duvarlarındaki frizlerde obsidyen, kuarz, alabaster, sarı kalker, yeşil serpantin, kırmızı porfir ve siyah granit taşlardan mozaik tekniğinde yapılmış süslemeler bulunmuştur. Bundan başka bazı lahitlerde, Fayyum Bölgesi'ndeki Ptolemaioslar Devri stel ve mezarlarda, Teb bölgesindeki mezarların cephe süslemelerinde de mozaik tekniğinin kullanıldığı görülmüştür (Üstüner, 2002: 12).

Girit'te Minos uygarlığı döneminde küçük altın plaka ve değerli süs taşlarından kesilerek yapılmış mozaik resimler bulunmakla birlikte (Genç, 1994: 87) mozaik tekniği yaygın olarak kullanılmamıştır. Şimdiye kadar anlatılan bu örneklerin, mozaik tekniğine yaklaşmasına rağmen, bu tekniğin mimariye bağlı elemanlar olarak

karşımıza çıkan örnekler şeklinde görüldüğü ve mozaiklerin döşeme süslemesi olarak ilk kullanımlarının ancak M.Ö. 8. yüzyılda gerçekleştiği bilinmektedir.

M.Ö. 8. ve 7. yüzyıllara tarihlenen ilk döşeme mozaïği örnekleri Frigler'in başkenti Gordion'daki bazı megaronlarda bulunmuştur (Young, 1957: 322). Buradaki mozaik döşemelerin farklı renklerdeki çakıl taşlarından, simetrik olmayan geometrik motifler şeklinde yapıldığı görülmektedir (Young, 1975: 34) (Tab. 5- Res. 9a; Üstüner, 2002: Res. 79 ve Res. 9b; Young, 1975: 34). Yine M.Ö. 7. yüzyıla tarihlenen bir diğér döşeme mozaïği pişmiş topraktan olup, Urartular'ın başkenti Tuşpa'da (Van-Toprakkale) II. Rusa Sarayı'nda bulunmuştur (Tab. 5- Res. 10; Belli, 2004: 70). Bu tarihlerden sonra M.Ö. 6. yüzyıldan itibaren mozaik sanatı, insanların gündelik yaşamına daha fazla girmiş ve sevilerek kullanılan bir sanat dalı olarak gelişimini sürdürmüştür.

1.3. Klasik ve Helenistik Dönemde Mozaik Sanatı

Farklı bir anlayışla işlenmiş olan Gordion'daki mozaik döşemeler bir kenara bırakılacak olursa, Roma döşemeleriyle aynı tarzda olan ve öncüleri olarak kabul edilebilecek ilk döşeme mozaïği örnekleri, Klasik Çağ'a tarihlenen (M.Ö. 5. yy. ve 4. yy. başları) ve Olynthos'da bulunan çakıl taşından yapılmış mozaiklerdir (Özügül, 1996: 13). Motya, Pella ve Olympia'da bulunan Helenistik döşemeler de aynı teknik ve benzer üsluba sahiptir.

Günümüze kadar ulaşabilen en eski Yunan mozaikleri ise, düzgün olarak kesilmiş taşlardan ya da deniz ve dere kenarlarından toplanan düzgün çakıl taşlarından yapılmıştır. M.Ö. 6. yüzyıla ait en erken örnek olarak, Yunanistan-Delphi'deki Athena Pronaia kutsal alanında bulunan bir tapınakta, renkli çakıl taşlarından yapılmış olan mozaik döşeme parçaları bulunmuştur (Tab. 6- Res. 11; Üstüner, 2002: Res. 13). Olynthos'da bulunan çakıl taşı mozaik döşemeler ise M.Ö. 432-348 arasına tarihlenmekte ve Pella'daki mozaikler gibi konutların *Andron* adı verilen erkek

misafirlerin ağırlandığı konuk odalarında ya da avlularda bulunmaktadır (Üstüner, 2002: 14).

Genel olarak mitolojik konuların resmedildiği görülmekle birlikte (Bellerophon, Nereidler, Poseidon ve Amphitrite'nin evlenmesi, Kentauramakhie, Grifonlar) sadece geometrik şekilli döşemeler de bulunmaktadır ve mozaik taşları işlenmeden doğal olarak kullanılmıştır. Sahnelerdeki görsel etki, koyu ve açık renkli taşların bir arada kullanılması ile oluşan kontrastla sağlanmaya çalışılmıştır (Ödekan, 1997: 1301). Koyu zemin üzerinde yer alan açık renkli figürler, dönemin çanak-çömlekler üzerindeki resim sanatı örnekleri ile benzerlikler göstermektedir.

Olynthos örnekleri arasında yer alan figürlü döşemelerin en önemlisi ise Avi III Evi olarak anılan konutun andronunda bulunmuş olan Bellerophon mozağıdır. Tarihsel olarak mitolojik bir konunun işlendiği ilk örnek olması açısından oldukça önemli olan bu mozaik çakıl taşlarından yapılmış olup 3x3 m'lik bir alanı kaplamaktadır (Şahin, 2004: 2). Etrafı geometrik bezemelerle süslenmiş olan mozaığın ortasında Lykialı yerel bir mitolojik kahraman olan Bellerophon, atı Pegasos üzerinde canavar Chimera'yı öldürürken gösterilmiştir (Tab. 6- Res. 12; Üstüner, 2002: Res. 18).

Olynthos dışında Klasik Dönem'e ait diğer önemli örnekler Korinth, Skion, Atina yakınlarındaki Dipylon ve Pire'de, Eleusis, Sparta, Tarsus, Sicilya-Motya ve Olympia'da bulunmaktadır. M.Ö. 4. yüzyıla tarihlenen Olympia Zeus Tapınağı Pronaos'unda bulunan döşeme mozağı örneğinde, mozaik sanatı açısından önemli bir gelişme tespit edilmiştir. Mozaikte, bir Triton üzerine oturan erkek çocuk ile balık ve deniz kuşları görülmektedir (Üstüner, 2002: 20).

Bu mozaığın önemi, taşların desene göre kesilmesiyle yapılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Buradaki figürde göz, çene ve burun bir tek taş parçasıyla şekillendirilmiştir. Teknik geliştikçe küçük boyutlarda kesilmiş taş parçalarının kullanımı yaygınlaşmış, bu bulgu tüm mozaik sanatının geleceğini belirlemiştir.

Ancak ucuz olduğundan çakıl taşı kullanımı daha sonraki yıllarda da devam etmiş, konut döşemeleri dışında sokaklarda da kullanılmıştır(Ödekan, 1997: 1301).

Klasik dönemde mozaik yapım tekniğindeki gelişmeler, Hellenistik dönemde de devam etmiş, ancak bu dönemle birlikte bazı yeniliklerin ortaya çıktığı bir süreç başlamıştır. M.Ö. 3. yüzyılda eski çakıl taşı geleneği devam etmekle birlikte, artık yeni bir yapım tekniği olan tessera mozaik tekniği kullanılmaya başlanmıştır. Antik dönem mozaik araştırmacılarından Marion E. Blake'e göre tessera tekniğine ilk kez M.Ö. 3. yüzyıl başlarında Akdeniz dünyasında rastlanmaktadır. Bir başka araştırmacı olan Doro Levi ise bu tekniğin ilk kez Sicilya-Syrakusa kralı olan Hieron II. döneminde (M.Ö. 275-215) Morgantina kentinde ortaya çıktığını ileri sürmektedir (Üstüner, 2002, 21).

Gerçektende çakıl taşı mozaiklerden uzaklaşan, düzgün kesilmiş taş mozaiklerin ilk örneklerine, günümüzde Serra Orlando olarak bilinen, Orta Sicilya bölgesindeki eski Morgantina kentinde rastlanmıştır. 1956-1959 yılları arasında Princeton Üniversitesi tarafından yapılan kazılarda, peristylli bir konutta geometrik şekilli mozaiklerin yanında, tessera tekniğinde Ganymedes'in kaçırılmasını anlatan bir döşeme mozaïği bulunmuştur (Tab. 6- Res. 13; Üstüner, 2002: Res. 38a).

Hellenistik Dönem mozaiklerinin, önceki örneklerle oranla daha farklı özellikler gösterdiği görülmektedir. Bu örneklerin birçoğu, özellikle orta motifleri *opus vermiculatum* tekniğindedir. Bu teknik sayesinde duvar resimlerinde görülen çok renklilik, ışık-gölge oyunları ile sağlanmış zengin perspektifler, kıvrımlar ve kalabalık kompozisyonlar gibi özellikler mozaik sanatına aktarılabilmıştır (Özügül, 1996: 14).

Hellenistik dönemin bir diğer önemli özelliği ise, döşemelerin ortasında bulunan ve asıl sahnenin yapıldığı yuvarlak kısım olan Emblema'nın bulunmasıdır. Emblemler Hellenistik dönem sonrası mozaiklerde, özellikle Antoninler devrinden (M.S. 2. yüzyıl) itibaren, yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamıştır.

Hellenistik döneme ait diğer önemli mozaik örnekleri Mısır-İskenderiye’de, Delos Adası’nda, Anadolu’da Pergamon (Bergama), Erythrai, Teos, Tarsus ve Assos’ta bulunmuştur². Bu kentlerden Delos ve Pergamon’da bulunan örnekler oldukça önemlidir. Pergamon’da M.Ö. 2. yüzyıla tarihlenen saraylarda bulunan döşeme mozaikleri, gelişmiş mozaik tekniğinin başarılı örnekleri arasında yer almaktadır (Tab. 7- Res. 14; Üstüner, 2002: Res. 109). Mozaiklerin çok renkli olarak yapılan masklı bitkisel bordürleri, hem dönemin özelliklerini yansıtması hem de Roma Çağı’nda da yapımına devam edilen bir bordür tipinin erken örneğini oluşturması bakımından önemlidir.

Antik yazarlardan Plinius, antik çağın en önemli mozaik sanatçısının Pergamonlu Sosos olduğundan bahsetmiştir. Çok çeşitli renklerdeki küçük taşları yan yana getirerek “Süpürülmemiş Oda” ya da “Kantharos’tan su içen güvercinler” gibi ilginç konular resmetmiş, taşların arasına cam parçaları yerleştirmiş, döşeme yüzeyini ayrıca cilalamış ve böylece taş renklerini daha canlı olarak ortaya çıkarmıştır. M.Ö. 2. yüzyıldan kalma Delos’taki tüccar konutlarında da benzer nitelikteki döşeme mozaikleri ile karşılaşmıştır(Ödekan, 1997: 1301).

Hellenizm devrinin mozaik sanat dünyasındaki en önemli örnekleri ise, Ege adalarından Delos’ta bulunmuştur. En erken örnekleri M.Ö. 2. yüzyıldan itibaren görülmekle birlikte, en önemli mozaikler M.Ö. 88-69 yılları arasına tarihlenmektedir. Delos’ta, gerçek anlamda, *Musivum Opus*, yani duvar mozaikleri bulunamamıştır, fakat döşeme mozaiklerinin özenli işçiliği, kompozisyonlardaki çok renklilik ve zenginlikle birlikte bordür motiflerindeki çeşitlilik, Delos mozaiklerinin taşıdığı önemi göstermesi açısından önemlidir (Özügül, 1996: 14).

Delos mozaik örnekleri çok küçük taşlardan olmayıp, aynı zamanda basit şekilli doğal çakıl taşları da süslemelerde kullanılmıştır. Çakıl taşlarından başka, maviye çalan beyaz renkli Delos mermeri, oniks ve akik gibi yarı değerli taşlar da

² Türkiye’de bulunan mozaikler hakkında genel olarak bkz.; O. Bingöl, *Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei*, 1997, Kulturgeschichte der Antiken Welt 67, Mainz.

kullanılmıştır. Delos mozaikleri, süsleme çeşidi açısından oldukça zengindir. Geometrik ve bitkisel motiflerin sevilerek betimlendiği görülmüş, figürlü sahnelerde ise genellikle mitolojiden alınan konuların betimlendiği görülmüştür (Tab. 7- Res. 15 ve Tab. 8- Res. 16; Üstüner, 2002: Res. 61-66).

1.4. Roma Dönemi'nde Mozaik Sanatı

Klasik ve Hellenistik dönemlerde yapım tekniği ve sanatsal faaliyet açısından artık daha gerçekçi bir tarzda ortaya çıkmış olan mozaik sanatı gelişiminin doruğuna Roma İmparatorluğu döneminde ulaşmış, mozaik döşemeler teknik ve içerikle ilgili getirilen yenilikler nedeniyle Anadolu, Suriye, Kuzey Afrika, Yunanistan ve İtalya'da sevilen bir süsleme ögesi olarak kullanılmıştır.

Roma döneminde mozaik döşemelerde uygulanan teknik çoğunlukla *Opus Tessellatum*'dur. Fakat bu dönem tessellatum mozaiklerde göze çarpan ve tüm bölgelerde geçerli olan bir değişim, tessera boyutlarının büyümesiyle santimetrekareye düşen taş sayısının azalması olmuştur. Hellenistik döşeme mozaiklerine özgü bir özellik olan, figürlerin daha küçük, arka fonun ise daha büyük tesseralar ile döşenmesi bu dönemde ortadan kalkmıştır. Döşeme bölümlerinde ve düzenlemelerinde de farklılıklar belirmiş, ortadaki madalyon ya da emblema yavaş yavaş ortadan kalkmış ve onu çevreleyen geniş bantlar kenarlara doğru çekilerek çok figürlü sahnelerin yerleşmesine uygun geniş alanlar oluşturulmuştur (Hinks, 1933: xlviii).

Mozaik sanatı M.Ö. 1. yüzyılda yeni bir yön kazanmış, bu zamana kadar az sayıdaki yerleşimde ve ayrıcalıklı durumlarda kullanılmış olan lüks bir sanat iken, bu tarihlerden sonra yaygın olarak kullanılır hale gelmiştir. Bu durum ise doğal olarak yeni teknik gelişmelere yol açmış ve motif repertuarı da değişmiştir. Süssüz, geometrik ya da doğa kökenli yeni stilize motifler geniş yüzeyleri kaplamaya elverişli tasarımlar şeklinde düzenlenmişlerdir (Özügül, 1996: 14).

İtalya’da suya dayanıklı yapıştırıcı bir harcın bulunmasıyla mozaik tekniğinde ileri bir adım daha atılmıştır. Bu harç, Güney İtalya’da çok rastlanan bir tür volkanik kuma (Pozzolano), kireç kaymağı; sertleştirici dolgu maddesi olarak da mermer ve seramik kırıkları ilave edilerek oluşturulan bir karışımdır. Bu tarzda yapılan mozaikleri Romalılar özellikle kamu yapılarında kullanmıştır (Genç, 1994: 87).

M.Ö. 1. yüzyıldan sonra mozaikler, özellikle hamam yapıları ve konutlarda, duvar süslemesi olarak da kullanılmaya başlanmıştır (Colledge, 1997: 56). Roma’da M.Ö. 1. yüzyıla tarihlenen Agrippina hamamlarındaki tonoz mozaikleri, bilinen en erken duvar mozaik örneğidir ve döşeme mozaiklerinden daha itinalı bir şekilde yapıldığı görülmüştür (Üstüner; 2002: 85). Yine Pompeii’de mozaik kaplı bahçe çeşmesi ve sütunları bulunmuş, duvar mozaikleri İmparator Hadrian’ın (M.S. 117-138) Tivoli’de bulunmuş olan villasında olduğu gibi daha sonraları geniş yüzeylere uygulanmaya başlanmıştır.

Romalıların uyguladığı değişik bir döşeme mozağinde beyaz zemin üzerine uygulanan siyah desenli mozaiklerdir. Siyah renk için genellikle Bazalt, beyaz renk içinse mermer ya da kireç taşı kullanmışlardır(Ödekan, 1997: 1301). Figürlü mozaikler konularını tiyatro, mitoloji ve gündelik yaşamdan (Güvercin Yakalamış Kedi- Tab. 8- Res. 17; Colledge, 1997: 53) almaktadır, balık ve kuşlardan başka birçok hayvan figürü ve stilize motiflere de sıkça rastlanmaktadır (Genç, 1994: 87). Roma döneminde mozaik sanatında bezeme amacıyla düzenlenmiş konular dışında, simgesel içerikli konularla da betimlenmiş örn; kükreyen aslan motifi *apotropeik* anlamda kötülüğü mekanlardan uzak tutmak için tasarlanmıştır. Simgesel içerikli konuların uygulanması Hristiyanlık döneminde de devam etmiştir.

Roma döneminde perspektifte gerçek bir birleşme noktası hiç bir zaman bulunamamış, fresk ve mozaiklerde bazı şekil ve desenlerin neredeyse birbirini tekrar eder bir şekilde sürekli olarak işlenmiş olması, bazı desen ve figürler ile tüm eski başyapıtların çizimlerini içeren bir tür “örnek” ya da “desen” defterlerinden yararlanıldığı fikrini uyandırmıştır (Colledge, 1997: 56).

Roma mozaiklerinde, özellikle M.S. 2. yüzyılın ortalarından itibaren belirli bir değişim izlenmekte, düzenlemelerde, konularda, motif ve renklerde çeşitlilik göze çarpmaktadır. Antoninler döneminden itibaren (M.S. 138) emblemler ortadan kalkmış (Üstüner, 2002: 88), geometrik bordürle çevrelenmiş figürlü sahnelerin yanı sıra, geometrik kompozisyonlar, geometrik motiflere ışık-gölge oyunları ile kazandırılmış perspektif, döşemenin panellere ayrılması gibi birçok özellik bu dönemden sonra görülmüştür (Özügöl, 1996: 16).

Roma dönemi mozaik örnekleri arasında Pompei örneklerinin özel bir yeri bulunmaktadır. Vezür yanardağının lavları altında kalmış kentin tüm mimarisi günümüze korunmuş olarak gelmiştir. Faun evi olarak adlandırılan konutta bulunan mozaikler dünya çapında ünlüdür. Büyük İskender ve III. Dareios arasında M.Ö. 333'de İssos'da yapılan savaşın betimlendiği mozaik (M.S. 75 yılına tarihlenmekte), bilinen en büyük emblemalı örnek olması ile mozaik sanatı tarihçesi açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. (Tab. 9- Res. 18; Üstüner, 2002: Res. 122 ve Res. 19; Boardman, 1964: 250).

M.Ö. 1. yüzyıldan itibaren mozaik sanatı İtalya'da yeni bir yorum kazanmış, mimariyle ve odaların kullanım amaçlarıyla ilişkili bir dekorasyon amaçlanmıştır. Bu dönemde İtalya'ya giren çok renkli figürlü kompozisyona sahip Hellenistik mozaikler, kısa sürede yerini daha ucuz, daha az rafine, kolay uygulanabilir bir teknik olan siyah-beyaz Tessellatum'a bırakmıştır. M.S. 2. yüzyıl İtalya'da, mozaik sanatının tam bir olgunluğa eriştiği dönem olmuştur.

M.S. 1. yüzyılda Pompei'de yeni bir teknikle Hellenistik mozaiklere benzer bir etki yaratılmaya çalışılırken, 2. yüzyılda Ostia atölyeleri, bulunduğu ortama mükemmel şekilde uyum sağlayan yeni bir stil yaratmayı başarmışlardır. M.S. 3. yüzyılda, siyah-beyaz stilde geometrik formlara doğru bir eğilim görülmekle birlikte, 4. yüzyıldan sonra Geç İmparatorluk döneminde hakim olan siyah-beyaz geometrik döşemeler artık gözden düşmeye başlamış, çoğunlukla çok renkli figürlü mozaikler ya da renkli Opus Sectile tercih edilmiştir (Özügöl, 1996: 19-20).

M.S. 2. ve 4. yüzyıllar arasında mozaik sanatının en çok geliştiği yer aslında İtalya'dan çok eyaletlerdi (Colledge, 1997: 56). Anadolu'daki Roma yerleşmelerinin büyük bir kısmında mozaik döşemeler bulunmasına karşın, mevcut yayınlardan bunları takip etmek ve bir bütün olarak değerlendirmek hemen hemen olanaksızdır. Genel olarak mozaik örnekler Ege, Akdeniz, Kilikya bölgesi (Antiochia) ve Güney Doğu Anadolu'da (Zeugma) toplanmıştır. Genel olarak bakıldığında, Roma döneminde Anadolu'da geniş figürlü sahnelerin geometrik şekillerle çevrelendiği örneklerin tercih edildiği görülmektedir. Figürlü döşemelerde çoğunlukla mitolojik sahneler ya da hayvan ve kuş motifleri işlenmiştir (Özügül, 1996: 17) (Tab. 10- Res. 20; Başgelen, 2000: 35).

Suriye eyaletinde ise mozaik sanatı, Roma döneminde büyük bir başarıyla uygulanmış, tüm Roma dünyasındaki en önemli örnekler burada yapılmıştır. Apameia'da bulunan en erken örnekler M.S. 1. yüzyıla tarihlenmektedir. Suriye'de mozaik tekniği M.S. 4. yüzyılda köklerinden kopmuştur. M.S. 4. yüzyılın sonlarında pseudo-emblema ortadan kalkmış ve geometrik dekorlar yaygınlaşmıştır. Hellenistik etkili naturalist betimlemeler yerini geometrik şekillerle elde edilen "sonsuz" kompozisyonlara bırakmıştır (Özügül, 1996: 17).

Hellenistik döneme ait döşeme mozaiklerinin en erken örneklerinin bulunduğu Yunanistan ise hiçbir zaman Roma'nın zengin bir eyaleti olmamıştır. M.S. 1. yüzyıla tarihlendirilebilen az sayıda mozaik döşemeli yapı bulunmasına karşın, M.S. 2. ve 3. yüzyıla ait, büyük bir kısmı Akhaia ve Peloponnesos'da bulunmuş olan bir çok örnek mevcuttur. Bunun dışında Sparta ve Selanik'te de az sayıda görülen mozaik döşemeler, M.S. 5. yüzyıl boyunca özellikle Erken Hristiyanlık dönemi bazilikalarının zeminlerini kaplamıştır (Waywell, 1979: 294).

Kuzey Afrika mozaiklerinde ise, çok renklilik ve figürlü kompozisyonlar ilk göze çarpan özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Mevsimler ve Nil Nehri ile ilgili sahneler oldukça sık işlenen konular arasında yer almaktadır. Dalga, örgü, kurdele, defne çelengi gibi motiflerle bölünmüş olan mozaiklerin en güzel örnekleri Kartaca'da bulunmuştur. Büyük İskender'in fetihlerinden sonra bu bölgeye giren mozaik sanatı,

Yunan mozaik geleneğinin devamı şeklinde gelişmiştir (Özügül, 1996: 20) (Tab. 10-Res. 21; Üstüner, 2002: Res. 127).

1.5. Bizans Dönemi Mozaik Sanatı

1.5.1. Bizans Sanatı'nın Genel Özellikleri

Bizans uygarlığı ve bu uygarlığın bir parçası olarak Bizans Sanatı, tarihçiler tarafından insanlığın başlıca önemli uygarlık dönemlerinden birisi olarak tanımlamakta ve incelemektedir. Bizans uygarlığı ve sanatına atfedilen bu önemin nedenleri arasında; çeşitli kültürel etkilerin bir potada yoğrulması sonucunda ulaştığı özgün niteliğini, bin yılı aşkın bir süre varlığını kesintisiz olarak sürdürmüş olmasını, yayıldığı geniş coğrafi alanı ve İmparatorluk sınırlarını gerek coğrafi, gerekse tarihsel olarak çok aşan etkilerinin olmasını sayabiliriz (Akyürek, 1997: 71).

Ortaçağ'daki Hristiyan imparatorluklarının en zengini ve en uzun ömürlüsü olan Bizans İmparatorluğu, İmparator I. Constantinus'un, M.S. 324-330 yılları arasında, başkentini Roma'dan doğuya, eski bir Yunan liman kenti olan Byzantium'a taşımasıyla kuruldu. Kısa süre sonra imparatorun adını alan başkent Konstantinopolis ve bu kentten yönetilen imparatorluk, on bir yüzyılı aşkın bir süre varlığını devam ettirecekti (Vikan, 1998: 11).

Roma İmparatorluğu'nun ve onun antik kültürünün doğu topraklarındaki devamı olarak varlığını sürdüren Bizans, yüzyıllar boyunca bu kültürün sürdürücüsü olmuştur. Bizans Tarihi araştırmacıları, on bir yüzyılı aşkın uzun imparatorluk dönemini, yaşanan siyasi, dini, sosyal ve kültürel değişimleri göz önünde bulundurarak çeşitli dönemlere ayırmıştır: Erken Bizans Dönemi M.Ö. 330-726 yılları arasını kapsamakla birlikte, bazı araştırmacılar bu dönemin başlangıcını Roma İmparatorluğu'nun M.S. 395'te ikiye ayrılmasından itibaren başlatmaktadır.

Bu dönem içinde M.S. 6. yüzyıl ise Bizans'ın "Klasik Çağı" olarak adlandırılmaktadır. Bu yüzyılda, I. Justinianus devrinde Bizans, siyasi ve sanatsal

açından en parlak dönemlerinden birini yaşamıştır. Justinianus’a kadar olan dönem “Romalı” yani ağır basan bir kültürdür henüz. Bundan sonra ise, sanat ve kültür geç antik çizgisinden ayrılmaya başlar ve Hristiyanlık yavaş yavaş ön plana çıkar (Haussig, 1971: 75). Günümüzde, Sultanahmet civarında bulunan Bizans Büyük Saraylar Kompleksi’ndeki bir yapıda, Hellenistik dönem etkili mozaikler bulunmuştur. Bugün Arasta Çarşısı olarak adlandırılan yerde bulunan Mozaik Müzesi’nde sergilenen bu mozaikler, Bizans’ın bu erken ve parlak dönemine, M.S. 6. yüzyıla tarihlenmektedir.

Ayrıca son yıllarda İstanbul’da, Vezneciler semtindeki Kalenderhane Camii’nde yapılan kazı ve onarımlar sırasında, M.S. 7. yüzyıla ait olduğu tahmin edilen ve Meryem ile çocuk İsa’yı betimleyen bir mozaik resim bulunmuştur. Bu resmin korunabilmiş olmasının şansı da, yapının oldukça gizli bir yerinde bulunmasındadır. M.S. 9. yüzyılın ikinci yarısından sonra İstanbul’da yapılan mozaik resimlerle karşılaştırıldığı zaman bu resmin koyu renkleri ve ifadeci üslubunun belirginliği dikkat çekicidir (Tansuğ, 1999: 60).

M.S. 726-843 yılları arasında Bizans İmparatorluğu, siyasi ve dini çekişmelerin neden olduğu büyük bir kargaşa yaşamış, imparatorların ikonaları yasaklamasıyla başlayan bu kriz İkonaklast Dönem olarak adlandırılmıştır. Bu dönemde, imparatorlar ile kilise arasındaki egemenlik çekişmesi, Bizans sanatına büyük bir darbe vurmuş³, özellikle erken dönemde yapılan sanatsal eserler (mozaik, fresk, ikona) ortadan kaldırılmış, sadece haç resminin yapılmasına izin verilmiştir. Bu dönemde sadece batı kiliseleri zarar görmemiş, Balkanlar’dan itibaren tüm doğu kiliselerindeki sanat eserleri, imparatorluk fermanlarıyla ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Başkentte bulunan Khora (Kariye Camii) ve Hagia Sophia Kiliseleri’ndeki resimler bu dönemde tamamen ortadan kaldırılmıştır.

³ İkonoklast Dönemi Bizans Sanat anlayışı için bkz.; T. Akkaya, “İkonoklazma Devri Sanatı”, *Arkeoloji ve Sanat*, 36/37, 1987, s. 24-30.

M.S. 843 yılından itibaren kilisenin ikonaklast akımlara karşı kazandığı başarı ile başlayan Bizans'ın Orta Dönemi M.S. 1204 yılında, başkent Konstantinopol'un IV. Haçlı seferiyle Latin istilasına uğramasıyla son bulmuştur. Yine taht kavgalarının yaşandığı Orta Dönem'de önemli sanatsal faaliyetler de gerçekleştirilmiş, başkentte bulunan Hagia Sophia Kilisesi'nin mozaik süslemelerinin çoğunluğu bu dönemlerde yapılmıştır. M.S. 1261 yılına kadar süren Latin İstilas Dönemi sırasında Konstantinopol büyük bir tahribata uğramış, kiliseler de bu dönemde yaşanan tahribatlardan nasibini almıştır. Kilise için önemli sayılan birçok kutsal emanet, bu dönemde Avrupa kiliselerine götürülmüştür.

Latin istilasının son bulmasıyla başlayan Geç Bizans Dönemi ise, Konstantinopol'un 1453 yılında Osmanlılar tarafından alınmasıyla son bulmuştur. Bizans İmparatorluğu bu dönemde, Palaiologoslar sülalesi devrinde son parlak çağını yaşamış, özellikle sanatsal açıdan bakıldığında, Bizans sanatı gelişiminin doruğuna ulaşmıştır. Siyasi ve ekonomik anlamda yaşanan çöküş, Bizans sanatını çok fazla etkilememiş, günümüzde Hristiyanlık açısından oldukça önemli olan kimi eserler bu son dönemde inşa edilmiştir. Bu eserler arasında yer alan Khora Kilisesi'nin (Kariye Camii) mozaik ve freskleri 14. yüzyılın ilk yarısında yapılmıştır.

Genel anlamda bakılacak olursa, Bizans Sanatı'nın temelinde iki farklı anlayışın bulunduğu görülmektedir. Bu iki farklı anlayış ise, Başkent Üslubu ve Eyaletler Üslubu olarak adlandırılmakta, iki üslup arasında sanatsal düşünce açısından oldukça ciddi ayrılıklar göze çarpmaktadır. Adından da anlaşılacağı gibi Başkent Üslubu'nda, yapılacak olan herhangi bir sanat eserinin, imparatorluğun başkentine layık olabilecek sanatsal beceri ve anlayışa uygun bir şekilde tasarlanması gerekmektedir. Özellikle, Bizans sarayı ve ileri gelen çevrelerce uygulanmaya çalışılan bu üslubun kökleri eski sanat geleneklerine dayanmakta, özenli bir şekilde yapılmaya çalışılan eserlerde, başkent inhtşamını yansıması açısından aynı zamanda görkemli bir anlayış göze çarpmaktadır.

Eyaletler Üslubu ise, şekil güzelliğine önem vermeyen, dini konuları esas alan ve sanatı dinin bir ifadesi olarak kabul eden bir anlayışla uygulanmaktadır. Bu açıdan

bakıldığında, daha ilkel ve sade bir sanatsal anlayışı ifade eden Eyaletler Üslubu, kesin bölgelere ayrılmamakla birlikte, genel olarak başkentte bulunan sanat eserlerini taklit etmeye çalışmış, sanatı her zaman din adına insanlara ulaşmayı amaçlayan bir araç olarak görmüştür.

Yunan ve Roma sanat dünyasında geniş yer bulan klasik estetiğe karşı, Hristiyanlığın kendi ideallerini ifade edebileceği yeni bir estetik anlayışı araştıracağı kuşkusuzdu. Nitekim daha M.S. 3. yüzyılda filozof Plotinus, “Enneadlar” adını taşıyan eserinde, bu yeni estetik anlayışının ilkelerini ortaya koymaya başlamıştı. Sadece dıştaki ideal güzelliği ve uyumu ifade etmeye çalışan klasik estetiğe karşı, hristiyanlığın yeni estetik anlayışı aynı zamanda biçimsel canlılık ve ruhani güzelliği de amaçlıyordu. Bu anlayışla yapılan bir resim ya da sanat eserinde, izleyicinin ruhani duygularına önem veren bir biçimsellik ön plandaydı, göz bakılan nesne ile beraber olmalıydı. Bu estetik kaygılar, Ortaçağ resim sanatında ve özelde hristiyan bir imparatorluk olan Bizans dünyasında kendini gösteren bir yüzeyciliğin ve yepyeni perspektif arayışlarının doğmasına yol açacaktı (Tansuğ, 1999: 53).

Teknik uygulamadaki beceriler ve renk etkileri yaratma açısından çoğu zaman araştırmacılar tarafından göz kamaştırıcı olarak nitelenen Bizans Sanatı, hem imparatorluğun saray çevresinde ve kilisede düzenlenen karmaşık törenlerin (liturgia) görkemini yansıtan bir ayna, hem de Bizans’ta büyük ilgi gören, zaman zaman da yeniden canlandırılmaya çalışılan, klasik döneme özgü geçmişine açılan bir kapı işlevi görmekteydi (Vikan, 1998: 12). Bu açıdan bakıldığında Bizans Sanatı, Hristiyanlık dininin getirdiği anlayış farklılıklarını yansıtmakla birlikte, antik geleneklere de bağlı kalarak gelişimini sürdürmüştür (Ertuğrul, t.y: 25).

Özünde Hristiyanlık etkisinin çok fazla bir şekilde hissedildiği Bizans Sanatı, erken dönemlerde, eskiye duyulan özlem ve kendilerini Roma İmparatorluğu’nun devamı gibi gören bir anlayış etrafında şekillenmiş, bu ise eski Roma yaşam tarzının yavaş yavaş kaybolduğu ve yeni Bizans yaşayış tarzının giderek güçlenip kendisini kabul ettirdiği (Ostrogorsky, 1999: 26), Roma’dan Bizans İmparatorluğu’na ulaşan bir geçiş evresi olarak tanımlanmıştır.

Erken dönem Bizans Sanatı, İlkçağ'ın hellenistik karakterdeki Yunan sanatı örneklerini taklit etmekteydi. Bu anlayışla oluşan resimsel ikonografi, örneğin İsa'nın betimlerinde, onun Yunanlı tanrılar gibi genç ve ideal güzellikte betimlenmesine yol açmıştı. Eski ve yeni ahitten alınan konuların betimlenmesi dışında, gündelik yaşamla ilgili olarak yapılan betimlemeler de bu erken dönemlerde Bizans Sanatı'nın içeriğini oluşturmuş, bu arada doğudan gelen farklı tesirler de Bizans Sanatı'nın şekillenmesine yardımcı olmuştur.

Kendilerine *Romanoi* demeyi sürdürmüş olsalar da, Bizanslılar'ın estetik anlayışları klasik Yunan ve Roma estetik anlayışından oldukça farklıydı. Bizanslı sanatçı, hem sanat hem de kendisi açısından bakıldığında, kendine özgü, bireysel ve geçici olanı reddetmiş, genel, anonim ve sonsuza dek kalacak olanı seçmiştir. Estetik amaç, artık algılanan olguları yeniden üretmek değil, onları yorumlamaktır; artık deneysel gerçekliğin yerine kavramsal gerçeklik geçmiştir. Yapısı gereği işlevsel olan Bizans Sanatı, aynı zamanda ruhani diyaloga da aracılık ediyordu, ama bu sanatın büyük bir kesimi işlevselliğini dünyevi düzeyde de koruyordu (Vikan, 1998: 17-19).

Bizans Sanatı, Antik Çağ'a dayanan köklerinden hiçbir zaman bütünüyle kopmamış, tek tek figürlerin yapılışı ya da bütün olarak kompozisyonların bazıları doğrudan doğruya klasik modellerden alınmış, bazı dönemlerde klasik biçimler bilinçli olarak yeniden canlandırılmıştır. I. Justinianus dönemine gelindiğinde, sanatsal açıdan bir yandan soyut biçimler geliştirilmişken bir yandan da daha doğalcı ve klasik tarzların uygulanmasına devam edilmekteydi. Roma'nın kültürel mirasının etkisi altında uzun süre kalan Bizans'ta erken dönem sanatsal faaliyetler, M.S. 7. yüzyıl başında ortaya çıkan İkonaklast hareketler nedeniyle kesintiye uğramıştır.

Bizans'ta, İkonaklast Dönem'e (M.S. 726-843) gelinceye kadar oluşan şartlar incelendiğinde, aslında dini kurallara sıkı sıkıya bağlı olan Bizans imparatorlarının, kendilerinden daha üstün bir güçmüş gibi hareket eden kilise ile giriştikleri egemenlik çekişmeleri ve bölgesel anlamda Hristiyanlığın farklı yorumlara tabi tutulması bu dönemin hazırlanmasındaki en önemli nedenler olarak görülmektedir.

M.S. 5. yüzyılda Bizans dünyasındaki, Hristiyanlığı farklı yorumlayan, üç farklı görüş, siyasi ve dini anlaşmazlıkların temelini oluşturmaktaydı: Aryanilik, Monofizitlik ve Nasturilik. Bu üç düşünce ya da inanç sisteminin temel farklılığı, Meryem'in "Tanrı doğuran mı" yoksa "İsa'yı doğuran mı" olduğu görüşünün tartışılmasından kaynaklanmaktaydı. M.S. 451 yılında Kalkhedon'da (Kadıköy) toplanan IV. Ekümenik Konsül, doğu kiliselerinin başını çektiği Monofizit görüşü ve Nasturiliği mahkum etmiş (Ostrogorsky, 1999: 55), bununla birlikte İsa'nın tanrı değil bir insan olduğu ve İsa'ya değil, tanrıya ibadet edilmesi gerekliliği görüşünü savunan doğu kiliseleri aforoz edilmişti. Monofizit görüş ise, daha sonra İkonaklast hareketin başlamasında, asıl çıkış noktası olacaktı.

Burada ifade edilmesi gereken en önemli nokta ise, İkonaklast hareketin sanata karşı bir mücadele olmamasıdır. Ama yine de bu dönemde, erken döneme ait sanat eserleri ve özellikle resim sanatı içinde yer alan mozaik ve freskler tahrip edilmiştir. Tasvir kırıncılar sadece İsa, Meryem ve Aziz tasvirlerini tahrip etmişlerdir. Bunların yerini, eski süsleme geleneklerini sürdüren motifler ve yalın haç biçimleri almış, haç İkonaklast dönemin simgesi olmuştur. İstanbul'da bu döneme ait en önemli örnek, St. Eirene Kilisesi'nin (Aya İrini) apsidal yarım küresinde bulunan ve mozaiklerle yapılmış olan haç betimlemesidir. Bunun dışında Hagia Sophia'da da (Aya Sofya) bu döneme ait mozaik şeklinde yapılmış olan haçlara rastlanmıştır (Tansuğ, 1999: 61) (Tab. 13- Res. 27; Lowden, 1998: 215).

M.S. 7. yüzyılın ortalarından itibaren gerçekleşen Arap saldırıları ile M.S. 8. ve 9. yüzyıllarda görülen İkonaklast hareketler, Bizans Sanatı'nın ilk altın çağına son vermişti. Fakat M.S. 9. yüzyılın ortalarından itibaren (Bizans'ın Orta Dönemi) imparatorluk siyasal, ekonomik ve kültürel açıdan yeniden bir canlanma dönemine girdi. Bu tarihlerden sonra, yaklaşık iki yüzyıl boyunca (Bizans'ın ikinci altın çağında), başlangıçta kendini antik dönemlere özgü sıradan taklitler şeklinde gösteren sanat anlayışı, özümseyerek belirgin bir biçimde Bizans'a özgü estetik araçlara dönüştürülmüştü (Vikan, 1998: 19).

Orta Bizans Dönemi, Bizans Sanatı'nda yeni gelişmelerin ortaya çıktığı bir dönemdir ve bu dönemdeki mimari gelişimler ile sanatsal değişimler birbirine paralel bir süreç izlemişlerdir. İkonaklast Dönem öncesi kilise dekorasyonunda, biçimsel anlamda tutarlı bir program izlenmemişken (Demus, 1948: 45), Orta Bizans Dönemi'nde ikonografik programın bütünü standartlaşmış ve belli bir sisteme bağlanmıştır. Kiliselerde en çok kullanılan plan tipi olan kapalı kollu Yunan haçı planı, Bizans'ın resimsel ikonografisinin sistemli bir uygulamaya doğru evrim geçirmesine neden olmuştur. Resimler, kiliselerdeki mimari bölümlerin sembolik anlamları doğrultusunda yapılmaktaydı.

Kilisenin en önemli bölümü kubbesiydi ve sembolik olarak gökyüzünü temsil etmekteydi. Bu yüzden ölümlülere ait bir yer olmayan kubbede, genellikle genç ya da orta yaşlı ve sakallı olarak Pantokrator tipinde İsa tasvir edilmekteydi. Kubbe kasnağında ise İsa'nın havarileri ve Tevrat'ta yer alan peygamberler betimlenmekteydi. Kilisenin yeryüzünü temsil eden Naos kısmının duvarlarında ise, genelde dünyevi hayatla ilgili sahneler resmedilmekteydi. Yeryüzü ile gökyüzü arasındaki bağlantıyı sağlayan kubbe pandantiflerinde ise, dört İncil yazarı, sembolleri olan kartal, aslan, boğa ve melek şeklinde betimlenmekteydi (Tansuğ, 1999: 62-63).

Kilise mimarisindeki bu sembolik öz, kilisenin tüm mimari bölümlerinde uygulanmış, bu ise resim ikonografisinin daha sistemli bir şekilde sürdürülmesine olanak sağlamıştır. Orta Bizans Dönemi'nde, büyük bir ciddiyetle uygulanan bu resim programının tam bir örneğine başkent Konstantinopol'deki eserlerde rastlanmamaktadır. Buna karşılık, Aya Sofya'da M.S. 843'den sonra yapılmış bazı mozaikler bulunmuş, ama bu mozaikler dönemin resim programına bağlı olmamakla birlikte, üslup bakımından Orta Dönem'in zevk ve kalitesini çok iyi gösteren eserler olarak nitelenmişlerdir.

M.S. 1261'de başkent Konstantinopol'deki Latin istilasının sona ermesiyle başlayan Geç Bizans Dönemi'nde ise, Bizans Sanatı'nda "Rönesans" karakterinin belirdiği görülür. Bu dönemde sanat, kilisenin katı kurallarından sıyrılmış, bunun sonucu olarak da dini içerikli ciddi konular daha serbest bir şekilde ifade edilmeye

başlanmış ve bu arada Hellenistik üslubun özellikleri yeniden canlanma olanağı bulmuştur. Bu gelişmelere etki eden diğer nedenler arasında, Latin istilasının Bizanslı sanatçılar üzerinde bıraktığı etkiler ve doğu-batı arasında yaşanan üslupsal çekişmeler olduğu da gözden kaçırılmamalıdır (Tansuğ, 1999: 72). Palaiologoslar sülalesi devrinde yaşanan bu önemli gelişmeler, Konstantinopol'un 1453 yılında Osmanlılar tarafından alınmasıyla son bulmuş, Bizans Sanatı, başkentten Avrupa'ya kaçan Bizanslı sanatçılar tarafından güç de olsa yaşatılmaya çalışılmıştır.

1.5.2. Bizans'ta Mozaik Sanatı ve Gelişimi

Bizans'ta tasvir sanatları, anıtsal ve küçük ölçekli sanatlar olarak iki ana başlık altında incelenmekte, Mozaik Sanatı ise, Fresko ile birlikte anıtsal sanatlar kategorisinde ele alınmaktadır. Yerleşik düşüncelerin aksine, mozaik olgusu ise Bizans'ta doğmamış, önce antik çağda ortaya çıkmış ve gelişmiştir (Orcasberro, 1998: 149). Antik dönemde, genel anlamda yer döşemesi olarak kullanılan mozaik süslemeler, M.S. 1. yüzyıldan itibaren yapıların ayırıcı bir özelliği haline gelmiş ve mimarinin ayrılmaz birer parçası olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Antik çağ mozaiklerinin yumuşaklığının, inceliğinin ve derinliğinin karşısına, Bizans yapımı mozaikler geleneklere aşırı bağlılığı, Hristiyanlık dininin getirdiği dinsel biçimcilik ve mozaığe yüklenen “kutsal olanın resim yoluyla açıklanması” işleviyle çıkmaktadır. Bununla birlikte Bizans mozaik sanatı, antik çağda var olan bazı yöntemleri yeniden kullanarak, inceliği sahip olduğu sertlikle birleştirmiş ve böylece kendi üslubunu oluşturmuştur (Orcasberro, 1998: 149).

Bizans sanatı, özelde ise fresk ve mozaiklerin uygulanması, din-sanat etkileşimi çerçevesinde ele alınmış, dinsel kurallar her zaman sanatı yönlendiren etkenlerin başında gelmiştir. Bu açıdan bakıldığında Bizanslı sanatçı belirlenen kuralların dışına çıkamamakta, yaptığı eserlere kendi bakış açısı ve beğenisini yansıtamamaktadır. XII. yüzyılda, İmparator I. Andronikos döneminde (M.S. 1183-1185), antik yazar Parsellos tarafından yazıldığı sanılan “Ressam Rehberi” adlı dört

bölümlük eser, Bizans resim sanatı açısından oldukça önemli bilgiler içermektedir. Eserin ilk bölümünde fırça ve boyalara ilişkin teknik bilgiler verilmekte, ikinci bölümde ise resim konuları ve simgeleri ayrıntılı bir biçimde açıklanmaktadır. Üçüncü bölümde, Bizans resim programı anlatılmıştır ve ressam bu programa uymak zorundadır. Dördüncü bölümde ise, İsa ve Meryem'e ilişkin bilgiler verilmekte, İsa ve Meryem'in nasıl betimleneceği, kilisenin nerelerinde yer alacağı anlatılmaktadır (Ertuğrul, t.y: 28).

Hristiyanlık, Bizans'ta mozaik sanatına farklı bir işlev yüklemiştir. Dini anlamda kutsal sayılan resimler, antik dönemde olduğu gibi ayaklar altında kalmamalıdır. Dolayısıyla, yeni dinsel ikonografiye yanıt veren mozaikler, duvar ve tavanlara yapılmaya başlanmıştır. Ravenna'daki psikoposluk şapelinde (M.S. 6. yüzyıl) şu yazı bulunmaktadır: “Burada ister doğmuş olsun, ister tutsak edilmiş, özgürce hüküm sürer ışık bu yerde.” Mozaik, tam anlamıyla duvar ve tavanların kaplaması haline gelmiştir. Bu sayede hem antik çağ, hem de Hristiyan sanatına özgü ikonografi bir öğretim, hatta dini öğretim değeri kazanmıştır. Mozaiklerde işlenen konular tek, gözle görülmeyen ve her şeye gücü yeten bir Tanrı düşüncesine dayanarak açık ve yalın olma iddiasındadır (Orcasberro, 1998: 152).

Bizans sanatının, ister dinsel olsun isterse din dışı, estetik anlamda ağırlık merkezi doğrudan izleyicidir. Özellikle de dinsel sanat, izleyiciyi etkilemeye, yönlendirmeye ve doğrudan kutsal olan ile karşı karşıya getirmeye yöneliktir. Bu açıdan bakıldığında, yapısal olarak işlevseldir ve izleyici ile kurulan mistik bir diyalogun aracıdır (Vikan, 1992: 97). Bizans kiliselerinde yaratılan mistik atmosfer, daha baştan içeri girenleri etkiler ve ziyaretçiyi tapınma ritüeli için hazırlar. Bu etkileyici atmosfer doğrudan mimarının kendisi, iç bezemenin ikonografik programı, bezemede kullanılan malzeme, yapının aydınlatılması, müzik ve liturgia kullanılarak yaratılmaktadır (Akyürek, 1997: 78).

Bezemede kullanılan malzeme ise, genelde ışığı yansıtmadaki özellikleri nedeniyle mistik bir atmosfer yaratabilen mozaiktir. Justinianus devrine kadar, antik dönemin sanatsal anlayışından kopamayan Bizans sanat anlayışı ve mozaik sanatına

ait örnekler (Erken Hıristiyanlık Dönemi örnekleri), özellikle İtalya'daki bazı şehirlerde bulunan yapılarda göze çarpmaktadır. Roma'da St. Pietro Kilisesi'nin altındaki bir mezarda keşfedilen, M.S. 3. yüzyıla tarihli, en eski Hıristiyan mozaiklerinden birinde, İsa, iki atın çektiği ve asma yapraklarıyla çevrili bir arabaya binmiş, haleli bir güneş tanrısı olarak betimlenmiştir.

Mozaik sanatçısı burada iki pagan tanrısının (Dionysos ve Helios) iyi bilinen taslaklarını kullanmıştır (Orcasberro, 1998: 153). St. Pietro Kilisesi'nin (Roma) mozaik sanatı açısından bir diğer önemli özelliği ise, dış cephe süslemelerinde ayrıca mozaiklerin kullanılmış olmasıdır (Ödekan, 1997: 1301). Roma'da bulunan bir diğer yapı olan St. Constanza Mozolesi'nin (M.S. 4. yüzyılın ilk yarısı) tonoz ve apsis mozaiklerinde de, yine Hıristiyan öğelerle birlikte, pagan etkileri göze çarpmaktadır (Tansuğ, 1999: 56; Ödekan, 1997: 1301) (Tab. 14- Res. 28; Tansuğ, 1999: 56).

Roma'da, M.S. 5. yüzyıla tarihlenen diğer mozaik örnekleri ise, St. Pudenziana, St. Sabina, St. Maria Maggiore ve Galla Placidia yapılarında görülmektedir. St. Pudenziana Kilisesi'nin apsisinde yer alan İsa mozaiği, ilk apsis mozaiği olması açısından önem taşımaktadır. Belli bir perspektif derinlik ve mimari dekor içinde gösterilmiş olan İsa, on iki havarisinin arasında tahtta oturmaktadır, arkalarında ise kaya üzerinde bir haç betimlenmiştir. Apsis önündeki kemer yüzeyinde ise, İsa'nın çocukluğu, Meryem'e müjde gibi konular işlenmiştir (Tansuğ, 1999: 56; Ödekan, 1997: 1301).

St. Maria Maggiore Kilisesi'ndeki orta nef ve büyük kemer mozaiklerinde ise, İsa'nın çocukluk hayatına ait sahneler ile Tevrat peygamberlerinden bazılarının hayatları konu edilmiştir. Bu resimlerde figürler, olasılıkla Suriye etkileriyle Doğulu bir üslupta, simetrik ve durgun gruplar şeklinde betimlenmişlerdir. Bu özellikler mozaiklere durgun ve mistik bir karakter kazandırmıştır (Tansuğ, 1999: 57). Mozaiklerin geri planındaki gök boşluğu, altın plakalarla döşenmiş, altın yüzeylerden yansıyan ışık, kompozisyonlara doğaüstü ve aşkın bir atmosfer sağlamıştır. Renk konusunda ise, parlak konturlara ve kontrast etkilerine dikkat edilmiştir. “Opus

Musivum” tekniğiyle yapılan mozaiklerde her ne kadar Hellenistik ifade biçimi (insan yüzlerinde ve manzaralarda) görülürse de, St. Maria Maggiore’deki kompozisyonlarda artık klasik insan dünyasına ait hemen hemen hiçbir şey bulunmamaktadır.

Bu mozaikler, Hristiyan inançları ve onun mistik ifade anlayışına uygun bir biçimde tasarlanmıştır (Genç, 1994: 90). St. Maria Maggiore’deki nef mozaikleri, ayrıca en erken nef mozaikleri olması açısından da önem taşımaktadır (Ödekan, 1997: 1301). Galla Placidia Martyriumu’nun mozaiklerinde ise, Hellenistik sanat etkilerinin devam ettiği görülmektedir. İsa’nın iyi çoban olarak betimlendiği mozaik, doğacı özellikleri ve pastoral dekoru ile Hellenistik özellikler göstermektedir. Kuzu figürlerinin simetrik olarak ele alındığı bu mozaik, mavi bir zemin rengi üzerine yapılmıştır ve bu durum resmin naturalist karakterine uygun düşmektedir (Tab. 14- Res. 29; Meydan Larousse, 1990-9c: 17). Ayrıca havari portrelerinde de, Hellenistik sanatın Erken Hristiyan dünyasına sızan izleri görülebilmektedir (Tansuğ, 1999: 57) (Tab. 15- Res. 30; Tansuğ, 1999: 56).

Erken Bizans Dönemi’nin en önemli mozaikleri, Batı Roma’nın o zamanki başkenti olan Ravenna şehrinde bulunmaktadır. Ravenna’da, M.S. 5-6. yüzyıllarda, önemli yapı ve mozaik faaliyetleri gerçekleştirilmiştir. Bizans ve İtalyan etkilerinin bir arada kullanıldığı bir üslubun görüldüğü mozaikler; St. Apolliniare (Tab. 15- Res. 31; Orcasberro, 1998: 149 - Tab. 16; Res. 32; Meydan Larousse, 1990-2c: 433) gibi bazilikalarda ya da St. Vitale gibi kubbeli ve merkezi planlı yapılarda yer almaktadır.

Ravenna üslubu, Bizans niteliklerinin iyiden iyiye belirdiği görünüşler ortaya koymaktadır. Hatta St. Vitale mozaiklerinden bir kısmının eskizlerinin başkent İstanbul’dan gönderilmiş olduğu da bilinmektedir. Ancak Ravenna mozaik üslubunda, İtalya’da gelenekselleşmiş olan bazı resim kuralları daima geçerliliğini korumuştur. Bunun en belirgin izlerinden biri ise, mozaik küplerinin izlenimi değiştiren hafif meyilli bir şekilde dizilmiş olmasıdır. İstanbul’daki mozaiklerde ise, daha yüzeysel ve şematik bir tarzda dizilimler (Tansuğ, 1999: 58) ve Antakya merkezli Doğulu Hellenistik etkiler (Orcasberro, 1998: 153) görülmektedir (Örn; İstanbul Mozaik Müzesi mozaikleri).

Ravenna'daki St. Vitale Kilisesi mozaikleri, farklı bir anlayışla yapılmış olması nedeniyle, Bizans mozaik sanatı açısından oldukça önemlidir. Mozaikler, hem gerçekçi hem de dinsel simgelerle yüklüdür. İmparatorluk moruna bürünmüş İsa betimi, izleyici karşısında aşkın bir tarzı, İsa'nın ayakları altındaki betimlemelerde ise başka bir dünyanın soğukluğu hissedilmektedir (Orcasberro, 1998: 153).

İsa'nın hemen alt kısmında yer alan mozaik panolarda ise, İmparator Justinianus ve eşi Theodora betimlenmiştir (Bkz. Res. 22-26). Bu örneklerde kompozisyon, "öykü anlatma" düzeyine indirgenmiş; içeriğindeki figürlere kendi işlevlerine uygun bir anlam ve ifade yüklenmiştir. Kompozisyon, bir bağış sahnesini; İmparator Justinianus ve İmparatoriçe Theodora'nın, baş piskopos eşliğinde, kiliseye bağış yaptığını anlatmaktadır (Genç, 1994: 91).

Dönemin önemli kişiliklerinin portrelerini yansıtması açısından, belgesel yönden de değerli sayılan bu mozaiklerde, Justinianus ve mahiyeti altın bir zemin üzerine işlenmiş, Theodora ve yardımcılarında ise, arka planda perde ve sütun gibi süsleyici öğelere yer verilmiştir (Tansuğ, 1999: 59). Justinianus ve Theodora'nın gerçekçi portrelerine karşılık (Bkz. Res. 22-23-24-25 ve 26), sarayın ileri gelenleri ve Theodora'nın hizmetçileri kişiliksiz ve donuk yüz hatlarıyla gösterilmişlerdir. Kıvrımlı giysiler, bedenleri belli etmekten çok gizlemekte, cepheden resmedilen figürler ise, hareketsiz ve gerçek dışı bir dünyaya aitlermiş gibi bir izlenim uyandırmaktadır (Orcasberro, 1998: 153). Zengin kumaş kıvrımlarının, Bizans gösteriş düşkünlüğünü yansıtan mücevher ve süslerin belli bir renk armonisi içinde betimlendiği bu mozaiklerin eskizleri de yine İstanbul'dan gönderilmiştir (Tansuğ, 1999: 58).

Doğu Roma İmparatorluğu'nun, Bizans çevresinde hızla yayılıp güçlendiği M.S. 6-8. yüzyıllar arasında, ilk Hıristiyanlar'ın resim faaliyetlerine sahne olan Roma şehri de artık Bizans etkilerinin kendini gösterdiği bir yer haline gelmiştir. Doğu Roma İmparatorluğu'na ait olup, günümüze kalan Erken Hıristiyan mozaikleri ise, Batı Roma'ya oranla daha azdır. Ancak Doğu Roma'da, gelişen mozaik tekniklerine adaptasyon daha kısa sürelerde gerçekleşmiştir. Doğu'da belli bir stilizasyon anlayışı

ile resmedilen mozaiklerde figürler duvar ya da kubbelerden, katı ve akıcı olmayan üslup özellikleriyle, sanki öne doğru çıkıyorlarmış gibi gözüktürler. Bu tür örneklerle özellikle Selanik, Kıbrıs ve İstanbul'da rastlanmaktadır (Genç, 1994: 91).

Erken Bizans Dönemine ilişkin diğer önemli mozaikler ise, Yunanistan-Selanik'te St. Demetrius Kilisesi ve Selanik Aya Sofyası'nda bulunmaktadır. St. Demetrius Kilisesi'nde bulunan mozaikler (Tab. 16; Res. 33; Tansuğ, 1999: 61 - Tab. 17; Res. 34; Lovden 1998, s. 217.), M.S. 6-7. yüzyıl Bizans resim üslubunu Ravenna'dakilerden daha iyi ortaya koyarlar ve başkent üslubuna daha yakındırlar. Selanik Aya Sofyası'nda bulunan mozaikler de (Tab. 17; Res. 35; Lowden, 1998: 212), İkonaklast etkilerden kurtulan ve erken dönemlere ait önemli örnekler arasında yer almaktadır (Tansuğ, 1999: 60). Ayrıca Mısır-Sina Dağı'ndaki St. Catherina Manastır Kilisesi, hem erken dönem bir yapı olmasından, hem de sahip olduğu İkona koleksiyonu ve mozaik süslemeler (Tab. 18; Res. 36; Maguire, 1998: 29 ve Res. 37; Akyürek, 1997: 45) nedeniyle Bizans sanatı açısından önem taşımaktadır.

İkonaklast Dönem ise, Bizans sanatı açısından tam bir yıkım olmuş, suret yasağı başta Anadolu olmak üzere Yunanistan ve Makedonya'yı da etkilemiştir. Bu akımdan hemen hemen hiç etkilenmeyen bölge ise İtalya'dır. İkonaklast Dönem'in imparatorları, dinsel konulu mozaikleri tahrip etmişler ve bunun yerine konusunu dekoratif öğelerden alan belli bir mozaik resim geleneğini desteklemişlerdir. İkonaklastlar'ın bu figür düşmanlığı, Doğu'da dekoratif mozaiklerin kısa sürede yaygınlaşmasına neden olmuştur (Genç, 1994: 91).

İkonaklast akımların etkisini hissettirdiği dönemde, kiliselerde tahrip edilen figürlü resimlerin ve Hristiyan suretlerinin yerine, eski süsleme geleneklerini sürdüren motifler ve yalın haç biçimleri yapılmış; bu dönem sona erdikten sonra kaldırılan resimlerin yerine yenilerini yapmak mümkün olmamıştır ve özellikle birçok haç biçimleri oldukları gibi bırakılmışlardır.

İstanbul'daki St Eirene (Aya İrini) Kilisesi'nin apsis yarım küresinde bulunan büyük mozaik haç, İkonaklast Dönem'den kalma oldukça önemli ve ünlü bir örnektir.

Hagia Sophia (Aya Sofya) Kilisesi'nde de aynı çağdan kalma birçok mozaik haç biçimlerine rastlanmaktadır (Bkz. Res. 27).

Gerek Aya Sofya, gerekse Aya İrini Kiliseleri'nde bulunan bu mozaikler, M.S. 6-7. yüzyılların mozaik süsleme motifleri bakımından önem taşırlar. Bu süsleme üslubu örnekleri, tahrip edilmiş olan figüratif üslup hakkında ancak genel atmosfer yönünden fikir verirler. Justinianus'un imparatorluk dönemini kapsayan M.S. 6-7. yüzyıllar, sanatsal ve mimari faaliyetler yönünden oldukça zengin olmasına karşılık, resim örnekleri bakımından, özellikle Anadolu çevresinde İkonaklast akımlar sırasında tahrip edilmeleri nedeniyle oldukça zayıf bir görüntü çizerler (Tansuğ, 1999: 62).

Bizans'ta mozaik sanatı, İkonaklast Dönem'den sonra yaşanan siyasi ve ekonomik gerileme nedeniyle zayıflamış, M.S. 10 yüzyıldan itibaren tekrar hareketlenmiştir (Ogan, 1955: 10). Orta Bizans Dönemi'nde, kilisenin İkonaklast harekete karşı zafer kazanması, Bizans sanatı ve özelde mozaik sanatında, hem içerik hem de teknik anlamda değişik uygulamaları beraberinde getirmiştir (Ertuğrul, t.y: 30). Kilise mimarisinde kullanılan plan tipleriyle (Kapalı kollu Yunan Haçı planı) bağlantılı olarak, dinsel ikonografi de değişmiş, mozaiklerde işlenen konular artık daha sistemli ve özenli bir şekilde ifade edilmeye başlanmıştır.

Bizans resim geleneği, bu dönemden itibaren belirlenmiş bazı kurallara tabi tutulmuş, bu kurallar özellikle başkent üslubunda zamanla geleneksel bir hal almıştır. Ravenna'daki St. Vitale Kilisesi'nin ikonografik programında dini içerikli konularla birlikte, ölümlü kişiler de mozaiklerde resmedilmekteyken, İkonaklast dönem sonrasında oluşturulan sistemde artık imparator ve diğer sivil yöneticilerin resimlerini naos programlarında görememekteyiz (Akyürek, 1997: 80).

Kiliselerdeki mimari bölümlerin sembolik anlamları doğrultusunda yapılan mozaiklerde eskiye oranla teknik gelişmiş, renkler daha uyumlu bir halde kullanılmıştır. Üslup, özellikle giysi ve yüzlerin resmedilmesinde, belli bir sertliğe karşın, antik çağ sanatını çağrıştıran bir sağlamlık ve güzelliğe erişmiştir. Mozaikler

artık öykülemeye dayanmayıp, kutsal bir nitelik ve sert bir ikonografik düzen taşımaya başlamıştır. Bu düzende kubbenin ortasında genelde evrenin efendisi İsa (İsa Pantokrator) betimi resmedilmektedir (Orcasberro, 1998: 153).

Kommenoslar sülalesinin hüküm sürdüğü Orta Bizans Dönemi'nin resim sanatı örnekleri, en başta başkent İstanbul'da Aya Sofya Kilisesi olmak üzere, imparatorluğun çeşitli eyaletlerinde ve özellikle Orta Anadolu'daki Kapadokya Bölgesi kaya kiliselerinde bulunmaktadır. İstanbul'da bu dönemde yapılmış olduğu bilinen Pantokrator Kilisesi'nin (Zeyrek Camii) mozaikleri günümüze kadar gelmemiş, bunlar hakkında ancak bazı eski metinlerden bilgi edinilmiştir. Burada sadece bu döneme ait geometrik motifli bir döşeme mozaïği günümüze ulaşabilmiştir (Ödekan, 1997: 1301). Yine bu döneme ait olan ve Türk Kurtuluş Savaşı sırasında yıkılan İznik Koimesis Kilisesi'ndeki mozaikler hakkında ise, ancak eskiden çekilmiş fotoğraflar sayesinde bilgi sahibi olabilmekteyiz (Tansuğ, 1999: 64).

Orta Bizans Dönemi'nde Yunanistan'daki önemli mozaik örnekleri ise, Atina-Eleusis arasındaki Daphni Manastır Kilisesi'nde, Phokis'deki Hosios Lukas Manastır Kilisesi'nde ve Sakız Adası'ndaki Nea Moni Kilisesi'nde bulunmaktadır. Meryem Koimesis'e (Meryem'in ölümü) adanmış olan Daphni Kilisesi'nin kubbesinde bulunan ve sert görünüşü ile ün kazanmış olan İsa Pantokrator (Evrenin efendisi) mozaïği dönemin önemli örnekleri arasındadır (Tab. 19, Res. 38; Tansuğ, 1999: 64). Kubbenin trompları'nda ise Genesis (İsa'nın doğumu), İsa'nın vaftiz edilişi, Koimesis ve Anastasis (Diriliş) sahnelerinin betimlendiği mozaikler yer almaktadır. Desenlerdeki yumuşaklık ve incelik, koyu mavi, parlak kırmızı ve yaldızlarla belirginleştirilmiştir (Orcasberro, 1998: 153).

Daphni Kilisesi'nin mozaiklerinde, özelliklede kubbeye yer alan Pantokrator İsa figürü ve vaftiz sahnelerinde Hellenistik sanatın etkileri açıkça görülmektedir. Yine antik çağ etkilerini yansıtan bir diğer sahne ise İsa'nın çarmıha gerilişini anlatan mozaiktir (Tab. 19; Res. 39; Vasiliev, 1998: 247). Bizans sanatında çarmıh sahnesi, Avrupa'da olduğu gibi, İsa'nın çektiği acıyı abartmamış, onun dramını ince bir kan sızıntısına indirgeyerek soyutlamış ve şematikleştirmiştir (Tansuğ, 1999: 66).

M.S. ~1000 yıllarında yapılmış olan Phokis'deki Hosios Lukas Manastır Kilisesi ise (Tab. 20; Res. 40; Vikan, 1998: 14), Orta Bizans Dönemi resim programına sıkı sıkıya bağlı kalmıştır ve Daphni Kilisesi'nde olduğu gibi antik çağ etkilerini yansıtmamaktadır. Kubbe ortasında yer alan Pantokrator İsa mozaïği, 19. yüzyılda fresk olarak yeniden yapılmıştır. Hosios Lukas Kilisesi mozaik ve resimleri, yüzeysel ve şematik görünümleri ile figürlerdeki oransal farklılıkları nedeniyle Daphni'deki örneklerden oldukça farklılaşmaktadır (Tab. 20; Res. 41; Işın, 1998: 99).

Sakız Adası'ndaki Nea Moni Kilisesi ise, sahip olduğu ikonografik resim programına bağlı mozaik düzenlerinin yanı sıra, mozaiklerin renk kullanımındaki polikromik (çok renklilik) özellikleri nedeniyle de önem taşımaktadır. Buradaki mozaikler, antik resim geleneğini yansıtan Daphni Kilisesi resimlerinden ayrılmakta, Hosios Lukas ve Kiev Ayasofyası'ndaki mozaiklerin tasvir üslubuna daha çok yaklaşmaktadırlar (Tab. 21; Res. 42; Akyürek, 1997: Res. 57). Bu üslup oldukça gösterişli ve donuk bir şematik tarz içermekte, bu özelliğiyle de Doğu Hristiyanlık anlayışına özgü bir kavrayış ortaya koymaktadır. Ayrıca Nea Moni mozaikleri, belirgin olan dış kontur çizgileri ile, genellikle eyaletlerdeki resim üsluplarının özelliklerine daha yakın bir tarz göstermektedir.

Bu önemli örnekler dışında, Bizans'ın Orta Dönemi'ne ait diğer mozaik örnekleri ise Rusya (Kiev Ayasofyası-Sofiski Sobor Kilisesi), eski Yugoslavya (Ohri'deki Ayasofya ve Üsküp yakınlarındaki Nerez Kilisesi) ve İtalya'da (Venedik, St. Marco Kilisesi-Tab. 21; Res. 43- Işın, 1998: 99- ve Torcello Kilisesi) bulunmaktadır (Tansuğ, 1999: 66-69). M.S. 12. yüzyılda İtalya ve özellikle Sicilya'daki (Monreale Kilisesi, Tab. 22; Res. 44; Orcasberro, 1998: 154) kiliselerde kayda değer mozaik örnekleri verilmiştir (Ogan, 1955: 10).

Sürekli olarak yüce bir duyguyu hedeflemiş olan Bizans sanatı, “gök krallığı” olarak tanımladığı dini inanç sistemini yüceltme tarzı olarak, aşkın ve görkemli bir ifade tarzına yönelmiş, bunu ise genelde freskten daha dayanıklı olan mozaïği kullanarak gerçekleştirmiştir. Bizans'ın son altın çağı olarak adlandırılan Palaiologoslar Devri'nde (Geç Bizans Dönemi; M.S. 1262-1453) ise, Bizans mozaik

sanatının son önemli örnekleri verilmiştir ve bu devir “Palaiologoslar Rönesansı” olarak adlandırılmıştır (Tansuğ, 1999: 71).

Bu dönemde Bizans mozaik sanatı değişik özellikler göstermiş, antik çağın estetik anlayışı ve yöntemlerini birleştiren bir tarz ortaya koymuştur (Orcasberro 1998, s. 153). Bu yeni üslubun doğmasındaki en önemli etken ise, Bizans resim sanatının katı ikonografik resim programından kurtulmuş olmasıdır. Sanatçılar üzerindeki baskılar azalmış, bu ise daha özgün mozaik tasarımların yaratılmasına fırsat tanımıştır.

Orta Bizans Dönemi resim sanatının genel havasından sıyrılan Geç Dönem resimlerinde ortaya çıkan en önemli özellik, resimlerin artık kilise mekanına eskisi gibi uymaktan sıyrılarak, kendi mekan özelliklerine sahip çıkan bir tarza yönelmesi olarak görülmektedir. Palaiologoslar devri sanatçısı, mekan anlayışını geliştirmek amacıyla, resimlerin arka planlarını dikkatlice kullanmış, derinlik etkisini yaratabilmek için kompozisyonlarına mimari elemanlar ve Hellenistik etkili manzara motiflerini eklemiştir.

Bu üslup çabaları ise, resim mekanına, içinde plastik ifadenin güçlendiği bir duygu derinliği ve gerilimi sağlamıştır (Tansuğ, 1999: 72). Üslup ayrıca, renk kullanımı ve çizgisel oyunlarla zenginleştirilmiş, canlı ve hareketli ifadeler zarif ve bir o kadar da doğal olarak resmedilmiştir. Yapılarla dolu gerçek manzaralar belirginleşmiş, kutsal metinlerden esinlenerek yapılan mozaiklerde, Orta Dönem sanatının aksine, sert ve korkulu ifadeler ortadan kalkmış ve resmedilen konular yeniden öyküsel anlatımlara dayanmaya başlamıştır (Orcasberro, 1998: 154).

Bizans sanatı, genel anlamda Doğu’ya özgü bir anlayış olan soyutlama kavramı ile antik döneme özgü olan dışa dönük ifade tarzını, bir arada kullanmış ve geliştirmiştir. Bu bağlamda bakıldığında Bizans sanatı, bir sentez yaratma ve aynı zamanda karşıtları uzlaştırma çabasıdır. Orta Bizans Dönemi’nde, resmin seyirci ile figür arasında kurmaya çalıştığı ilişki ise, Palaiologoslar devri resminde, figürler arasında ilişki kurma yoluna gidilerek seyirci aleyhine terk edilmiş ve bozulmuştur.

Ancak, bu şekilde verilmeye çalışılan ifadelerdeki düzen birliği yine de sağlanamamıştır. Çünkü, geleneksel bir alışkanlıkla Bizanslı sanatçılar, nesneleri tek tek görebilme ve bunlar arasındaki ifade birliğini kurabilme yeteneğini ortaya koyamamışlardır (Tansuğ, 1999: 72).

Geç Dönem Bizans mozaik sanatının en önemli rnekleri, İstanbul'daki Khora Kilisesi olarak bilinen ve günümüzde müze olarak faaliyet gösteren eski Kariye Camii'nde bulunmaktadır (Tab. 22- Res. 45; Ousterhout, 2002: 118). İstanbul'da ayrıca Aya Sofya, Fethiye Camii (Pammakaristos Kilisesi,; Tab. 23- Res. 46; Akyürek, 1997: Res. 42), Vefa Kilise Camii (Theodoros Kilisesi-Tab. 23- Res. 47; Akyürek, 1997: Res. 60), Sultanahmet'teki St. Euphemia Martyriumu, Edirnekapi'daki Odalar Camii ve Heybeli Ada'daki Panagia Kilisesi'nde de geç döneme ait mozaik örnekleri bulunmaktadır.

Fethiye Camii'nde bulunan vaftiz sahnesindeki ıplak İsa betimlemesi, İstanbul'daki Bizans mozaikleri içinde tek olması açısından oldukça önemlidir. Fethiye Camii'ndeki apsisde yer alan İsa ile, tonozlarda yer alan Meryem ve Vaftizci Yahya mozaikleri de ayrıca, yeni bir Deisis düzeni oluşturması açısından önem taşımaktadır.

İstanbul dışında Palaiologoslar devri geç dönem mozaik örneklerinin çoğu Yunanistan'daki Mistra kentindedir (Pantanassa Kilisesi, Peribleptos Kilisesi). Bu rnekler dışında ayrıca eski Yugoslavya (Miloseva Manastır Kilisesi, Sopocani ve Gracanica Kiliseleri) ve Bulgaristan'da da (Sofya Boyana Kilisesi, İnnova Kırk Martyriler Kilisesi, Trapezica Kilisesi, Berende Köyü Kilisesi, Zemen Kilisesi), değişik bölgesel özellikler gösteren, geç dönem mozaik örneklerine rastlanmıştır (Tansuğ, 1999: 74-75).

Palaiologoslar Dönemi, Bizans mozaik sanatının son parlak dönemidir ve Bizans ekonomisinin çökmeye başladığı bu dönemin sonlarına doğru, pahalı bir teknik olan mozaik yapımı yerini fresklere bırakmıştır (Ertuğrul, t.y: 30; Ogan, 1955: 10).

İstanbul'un 1453 yılında Osmanlılar tarafından alınmasıyla da, Bizans mozaik sanatı, Avrupa'ya kaçan Bizanslı sanatçılar aracılığıyla güç de olsa yaşatılmaya çalışılmıştır.

2. MOZAİK YAPIM TEKNİĞİ VE GENEL ÖZELLİKLERİ

2.1. Mozaik Yapım Tekniği⁴

Yaşanılan mekânı güzelleştirme isteği insanlık tarihi boyunca daima var olmuş (Tülek, 1998: 44), yapıların süslenmesinde heykel, resim ve mozaik gibi bezeme elemanları tüm antik çağ boyunca değişik şekil ve tekniklerde kullanılmıştır. Değişik dönemlerde oluşan farklı zevk ve anlayışlar var olan sanat kavramını etkilemiş, gerçekleştirilen sanatsal faaliyetler dönemin moda olan zevkleriyle aynı doğrultuda gelişim göstermiştir. Bu gelişim sayesinde değişik yapım teknikleri ve farklı uygulamalar ortaya çıkmış, genel olarak bakıldığında ise, mozaik sanatının bu gelişmelerden etkilendiği ve farklı dönemlerde değişik yapım teknikleriyle uygulandığı görülmüştür.

Değişik renklerde küçük taş, mermer ve cam parçalarının bir düzlem üzerinde yan yana getirilmesiyle yapılan ve döşeme ya da duvar süsleme sanatı olarak adlandırılan mozaik sanatının (Hasol, 2000: 404 vd), teknik açıdan incelendiğinde, standart bir yapım tekniği olduğu belirlenmiştir. Bu anlamda mozaik yapımının birçok aşaması bulunmaktadır.

İlk iş olarak mozaik yapılacağı duvar ya da taban üzerindeki en geniş sınırları belirlenmektedir. Bu şekildeki dış kontur çizgi izlerine, Selanik'te Hagios Georgios Kilisesi'nin kubbesindeki tuğla duvarlar üzerinde rastlanmıştır (Ödekan, 1997: 1300). Dış konturların belirlenmesinden sonra mozaik parçalarının (tessera) aplane edileceği sıva tabakasının oluşturulmasına geçilmektedir. Genel olarak nem ve rutubet nedeniyle sıva tabakalarının duvardan ayrılmasını engellemek için duvar yüzeyi katran karışımıyla sıvanmaktadır. Yapıların örtü sistemlerinde yapılacak olan mozaik sıva tabakasının düşmemesi içinse tuğlaların aralarına, dışarı taşacak şekilde başlıklı çiviler çakılmaktadır.

⁴ Antik Dönem mozaiklerinin yapım tekniği ve kullanılan malzemeler ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz., A. Garnett, *Mosaics*, 1967, Newyork.

Vitruvius *De Architectura* adlı eserinde, mozaik sıva tabakasının üç aşamada yapıldığını belirtmektedir (Vitruvius, 1990: 143-144). İlk olarak döşeme yapılacak zemin *Statumen* denilen kuru bir çakıl tabakasıyla kaplanır. Sızan suların akabilmesini sağlamak için çakıllar dik olarak yerleştirilir (Özügül, 1996: 9). İkinci aşamada ise 15 cm kalınlığında ve *Rudus* olarak adlandırılan harç tabakası yapılır. Bu tabaka harcının 3/4'de çakıl parçaları, 1/4'de ise kireç ve kalker gibi kimyasal maddeler bulunmaktadır. *Nucleus* olarak adlandırılan son kat ise 3/4'ü kiremit, 1/4'ü kireç karışımından oluşan sağlam bir harç tabakasıdır (Üstüner, 2002: 63). Son iki kat açık renkte, daha özenli olarak yapılır ve ilk kata oranla daha ince sürülmektedir. Mozaik parçaları sıva yaşken yerleştirileceği için, üçüncü katın bir günde dizilebilecek mozaik alanı kadar sürülmesi gerekmektedir.

Mozaik tekniğinde, genel olarak kullanılan malzeme cam ve doğal taşlardır. Mermer ise genelde insan gövdelerinin yapımında, inci, zümrüt ve yakut gibi değerli taşlar da takılarda kullanılmıştır. Ravenna'da bulunan St. Vitale Kilisesi'ndeki (M.S. 525-547) Justinianus ve eşi Theodora'nın betimlendiği mozaiklerdeki kolye, yüzük ve taçlarda bu türden değerli taşlar görülmektedir (Bkz. Tab. 11- Res. 22; Tansuğ 1994: 58, Res. 23; Vikan 1998: 11; Tab. 12- Res. 24; Orcasberro 1998: 150-151, Res. 25; Akyürek 1997: Res. 47, Tab.13- Res. 26; Meydan Larousse 1990: 433).

Cam malzeme, sıvı durumdayken metal oksit katkısıyla renklendirildikten sonra uygulanmıştır. Altın ve gümüş kaplı cam mozaikler ise Erken Hıristiyanlık ve Bizans sanatında duvar ve örtü betimlerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Altın kullanımı ilk kez Aziz Petros'un St. Pietro'daki mezarında (M.S. 3. yüzyıl), Hz. İsa'nın halesinde görülmektedir. M.S. 4. yüzyıldan sonra geniş yüzeylerde de kullanılmıştır. Resimde uygulanabilir sonsuz renk değişimlerini mozaikte sağlamak mümkün olmasa da, geniş yüzeylerdeki dekoratif niteliği, sağlamlık ve dayanıklılığı mozaïği özellikle anıtsal amaçlar için uygun kılmıştır (Kitzinger, t.y: 325).

Mozaik parçalarının dizilişleri değişik üslupları beraberinde getirmiş, gerçekçi betimlemelerde renk tonlarına göre mozaik seçimi önem kazanmıştır. Koyu renkten açık renge geçişler yumuşak bir şekilde gerçekleştirilmiş, üçüncü boyut ise

tonlamalara önem verilerek yapılmaya çalışılmıştır. Üsluplarda gerçekçilik ya da doğallık aranmadığı zaman ise tonlamalar önemini yitirmiştir.

Mozağin duvar ve örtü sistemlerinde uygulanması bazı teknik sorunlar yaratmış, karanlıkta kalan mozaik panolarındaki parçalar ışığı alabilecek biçimde özel olarak dizilmişlerdir. İmgeyle izleyici arasındaki iletişimin kurulabilmesi için yüksekte ve eğik yüzeylerdeki figürlerin dizilişleri bakış açısına, uzaklığa ve ışık durumuna göre ayarlanmıştır. Uzaklık ayrıca renk diziliş ve seçimlerini de etkilemiş, bu amaçla izleyiciden uzak olan mozaik panolarında parlak ve canlı renkler kullanılmıştır (Ödekan, 1997: 1300).

2.2. Mozaik Çeşitleri ve Özellikleri

Taş parçalarının niteliklerine ve uygulanan yönteme göre değişik türleri olan mozaikler, yapılan teknik sınıflamaya göre duvar (Musivum Opus) ve döşeme (Opus Tessellatum ya da Pavimentum) mozaikleri olarak ikiye ayrılmaktadır. Zamanla gelişen teknik ve değişen beğeniler, farklı bölgelerde değişik isimler altında birçok tekniğin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Opus Vermiculatum, Opus Signinum v.b.).

2.2.1. Opus Tessellatum

Erken dönemlerde kullanılan çakıl mozaikleri Opus Tessellatum mozaiklerin kaynağını oluşturmaktadır. Opus Tessellatum döşemelerde işlenmiş çakıl taşlarının yerini, düzgün kesilmiş küçük ve renkli mermer, taş, seramik ya da cam hamurundan yapılmış küp şeklindeki tesseralar almıştır. Tesseralar'ın büyüklük ve biçimleri aşağı yukarı aynıdır. Bu tekniğin erken dönemlerinde tesseralar geometrik düzenlemelerde kullanılmıştır. Sonradan tesseralar küçülmüş (0.7 cm), Roma İmparatorluğu döneminde boyutları 1 cm'ye çıkmıştır (Üstüner, 2002: 70).

Opus Tessellatum'un ilk olarak nerede kullanıldığıyla ilgili olarak birçok tartışma vardır. Bu tarz mozaikten ilk olarak, Syrakusa Kralı Hieron II (M.Ö. 275-

215) tarafından Ptolemaios III'e hediye edilen bir tören gemisinin tasvirinde bahsedilmektedir (Kitzinger, t.y: 326). M.S. 2. yüzyıldan itibaren bağımsız emblemler (mozaik figürlü olan, yuvarlak, kare ya da dikdörtgen şekilli bölümü) giderek azalır ve mozaiklerin ana malzemeleri olarak kullanılan düz mermer ve taş parçalarının yanında renkli mermer ve renkli camlardan oluşan fragmanlar da yer alır. Opus Tessellatum olarak adlandırılan mozaik türü, su geçirmez özelliği nedeniyle özellikle Roma hamamlarında kullanılmıştır. Kompozisyonlarda en çok kullanılan imgeler ise; balık, deniz canavarı ve Nereidler'dir (Genç, 1994: 88).

2.2.2. Opus Vermiculatum

Bir başka yer döşeme tekniği olan Opus Vermiculatum ise, uygulanacak olan yüzeyin ana konturları ve ayrıntılarının belirlenip, içlerinin doldurulması tekniğidir (Fischer, 1969: 46). Küçük tesseraların figürlü panolarda, yuvarlak çizgiler oluşturacak şekilde yan yana, kurt şeklini andıran kıvrımlar yaparak dizilmeleri, Latince'de kurtçuk anlamına gelen *vermiculus* sözcüğüyle adlandırılmalarına neden olmuştur. Opus Vermiculatum'un kökeni, cam mozaik geleneğinin en eski tarihlere ulaştığı Mısır uygarlığına dayanır (Genç, 1994: 88). Yunanistan'da da (M.Ö. 4. yüzyıl) görülen bu teknik o dönemlerde daha çok mücevher ve mobilyalarda görülmektedir (Üstüner, 2002: 70).

Opus Vermiculatum tekniği, ilk başlarda sadece emblemalarda görülen bir özelliktir, fakat M.S. 2. yüzyılda Antoninler devrinden itibaren bütün döşeme yüzeyine uygulanmaya başlanmıştır. Hamam, havuz ve çeşme yapılarında özellikle tercih edilen bu teknikte tesseralar, diğer mozaik tekniklerindeki uygulamalara oranla daha küçüktür. Ayrıntılı olarak işlenecek motif ya da figürler için uygun olan bu özenli ve pahalı teknik, daha çok küçük yüzeylerde, panolarda ya da döşemenin ortasında yer alan emblemalarda uygulanmaktadır. Döşemelerin yapımı sırasında, bir yanda fon döşenirken bir yandan da emblema atölyede döşenip tamamlandıktan sonra mozaik yerleştirilmiş olabilmekteydi (Adam, 1984: 253).

Opus Vermiculatum teknik olarak, Opus Tessellatum'a benziyorsa da, ilk bakışta ayırmak mümkün olabilmektedir. Opus Vermiculatum tekniğinde yapılan mozaiklerin konuları genelde doğadan alınmakta ve yapan usta büyük bir serbestlik içinde, kendi zevk ve hayal gücünü kullanmaktaydı.

Gelişmiş ve karmaşık bir teknik olarak nitelenen bu teknikte renk zenginliği elde edebilmek için, mermerden başka malzemeler de kullanılmaktadır (Lapis Lazuli, Cornelian, Alabaster v.b.). Daha parlak ve canlı olması gereken alanlarda ise kırmızı, sarı ve turkuaz renkli cam malzemeler uygulanmaktaydı. Opus Vermiculatum'da renk parçaları Opus Tessellatum'da olduğundan çok daha incedir ve resimde olduğu gibi renkler “retinal karışım” esaslarına uygun bir biçimde kullanılmıştır (Genç, 1994: 88).

Opus Vermiculatum ve Opus Tessellatum mozaikleri görüldüğü gibi farklı iki üsluptur. Kökenleri, metot ve yapılma amaçları bakımından da farklılık göstermektedirler. Buna rağmen aynı düzlemlerde, farklı bir görüntü yaratmak amacıyla bir arada kullanıldıkları da görülmektedir. Opus Vermiculatum tekniğinde yapılan emblemlerin etrafları, Opus Sectile ya da Opus Tessellatum tekniğinde işlenmekteydi ve genelde mekan süslemesi olarak kullanılan mozaiklerin emblema kısımları yürüyüşlere kapalıydı (Üstüner, 2002; 71).

B.R. Brown'a göre, bu teknikte yapılmış en eski emblema, 1922 yılında Thmuis'da (Tell-el-Tmet; Alexandria) bulunmuş olan ve Sophilos imzası taşıyan, M.S. 3. yüzyıl sonu 2. yüzyıl başlarına tarihlenen Alexandria personifikasyonudur (Kitzinger; t.y: 326).

2.2.3. Opus Signinum

Opus Signinum ise, Antik Roma'da duvarları mermerle kaplarken, duvara sürülen kırmızımsıtrak renkli, horasanlı bir sıvadır (Saltuk, 1997: 129). Bu tarzdaki döşemelerde düzensiz şekilli, değişik renk ve büyüklükteki seramik kırıkları ile mermer parçaları, son harç tabakası olan Nucleus ile karıştırılmış veya belirli bir motif ya da kompozisyon oluşturmaksızın rast gele yerleştirilmiştir. Ucuz olduğu için erken

dönemlerde sık kullanılan bir döşeme türü olmuştur (Adam, 1984: 253). Opus Signinum tekniği ile yapılan döşemelerde, tasarlanan dekor ya da motifin formuna uygun mermer parçaları da kullanılmış, fon ise küçük tesseraler ile tamamlanarak yapılmıştır (Özügül, 1996: 11).

Opus Signinum teriminin ilk kez kullanılması Vitruvius (Vitruvius, 1990: 31) ve Columella'da ortaya çıkmıştır. Bu teknik adını, önemli bir kiremit üretim merkezi olan Latium şehri Signia'dan almıştır. Burada kiremit artıkları toplandıktan sonra harç yapımında yeniden kullanılmaktadır (Adam, 1984: 253). Opus Signinum tam olarak, ezilmiş tuğla parçalarının kireçle karışımından oluşmaktadır ve diğer döşeme tekniklerinden farklı olarak su geçirmeyen bir niteliğe sahiptir.

M.Ö. 2. yüzyıl - M.S. 2. yüzyıl arasında, özellikle de İtalya'da görülen bu teknikte yapılan döşemeler su geçirimsizlik özelliği dışında ayrıca, kolayca temizlenebildikleri için toz, rutubet ve böceklerden korunabilme özelliklerine de sahiptir, fakat diğer tekniklere oranla daha çabuk yıpranan bir döşeme tekniğidir. Opus Signinum'da bazı durumlarda dayanıklılığı arttırmak ve donuk yüzeylerin daha canlı görünmesini sağlamak için, çimento harcı yumuşakken, içine *Capilli* olarak adlandırılan ve dere kenarlarından toplanan parlak renkli, küçük çakıl taşları konulmaktadır. Bu teknikte yapılan mozaikler, genelde yapıların avlularında, odaların eşiklerinde, Triclinium (yemek odası) ve Cubiculumlar'da (Atrium-avlu- etrafında bulunan misafir odaları) bulunmaktadır (Üstüner, 2002: 66-67).

2.2.4. Opus Sectile

Opus Signinum ile aynı dönemlerde ortaya çıkan bir diğer teknik ise Opus Sectile'dir. Opus Sectile (Pavimentum Sectile), bir çeşit mimari kakmacılık olarak adlandırılmaktadır (Vitruvius, 1990: 143). Bu teknik, desene göre değişik renk, boy ve biçimlerden oluşan mermer mozaik türüdür (Sözen, 1999: 177). Mermer malzeme dışında ayrıca, mermer gibi dayanıklı olan porfir, bazalt ve granit de kullanılmaktadır.

Opus Sectile tekniğinde yapılan döşemelerin motifleri, diğer teknikte yapılanlardan farklılıklar göstermektedir. Döşenecek olan malzeme üçgen, kare, losanj ya da sekizgen biçimlerinde kesilmekte ve bal peteği, yıldız veya dama oluşturacak şekilde dizilmekteydi. Labirent şeklinde yapılan Meander motifleri ise İtalya’da M.Ö. 1. yüzyıldan itibaren kullanılmaktaydı. M.S. 1. yüzyılda Cladius döneminden itibaren bu teknikte yapılan döşemelerde floral motifler ve insan figürleri de görülmektedir (Üstüner, 2002: 66-67). İulius Caesar’ın, seferleri sırasında rastladığı Opus Sectile tekniğinde yapılan bazı güzel mozaikleri İtalya’ya götürdüğü bilinmektedir. Bu teknik, Roma İmparatorluğu’nun geç dönemlerine kadar kullanılmış ve ortadan kalkmış, bundan sonra ise 12. yüzyılda Bizans’ta görülmüştür.

2.2.5. Opus Musivum

Duvar mozaïği olarak yapılan ve Opus Musivum diye ifade edilen terim, antik dönemde ayrıca her türden mozaikler için de kullanılmıştır. Bu kavrama ilk olarak Pescennius Niger’in, M.S. 190’lı yıllarda yazmış olduğu eserlerinde rastlamaktayız (Üstüner, 2002: 105). Bu teknikte adlandırılan duvar mozaiklerini özellikle Roma evleri ve villalarında görmekteyiz. Antik yazarlardan Seneca, Erken İmparatorluk Dönemi ile ilgili yazılarında bu zengin ve lüks dekorasyonu, “camla saklı duvarlar” şeklinde nitelemektedir.

Duvar mozaiklerinde, Opus Vermiculatum’da olduğu gibi, cam parçaların diğer malzemelere oranı yüksektir ve bu nedenle duvar mozaik tekniğinin Mısır kökenli olduğu sanılmaktadır. Görünüşlerindeki benzerliğe rağmen Opus Musivum duvar mozaïği, diğer tekniklerde yapılanlardan farklı olup, daha süslü ve etkileyici bir şekilde yapılmaktadır. Bu teknik, Konstantin I döneminden sonra, özellikle kilisenin desteğiyle gelişmiş ve Bizans döneminde sıklıkla kullanılmıştır (Genç, 1994: 89).

Opus Musivum’un yapılışında 2 inç derinlikte bir yatak kullanılmaktadır. Birinci kat kaba harçla sıvanıp üzeri çentiklendikten sonra tekrar ince sıvayla kapatılmaktaydı. İkinci kat sıvasının kıvamı, mozaik taşlarını dikey yüzeyde tutabilecek bir biçimde ayarlanmaktaydı. Son kat sıva üzerine mozaik resmin ana

renkleri ve çizgilerini belirlemek üzere fresk uygulaması yapılmakta, daha sonra ise bu renk ve çizgiler üzerine mozaik parçaları dizilmekteydi. Duvar mozaiklerinde, yer mozaiginde olduğu gibi, taş yüzeylerinin aynı seviyede olması gibi bir zorunluluk yoktu. Bu nedenle, Opus Musivum tekniğiyle yapılan mozaiklerin resim düzlemlerinde dalgalanmalar olabilmekteydi. Aslında resim düzleminde yer alan bu seviye farklılıkları mozaiklere bir tür renk ve ton zenginliği katmakta, ışık-gölge ve valör farklılıkları oluşturarak figürlerin daha canlı ve gerçekçi görünmelerini sağlamaktadır (Genç, 1994: 90).

Antik dönemde bu tekniklerden başka, mozaik türleri için kullanılmış daha birçok farklı adlandırmanın varlığı bilinmektedir, ancak bunlar arasındaki fark bugün tam olarak ortaya konulabilmiş değildir.

2.3. Mozaik Süslemede Kullanılan Motif ve Konular

Yapım tekniği ve malzemelerin boyutlarına göre oldukça farklı özellikler gösteren Antik Çağ mozaikleri, içerdiği konu ve motifler bağlamında da oldukça farklı eğilimleri bir arada taşımaktadır. M.Ö. 5. yüzyıldan önceye ait olan mozaik örneklerinde figürlü konulara rastlanmamakla birlikte, ağırlıklı olarak çeşitli geometrik motiflerin kullanıldığı düzenlemeler göze çarpmaktadır.

Klasik ve Hellenistik Çağlar'ın bir yarattısı olduğu düşünülen mozaikler, gerek kompozisyon, gerekse figür ve motifler bakımından bu dönemlerde bir yenilik sergilemez. Bu dönemlerden itibaren eskinin geometrik düzenlemelerinin yanında, ayrıca konularını mitolojiden alan figürlü kompozisyonların da ortaya çıktığı görülmektedir.

Farklı bir anlayışla işlenmiş olan Gordion döşeme mozaikleri bir kenara bırakılırsa, Roma döşemeleriyle aynı tarzda olan ve öncüleri olarak kabul edilebilecek ilk döşeme mozaigi örnekleri, Klasik Çağ'a ait, M.Ö. 5. ve 4. yüzyıla tarihlenen Olynthos'un çakıl mozaikleridir. Olynthos'da bulunan ve M.Ö. 348'de Makedonya Kralı II. Philip tarafından şehrin yakılmasından daha erkene tarihlenen çakıl

mozaikler, genellikle sarmaşık, kıvrımdallar ya da meanderler ile süslenmiş bordür motifleri, av ya da hayvan mücadelelerinin betimlendiği bir iç friz ve merkezde mitolojik bir sahne betimlemesine sahiptirler (Özügül, 1996: 10). Özellikle Homeros'tan alınan sahneler en çok işlenen mitolojik konular arasındadır (Genç, 1994: 88).

Bu dönemdeki mozaiklerde, figürlü sahneler, Korinth vazo resimleri etkisinde kalmış ve genelde silüet şeklinde betimlenmişlerdir (Hinks, 1933: xlv.). Bordür motifleri olarak genelde svastika (gamalı haç), meander, dalga ve palmetler kullanılmaktadır. Kısa sürede terk edilen çakıl mozaiklerden sonra ortaya çıkan Opus Tessellatum tekniğinde eski motifler kullanılmakla birlikte, bordür motiflerinde çeşitlilik ortaya çıkmıştır. Perspektifle zenginleştirilmeye çalışılan bordür motiflerinden meander, dalga ve örgü motiflerindeki⁵ çok renklilik ve perspektif gösterimleri tüm Roma dönemi boyunca sürecektir olan bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Bergama'daki saray mozaiklerinin çok renkli ve masklı bitkisel bordürleri, hem dönemin özelliklerini yansıtmaları açısından, hem de Roma Çağı'nda da devam ettirilen bir bordür tipinin erken örneklerini oluşturması bakımından önem teşkil etmektedir (Özügül, 1996: 14).

M.Ö. 2. yüzyıldan itibaren gittikçe artan devam ettirilebilir sonsuz motiflerin yaygınlaşması da, değişen kompozisyonlarla birlikte bu dönemlerde görülmektedir. Özellikle İtalya mozaiklerinde sıkça görülen bu tarzdaki sonsuz motifler, genelde geometrik bir tarzda betimlenmişlerdir.

M.Ö. 1. yüzyılda mozaik sanatı yeni bir yön kazanmıştır. Bu zamana kadar az sayıda yerleşimde ve ayrıcalıklı durumlarda kullanılmış lüks bir sanat iken, bu tarihlerden sonra yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu durum, doğal olarak yeni teknik ve içerik değişiklikleri de beraberinde getirmiş, motif repertuarı da gelişmiştir. Süssüz, geometrik ya da doğa kökenli stilize bitkisel motifler, geniş

⁵ Bizans dönemi örgülü döşeme mozaikleri için bkz., Y. Demiriz, *Örgülü Bizans Döşeme Mozaikleri*, 2002, Yorum Sanat Yayınları, İstanbul.

yüzeyleri kaplamaya elverişli tasarımlar şeklinde düzenlenmiştir. Bu değişimlerin ilk örnekleri Delos'ta görülmekle birlikte, asıl devrim İtalya'da gerçekleşmiştir ve Pompei 2. Stil'in 1. evresindeki evlerde bu tipten süslemeler sıkça görülmüştür (Özügül, 1996: 15).

Mozaiklerde betimlenen figürlü kompozisyonların en erken örnekleri M.Ö. 5. yüzyıl ve sonrasında itibaren görülmekle birlikte, betimlenen konular genelde gündelik hayattan alınan sahnelerle, Yunan mitolojisinde işlenen konular olarak kabaca özetleyebiliriz. Bu iki figürlü betimleme tarzı, farklı dönem ve bölgelerde, toplumların beğeni tarzlarına uygun olarak yapılmaktaydı (Üstüner, 2002: 74-75).

M.S. 2. yüzyılın ortalarından itibaren, mozaik sanatında belirli bir değişim görülmekte, düzenleme, konu, motif ve renklerde çeşitlilik göze çarpmaktadır. Geometrik bordürlerle çevrelenmiş figürlü sahnelerin yanı sıra, geometrik motiflere ışık-gölge oyunları ile verilmeye çalışılan perspektif ve döşemelerin panellere ayrılması gibi birçok özellik bu dönemden sonra görülmektedir. Bu dönem döşemelerinin bordür motiflerinde erken örneklerle oranla büyük bir gelişim gözlenmektedir. Son derece sade, geometrik ve stilize formların yanı sıra kalabalık, çok renkli bitkisel motifler ve girlandlar da geç dönemlere kadar görülmektedir.

Hellenistik dönemde, çakıl taşı mozaiklerde sevilerek kullanılan meander motifi, M.S. 2. yüzyıldan itibaren karmaşıklaşmış ve çok renkli bir şekilde yapılarak her dönemde kullanılmıştır. Yine eski bir motif olan ve Hellenistik döşemelerde sıkça karşılaşılan palmet motifi, Roma döneminde terkedilmiş ve bir daha hiçbir bölgede, az sayıda örnekler dışında, kullanılmamıştır.

Anadolu'da ise, genel olarak bakıldığında Roma döneminde geometrik formların tercih edildiği görülmektedir. Figürlü döşemelerde ise, genelde mitolojik konuların yanı sıra hayvan figürleri de kullanılmıştır. Bu özellikleriyle Yunanistan mozaikleri ile benzerlik gösteren Anadolu örneklerinde ayrıca örgü, kurdele, meander, dalga ve sarmaşık motifleri de bordür süslemelerinde kullanılmıştır.

Suriye’de ise mozaik sanatı M.S. 4. yüzyıldan sonra köklerinden kopmuş, Hellenistik etkili doğal kompozisyonlar, yerini geometrik şekilli sonsuz kompozisyonlara bırakmıştır. Meander, baklava, kare ve sekizgenlerle elde edilen değişik kompozisyonlar 5. yüzyılda yaygınlaşmış, bordürler de aynı motiflerle süslenmiştir. Bu değişiklikler figürlü kompozisyonlarda da değişime yol açmış, bitkisel ve hayvan figürlü kompozisyonlara ağırlık verilmiştir.

Hellenistik geleneğin rölyef etkisi ve üç boyutluluğu uyandırma kaygısı terkedilmiş, figürler frontal bir şekilde, şematize hayvan figürleri de soyut bir kompozisyon içinde ard arda sıralanmıştır. Bütün bu değişimler içinde başarıyla uygulanmış olan perspektifli meanderler, kavisli motifler, geometrik motiflerde görülen perspektif ve çok renklilik Suriye mozaiklerinin karakteristiğini oluşturmuştur (Balty, 1989: 491 vd).

Mozaik sanatında kullanılan motiflere genel olarak bakacak olursak, birçoğunun sadece mozağe özgü olmayan, kaynağı daha erken dönemlere dayanan ve değişik dönemlerde çeşitli kullanım alanlarına (Örn; çanak-çömlek) sahip olan motifler olduğu görülmektedir. Bunun en iyi örneklerini ise dalga, örgü ve meander motifleri oluşturmaktadır. Mozaik döşemelerde yer alan geometrik motiflerin bir kısmı ise, mimaride kullanılan yüzey süslemelerinde karşılaşılan motiflerden alınmıştır. Yapıları süsleyen dişli friz ve İyon yaprak dizisi gibi motifler, bordürlerde hem stilize, hem de gerçekçi olarak işlenmiştir. Bitkisel motifler içinde en çok kullanılanlar ise, Antik Çağ’da simgesel olarak taşıdıkları anlamlarla önem kazanan asma, defne yaprakları, akanthus, sarmaşık ve lotus motifleridir.

Motiflerin yayılmasında çoğu zaman bir çizgi takip edilmemektedir. Eş zamanlı olarak farklı bölgelerde ortaya çıktığı gibi, birbirine benzer iki örnek, birbirinden çok farklı zamanlarda kullanılmış olabilmektedir. Bordür motifleri, kullanılan motifler arasında en eskileridir ve ortaya çıktıkları dönemlerde belirli bir anlam taşımış olsalar da zamanla bu özelliklerini kaybetmişler ve sadece dekoratif niteliklerini koruyabilmişlerdir (Özügül, 1996: 94-96).

3. MOZAIĞIN BOZULMA NEDENLERİ VE RESTORASYONU

3.1. Mozaiklerin Bozulma Nedenleri

İnsanlar mozaikleri yüzyıllardan beri bir süsleme aracı olarak kullanmışlar ve onun dekoratif özelliklerinden yararlanarak yaşadıkları mekanları süslemişlerdir. Mozaikler ise eşyanın doğası gereği yıpranması nedeniyle, yapıldıkları dönemlerden itibaren maruz kaldıkları uzun zaman süreçleri içindeki çeşitli etkenler sebebiyle bozulmuş ve tahribata uğramışlardır. Bu etkenleri şu ana başlıklar altında toplayabiliriz:

- 1) Mozaığın yapısal özelliklerinden kaynaklanan bozulmalar.
- 2) Doğa koşullarından kaynaklanan bozulmalar.
 - A) Atmosfer etkileri.
 - B) Su ve nemin etkileri.
 - C) Bitkisel kirlenmeden kaynaklanan bozulmalar.
 - a) Otlar.
 - b) Yosun ve Likenler.
 - D) Hayvanlardan kaynaklanan bozulmalar.
 - E) Deprem ve Yangınlar.
- 3) İnsanların olumsuz etkilerinden kaynaklanan bozulmalar.

Mozaiklerin yapıldıkları yüzyıllar öncesi görünümleri ile kazılarda ortaya çıkarıldıkları andaki görünümleri arasında büyük farklar bulunmaktadır. Buna sebep ise, bulundukları yapının yıkılmasıyla zarara uğraması, yangınlardan dolayı yanık izlerine sahip olması, yağmur, bitki kökleri ve yeraltı suları yüzünden zamanla tahribata uğramasıdır(Bassier, 1974: 43).

Toprak altında bulunan mozaik, ortamın durumuna ve kendi iç yapısına göre belirli bir miktarda bozularak çevresi ile bir dengeye ulaşır ve daha yavaş bir bozulma sürecine girmektedir. Belirli değişikliklerle toprak altında ortama uyum sağlamış olan mozaik, kazı sırasında açığa çıkarıldığında, hava şartlarından etkilenerek tekrar değişime uğrayacaktır. Bu değişimden dolayı etkilenmenin az ya da çok tahribata

neden olması, mozağin yapısının özelliklerine de bağlıdır. Ayrıca yüzyıllar öncesinden şu ana kadar var olmaya devam eden insanların bilinçli veya bilinçsizce yapmış oldukları tahribatlar da bulunmaktadır (Akıllı, 1989: 165). Bütün bu yıpranma nedenleri, mozaiklerin bünyesindeki öğeleri tahrip ederek onu yok olmaya kadar götüren sürecin başlangıcını oluşturmaktadır.

3.1.1. Yapısal Özellikler Nedeniyle Bozulmalar

Mozaikler yapılırken yapılan hatalı uygulamalar ve eksiklikler, mozağin zaman süreci içinde doğa koşullarından daha çabuk etkilenmesine neden olmaktadır. Kazı anında üstündeki toprak alınarak ortaya çıkarılan mozağin az veya çok tahribata uğraması, yapılan zeminin sağlam olmasına, tesfiye harcı ile mozaik harcının gerekli ölçülerden oluşmasına ve tesseraların kalitesine bağlıdır. Bütün bunların olumsuz olması durumunda, malzeme bakımından zayıf olan mozaik, zaman faktörü hakkında kesin bir şey söylenememesine rağmen doğa koşullarından çok fazla etkilenir ve tahribata uğrar. Bozulmanın yavaş veya hızlı olması, bulundukları yer durumuna ve doğa koşullarının çok sert geçmesine de bağlıdır (Akıllı, 1989: 166).

Mozaikler yapılırken, üst üste dökülmüş bulunan harç tabakaları zaman süreci içinde bazı etkenlerden ve yapım hatalarından dolayı bozulmaya başlamaktadır. Daha eski, kaba ve karışım bakımından zayıf olan mozaik harçlarının tahribatı daha çabuktur. Bu durum ise, mozağin zamanla yok olmasına yol açmaktadır (Akıllı, 1988a: 114).

Mozaik yapımında farklı malzemeden oluşmuş tesseraların kullanılması, mozaik yüzeyinin daha çok etkilenmesine, yüzeyinin çatlamasına ve aşınmasına neden olmaktadır. Malzemenin çeşitliliği bu durumu kaçınılmaz kılmaktadır. Siyah ve beyaz renkli tesseralardan yapılmış olan mozaiklerde de aynı durum söz konusudur. Burada kireç taşından yapılmış olan tesseralar, tortul malzemeden yapılmış olan siyah tesseralara göre daha dayanıklı olduklarından yıpranma ve yok olmaları daha geç olmaktadır (Tab.24-Res.48; Akıllı 1989: 173-Res.1). Tesseraların çok fazla gözenekli

olmaları ve iyi yerleştirilmemeleri de parçalanmayı hızlandırmaktadır(Akıllı, 1988c: 189). Antik restorasyon, tesseraların boyutlarına sadık kalınarak yapılmış olsa dahi, bu yerler mozaiklerin en zayıf noktalarıdır (Velloccia, 1977: 37). Bu kısımlar zaman süreci içerisinde tahripkar ortamdan daha çok etkilenmektedir.

Tesseralar; çekiç, taşçı kalemi, murç gibi aletlerle işlenirken, bazen el kayması veya yanlış vurma sonucu gözle görülmeyen fakat bir süre sonra ortaya çıkan çatlaklar oluşmaktadır (Tab.24-Res.49; Akıllı 1988c: 203-Res.3). Tesseraların parçalanmaları zaman içerisinde ortamın değişkenliğine ve toprağın cinsine bağlı olarak hızlanmakta, bu ise tesseralar üzerindeki çatlakların genişleyerek parçalanmalarına neden olmaktadır. Çok asitli ve organik bakımdan zengin topraklar da tahribatı daha çok hızlandırmaktadır.

3.1.2. Doğa Koşullarından Kaynaklanan Bozulmalar

Mozaik, toprak altında bulunduğu ortamdan, kazı sırasında üzeri açılarak tamamen ortaya çıkarıldığında ısı, nem ve iklim şartlarına göre değişime uğramakta, bu değişim mozaik harcının çürümesine neden olmaktadır. Kabarma, çatlama ve çökmeler ilk olarak mozaik harcını etkilemektedir. Parçalanma, çevre ve hava durumuna göre bazı durumlarda birkaç gün içinde gerçekleşmektedir. Kabarmalar ise, mozaik yüzeyine basıldığında elastik bir durum alması ile kendini göstermektedir.

Bütün bu tahribatlar mozaiklerin bulunmasından kısa bir süre sonra ortaya çıkmaktadır. Nedeni ise, tabiatın ve çevrenin değişkenliği ile ilgilidir. Topraktan açık havaya çıkarılan mozağin karşılaştığı en önemli etmenler, nem değişimi ve tuz problemidir. Mozaikler açığa çıkarıldığında, yapıldığı malzemede bulunan suyun buharlaşması sırasında suda çözülen tuzlar kristal haline geçmektedir. Bu durum ise, oluşan basınçla birlikte, mozaik malzemesi üzerinde çatlama ve kırılmalara neden olmaktadır (Tab.25-Res.50; Akıllı, 1989: 174-Res. 4). Ayrıca mozağin üzerinde duran toprağın alınması da, yüzyıllardır uyum içinde olan basınç dengesini bozacağından mozaikte çatlama ve kabarmalar oluşturmaktadır (Akıllı 1988c: 180).

Atmosfer ise, içinde değişik oranlarda gaz ve kirleri barındırmaktadır. Atmosfer içinde bulunan yabancı ve aktif maddeler, mozaik harcını ve tesseraları olumsuz yönde etkilemektedir. Bu maddeler aynı zamanda toz ve kurum içinde yoğunlaşmakta, atmosferin mozaik yüzeyine olan kimyasal saldırısı, daha çok hava kirliliğinin yoğun olduğu bölgelerde, suyun çözücü etkisiyle oluşan asit kirliliğiyle birlikte bozulmalara yol açmaktadır.

Dünya üzerindeki rüzgarlardan kaynaklanan tozlar, düşen yağmur damlaları tarafından sürüklenip, yıkanarak çamurlu bir yağmur oluşturmakta; bu durum ise mozaik yüzeyinin aşınmasına ve çatlaklardan mozaik harcının içine girerek onun zamanla parçalanmasına neden olmaktadır. Esinti halinde ise, tozlar ve diğeri yabancı maddeler mozaik yüzeyine çarparak yüzeyin aşınmasına ve kopmalara, çatlaklar arasına giren bitki tohumları da gelişerek çatlakların genişlemesine, tesseraların yerlerinden oynamasına ve mozaik harcının parçalanmasına neden olmaktadır(Akıllı 1989: 168) (Tab.25-Res.51; Akıllı 1989: 175-Res. 5).

Su ise, güçlü bir eriticidir ve mozaiklerin kısa sürede bozulmasına yol açmaktadır. Suyun taşıdığı kimyasal etkenler ve bunların tepkimelerinden oluşan maddeler mikrop, kurt ve çeşitli zararlı böceklerin çoğalmasını kolaylaştırmaktadır. Suya yakın olan mozaiklere su sürekli olarak nem aktarmaktadır. Bu bakımdan, su birikintilerine yakın olan mozaiklerin bozulmaları daha da hızlıdır (Tab.26-Res.52; Akıllı 1989: 175-Res. 6).

Soğuk ve don ise, sadece suyun bozucu etkisi işe karıştığında etkili olmaktadır. Mozağin boşluk ve çatlaklarını dolduran suyun donması mozaik harcını bozmakta ve çatlakları genişletmektedir. Suyun donması, hacmini % 9 oranında arttırmakta (Erguvanlı, 1978: 240) ve oluşan basınçla birlikte mozaiklerin parçalanmasıyla birlikte tesseraların kalkmasına neden olmaktadır (Tab.26-Res.53; Akıllı 1989: 176-Res.7).

Çevre ile ilgili olan bitkisel kirlenmenin oluşumunda soğan ve kazık köklü bitkiler ile yosunlar, likenler ve mantarlar önemli rol oynamaktadır. Bitkilerin

mozaiklere olan saldırısı, değişik etki ve tahribatlara neden olmaktadır. Otlar, mozaik döşemelerde onarılması imkansız tahribatlara yol açmaktadır (Tab.27-Res.54; Akıllı 1989: 176-Res. 8). Değişik şekillerde verimli yerlerden rüzgarların yardımıyla mozaikler üzerine gelmiş bulunan bitki tohumları (Buğdaygiller, soğanlı bitkiler, köklü ve kazık köklü bitkiler), mozaiklerin çatlaklarına ve toprak birikintilerinin bulunduğu yerlere yerleşerek büyümeye başlarlar (Akıllı, 1988: 189-190).

Tesseraların altında bulunan çatlaklar aracılığı ile köklenir ve havadan elde ettikleri maddelerle üremeleri kolaylaşır. Tohumların büyümeleri sırasında çıkarttıkları asitler mozaiklerdeki çatlakların genişlemesine, enine ve boyuna genişleyen çatlaklar ise tesseraların kalkmasına neden olmaktadır. Bu olaylar, büyük tesseralardan oluşmuş veya çok kuru harçtan yapılmış mozaiklerde daha sık görülmektedir.

Bitki köklerinin yaptığı kimyasal ve mekanik hareketle (Villa, 1977: 45), mozaiklerde açılan yerlere sular girer ve kışın donarak tesseraların parçalanmasına neden olur. Ayrıca burada karmaşık organizmaların oluşmasına da zemin hazırlarlar. Bu durum, mozaik yüzeyinin tamamen bir bitki örtüsüyle kaplanması ile sonuçlanmaktadır. Bitki örtüsünün altında mozaiklerin tamamen kaybolması için yaklaşık olarak 30 yıl geçmesi gerekmektedir (Velloccia, 1977: 39).

Su yosunu, kara yosunu ve mantarlar mozaik yüzeyini çoğu zaman koruyucu, fakat daha çok tahrip edici olarak kabul edilirler. Fakat yine de zararlı bitkilerin ve buğdaygillerin yarattığı tahribata karşıt bir karaktere sahiptirler. Bu bakımdan bunları otlardan ayrı olarak incelemek gerekmektedir (Akıllı, 1989: 169). Kapalı ve esinti olmayan kuytu yerlerde oluşan yosunlar, mozaiklerin yüzeyinde gri-mavi renkli bir tabaka oluştururlar. İyi ışık alan yerlerde ise renkleri yeşile daha yakındır. Yosunlar mozaiklerin renklerini soldururlar ve motifleri görünmez hale getirirler (Velloccia, 1977: 41).

Yosunların yaptığı tahribatta mozaik harcı sağlam kalmaktadır, fakat yosunlar mozaik yüzeyinde lekelenmelere ve tesseralarda gözeneklenmelere yol açmaktadır.

Likenler de, yosunlar gibi mozaik yüzeyini dış etkenlerden çoğu zaman koruyucu görünmelerine rağmen daha çok tahrip edicidirler. Tüm mozaik yüzeyini kaplayan likenler önemsiz olarak görülen aşınmanın sonucunda, zamanla yüzeyde delikler açarak büyük zararlar verirler. Likenler süngerimsi karakterleri nedeniyle, suyu belirli bir zaman alıkoyması ve bunu mozaik yüzeyinin hemen altında tutması sonucunda önemli boyutlara varabilen tahribatlara da neden olabilmektedirler (Akıllı, 1988a: 115).

Hayvanların mozaiklere etkisi ise, kimyasal olarak salgıladıkları organik asitler aracılığıyla veya mekanik olarak delerek ya da kazarak gerçekleşmektedir. Toprak altında yaşayan hayvanlar, birçok faaliyette bulunarak, zemini gevşetmeye yardımcı olmakta ve ayrışmayı kolaylaştırmaktadırlar. Böylece mozaiklerin altında bulunan toprağın kayması sonucunda, özellikle çatlamalar, çökmeler ve kopmalar meydana gelmektedir. Delici hayvanlar ise, mozaik harcında delikler açarak çatlama ve parçalanmalara neden olabilmektedir.

Kazı alanlarında üstü açık ve koruma altına alınmayan mozaiklerin üzerinde büyük ve küçükbaş hayvanların dolaşması da mozaiklere zarar vermektedir. Bazı mozaikler üzerinde çıkmış olan otları hayvanların yemeleri sırasında sağa-sola çekiştirmeleri, tesseraların yerlerinden oynamalarına ve dağılmalarına neden olmaktadır (Akıllı, 1989: 170).

Depremler ise, mozaiklerin eski çağlardan bu yana parçalanmasına ve yok olmalarına neden olmaktadır. Yer sarsıntıları, mozaik harçlarının çatlamasına ve tesseraların yerlerinden çıkmalarına neden olmaktadır. Büyük çapta olan sarsıntılarda ise mozaiklerin, bulunduğu yapının yıkılarak mimari parçaların düşmesi nedeniyle, kırılma ve üzerlerinde çökmeler oluşturmaktadır. Yangınlar ve düşen şimşekler de mozaiklerin yıpranması ve parçalanmasına neden olmaktadır. Mozaiklerde, eski ve yeni yangınlardan dolayı meydana gelen kireçlenme ve siyahlaşma (Tab.27-Res.55; Akıllı, 1988a: 115) tesseraların doğa koşullarına karşı direncini azaltmakta, mozaiklerin çürüyüp dağılmasına ve parçalanmasına yol açmaktadır (Akıllı, 1989: 170).

3.1.3. İnsanların Gerçekleştirdiği Olumsuz Etkiler

İnsanlar eski zamanlardan bu yana mozaikleri bilinçli ya da bilinçsiz olarak tahrip etmekte, görüş ve düşüncelerine ters düşen mozaikleri bilinçli olarak parçalamakta ve yok etmektedirler (Tab.28-Res.56; Akıllı, 1989: 178-Res. 12). İnsanların gerçekleştirdiği tahribatlar birçok şekilde karşımıza çıkmaktadır. Eski harabeleri ziyaret eden ziyaretçilerden bazıları, açıkta bulunan mozaiklerden birkaç tessera sökerek hatıra olarak almakta ya da bazıları ise koruma altına alınan mozaikleri görebilmek amacıyla mozaikleri, bazı yerlerindeki koruyucu malzemeyi kaldırarak açıkta bırakmakta ve böylece mozaikler tahripkar ortama karşı korunmasız kalmaktadır. Ziyaretçilerin açıkta bırakılan mozaikler üzerinde, yazılı ikaz levhalarına aldırmadan dolaşmaları ise, tesseraların yerlerinden oynamasına ve aşınmalarına neden olmaktadır (Akıllı, 1989: 171).

Arkeolojik alanların yakınlarında yoğun bir sanayinin kurulmuş olması da mozaikleri etkilemekte, meydana gelen hava kirliliği tesseraların daha çabuk bir şekilde bozulmalarına yol açmaktadır. Yapılan inşaatların temel açma aşamasında bulunan mozaikler de, işlerin engellenmemesi için çoğu zaman iş makineleriyle yok edilmektedir.

Bilimsel kazılarda ortaya çıkarılan bazı mozaikler, çalışanların görüş ve düşüncelerine bağlı olarak ya da olanakların kısıtlı veya hiç olmaması nedeni ile de tahrip olmaktadır. Mozaiklere ayrıca kazı sırasında farkında olmadan da hasar verilebilmektedir (Haswell, 1973: k.t). Toprak altında bulunan mozaikler, uzun zaman süreçleri içinde hassaslaşmakta, en küçük kazma hareketlerinden bile etkilenmektedirler. Bu bakımdan dikkatli bir şekilde küçük çapalar ve mala yardımı ile mozaiklerin üzerleri açılmalı, tahripkar ortamlardan etkilenerek bozulmalarını önlemek içinse, hemen koruma ve onarım çalışmalarına başlanmalıdır. Zorunlu olduğu takdirde ise, mozaiği kaldırıp onararak tahripkar ortamlardan uzaklaştırmak gerekmektedir.

3.2. Mozaiklerin Korunması ve Restorasyonu

3.2.1. Kısa Süreli Koruma ve Restorasyon

Mozaiklerin tahrip olma durum ve sebepleri araştırıldıktan sonra, tahribatın hızını azaltmak için bir takım kısa ve uzun vadeli önlemler almak gerekmektedir. Kısa vadeli önlemler, mozaiklerin hızlı bir şekilde bozulmasını önlemek amacıyla, genelde kazı alanlarında uygulanan acil önlemler arasında yer almaktadır. Bu çalışmalarla birlikte belki de mozaiklerin uzun süre yerlerinde korunması sağlanabilecektir (Akıl, 1988a: 115).

Mozaiklerin yerinde korunması ve onarımında kısa vadeli önlemler olarak kabul edilen, az masraflı ve çok kullanışlı fakat zararlı olan çatlaklara çimento şırınga etme ve kenarlarının sınırlandırılması yönteminden kaçınmak gerekmektedir. Diğer yandan epoksi reçinelerinin geniş bir alanda kullanımı yüksek maliyet ve teknik problemler yaratmaktadır. Bu bakımdan mozaiklere zarar vermeyen, her yıl tekrarlanabilen bir bakım şekli uygulanmalıdır. Bu bakım, sadece tabiat olaylarından koruyan bir örtü şeklinde değil, tamamen temizlenmiş mozaikleri, belli bir sıcaklıkta tutabilecek, su sızıntılarını ve bitki gelişmelerini önleyecek, mozaiklere zarar vermeyen bir maddeden yapılmış levhalar üzerine, bitki tohumlarından ve tuzlardan arındırılmış bir kum tabakası örterek yapılmalıdır.

Eskiden çatlaklar için vasat sonuçlar alınabilen çalışmalar yapılmakta, bu ise genel onarımlarda sorunlar ortaya çıkarmaktaydı. Acil durumlarda, sıvı çimento şırınga etmek gibi uygulamalar ve mozaik kenarlarının sınırlandırılması, eserleri ağır şekilde tahrip etmekte, mozaiklerin parça parça kaldırılması gerektiğinde kenar ve arka taraflarının temizlenmesini imkansız kılmaktadır. Çünkü şırınga edilen çimento, tesseraların arasından sızmakta ve onları zemine iyice yapıştırıp çok sert bir blok oluşturmaktadır. Bu ise, mozaiklerin diğer kısımlarında çatlakların oluşmasına yol açmaktadır. Oluşturulan sert blok ve mozaiklerin kenarlarında bulunan harç, mozaiklere zarar vermeden kimyasal ve mekanik yöntemlerle çıkarılamamaktadır. Bu

yüzden onarım tamamlandıktan sonra bazı kısımlarda çimento izleri kalmakta ve tesseraların rengini değiştirmektedir.

Mozaiklerin yapım harcına benzeyen, kireç kaymağı-kum ya da tuğla kırığı ve tozunun karıştırılmasıyla elde edilen harç karışımının şırınga edilmesi ve sentetik reçinelerin kullanılması da kenarlarının sınırlandırılması işlemi için bazı bölgelerde olumlu sonuçlar verebilmektedir. Ancak kullanılan malzeme ve reçinelerin ışık, ısı ve rutubete karşı dayanıklı olmaları gerekmektedir. Bununla birlikte sonradan vermiş oldukları zararlardan dolayı, özellikle sentetik reçinelerin kullanımları sınırlandırılmalı ve ancak acil durumlarda uygulama yapılmalıdır (Akıllı, 1988a: 116).

Tesseraların az ya da çok tahrip olması, yapılmış oldukları malzemelerin kalitesine bağlıdır. Tesseralar niteliğine yönelik olarak yapılacak olan analiz çalışması, gerçekleştirilecek olan onarım çalışmaları için, tahribatları önceden tanımlayabilme ve ona uygun bir müdahale yöntemi oluşturulabilmesine yardımcı olmaktadır. Fakat böyle bir analiz sonrasında yapılacak olan onarımlar her zaman iyi sonuçlar vermemekte, çatlamış bulunan tesseraların sentetik reçinelerle sağlamlaştırılması yerine en iyi çözümün kazıda aynı mozaiğe ait olan tesseraların yerlerine yerleştirilmesi olduğu görülmektedir.

Bitkiler tarafından tahribata uğramış tesseraların bakım ve onarımı, normal şartlarda tahrip olanlara göre daha acil bir müdahaleyi gerekli kılmaktadır. Bitki kökleri tarafından yerlerinden oynatılmış ve çıkmış olan tesseraların ise, harç üzerindeki izlerine ve motiflerin durumlarına göre yerlerine yeniden yapıştırılması gerekmektedir.

Açıktaki bulunan mozaiklerin korunmasında ortaya çıkan en önemli sorun otlar, yosunlar ve likenlerin uzun vadede onarılması imkansız tahribatlara yol açmasıdır. Bitkisel saldırıyı yok etmek için, mozaikin bulunduğu ortamın durumuna göre, değişik mekanik ve kimyasal çalışmalar yapmakta yarar vardır. Fakat bu çalışmaların bitki örtüsüne karşı uzun süre olumlu sonuçlar garanti etmedikleri ve zararsız olanların tekrarlandıkları görülmüştür (Tab. 28-Res. 57; Akıllı, 1988a: 115).

Bazı bitkilerin sökülmeye karşı dayanıklı olması nedeniyle, bunların elle veya bir alet yardımıyla çıkarılmasında büyük güç sarf etmek gerekmektedir. Bu uygulama, mozaiklerin harç tabakasında ve tesseralarda, onarılması güç ciddi tahribatlara neden olmaktadır. Böyle bir temizleme çalışmasının, mozaığe uzaktan bakıldığında otlardan arındırılmış temiz bir görünüm vermesi amacıyla bir sene içinde birkaç kez tekrarlanması göz önüne alındığında, bu işlemlerin ne ölçüde tahribata yol açacağı daha iyi bir şekilde anlaşılmış olur.

Bitkilerin sökümü sırasında, bazı kök parçalarının toprak altında kalıp, bir süre sonra yeniden filizlenmeleri her zaman mümkün olabilmektedir. Çünkü sökme işlemi sırasında hiçbir zaman bitki kökünün hepsini çıkarmak mümkün olamamaktadır. Yosunların temizlenmesinde ise, tahta aletler ve orta sertlikteki fırçalar kullanılmalı ve tesseraların zarar görmemesi için oldukça özenli bir çalışma yapılmalı, yapılacak bazı deneylerle de koruyucu önlemlerin alınması gerekmektedir.

Kimyasal maddeler ise, sorun yaratmadan hem zaman hem de iş bakımından kolaylık sağlamakta, bitkileri yormaya gerek kalmadan yok etmektedirler. Mozaiklerin üstü açılmadan önce, bitkilerin temizlenmesi için koparmak yerine (mozaiklere verilecek zararın kesin olmasından dolayı), kimyasal bitki ilaçlarıyla daha önceden yapılmış olan deneysel uygulamalar sonucunda en uygun kimyasalların tespit edilip uygulanması şeklinde müdahale edilmelidir.

Kazı çalışmaları sırasında üstü açılan mozaiklerin gün ışığına çıkmasıyla birlikte bitkilerin çoğalma girişimleri hızlanmakta, kimyasal ilaçlarla uygulanacak hızlı bir müdahale bu işlemi durdurmaktadır. Tüm bitki çeşitleri köklendiğinden, sonuç ne olursa olsun, kimyasal ilaçlar ilk başlarda mozaığı zayıf zararlardan koruyabilir. Fakat köklenmeler daha vahim bir durum almaya başlar ve bu tehlikeler kazı sonrasında terkedilmiş mozaiklerde daha büyük boyutlarda görülmektedir. Hangi şartlarda olursa olsun, çalışmaların yeniden ele alınması gereklidir ve müdahaleler deneyimsiz kişiler tarafından yapılmamalıdır (Akıllı, 1988a: 117).

Kimyasal ilaçlar etki durumlarına göre tohumlamayı önleyici olanlar, fotosentezi önleyiciler, nefes almayı önleyiciler gibi çeşitlilik göstermektedirler. Kullanılmak istenen kimyasallar renksiz olmalı, uygulamadan sonra hiçbir tortu bırakmamalı veya en azından yağmurla hemen çıkabilmelidir. Ayrıca insanlar ve evcil hayvanlar üzerinde zehirleyici etkisi olmamalı, uygulama süresi boyunca istenilen bölgenin dışında kimyasal etkileri olan sızıntılar yapmamalı ve toprakta kimyasal atıklar bırakmamalıdır.

Yer mozaiklerinin korunmasında kök veya tüm bitki üzerinde etkili olan ilaçların kullanılmasında yarar vardır. Diğer değişik durumlarda bulunan (düşey) mozaiklerde kullanılmak istenen ilacın ise, öncelikle bitkilerin yaprakları aracılığıyla alınabilmesi özelliğine sahip olması gerekmektedir.

Düşey mozaikler üzerinde bulunan bitkilerin yok edilmesinde, yaprakla temas edecek ilaç tipi yeterli olmakta, bitkiler uygulamadan sonra damarları yoluyla kök kısımlarına kadar ilerleyen ilacın tesiriyle, genelde hiç iz bırakmadan yok olmaktadır. Büyük kökler ise, kuruduktan sonra hacim olarak küçüleceklerinden mozaiklere zarar verilmeden kolayca sökülebilmektedirler.

Bazı bitki ilaçları suda eriyebilen, nötr kimyevi reaksiyonlu ve toprakta kalıcıdır. Öncelikle bitkilerin köklerine etki etmekte, fakat bazı bitkiler üzerindeki etkileri zayıf olduğunda, bitkilerin büyüdüğü ilkbahar veya sonbahar mevsimlerini seçmek gerekmektedir. İki mevsim arasında kalan uygulama seçenekleri ise, mozaiklerin bulunduğu bölgedeki iklim şartları göz önüne alınarak yapılmalıdır. Ayrıca kullanılan tüm bitkisel ilaçların, yosunlar ve likenler üzerinde her zaman etkili olmadığı da bilinmelidir.

Mozaik yüzeylerinin bitkisel saldırılara karşı korunması ve bu zararların yavaş yavaş yok edilmesi, mozaiklerin korunmasında büyük yararlar sağlamaktadır. Tüm bu önlemler ise, kısa vadeli olup mozaiklere acil durumlarda uygulanmalı ve zararsız olanların tespitinden sonra sık sık tekrarlanmalıdır (Akıllı, 1988a: 118).

3.2.2. Uzun Süreli Koruma ve Restorasyon

Kazı çalışmaları sırasında üstü açılmış olan mozaiklerin tahrip olma hızı, daha önce uygulanmış olan kısa vadeli koruma çalışmalarıyla önlenemiyorsa, tahribatların hızını azaltıp zarar vermesini önlemek amacıyla, mozaiği kaldırıp daha önce hazırlanmış olan güçlü bir harç tabakasına oturtmak ya da arkasına harç dökerek sağlamlaştırmak gerekmektedir. Uygulamalardan birine karar vermeden önce, mozağin ortaya çıkarıldığı yerin durumu ve bölgenin doğal koşullarının mozaikler üzerindeki etkinliğinin tespiti yapıldıktan sonra olmalıdır.

Mozaiklerin her şeyden önce ortaya çıkarıldığı yapıyı süsleyen bir parça olması nedeniyle (Akıllı, 1988b: 115), yerinden kaldırılıp laboratuvar ya da müze ortamına kaldırılmadan önce, her türlü yerinde koruma ve onarım çalışmalarının denenmesi ve ancak olumsuz sonuçlar alındıktan sonra yerinden taşınması düşünülmelidir. Böyle bir uygulama sürekli bakım, yere bağlı sorunların kontrol altında tutulması sonucunda yüksek bir maliyet ortaya çıkmaktadır. Bu konudaki çalışmaların sürekli olarak yapılmakta olmasına rağmen, uygulamaların azlığından ve sonuçların genel anlamda bilinmemesinden kaynaklanan bilgi yetersizliğinden dolayı ortaya çıkarılan mozaiklerin yerinde korunmaları ile ilgili uzun süreli tedbirler alınamamaktadır (Akıllı 1988a, s. 118).

Kazılarda ortaya çıkarılan mozaiklerin kaldırılarak, başka bir yerde koruma altına alınması, bulunduğu bölgenin doğa koşulları mozaiği oluşturan malzemenin tahribatına neden oluyorsa, bundan sonra kaldırılıp onarılmalı ve uygun bir ortamda koruma altına alınmalıdır. Ancak bu uygulamalar mozağin yerinde koruma ve onarım imkanı kalmadığı zaman yapılmalıdır.

Mozaikler, kazı sırasında ortaya çıkarıldığı yapıların ayrılmaz birer parçası olduklarından, onarımlarını yaparak buluntu yerlerinde muhafaza etmek ve bu konuda çalışmalar yapmak gerekmektedir. Mozaiklerin kaldırılması ve onarımı sırasında yapılacak olan uygulamalar, eserlerin durumuna ve restoratörlerin gerekli gördüğü

malzemeleri kullanmalarına göre değişmektedir (Akıllı, 1987: 12). Yapılması gereken işlemler kısaca şu şekilde özetlenebilir:

- 1) Temizleme, çizim ve fotoğraf çalışmaları.
- 2) Koruyucu malzemelerin yapıştırılması.
- 3) Kaldırma yöntemlerinin uygulanması.
- 4) Mozaik harcının ayrılması ve artıkların temizlenmesi.
- 5) Boşlukların doldurulması ve tabanın sağlamlaştırılması.
- 6) Yüzey temizliği ve tamamlama işlemleri.

Kazı sırasında toprak altında mozaik olduğu tespit edildiğinde, büyüklüğü ve nereye kadar uzandığı öncelikle belirlenmelidir. Mozağin üzerinde bulunan toprak ya da taş yığını, yüzeyde 15-25 cm kalınlığında bir tabaka kalacak şekilde alınmalıdır. İhtiyaç duyulduğu takdirde, mozaiklere zarar vermeden vinç ya da diğer motorlu araçlarda kullanılabilir. Bu işlemlerden sonra mozaik üzerinde kalan toprak tabakasının atılması için özen gösterilmeli, mozaikler en ufak kazma hareketlerinden bile etkilendiği için, küçük çapa ve malalarla üzerleri açılmalıdır. Mozaiklerin üzerinde kalan toprak artıkları ve tozlar fırça ya da basınçlı hava püskürterek atılır ve böylece mozaik fotoğraf çekimleri için hazırlanmış olur.

Mozaik yüzeyi su, arapsabunu veya deterjan kullanılarak yumuşak fırçalar yardımıyla kirlerden tam olarak temizlenmelidir. Çok kirli olan kısımların temizliğinde mekanik yöntemler, gerekli görüldüğü takdirde ise kimyasal yöntemler de kullanılmalıdır. Bundan sonra mozağin genel fotoğraf çekimlerinin yanında, ayrıca bölümlere ayrılan mozağin her ayrı bölümü için de çekimler yapılır. Bu işlemler sırasında hazırlanan fotoğraflı fişler üzerine, o bölümün konumunu tanıtmaya yarayacak özellikler de belirtilmelidir (Akıllı, 1987: 12).

Mozağin tamamı ya da bölümlere ayrılan kısımlarının çizimleri ise, 1/1 veya 1/10 taslağını verecek şekilde yapılmalıdır (Tab. 29-Res. 58; Akıllı, 1988a: 116). Böyle bir çalışma, mozaik parçalarının birleştirilmesi ve düşen tesseraların yerlerine oturtulmasında kolaylık sağlamaktadır. Fotogrametri yöntemi ise, az bulunan bir alet olduğundan ve pahalı bir çalışma gerektirdiğinden ender olarak kullanılmaktadır.

(Bassier, 1974: 43). Mozağin ayrıca kesit çizimleri yapılmalı, mozaik harcının kalınlığı ve tabakalanma durumu tespit edildikten sonra, harçtan örnekler alınarak sertliği saptanmalıdır.

Mozaiklere koruyucu malzemeler yapıştırılmadan önce kenarlarda bulunan oynamış tesseralar, yan tarafa uygun bir malzeme (kil) ile bastırılarak geçici olarak sağlamlaştırılmalıdır. Mozaik yüzeyinin gevşek olan bölgelerinde de aynı yöntem uygulanmalı, fakat genelde daha sonradan rahatça çıkarılabilecek bir malzeme olan kil kullanılmalıdır.

Kaldırma işleminin yapılabilmesi için, mozaiklerin yüzeyine pamuklu bir dokunun yapıştırılması gerekmektedir. Yapıştırma işleminden önce mozaik yüzeyinin kuru olmasına dikkat edilmeli, yüzeyin nemli ve ıslak olması durumunda iyi bir sonuç elde edilemeyeceğinden, bazı kurutma aletleri ile kurutma işlemi yapılmalıdır. Bölgenin ve mozağin bulunduğu yerin nemi, yağmur ve hava ısısı dikkate alınarak hangi yapıştırıcının kullanıldığı saptanmalı ve ona göre uygulamaya geçilmelidir (Bassier, 1974: 44).

Yapıştırıcı ilk önce mozaiklerin uygun olan bir yerinden başlayarak 1-2 metre karelik bir alana fırça ile sürülmelidir. Daha sonra ise, pamuklu doku (kaput bezi) yapışkanın üzerine düz bir şekilde yayılmalı ve bunun üzerine aynı yapışkan ince bir tabaka şeklinde tekrar sürülmelidir. Pamuklu dokunun tesseraların yüzeyine iyice yapışması için fırçalarla hafif bir şekilde vurulması gerekir. İşleme devam edilerek kaldırılmak istenen mozağin yüzeyine koruyucu malzeme yapıştırılır ve kurumaya bırakılır. Yapışkanın kuruması için enfraruj lambaları ile ısı verilmesi ya da sıcak hava püskürtülmesi de yapılabilmektedir (Akıllı, 1987: 13).

Mozağin durumuna ve mevcut olan şart ve imkanlara göre parçalara ayırdıktan sonra; levha yerleştirerek (Tab. 29-Res. 59; Bassier, 1978: 62-75.), yukarı kaldırarak (Tab. 30-Res. 60; Akıllı, 1987: 13), yan destekler üzerinde kaydırarak (Tab. 30-Res. 61; Akıllı 1988a: 117) veya bütün halinde rulo yaparak (Tab. 31-Res. 62; Akıllı, 1987: 13) ya da silindir üzerinde kaydırma ve keserek kaldırma (Tab. 31- Res.

63; Bassier, 1978: 72) yöntemlerinden birinin uygulanmasıyla ve alt kısımdan kesiklerle harçtan ayırdıktan sonra kaldırma gerçekleştirilmektedir (Akıllı, 1988a: 119). Mozaikler kaldırılırken, her zaman harcından ayırmak mümkün olmadığından, bazen harç tabakası ile birlikte kaldırılması gerekebilir. Bu gibi durumlarda mozaik düz bir zemin üzerine ters çevrildikten sonra alt kısımda bulunan harcın kaba kısmı kesiklerle alınmalı, kalan harç artıkları ise, dikkatli bir şekilde, tesseralara zarar verilmeden küçük kesikler kullanılarak temizlenmelidir.

Kaldırma sırasında düşmüş bulunan tesseralarsa belirlenebilen yerlerine oturtulmalıdır. Eskiz çizimlerinden yararlanılarak mozaiklerin ters yayılımının doğruluğu saptanmalı ve ayrılmış bulunan bazı parçalar yerlerine yerleştirilmelidir. Eksik kalan kısımlar ise, daha sonra çıkarılabilecek bir malzemeyle doldurulmalı ve kenarlar sınırlandırılarak tabanın sağlamlaştırılmasında kullanılacak olan harcın dökümüne başlanmalıdır.

Tabanın sağlamlaştırılması, mozağin tekrardan yerine oturtulacağı göz önüne alınarak hafif, sağlam ve orijinal harcına uygun bir malzeme ile yapılması gerekmektedir (Akıllı, 1988a: 119). Sağlamlaştırma, çimento veya dolgu malzemesinin yapıştırıcı (Örn; Araldit, Movolith, Polyester) ile karıştırılmasından elde edilen harcın, mozaik tabanın üzerine yerleştirerek ya da mozaığı taze harç üzerine yaymakla gerçekleştirilir (Akıllı, 1987: 14). Tesseraların harç tarafından yeterli derecede tutulmaması sonucunda, mozaik yüzeyinden kaldırma dokusunun çıkarılması sırasında zorluklar ortaya çıktığı için dikkatli hareket etmek gerekmektedir. Uygulamadan sonra kaldırma dokusu çıkartılmış bulunan mozaik yüzeyine orijinal harcına uygun sulu harç yapılıp üzerine dökülerek ve bir süre sonra fazla harç alınarak tesseraların sağlamlaştırılması yoluna da gidilebilmektedir.

Sağlamlığından dolayı çimento ile yapılan taban sağlamlaştırması, mozaiklere ileride ikinci bir işlem yapılmasını olanak dışı bırakmakla birlikte, ağırlığından dolayı uygulamadan sonra bunu tekrar yerine oturtmak küçük parçalarda çok zor, büyük parçalarda ise imkansız olması nedeniyle ancak başka bir işlem yapma olanağı kalmadığı zaman uygulanmalıdır. Sentetik reçinelerle yapılan taban

sağlamlaştırmasında ise, yanıcı olmaları ve geç kurumaları gibi olumsuz yanları olmakla birlikte, üzerinde kolayca çalışabilme imkanının bulunması, üst üste birleştirilmiş tabakaların belirli bir esnekliğe sahip olmasından dolayı üzerinde rahat dolaşabilme imkanının bulunması ve hafif olmaları sonucunda rahat taşınmaları olumlu etkenler olarak görülmektedir (Akıllı, 1988c: 199).

Tabanı sağlamlaştırılmış olan mozaiklerin yüzeyinde bulunan kaldırma dokusu, sıcak suyla ıslatıldıktan sonra çekme ya da sıcak hava püskürtmek suretiyle, mozaik buluntu yerine yerleştirilmeden veya yerleştirildikten sonra çıkartılır. Eksik kısımlardaki dolgular alındıktan sonra, bazı kısımlarda bezemelerin devamlılığını sağlamak amacıyla, onarım öncesi yüzeyden toplanmış olan mozaiğe ait tesseralar kullanılarak tamamlama işlemi yapılır kalan boşluklar ise mozaik harcına uygun bir harçla doldurulur (Akıllı, 2004: 137-143). Son olarak temizlik ve çevre düzenlemesi yapılarak koruma ve onarım o sene için tamamlanmış olur⁶ ve bakım mozağin tahripkar ortamdan etkilenmemesi için her sene tekrarlanmalıdır (Akıllı, 1988a: 119).

⁶ Detaylı bir mozik konservasyonu için bkz., Y.S. Şener, “Side Antik Kenti Sütunlu Cadde Mozaiklerinin Konservasyonu”, *20. Arkeometri Sonuçları Toplantısı*, 2004, s. 53-66; K. Severson, H.K. Ersoy, “Conservation of Mosaic on Archaeological Sites”, *Field Notes*, 18, 2002, Japanese Institute of Anatolian Archaeology, Ankara.

4. BÜYÜK SARAY MOZAİKLERİ RESTORASYON ÇALIŞMALARI

4.1. Büyük Saray Mozaikleri ve Yapının Tarihçesi

4.1.1. Yapının Tarihçesi

M.S. 726-843 yılları arasında yaşanan ve sanatsal açıdan büyük bir yıkıma neden olan İkonaklast Dönem nedeniyle, başkent İstanbul'da günümüze ulaşan ve Erken Bizans Dönemi mozaik sanatının genel karakterini belli edebilecek düzeydeki duvar mozaikleri bulunmamaktadır. Bizans'ın bu erken dönemindeki resim sanatı karakteri ancak, başkent dışındaki eserler sayesinde bilinmektedir (Mısır-Sina Dağı St. Catherina Kilisesi, Roma-Galla Placidia Martyriumu v.b.).

Gerek figürlerin ifadesinde, gerekse gündelik yaşamla bağlantılı konuların, genel olarak, sevilerek resmedildiği Erken Bizans Dönemi mozaik geleneğinin kökenleri ise, antik dönemdeki Hellenistik sanat karakterine dayanmaktadır. Ama bu arada, Doğu'dan gelen daha farklı etkilerin de sanata yansıdığı görülmektedir. Bu dönemde Bizans resim sanatı henüz antik geleneklerden tam anlamıyla kopmamış, Justinianus dönemi ile birlikte yaşadığı geçiş evresinden sonra, bölgesel farklılıklar göstermekle birlikte, ancak Bizanslı karakterini kazanmıştır.

Yaklaşık bin yılı aşkın bir süre Bizans İmparatorluğu'na başkentlik yapan İstanbul'da, bu erken döneme ait tek örnek ise, günümüzde Sultanahmet Camii'nin güneydoğusunda, Arasta Çarşısı olarak adlandırılan yerdeki bir Bizans yapısında bulunmuştur (Eyice, 1988: 3) (Tab. 32- Res. 64; Belge, 2002: 14). Bu yapı aslında, Bizans Saraylar kompleksi olarak adlandırılan bölgenin içinde bulunmakla birlikte, o dönemde Triclinium (sütunlu avlusu olan, önemli davet ve törenlerin yapıldığı kabul salonu) olarak kullanılmıştır (Tab. 32- Res. 65; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 17). Bu açıdan bakıldığında, o dönemlerde, önemli bir işlevi olan yapının mozaik döşemelerle süslenmesi son derece doğal gözükmektedir.

Büyük Saraylar kompleksi, ilk kez I. Konstantin (Büyük Konstantin) döneminde (M.S. 307-337), Roma kenti örnek alınarak yapılmış (Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 14), M.S. 532 yılında çıkan "Nika İsyanı" nedeniyle (Ostrogorsky, 1999; 66;

Prokopios, 1994: 18; Müller-Wiener, 2001: 85) bölge tahrip olmuştur. İsyanın kanlı bir şekilde bastırılmasından sonra, halkın sevgi ve güvenini tekrardan kazanmak isteyen I. Justinianus, önemli yapı faaliyetlerine girişmiş, yeni imar dönemiyle birlikte saray bölgesindeki yapıların köklü bir onarımını ve yenilenmesini sağlamıştır (Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 26).

Justinianus döneminde saraylar kompleksi genişletilmiş ve bugünkü Hipodrom ve Aya Sofya'dan Marmara Denizi kıyılarına kadar olan, yaklaşık 100.000 metrekairelik bir alan üzerine yeniden inşa edilmiş ve surlarla çevrilmiştir. Dört kısımdan oluşan saraylar bölgesinin (Chalke-giriş ve kabul dairesi, Daphne-merkez dairesi, Hieros- harem, saray içi ve Magnaura Sarayı; Ünsal, 2001: 79; Yücel, 1985: 12; Eyice, 1988: 7) 1872 metrekairelik bölümü mozaik tabanlarla döşenmiştir (Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 26). Bu zengin bezemeli mozaikler, İstanbul'un İmparatorluk Dönemi Sarayları'nın boyutlarını ve iç mimari öğelerinin karakterini göstermesi açısından önem taşımaktadır ve Roma dönemi örneklerini gölgede bırakacak niteliktedir.

Mozaikler, kenar uzunlukları ortalama 5 mm'yi bulan mozaik taşlarından, taban üzerindeki 1 metrekairelik alana ortalama 40.000 adet taş yerleştirilerek yapılmıştır. Bütün yapı göz önüne alındığında, taş sayısı 75-80 milyonu bulmaktadır. Yaklaşık 250 metrekairelik bir parçası bulunan Büyük Saray Mozaikleri ise, bilimsel veriler incelendiğinde bu sayının 1/7-1/8'lik bölümünü (10-11 milyon) oluşturmaktadır (Jobst, 1997: 15). Bu açıdan bakıldığında, Geç Antik Çağ'da bilinen en büyük ve en görkemli mozaikler olarak nitelenen Büyük Saray mozaikleri, Erken Bizans Dönemi'nde İstanbul'un sivil mimari yüzey kaplama sanatının en önemli örnekleri arasında bulunmakta ve günümüzde Antik dönem İstanbul'unda çıkarılan en önemli arkeolojik buluntular arasında yer almaktadır (Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 81).

Erken Dönem Bizans sanatının genel karakterini yansıtmaması ve Bizans'ın iç mimari düzeneklerinin görkemini ortaya koyması bakımından oldukça önemli olan bu mozaiklerin, M.S. 7-8. yüzyıllardaki resim yasağı nedeniyle, üzerleri mermer levhalarla kaplanmış ve unutulmuştur. İlerleyen yüzyıllarda Bizans'ın siyasi ve

ekonomik yönden zayıflaması nedeniyle, denizden gelebilecek saldırılar dikkate alınarak, saraylar bugünkü Haliç kıyılarına taşınmış ve eski saraylar terkedilmiştir. Bölge daha sonra zamanın ve doğanın yıkıcı etkileriyle tahrip olmuştur.

Eski saraylar bölgesinde, İstanbul'un 1453 yılında Fatih Sultan Mehmet tarafından alınmasından sonra bir Türk mahallesi kurulmuş ve bölge tamamen kapanmıştır (Cezar, 1963: 375). 1912 yılındaki, tüm İshakpaşa Mahallesi'ni yok eden büyük bir yangınla, Büyük Saray kompleksi yeniden keşfedilmiştir. Yangından sonra mahalle terkedilmiş ve yanan evlerin altındaki Bizans yapılarının kalıntıları gün ışığına çıkmıştır.

Bu arada, 19. yüzyılda batıda Bizans tarihi ve sanatına karşı ilgi duyulmaya ve eski kaynaklar araştırılmaya başlanmıştır. Bizans araştırmacıları, İstanbul'da 1912 yılında ortaya çıkan yapı kalıntılarının Bizans'ın saraylar bölgesine ait olduğunu tespit etmiş ve kazılara başlanmıştır. 1921-1923 yılları arasında Fransızlar Mangan Sarayı'nda, ardından Edinburg St. Andrews Üniversitesi'nden İngiliz bilim adamları da Sultanahmet Camii Külliyesi içinde yer alan Arasta Çarşısı'nda kapsamlı kazılara başlamışlardır (1935-38, 1951-54; Yücel, 1985: 15).

J.H. Baxter başkanlığında yürütülen İngiliz kazıları sırasında, bölgenin Chrysotriklinos olarak adlandırılan bölümünde (Bkz. Res. 65), büyük peristilli bir avlu, avluya aynı eksenle oturmuş apsisli bir salon ve bunların etrafında toplanmış çeşitli yapılarla birlikte mozaikler bulunmuştur. Ancak çıkarıldıktan sonra, korunması yeterince yapılamayan mozaikler her geçen gün tahrip olmaya başlamıştır⁷.

Sütunlu yapının kuzeydoğu salonunun kazılmasından sonra alan, ahşaptan geçici bir sundurmayla koruma altına alınmıştır. Koruma altına alınan alanda ve eski Arasta Çarşısı'nın dükkanları arasında bir Mozaik Müzesi oluşturulmuş⁸, Büyük Saray

⁷ O dönemde yapılan kazılar için bkz., A. Ogan, "İngiliz Arkeoloji Alimlerinin İstanbul'da Arasta hafriyatı ve meydana çıkan mozaikler", *Türk Tarih ve Otomobil Kurumu Belleteni*, 1952, 126, s. 3-5.

⁸ Mozaik Müzesi ile ilgili bkz., E. Yücel, *Der Grosse Palast-Mosaikenmuseum*, 1988, İstanbul; C. Soyhan, A. Pasinli, "İstanbul Mozaik Müzesi", *Sanat Dünyamız*, 16, 1979, s. 12-19.

Mozaikleri Müzesi adı altında, 1953 yılında, İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ne bağılı olarak ziyarete açılmıştır. 1979 yılında Aya Sofya Müzesine bağlanan Mozaik Müzesi, yine aynı yıl, özellikle çatının yapı fiziğı açısından yetersiz kalışından kaynaklanan ve giderek yaygınlaşan ağır bozulmalar nedeniyle ziyarete kapatılmıştır.

O zamanki Aya Sofya Müzesi Müdürü Sabahattin Türkoğlu'nun girişimleri sonucunda, mozaiklerin koruma ve restorasyonu ile bilimsel çalışmaların yapılabilmesi için, Avusturya Bilimler Akademisi ile T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü arasında imzalanan ortak çalışma anlaşması sonucunda (1982), yeni bir müze binasının planlanmasına başlanmıştır. Yeni "Büyük Saray Mozaikleri Müzesi", İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü'nden Mimar Alpaslan Koyunlu tarafından tasarlanarak, 1987 yılında bitirilmiştir (Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 81).

Mozaiklerin korunması ve restorasyonu işi ise, bilimsel çalışmanın başkanlığını yürüten Prof. Dr. Werner Jobst tarafından üstlenilmiştir. Oluşturulan ortak bilimsel ekip, 1983 yılından itibaren 15 yıl boyunca çalışmıştır. Mozaiklerin korunması aşamasında, ilk olarak zeminden gelen rutubeti önlemek için Drenaj çalışmaları yapılmıştır. Daha sonra mozaikler yerlerinden sökülerek Aya İrini Kilisesi'nin üst katlarına taşınmış, arka yüzleri çevrilerek onarıma başlanmıştır.

Kopan parçalar yerlerine yerleştirilmiş, mozağin altına sağlam olması için uçak yapımında denenmiş olan alüminyum laminatlar yerleştirilmiştir. Bu hafif yapı levhaları, Epoxil reçinesi yardımıyla kireç bazlı yatak harcı üzerine yapıştırılmış, mozaiklerin kirleri mikro buhar püskürtücü aletlerle temizlendikten sonra, büyük panolar şekline getirilerek tekrardan orijinal yerlerinde birleştirilmiştir. 1987 yılında bitirilen müze binası, restorasyon ve konservasyon çalışmalarının 1997 yılında tamamlanmasıyla birlikte yeniden ziyarete açılmıştır.

4.1.2. Büyük Saray Mozaikleri'nde İşlenen Konular

Günümüzde Arasta Çarşısı'nda, Aya Sofya Müzesi'ne bağlı olarak faaliyet gösteren Mozaik Müzesi'nin mozaikleri, konularını Bizans'ın günlük yaşantısından ve mitolojiden alan oldukça ilginç sahnelerden oluşmaktadır (Tab.33- Res.66⁹ ve Res.67; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 80). Mozaiklerde; doğa ağırlıklı resimlerde açık havada çoban yaşamı, iş yapan köylüler, avcılar, oyun oynayan çocuklar, yabani ya da çayırdaki otlayan evcil hayvan gruplarının yanı sıra, mitolojiden, hayvan hikayelerinden veya masallarda değinilen egzotik hayvanlardan da (karışık yaratıklar) alıntılar betimlenmiştir (Jobst, 1997: 16).

Arka arkaya sıralanan tek tek sahnelerin içeriği hayvanlar alemi, av ve oyun, çoban yaşamı, doğal çevre ve söylenceler gibi konulardır. Günümüze ulaşan mozaik parçaları üzerinde 90 konu, 150 kadar insan ve hayvan betimlemesi görülmektedir. Figürlerin yanında ayrıca kayalar, tepelikler, çalılar, ağaçlar, tarlalar, dereler, kapılar, köprüler, çeşmeler, kulübeler v.b. nesneler niteliğinde, bitki dünyasından alıntılar ve mimari öğeler de konuları tamamlayıcı unsurlar olarak sahnelere ilave edilmiştir (Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 45).

Konular ise, genel olarak şu ana başlıklar altında toplanmaktadır:

- 1) Av sahneleri (Tab. 34- Res. 68; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 39).
- 2) Hayvan mücadeleleri (Tab. 34- Res. 69; Oğuz Erkan).
- 3) Doğal ortamlarında bulunan hayvanlar (Tab. 35- Res. 70; Jobst-Gurtner, 1996: 11-27).
- 4) Çoban yaşamı (Tab. 35- Res. 71; Jobst, 1995: 29-49 ve Tab.36- Res. 72; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 53).
- 5) Oyun oynayan çocuklar (Tab. 36- Res. 73; Oğuz Erkan).
- 6) Mitolojik konular (Tanrı Dionysos'un Hindistan'dan dönüşü, Bellerophon'un canavar Chimera'yı öldürüşü v.b., Tab. 37- Res. 74; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 52).

⁹ 2004 yılı Ocak ayında Mozaik Müzesi'ni ziyaretim sırasında tarafımdan çekilmiştir.

- 7) Masal dünyasının egzotik karışık yaratıkları (Grifon, Chimera v.b., Tab. 37- Res. 75, Oğuz Erkan).
- 8) Tabiat manzaraları ve mimari betimler (Bkz. Res. 73).

Mozaiklerin düzenlenmesinde doğa ve çevre belirleyici öğeler olarak rol oynamakta, bu özellik ise, Bizans İmparator saraylarında da, Hellenistik-Roma dönemlerinden kalma, mekan içi duvarlar, döşemeler ve tavanlar gibi geniş alanların anıtsal manzara resimleriyle bezenmesi geleneğinin devam ettiğini kanıtlanmaktadır. Böyle bir yaklaşımda amaç, ideal doğayı betimleyerek, izleyicinin gözünde sarayın aslında cennet bahçesi olduğu izlenimini uyandırmaktır. Birbirine dolanan bitkilerden oluşan kenar süslemeleri içinde resmedilen Tanrı Dionysos'un dünyası da bu yaklaşıma uymaktadır (Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 56).

Mozaik Müzesi'nde sergilenen mozaikler sadece tek bir yapıdan olmayıp, sarayın başka yerlerinde bulunan bazı mozaikler de yine aynı yerde sergilenmektedir (Belge, 2002: 30). Hellenistik sanat etkilerinin açık olarak hissedildiği mozaikler, araştırmacılar tarafından genel olarak M.S. ~4-8. yüzyıllar arasına tarihlendirilmekte (Yücel 1985: 15), genel kanı ise 6. yüzyıla işaret etmektedir. Kazılar sırasında mozaik döşemelerin hemen altında bulunan Gazze Amphoraları, mozaiklerin tarihlendirilmesinde önemli rol oynamıştır¹⁰.

Antik dönemlerde, Necef Çölü'nün sulanan kısımlarında yetişen üzümlerden üretilen çok değerli bir şarabın, bu amphoralar içinde, Gazze Limanı üzerinden bütün Akdeniz ülkelerine yollandığı bilinmektedir. Bizanslı yazarlardan Stephanos, kaleme aldığı sözlüğünde, pişmiş topraktan yapılan bu Gazze kaplarını, "*Kéramoi Gazitói*" olarak adlandırmış ve bu kaplar M.S. 5-6. yüzyıl buluntu toplulukları arasında yer almıştır. Bu verilere dayanılarak saray mozaiklerinin, Büyük Saraylar kompleksinin köklü bir değişime uğradığı M.S. 6. yüzyılın ilk yarısında döşendiği kesinlik

¹⁰ Büyük Saray Mozaikleri'nin tarihlendirilmesi ile ilgili olarak bkz.; G. Hellenkemper-Salies, "Die Datierung der Mosaiken im Grossen Palast zu Konstantinopel", *BjB*, 187, 1987, s. 273-286.

kazanmıştır (Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 61; Jobst, 1997: 17) (Justinianus I. Dönemi, M.S. 527-565).

4.2. Büyük Saray'daki Mozaik Restorasyonları

1935-1938 yılları arasında, İngiliz kazıları sırasında ortaya çıkarılan Büyük Saray Mozaikleri, yapılan bazı koruma çalışmalarından sonra (mozaiklerin sağlamlaştırılması için çimento harcı kullanılmış ve mozaiklerin üstü geçici bir strüktür ile kapatılmıştır) 3 Aralık 1953'de İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ne bağlı bir bölüm olarak ziyarete açılmıştır. Türkiye'nin o dönemlerde en büyük mozaik müzesi olan Antakya Müzesi'nden sonra oldukça önemli buluntulara sahip olan Mozaik Müzesi 26 Eylül 1979'da Ayasofya Müzesi yönetimine bırakılmış (Yücel 1985: 15) ve müze aynı yıl içinde ziyarete kapatılmıştır.

Mozaik Müzesi olarak kullanılan mekanın, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün mülkiyetinde oluşu ve Arasta'nın onarımına başlanması nedeniyle müzenin kapanması ve eserlerin buradan başka bir yere götürülmesi kararlaştırılmıştır. Bu arada Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu; Sultanahmet Külliyesi Arastası'nda bulunan ve oraya başka yerlerden getirilen mozaiklerin bir başka yere nakledilebileceğine, Arasta'nın içinde kalan in-situ mozaiklerin Arasta restorasyonu sırasında korunabileceğine, bu yüzden dış etkilerden korunarak yerlerinde bırakılmalarının gerekli olduğuna çevrenin turizm açısından önemli bir alan olması nedeniyle karar vermiştir (Yücel 1985: 16).

Kültürel varlıkların doğal olarak aşınması ve tahribatlara maruz kalması, kullanılan malzemeler için ancak elverişli çevre koşullarının yaratılmasıyla geciktirilmekte ya da önlenmektedir. Doğal aşınma ve tahribat faktörünü, yani çevreden etkilenmeyi ortadan kaldırma olanağı uzun bir süre, büyüklükleri nedeniyle bulundukları yere bağlı olan anıtlar için uygulanmış ve bu amaçla duvar resimleri, mozaikler ve birçok eser müzelere taşınmıştır. Koruma ve restorasyon tekniklerinin bugünkü eğilimi ise, elverişli çevre koşulları için uygun ortamı yaratmak, bu koşulları

yapıların ya da eserlerin bulunduğu orijinal yerlerinde sağlamak şeklinde gerçekleşmektedir (Herold, 1990: 169). Bu açıdan bakıldığında, Büyük Saray Mozaikleri'nin yerinde korunması ve sergilenmesi, turistik önemi dışında, diğer in-situ eserlerin korunmasında örnek olabilecek bilimsel uygulamalar açısından da önem taşımaktadır.

70'li yılların sonunda Büyük Saray Mozaikleri'nin oldukça ilerlemiş olan çürüme süreci, çevre koşullarının etkilerinin hiçbir şekilde engellenememesi olarak özetlenebilecek yapı fiziği sorunlarından kaynaklanmaktadır. Giderek yaygınlaşan ağır bozulmalar nedeniyle mozaiklere müdahale edilme kararı alınmış, bunun üzerine T.C. Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü ile Avusturya Bilimler Akademisi arasında 4 Mayıs 1982'de bir protokol imzalanmıştır.

Bu protokolle Türk hükümetini Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürü Dr. Nurettin Yardımcı, Avusturya hükümetini ise Avusturya Bilimler Akademisi başkanı Prof. Dr. H.C. Herbert Hanger, Genel Sekreter Prof. Dr. H.C. Leopold Schmetterer ve Küçük Asya Antik Devir Mozaiklerini Araştırma Komisyonu Başkanı Prof. Dr. Hermann Vetters temsil etmiştir.

Yapılan bu protokolle Büyük Saray Mozaikleri'nin bilimsel tespiti ve korunması konusundaki sözleşmenin yönetimi Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü ile Küçük Asya Antik Devir Mozaiklerini Araştırma Komisyonu'na verilmiş, çalışmaların sevk ve idaresinde Prof. Dr. Hermann Vetters ile Doç. Dr. Werner Jobst görevlendirilmiştir (Yücel, 1985: 17).

Türk hükümetini temsilen çalışmalarda Ayasofya Müzesi Müdürü Arkeolog Erdem Yücel başkanlığında, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürü Sabahattin Türkoğlu, Y. Mimar Müh. Hüseyin Başçetinçelik ve Behçet Erdal görevlendirilmiştir. Yapılacak olan projenin finansmanını ise, Avusturya Bilimler Akademisi ve Bilimsel Araştırmaları Destekleme Fonu ile Türkiye Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü sağlamıştır (Jobst, 1997: 17).

Büyük Saray Mozaikleri'nin ortaya çıkarılmasından sonra geçen ~50 yıllık süreç tahribatın boyutlarını fazlalaştırmış, bu olumsuz etkenler doğrultusunda mozaiklerin yerinde korunamayacağı anlaşılmıştır. Bu amaç doğrultusunda gerçekleştirilen uluslararası protokolden sonra, mozaiklerin tekrardan yerinde teşhir edilebilmesi amacıyla bulunduğu binanın yeniden tasarlanmasına ve mozaiklerin daha uygun çalışma koşullarının sağlanabileceği bir mekana taşınması ve restore edilmesi kararlaştırılmıştır¹¹. Mozaiklerin sergileneceği yeni müzenin tasarımı İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü'nden Mimar Alpaslan Koyunlu tarafından yapılmış ve 1987 yılında müze binasının yapımı bitirilmiştir (Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 81).

Büyük Saray Mozaikleri Konservasyon ve Restorasyon Projesi'nin en temel sorunu olarak, mozaiklerin maruz kaldığı etkilerin ana hatları belirlenmiş ve bu çerçevede sistemli bir çalışmanın aşamaları uygulanmaya çalışılmıştır. Mozaiklerin öncelikli olarak çürüme nedenleri tespit edilmiş, ilk yapılan çalışmalarla birlikte bu bozulma ve çürümelerin giderilebilmesi amaçlanmıştır. Bu önceliklerle birlikte mozaik döşemelerin korunması sağlanmış, koruma açısından gelecekte olumsuz bir etkide bulunan iklimsel ve çevresel koşullardan etkilenmeyi ortadan kaldıracak önlemlerin alınması gerekliliği doğmuş ve böylece mozaiklerin doğal çevreden en az şekilde etkilenmesinin yolları aranmıştır.

Mozaiklerin korunması için yapılan geçici yapının artık bu işlevini yerine getirememesi (Tab. 38- Res. 76; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 72) ve mozaiklerin korunması amacıyla geçmişte yapılan bazı hatalı restorasyon uygulamalarının sonucunda mozaikler oldukça tahrip olmuş, mozaiklerin bulunduğu yerlerdeki nemin yüksekliğinin yanında koruyucu çatının da artık doğanın etkilerine karşı koyamaması bozulmanın boyutlarını fazlalaştırmıştır (Tab. 38- Res. 77; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 33). Mozaiklerin bulunduğu ortamın nem oranının yüksekliği, mozaiklerin altında bulunan harç tabakalarının dağılmasına ve mozaiklerde taban seviyesinden yer yer 1

¹¹ 1983-1988 yılları arasında yapılan çalışmalar için bkz.; W. Jobst, H. Vetters, "Mosaikenforschung im Kaiserpalast von Konstantinopel, Vorbericht über das Forschungs-und Restaurierungsprojekt am Palastmosaik in den Jahren 1983-1988", *Österreichischen Byzantinistik Wissenschaften phil.-hist. Klasse-Denkschriften*, 228, 1992, Österreich.

m'ye kadar ulaşabilen çökmelere neden olmuş (Tab. 39- Res. 78, Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 75), bunun sonucunda ise mozaikleri oluşturan parçaların tabanla olan teması geniş ölçüde kesilmiştir (Herold, 1990: 170). Nemin sürekli bir şekilde mozaikleri etkilemesi, doğal olarak suda eriyen tuzların oluşmasına olanak sağlamıştır¹².

Mozaiklerin bulunduğu alanda kimyasal, fiziksel ve biyolojik tahribatlar gözle görünür bir dereceye ulaşmış, harç yatağında kalkerli ara maddenin oluşması, betondaki tuzların çözülerek mozaik tabanına ulaşması ve tuz kristallerinin belli bir hacim kazandıktan sonra mozaik parçalarını yerinden oynatması ve yosunlaşma ile ayrıca oluşan bitki köklerinin mozaiklerin yerlerinden oynamasına neden olması da burada görülen belli başlı tahribatlar olarak tespit edilmiştir. Bütün bunların sonucu olarak taban oldukça zayıflamış, yapı malzemesinin sağlamlığı ise yoğun nemden dolayı artık korumaya yeterli olamamıştır (Yücel, 1985: 17).

Mozaik döşemelerdeki zararların büyük çapta olması, bulunduğu yerde yapılacak olan restorasyon olanağını ortadan kaldırmış ve mozaiklerin yeni bir mekana götürülmesi gerekmiştir. Kurtama ve konservasyon çalışmaları, zor lojistik şartlarda yürütülmek zorunda kalmış ve mozaiklere uygun bir konservasyon yöntemi tam olarak bulunamadığı için çalışmalar adım adım gidilerek 15 yıl gibi uzun bir zaman dilimine yayılmıştır. Bu zaman süreci içerisinde 20 çalışma dönemi gerçekleştirilmiş, bu ise toplam olarak 26 ay sürmüştür (Jobst, 1997: 18).

Mozaikler yerlerinden kaldırılmadan önce yapılan temel belgeleme (fotoğraf ve çizimler) işlemlerinin ardından çalışma programı belirlenmiştir. Buna göre öncelikle bazı mozaikler Aya İrini'ye taşınmak istenmiş, bu aşamada birçok zorlukla karşılaşmıştır. Mozaik döşemelerin bazı yerlerde 1 m'nin de üstünde bir çökmeye uğraması (Bkz. Res. 78) geleneksel olarak yerden kaldırma yöntemlerinin kullanılmasını engellemiş, mozaiklerin o zamana kadar almış olduğu nem miktarının fazlalığı da bu çalışmaları önemli ölçüde engellemiştir.

¹² Detaylı bilgi için bkz.; K. Herold, "Die Konservierung der Palastmosaiken in Istanbul", *Restauratorenblätter*, 9, 1987/88, s. 196-202.

Mozaik bir tabanın yerinden çıkarılabilmesi için parçacıkların yüzeyi öncelikle bir dokuyla kaplanması gerekmekte, böylece olabildiğince büyük bir kesitin yerinden çıkarılması kolaylaşmaktadır. Bu amaca uygun olarak öncelikle, mozaik yüzeyinin kurutulması çalışılmış, yapılan çalışmalarda ilk başlarda kurutma işlemi pek etkili olmamış (yarım saat bile etkili olmamış), daha sonra ise nemi sürekli olarak denetim altında tutabilmek için (Herold, 1990: 172; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 39) mozaiklerin bezeme olmayan yerlerindeki harcına delikler açılarak enfraruj lambaları ve sıcak hava püskürtme yöntemleriyle kuruma sağlanabilmiştir (Tab. 39- Res. 79; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 59).

Bundan sonraki aşamada çok kirli olan mozaiklerin yüzeylerinin temizlenmesine başlanmış, yağlı bir tabaka oluşturan kirler aseton yardımıyla çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu genel temizliğin ardından, mozaikler yatak harcından ayrılmadan önce üzerlerine cam elyafından saydam ve yumuşak bir doku Beva 371 adlı yapıştırıcıyla yapıştırılmıştır (Tab. 40- Res. 80; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 59).

Buradaki temel amaç, cam elyafının saydamlığından yararlanarak mozağin kesme işlemi sırasında en az zararı görmesini sağlamak şeklindedir. Bu şekilde, tamamen şeffaf bir tabaka ile çalışmanın sağladığı avantajla mozaik sıraları bozulmadan bölünebilmiştir (Yücel, 1985: 18).

Mozaik döşemeler, 0.5-1 metre karelik bölümlere ayrılmış, bölme işlemi ya kenar bordürleri boyunca ya da eksik parçalar göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmiştir (Tab. 40- Res. 81; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 66). Üzerlerine koruyucu malzeme yapıştırılarak sağlama alınan, çoğunluğu zaten eski yatak harcından kurtulmuş olan mozaik parçaları, yassı ve uzun demir lama kesikler yardımıyla yerinden sökülüştür. Sökülen toplam 338 parça, alt yüzleri üste gelecek şekilde düz plakaların üzerine yerleştirilerek, çeşitli işlemlerden geçirilmek üzere Aya İrini Müzesi'nin ikinci katına taşınmıştır (Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 68).

Proje işliğı olarak hazırlanan Aya İrini Müzesi'nin ikinci katında, kurtarmaya yönelik çalışmalar ağırlıklı olmak üzere, mozaikler üzerindeki uygulamalar devam

etmiştir. Burada, mozaik taşlarının arkasında gevşek ve dökülme durumunda olan eski yatak harcı kalıntıları temizlendikten sonra, yerine eski harcın özelliklerine uygun (Tab. 41- Res. 82; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 66) yeni kireç harcı hazırlanıp yatak harcı 2 cm kalınlığında tesseralar arasına girecek şekilde aplike edilmiştir (Tab. 41- Res. 83 ve Tab. 42- Res. 84; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 63). Mozaikler daha sonra belirli bir zaman süresince yeterli sağlamlığa erişinceye kadar bekletilmiştir.

Daha sonra, bu parçaların taşıma, çalışma ve yeniden yerine koyma işlemlerine karşı dayanıklılığı sağlayıcı önlemlerde yaygın olarak kullanılan demirli çimento harç içine oturtma gibi işlemlerden kaçınılmış, oluşturulan mozaik panoların şekline ve boyutlarına uygun bir şekilde kesilen (uçak yapımında kullanılan) alüminyum petek ve lamel plakaları Araldit (epoksi reçine) ile arkadaki harçlı yüzeye yapıştırılarak (Tab.42-Res.85; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 64) hafif bir konstrüksiyon oluşturulmuştur.

Bu şekilde sağlamlaştırılan mozaik parçaları bezemeli yüzeyleri üste gelecek şekilde döndürüldükten sonra (Herold, 1990: 173) geçici koruyucu olan cam elyafı tabakaları kimyasal solventler yardımıyla sökülüştür (Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 68-69). Gelişkin bir teknoloji ve emek gerektiren bu işlemler 1983-1987 yılları arasında bitirilmiş, bundan sonra ise onarım ve koruma çalışmalarına geçilmiştir.

Onarım ve koruma işlemlerinin başlangıcını, zaman ve dikkat gerektiren yüzey temizliği oluşturmaktadır. Mozaik döşemelerin parlak renkleri, çeşitli kirleticiler ve kimyasal etkileşimler sonucunda yıpranmış, is ve toz tabakaları, bilinçsiz bir şekilde çimento sıvanarak yapılan restorasyonlar, mozaik taşları yüzeyinde kireç taşının alçıya dönüşmesi sonucu ortaya çıkan bozulmalar mozaiklerin eski görünümlerinden çok şey kaybettirmiştir (Tab. 43- Res. 86 ve Res. 87; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 64). Bu bozulmaların başlıca etkenleri ise, yüksek düzeydeki hava kirliliği (is, toz, havadaki asitlilik) ve denize yakın bir bölgede bulunulmasından dolayı oluşan tuzlanmanın yarattığı etkilenmeler şeklinde özetlenmektedir.

Yapılan bazı deneyler sonucunda, kirli ve bozulmaya uğrayan yüzeylerin temizliğinde ancak amaçlara uygun ve değişik temizleme yöntemlerinin başarıya ulaştığı görülmüştür. Mozaiklerin üzerindeki kaba kirlerin asetonla temizlenmesi dışında (Tab. 44- Res. 88; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 66), uygulanacak temizlik yöntemi kirliliğin derecesine, mozaiklerin sertliğine ve aşınmanın oranına bağlı olmakla birlikte (Herold, 1990: 173), ana temizlik bulucusu Josef Sücs'ün adını taşıyan JOS yöntemiyle yapılmıştır. Bu yöntem; hava, su, ve dolomit taşı tozundan oluşan bir karışım, dönen sarmal bir ışın şeklinde temizlenmesi gereken yüzeyin üzerine, püskürtme aleti yardımıyla belirli bir açıdan püskürtülerek yapılmaktadır (Tab. 44- Res. 89; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 64).

Uygulanan bu yöntemde, püskürtülen karışımın çıkış basıncı 1 bar'dan daha düşüktür. JOS yönteminin malzeme üzerindeki en olumlu yanı, ana dokuyu koruması şeklindedir. Yüzeyler üzerinde istenilen alana kolayca yönlendirilebilen ışın, kir tabakasının denetim altında uzaklaştırılmasını sağlamaktadır (Tab. 45- Res. 90 ve Res. 91; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 65). Temizliği zor olan kirlerin çıkarılmasında ise, özel kimyasal bileşimler kullanılmış (Tab. 46- Res. 92; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 64 ve Res. 93; Jobst, 1994: 45-51), tüm bunların yanı sıra özellikle eski onarımlardan geriye kalan çimentonun temizlenmesinde bisturi ve pnömatik mikro keski gibi mekanik temizleme yöntemleri de uygulanmıştır (Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 70-71).

Temizlik işlemlerinin ardından mozaik taşlarının sağlamlaştırılmasına geçilmiş, kullanılacak olan malzemeler bazı deneylere tabi tutulmuştur. Kullanılan taş ve cam gibi hammaddelerin ayrıntılı analizleri yapılmış, su emme oranları ve tuzlardan etkilenme dereceleri belirlenmiştir.

Ayrıca, mozaik yüzeyinin araştırılması ve çürümüş olan altyapının araştırılmasının bununla birleştirilmesi belgeleme amaçları bakımından kesinlikle gerekli işlemlerdir. Bu nedenle, harç yuvasının yapısı, işlenen hammadde, yapım tekniği, mozaik parçacıklarının yapımında kullanılan maddeler gibi hususlar olabildiğince araştırılıp belgelenmesi gerekmektedir (Herold, 1990: 173).

Tüm bu işlemlerin ardından mozaiklerde kullanılacak olan taşların üretiminde dört değişik malzemeden yararlanılmıştır:

1. Çok ince renk çeşitlemelerine ayrılabilen kireç taşı türleri.
2. Koyu parlak tonlarda kırmızı, mavi, yeşil ve siyah renkli cam küpler.
3. Pişmiş topraktan, pas rengi kırmızı mozaik taşları.
4. Az sayıda yarı kıymetli taşlar.

Teknik açıdan bakıldığında, yukarıda adı geçen malzemelerin tümünün inorganik yapıda olması, sağlamlaştırma işlemlerinde boşlukların arka kısımlarına mineral kitle enjeksiyonu (Örn; Ledan TB 1), yapıştırma yoluyla bölgesel sağlamlaştırma işlemlerinde akrilik emulsiyonlar (Örn; Primal AC 33) ve kenarların desteklenmesinde sentetik katkı mineral tutkallar (epoksiler) kullanılması gibi tek tip metodların uygulanmasına olanak sağlamıştır (Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 72).

Bağlayıcı öge kaybı nedeniyle kırılganlaşan mozaik taşlarının sağlamlaştırılıp dengelenmesinde ise iki ayrı malzemeyle sonuca gidilebilmiştir. Camdan mozaik taşlarında akışkan akrilik reçinesi (Paraloid B 72) kullanılmış, kireç taşı ve pişmiş topraktan örnekler ise bir tür sıvı kuvarsla doyurulmuştur. Mozaik taşlarının arasında tuzlanmaya bağlı patlamalar ya da dış etkenler nedeniyle oluşan boşluklar, uygun renkte, ince sıvılı dolgu malzemeleriyle (Örn; Ledan TN 1) kapatılmıştır. Bölgesel olarak yapılan protimetre ile tuz ölçümleri yapılmış, bu şekilde mozaiklerde oluşan ağır tuzlanmalar saptanarak yerlerinin belirlenmesine olanak sağlanmıştır.

Tuzların kristalleşmesinden dolayı ortaya çıkan yıpranmayı önlemek üzere, mozaiklerin tuzlardan arındırılması gerekmiş, tuzlar mozaik yüzeylerine uygulanan su emdirilmiş 1 cm kalınlığında idrofil (kağıt hamuru) kompresleri yardımıyla çözülebilmıştır. Çözülen tuzlar yer değiştirip, mozaiklerin yüzeylerinden giderek kuruyan kompresin içine aktarılmış, daha sonra ise kuruyan kompresin çıkarılmasıyla birlikte yüzeyden temizlenmişlerdir. Bu yöntemle mozaiklerin bünyesinde bulunan tuz yoğunlukları büyük ölçüde indirgenebilmiştir.

Bu işlemlerden sonra taşıyıcı levhaların yapıştırılması ve mozaik kenarlarının korunması için ilk önce, kesilerek yerinden çıkarılan mozaik parçalarının birbirine eklenerek büyük parçaların elde edilmesine çalışılmış ve bu iş için yatak harcının yenilenmesi ve dengeleyici alüminyum peteklerin (Aerolam F Board, Tab. 47- Res. 94; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 66) yerleştirildiği Aya İrini'deki geçici ışık kullanılmıştır.

Dış kenarlarda bulunan mozaik taşların en kolay bozulanlar olduğu bilinciyle (Herold, 1990: 173), eski yerlerine oturtulmak üzere hazırlanan parçaların elden geldiğince büyük tutulmasına çalışılmıştır. Kesilen birimlerin birbirlerine eklenmesi ise, parçaların yapıştırılması şeklinde algılanması gerekmektedir. Taşıma ve ağırlık problemleri nedeniyle, parça boyutları belirli ölçülerin dışına çıkamamıştır (Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 73).

En etkin ekleme yöntemini belirlemek için bir dizi yapıştırma ve kırılma deneyleri yapılmış, bunu sonucunda ise çeşitli oranlarda yapışkanlık ve çalışma özellikleri bulunan epoksi reçineli değişik sistemlerin kullanılmasına karar verilmiştir. Eski yerlerine oturtulmak üzere hazırlanan mozaik levha kenarlarını, mümkün olduğunca düz bir hat oluşturulmasına çalışılmıştır (Tab. 47- Res. 95; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 64). Bu işlem, yapıştırma işlemini kolaylaştırma ve mozaiklerin yüzeyinde görüntü bütünlüğünü sağlama açısından alınmış olan bir önlem şeklidir (Tab. 48- Res. 96; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 66). Dış kenarlar ise, yanlardan iç kısımlara doğru işleyen, ince sıvılı bir cins epoksi reçinesiyle sağlamlaştırılarak korunmuştur.

Bu işlemlerden sonra, estetik ve görsellik açısından giderilmesi en zor sorunlardan biri olan, resim yüzeyinin yırtık bir tabloya dönüşmesine neden olan eksik parçaların tümlenmesine çalışılmıştır (Jobst, 1997: 18). Projenin başından beri restoratörlerin cevap aramaya çalıştığı bu önemli sorun artık günümüzde, uluslararası onarım ve koruma ilkeleri doğrultusunda, mozaik yüzeylerindeki boşlukların tıpkı aynı şekilde tümlenmemesiyle sağlanmaktadır.

Buradaki öncelikli amaç, var olan özgün dokunun onarılıp korunması şeklindedir ve bu nedenle eksik parçaların tümlenmesinde olabildiğince objektif bir yaklaşımla, mozaiklerin bütünlüğü bozulmamış, geri planda kalan ancak çok ufak ve birbirinden bağımsız parçalardan oluşan sahnelerin de algılanmasına olanak sağlayacak şekilde yapılan bir tümleme tarzı geliştirilmiştir. Bu yöntem, alt yüzeydeki kaba harç üzerine uygulanan daha ince dokulu bir dış sıvadan oluşmaktadır. Bir arada kullanılan değişik renkli dolomit ve kireçtaşı tozuna bağlayıcı olarak katılan bir kireç-trassit karışımından elde edilen bu tümleme yöntemi havayı geçirebildiği gibi, aynı zamanda mozaik taşlarının oturtulduğu alt zemine de uyum sağlamıştır.

Peristilli yapının Bizans ve Osmanlı Dönemleri'nde değişikliğe uğraması sonucu mozaikli tabanın, Antik Çağ'dan başlayarak Orta Çağ'a kadar uzanan bir süreç içinde önemli ölçüde yok edildiği ve kuzeydoğu salonunda yapılan kazı çalışmalarında, özellikle başta kenarlar boyunca olmak üzere, mozaiklerin çeşitli alanlarında ortaya çıkan büyük boşlukların nedeninin de bu olduğu düşünülmektedir. Eski onarım ve tümleme çalışmalarında bu boşlukları doldurmak üzere uygulanan gri renkli çimento hem mozaiklerin genel görüntüsünü bozmuş hem de ağır bozulmalara neden olmuştur. Çimentoyla kapatılan alanlar, yatay düzlemde buharlanmayı önleyerek tuzlanma ve nemli ortama bağlı tahribatları hızlandırmıştır (Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 75).

Koruma ve onarım projesi çerçevesinde bu türden büyük boşluklar, geçerli olan uluslararası ilkeler doğrultusunda, estetik kaygılar da göz önünde tutularak, renk yönünden mozaiklerin oturtulduğu beyaz zeminle de uyum sağlayan, yıkanmış dolomit türü taş kırıklarıyla ince malzeme katılmadan doldurulmuştur. Bu dolgunun en olumlu yanlarından bazıları hava geçirgenliğini sağlama ve kolay bakım özellikleri şeklindedir (Tab. 48- Res. 97; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 46).

Mozaiklerin eski yerlerine oturtulması işleminde ise geri dönüşebilirlik ilkesine uyulmuş, bunun yanında olabildiğince ve malzeme olanakları bağlamında belirli ölçüler içinde, nem oranının da düzenlenmesine çalışılmıştır. Nem önleyici bir beton yatağın üzerine, alttan havalandırılabilen bir ahşap döşeme çekilmiş (Tab. 49-

Res. 98; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 68), bu sırada olası bir kurtlanma ve küflenmelere karşı biosid uygulanmıştır.

Ahşap döşemenin üzeri ise, havayı geçiren ama neme dayanıklı bir tür sentetik inşaat malzemesi ile (geotekstil) kaplanmıştır. Mozaik panoların oturtulacağı alan, aynı seviyede kalan bir yüzey oluşturacak şekilde 7 cm kalınlığında bir dolguyla yükseltilmiştir. Bu işe en uygun dolgu malzemesi olarak Anadolu'da çıkartılan hafif, yuvarlak tanecikli bir tür tuf mıcırı kullanılmıştır. Nemi tutan yapısal özelliğiyle tuf tanecikleri, sergi alanındaki bağıl nem oranının dengelenmesinde de etkin bir rol üstlenmiştir.

Yerine oturtulmak üzere hazırlanan mozaik panoların kenarları altına yerleştirilen paslanmaz alüminyum profil borular (Tab. 49- Res. 99; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 69), hem dengeyi sağlamakta hem de panoları desteklemektedir. Bu borular, kaymaları önlemek amacıyla da mozaik boşlukları altına rastlayan bazı noktalardan piriç vidalar ve yine piriç pulların yardımıyla ahşap döşemeye tutturulmuştur (Tab. 50- Res. 100; Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 70).

Yapılan tüm çalışmalardan sonra mozaiklerin yüzeyleri, sergilenmeye yönelik olarak, estetik ve teknik açıdan korunması gerekmektedir. Onarım ve koruma ilkeleri açısından, bu hususta göz önünde tutulması gerekenlerse şöyle sıralanmaktadır: Kirliliğin önlenmesi, nem ve havada bulunan zararlı maddelere karşı koruma; çürüyen mozaik taşlarının sağlamlaştırılması; sararma ve çatlamalara karşı konservasyonun süreç içerisinde etkisiz kalmasından kaynaklanan v.b. sorunları önlemek iyi bir sergi alanı yaratma açısından her zaman için yapılması gerekenlerin başında gelmektedir.

Mozaiklerin yüzey korumasına ilişkin en iyi sonuç, müzede dört sene boyunca sergilenen ve denek parçalarının üzerine iki defa uygulanan, % 3'lük çözeltiyle sağlanmıştır. Buna göre mozaik taşlarının üzerlerine çok inceltilmiş bir poliakrilik reçine (Paraloid B 72) sürülmüş, sürülen bu tabaka hava geçirgenliği sayesinde oldukça iyi sayılabilecek bir koruma sağlamıştır. Eksi parça tümlemelerinin üzerlerine ise, saydam ve saf mineral kökenli bir silikat uygulanmış, yapılan bu kaplamalar hem

mozaik taşlarının ve tümlenmiş alanların yüzeylelerinin kirlenmesini geciktirmiş hem de düzenli bir şekilde gerçekleştirilecek olan temizlik ve bakım çalışmaları sırasında yıpranmayı önlemiştir (Jobst-Erdal-Gurtner, 1997: 79).

SONUÇ

Değişik toplum ve uygarlıklar, geleneksel yaşam tarzları ve beğenilerini çok eski dönemlerden bu yana, farklı şekillerde açığa vurmaya çalışmış, bu ise heykel, çanak-çömlek, resim ve mozaik gibi birçok sanat dalının ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Bu sanat dallarından biri olan Mozaik Sanatı ise, yapım tekniği açısından bakıldığında en erken M.Ö. 3. binde Mezopotamya'da ortaya çıkmasına rağmen, gerçek anlamda ilk kez Klasik Yunan Dönemi'nden itibaren sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Roma Dönemi'nde gelişiminin doruk noktasına ulaşan Mozaik Sanatı, Bizans İmparatorluğu'nun ortadan kalkmasıyla birlikte kısmen de olsa son bulmuştur.

İnsanlar mozaikleri yüzyıllardan beri bir süsleme aracı olarak kullanmışlar ve onun dekoratif özelliklerinden yararlanarak yaşadıkları mekanları süslemişlerdir. Mozaikler ise eşyanın doğası gereği yıpranması nedeniyle, yapıldıkları dönemlerden itibaren maruz kaldıkları uzun zaman süreçleri içindeki çeşitli etkenler sebebiyle bozulmuş ve tahribata uğramışlardır. Bu nedenle geçtiğimiz yüzyılda antik eserlerin sergilenebilmesi açısından, öncelikli olarak koruma altına alınması, daha sonra ise onarılarak teşhir edilmesinin gerekliliği doğmuştur.

İnsanların, hangi nedenle olursa olsun, yaratmış oldukları ürünlerin korunabilmesi her şeyden önce üretimde kullanılan malzemenin niteliğine ve uygulanan üretim tekniğine bağlıdır. Ancak tür ve nitelikler bakımından farklılıklar göstermekle birlikte, insanın üretim için kullanmış olduğu tüm malzemeler oluşum, değişim ve çöküş olarak nitelenebilecek doğal bir sürecin egemenliği altındadır. Bu açıdan bakıldığında, çok uzun zaman süreçleri içinde üretilen ürünlerin çeşitli etkenlerden dolayı bozulması ya da tahribata uğraması kaçınılmazdır.

Genel anlamda tüm sanat eserlerinde, özelde ise mozaikler bağlamında bakıldığında atmosfer olaylarının yarattığı kirlenmeler, su ve nemin yarattığı zararlar, insan, hayvan ve bitkilerin vermiş olduğu zararlar ile doğal afet ve yangınlar tahribatların en önemlileri arasında yer almaktadır. Bu gibi etkenler, eserlerin korunabilmesi için kimi zaman deneysel, kimi zaman da sistemli bazı araştırma ve

uygulamaların yapılmasını gerekli kılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, herhangi bir eserin korunması ve restorasyonu işleminin güçlüğü daha iyi anlaşılmaktadır.

Tüm bu gelişmelerle birlikte, 15 yıl gibi uzun bir zaman sürecinde restore edilen Büyük Saray Mozaikleri'ne baktığımızda, uygulanmaya çalışılan işlemler, genel anlamda geçmişte yapılan restorasyon çalışmalarından farklı olarak, mozaiklerin maruz kaldığı etkenler göz önüne alınarak yapılmış, bu ise yapılacak olan en iyi uygulamanın bulunmasının gerekliliğini doğurmuştur. Büyük Saray Mozaikleri restorasyon projesi, asıl olarak in-situ bir halde bulunan mozaiklerin restore edilip, tekrardan orijinal yerlerinde teşhir edilmesi açısından önem taşımaktadır. Bu amaçla bulunan mozaikler için, bulunduğu yapının yerinde elverişli çevre koşulları sağlanmaya çalışılmış ve bu nedenle yeni bir müze binası tasarlanmıştır. Bu durum ise, mozaiklerin bulunduğu Sultanahmet ve çevresinin turistik açıdan oldukça önemli bir bölge olduğu gerçeğiyle örtüşmektedir.

Büyük Saray Mozaikleri Konservasyon ve Restorasyon Projesi'nin en temel sorunu olarak, mozaiklerin maruz kaldığı etkilerin ana hatları belirlenmiş ve bu çerçevede sistemli bir çalışmanın aşamaları uygulanmaya çalışılmıştır. Mozaiklerin öncelikli olarak çürüme nedenleri tespit edilmiş, ilk yapılan çalışmalarla birlikte bu bozulma ve çürümelerin giderilebilmesi amaçlanmıştır. Bu önceliklerle birlikte mozaik döşemelerin korunması sağlanmış, koruma açısından gelecekte olumsuz bir etkide bulunan iklimsel ve çevresel koşullardan etkilenmeyi ortadan kaldıracak önlemlerin alınması gerekliliği doğmuş ve böylece mozaiklerin doğal çevreden en az şekilde etkilenmesinin yolları aranmıştır.

Bilimsel anlamda yapılan çalışmaların yanında, ayrıca izleyici açısından değer taşıyan estetik görünüm kurallarına da dikkat edilmiş, bu amaçla birçok uygulama gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte uluslararası koruma ilkeleri açısından, yapılan tüm uygulamaların, başka çalışmalara örnek teşkil edecek nitelikte olmasına özen gösterilmiş, mozaiklerdeki orijinal malzemeyi bozan veya herhangi bir şekilde zarara uğratan koruma önlemlerine her zaman kuşkuyla bakılmış, koruma sırasında orijinal malzemenin korunması düşüncesi öncelikli mesele olarak görülmüştür.

Büyük Saray Mozaikleri restorasyon projesinde yapılan çalışmalar, sahip olduğu bilimsel çalışma prensipleri nedeniyle, genel anlamda ihtiyaç duyulduğunda başvurulması gereken örnek bir çalışma olarak görünmektedir.

EK (Konu İle İlgili Terminoloji)

- Abakiskoi**: Antik Yunan’da mozaikler için kullanılan terim.
- Andron**: Antik Yunan ve Roma Dönemleri’nde konutların erkekler tarafından kullanılan odalarına verilen ad.
- Calcis Coctor**: Mozaiklerde alçı ya da sıvayı yapan kişi.
- Emblema**: Çeşitli malzemelerden yapılan ve büyük nesnelerin içlerine konulan küçük nesnelere verilen ad. Roma Dönemi’nden itibaren ise, mozaiklere konulan küçük taşlar bu isimle adlandırılmıştır.
- Epoksi**: Isı ve kimyevi maddelere oldukça dayanıklı olan sentetik reçineler için kullanılan terim.
- Fresco**: Antik dönemde duvar resimleri için kullanılan terim.
- Frontal**: Ön görünüş.
- Fuseyfis** (**Fosifesa**): Osmanlıların mozaik döşemeler için kullandıkları terim.
- İkonakalast**: “Put kırıcılık” anlamına gelen kelime, Bizans’ın M.S. 726-843 yılları arasında geçirdiği siyasi döneme verilen ad.
- İn-situ**: Arkeolojide orijinal yerlerinde bulunan eserler için kullanılan terim.
- Kantharos**: Antik Yunan’da kullanılan çift kulplu ve kadeh şeklindeki içki kabı.
- Konservasyon**: Korunması gerekli bir eseri, zaman içinde oluşabilecek bozulmalara (kimyasal, fiziksel, biyolojik, doğal...v.b) karşı korumak amacı ile alınan önlemler.
- Lapidarius Structor**: Mozaik atölyelerinde çalışan ustalara verilen ad.
- Liturgia**: Bizans Dönemi’nde Kiliseler’de yapılan dini törenlere verilen ad.
- Megaron**: İlk kez tunç dönemi’nde ortaya çıkan, en basit şekliyle önünde çift sütunlu bir girişi bulunan, dikdörtgen şekilli konutlara verilen ad.
- Musearius**: Tesseraları çizimi yapılan mozaik zemin üzerine yerleştirilen kişilere verilen ad.
- Museiarius**: Duvar ve tonoz mozaiklerini yapan kişilere verilen ad.
- Naos**: Antik Yunan tapınaklarında, kutsal sayılan iç kısma verilen ad.
- Nucleus**: Statumen ve Rudus ile birlikte, mozaığın yapım aşamasında oluşturulan harç katmanlarından birisidir. Genelde, 7-8 cm’yi geçmeyecek şekilde ve içine kiremit tozu karıştırılarak yapılmaktadır.

-Opus: Latince’de “emek ya da eser” anlamına gelen kelime Antik Dönem’de zanaat tekniklerini tanımlamakta kullanılmaktadır.

-Opus Musivum: Duvar ve tonoz mozaikleri için kullanılan bir terimdir.

-Pantokrator: Hz. İsa için kullanılan isimlerden biridir ve “Dünyanın efendisi” anlamına gelmektedir.

-Peristyl: Ortası açık olan sütunlu hol.

-Pictor Imaginarius: Mozaik atölyelerinde, mozaiklerin taslak çizimleri ve genel olarak tüm işlerden sorumlu olan ustalara verilen ad.

-Pictor Parietarius: Mozaik atölyelerinde taslağı hazırlamak ve zemine taşımakla yükümlü kişilere verilen ad.

-Pozzollano: Güney İtalya’da sıkça rastlanan bir tür volkanik kum.

-Pronaos: Antik Yunan tapınaklarında naos’a girişi sağlayan kısma verilen ad.

-Pseudo: Antik dönemde, bir kavramın zıt anlamını kullanmak için kelimelerin başına getirilen ek (Örn; Pseudo Dipteros-Yalancı Dipteros).

-Rudus: Mozaik döşemeler için hazırlanan molozun üzerinde bulunan ve 10 cm’yi geçmeyen sıkıştırılmış harç tabakalarına verilen ad.

-Sectile: Mozaik yüzeylerin dekorasyonunda taşların geometrik ya da değişik şekillerde kesilerek kullanılması anlamına gelmektedir.

-Statumen: Mozaik döşemeler için hazırlanan harç yatağının altındaki moloz kısma verilen ad.

-Terazzo: Neolitik dönemde, kült yapılarının taban döşemelerinde kullanılan ve harçtan yapılan bir tür mozaik döşeme için kullanılan terim.

-Tessellarius: Özel olarak hazırlanmış zemin mozaikleri sıvasıdır.

-Tessellatum: Zemin döşeme mozaikleri için kullanılan terimdir.

-Tessera: Değişik malzemelerden yapılan (taş, cam...v.b) ve mozağin yapımında kullanılan küp şeklindeki parçalara verilen ad.

-Triclinium: Saraylarda resmi sıfatlı devlet görevlilerinin karşılandığı oda.

-Vermiculatum: Latince’de “Kurtçuk” anlamına gelen kelime, mozaik süslemelerinde kullanılan küçük tesseraların dizilişiyle oluşturulan kıvrım ve dalgaları betimlemek için kullanılan bir kelimedir.

KAYNAKÇA

- Adam, J.P., *La Construction Romaine, Matériaux et Techniques*, 1984, Editions A. et J. Picard, Paris.
- Akıllı, H., “Mozaik Tahribatları”, *Anadolu Araştırmaları XI*, 1989, s. 165-178.
- -----, “Mozaikğin Yerinde Korunması ve Onarımı”, *STAD*, 1988, 1/2, s. 113-119.
- -----, “Eski Mozaikin Yerinde Koruma ve Onarımı: Yeni Bir Uygulama”, *Sanat Tarihi Yıllığı 13*, 1988, s. 11-18.
- -----, “Arykanda ve Perge Mozaiklerinin Bozulma Nedenleri ve Yerinde Koruma Sorunları”, *AST 4*, 1988, s. 187-213.
- -----, “Mozaik Kaldırma Metotları ve Onarımı”, *Arkeoloji ve Sanat*, 36/37, 1987, s. 12-15.
- -----, “Elaiussa Sebaste Kazısında Buluntu Yerinde Gerçekleştirilen Mozaik, Fırın, Opus Sectile ve Dolium Restorasyon Çalışmaları”, *20. Arkeometri Sonuçları Toplantısı*, 2004, s. 137-143.
- Akkaya, T., “İkonoklazma Devri Sanatı”, *Arkeoloji ve Sanat*, 36/37, 1987, s. 24-30.
- Akyürek, E., “Bir Ortaçağ Sanatı Olarak Bizans Sanatı”, *Sanatın Ortaçağı*, 1997, Haz. Engin Akyürek, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s. 71-88.
- Alsaç, Ü., *Türkiye’de Restorasyon*, 1995, 2.b., İletişim Yayınları, İstanbul.
-
- Balty, J., “La Mosaïque en Syrie”, *Archéologie et Histoire de la Syrie II*, 1989, Germany, s. 491-523.
- Bassier, C., “Weiterentwicklung der Konservierungsmethoden für Mosaiken”, *Arbeitsblätter für Restauratoren*, 1974, Mainz, s. 43-52.
- Bassier, C., “Quelques Problemes de Conservation de Mosaïques”, *Mosaïque I*, 1978, Rome, s. 62-75.
- Başgelen, N., R. Ergeç, *Belkıs/Zeugma-Halfeti-Rumkale Tarihe Son Bakış*, 2000, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Belge, M., *İstanbul Gezi Rehberi*, 2002, 8.b., Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

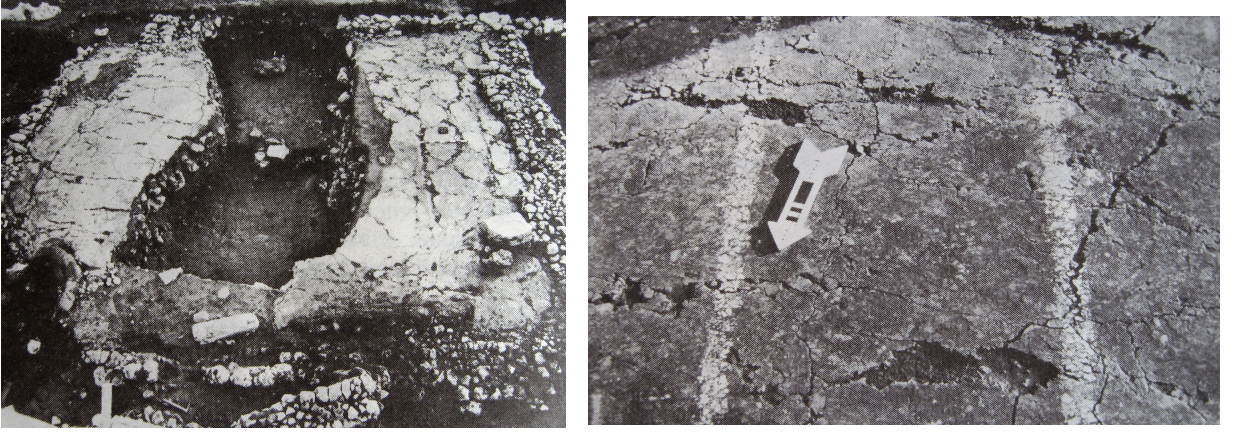
- Belli, O., “Urartu Krallığı’nın Tarihsel Gelişimi”, *Urartu: Savaş ve Estetik*, 2003-2004, Editör Filiz Özdem, YKY, s. 45-75.
- Bingöl, O., *Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei*, 1997, Kulturgeschichte der Antiken Welt 67, Mainz.
- Boardman, J., *Greek Art*, 1964, Thames and Hudson, London.
- Braidwood, R., H. Çambel, “Çayönü”, *Arkeoloji ve Sanat*, 18/19, 1983, s. 3-8.
- Colledge, M., *Roma Sanatını Tanıyalım*, 1997, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Demiriz, Y., *Örgülü Bizans Döşeme Mozaikleri*, 2002, Yorum Sanat Yayınları, İstanbul.
- Demus, O., *Byzantine Mosaic Decoration*, 1948, London.
- *Der Neue Pauly Enzyklopadie der Antike*, “Mosaic”, Cilt. 8, 2000, s. 404-411.
- Erguvanlı, K., *Mühendisler İçin Jeoloji*, 1978, İTÜ Yayınları, İstanbul.
- Ertuğrul, Ö., *Bizans Kültürü*, t.y., Troya Yayıncılık, İstanbul.
- Eskici, B., “Taş Eserlerin Korunması Üzerine Notlar”, *TAD*, 1997/31, s. 383-391.
- Eyice, S., “İstanbul’da Bizans İmparatorlarının Sarayı: Büyük Saray”, *STAD*, 1988, 1/3, s. 3-36.
- Fischer, E., *Das Mosaik Entwicklung, Technik, Eigenart*, 1969, Anton Schroll & Co Verlag, München.
- Garnett, A., *Mosaics*, 1967, Newyork.
- Genç, A., “Bizans ve Roma’da Mozaik Sanatı”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, VIII-IX, 1994, s. 87-93.
- Hasol, D., *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, 1998, 7.b., YEM Yayınları, İstanbul.
- Haswell, J.M., *Mosaic*, 1973, Thames and Hudson, London.
- Haussig, H.W., *A History of Byzantine Civilization*, 1971, Thames and Hudson, London.
- Herold, K., “Die Konservierung der Palastmosaik in Istanbul”, *Restauratorenblätter*, 9, 1987/88, s. 196-202.
- Herold, K., “İstanbul’daki Bizans Saray Mozaiklerinin Korunması”, *Ayasofya Müzesi Yıllığı*, No: 11, 1990, s. 169-174.
- Hellenkemper-Salies, G., “Die Datierung der Mosaiken im Grossen Palast zu Konstantinopel”, *BJb*, 187, 1987, s. 273-286.

- Hinks, R.P., *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaic in the British Museum*, 1933, British Museum, London.
- Işın, E., “Bizans Yok Demekle Bizans Yok Olmaz-Prof. Dr. Semavi Eyice ile Bizans Sanatı Üzerine”, *Sanat Dünyamız* (Bizans Özel Sayısı), 69/70, 1998, s. 94-114.
- Jobst, W., H. Vetters, “Mosaikenforschung im Kaiserpalast von Konstantinopel, Vorbericht über das Forschungs-und Restaurierungsprojekt am Palastmosaik in den Jahren 1983-1988”, *Österreichischen Byzantinistik Wissenschaften phil.-hist. Klasse-Denkschriften*, 228, 1992, Österreich.
- Jobst, W., “Mosaikenforschung 1993-Bericht über die Arbeiten am Palastmosaik in Istanbul”, *Anzeiger der phil.-hist Klasse der Österreichischen Byzantinistik Wissenschaften*, 131, 1994 (1995), s. 45-51.
- Jobst, W., “Mosaikenforschung 1994-Bericht über die Arbeiten am Palastmosaik in Istanbul (mit türkischer Übersetzung)”, *Anzeiger der phil.-hist Klasse der Österreichischen Byzantinistik Wissenschaften*, 132, 1995 (1996), s. 29-49.
- Jobst, W., C. Gurtner, “Mosaikenforschung 1995-Bericht über die Arbeiten am Palastmosaik in Istanbul”, *Anzeiger der phil.-hist Klasse der Österreichischen Byzantinistik Wissenschaften*, 133, 1996 (1997), s. 11-27.
- Jobst, W., “İstanbul Büyük Saray Mozayiği”, *Arkeoloji ve Sanat*, 81, 1997, s. 14-18.
- Jobst, W., B. Erdal, C. Gurtner, *İstanbul Büyük Saray Mozayiği (Istanbul Das Grosse Byzantinische Palastmosak, Istanbul The Great Palace Mosaic)*, 1997, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Kitzinger, E., “Mosaics”, *Encyclopedia of World Art*, Vol.X, t.y., Mc Graw-Hill Book Company, New-York, s. 324 vd.
- Lowden, J., “İkona mı, Put mu? İkonakırcılık Tartışması”, *Sanat Dünyamız* (Bizans Özel Sayısı), 69/70, 1998, s. 208-242.
- Maguire, H., “20. Yüzyılın İkinci Yarısında Bizans Sanat Tarihi”, *Sanat Dünyamız* (Bizans Özel Sayısı), 69/70, 1998, s. 27-43.
- *Meydan Larousse*, “Bizans İmparatorluğu”, Haz. S. Kılıçoğlu-N. Araz-H. Devrim, 1990, 2.c., s. 423-433.

- Meydan Larousse, “Mozaik”, Haz. S. Kılıçoğlu-N. Araz-H. Devrim, 1990, 9.c., s. 7-17.
- Moscati, S., *Mezopotamya Sanatını Tanıyalım*, 1985, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Müller-Wiener, W., *İstanbul’un Tarihsel Topografyası*, 2001, YKY, İstanbul.
- Ogan, A., “İngiliz Arkeoloji Alimlerinin İstanbul’da Arasta hafriyatı ve meydana çıkan mozaikler”, *Türk Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, 1952, 126, s. 3-5.
- Ogan, A., V. Mirmiroğlu, *Kariye Camii Eski Hora Manastırı*, 1955, TTK, Ankara.
- Orcasberro, S., “Mozağin Kısa Bir Tarihi”, *Sanat Dünyamız* (Bizans Özel Sayısı), 69/70, 1998, s. 149-155.
- Ostrogorsky, G., *Bizans Devleti Tarihi*, 1999, 5.b., TTK, Ankara.
- Ousterhout, R., *Sanatsal Açıdan Kariye Camii*, 2002, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Ödekan, A., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, “Mozaik”, 2.c., 1997, YEM Yayınları, s. 1300-1302.
- Özdoğan, M., “Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ”, *Arkeo Atlas*, 1, 2002, s. 66-83.
- Özügül, A., *Antik Döşeme Mozaiklerinde Bordür Motifleri*, 1996, İTÜ, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Prokopios, *İstanbul’da Iustinianus Dönemi Yapılar I. Kitap*, 1994, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Saltuk, S., *Arkeoloji Sözlüğü*, 1997, 3.b., İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Severson, K., Ersoy, H.K., “Conservation of Mosaic on Archaeological Sites”, *Field Notes*, 18, 2002, Japanese Institute of Anatolian Archaeology, Ankara.
- Soyhan, C., A. Pasinli, “İstanbul Mozaik Müzasi”, *Sanat Dünyamız*, 16, 1979, s. 12-19.
- Sözen, M., U. Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 1999, 5.b., Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Şahin, D., *Amisos Mozaigi*, 2004, Kültür veTurizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Şener, Y.S., “Side Antik Kenti Sütunlu Cadde Mozaiklerinin Konservasyonu”, *20. Arkeometri Sonuçları Toplantısı*, 2004, s. 53-66.
- Tansuğ, S., *Resim Sanatının Tarihi*, 1999, 4.b., Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Tülek, F., “Berlin Pergamon Müzesi’ndeki Milet Orpheus Mozayiği”, *Arkeoloji ve Sanat*, 87, 1998, s. 44-46.
- nsal, B., *Mimari Tarihi II*, 2001, YTÜ MF. Yayınları, İstanbul.
- stner, A.C., *Mozaik Sanatı*, 2002, Engin Yayıncılık, İstanbul.
- Vasiliev, A.A., “Halife II. Yezid’in İkonakırıcı Fermanı-M.S. 721”, *Sanat Dünyamız* (Bizans Özel Sayısı), 69/70, 1998, s. 243-265.
- Velloccia, M.L., “Problems de Conservation Provenant”, *Mosaique I, Deterioration et Conservation Rome Novembre 1977, L’ICCROM*, Rome, s. 36-41.
- Vikan, G., “Byzantine Art”, *Byzantium: A World Civilization*, Edition A.E. Laiou-H. Maguire, 1992, Washington D.C., s. 81-118.
- Vikan, G., “Bizans Sanatı”, *Sanat Dünyamız* (Bizans Özel Sayısı), 69/70, 1998, s. 11-25.
- Villa, A., “Desherbement des Surfaces Rocouvertes de Mosaiques a Ciel Quvert”, *Mosaique I, Deterioration et Conservation Rome Novembre 1977, L’ICCROM*, Rome, s. 45-48.
- Vitruvius, *Mimarlık zerine On Kitap*, 1990, Ŗevket Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Waywell, S.E., “Roman Mosaic in Greece”, *AJA*, 83, 1979, s. 293-321.
- Yazıcıoğlu, B., “Tapınak Ekonomisinden MonarŖiye GeçiŖ”, *Sanat Dünyamız*, 80, 2000, s. 40-42.
- Young, R.S., “Gordion: 1956 Preliminary Report”, *AJA*, 61, 1957, s. 319-331.
- Young, R.S., *Gordion Kazıları ve Müzesi Rehberi*, 1975, Ankara Turizmi Eski Eserleri ve Müzeleri Sevenler Derneği Yayınları, Ankara.
- Yücel, E., *Der Grosse Palast-Mosaikenmuseum*, 1988, İstanbul.
- Yücel, E., “Büyük Saray Mozaikleri ve Konservasyon alıŖmaları”, *Ayasofya Müzesi Yıllığı*, No: 10, 1985, s. 11-19.

TABLULAR

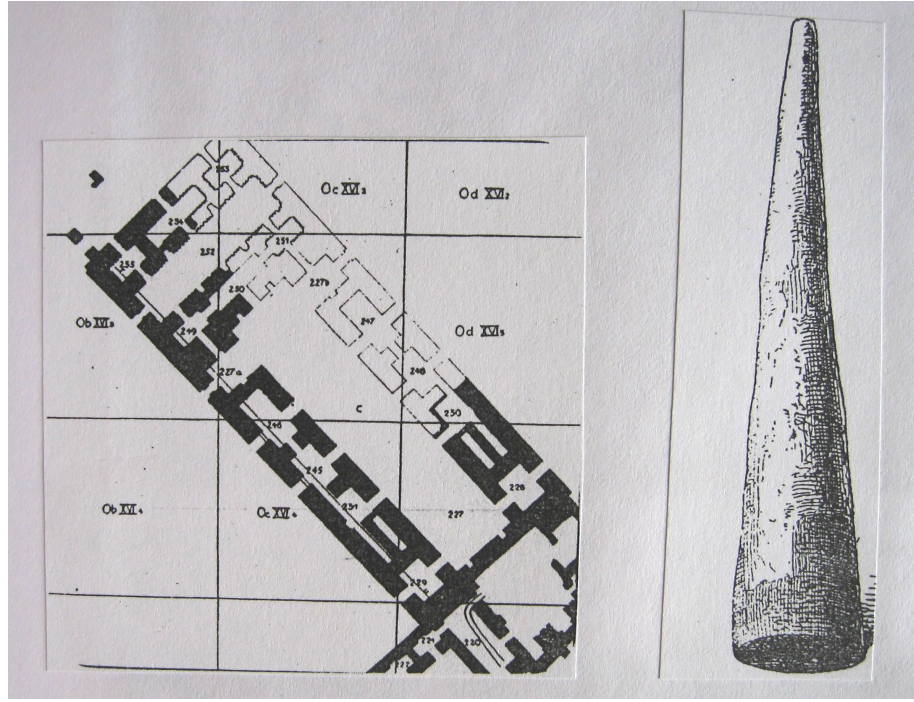


Resim 1- Diyarbakır-Çayönü'nde bulunan kült yapısının Terazzo döşemesi ve ayrıntı görünümü.

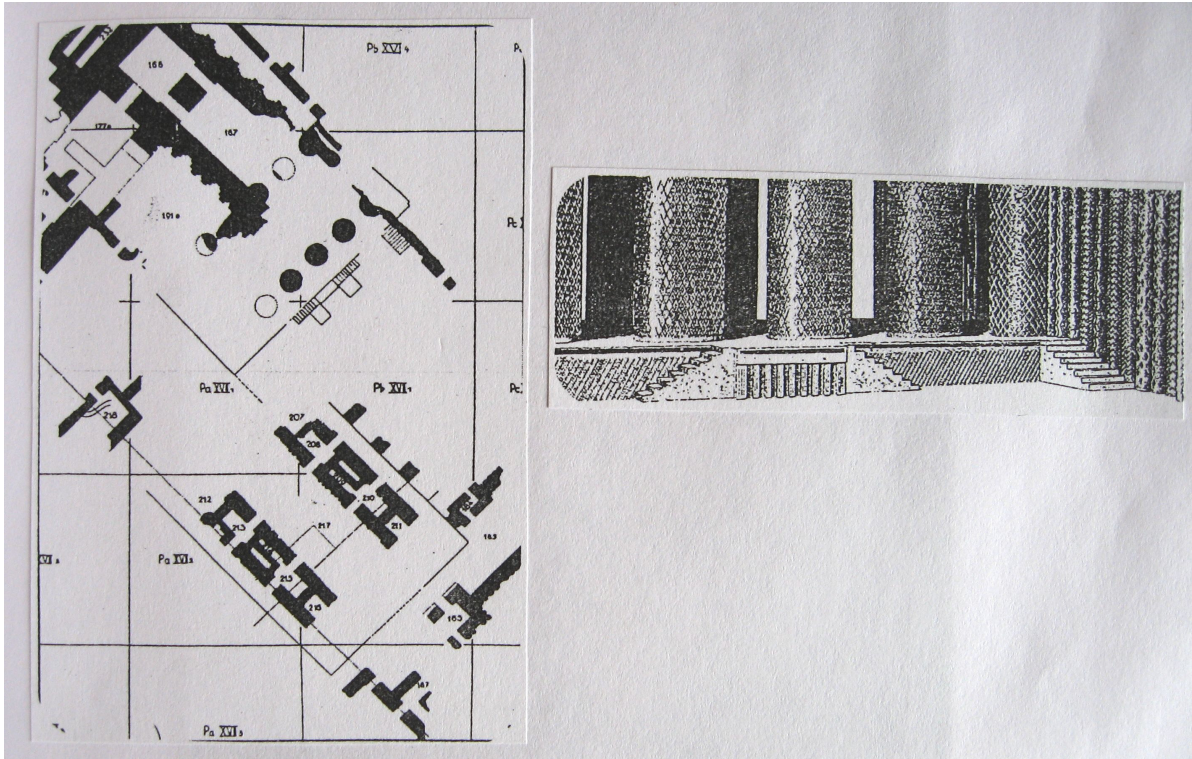


Resim 2- Diyarbakır-Çayönü'nde bulunan Terazzo döşemeli başka bir kült yapısından görünüm.

TABLO 2



Resim 3- Uruk IV. Tabakadaki C Tapınağı planı ve kilden yapılmış çivi mozaik.



Resim 4- Uruk IV. Tabakada bulunan en eski yapının planı ve mozaik tekniğinde süslenmiş sütunlu terası.



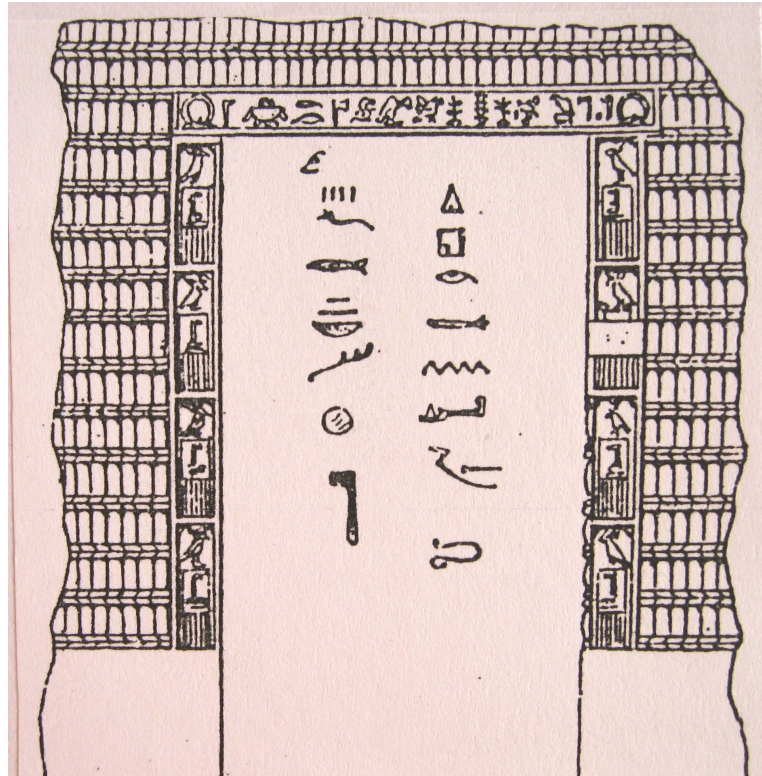
Resim 5- Ur Kenti (Al Ubaid), Nikhursag Tapınağı'nın geometrik şekilli mozaikler ile süslenmiş sütunları.



Resim 6- Ur Kenti'ndeki "Kral Mezarları"nda bulunan bir Lyra'nın mozaik süslemelerinden ayrıntı görünümü.



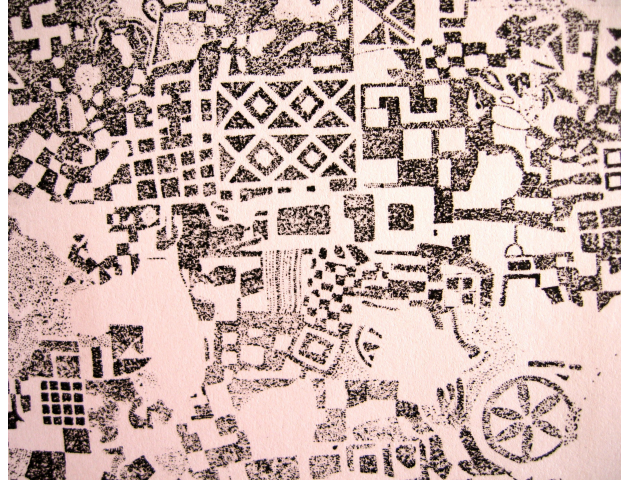
Resim 7- Ur Kenti'nde bulunmuş olan küçük bir figürlü panonun kakma tekniğiyle yapılmış olan mozaik süslemelerinden görünüm.



Resim 8- Mısır-Sakkara'da bulunan Zoser Piramidi'nin mezar odalarından birinin kapısında görülen mozaik süslemeler.

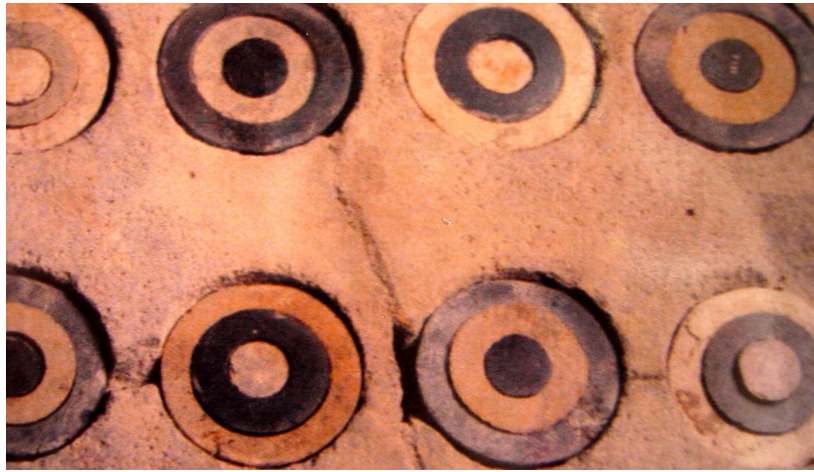


A



B

Resim 9.A-B.- Gordion'daki "Polikrom Evi"nin görünümü ve mozaik döşemeden ayrıntı.



Resim 10- Urartu, Van-Toprakkale'deki II. Rusa Sarayı'nda bulunan geometrik şekilli Ahlat Taşı'ndan mozaik döşeme.