

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

ROMA DEVLET KABARTMALARINDA PROPAGANDA VE 'SANAT'



SERRA DURUGÖNÜL



‘Öldükten sonra ününün yaşamasını isteyen bir insanın, kendisini hatırlayacak insanların da kısa bir süre sonra öleceğini, daha sonra gelenlerin de aynı sona uğrayacağını, böyle sürekli ölümler sonucunda ünün bir gün geldiğinde tamamen yok olacağını düşünmesi gerekir’. ‘Augustus, Antoninus ve Hadrianus; tüm bunlar bile gecikmeden efsaneye dönüştü ve unutulmuşluğa gömüldü. Bunu, şaşılacak bir ün ile parlanmış insanlar için söylüyorum’; ‘Peki biz neye dikkat etmeliyiz? Doğru düşünmeye, kamu yararına, yalan söylememeye, her şeyin belli bir kaynaktan geldiğine inandığımız bir akla ve yaptıklarımızın topluma yarar getirmesine dikkat etmeliyiz’.

(İmparator Marcus Aurelius:
Düşünceler (Ta eis Eauton) IV, 19.32.33).

**ROMA DEVLET KABARTMALARINDA
PROPAGANDA VE 'SANAT'**

SERRA DURUGÖNÜL



Ankara - 2021

**ROMA DEVLET KABARTMALARINDA
PROPAGANDA VE ‘SANAT’**

SERRA DURUGÖNÜL

Yayınlayan
Şükrü Devrez

Yayına Hazırlık ve Düzenleme
Engin Devrez

Kapak Tasarımı
Dr. Öğr. Gör. Ulus Tepebaş

Kitap Tasarımı
İsmet Filizfidanoğlu

Dış Kapak Bilgisi:

Constantinus Takı'nda 'Büyük Traianus Frizi'.
Romalılar ile Dacialılar arasındaki savaş.

(Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine__Trajan%27s_frieze#/media/File:CornicenKonstantinsbogen.jpg; By Rabax63-Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=45122879>).

Bilgin Kültür Sanat Şti. Ltd.
Selanik 2 Cad., No: 64/13 Karahan İş Hanı 3 kat, Kızılay-Ankara
Tel: 0312 419 85 67 / Sertifika no: 20193
www.bilginkultursanat.com / bilginkultursanat@gmail.com

ISBN: 978-625-7799-28-7

Birinci Basım: Temmuz 2021

Baskı:

GÜNGÖRLER MATBAACILIK San. Tic. Ltd. Şti.
İvedik Mah. 1323. Cadde No: 28/4 Yenimahalle/ANKARA
Tel: 0312 394 2882 • Faks: 0312 394 2883

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	7
I) ROMA'NIN RUHU: PROPAGANDA, 'SANAT' VE 'ROMALILAŞTIRMA'	9
II) ÖNCÜ ÖRNEKLERİN ANLATTIKLARI	18
1) Delphi, Aemilius Paulus Anıtı	18
2) Domitius Ahenobarbus Sunağı.....	20
III) IULIUS – CLAUDIUS SÜLALESİ ve GEÇMİŞE SAYGI	24
1) Bazilika Aemilia	24
2) Augustus ve Ara Pacis Augustae. Bir Barış Anıtı?	27
3) Ara Pietatis Augustae	57
4) Suovetaurilia	65
5) Ravenna Kabartması	67
IV) FLAVIUS SÜLALESİ'NİN YENİ DÜNYASI	71
1) Titus Takı'nda Yahudi Yenilgisi	73
2) Palazzo della Cancelleria Kabartması	80
V) TRAIANUS'UN SAVAŞLARI VE BAŞARILARI	88
1) Extispicium Kabartması	90
2) Constantinus Takı'nda 'Büyük Traianus Frizi'.....	95
3) Traianus Sütun'u	102
4) Beneventum Takı	119
5) 'Anaglypha Traiani'.....	138
VI) HADRIANUS: BİR ENTELEKTÜEL	143
1) Hadrianeum'da Eyaletler Propagandası	146
2) Constantinus Takı Üzerindeki Tondolar	153
3) Arco di Portogallo'dan İki Panel	161

VII) ANTONINLER VE SEVERUSLAR SÜLALELERİ:	
ANTONINUS PIUS, MARCUS AURELIUS VE SEPTIMIUS SEVERUS İLE PARLAK DÖNEM VE SONU	166
1) Antoninus Pius Sütün Kaidesi Üzerindeki Kabartma.....	167
2) Marcus Aurelius Panelleri.....	179
3) Marcus Aurelius Sütun'u	199
4) Septimius Severus'un Roma Takı	207
VIII) CONTANTINUS'UN BAŞARISI. ÖNCESİ VE SONRASI.....	221
1) Galerius Takı	224
2) Decennalia Diocletiani Pedestal Kabartmaları	235
3) Contantinus Takı	241
4) I. Theodosius'un Kaide Kabartmaları	256
SONUÇ.....	266
EXKURS: EPHEOS 'PARTH ANITI' ('BÜYÜK ANTONINLER SUNAĞI')	280
SÖZLÜK.....	296
SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA	312
Resimler Listesi.....	328
Yazarın Özgeçmişi	342

ÖNSÖZ

'Heykeller Konuşabilseydi. Antik Yunan Heykeltraşlık Sanatı'na Toplumsal Açından Bir Bakış' kitabımın önsözünde yazmış olduğum, ilgili konuda 'sayısız yabancı ve az sayıda Türkçe kaynak bulunur' cümlesini, burada ele alınan konu için de tekrar ederek yazmaya başlamak isterim. Ayrıca, adı geçen yayında olduğu gibi, elinizdeki kitap da, sadece arkeoloji öğrencilerine hitap etmeyi değil; siyaset, tarih, felsefe, sanatın herhangi bir dalı ile ilgili olan veya entelektüel bakış açısına farklı bir pencere açmak isteyen her okura yönelik olmayı amaç edinir. Zaten "Propaganda ve 'Sanat'" her dönem, insanların iç dünyalarını ve görüşlerini ifade etmek için kullandıkları iki araç olmuştur.

Bu kitabın başlığı olan "Roma Devlet Kabartmaları'nda Propaganda ve 'Sanat'", çoğu kez yayınlarda 'Roma Tarihsel Kabartmaları' veya 'Roma İmparatorluk Kabartmaları' (Alm: 'Römisches Historisches -Staats-Relief') başlığı ile de ifade edilir. Başlıkların hepsinin ortak yönü, Roma İmparatorları'nın yönetimde oldukları dönemde yaşanan tarihsel olayların akışının aktarılmasını kapsamalarıdır. Bu tarz çalışmalar 1899 yılında Courbaud'ın, 'Le bas-relief Romain a representations historiques' adlı yayını sonrasında hızla artmaya başlar. Ardından sayısız çalışma takip eder. Burada tarafımda ele alınan kitapta, var olan kaynaklar süzgeçten geçirilerek, tartışmalar ve anıtlar üzerinde yer alan kabartmaların mesajları üzerinde yoğunlaşılır. Böylelikle Roma imparatorlarının seferlerinin ve yönetim biçimlerinin ne şekilde propagandaya dönüştürüldüğü incelenmeye çalışılır.

Bu kitapta Mezopotamya ve Mısır örneklerine geri gidilmemekle beraber, yeri geldiğinde anlatımların ikonografik (yani belli bir konuda, bir betimin veya sahnenin -anlatımın- zaman içinde değişmeyen bir görüntü içinde kalıplaşan ve sembolleşen) kökeni hakkında bilgi verilir. Konu, Roma İmparatorluğu'nun Augustus (İÖ 27-İS 14) tarafından kurulması ile beraber yapılan kabartmalardan, Erken Hristiyanlık Dönemi'nin başladığı Constantinus (İS 313-327) Dönemi ve I. Theodosius Dönemi sonuna kadar, propagandanın görüldüğü seçilmiş kabartmalı eserler üzerinden ortaya konulur. Ancak ifade edilen dönemin başlangıç ve bitiş tarihlerinin biraz öncesine ve sonrasına gidilir; böylelikle gelişme çizgisi göz ardı edilmemiş olur.

Burada Roma kabartmaları ve propaganda esas konu olacağından, okurları salt Roma Dönemi tarihi ile kuşatmamaya özen gösterilir,

ancak yeri geldikçe tarih bilgisi aktarılır. İmparatorların yaşamış oldukları çağlarda, onlar hakkında bilgi veren Eski Çağ kaynaklarına da başvurulur. Özellikle Roma ordusu ve askerlerine ilgi duyanlar için bazı sahnelerde askerlerin detaylı olarak giysileri, silahları ve sancakları tanımlanır. İmparatorların karakterleri, yaşam biçimleri ve bunların eserlere yansımalarına da yer verilir. İkonografi, propaganda, kompozisyon (figürlerin sahnedeki dağılımları, yerleştirilişleri) ve stilistik özellikler (giysi, saç ve sakal gibi ayrıntılarda ortaya çıkan teknik beceri) tüm eserlerde irdelenir. Kitabın sonunda, Latince kavramların anlaşılabilirliğini kolaylaştırmak için bir sözlük yer alır.

Böyle bir çalışma yapmak için bir altyapının oluşmasında büyük katkısı bulunan hocam Prof. Dr. Hanns Gabelmann'ı saygı ile anıyorum. Üç yıl Bilkent Üniversitesi'nde ve otuz yıl Mersin Üniversitesi'nde, diğer konuların yanısıra heykel konusunu şevk ile anlatmama vesile olan öğrencilerime de teşekkür ederim.

Bu kitabın hazırlanması sürecinde Mersin Üniversitesi ve başka üniversitelerin Arkeoloji Bölüm'lerinde görev yapan melektaşlarım ile içeriğin tartışılmasında ve fikir alışverişinde bulunulmasında önemli paylaşımlar gerçekleşti: Şimdi her birisi değerli birer öğretim elemanı olan doktora öğrencilerimden Dr. Öğr. Gör. Ulus TEPEBAŞ, Dr. Öğr. Üyesi Handegül CANLI, Dr. Öğr. Üyesi Ercan AŞKIN, Doç. Dr. Münteha ŞAHAN, Doç. Dr. Deniz KAPLAN ve sayın Prof. Dr. Murat DURUKAN'ın doktora öğrencileri Doç. Dr. Hatice KÖRSÜLU ve Doç. Dr. Erkan ALKAÇ. Ayrıca doktora derslerimiz sırasında, öğrencilerimizden Tuba KILIÇ (MA), Mustafa BÖLÜKBAŞ (MA) ve Nur DEZER (MA) ilgili konuları benimle tartıştılar, birbirimizi zenginleştirdik. Roma ordusuna duyduğu sonsuz ilgisi ile mezun öğrencilerimizden arkeolog Hasan Can DÜZENLİ, ilginç bulduğu kaynakları benimle paylaştı. Metnin anlaşılabilirliği yönünden kitabı inceleyen ablam sosyolog Prof. Dr. Esma DURUGÖNÜL'e ve burada andığım tüm isimlere ayrı ayrı sonsuz teşekkürlerimi ifade etmek isterim.

Mersin 2021

Serra DURUGÖNÜL

I) ROMA'NIN RUHU: PROPAGANDA, 'SANAT' VE 'ROMALILAŞTIRMA'

Bu kitapta ele alınan eserler, heykeltıraşlık üst başlığı altında yer alan kabartmalardır; bir diğer ifade ile yabancı kelimeden Türkçe'ye geçen rölyeflerdir. Kabartmalar, bir konunun gelişim safhalarının aktarımında sürekliliği sunduklarından, burada incelenen konu başlığı için kullanılabilecek en iyi arkeolojik veri türüdürler. Bunun da ötesinde, sonraki dönemlerde yapılan kopyalar olarak değil, orijinal halleri ile bize ulaştıkları için hem dönemleri hakkında yorum katılmamış, kendilerine ait olan bilgileri ulaştırırlar hem de teknik becerilerini (stil) incelememizi sağlarlar.

'Roma'nın Ruhu: Propaganda, 'Sanat' ve 'Romalılaştırma' konusunda geçmeden önce, Eski Çağ'da 'propaganda', 'sanat' ve 'Romalılaştırma' kelimelerinin, bugün kullanıldıkları anlamlara sahip olmadıklarının hatırlatılması önemlidir. Öncelikle 'sanat' kelimesi ile başlayabiliriz: Yapılan iş olarak baktığımızda 'sanat' kelimesini en iyi karşılayan 'banausos' ifadesidir. Eski Yunanca'da 'vücut gücü ile çalışan' anlamında gelen bu kelime, sanatçıları değil, zanaatkarları kapsar; bu gruba, bu kitap bağlamında bizi en çok ilgilendiren taşçı ustaları (heykeltıraşlar) ve ayrıca çömlekçiler, tornacılar, profesyonel şarkıcılar, müzisyenler, tüccarlar, *hoplites* (askerler), hatta Platon'a göre filozoflar dahildir. 'Banausos', hizmet eden tarafta bulunan ve bu şekilde üretenleri kapsayan bir sınıftır. Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre, bugün 'sanat' kelimesinden anladığımız ise 'bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık; belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım; zanaat (deneyim, beceri ve ustalık isteyen iş)'. 'Zanaat' kelimesinin de bugünkü 'sanat' kavramının içinde yer alması, bizi Eski Çağ'daki kullanımına en fazla yaklaştıran kelimedir. Bu nedenle, her ne kadar bu kitapta, günümüzde yerleşmiş olan sanatçı kelimesi kullanılsa da, aslında Eski Çağ anlayışına göre bu kabartmaları üretenler zanaatkardır. Yaptıkları kabartmalar kendi özgür iradelerini yansıtmaz ve onlar yönetimin kendilerinden istedikleri, propaganda gücü olan kabartmalar üretmek zorundadır.

Ancak ifade edilmiş olduğu gibi, propaganda kelimesinin de antik dünyada karşılığı yoktur. Latince 'propagare' yani inandırmak veya

ikna etmek kelimesinden türetilerek, Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre, 'bir öğreti, düşünce veya inancı başkalarına tanıtmak, benimsetmek ve yaymak amacıyla söz, yazı vb yollarla gerçekleştirilen çalışma, yaymaca' olarak tanımlanır. Bu kitabın konusu bağlamında propaganda; 'bir imparatorun, yönetimin yani devletin bilinçli olarak hedef kitleyi kendi şekillendirmek istediği biçimde ideolojik etki altına almak için görsel, yazınsal veya hitabet (retorik) gibi algı yönetme unsurlarını kullanması' olarak tanımlanabilir.

17. yüzyılın başında, reformasyon sırasında Katolik Kilisesinin Protestanlığa karşı açtığı savaşlarda, sanatın politik amaçlar için kullanılmasıyla, propaganda kelimesi sanat bağlamında da sıklıkla karşımıza çıkmaya başlar. Bu kavram 1. Dünya Savaşı sırasında İngiltere'de bir bakanlığın kurulmasına kadar gidecektir. Aynı durum Nazi Dönemi Almanyası için de geçerlidir. Propaganda kelimesinin Eski Çağ bilimlerinde kendisine yer bulması, özellikle 1970'li yıllar itibariyle gerçekleşir. Propaganda, 20. yüzyılda sıklıkla karşılaştığımız bir terim olmasına rağmen, bu ifadeyi Roma Dönemi için kullanırken, değişen propaganda araçlarının ve değişen içeriğinin göz önünde bulundurulması gerekir.

Propaganda için kullanılan araç, bugün ağırlıklı olarak medyadır; Eski Çağ'da ise mimari eserler, heykeller, kabartmalar, sikkeler, politik imgeler veya geçitler, bayramlardır. Örneğin Panathenaia gibi Klasik Dönem'e geri giden büyük bayramlar bitse de bunlar Roma Dönemi'nde yerlerini başka bayramlara bırakır çünkü bayramlar dini oldukları kadar, siyasi içerik de taşır; psikolojik açıdan dini duygulara hitap edilirken, siyasi ideoloji de yöneticinin dindarlığını, güvenilirliğini ve insan yönünü ön plana çıkarır. Propaganda'nın iktidar ile ilişkisi her zaman vardır ve görüldüğü gibi, Eski Çağ'da da bugünkü gibi ideolojik ve psikolojik olarak yürütülebilir.

Propaganda araçlarından birisi olan sanatın, siyaset ile ilişkisi insanlık tarihinin hemen hemen her döneminde vardır ve kabartma sanatı ile propaganda yapmak Mezopotamya ile Mısır medeniyetlerine kadar geri gider. Kral veya firavunların hem savaş sahnelerindeki kahramanca çarpışmaları hem de avlanmak gibi erdemi temsil eden sahnelerde karşımıza çıkmaları çok yaygındır. Kralın yalnız veya aile fertleri ile yemek yerken veya eğlenirken verilmeleri de refah ve barışı temsil ettiğinden, halk üzerinde bir güven duygusunun yaratılması amaçlanır. Sanat eserleri ve özellikle kabartmalar üzerinden propagandanın yapıldığı Mezopotamya, Mısır ve Yunan - Roma kabartmalarının

hepsinde, anlaşılabilirliği sağlamak için sıklıkla belli şablonlara başvurulur. Bir anlamda firavunlar, krallar veya imparatorlar, çoğunluğu okuma yazma bilmeyen halka, onlara 'ezberletilen resim dili' aracılığı ile kendilerini kabul ettirmeyi ve benimsetmeyi amaçlayarak, bu şekilde propagandalarını yapar. Bu nedenle bir yandan kabartmalardaki çeşitlilik bizleri büyülerken, diğer yandan bazı monotonluklar kaçınılmaz olur.

Hellenistik Dönem (İÖ 3. yüzyıl - İÖ 1. yüzyıl) itibarıyla gözlemlemeye başladığımız 'sanatçının özerkleşmesi', ilk kez sanat siyaset ilişkisinin propaganda ile başını zayıflatır ancak tamamen ortadan kaldırmaz. Roma imparatorları ise sanatı tekrar propagandanın güçlü bir aracı haline getirir ve sanatçının özerkliği bir yana, adını dahi öğrenemeyiz. Sanat ve sanatçı gene özgürlük alanını kaybetmiştir; etkin olan ideolojidir.

Roma'da propagandanın kullanılmasına bakacak olursak, Roma'nın çok güçlü bir merkezi propagandaya gereksinim duymasından dolayı, yöntem olarak Italic sitelerin doğrudan Roma ile ilişki kurması için harekete geçtiğini, her sitenin askeri birlik göndermesini sağladığını ve ortak bir hukuk sistemi yarattığını görürüz; böylelikle siyasal ve ekonomik olarak Roma kendini vazgeçilmez kılar. Bunun sonucunda 'Romalı olma' duygusu ve kimliği aşılanmaya başlanır.

Roma'da propaganda siyasi partilerde gelişir; bu, bir liderin etrafında gruplaşma olarak ortaya çıkar. En büyük lider imparatorudur ve etkin bir propaganda aracı olan imparator kültü (tapınımı) oluşturulur. Bu kült, Augustus ile birlikte imparatorlukta manevi güç ve birlik yaratma düşüncesiyle devreye sokulur.

Propaganda dilinin yaygın biçimde hedeflenen kitleye ulaşmasında, sikkeler üzerindeki imparatorların betimleri ve semboller en etkin araç olur. Etkin olma anlamında ikinci sırada, sikke sembolüğü ile yakından ilişkili olan ve bu kitabın içeriğini oluşturan Roma Tarihsel Kabartmaları yer alır. Kabartmaların içerikleri kamusal ve halka hitap eder biçimdedir; imparatorlar geçmiş, güncel veya gelecekte olacılara yönelik sahnelere sıklıkla mitolojik, dolayısıyla efsaneleşmiş anlatılar ile yansıtılır. İmparatorların politik yaklaşımları ve propagandaları, ya 'hikayevi' bir süreli anlatım çerçevesinde ya da alegoriler (simge/sembol) kullanılarak aktarılır. Bunlar kimi zaman toplumsal ahlak değerlerini anımsatır, kimi zaman da bir zaferi, bir kahramanlığı. Kabartmalarda gerçek ile ideal; tanrısallık ile insana özgü olan; doğal ile doğaüstü sıklıkla iç içe geçer. Halkın dini inançlarına hitap ederek kendilerini tanrılar ve kahramanlar ile aynı sahnede gösteren imparatorlar ve aileleri, ölümsüzlüklerini de

ilan etmiş olur. Dini unsurlar en fazla tarihsel olaylar ile birlikte görülür: Askeri zafer; şükran ve kurban sunmak suretiyle doruk noktasına taşınan ibadet sahnesi ile sonlanır. Zaten imparatorun kendisi de tanrısal atribütler (nitelendirici) ile özdeşleştirilir. İmparator, özellikle baş rahip statüsü nedeniyle sahnelerde soyut kutsal kimlikler ile veya alegorik perzonifikasyonlar (kişileştirmeler) ile birlikte görünür: 'Roma', 'Victoria', 'Honos' ile 'Virtus', 'Genius Populi Romani' (Roma halkının soyu/ruhu) ve 'Genius Populi Senati' şeklinde adlandırılan bu kişileştirmelerin tanrısal özelliği olduğuna inanılır.

Kabartmalarda en çok kullanılan sembol, şablonlaşmış bir ikonografi (belli bir konuda, bir betimin veya sahnenin -anlatımın- zaman içinde değişmeyen bir görüntü içinde kalıplaşması ve sembolleşmesi) silsilesidir. Örnek verilecek olursa, imparatorun savaş meydanına gelişi, askerlerine hitabeti, zafer kazanılması, şükran kurbanı kesilmesi gibi bir anlatım zinciri sembolizm olarak anlaşılmalıdır. Söz konusu kabartmaların başlıca amacı Roma İmparatorluğu'nun gücünü hem merkezde hem de eyaletlerde göstermektir. Bunun için seçilecek başlıca konu, çetin savaşların galibi olarak Romalılar'ın yansıtılmasıdır. Bu nedenle fethedilen toprakların betimlenmesi, savaş meydanında düşmanların yenilmesi, tutsakların getirilmesi ve getirilen ganimetlerin yansıtılması adeta şablonlaşır. Tabi ki bu zaferin başını çeken imparator kendi propagandasını yapmalıdır: Bir zafer sonrası kabartmada betimlenen bir zafer takından geçerek kente girişini ölümsüzleştirmek, vazgeçilmez bir sahne olur; zaten gerçek hayatta yapılan uygulama da budur. Ancak imparator sadece kumandan yönü ile değil, dindarlığı ve tanrılarına sükretmeyi bilen vasfı ile de bilinmelidir. Bunun için sefere çıkmadan, sefer sırasında ve sonrasında kurban kesme sahnesi ikonografide önemli yer tutar. İmparator ayrıca merhametlidir ve topraklarında yaşayanlara sıklıkla para dağıtır ve bağış yapar; işte bu da bir diğer propaganda sahnesidir.

Kabartmaların konumları da propaganda açısından önemlidir. Yol kavşaklarında, kamusal alanlarda ve çoğunlukla meydanlarda yer alan zafer takılarının her iki cephesi ile kemerlerinin iç kısımlarında, attika (en üst) katında ve yüksek kaidelerinde (pedestal) söz konusu kabartmalar bulunur. Kabartmaların, kendi çağlarından sonra başa geçen bir imparator tarafından, ikinci kullanım için yer değişikliğine uğratıldıkları da olur. Yeni konumları genellikle, yeni imparatorun takı üzerinde olur. Kabartmalar, anıt/mezar sütunlarının yüzeyinde de oldukça yaygın bir biçimde kullanılır.

Halka ve Roma'ya gelen yabancılara güçlerini ve imparatorluğun sürekliliğini göstermek, imparatorların idari sürelerinin en önemli gayesidir. İmparatorlar, sadece Roma'da değil, hakimiyet alanlarının sınırları içinde kalan Britannia'dan Afrika'ya, başarılarını hikayeleştirip yücelterek ve tanrısal öğeler ile bezeyerek, kabartmalarını veya kendilerinin ve ailelerinin büstlerini ve heykellerini söz konusu coğrafyalarda da yaptırarak veya Roma'dan göndererek, propagandalarını sürdürür.

Propaganda'nın en iyi yürütüldüğü ve etki ettiği yerler; anıtsal yapılar, heykeller, hamamlar, *forumlar*, *stoalar*, zafer takları ve diğer, kürsü gibi yapılar ile donatılan kamusal alanlardır. Buralarda geçit törenleri, dinsel etkinlikler, spor etkinlikleri, tiyatro gösterileri, müzik faaliyetleri, halka hitabet konuşmaları (retorik), unvanların verilmesi (Traianus Optimus Augustus Germanicus Dacicus Parthicus), sıfatların eklenmesi (invictus, felix, semper Victor, Victor omnium gentium) ve yağmalanan ganimetlerin ve savaş esirlerinin sergilenmesi gibi etkinlikler yürütülür. Amaç, imparatorların iktidarlarının gücünü göstermek, zaferlerini yüceltmek, düşmanlarına gözdağı vermek ve ayrıca ölümsüz varoluşa, birlik ve iktidara inancı arttırmak, en önemlisi itaati sağlamaktır.

Propaganda'nın vazgeçilmez unsurlarından birisi de 'Triumph' yani zaferin, zafer alayı ile yansıtılmasıdır. Bu konu, Roma'nın 'barbar'lara karşı kazanılan zaferlerinin sergilenmesinde sembolik, kutsal ve politik anlama sahip, adeta bir ritüelidir. Zafer alayının rotasında vazgeçilmez olan, Capitol'daki Jupiter Tapınağı'dır. Bu alayların kabartmalara yansıtılması, sembolleşen anlatımlar ile imparatorun gücünü ve üstün pozisyonunu aktarmak suretiyle, zaferin ideolojisinin oluşturulmasını sağlar. İmparatorların zaferlerini halkın önünde sergilemelerinin amaçları zaferden haberdar etmek, ellerinde tuttukları gücün haklılığını göstermek, kendi varlıklarının sürekliliğini sağlamak ve yöneten imparatorun ardından kimin tahta çıkacağıнын mesajını vermek şeklinde sıralanabilir.

Kendi tahta geçişlerini meşrulaştırmak için imparatorların çoğu, gene bir propaganda aracı olarak geriye dönük onurlandırma ve tanrısalılaştırma amacıyla önceki imparatorun ölümünün ardından onun adına yapılar, heykeller ve kabartmalar yaptırır. Örneğin 'Anaglypha Traiani'nin Hadrianus; 'Hadrianeum' kabartmalarının ve 'Arco di Portogallo'daki İki Panel'in Antoninus Pius; 'Antoninus Pius Sütun Kaidesi Üzerindeki Kabartmalar'ın Marcus Aurelius ve Lucius Verus, 'Marcus Aurelius Sütun'unun kendisi ve Septimius Severus tarafından yaptırıldığı

önerilir. Bu nedenle bu kitapta da bazı eserlerin, yer aldıkları başlık altındaki imparator zamanında değil, takip eden imparator tarafından yaptırıldığını göreceğiz. Aradaki yıl farkı fazla olmadığından ve ilgili başlık altında ele alınan imparatorun yapmış olduğu seferler ve icraatlar da konu edildiğinden, bütünlüğün bozulmaması adına ilgili imparatorun eserinin kendi yaşadığı dönem içinde ele alınması yönteminin daha yararlı ve anlaşılır olduğu düşünülmektedir.

Propaganda araçlarından bazıları da **'Romalılaştırma'** (Romanizasyon) süreci içinde kullanılır. Yukarıda ifade edilmiş olduğu gibi, zafer alayları özellikle Romalılar'ın 'barbar' olarak tanımladıkları Dacialı, German veya Parth gibi sınır komşularının yaşadıkları coğrafyaları ele geçirmelerinin ardından gerçekleşir. Romalılar söz konusu toprakları, kendi eyaletleri haline getirerek oralarda kalıcı olmanın yöntemlerini propaganda araçları ile akılcıca organize eder. Propagandanın temelinde Romalılar'ın kendilerine olan özgüvenleri ve planlı hareket etmeleri sayesinde elde ettikleri başarıları yatar. 'Romalılaştırma' teriminin her bölge için farklı bir anlam taşıdığını hatırlatmak yerinde olacaktır. Öyle ki, herhangi bir bölgenin merkez Roma için taşıdığı anlama ve öneme göre uygulamaları da değişir. Stratejik önemi daha çok olan yerlerde Romalılar'ın, yerli halkın ve özellikle yerli elitlerin üzerinde daha fazla etki yaratma çabasına girdikleri anlaşılmaktadır. Roma İmparatorluğu'nun etkisini hissettirmekte zorlandığı yerler de vardır. Bunun en önemli nedeni, Roma'nın batı eyaletlerinde sınırlı bir 'Hellenleşme' yaşanırken, doğu eyaletleri Romalılar'dan önce güçlü bir 'Hellenleşme' sürecinden geçer. Bu nedenle, bu bölgelerde Roma etkisinin nüfuz etmesi daha zor olur ve yüzeysel kalır.

'Romalılaşma' ve 'Romalılaştırma' arasındaki farka da dikkat çekmek gerekir: 'Romalılaşma', yerli halkın ve özellikle yerli elitlerin gönüllü olarak Roma kültürünü özümsemesini ifade ederken, 'Romalılaştırma' kavramı daha ziyade dışarıdan gelen zorunluluğu kapsamaktadır. Bu kavramlar burada genelleştirilerek 'Romalılaşma', yerine göre bazı durumlarda 'Romalılaştırma' olarak kullanılacaktır.

'Romalılaşma' terimi bilim insanları arasında da farklılık göstererek yorumlanır. 'Romalılaşma', Roma İmparatorluğu tarafından bir devlet politikası olarak yürütüldüğü için 'baskın', 'sömürgeci' veya 'emperyalist' ideolojiye sahip bir yaklaşım olarak görüldüğü gibi, merkezileşme ve bir sosyal sistem oluşturma şeklinde daha yumuşatılmış ifadeler ile de açıklanır. Diğer bir görüşe göre 'Romalılaştırma', 'synkretizm' yani yerel tanrılar ile Roma tanrılarının birleştirilmesi (veya farklı tanrısallık

özelliklerin tek bir tanrı/tanrıçada kaynaştırılması), şahıs isimlerinde yerel ve Roma isimlerinin yan yana kullanılması gibi olguların birbirleri içinde eritilmesidir, bir 'Kültürlerarası Etkileşim'dir. Ancak sonuçta, askeri, ekonomik, din ve dil açılarından müdahale edilen toplumlardan söz etmekteyiz.

İS 1. yüzyıl öncesinde, 'Romalılaşma' adına fazla kanıt bulunmazken, İS 1. ve 2. yüzyıllarda, özellikle İS 212 yılı itibarıyla *constitutio Antoniniana* ile tüm özgür yerlilerin Roma vatandaşı oldukları ve bir Latin ismi alabildikleri görülür.

Birçok kişi Caius Iulius veya Marcus Aurelius gibi isimler alarak, nüfuzlu insanlar olduklarını göstermek veya üst yönetime yaranmak ister. 'Romalılaşma' sürecinde, Latin ismi veya Roma vatandaşlık hakkı almak şüphesiz etkileyicidir. Bu insanların antlaşma yapma, miras ve evlilik hakları doğar. Bunun da ötesinde kişiye prestij ve saygınlık kazandırır. Bu payeler, yerli halka sadakat gibi sorumluluklar yüklediği için eyaletlerin Roma'ya entegrasyonu konusunda Roma politikaları açısından önemli bir yer tutar. Öyle ki, imparatorların sadece bazılarının bizzat fethedilmiş toprakları ziyaret etmesine rağmen, halk sanki onlar hep aralarındaymışçasına, onlara kurbanlar adar, dualar eder.

İsimlerin 'Romanize' edilmesi belli sınırlar dahilinde mümkün olur çünkü Romalılar'ın *tria nominasını* (prenomen, nomen, cognomen) kullanmak sadece Roma vatandaşlarına sağlanan bir ayrıcalıktır ve tam anlamıyla 'Romalılaştırılmış' bir ismin *nomen gentiliciuma* (soya dayalı isimlendirme) sahip olması da gerekir. İsim içeren yayınlanmış yazıtlardan elde ettiğimiz bilgilere göre bir bölgede hem Roma *gens* (soy) hem de Roma *tribus* (kabile) isimleri alanlar vardır. Ancak birçok Roma vatandaşı olmayan yerel halktan insan da Romalı görünmek için kendilerini bu şekilde isimlendirir.

Roma imparatorları, fethettiği topraklarda kalıcı olmayı, politikalarının en önemli prensibi olarak benimser ve bir yeri eyalet olarak entegre ettikten sonra kendi üst düzey yöneticilerini atar. Bu yöneticiler kendilerini ispat etme çabasına ve hatta yarışına girerek imparatorların dikkatini çekmeye çalışır ve özellikle imparatorların bölgeyi ziyaretleri öncesinde onlar adına tapınaklar ve başka göz alıcı, sağlam ve kalıcı yapılar inşa ettirir, spor yarışları düzenler. Göze girmeyi başaranların merkez Roma'da meclise girmek için önleri açılır ve yönetici veya senatör olma şansları artar. Ayrıca yerli elitler 'Romalılaşma' çabalarını gerçekleştirebildikleri taktirde kendi halkları içinde söz sahibi olur.

'Romanizasyon' etkileri en fazla askerler ve özellikle *veteran* (emekli) askerler arasında görülür; yazıtlarda, kişinin memleketine geri dönen bir *veteran* mı yoksa fethedilen topraklara yerleşen bir yabancı *veteran* mı olduğu konusu her zaman açıklık kazanmamakla beraber, genel olarak her coğrafyada 'Romanizasyon' etkileri en fazla askerlerde görülür; onların Latince konuşan, Roma geleneklerini uygulayan, Romalılar gibi giyinen ve inançlarını Roma tanrılarına göre şekillendiren bir grup oldukları dikkat çeker. Askerler dışında, mesleki veya özel nedenler ile eyaletlere yerleşenlerin sayıları çok değildir ve bunlar 'Romalılaştırmak' yerine iki nesil sonra kendileri bölgedeki yaşam biçimini benimser.

Romalılar'ın propaganda yaparken bir yandan alt yapı sorunları ile ilgilenererek, yol ağları oluşturmaları, iyi ve kullanışlı kent planları yapmaları, su kanalları ve köprüleri ile en büyük sorun olan susuzluğa çare bulmaları, Hellenistik Dönem'in daha ilkel olanakları karşısında, yerel halka yönelik olarak daha fazla hizmet götürdükleri sonucunu çıkartmamızı sağlar. Ayrıca Romalılar'ın yerel halkın önde gelenlerine yaptıkları hibeler aralarında rekabete yol açar, bu da kentlerdeki yapılaşma konusunda ivme kazanılmasını beraberinde getirir.

Askeri hareketlilik de birçok bölgenin gelişmesine katkıda bulunur: İmparatorlar ve ordular, savaş bölgesindeki seferleri sırasında güzergah üzerinde bulunan yerleşimlerde konaklar. Bu şekilde oluşan geçici nüfus artışları sonucunda yerel ekonomi canlanır.

Hangi nedenle olursa olsun, icraatlara baktığımızda, fethedilen topraklarda Romalılar tarafından kilometrelerce suyun dağlardan aşırılarak kentlere indirildiği mükemmel su kemerlerinin yapıldığını, çeşmelerin kentlere ferahlık getirdiğini, kanalizasyon sistemlerinin oturtulduğunu, devasa tapınakların görkemi arttırdığını, ticareti güçlendiren limanların inşa edildiğini ve *opus caementicium* yapı malzemesinin keşfi ile sonsuza kadar sağlam kalacağı belli olan duvar tekniğinden yapılan temeller ve yapılar inşa edildiğini görürüz. Romalılar, kentlerin problemlerini çözerken, üstün mühendislik eserleri yaratarak kalıcı çözümler üretir ve tarihin unutulmaz gücü olarak propagandaları ile var olur. Sivil, askeri, ticari ve dini yapılar Roma'nın propaganda gücünü gösterir.

Ancak her zamanki gibi bu faaliyetlerin yerel ve fakir halka ne oranda yansıdığı bir soru işareti olarak kalır çünkü onların evleri günümüze ulaşacak kadar sağlam yapılmaz, onlar yazıtlarda ve Romalılar'ın üst düzey ve yönetici sınıfının sahip olduğu görkemli mezarlarda ölümsüzleştirilecek kadar değerli görülmez. Roma etkisi sosyal

yaşamın bazı alanlarına nüfuz etmiş olsa da, toplumun her kesimine hitap etmediğini ve yerli elitlerin sayıca az olan 'seçkin' bir topluluğu temsil etmelerinden dolayı, 'Romalılaşma' sürecinin birçok alanda yüzeysel kaldığını tahmin etmek zor değildir. Bazı soruların yanıtı aslında bellidir: Bir halk tüm varlığından kopararak Romalılaştırılabilir mi?; 'Romalılaştırma' yani 'Kültür Transferi' yaygın kitleler tarafından benimsenmiş midir? Roma inancı (dini), dili ve yaşam biçimi, hiçbir şekilde göz önünde olmayan, yönetimde yer almayan ve geçimini zor şartlarda sağlayan yerel halk tarafından hangi oranda özümsemiştir? İmar faaliyetlerinden yerel halkın her kesimi yararlanabiliyor muydu? Kent merkezindeki süslü çeşmeler (*nymphaion*), forum, hamam, meclis (*bouleuterion*), müzik binası (*odeon*), *gymnasion*, tapınaklar ve hatta temel ihtiyaç olan suyun taşındığı su kemeri (*aquaduktus*) yerli halkın her kesiminin kullanımına açık mıydı? Bu nedenle 'Romanizasyon' kavramı 'Uygarlaşma' olarak anlaşılmamalıdır. Ayrıca yerli, Yunan ve Roma kültürlerinin sürekli olarak değişim halinde ve tek taraflı değil, birbirlerini etkileyerek var oldukları unutulmamalıdır. Roma, fethettiği birçok coğrafyada tek bir kültürel çatı kuramaz, daha ziyade etkin olan önceki yerel ve Hellenistik etkilere farklı bir yön verir. Zaten, 'Hellenleşen' her insanın 'Yunan' olduğu iddia edilemeyeceği gibi, 'Romalılaşan' da, aslında hiçbir zaman 'Romalı' olamaz. Ancak Roma herşeye rağmen birçok bölgede dörtüzyıl süren bir hakimiyet sağlar.

Sonuç olarak, Romalılar'ın, bu uzun soluklu varoluşları için en geçerli olan araçlardan propaganda unsurunu başarılı bir şekilde kullandıkları anlaşılmaktadır. Her eser ve icraat bir mesaja sahip olduğundan, o kişinin yaptıklarının ölümsüzleşmesi ve yüceltilmesi propaganda sayesinde olur.

Bu kitapta, takip eden başlıklar altında, çağlar boyu sadece şekil değiştiren ama hep var olan propaganda araçlarının Roma İmparatorluğu'nda nasıl kullanıldığı, kabartmalar ışığında görülecektir. Antik kaynaklardan özellikle biyografi tarzında yazan Suetonius (*De Vita Caesarum*) ve Historia Augusta eserleri, Eski Çağ bakış açısı ile propagandanın nasıl yapıldığı konusunda önemli bilgiler veren kaynakların başında gelir ve bu kitapta da söz konusu kaynaklara sıklıkla değinilir.

II) ÖNCÜ ÖRNEKLERİN ANLATTIKLARI

1) Delphi, Aemilius Paulus Anıtı

Romalılar'ın kendi topraklarının dışına diktikleri ilk eser, burada ele alıncak olan Delphi paye anıtıdır. Payenin üsttaş sırasında bir friz kuşağı, üzerinde ise atlı Roma ordularının komutanı Aemilius Paulus'un heykeli bulunur. Anıt, kendisinin İÖ 168 yılında Pydna'da (Thessaloniki'nin güneyinde) yaşanan III. Macedonia savaşı sırasında Macedon kralı V. Perseus'u yenmesinin ardından yaptırılır. Bu savaş önemlidir çünkü bundan böyle Roma için Macedonia tehdidi biter.

Savaştan önce, Delphi'deki Apollon Tapınağı'ndan elde edilen kehanet bilgisine göre, savaşı ilk başlatan, kaybeden taraf olacaktır. Savaş meydanındaki karşılıklı bekleyiş, Roma tarafının bir atının kontrolden çıkıp Macedonlar'a doğru koşması ile sonlanır ve savaş başlar. Nitekim saldırının başladığını düşünen Macedonlar Romalılar'a saldırır ve böylelikle savaşı başlatan taraf konumuna düşer. Kehanet doğru çıkar ve Macedonlar yenilir. Romalılar bu zaferin anısına, Yunan dünyasının en önemli 'hac' merkezlerinden birisi olan Delphi'ye böyle bir anıt diker. Artık Yunan egemenliği bitmeye, Roma dünyası kendisini belli etmeye başlar.

Aslında böyle bir anıtın yapımına savaştan önce Macedon kralı V. Perseus tarafından başlanır. Ancak şimdi zafer sahibi olan Roma ordularının komutanı Aemilius Paulus, anıtı kendisine göre değiştirecektir. Öncelikle, V. Perseus'un ithaf yazıtını kaldırır ve kendisininkini yerleştirir: 'L. Aemilius L. F. Imperator de Rege Perse Macedonibusque cepit'. Basamaklı bir kaide üzerinde on metre yükselen payenin (**Res. 1**) zirvesinde bulunan, V. Perseus'un at üzerindeki heykeli de kaldırılır ve onun yerine Aemilius Paulus'un ki dikilir. Zaten Plutarkhos (Aem. 19.3), Aemilius Paulus'un atının sırtında bizzat savaşa katıldığını bildirir.

Payenin en üst kısmındaki, elli cm yüksekliğe sahip friz kuşağında yer alan kabartmalar (**Res. 2**), Roma ve Macedon birliklerinin söz konusu savaşını konu edinir. Her iki ordu, askeri kuşanmalarının ayrıntılı çalışılmış olması nedeniyle birbirlerinden kolayca ayırdedilir: Roma piyadeleri büyük oval kalkanlar (scuta) ile kendilerini korur, Macedon piyadeleri ise yuvarlak ve genelde süslü kalkanlara sahiptir. Ayrıca Roma askerleri kılıçlarını, kuşaklarının sağ taraflarında taşıyarak



Res.1



Res.2

karakterize edilir. Polybius (6.23.6), Yunan ve Macedon askerlerinin ise kılıç kınlarının sol yanlarında olduğunu bildirir. Bu frizlerde sadece Roma-Macedon askerlerinin giyim kuşamları titizlikle birbirlerinden ayırd edilmekle kalmayıp, Aemilius Paulus'un ordusunda hizmet veren Cumhuriyet Dönemi Italic topluluklar da belli edilir. Plutarkhos (Aem.

20.1-5) ve Livius (44.41.3-6) Paeligni, Marrucini, Samnitler'i sayar. Bunlar lorica anatomica türünde zırh giyer; Romalılar ise kumaştan giysileri ile dikkat çeker. Galatlar da orduda yer alır: Zaten Eski Çağ yazarlardan Diodorus Siculus'un (5.28.2) belirttiği gibi, saçlarını kirece batırarak ürkütücü olmayı hedefleyen Galatlar'ın dik duran sert saçlarını, yere sırt üstü düşmüş olan çıplak savaşçıda görebiliriz.

Aemilius Paulus farklı grupların kendisi için çarpıştığını göstererek, kendi gücünün **propagandasını** yapmış olur. İleride görüleceği gibi, Roma tarihsel kabartmalarının önemli bir özelliği, askeriyeyle ait her türlü detayın gerçekçi bir şekilde verilmesidir. Propaganda açısından bu anıt payenin önemi, kehanette bildirildiği gibi Macedon tarafı adına felaketin başlangıcını oluşturan başı boş atın, sahnenin mitolojik değil, gerçekte yaşanan savaşı kanıtlaması ve böylelikle Roma devlet kabartmalarında sıklıkla karşılaşılabilecek gerçek, hatta belgesel niteliğindeki savaş sahnelerine bir başlangıç oluşturmastır. Burada yapılan en önemli propaganda, Yunan topraklarında artık varlık gösterecek olan Romalılar'ın, Yunanlar'ın en önemli kutsal merkezlerinden Delphi'deki Apollon Tapınağı'nın önüne söz konusu anıt payeyi dikerek Yunan topraklarının, tüm kutsal alanları ile birlikte artık Roma'ya ait olduğunu göstermeyi hedefler.

Roma etkisi, **kompozisyon** (figürlerin sahne içindeki dağılımı, yerleştirilişleri) açısından da arka planda boş alanların çokluğunda görülür; oysa ki Yunan sanatında sahneler çok figürlü ve başarılı bir perspektif ile işlenir. **Stilistik** (teknik beceri, işçilik) olarak da, figürlerin giysilerinin yumuşaklığı, esnek vücutları, atların kas detaylarının işlenmesi ve özellikle yerde yatan kişinin çıplak verilmesi ile Yunan sanatındaki Hellenistik Dönem (İÖ 3.-2. yüzyıl) uslubu çağrıştırıldığından, bu eser üzerinde Yunan sanatçıların da çalıştığı düşünülür. Bu şaşırtıcı olmamalıdır çünkü Delphi, Yunan heykeltıraşlık sanatında öncül rol oynamıştır. Ancak çıplak savaşçının çıplaklığı, Yunan sanatından bildiğimiz heroize edilen bir savaşçıyı değil, V. Perseus'un yanında savaşan iki bin Galatlı'dan birisini yansıtmayı olmalıdır. Bu da gene Yunan Hellenistik Dönem heykeltıraşlık sanatından bilinen Galatlı betimlerinin bir etkisi olarak yorumlanabilir.

2) Domitius Ahenobarbus Sunağı

Dörtgen bir kaide üzerinde yer alan iki frizin, orijinal sergilenişleri hakkında bilgimiz yoktur. İki frizin, zamanında üzerlerinde taşımış oldukları heykellerin, dörtgen biçimli kaideleri olduğu düşünülür. İki

frizden birisi Münih Müzesi'ne, diğeri Paris Louvre Müzesi'ne götürülene kadar, her iki friz Marcus Antonius, Mars ve Neptun (Poseidon) tapınaklarının yanında durur. Esas anıt yıkılır, iki kabartmanın yolları ayrılır. Bu frizlerin birbirlerine aitliliği çok tartışılır çünkü günümüzde sadece ayrı müzelerde sergilenecek birbirlerinden ayrı durmakla kalmaz, işleniş şekilleri de (stilistik özellikleri) birbirlerinden büyük bir farklılık gösterir. Birbirlerine aitliliklerini destekleyen önemli bir husus, her iki frizde Toskan tipi başlıklara sahip payelerin görülmesidir.

Kabartmalı dörtgen kaidenin yorumlanmasına ve tarihlendirilmesine dair farklı öneriler bulunur. Kaidenin üç tarafını kapsayan Neptun'un (Poseidon) Evliliği (Münih, Ulusal Müzesi) frizi, deniz tanrıları ve yaratıklarından oluşarak bir thiasos sahnesini canlandırır. **Neptun ve Amphitrite'nin evliliklerini kutlayan deniz yaratıkları ve tanrılar** sahnede yer alır (**Res. 3**). Neptun ve Amphitrite, iki tritonun çektiği araba içinde görülür. Arkadaki triton bir cithara ile, diğeri bir deniz kabuğuna üfleyerek gelişlerini haber verir. Tritonların dağınık saçları, yılan gövdelerinin balık kuyruğu olarak son bulduğu gövdelerinin adaleli verililiği; yarı at veya boğa, yarı balık varlıkların çektiği arabanın puttolar tarafından dizginlerinin kontrol edildiği sahnedeki hareketlilik; genel olarak başarılı perspektif, giysilerde yumuşak dökümler, saçlarda hareketli ve akışkan formlar, yüzlerde yumuşak ifadeler, hepsi İÖ 3./2. yüzyıl Hellenistik Dönem kabartmalarını çağırıştırır. Öyle ki Pergamon Sunağı frizlerinden etkilendikleri dahi söylenebilir. Üstelik friz doğu Yunan mermerinden çalışılmıştır. Bu nedenle bir düşünceye göre, kaidenin üç tarafını kapsayan bu friz, Yunan topraklarındaki Poseidon'a (Neptun) atfedilen bir yapıdan savaş ganimeti olarak Roma'ya getirilmiştir.



Res.3

Söz konusu kaidenin dördüncü tarafında bugün Paris Louvre Müzesi'nde sergilenen, 'Lustratio Exercitus' (ordunun kutsanması için kurban kesilmesi) içerikli kabartma (Res. 4) ise damarsız mermerdendir, daha az kaliteli işçiliğe sahiptir ve Roma Dönemi'ne özgü stilistik özellikler gösterir: Figürlerin saçları ve giysileri durağan ve katıdır. Ayrıca sahnenin genel olarak bıraktığı derinlik hissi (perspektif) zayıftır. İfade edilmiş olduğu gibi, söz konusu farklılıklar nedeniyle bir düşünceye göre bu friz ve Neptun frizi sonradan aynı kaide üzerinde



Res.4

bir araya getirilmiştir. Census yani sayım veya vergilerin toplanmasına ilişkin resmi tören ve onunla bağlantılı 'Lustratio Exercitus' içerikli olan bu kabartmada, ilk defa belli bir tarihsel olayın 'kayıtlara geçirilmesi'ne şahit oluruz. Census ve 'Lustratio Exercitus' sahnesi 'Lustratio', 'Lustrum' ibaresi ile beş yılda bir defa *censorlar* tarafından düzenlenen bir arınma ve kutsanma törenini ifade eder. Arındırılması gereken nesnenin etrafında dönülür. Merkezde bir sunak kabartması vardır. Bu kabartmada, arındırılması ve kutsanması istenen, ordudur (lustratio exercitus) ve kurban Mars için verilir. Mars, sunağın sol tarafında durur. Zırhlı ve miğferli olup, sol elinde bir kılıç tutar, bir yandan da büyük bir kalkana yaslanır. Mars'ın solunda iki müzisyen bulunur. Sunağın arkasında duran bir figür diğerinin elinde tuttuğu *pateraya* bir testiden sıvı sunusu yani libasyon yapar. Bu kişi *togasının* kenarını başına doğru çeker. Kurban edilecek olan üç hayvan da sunağa doğru ilerler: Bunlar 'sus' domuz, 'ovis' koç ve 'taurus' boğa'dır; üçü birden ve kurban edilme işlemini yansıtıyorsa, 'suovetaurilia' adını alır. *Victimariler* yani kurban törenlerinde hizmet eden görevliler, limus adı verilen önlük tarzındaki giysiler içinde görülür. İki oval kalkanlı asker ve bir atlı asker onlara eşlik eder. Census (sayım) sonrası burada bir kefaret kurbanı (lustrum) sunumu gerçekleşir. Kabartmanın sonunda söz konusu sayım aktarılır. Oturan kişi elde edilen bilgileri kayda geçirir. Oturan diğer şahıs şahit, ayaktaki kişi ise bir anlamda onay veren diğer bir görevlidir.

Bir öneriye göre bu sahnede Marius'un ordu reformu çerçevesinde İÖ 107 yılında yapılan census aktarılır. Bir diğer öneriye göre sayım, Marcus Antonius'un doğu Akdeniz'deki deniz zaferleri ve İÖ 90 yılında Roma'ya censor olarak atanması şerefine yapılandır. Kabartmalı bu kaide üzerinde Antonius'un aile fertlerinin, perzonifikasyonların ve yenilen düşmanların heykellerinin yer almış olduğu düşünülür. Sergilendiği yer, belirtilmiş olduğu gibi Neptun ve Mars tapınaklarının yakınıdır. Başka bir öneri de kabartmayı İÖ 70 yılında censor L. Gellius Poplicola ve C. Cornelius Lentulus Clodianus ile ilişkilendirir; kendileri Sulla zamanındaki kesinti sonrasında census işlemlerine devam eder. Bu yıllarda altmış dört senatör, senatodan gönderilir (Livius per. 98).

Bu durum *census*un iç politik kargaşalarda kullanıldığının göstergesidir. Burada ise *census*un idealize edildiğini ve kutsal yönünün vurgulandığını görürüz.

Başka bir öneriye göre, her iki kabartma eş zamanlı çalışılır ve Neptun'un evlenmesi frizi İÖ 57 yılında tahrib edilen ve içinde census arşivlerini (sayım) barındıran Nympheler Tapınağı'na ait olup, bu tapınağın restorasyonu için yapılır. Diğer öneriye göre ise, eserin adını aldığı bu kabartmalar, Caesar'ın ölümünü takip eden süreçte Domitius Ahenobarbus'un İÖ 32 yılında consul olarak iç savaşlarda deniz komutanlığı yaptığı sırada Neptun Tapınağı'nın adanan sunağına ait kabartmalar olmalarıdır: Bu durumda Louvre frizinde hareket için asker sayımının ve seçiminin yapıldığı; bir koloni kurarken veteranların kaydedilmesinin gerçekleştirildiği; bir askeri deniz hareketi ile bağlantılı birliklerinin kutsanmasının (lustratio) yapıldığı önerileri sunulur.

Propaganda açısından, Census ve 'Lustratio Exercitus' sahnesi bir arınma ve kutsanma törenini ifade etse de aslında census, nüfus sayımı ve bununla bağlantılı olarak askere alma ve halkın kesimlere göre vergilendirilmesi özüne sahiptir. Roma'da halk, Mars meydanında toplanır ve tek tek kendilerini *censor*lara tanıtıp verecekleri bilgilerin doğruluğu adına yemin eder. Böyle bir konunun kabartmalarda yer alması, bir yönetici için sistematik ve kurallara uygun olarak sayım yaptığı, vergilendirme ve askere alma gibi konularda sivil ve askeri yaşamı adil olarak yönettiği ve dindar kimliğe sahip bir yönetici olarak arınma kurbanı törenini de yerine getirdiğini ifade etme imkanını bulması açısından önemlidir.

Stillerinin ve mermerlerinin farklı olması, Neptun frizinin ve Census frizinin sonradan aynı kaide üzerinde birleştirildiği önerisini beraberinde getirir. Diğer yandan bilinçli olarak farklı stilistik tarzların aynı kaide için seçildiği çünkü mitolojik sahnelerin eskiyi ve köklü olmayı çağrıştırmasının özellikle istendiği öne sürülür. Böyle bir durumda, gerçek bir olayın yani sayımın frizi (Louvre), yapıldığı dönemin zevkine ve tarzına sadık kalırken, Neptun'un evliliği konusu (Müneh) alegorik/mitolojik içeriği ile Yunan sanatının Hellenistik/Barok Dönemi'ne (İÖ 3.-2. yüzyıllar) geri gider ve geçmişî anımsatır.

Romalılar zaten, aşağıda göreceğimiz gibi mitolojik konuları, eskiyi ve köklü olmayı çağrıştırmak adına sıklıkla kullanacaklardır. Özellikle, geçmişlerini Troia savaşı ve Troialı Aeneas gibi konular ile geri götürerek köklü bir soya ait olduklarını sıklıkla ifade edeceklerdir.

III) IULIUS – CLAUDIUS SÜLALESİ ve GEÇMİŞE SAYGI

(İÖ 27–İS 68) (Augustus İÖ 63/27-İS 14;
Tiberius İÖ 42/İS 14-37; Caligula İÖ 12/İS 37-41;
Claudius İÖ 10/İS 41-54; Nero İS 37/İS 54-68;
Dört İmparator Dönemi İS 68-69)

Roma tarihsel devlet kabartmalarının en erken örnekleri genellikle Augustus ile başlatılır çünkü onun zamanında yeni bir yönetim sistemi kurularak Cumhuriyet'ten kraliyete, imparatorluğa geçilir. Ancak göreceğimiz birçok sembol ve sembol 'dili', Augustus'dan önce oluşturulan, Roma'nın kökeni anlayışı ile bağlantılıdır. Bu da bizi Troialı Aeneas'a geri götürür. Iulius Claudius sülalesinin ilk ismi olan Gaius Iulius Caesar (İÖ 100 – İÖ 44), köklerini Aeneas'a kadar geri götüren eski bir patricius ailesindendir ve Roma İmparatorluğu'nun uzun süren hakimiyetinin temelinde, onun oluşturduğu bir sistem yatar. İÖ 60 yılında Pompeius ve Crassus ile birlikte devleti yönetebilecekleri bir sistem olan *triumviratusu* (üçlü yönetim/üçler erki) geliştirirler çünkü Cumhuriyet'in sallantıda olduğunu görür ve yeni bir başlangıcın zamanının geldiğini anlarlar. İÖ 59 yılında consul seçilen Caesar, Gallia'ya gider. İÖ 46 yılına gelindiğinde tek hakim olarak on yıllığına dictator olarak seçilir. Diğer yandan da Pontifex Maximus yani devletin din işlerinin de en başındaki insan olarak gücüne güç katar. Cumhuriyetçilerin öfkesine rağmen İÖ 44 yılında kendisini ömür boyu dictator olarak seçtirir. Ancak senatörlerin, eski *consullerin* ve eski *praetorların* hissini hesaba katmadığı için aynı yıl içinde suikaste uğrayarak öldürülür. Roma İmparatorluğu'nun kökenlerinin Troialı Aeneas'a geri gittiği propagandası bundan böyle Augustus'a emanet edilecekti.

1) Bazilika Aemilia

Caesar tarafından ve daha sonra Augustus Dönemi'nde onararak günümüze ulaşan en erken Cumhuriyet/İmparatorluk Dönemi kabartmaları Bazilika Aemilia'ya aittir. Bazilika, ticaret, borsa gibi işlevlerinin yanı sıra Cumhuriyet Dönemi'nde hukuksal konular ile bağlantılı, adliye işlevi de görür; frizlerde işlenen konulardan, özellikle 'Tarpea'nın Cezalandırılması' konusu, yapının bu işlevi ile yakından bağlantılıdır.

Geçirdiği sonraki onarımlar nedeniyle original yapı özelliğini kaybetse de, Livius'a (40,51,4-5) göre Bazilica Aemilia, Cumhuriyet Dönemi'ne ait dört bazilikadan (Bazilika Porcia, Sempronia, Opimia) günümüze ulaşan tek bazilika'dır. İÖ 179 yılında censor M. Aemilius Lepidus ve M. Fulvius Nobilior tarafından yaptırılır. Tek katlı, bir orta nef ve iki yan nefe sahip olan yapı, maruz kaldığı yangından sonra, erken İÖ 1. yüzyılda iki katlı olarak inşa edilir. Onarımlar Caesar'ın ganimet paraları kullanılarak, İÖ 50 yılında Lucius Aemilius Paulus ile başlar, oğulları tarafından Augustus zamanında, İÖ 34 yılında tamamlanır. Kireçtaşından yapılmış olan bazilika, imparator Augustus zamanında da (İÖ 27-İS 14) bir yangın nedeniyle büyük zarar görünce, Luna mermeri ile İÖ 14 yılında tekrar inşa edilir. İÖ 50-34 yıllarına ait olması gereken friz, yeniden yapılan bu bazilikanın iç mekanda, orta nefin sütunlarının üzerindeki duvarlar boyunca yeniden sergilenir.

Orijinalinde 184 metre uzunluğa sahip Bazilika Aemilia'ya ait frizler Forum Romanum'da binlerce parçaya bölünmüş halde bulunur ve onarılarak bugün Roma Ulusal Müzesi'nde sergilenir. Bilinen ve meşhur söylencelerin heykeltıraşlık sanatına en erken yansımaları, bu frizlerde görülür ve kesintisiz olarak Roma'nın kuruluşunun öncesi tarihine ait sahneler verilir; bunlar Augustus'un politik propagandasının da çok önemsendiği, Roma'nın kökenlerinin yüceltilmesi olgusu ile bağlantılıdır: Aeneas efsanesi ile bağlantılı olan Aeneas'ın Troia'dan kaçışı, Sabin kadınlarının saldırıya uğramaları, Sabinler'in komutanı Titus Tatius, Romalılar ve Sabinler arasındaki savaş, Tarpea'nın cezalandırılması, bir kentin (Roma'nın?) kurulması, Romulus-Remus efsanesi.

Sahnelerden birisinde, silindirik formlu bir nesne üzerinde bulunan örtü, her iki yanında duran ve rahibe giysileri içindeki kadınlar tarafından açılır. Nesne, ortasındaki şerit nedeniyle Consus sunağı değil, Aeneas'ın Troia'dan kaçarken kurtardığı ve yanında getirdiklerinin konulduğu kutu, dolayısıyla iki kadın da Vesta rahibeleri olmalıdırlar. Böylelikle frizlerin sadece Romulus efsanesini değil, Roma'nın kuruluş öncesine ait Aeneas efsanesini de kapsayan bir döngüyü içerdiği anlaşılır.

Bir diğer sahnede, bir kadının bir katırı yüceltmesi ve ona tapması, anlatının yeri ve içeriğini lokalize etmeye yardımcı olur: Daha sonra Circus Maximus'un kurulacağı yerdeki vadide, Sabin kadınları saldırıya uğrar ve tam burada yapılan Consualia Festivali, katır yarışları eşliğinde kutlanır.

Özellikle '**Tarpea'nın Cezalandırılması**' sahnesi (Res. 5) tekrar karşımıza çıkmayacak olan önemli bir sahnedir: Romalılar'ın, Sabin



Res.5

kızlarını kaçırmalarının ardından, Sabinler Roma'ya saldırır ancak surlar onların tahmininden çok daha aşılması zordur. Surlar içinde yaşayan Roma komutanının kızı olan Tarpeia altına çok düşkündür; düşmanları olan Sabinler'in teklif ettiği altın bilezikler karşılığında Roma'ya ihanet eder ve Sabin kralı Titus Tatius'a yardım eder. Aslında Tarpeia aldatılmıştır: Altın bilezikler gibi kalkanlarını da sol ellerinde taşıyan Sabinler, 'Sabinler'in sol ellerinde taşıdıklarının' sözünü verirken, Tarpeia'nın bilezik olarak anladığı, esasen kalkanlardır ve Tarpeia kendisini kalkanların altında bularak cezasını görür. Romalılar da Tarpeia'nın ölü bedenini ibret olması için gömmeksizin bir uçurumdan aşağıya atar.

Tarpeia'nın cezalandırılması sahnesinde beş figür görülür. Merkezde bir göğsü açıkta, başının üzerine çektiği giysisi uçuşan, ellerini her iki tarafında duran iki askere doğru uzatmış bir kız, Tarpeia, bulunur. Solda, lorica ve galea giymiş olan bir adam elindeki oval kalkanı kurbanına doğru fırlatmaya hazırlanır. Sağda arkasını izleyiciye dönmüş olan bir exomis giymiş asker yer alır ve diğer kalkanı fırlatmaya hazırlanır (scutum). Sahnedeki sakallı ve miğferli iki kişi Titus Tatius ve Romulus'dan ziyade Mars Ultor olmalıdır.

Tarpeia'nın mitolojisi önceki Yunan ve Etrüsk görsel sanatlarında yer almadığından ilk defa burada görülmesi, olası etkilendiği kaynaklar konusunda bilgi boşluğu yaratır. Bugün hakkında başka bir bilgiye sahip olmadığımız, sadece Festus (364 L, 343 M) tarafından anılan Iupiter Stator tapınağında yer aldığı bildirilen Tarpeia betimi, bu kabartmadaki sahneye ilham vermiş olabilir. Ayrıca Yunan sanatçıların da yer aldığı büyük, zafer konularını içeren resim sanatının varlığı bilinir; Yunan sanatçıların kendi geleneklerinde yer alan mitolojik konulardaki

betimlemeleri örnek olarak uyarlamış oldukları da düşünülebilir. Etrüsk sanatında da yansıması olan, Dirke'nin cezalandırılması konusu buna verilebilecek bir örnektir. Sallust bahçesindeki kaçan Niobid de diğer bir örnektir.

Frizler **propaganda** açısından, Tarpea'nın sahnesi bağlamında Augustus'un önemsedığı 'sadakatsizliğin cezalandırılması' ve ayrıca Augustus zamanında devam ettirilen bazı kült ve festivallerin ilk tesisini içeren konuları yansıtmaları açılarından önemlidir. Cumhuriyet Dönemi tarihi ve söylenceleri kullanılarak, hem insanlara geçmişleri hatırlatılır hem de Aemilius ailesinin rolü yüceltilmiş olur. Bazilika'yı yaptıran Aemilia ailesi, Romulus ve Aeneas soyundan geldiklerini iddia eder. Zaten her iki kahraman Cumhuriyet Dönemi sonlarına doğru öncü savaşçılar (protagonist) olarak yüceltilir. Bu ailenin kendisini bu kahramanlar ile özdeşleştirmeleri, şüphesiz onlara önemli bir nüfuz sağlar. Böylelikle Augustus'un da dikkatini çektikleri muhakkaktır çünkü Augustus'un iki ideal gördüğü meziyet Romulus ve Aeneas'da vücut bulmaktaydı: Virtus (erdemli olmak) ve Pietas (her türlü görevi adil biçimde yerine getirmek).

Stil olarak yine, Domitius Ahenobarbus frizlerinde olduğu gibi, Hellenistik Dönem'in Barok etkilerinin heybetli vücutlarda ve dramatik ifadelerde görülmesinin yanı sıra Geç Cumhuriyet Dönemi'nin katı ve sade çizgisinin de yansıdığı dikkatimizi çeker.

2) Augustus ve Ara Pacis Augustae. Bir Barış Anıtı?

İÖ 63 yılında doğan Octavianus (sonra Augustus), Iulius Caesar'ın yeğeni ve evlatlığıdır. Hem Caesar hem de hocası Saphairos sayesinde, politik ve askeri konularda iyi bir eğitim alır. İÖ 44 yılında Caesar'ın ölümü üzerine, onun tek mirasçısı olarak tanrısallaştırılır. Augustus'un, tanrısallaşmış Caesar (Divus Iulius) ve Iuliuslar soyuna, dolayısıyla Roma'nın kuruluş temellerini atan Venus-Anchises-Aeneas soyuna ait olduğu kabul edilir. Augustus bu olguyu propaganda aracı olarak çok iyi yaşatır ve Augustus Forumu'nun her iki tarafındaki yarım daire biçimli duvarlar ve sütunlar boyunca Romalılar'ın atası kabul edilen ve Aeneas ile başlayan Iulius'lar sülelesinin heykellerini diktirir. İlk sıranın ortasında da kendi heykeli yer alır. Ayrıca Caesar'a (Divus Iulius) adanan bir tapınak ile kendisinin Divus Filius yani tanrının oğlu sıfatı ile anılmasını sağlar. Yarattığı bu kült ile doğu eyaletlerinde kısa zamanda kabul görür; doğu da zaten krallara tanrı vasfının verilmesine yabancı değildir.

Roma İmparatorluğu'nun başlangıcı, Octavianus'un oluşturduğu ikinci triumvirlik içinde bulunan Lepidus'dan sonra, Marcus Antonius'u da İÖ 31 yılında Actium'da yenmesi olarak kabul edilir. Aslında Augustus, ilişkilerini sağlam tutabilmek adına Marcus Antonius'un kızkardeşi Octavia ile evlenir. Ancak Antonius'un Mısır (Aegyptus) kraliçesi Kleopatra ile olan birlikteliği ve ondan aldığı güç ile bir Hellenistik Dönem kralı gibi davranmaya başlaması, aralarının bozulmasını hızlandırır. Kleopatra ile gücünün son kalesi olarak elinde tuttuğu Aegyptus'u kaybeden Antonius böylelikle tarih sayfalarından silinir ve Roma İmparatorluğu'nun kurucusu olarak Octavianus İÖ 27 yılında senatonun ona verdiği ve sonraki imparatorların da kullanacağı 'Augustus' (kutsal/seçilmiş) *epitete* ile yeni bir düzen kurmaya başlar. Bu düzende her ne kadar Cumhuriyet'in ilkeleri korunuyor gibi görünse de, tek kişinin yönetimini ifade eden principat (Princeps: devletteki birinci kişi, ilk vatandaş) sisteminin temelleri oluşturulur. Augustus kendisini barış (pax) getiren bir 'Altın Çağ'ın (aurea aetas) kurucusu olarak zorla değil, taktikler ile topluma kabul ettirmekte olağanüstü başarılı adımlar atar. 'Altın Çağ' kavramı Augustus zamanına özgü değildir. Hesiodos (Hes. Erg, 108-201) insanoğlunun 'Altın Çağı'nın tanrı Kronos/Saturn hakimiyetinde, yani Zeus/Jupiter öncesinde oluştuğunu bildirir. Hesiodos tanrılar tarafında yaratılan beş insan soyundan (gens) söz ederken, dördünün metal ile ilişkili olduğunu bildirir. En değerli soy/zaman altından olandır; burada insanların ne denli dertsiz ve mutlu olduklarını anlatır. Bu düşünce Aratos (Paenomena 97-106) ve Vergilius (Aen. 791-794) gibi sonraki Yunan ve Romalı filozofların yazılarında da yer alır.

Principat kelimesi Octavianus'un (Augustus'un) kazandığı bir terimdir. Kendisi henüz ne kraldır ne de diktatordür ama *Princeps*dir, yani 'ilk vatandaş'dır; böylelikle Cumhuriyet sisteminin sürekliliğini elinde tuttuğunu ifade etmiş olur. Bunu Princeps senatus olarak, yani senatonun ilk vatandaşı olarak kendisine uyarlar ve yeni bir sistemin habercisi olur. Bu terim ile eşitler arasında ilk olduğunu (Princeps inter pares) ve auctoritas sahibi olarak prestij ve otoriteyi elinde bulundurduğunu belli eder. İÖ 27 yılında aldığı Augustus *epiteti*nin de kökeni Cumhuriyet'e geri gider. Augustus, Roma'nın ilk kurucuları olan efsanevi Romulus ve Remus ile çağırışım yapar ve amaç da budur: Onlar Roma'yı augur kuşu altında kurmuşlardır (augustum augurium). Augustus adı sonraki tüm imparatorlar için de kullanılacaktır. Augustus, Palatin'deki 'Livia Evi'nde yaşar ve senato kapısına meşe ağacının yapraklarından bir çelenk yerleştirir (corona civica). Bu çelenk savaşta arkadaşlarının hayatını kurtaran askerlere takılır. Augustus iç savaşa son vererek ve barış getirerek (Pax Romana) hayatlar kurtardığını böylelikle sembolize

etmiş olur. Bunlar imparatorluğun değişmeyen propaganda unsurları olacaktır. Bunun dışında, altın bir kalkan, yeni inşa edilen senato binasına, Curia Iulia'ya yerleştirilir ve üzerine en büyük dört erdem (virtus) yazılır: virtus (erdemli), clementia (merhametli), iustitia (adil) ve pietas (görev bilinci/dindar). Bütün bu onurandırıcı unvanları, Pater Patriae olarak taçlandırır. Ayrıca İÖ 27 yılında *consular* gibi kendisi de yanında on iki lictor bulundurmaya başlar. Zaten senato ve halkın üzerinde olan bir gücü elinde tutar: tribunica potestas. İÖ 12 yılında Pontifex Maximus olarak da tüm dini törenleri yöneten en üst dini otorite olma unvanını alır. Kendisinin ve imparatorluğun güvenliği için daimi bir ordu kurar. Sadece din ve devlet işlerinde değil, askeriyede de en güçlü ve söz sahibi insan olur.

Augustus'un kullandığı propaganda araçları arasında sadece görselliğe dönük olan mimari, heykeltıraşlık veya sikke baskıları yoktur çünkü kendisi edebiyat ve tarih yazınıni kullanmayı da çok iyi bilir. Buna en başta Vergilius, Horatius, Livius gibi isimleri örnek vermemiz gerekir. Ayrıca kendisi de icraatlarını yazdırarak ölümsüzleşir: Augustus, İspanya ve Galler Bölgesi'nde politik manevralarını düzenledikten sonra İÖ 13 yılında Roma'ya döner. Bu dönüşü ile ilgili olarak, ölümünden birkaç ay önce oluşturduğu **Res Gestae**'sinde (icraatları) bilgi verir: 'Tiberus Nero ve Publius Quintilius'un *consul*lüğü altında başarı ile yürüttüğüm İspanya ve Galler seferinden sonra Roma'ya döndüğümde, senato benim dönüşüm üzerinde Campus Martius'da, idari görevlilerin, rahiplerin ve Vesta bakire kızlarının yılda bir defa kurban kesmeleri için Ara Pacis Augustae sunağını oluşturdu'. Bu cümleleri ile kendisini topluma zorla kabul ettirmeden, dolaylı olarak varlığını bildirmesi dikkat çekicidir. Barış (pax) kavramını her fırsatta kullanması, kargaşa zamanlarından yorulmuş olan halk için şüphesiz rahatlatıcı ve önemli bir olgudur.

Ankya'daki Roma Augustus Tapınağı'nın da, ante duvarlarının *pronaos*a bakan tarafında Latince, güneydoğu cella duvarının dışa bakan tarafında Yunanca olarak yer alan 'Res Gestae Divi Augusti' yazıtına bu noktada biraz daha değinerek, iktidarı zamanında kendi bakış açısı üzerinden, yaptığı başarılı icraatlar bağlamında Augustus Dönemi hakkında daha fazla bilgi edinmemiz mümkündür. Ankya'daki yazıt, Augustus için yapılan Roma'daki *Mausoleum*unun (Ara Pacis Augustae) girişine tunç direklere yazılı olarak koyulan yazıtın bir kopyasıdır. Ankya'daki tapınağın kuzeybatı ante duvarında imparator rahiplerinin listesi ve rahiplikleri sırasında yaptıkları işleri anlatan yazıt yer alır. Tapınağın yazıtlarının ve mimari süslemelerinin incelenmesi

sonucunda, yapının inşasına Augustus Dönemi'nin sonlarında başlandığı ve Tiberius Dönemi'nin ilk yıllarında, olasılıkla Augustus'un ölümünden (İS 14) hemen önce tamamlandığı düşünülmektedir.

Metin, MÖ 44 yılında, 19 yaşındayken bir ordu kurduğunu (I.1), bu ordunun kurulmasıyla birlikte devletini özgürlüğe kavuşturduğunu bildirerek başlar. Bunun üzerine, MÖ 43 yılına senatonun kendisini üye yaptığını, oy kullanma hakkı ve orduya komuta etme yetkisi verdiğini aktararak (I.2) nasıl güç kazandığını adım adım anlatır. Yaptığı kara ve deniz savaşlarında zafer kazandıktan sonra, 'bağışlanma dileyen bütün vatandaşlara' merhametli davrandığını, yabancı halkları koruduğunu, sadakat yemini eden Roma vatandaşlarını kolonilere yerleştirdiğini, toprak verdiğini ya da para yardımıyla bulunduğunu (III.1-3) yazması ile, bağışlayıcı yönünü vurgulamış olur. Kazandığı zaferlerden dolayı yirmi bir defa imparator olarak selamlandığını (IV.1), başarılı işlerden sonra senatonun, elli beş defa ölümsüz tanrılara şükran sunulmasına karar verdiğini (IV.2), kendisinin bu satırları yazarken on üç defa consul olduğunu ve otuz yedi yıldır tribun yetkisini (tribunicia potestas) kullandığını bildirmesi de, üst üste gelen başarılarının altını çizerek. Diğer yandan mütevazılığına göstermek için (V.3) ömür boyu consul olma teklifini reddettiğini yazar. Bu bağlamda, senato ve Roma halkının, yasaların ve genel ahlakın koruyucusu olarak kendisini atamalarına rağmen, atalarının geleneklerine ters düşen hiçbir memurluğu da kabul etmediğini, senatonun almasını istediği önlemleri tribun yetkisine dayanarak aldığını bildirir (VI.1.2). İcraatlerinin yoğunluğunu ve her alandaki varlığını göstermek için geldiği yönetim kademelerini sayar: On yıl aralıksız olarak triumvir, kırk yıl senato lideri (Princeps senatus) (VII.1-2), başrahip (pontifex maximus), kâhin (augur), kutsal ayinleri yöneten on beş kişiden biri (quindecimvir sacri faciundis), dinsel ziyaretlerden sorumlu yedi kişiden biri (septemvir epulonum), Arval birader (frater arvalis), fetial rahip (fetialis) (VII.3).

İÖ 28'de M. Agrippa ile birlikte bir nüfus sayımı gerçekleştirir. Bu sayımda 4.063.000, İÖ 8'de 4.233.000, İS 14'de 4.937.000 Roma vatandaşı sayılır (VIII.1-4). Ayrıca atalarından kalan birçok geleneğin var olmaya devam etmesi için yeni yasalar çıkartarak, kendi deyimi ile, sonraki kuşaklara örnek uygulamalar bırakır (VIII.5).

Törenler hakkında da (XI) bilgi verir. Bu bilgiler, daha sonraki kabartmalar üzerindeki betimleri yorumlamamız açısından önemlidir. İÖ 19 yılında Suriye'den kente dönüşünü kutlamak için, senatonun Capena Kapısı civarındaki Şeref ve Erdem (honoris ve virtutis) Tapınağı'nın önünde 'Talih Tanrıçası' (Fortuna Redux) Sunağı'nı kutsadığını ve her yıl

kente döndüğü 12 Ekim'de, rahiplerin ve Vesta bakirelerinin kurban töreni düzenlemelerini emrettiğini ve ilgili güne kendi isminden dolayı 'Augustalia' adının verildiğini yazar. Bu bağlamda ayrıca (XII.2), İspanya ve Gallia'daki karışıklıkları düzene koyduktan sonra, İÖ 13 yılında Roma'ya döndüğünde, dönüşü şerefine senatonun, Mars Alanı'nda (Campus Martius) Augustus Barış sunağının kutsanmasını kararlaştırdığını ve idarecilerin (magistratus), rahiplerin ve Vesta (Ateş Tanrıçası) bakirelerinin orada yıllık kurban töreni gerçekleştirmesini emrettiğini aktarır. Ara Pacis Augustae'nin tarihlendirilmesi açısından bu bilgiler şüphesiz çok değerlidir.

Atalarının, barış kazanıldığı zaman Ianus Quirinus tapınağının kapılarının kapatmasını istediklerini (XIII.), kentin kuruluşundan bu yana bu kapıların sadece iki kere kapandığını, sırf kendisi zamanında ise kapıların üç kez kapatıldığını vurgulayarak zaferlerine tekrar vurgu yapar. Zor zamanlarda ve vergilerin yetersiz toplandığı hallerde, kendi tahıl ambarından ve servetinden yardımlarda bulunduğunu bildirerek açık gönüllüğüne de gönderme yapar (XV. ve XVIII).

İki farklı yerde (XIX. vd; ayrıca XXXV.), inşa edilen yapıları sayarak kentin imar faaliyetleri ile nasıl zenginleştiğinin altını çizer: Senato Binası ve yakınındaki Chalcidicum Tapınağı, Palatinus tepesindeki Apollon Tapınağı ve revakları, Tanrısal Iulius Tapınağı; Lupercalis; Flaminus yakınındaki Portiko, Circus Maximus'ta bir pulvinar. Ayrıca Capitolium'da Iupiter Feretrius (vurucu) ve Iupiter Tonans (gürleyici) için birer tapınak; Quirinus Tapınağı; Aventinus Tepesinde Minerva, Iuno Regina ve Iupiter Libertas Tapınakları; kutsal yolun üstündeki Lares Tapınağı; Velia'daki Penates Tapınağı; Palatinus'taki Gençlik Tapınağı ve Büyük Ana Tapınağı. Söz konusu yapıların çoğu aşağıda göreceğimiz kabartmalarda yer alır. Augustus, bildirdiğine göre ayrıca Capitolium Tapınağı'nı ve Pompeius Tiyatrosu'nu onartır ve üzerlerine ismini kazıtır (XX.1.2). Ayrıca su yollarını onartır ve kapasitelerini genişletir. Babası zamanında yapımına başlanan Iulius Forumu ve Saturn Tapınağı arasındaki bazilikayı (XX.3) tamamlar. Seksen iki tapınağı onarttığını ve köprüleri tamir ettirdiğini ekler (XX.4.5). Kendi özel mülkü üzerine savaş ganimetlerinden Mars Ultor Tapınağı'nı ve Augustus Formu'nu inşa ettirdiğini; Apollon Tapınağı bitişiğindeki tiyatroyu, üzerine damadı Marcus Marcellus'un adının yazılması kaydıyla, mülk sahiplerinden satın aldığı alan üzerine inşa ettiğini bildirir (XXI.1). Böylelikle toprak kullanımı ve mülkiyet ile ilgili bilgiler de almış oluruz.

Üç kez kendi adına, beş kez de oğulları veya torunları adına gladyatör oyunları düzenlediğini ve her taraftan çağırılmış atletler ile halka gösteri

sunduğunu yazar (XXII.1). Onbeşler (quindecimviri) Derneği adına, meslektaş Marcus Agrippa ile birlikte yüzyıl oyunlarını (saeculares) ve ilk kez Mars oyunlarını düzenlediğini anlatır (XXII.2). Halk için *forumda* veya amfiteyatroda yirmi altı defa Afrika'dan gelen vahşi hayvanlarla gösteriler düzenlediğini ve burada yaklaşık 3.500 hayvan öldürüldüğünü bildirir (XXII.3). Halk için Tiber'in diğer yakasında bir yeri kazdıktan sonra bir deniz savaşı gösterisi düzenlediğini (XXIII.), burada otuz savaş gemisi ve küçük geminin gösteriye katıldığını ve üzerlerinde kürekçilerden başka 3000 savaşçının yer aldığını aktarır. Böylelikle halkı için oldukça egzotik ve yeni oyunlar ile eğlenceler de düzenlediğini ifade etmiş olur.

Denizi korsanlardan kurtarmış ve barışa kavuşturmuş olduğunu yazdıktan sonra (XXV.1.2), bütün Italia'nın kendisine bağlılık yemininde bulunduğunu, Actium Savaşı'ndan sonra Gallia, Hispania, Afrika, Sicilia ve Sardinia eyaletlerinin de bağlılık yemini ettiklerini ifade eder. Roma topraklarını genişlettiğini (XXVI.1.2), Gallia, Hispania ve Germania dahil olmak üzere bütün bu bölgeyi kontrol altına aldığını bildirir. Adriatik'in hemen yakınından, Tyrrhenum Denizi'ne kadar tüm Alpler'de güvenliği sağladığını (XXVI.3.4), donanmasının Rhenus Nehri'nden, güneşin doğduğu Kimmerler'in toprağına kadar açıldığını, ordularının Aethiopia'ya, Arabia Felix'in (Yemen) Fortunate (Mesut) bölgesine, Meroe yakınlarındaki Nabata kentine, Arabia'da Sabaeilerin toprağında Mariba kentine kadar gittiklerini bildirerek, İmpatörluk sınırlarının ulaştığı büyüklüğü anlamamızı sağlar (XXVI.5). Aegyptus'u Roma imparatorluğına (XXVII.1) kattığını, Büyük Armenia'yı, kralları Artaxerxes'in öldürülmesinden sonra eyalete dönştürdüğünü (XXVII.2), krallığı önce Tigranes'e, karmaşanın çıkması nedeniyle sonra Med kralı Ariobarzanes'e, ardından da Artavasdes'e ve tekrar Armenia kralliyet ailesi mensubu bir Tigranes'e verdiğini bildirir. Buradan, Augustus'un fethedilen topraklar üzerindeki sürekli kontrolü ve etkisi anlaşılır. Afrika'da, Sicilia'da, Makedonia'da, Hispania'da, Akhaia'da, Asia'da, Syria'da, Gallia'da, Pisidia'da da askeri koloniler kurar (XXVIII). Parthlar'dan üç Roma ordusunun ganimetleri ile sancaklarını geri almayı ve onlara boyun eğdirmeyi başardığını, bu sancakları Mars Ultor Tapınağı'nın en kutsal bölümüne koydurduğunu aktararak (XXIX), zamanında kaybedilenleri de geri aldığından haberdar eder. Dacia halkının, Roma'ya boğun eğmesini, Illyria eyaletinin sınırlarının Danube Nehri kıyısına kadar genişletilmesini sağlar (XXX.1.) India'daki kralların kendisine sık sık elçiler gönderdiğini bildirir ve kendinden önce hiçbir Roma komutanın bununla ilgisinin olmaması ile övünür (XXXI). Kaçıp kendisine sığınan, Parth kralı Tridates, Medus kralı Artavasdes,

Adiablenlerin kralı Artaxares, Markoman kralı Segimerus gibi bir çok kral olduğunu yazar (XXXII.1).

'Res Gestae'nin sonuna doğru tekrar kendisinin yüceltilmesine dair satırlar yer alır: Her şey üzerinde yetki sahibi olmasına rağmen devleti kendi yönetiminden, senato ve Roma halkının yönetimine devretmesi sonucunda (XXXIV.2), bu hizmetinin senatonun kendisine Augustus unvanı vermesi (MÖ 28-27) ile ödüllendirildiğini ve kapısının üzerine yurttaşlık tacının (corona civica) takıldığını, ayrıca senato binasına altın bir kalkan konulduğunu ifade eder. Roma senatosu, atlı sınıfı ve halkın tamamının kendisini vatanın babası (pater patriae) olarak selamladığını (XXXV.1), bu unvanı evinin avlusuna, senato binasına ve Augustus Formu'ndaki arabasının altına kazınmasının kararlaştırıldığını aktarır. Cümlelerini (XXXV.2), bunları yetmiş altı yaşındayken yazdığını bildirerek tamamlar (MS 13-14).

Augustus hakkında bilgi veren 'Res Gestae' yazıtı dışında bir de önemli antik kaynak vardır: İS 2. yüzyılda yaşamış olan Gaius **Suetonius** Tranquillus'un 'On İki Caesar'ın Yaşam Öyküsü' adlı, Roma Devleti'nin yaklaşık iki yüzyıllık dönemini aktaran eserindeki ikinci bölüm 'Tanrısal Augustus' başlığını taşır.

İlk sekiz paragrafta çocukluğu ve gençliği ele alındıktan sonra, Caesar'ın katillerini ortadan kaldırması ve kurduğu ordunun başına kendisinin geçmesi ile anlatım devam eder (VIII.). Toplamda beş iç savaş yaptığı ve bunların Mutina, Philippi, Perusia, Sicilia, Actium olduğu aktarılır: Mutina ve Actium'u Antonius'a karşı, Philippi'yi Brutus ve Cassius'a, Perusia'yı Lucius Antonius'a, Sicilia'yı ise Sextus Pompeius'a karşı (IX). Suetonius Augustus'un, Dalmatia, Raetia, Vindelicia, Salassi topraklarını, ardından Dacia Bölgesini ele geçirdiğini ve Dalmatia, Actium, Alexandria zaferlerinden sonra askeri arabası içerisinde üç gün boyunca üç büyük tören ile kutlama yaptığını yazar (XXI.).

Augustus'un yeri geldiğinde son derce acımasız cezalar verebildiğini ve katı sözleri ve kuralları olduğunu, consul cezalandırması örneğinde aktarır (XXVII.). Devlet yönetimini iki kez bırakmayı düşünse de bunun akıllıca bir iş olmayacağını (XXVIII.) karar verdiğini, yönetimde kalarak niyetini dile getirdiğini yazar: 'Dilerim devlet sağlık, esenlik içinde kendi konumunda varlığını sürdürsün. Ektiğim tohumların ürününü gönlümce alayım. Öyle ki benim için en iyi devlet yapısının yaratıcısı desinler, attığım temeller üzerinde sarsılmadan kalacağı umudunu ölümlük de besleyeyim'. Augustus'un bu sözlerini yerine getirdiğini ve 'aldığımda tuğla yığını olan kent, bıraktığımda mermerdendi' diye övündüğünü

bildirir. Yaptırdığı değerli yapıları Suetonius ayrıntılı olarak kitabının XXIX. bölümünde aktarır.

Iulius Caesar'ın takvimini yeniden düzenlediği (XXXI.); doğmuş olduğu, ilk *consul*luğunu yaptığı ve parlak zaferler kazandığı September (yedinci ay) ayını değil, Sextilis (altıncı) ayını Augustus olarak adlandırdığını aktarır. Yavaş yavaş unutulmaya yüz tutmuş olan eski dini törenleri ve gelenkeleri yeniden canlandırdığı bildirilir: Esenlik Tanrıçası'nın kehanet töreni, Flamen Dialis denilen rahiplik görevi, Lupercalia Törenleri, Yüzyıl Oyunları, Compitalia Festivali. Gelenekselliği toplumsal düzenlemelere de yansır. Örneğin Yüzyıl Oyunları'nda karşı cinsiyetten gençlerin yanlarında yaşça büyük bir akrabaları olmadığı taktirde gece gösterilerine gitmeleri yasaklanır. Bu bağlamda (XXXIV.) yasaları yeniden ele alır, harcama, eş aldatma, sınıflar arası evlilik gibi birtakım yasaları tekrar düzenler. Diğer yandan (XLI.) bütün sınıflara yeri geldikçe cömertlik ettiği, sıkıntısı çekilirken bile buğdayı çok ucuza verdiği ve hatta bazen ücretsiz olarak dağıttığı da anlatılır.

Suetonius'un, Augustus tarafından yapılan siyasi ve toprak düzenlemelerine yer verdiği (XLVI. XLVII. XLVIII. XLIX.) bölümlerde, Italia'nın nüfüsüne kendisinin kurduğu yirmi sekiz yerel yönetim eklediğini; kolay ve güvenli olmayan eyaletlerin yönetimini güçlü eyaletlerin üstlendiğini; savaş yoluyla ele geçirdiği krallıkların çoğunu aldığı kişilere geri verdiğini, dolayısıyla vassal krallıklar oluşturduğunu; *legion*ları ve askeri güçleri eyaletlere dağıttığını bildirir. İmparatorluk kültürünün yerleşmesi için olsa gerek (LII.), tapınaklara kendi adının yanında, Roma'nın adının verilmediği durumlarda, hiçbir eyalette kendisine tapınak adanmasını kabul etmeyeceğini bildirir.

Suetonius, Augustus'un ailevi düzeni hakkında da oldukça geniş bir şekilde bilgi verir. Scribonia ile olan evliliğinde mutsuz ama Livia ile olağanüstü sevgi ve saygı dolu bir evliliğinin olduğunu bildirir (LXII.); ne yazık ki Livia'dan çocuğunun olmamasına karşın Scribonia'dan Lulia adında bir kızı olur. Augustus Lulia'yı, kendi kardeşinin oğlu olan Marcellus'a, ölünce Agrippa'ya, o da ölünce Tiberius'a verir. Augustus'un evinde disiplini sağlayamadığı ve 'her türlü ahlaksızlığa bulaşan, aynı adı taşıyan, kızı ve torunu Lulia'ları sürgüne' yolladığını ve hiçbir zaman kızını sürgünden geri çağırmaya ikna edilemediğini bildirir. Augustus'un, 'keşke evlenmemiş olsaydım ve çocuksuz ölseymdim' diye pişmanlığını ifade ettiği aktarılır (LXV.).

Aşırı harcamalar yapan, az yemek yiyen, ölçülü şarap içen (LXXVI. LXXVII.) Augustus'un olağanüstü yakışıklı (LXXIX.) olduğu, gözlerinin

canlı ve parlak olduğu, ancak yaşlandığında dişleri seyredildiği ve sol gözünün zayıfladığı bildirilir. Savaşta bulunduğu sırada dahi her gün okuyup yazdığı ve güzel söz söyleme alıştırmaları yaptığı bilinir. Hem yazılarında hem konuşmalarında yalınlığı tercih ettiği bildirilir. Yunan eğitim ve öğrenimine ilgi duyar. Güzel söz söyleme sanatı konusunda öğretmeni Apollodoros'tan eğitim alır (LXXXIV–LXXXIX.). Suetonius, XCVIII–CI. bölümleri, Augustus'un hastalığı, ölümü ve mirasının dağılımına ayırır.

Res Gestae ve Suetonius metinlerinin sonucunda; Augustus'un dine bağlı, Roma'nın gelenek ve göreneklerine saygılı, merhametli ve başışlayıcı, erdemli ve ölçülü, güvenilir, disiplinli bir asker, devletin güvenliğine ve birliğine önem veren, edebiyata, yazmaya ve yeniliklere açık olan bir karaktere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Her alanda Roma İmparatorluğu'nun hamle yapmasını sağlar: Toprakların genişletilmesi ve elde tutulması için başarılı organizasyonlar, yasalar ile düzen sağlanması, Roma'da kamuya yönelik imar faaliyetleri, istikrarlı bir ekonomi ve devlet düzeni. Tüm bunların yer etmesi için mantık ile işlenmiş bir propaganda sistemini devreye sokar. Bunun için görsel ve sözel her türlü imkanı yaratır: Arenalar, *forumlar*, mimari, heykel-kabartmaların içerikleri gibi.

Ancak Augustus'un, İÖ 29 yılı itibariyle en iyi propaganda araçlarından birisi olan 'zafer geçitleri'ni ve bunların kabartmalara yansımaları kısa süre içinde yasaklaması ilk anda şaşırtıcı gelir; incelendiğinde ise, bu durumun içinde dahi bir propaganda olduğu anlaşılır. Zafer geçitleri yerine özellikle sikke darplarında ve diğer eserlerde, kendisinin 'zafer kazanan' (triumphator) olduğunu çağrıştıran başka araçlar kullanır. Augustus İÖ 27 yılında, *Principatı*ğın kurulmasının ardından, Princeps olarak, siyasi içerikli törenleri manipüle eder ve günün 'görsel media'sını monopolize eder. Aşağıda, bu yasaklamanın gerekçesini ve ardında saklı olan amacı göreceğiz.

Octavianus altı kez onurlandırıcı bir şekilde Roma'ya girer. Bunlardan birisi İÖ 40 yılında Lucius Antonius'u yenmesinin ardından. Bu esnada başında, 'triumphator' olduğuna dair bir işaret olan defne yapraklarından oluşan tacı vardır (Dio 48.16.1). İÖ 29 yılında da, üçlü zaferini (Dalmatia, Actium ve Aegyptus) kutlamak amacıyla benzer şekilde Roma'ya girer. Daha sonra bunların tekrarı olmayacaktır. Ancak Augustus daha sonra Tiberius'un Germania'daki zaferi için küçük de olsa bir zafer alayı düzenletecektir; ne de olsa Tiberius'un kendisinden sonra yönetimi alacağı belli olmuştur. Böylelikle kendisi ve sonra yerine geçecek kişi için 'triumphator' imajını yerleştirir. Augustus'un zafer

(triumph) içerikli eserlerinin yoğunlaştığı yer Augustus Forum'u ve İÖ 2. yüzyılda Mars Ultor'a adanmış tapınağın bulunduğu alandır. Burada Parthlar'dan elde edilen legion sancakları sergilendiği gibi, gelecekteki zafer elde edeceklerin taçlarını ve mızraklarını adayacakları bir yer yaratılır. Söz konusu tapınakta ayrıca senatonun zafer ödüllendirmeleri ile ilgili olarak toplanacakları bir nokta da oluşturulur. Zafer konusu ayrıca Augustus'un heykeltıraşlık programında da görülür. Forum boyunca sütunlar arasına Roma'nın geçmişinden başlamak suretiyle, zafer elde etmiş kişilerin mermer heykelleri dikilir (Suetonius, Aug. 31.5). Cassius Dio'ya göre, en az üç tak, Princeps Augustus'un zaferlerini kutlamak için dikilir. Bunlar üzerindeki konular, İÖ 31 yılında Actium zaferi, İÖ 27 yılında Via Flaminia'nın düzenlenmesi, İÖ 20 yılında Parthlar ile yapılan antlaşmalar sonucunda yirmi legion sancağının geri alınmasını kapsar.

Anlaşıyor ki, zafer kazanan kişi olarak kendisini kısıtlı bir şekilde ortaya koyan Augustus'un bunu yapmasındaki amacı Principat olarak kazandığı üçlü zafere odaklanılmasını sağlamaktır. Üç sayısı önemlidir. Roma'nın efsanevi kurucusu Romulus da üç zafer kazanmıştır. Augustus, kendisinin Romulus ile özdeşleştirilmesini hedeflemiş olmalıdır. Böylelikle Augustus, Actium zaferini esas alır ve daha küçük başarılarını sergileyerek Actium'un önemini düşürmek istemez. Ayrıca üç zaferi aşanların hepsi diktatördür.

Augustus'un İÖ 29 yılındaki zaferini kutlamasının ardından ancak yetmiş üç yıl sonra, İS 44 yılında başka bir Princeps, Claudius, bir 'triumphator' tacını Capitol Jupiteri'ne adar. Bunun da ardından yirmi altı yıl sonra Vespasianus ile oğlu Titus'un zafer kutlamaları, imparatorluk zaferi olarak yer alacaktır. On üç yıl sonrasında Domitianus'un ilk zaferi kutlanacaktır. *Principatı*nın ilk yüz on bir yılı için dört kutlama oldukça az bir sayıdır. Ancak Domitianus ile bu durum değişir ve on beş yıllık yönetim sürecinde, Roma'dan üç kez 'triumphator' olarak geçer. Traianus da on dokuz yıl içinde üç kez zaferini kutlar. Takip eden Hadrianus ve Antoninus Pius'un yine kutlamamaktan yana olan tutumları, Marcus Aurelius ve Lucius Verus ile kırk sekiz yıl sonra değişir ve zaferlerini, Capitolinum'a yürüyerek gerçekleştirebilir.

Şimdi incelenecek olan **Ara Pacis (barış) Augustae anıtının (Res. 6)** hem sanatsal hem de propaganda gücü olarak, kendisinden sonra yapılacak olan eserlere öncü olacak nitelikte önemli özelliklere sahip olduğunu göreceğiz.

Torelli'nin Eski Çağ yazılı kaynaklarını Ara Pacis Augustae ile bağlantılı olarak incelemesi sonucunda, Salus Populi Romani (Roma halkının



Res.6

refah) için Augurium Salutis (refah için kehanet edilmesi) ritüelinin yapılması ve bunun için kuşların uçurularak tanrılardan Roma halkının refahı için izin istenmesi gerektiği konusunun ön plana çıktığı anlaşılr. Bu kehanet sadece Pax (barış) zamanlarında yapılır. Bu nedenle Augustus'un propagandasında Pax (barış), Salus Publica (toplum refahı) ve Concordia (uyum) önemli rol oynar; bunun için Ara Pacis Augustae'nin inşası sırasında bu kavramların anlamını taşıyan (perzonifikasyon) heykeller de yaptırılır. Bu bağlamda, Forum Romanum'da yer alan Ianus Tapınağı senato kararı ile İÖ 29 yılında kapatılır ve bu yapının formu ile içeriği, yeni yapılacak olan Ara Pacis Augustae'de vücut bulur. Bu da halkın bensimsemesi için yumuşak bir geçiş olarak nitelendirilebilir. Ara Pacis Augustae'nin aşağıda sözü edilecek olan güneş saati ile ilişkisinde dahi birçok sembol bulmak mümkünken, kabartmalarındaki sembollerin ve mesajların ne kadar zengin olduğunu tahmin etmek zor olmasa gerek.

Ara Pacis Augustae, imparator Augustus'un *mausoleum* ve Barış Sunağı'dır. Sunak, Campus Martius'ta (Mars Meydanı) yer alır. Ara Pacis Augustae'nin yapılacağı yer, yine Augustus'un yaptırdığı güneş saati (Solarium/Horologium Augusti) ile olan ilişkisi açısından da önemlidir. Güneş saati Ara Pacis Augustae'nin batısında yer alır ve

onun ile birlikte aynı tarihte, İÖ 9 yılında adanır. Gnomon (gölge yapıcı) olarak 21.79 metre yüksekliğinde, Aegyptus'dan getirilmiş olan bir obelisk işlev görür. Bu obelisk bugün parlamento binası önünde yer alır. Yapının kuzey-güney yön tayininde 18.37 derecelik açı kayması, güneş saati ile hesaplanarak yapılır. Ekinoks hatlarının Ara Pacis Augustae'ye yatay olarak geçişleri de anlamlıdır çünkü son bahar ekinoksu 23 Eylül'e denk gelir ve bu Augustus'un doğum günüdür. Dokuz ay öncesi de kış güneş döngüsü ekinoksunun zamanıdır.

Augustus'un Hispania ve Gallia'dan Roma'ya dönüşü şerefine Barış Sunağı'nın yapımına senato tarafından, *constitutio* (Ara Pacis Augustae'nin yapılacağına kararının alınması) kutlamaları çerçevesinde karar verilir ve Campus Martius'da MÖ 13-9 yılları arasında yapılır. Yapı bir anlamda kapı ve geliş sembolü olma özelliğini de taşır: Augustus bu yapıdan, yukarıda belirtilmiş olduğu gibi, *Res Gestae*'sinde 'Hispania ve Gallia eyaletlerinde bazı problemleri en iyi biçimde düzene koyup tekrar Roma'ya döndüğümde, Tiberius Nero ve Publis Quintilius'un *consul*ükleri zamanında (MÖ 13), benim bu eyaletlerden dönüşüm nedeniyle, senatonun kararıyla Roma'daki Campus Martius'ta, Ara Pacis Augustae'nin yapımına ve bu sunağa her yıl memurların, rahiplerin, Vestalin genç kızlarının kurban adamalarına karar verilmiştir' cümleleri ile söz eder. Sunağın açılış töreninin (ithaf edilme) karısı Livia'nın İÖ 30 Ocak 9 yılındaki doğum gününde yapıldığı bilinir.

Ara Pacis Augustae üzerindeki frizler, dini bir törendeki alayda Augustus'un ve ailesinin Roma vatandaşları ile bağını sergiler. Bundan sonraki Roma İmparatorluk ritüellerini gösterecek olan kabartmalarda da, ritual alayları ile burada yer alan görevliler, sunak sahnesi ve diğer detaylar yansıtılır. Ara Pacis Augustae birçok sahnenin 'temelini atar'; sonraki imparatorlar, zafer kazanılmış savaşlar sonrasında zafer anıtları yaptırarak ve *adventus* (geliş, varış) temalı sahnelerle yer vererek bu gibi betimlemeleri içerik olarak zenginleştirir.

Ara Pacis Augustae Roma'da elde edilen Luna mermerinden yapılır. Doğu ve batıdaki uzun duvarları 11.625 metre, kuzey ve güney kısa duvarları 10.655 metre'dir. Via Flaminia'nun doğusunda, Campus Martius'un batısında yükselen bir anıttır ve dokuz basamaklı ana giriş de bu taraftadır. Diğer giriş merdivensizdir ve Via Flaminia yönündedir. Kurban sunağı ve dörtgen şeklinde çevreleyen duvarlardan ('temenos') oluşan Ara Pacis Augustae, dört basamağın üzerinde batıya doğru uzanan iki duvarı ile sunak ve kaidesi şeklinde yükselir.

Sunağın üzerini bir büyük blok kapatır ve bunun kısa kenarlarında aslan-yırtıcı kuş biçiminde bir doğa üstü varlık görülür. Koç boynuzlarının olması Augustus'un doğumunu sembolize eden capricorn betimini hatırlatır. Yan duvarların üzeri simetrik olarak büyük, S- şekilindeki volütler ile taçlandırılır. Sunağın üzerindeki bloğun yan tarafları küçük frizler (**kurban sunağı/küçük tören frizi**) ile de süslenir: Sunağın kuzey dış tarafının kenarında doğudan batıya doğru hareket eden hayvanlardan oluşan bir kurban alayı görülür. Bu alayda camillus, victimarius, popa gibi kurban kesiminde görevli olanlar, ellerinde cultrarius (bıçak), malleus (çekiç), balta (securis) gibi aletleri olmak üzere yol alır. Sunağın yanlarının iç tarafının kenarlarında sunak masasına doğru ilerleyen, collegium pontificum ile bağlantılı altı Vestal bakire, flamines, lictor, pontifices rahipleri görülür. Bir lictor ile Virgo Vestalis Maxima yan yana yer alır. Zaten bir *lictorum Vestalere* halka açık törenlerde eşlik etmesi beklenir. Burada görülen kurban hayvanları ve bunların kurban edilmesinde görevli olanlar ile Vestal rahibeleri, Augustus'un *Res Gestæ*sinde belirttiği yıllık olarak düzenlenen kurban töreninin yansıması olmalıdır. Burada İÖ 13 yılında sunağın yapımının veya İÖ 9 yılında sunağın adanmasının kararları, kurban kesilmesi ile simgeleniyor olmalı.

Temenos duvarlarının süslemelerinde dahi bir propaganda yakalamak mümkündür. Figürlerin altında simetrik kompozisyonlar gösteren ranke motifleri (dairevi yapraklı dallar) yer alır. En üstte ise şamdanvari ince dallardaki zarif kuğular, Tellus-Italia-Venus kabartmasında görüleceği gibi oradaki kuğuyu hatırlatır. Rankeler ile birlikte kuğu verilmesi, Apollon'a işaret eder ve bunlar Aetas Aureanın (Altın Çağ) habercisidir; Horologium Augusti de Apollon'a adanır. Dönemin şairi Horatius, Augustus'u mutluluğu ve barışı getiren 'Yeni Apollon' olarak yüceltir. Augustus'un Apollon'u koruyucu tanrısı olarak seçmesi de propagandasına uygun, bilinçli bir tercih olarak görülmektedir.

Temenos iç duvarları da bezemelidir. Duvarın üst kısmındaki çiçek ve meyvelerden oluşan girlandlar özenle çalışılmıştır. Toplamda on iki adet olup, ön taraflarda ikişer; kuzey ve güneyde dörder adettirler ve rüzgardan uçuşan bandlar ile, kurban edilen ineklerin iskelet başlarına bağlanırlar. Her meyve girlandının üzerinde kurban çanağı (patera) bulunur. Bütün bu unsurlar ilk kutsal alanların basit ama kutlama kapsamında olan süslemelerine aittir. Meyve ve bitkilerin zenginliği büyük bir uyum içinde verilir. Ülkenin bolluğu ve Aetas Aurea (Altın Çağ) bu şekilde sembolize edilir. Girlandların altında oluşturulan friz boyuca, lotus-palmet bezemesi görülür.

Ara Pacis Augustae'nin girişı batı tarafta olup sağında ve solunda birer büyük kabartma bulunur. Soldaki kabartmadan sadece bazı parçalar ele geçer. Buradaki sahnede **Palatin Tepesi'nin güney batısında bulunan mağrada, Lupercalde Romus ve Remulus'un emzirilmesi aktarılır (Res. 7)**. Sahnenin ortasında, incir ağacı (Ficus Ruminalis) olduğunu düşündürten bir biçime sahip olan bir ağaç yer alır. Alt gövdesine bağlanmış olan bir kuşak ile kutsallığı vurgulanır. Solda, şehrin kurucuları olan Romus ve Remulus'un babaları ve dolayısıyla Roma halkının atası olarak Mars görülür. Mars, miğferli ve göğüs kısmında kanatlı Gorgoneion bezemeli zırhı (lorica) ve *paludamentumu* ile sahne solunda, sağa yönelmiş olarak yer alır. Çoban Faustulus sağda, sola yönelik olarak sopasına yaslanmış vaziyette Mars'a doğru bakar ve olanları dikkatlice izler. Günümüze ulaşmamış olsa dahi, bu kompozisyonda olması gereken Romus ve Remulus'un bir kurt tarafından emzirilmesi, ikisinin arasında yer almış olmalıdır. Augustus'un propagandası içinde, Mars ile birlikte başarı sağlayarak Barış Altın Çağı'nı başlatan Augustus vardır. Bu sahnede de bu propaganda ile birlikte, Romus ve Remulus'un emzirilerek büyütülmesi üzerinden yeni, barış dolu Roma'nın soyunun sürdürülecek olması yansıtılır.



Res.7

Batı tarafta, girişin sağındaki kabartmada da mitolojik geçmişe yer verilir (**Res. 8**). Bir kurban kesilir. Hemen arazide geçici olarak oradaki taşlardan ve topraktan oluşturulan ama bir girland ile süslenen bir sunak görülür; sunağın topraktan yapılmış olması ile anlatılmak istenen, kırsalın sadeliği ve kahramanın getirdiği barış, bir anlamda



Res.8

nostaljik romantizm havası içerir ve geç Hellenistik Dönem doğa betimlemelerini hatırlatır. Sunağın yanında toga giymiş sakallı bir adam bulunur. **Toga giysisini geleneğe uygun olarak kurban keserken başının üzerine çekmiş (capite velato) olan, tanrıça Aphrodite'nin ve Troialı Anchises'in oğlu Aeneas'tır.** Aeneas, Homeros'tan bu yana en çok bilinen mitolojik kahramandır. Çöken Troia'dan kaçabilmiş olan bu mitolojik figür, tanrıların yol göstermesi sonucunda Latium'a çıkar. Aeneas (Vergilius, Aeneas III. 383) tanrıların da buyurduğu gibi, Tiber Nehri'nin kenarında bir çınar ağacının altında bulunduğu bir beyaz domuzu kurban eder ve Lavinium'u kurar. Burada da sahnenin ortasında, ana kaya ve çınar ağacı ile yaratılan mekanda kurban sahnesi yer alır. Aeneas dini törenlerde olması gerektiği gibi paltosunu başının üzerine çekmiş vaziyette (capite velato), sol elinde hükmedici güç olduğunun ve Troialılar'a yeni topraklar verebilmek adına Latium'u o mızrak ile fethettiğinin işareti olarak elinde mızrak (basta) tutar. Sağ elindeki kabın (patera) içindeki kutsal suyu, üzerinde meyvaların durduğu sunağa dökerek libasyon (kutsal su dökme işlemi) yapar.

Tunica giyen görevli (ministrant/camillus/victimarius) altında geleneksel örtü (mappa) olmak üzere sol elinde tuttuğu tepside meyve getirir; sağ elinde bir testi (guttus) vardır. İkinci camillus/victimarius dişi domuzu sunağa doğru getirir. İkisinin başında da defne tacı vardır.

Aeneas'ın arkasında, sağ elinde uzun bir sopa tutan ve uzun bir iç giysi üzerine sağ omuzda bağlanan bir khlamys benzeri palto giyen kişinin, giysinin farklılığı nedeniyle bir Troialı olduğu önerilir. Aeneas'ın sadık dostu Achates veya Aphrodite'nin Troialı sevgilisi çoban Anchises olarak kimliklendirilse de, oğlu Iulius Ascanius olarak yorumlanması, soy ağacının sürekliliği propagandası açısından daha olasıdır: Ascanius, dedesi Anchises ve babası Aeneas gibi bir çoban olarak kabul edilir ve ona da yer verilmesi, sol kabartmadaki Faustulus ile bir bağ kurulmasını sağlar. Böylelikle Aeneas ile Mars'ın aralarındaki bağa gönderme yapılır. Ascanius Romalılar'ın ve özellikle Iulius sülalesinin atası olarak kabul görür. Sonuçta Roma, geçmişini çok daha eski bir soy kökeni olan Troia'ya bağlayarak köklü bir sülale olma propagandasını başlatır.

Gerçekte yaşamış kimliklerin söz konusu tarihlerde, Aeneas'da olduğu gibi yarı çıplak, çıplak ayak ve sakallı yansıtılmadıklarını bildiğimizden Aeneas'ın idealize edildiğini anlarız. Nitekim sahne bir efsaneyi canlandırır ve Aeneas, Klasik Yunan sanatından bildiğimiz tanrılar ve kahramanlar gibi yüceltilir. Mitolojik bir kahraman olan Aeneas, burada Roma İmparatorluk dininin gerçek olan kurban kesme işlemi bir Roma din görevlisi gibi yürüterek, Augustus'un propagandası olan, Roma'nın kökeninin derinliğini verme mesajına hizmet eder.

Aeneas, Augustus'dan itibaren Roma İmparatorluğu için önemli bir propaganda aracı olur: Bunun nedeni, belirtilmiş olduğu gibi, Troia'nın çöküşünden sonra Aeneas'ın uzun ve zorlu bir yolculuktan sonra Italia'ya (Lavinium) gelerek burada en yüksek yere, kendisini Troia'dan buraya gelene kadar korumuş olan tanrılara bir tapınak adanmasıyla, Roma'nın kurulmasını sağlamış olmasıdır. Aeneas'ı destanlaştıran Vergilius (İÖ 70-19) ve Ovidius (İÖ 43-İS 17) olur. Vergilius, 'Aeneis' destanında, Aeneas'ın dişi domuzu, Iuno (Jupiter'in karısı) için kurban ettiğini yazar.

Sahnenin sol üst kısmında küçük, duvarları opus quadratum tarzında inşa edilmiş ve köşelerinde korinth sütun başlıkları bulunan, belki de kurban kesildikten sonra Lavinium'da kurduğu ilk tapınak olan Penat Tapınağı'nı ifade eden yapı yer alır. *Penatlar*, Aeneas'ın Troia'dan kaçışına yardım eden ve Troia'dan getirilmiş olan ata ve ev tanrılarıdır. Alınlıkta kepçe? (simpulum), patera ve augur asası (lituus) bulunur. Tapınak cephesinde bir girland ve bir korkuluk arkasında iki yarı çıplak genç erkek oturmakta olup sağ ellerinde patera, sol ellerinde birer mızrak tutarlar.

Söz konusu iki kabartmanın yani yeni Roma (Lavinius) ile geçmişten gelen Troia'nın bağı, başka sembolik eşleştirmelerde de kendisini gösterir: Mars ve oğlu Romulus ile Aeneas ve oğlu Iulus-Ascanius eşleştirmesi; bir tarafta dişi kurt, diğer tarafta dişi domuz; Romulus-Mars kabartmasında ruminal incir ağacı (ficus ruminalis), Aeneas kabartmasında Lavinum'un Penates Tapınağı.

Solda Aeneas kabartması Salus Publica ve Augurium Salutis mesajlarını içerirken, bunları sağlayan ve barış getiren Augustus'un kendisidir. Dolayısıyla, bu propagandanın zirvesinde Augustus, 'yeni Aeneas' kimliği ile, barış için ilk kurban sunan rolünde karşımıza çıkar ve 'barış getiren' imparator olarak kendisini özlümsüzleştirir. Aeneas'ın (Augustus) kurban kesmesi ve Romulus-Remus'un bulunması, tanrısal olan ile insan unsurlarının yani tanrı ile Augustus'un bağdaştırılmasını çağırıştır. Tanrısal ataların korunması ve Roma'nın kökeni, dini tören ve sunağın kuruluşu ile birleştirilir.

Şimdi doğu taraftaki iki kabartmaya bakılması yerinde olacaktır. Girişin sağındaki kabartmada, merkezde silahlar üzerinde oturan **Roma (Res. 9)** bulunur. Roma, düzene kavuşturulmuş bir devleti sembolize eder. Tanrıça Roma'nın benzer bir ikonografide (betimsel anlatımda), Augustus Forumu'ndaki Mars Ultor Tapınağı'nın alınlığında yer aldığı düşünülür. Roma'nın iki yanında ya Honos (şeref) ve Virtus (erdem) ya da Genius Populus Romanus ve Genius Senatus yer almış olmalıdır. Ancak



Res.9

kötü korunmuşluk durumu, daha kesin bir yorum yapmamıza olanak tanımamaktadır. Kent tanrıçası Roma, adeta bir amazon görünümünde olup batı taraftaki Mars gibi, Roma'nın barış ortamının kendileri sayesinde geldiği şeklinde bir öz güvenli duruş sergiler. Aetas Aurea, yani Altın Çağ onlar var olduğu için gelmiştir.

Ara Pacis Augustae 'nin en iyi korunmuş olan kabartması doğu tarafta, girişin solunda yer alandır (**Res. 10**). Bir ana kaya oluşumunun üzerinde oturan, iç giysisi sağ omzundan kaymış, üzerine giydiği paltosu başının üzerine çekilmiş ve bir genç anne olarak verilen kadın **Tellus** (Toprak Ana, Magna Mater ya da Italia) olarak da adlandırılır ve kucığında,



Res.10

oyunayan iki çocuk görülür. Kucağında ayrıca meyveler (üzüm, elma, ceviz/fındık türü) olan bu kadının başında da meyvelerden oluşan bir çelenk vardır. Sağdaki küçük çocuk annesine meyve uzatır. Arkasında taşlık alandan haş haş gibi bereketi sembolize eden meyveler yükselir.

Solunda, kanatlarını açmış, uçmak üzere olan bir kuğunun üzerinde oturan, yarı çıplak bir kadın vardır. Rüzgardan uçuşarak başının üzerinde bir yarım daire oluşturan kumaşı, sol eliyle başının yanında tutar. Kuğu'nun altında bulunan testiden su akar ve tutamağında bir su kuşu yer alır. Testinin arkasından çimen, diğer bitkiler ve sazlar yükselir. Sağda, deniz dalgalarından yükselen bir Cetus üzerinde oturan kadın betimi, Tellus'un diğer tarafında oturan kadın betimi ile simetrik özellikler gösterir. Ana kayanın dibinde yatan bir inek ve otlayan bir koyun da sahneyi doldurur; ayrıca nehir, göl ve yükselen bitkiler sahnede unutulmamıştır. İnsan, bitki, doğa ve hayvanın birlikteliği, bolluk ve mutluluk sembolleri olarak Altın Çağ'ı işaret eder. Sahnede yer alan kuğu, Augustus'un kendisini koruduğuna inandığı ve ışık ile gökkubbenin tanrısı Apollon'u simgeler. Bilindiği gibi Horologium Augusti de, Sol-Apollon'a adanır.

Burada yer alan anne-kadın, şair Horaz'da geçen 'Carmen Saeculare' ile sıklıkla ilişkilendirilir: 'Toprak Ana (Tellus), meyve ve hayvanlar açısından zengin, tanrıça Saaten (Ceres) bir bereket tacı ile ödüllendirsin, Iupiter'in (Iovis Aurae) şifalı suyu ve havası yaşam tohumunu beslesin'. İşte bu nedenle bu kabartma sıklıkla, bereket ile

ilişkilendirilen Tellus (Toprak Ana, Magna Mater, Venus ya da Italia) olarak adlandırılır. Uçuşan giysileri ile *Aureyi* yani esen rüzgarları sembolize ederek barış ortamına işaret eder. Bıraktığı etki bir anlamda Altın Çağ'ın kişileştirmesi gibidir. Augustus'un sağladığı barış ortamı, toprağın meyvelerini vermesine benzetilir. Bu sahne, daha sonraki eserlerde alegorik figürlerin kullanılması konusunda önemli bir ilham kaynağı oluşturur.

İlişklendirmeler konusuna geri dönecek olursak, Aeneas ile Tellus-Italia-Venus kabartması mitolojik ve genealojik olarak bir bağ içindedirler. Aeneas, Venus'un bir oğludur. Ayrıca diğer yandan Mars ve Venus da mitolojik bir birliktelik içindedir. Aeneas Lavinium'da ilk kurbanı keser, Italia da bu toprakların yeşermesini gösterir. Roma ile Tellus-Italia-Venus kabartmaları arasındaki ilişki, Roma'nın sadece şehri değil Tellus-Italia ile evreni (orbis terrarum) ifade etmesi üzerinden bereket sembolleri ile Augustus'un Pax Romana ve Pax Augusta'sına da işaret ediyor olması açısından önemlidir.

Doğudaki alegori ve batıdaki iki mitolojik sahne, güney ve kuzey taraflardaki gerçek tarihi yaşanmışlığı yansıtan frizlere götüren bir hazırlık gibidir. Başta Augustus olmak üzere esas karakterlerin, yani Augustus'un soyunun yer aldığı kuzey ve güney taraflardaki **ana friz üzerinde Augustus, güney tarafın (Res. 11a)** beklendiği gibi tam ortasında değil, batısına doğru betimlenerek faklı bir şekilde dikkatleri



Res. 11 a

üzerine çeker: Çevresindeki figürlerin etrafını sarış biçimi adeta onu bir niş içindeymiş gibi gösterir. Augustus *togasını* başının üzerine çekerek (*capite velato*) kurban kesmeye hazır bu görünümü ile Aeneas'ı çağırıştırır. Sağ kolunun alt kısmını alayın ilerlediği yöne doğru kaldırır; eli aşındığından tam olarak söylenememekle beraber, elinde bir obje, olasılıkla bir *lituus* olduğu ileri sürülür. Bu bir augur aracıdır ve Cumhuriyet'ten bu yana yöneticinin sembolü olur. Augur kuşu ile Roma'nın bağlantısı, kurulma aşamasında, Romulus'un elindeki *lituus*unun o zamanlar *augustum* *augurium* olarak bir rolük şeklinde var olduğu ve şimdi imparatorun *epitefine* (*augustum*) gönderme yapılan bir sembol haline gelmesi üzerinden kurulur. Bu durumda Augustus, elinde *lituus* ile sunağın adanması aşamasında barış dolu (*pax*) bir dönemin kuruculuğunu yapar. *Pietas* ve *virtus* (erdem), *iustitia* (adalet) ile eşdeğer anlam taşır.

Bu grubun sol tarafında *lictör proximus* bulunur ve sırtını Augustus'a dönmek için yatay bir şekilde arkadan verilir. *Princeps*in uzatmış olduğu sağ kolu aslında bu kendi içinde kapalı sahnenin merkezini oluşturur. Alay burada durma noktasına gelir ve eğer burada kurban kesilmesi hedeflenmişse de, olması gereken meşaleli ayak, *lictör proximus*un arkasında kalmış olmalıdır. Belki de bu sahne Aeneas'a devredilerek burada böyle bir amaç güdülmeyiz; zaten anıldığı gibi ikisi arasındaki bağ her fırsatta gösterilmeye çalışılır.

Bu sahnede esas olarak *lictör*lara yer verilir. *Fasces*li on iki *lictör*un da sahnede yer almasına dikkat edilmiş olmalı çünkü onlar İÖ 19 yılından itibaren Augustus'un yanında bulunur. Bir *camillus mappası* ve *acerrası* (tütsü kabı) ile eşlik eder. Sahnenin bu köşesinde, günümüze ulaşmamış olan rahip betimlemeleri yer almış olabilir. Augustus'un iki yanındaki genç *togati* de birer rahip olarak yorumlanabilir. Bunların, İÖ 13 yılının *consulları*, Tiberius ve Varus olarak kimliklendirildikleri de olur. Sağdakinin arkasında, sola yönelmiş olan figürün portre özellikleri bulunduğundan, siyasi anlam taşıyan bir içerik ile sonradan eklendiği düşünülmüş olsa da bu konu tartışmalıdır.

Güney frizdeki korunmuşluk durumunun iyi olmamasına rağmen, Augustus'un *togasını* başının üzerine çekmiş (*capite velato*) ve kurban kesmeye hazır olarak rahiplerden (*flamen maioris*: kurban kesen rahip) oluşan bir grubun merkezinde yer aldığı açıktır. Böylelikle hem devletin başındaki insan hem de görev başındaki rahip olma propagandasını yaptığı anlaşılır. Sahnedeki ikisi önde, üçüncüsü arkada duran ve iletişim halinde olan üç *flamen*in, *Iupiter* tapınımindan sorumlu *Flamen Dialis*,

Mars tapımından sorumlu Flamen Martialis ve Quirinius tapımından sorumlu Flamen Quirinalis olduğu düşünülür. Rahiplerin sivri ucu (apex) deri başlıkları (galerus) ve togalarının üzerine giydikleri dökümlü üst giysileri (laena) detaylı olarak verilir. Sağ öndeki *flamenin* (Quirinius?) elinde bulunan sopa, *commetaculum* olarak adlandırılır ve kutsal törene ait olmayanları dışarıda tutmak için kullanılır. *Iupiter flameni* ile omuz omuza duran, dördüncü rahip Flamen Iulialis olarak yorumlanır: Tanrısallaşmış olan Iulius Caesar'ın rahibi olarak diğer üç kurban rahibi ile birlikte burada sahnede yer alır. Caesar'ın hakettiği tanrısallık, onun *flameni* ile vücut bulur. Augustus'un rahip kıyafeti içinde, tanrısallaşmış olan babası Caesar'ın *flameni* ile betimlenmesi, onun kurduğu devletin dini öğretiler çerçevesinde bir hanedanlık olduğunu yansıtır.

Yazılı kaynakların aktardığı bilgiler ile buradaki alayda görülen sıralamanın örtüşüp örtüşmediğini, epigrafik veri olmamasından dolayı kesinleştirmek zordur. İÖ 2. yüzyılda yaşamış olan Festus, gramer üzerine çalışır ve farklı konularda görüşlerini yazar. Ona göre, rahiplik hiyerarşisinde (ordo sacerdotum), önce rex (rex sacrorum) yani burada Augustus gelir ve krallığın dini işlevlerini yerine getirir. Onu flamines dialis, martialis, quirinalis ve en yüksek rütbeli rahip olarak pontifex maximus izler; Augustus 6 Mart 12 yılında pontifex maximus olarak seçilir. Tam da bu yıllarda Ara Pacis Augustae inşa edilir; bu durum Augustus'un propagandası ile son derece uyumludur.

Sahnenin devamında yer alan Augustus'un sadık dostu, becerikli komutan ve dünürü M. Vipsanianus Agrippa (İÖ 63-12) (Res. 11 b), Augustus gibi *togasını* başına çekmiş *velatus capiti* ve rahip sıfatı ile Augustus kadar uzun verilir. Agrippa İÖ 12 yılında öldüğü için İÖ 9 yılında Ara Pacis Augustae'nin adanmasını göremez. Augustus'un ilk eşinden olan kızı Iulia, babasının isteği üzerine kendisinden çok daha yaşlı olan Agrippa ile evlenir. Bu evlilikten İÖ 20 yılında Gaius Caesar ve üç yıl sonra da Lucius Caesar doğar. Augustus her ikisini de evlatlık alır ancak ikisi de on beş yaş civarlarında, seferlerde ölür. Agrippa'nın ölümünün ardından Iulia, Tiberius ile evlenir. Tiberius, Livia'nın ilk eşinden olan çocuğudur. Dolayısıyla, evlenen Iulia ve Tiberius'un anneleri aynı, babaları ayrıdır. Augustus'un üvey oğlu olarak Tiberius, her zaman Gaius Caesar ve Lucius Caesar'ın yanında dışlanır ve Tiberius bu nedenle uzun süre Roma'dan ayrı kalır.

Kutsal kimliklerden oluşan grup, Agrippa ile imparatorluk ailesine bağlanır. Arkasında, onun giysisini tutan küçük çocuk Agrippa'nın oğullarından ve Augustus'un torunu Gaius Caesar olarak yorumlanır. Çocuğun boynunda torques olarak adlandırılan kalın, iki ucu açık bir



Res.11 b

burma kolye vardır. Troia ile ilişkilendirilen bu kolye üzerinden Gaius Caesar'a, İÖ 13 yılında yedi yaşındayken Roma aristokrat ve asilzade çocukların katıldığı Troia Oyunları'nda yer almasına göndermede bulunulur; yeniden doğan Iulus-Ascanius ile eşdeğer tutularak yeni Aeneas Oğlu olarak ilan edilir. Suetonius (XLII), Augustus'un Troia ile ilgili olarak kurduğu bağlantısını şu cümleler ile bildirir: 'Küçük büyük tüm çocuklar Troia Oyunu ile çok sık sahneye çıkardı çünkü parlak bir soyun erdeminin böyle tanınmasının, eski ve onurlu bir geleneğe uygun olduğunu düşünüyordu. Bu oyunlardan birinde kayıp düşerek sakatlanan Nonius Asprenas'ı altın bir gerdanlıkla onurlandırdı, onun ve soyundan gelen sonraki kuşakların torquatus adını almalarına izin verdi'.

Sahne, Agrippa ve çocuğu takip eden kadının, Augustus'un ikinci eşi Livia (İÖ 58-29) (**Res. 11 c**) olduğu düşünülür. Livia'nın yanında kendisinin ilk eşinden oğlu Tiberius (İÖ 42-İS 37) bulunur. Henüz Augustus'un kızı Lulia ile evlenmemiş olduğundan tek başına yer aldığı önerilir. Ayrıca arkasındaki kadının Lulia ve elinden tuttuğu çocuğun ilk evliliğinden olan oğlu Lucius Caesar'ı yansıttığı görüşü de vardır. Diğer bir düşünce ise, bu kadının Marcus Antonius ile Octavia'nın küçük kızları ve Augustus'un yeğeni olan Antonia Minor (İÖ 36-İS 37) ve



Res.11 c

elinden tuttuğunun da oğlu Germanicus (İÖ 15-İS 19) ve kızları Livilla olduğu yönündedir.

Sahne sağa doğru Livia'nın ilk evliliğinden olan oğlu Drusus Maior ile devam eder. Arkalarında, sessiz olunmasını ister pozisyonda, elini ağızına götüren bir kadın dikkat çeker ancak bu, sadece sahneye bir farklılık katmak amacını taşır. Drusus *tunicas*ının üzerine, seyahatlerde ve savaşta giyilen kısa paltosu ile verilir. Bu da onu *Princeps*in emrinde bir asker olarak karakterize eder. Drusus, İÖ 13 yılında Tres Galliae eyaletinin idari işleri ile meşgul olduğundan, savaş paltosu onun aslında bu esnada uzakta olduğunu da ifade eder.

Bu üçlüyü takip eden grupta Antonia Minor'un ablası ve dolayısıyla yine Augustus'un yeğeni olan Antonia Maior, kızı Domitia Lepida ve oğlu Domitius ile görülür. Onların da yanında kocası Lucius Domitius Ahenobarbus bulunur. Daha sonra oğlu Domitius, Nero'nun babası, Antonia Maior de büyükannesi olacaktır. Diğer figürlerin tanımlanması zordur ve sadece varsayımlara dayanır çünkü belirgin özellikleri yoktur.

Kuzey frizde (Res. 12), güneydekine benzer gruplar bulunur. Ancak buradaki başların korunmuşluk durumlarının kötü olması, kişilerin tanımlanmasında zorluklar getirir. Sahne sağda iki *togalı* *lictor* ile



Res.12

başlar; bunların güney tarafta görülen on iki *lictordan* olup olmadıklarının yanıtı kesin olarak verilemez. Bunları üç togati izler; ortadaki *togasını* başının üzerine çeker. Önünde, arka planda olmak üzere sola doğru bakan bir *camillus* bulunur ve sağ elinde *mappa* ile kabartmalı *acerra*, aşağıya sarktığı sol elinde de bir *patera* vardır. Takip eden grupta birkaç togati ve ortalarında rahip olarak kapalı giyinmiş birisi görülür. Bu kişi konum olarak güney frizdeki Augustus ile aynı düzlemde. Sahnenin sonunda iki kişi konuşma anında birbirlerine dönmüş vaziyette, bir de yine başının üzerine giysisini çekmiş olan bir görevli rahip birlikte yansıtılır. Bu rahibin kabartma düzleminde biraz arkada verilmesi sonucunda, biraz önce sözü edilen ön plandaki togatus ve arkasına bakan *camillus* ile aralarında bir kompozisyon bağı oluşur. Bu rahip de kurban kesme törenlerinin olmazsa olmazı olan *mappa* ve kabartmalı *acerrayı* sol elinde, bir kabı (*guttus* veya *urceus*) da sağ elinde tutar. Tunika giyer ve üzerine, kurban kesen gençlerin giydiği *limusu* takar. Bu kişi ve yanındaki, yukarıya doğru bakar ancak burada kayıp bir parça olduğundan yorum yapmak zordur.

Solda tekrar, konuşma halinde iki togati betimlenir. Takip eden grubun hepsi ters yönde verildiğinden burada yeni bir oluşumun anlatılmak istendiği görülür: Burada rahipleri takip eden ve güney friz ile aynı düzlemde olan aile alayı başlar.

Bu noktada rahipler alayı üzerine durulmalıdır. Augustus dört önemli rahip (*pontifex*) birliğinin (*sacerdotum quattuor amplissima collegia*) üyesidir. Bunlar *augures*, *quindecimviri sacris faciundis* (on beş üyeli dini birliğe) ve bunun bir uzantısı olan *septemviri epulones collegiumudur* (birliği/ dini bayramları düzenleyen yedi birlik üyesi). *Pontificesin* ilk birliğinin görevi, devlet dini törenini atalardan gelen gelenekler (*patricius ritus*) çerçevesinde yürütmektir. Bu birliğe, sayıları Caesar tarafından on altıya yükseltilmiş olan *pontifices*, *rex sacrorum*, *flamines maiores* (güney frizde Augustus'un arkasında olduğu gibi), *flamines minores* ve *virgines Vestales* (Vesta Bakireleri) aittir. İkinci Collegium olan *augures*, tanrının buyruklarını içeren kuralların uygulanmasından sorumlu olup ellerinde, asaletlerinin işareti olan eğri asayı (*litus*) tutar. Bilicilik alanında etkin bir kurul olan *quindecimviri sacris faciundis collegiumu*, *Sibyl* (Cybele)

kitaplarını korur ve senato kararı ile oluşturulan kehanetlerinden alınan söylemleri yorumlar. Daha sonraki bir oluşum olan septemviri epulones, rahipler birliği tarafından kurulur. Bunlar tanrısal ziyafetlerden sorumlu olarak, Iupiter adına düzenlenen Ludi Romai ve Plebei gibi kutsal oyunlarda devreye girer.

Kuzey frizde arka planda duran sağdan ilk camillus, acerra tutarak kurban edilecek olan boğa için hazırlık aşamasını ifade eder. Bu kurban Iupiter, dolayısıyla da septemviri epulones ile ilişkili olmalıdır. Kabartmaların devamında arkasına doğru dönmüş olan ikinci camillus da üzerinde Üç Ayak kabartması olan bir acerra taşır. Apollon ile ilişkilendirilen Üç Ayak nedeniyle *magistrantları* takip eden insanların quindecimviri sacris *faciundise* ait oldukları önerilir. Hatırlanacağı gibi Augustus'un, Onbeşler (quindecimviri) Derneği/Birliği adına meslektaşı Marcus Agrippa ile birlikte yüzyıl oyunlarını (saeculares) düzenlediği Res Gesatede (XXII.2) aktarılır. İki camillus arasındaki rahiplerin bazıları augures olarak önerilir. Buradaki velatus söz konusu *collegiumun* (birliğin) baş rahibi olmalıdır. Bu *collegiumun* üyeleri güney taraftaki Rahipler Birliği'nin üyelerini temsilen görülen *pontifices*ler ile aynı düzlemde dirler; bu nedenle olsa gerek kuzey taraf septemviri epulones temsilcileri ile başlar. Görüldüğü gibi, kabartmalar Res Gestaede anılan icraatların bazılarının yansımalarıdır.

Güney taraftaki Augustus'a paralel olarak kuzey tarafta görülen, giysisini başının üzerine çekmiş (capite velato) rahip, rex sacrorum olabilir. Kurban kesme işleminin öncüsü olarak büyük şeref sahibi olan bu insan, Ianus ile en yakın ilişkilendirilen kişidir. Barış getiren Augustus'un paralelinde onun durması propaganda gereği de çok uygundur. Güney tarafta Gens Iulia'ya gönderme yapılırken, kuzeyde Quirites (barış zamanlarındaki Roma halkı) ön plandadır.

Güney tarafta Agrippa'nın yanındaki figür oğlu Gaius Caesar olarak yorumlanmıştır; o halde kuzeyde kardeşi Lucius Caesar beklenmelidir. Lucius da, Gaius gibi boyununda torques taşır ve önündeki kişinin *togasını* tutar. Gaius yeni Iulius-Ascanius olarak algılanırken, Lucius da yeni Romulus olarak görülür. Böylelikle sunağın doğu tarafındaki Roma betimi ve batıdaki Romulus-Remus ile, Roma'nın kuruluşu içeriğine bağlanılmış olur.

Lucius Caesar'ın arkasında tanımlanamayan kişiyi, sıkıca örtünmüş ve sol omzunun üzerinde saçaklı bir kumaş (ricinium yada rica) olan bir kadın izler. Bu kumaş bazen dul kalmışlığın sembolü olarak değerlendirilir. Augustus'un kızı Iulia olması mümkündür. Güney taraftaki Tiberius ile

aynı hizadadır ve kocası Agrippa'nın İÖ 12 yılındaki ölümünden sonra lulia onunla evlenecektir. Ancak bu kadın virgo Vestalis maxima yani bakire kültünün en yetkili rahibesi olarak da yorumlanır.

lulia'nın arkasında profilden verilen bir togatus görülür. Kabartma zeminin ön kısmında *tunica* ve saçaklı paltosu olan bir genç görülür. Camillus görünümünde verilen bu kişi bir saray mesubu olmalıdır. Takip eden zengin dökümlü giysiler içinde, adeta bir matrone gibi verilen kişi, Augustus'un büyük ablası Octavia Minor (Marcus Antonius'un karısı) olarak yorumlanır. Sol tarafında, diğerlerinde de sıklıkla görülen defne dalı tutar. Onu takip eden togatus, damadı lullus Antonius'dur. Yanındaki diğer kapalı kadın Marcella Maior olarak önerilir. lullus Antonius ve Marcella'nın arasında, arkaya doğru duran bir kadın, güney frizde olduğu gibi elini dudaklarına götürerek adeta sessiz olunmasını işaret eder.

Ara Pacis'in programına **propagandası** açısından bir bütün olarak baktığımızda Augustus, güney frizde dindar ve kararlı bir duruş sergileyerek başlattığı barış döneminin (Pax Romana) mimarı olarak idari ve ailevi hayatındaki yakınları ile karşımızda belirir. Aslında Pax Romana, kendi adı ile özdeşleştirilir: Pax Augusta. Alay, toplumun ve milletin concordia (bütünlük, tek seslilik) ve salus publica (toplum refahı) ile varoluşunu simgeler. Bu varoluş, insanlar ile tanrılar arasındaki barışı tesis etmekle yükümlü olan rahipler üzerinden sağlanır. Zaten onlar da kabartmalarda karşımıza çıkan ana karakterler olur. Ayrıca Augustus'un 'aile' mefhumuna verdiği önem de çok açıktır. Öncelikli amaç 'soy' olarak derin bir köken yaratmak ve geleceğe güçlü bir altyapı hazırlamaktır. Bunun da ötesinde sosyo-politik bir açısı vardır ki bu da Augustus'un evliliği teşvik etmesi ve çocuk zenginliğini desteklemesi ile bağlantılıdır. Ona göre özellikle idari görevlerde olan senatör ve asillerin sayıca artması gerekmekteydi. Bu nedenle kabartmalarda eş ve çocuk birlikteliği mümkün olan her yerde verilir. Ara Pacis, Augustus barışının üç etabını simgeler: Birincisi, askeri başarı ve barış arasındaki bağ; ikincisi, barışın geleneksel dini değerlerin yenilenmesi olarak algılanması; üçüncüsü ise siyasi-sosyal barış ve ailevi bağların bir bütün olduğu. Savaş, imparatorluğun güvenliğini ve özellikle dış politikasını yanıstırırken, kültür politikası ve iç politika başka bir düzleme işaret eder; sonunda dış ve iç barış birbirini tamamlar. Sadece Ara Pacis Augustae'de değil, hem 'Res Gestae'de hem de Vergilius'un Aeneas adlı eserinde de askeri zafer ve barışın el ele gitmeleri vurgulanır ve bu anlayış bundan sonraki devlet kabartmalarında da önemli bir yer tutar. Yine de dikkat çeken, Augustus'un hiçbir savaş betimine yer vermemesidir. Bu durum

Iulius-Claudiuslar Dönemi sonrasında değışecek, ağırlıklı olarak elde edilen zaferlerin öncesindeki zorlu savaşların etapları sahnelerde yer alacaktır.

Sunakta ayrıca, Augustus'un rahiplik özelliğı (collegium pontificum) vurgulanarak, pietas, yani görev bilinci/dindarlık halka aşılanır. Augustus, ailesi ve *lictor*lar dışında, en itibarlı rahip birliklerinden olan sacerdotum quattuor amplissima *collegiada* özellikle belirgin haldedir. Rahip birliklerinin vurgulanarak yer alması 'Baba' (Ata) geleneğinin kabul edilmesi, sürekliliğı ve mirasa saygının sembolü demektir.

Augustus İÖ 13 yılında bir 'teşekkür/şükran' (reditus/supplication) konuşması yapar; bu gibi törenlerde kadınların, erkeklerin ve çocukların, ellerinde defne dalları ile bir alay halinde yol aldıkları ve kansız ifa edilen kurban törenine katıldıkları bilinir. Gerçekten de sahnedeki camillii, ana sahneler olan kuzey ve güney taraflarda ellerinde tütsü kapları ve testiler taşır ancak hayvanların kurban edilmesi ile ilgili bir betim görülmez. Cumhuriyet Dönem'i dini törenlerinde herşey tanrıların onuruna yapılırken, erken İmparatorluk Dönemi itibarıyla Princeps ön plana çıkar. Güney ve kuzey taraflarda yer alan büyük alay da bu yeni gelişmenin bir teyidi gibidir. Nitekim Augustus ve ailesi en merkezi ve dikkat çekici şekilde alaydaki yerlerini alır. Ara Pacis Augustae sunağı, constitutio arae (sunağın yapımına karar verilmesi) kutlamaları ile direkt ilişkilendirilmemelidir; burada daha ziyade Augustus'un batı eyaletlerinden, hatta Agrippa'nın da doğu eyaletlerinden dönüşünü genel anlamda kutlayan ve bu arada sunağın yapımına karar verilmesini de birlikte göz önünde bulunduran bir alay söz konusudur.

Stil: Augustus, Yunan dünyasının İÖ 5. yüzyılını öncül olarak benimser. Klasik Dönem olarak adlandırdığımız bu süreçte Platon gibi filozofların, Perikles gibi yöneticilerin görüş ve politikaları kararlılık, ağırbaşlılık, düşünerek hareket etme, sınırlılık ve özellikle kanun ve kurallar etrafında oluşan birliğı vaad eder. Augustus'a göre Pax Augusta, concordia (bütünlük) demektir ve bu da Klasik Dönem'de filizlenir. Klasik Dönem'e geri dönüşlerin sanattaki yansıması Klasistik akım veya Klasizm olarak ifade edilir. Augustus Dönemi heykeltıraşlarının Neo-Attik (Atina ve çevresinin Klasik Dönem sanatının İÖ 1. yüzyıl itibarıyla yeniden yorumlandığı) gelenekten ve gelişmelerden haberdar olduklarını görürüz. Ara Pacis Augustae'daki figürlerin oranlarında ve giysi özelliklerinde klasizm gözlemlenir. Klasik Dönem'in büyük eseri Parthenon Tapınağı'nın kabartmalarının ihtişamı ve detaylarının özenle çalşılmış olması özellikleri buraya yeniden yorumlanarak yansıtılır.

Ayrıca güney ve kuzey frizlerin doğu taraflarındaki aile betimlemeleri, fertlerin birbirlerine olan göz temasları veya dokunuşları ile ikonografik öncüllerini Klasik Dönem Attika mezar stellerinde bulur.

Ara Pacis Augustae'de, Klasik Dönem etkilerinin yanı sıra, özellikle mitolojik sahnelerde Yunan sanatının İÖ 3-1. yüzyılları arasında gelişen Hellenistik Dönem etkilerini de algılamak mümkündür. Burada gördüğümüz şekilde, sahnelerin doğa içinde yer alması olgusu, Hellenistik Dönem'de yaygındır ve zenginlerin evlerinin duvarlarının bu tür resimler ile boyandığına dair kaynaklar vardır; zaten Pompei ve Herculaneum'daki duvar resimleri bunların devamı niteliğindedir. Ara Pacis Augustae'nin mitolojik sahnelerinde, farklı yüzeylerin ve düzlemlerin kullanılması ile yaratılan perspektif ve boya kalıntıları, öncüllerinin duvar resimlerinde olduğunu destekler niteliktedir.

Ara Pacis Augustae'de şüphesiz Italic-Roma unsurları da vardır. Özellikle kuzey ve güney frizlerindeki oldukça tek düze yan yana sıralanış yenidir. Bu diziliş çerçevesinde artık Yunan sanatının mitolojik figürlerinin yerini gerçek bir 'soy ağacı' dizilimine bıraktığını görürüz. Ailevi 'tablo'ya rağmen 'devlet ağırlığı'nın belirgin olması da yenidir. Özellikle kişilerin portrelerinin yani gerçekçi yüz hatlarının verilmesi, dönemin tercih ettiği çok önemli bir gelişmedir.

Ara Pacis Augustae, antik kaynakların bildirdiği gibi yapım kararı ve gelişimi senato kararı ile alınmış bir eser olmakla beraber, karşılaştırılabileceği içerikte eser olmayışı onun ayrı bir kategoride değerlendirilmesini beraberinde getirir. Ara Pacis Augustae'nin, 'Roma Tarihsel Kabartmaları'nda yeni bir anlatım türünü başlattığı şüphesizdir.

Augustus, iki eşinden de oğlu olmadığı için, ölümünden sonra kendisinin yerine geçmeleri için hazırladığı Lucius Caesar ve Gaius Caesar'ın da erken ölümleri üzerine, ikinci karısı Livia'nın oğlu **Tiberus**'u evlat edinerek onu tahtının varisi yapmak durumunda kalır. Tiberus elli altı yaşında tahta çıkar ve önce iyi bir yönetim sürdürerek, Augustus'un izinde gider. Gallia, Germania ve Armenia'daki başarıları kuzeni Germanicus'a aittir ancak kendisi de eyalet valilerini sıkı bir denetim altında tutarak yönetimi sürdürür. Yine de Germanicus'u kıskanarak onu öldürdüğüne inanılır.

Tiberius ve Iulius-Claudius sülalaesi genel olarak süvari rütbeliler arasından yönetime geldiği için aristokratik düzende işleyen senato saf dışı bırakılmaya ve önemli konular senatoda değil, imparatorun kapalı kapılar ardında yaptığı toplantılarda alınmaya başlar. Tiberus'un *magistrat*larının seçme yetkisini halk meclisinden alarak senatoya

vermesi dahi senatörleri hoşnut etmeye yetmez. Artık senato yerine gittikçe imparator ailesinin azatlıklarının, arkadaşlarının veya danışman adı altında saraya yaklaşanların sözü geçer olur. Özellikle senatonun yaş ile ilgili yaptığı düzenlemeler sonucunda çocuk yaşta askeri kıyafet giyen ve tahta çıkartılan Germanicus'un oğlu Gaius Caligula'nın, geçirdiği bir hastalığın ardından tamamen acımasız ve sefahata düşkün bir imparator olarak tahta kalmaya devam ettiği yıllar içinde Roma çok zarar görür. Saldırgan, savruk ve dengesizdir. Tiberius'un, Augustus'un izinden giderek sağladığı zenginlikler yok olmaya yüz tutar, hatta açlık baş göstermeye başlar. Caligula İS 41 yılında bir suikast sonucu öldürülünce Roma rahatlar, yerine amcası Claudius geçer.

Claudius Dönemi (İS 41-54) siyasi anlamda birçok yenilik getirir: Claudius vasal yönetimleri Roma'ya bağlamakla kalmayıp, beş yeni eyalet oluşturacak kadar geniş topraklar fetheder; burada yaşayanlara Roma vatandaşlık hakkı verir. Senato'ya eyaletlerden üye alır ve sayısız eski senatörü görevinden uzaklaştırır. Böylelikle sabit sınırlar yaratarak bir ulus devlet olma yolundaki ülküsünde yol alır. Merkezi yönetim sistemi oluşturarak, ileri pozisyonlara imparatorluğun azatlıklarını atayarak sonraki yıllarda oturacak bürokrasiye yön vermiş olur. Roma'da artan nüfusun mısır ve buğday gibi ihtiyaçlarında sıkıntı olmaması için Ostia limanının inşasına başlanması çok ileri görüşlü bir girişim olur. Böylelikle Alexandria'dan gelip Puteoli'ye (Pozzulana) demir atan tahıl ve yük gemileri, yüklerini küçük gemilere aktarmaya gereksinim duymazlar ve işlemler hızlandırılarak ürünler halka daha çabuk ulaştırılır.

Claudius, Livius ve Seneca ile yakın temasta olduğundan bu süleledeki en eğitilmiş imparatorudur. 'Roma Tarihsel Kabartmalar'ında, içerik olarak devlet tarafından oluşturulması istenen ikonografik formların oturmaya başlaması Claudius-Nero (İS 41-68) zamanında oluşmaya başlar. Claudius, özellikle stoik filozof, trajedi yazarı ve şair Seneca'dan tavsiye alır. Seneca'ya göre felsefenin toplum hayatında yer alması, res *publicanın* yönetimi açısından gereklidir. Principat için felsefi ve ahlaki bir temel vermeyi amaçlayan görüşlerinin *Princepsin* gerekli erdemlere ve bunların en önemlisi olan *clementi*ya (merhamet) sahip olması sonucunda gerçekleşebileceğini savunur. Claudius edebiyata meraklı olan, savaşmayı tercih etmeyen, oldukça saf bir kişiliğe sahiptir. Yine de kısa zamanda iyi bir asker olma vasfını da elde eder. En önemli başarısı, güney doğu Britannia'yı imparatorluğa katmak olur. Tahılın, halkın her kesimine ulaşmasını sağladığı için de sevilir.

Claudius, yeğeni Genç Agrippina ile evlendiğinde, kendi oğlu Britannicus hayatta olmasına rağmen, önceki ismi Lucius Domitius Ahenobarbus olan karısı Agrippina'nın oğlu Nero'yu evlatlık edinir. Ancak Nero'nun, iyi niyetli bir insan olmadığı görülecektir. Agrippina, hırsı ve kendisine sağlam bir yer edinme planları sonucunda, söz konusu evlatlık edinme sürecinin de ötesinde, Nero'yu Claudius'un kızı Octavia ile evlendirir. Nero kısa zamanda toga virilis ve Princeps Iuventutis unvanlarını alır. Seneca, *De Clementia* adlı eserinde, Nero'ya yol göstermeyi amaçlar ancak işe yaramadığı açıktır: Claudius'un zehirlenerek ölmesi sonucunda, Nero'nun önü açılır çünkü Claudius'un kardeşi Germanicus zaten sadece henüz on dört yaşındadır ve kısa bir süre sonra kendisi de gizemli bir şekilde ölecektir. Aslında Nero da henüz on yedi yaşındadır. Augustus'un getirdiği sistemin değişime uğraması, özellikle Nero ile kendisini gösterecektir.

Uzun bir süre Nero değil, annesi Agrippina idareyi ele geçirir. Ne var ki Nero annesinin öldürülmesini sağlar. Sonrasında uzun bir süre yönetim işleri ile ilgilenmez ve oldukça kabiliyetli olduğu sanat, edebiyat ve şiir konularına yönelir. Bir süre sonra Seneca da Nero'nun kurbanlarından birisi haline gelerek, intihara zorlanır. Kendisine yol gösterenleri öldürttüktan sonra, iyice başı boş kalan Nero, Roma'nın onaylamayacağı oranda kendisini sanata, sahnede rol almaya ve hatta spor yarışmalarına katılmaya verir. Tarihçi ve yazar Tacitus, *Annales* (XVI, 5) adlı eserinde Nero'nun skandallar ile dolu tavırlarını anlatır. Bu tavırları, İS 64 yılında çıkan yangının Roma'nın on dört yerleşim bölgesinden yedisini dokuz gün içinde yok etmesi, bu yangının Nero tarafından bilinçli bir şekilde, kendisine nice şaşalı saraylar yaptırmak adına yer açmak amacıyla çıkarttığı dedikodularının yayılmasına neden olur: Bunun üzerinde Nero olağanüstü bir çaba ile Roma'nın evsizlerine, aç kalmış insanlarına çareler üretmeye, inşai faaliyetlerin çoğalmasına ve mısır stoklarının korunmasına yönelik çalışmalara koyulur. Nero bu yangının faileri olarak Hristiyanları gösterir ve bu vesile ile bir dizi kıyıma girer. Bu arada kendisine Domus Aurea (Altın Ev) sarayını inşa ettirir; tam da bu alanda yer açmak için söz konusu yangını çıkarttığı zaten söylentiler arasındadır. Yine de bu gibi benzeri inşai faaliyetlerde çalışan halk için de düzenli bir gelir sağlanmış olur. Bu mali kaynak, Seneca'nın idari biçimi sonucunda, azınlık olan üst tabaka için biriktirilmiş olan hazineden gelir. Bu paranın akışının devamını sağlamak için, aureus ve *denarius*un ağırlık değerleri düşölür ve uzun bir süre ekonominin sürekliliği sağlanır.

3) Ara Pietatis Augustae

'Ara Pietatis Augustae' olarak adlandırılan ve alay ile kurban sahnelerinden oluşan kabartmaların in situ konumları bilinmemektedir. Bazı önerilerde bulunulmasını sağlayan nümizmatik ip uçları, bir yazıt, bir antik kaynak Tacitus (Annales 3.64) ve söz konusu kabartmalar elimizdeki verilerdir.

Öneri ve tartışmaların odağındaki sikkenin (RIC 1191Aa; BMCRE4 1464-65) ön yüzünde Yaşlı Faustina (İS 138-141) arka yüzünde bir sunak ve PIET AVG S C lejantları darp edilir. Söz konusu lejanta rağmen, burada betimlenen sunak her ne kadar Ara Pietatis Augustae sunağı ile özdeşleştirilse de, böyle bir sunağın hiçbir zaman yapılmadığı, kabartmaların da başka bir kontekste ait oldukları tartışmalar arasındaki yerini alır. Bir yüzyıl sonra darp edilen söz konusu sikke üzerindeki AVG lejantı da zaten bilindiği gibi Augustus sülalesinin uzun soluklu varlığına işaret eder.

Bu kabartmalar ile ilişkilendirilen ve anonim olarak transkripsiyonu yapılmış yazıtı göre, (Corpus Inscriptiones Latinarum (CIL) VI, 562); PIETATI AVGVSTAE / EX SC SVOD FACTVM EST D HATERIO / AGRIPPA C SVLPICIO GALBA COS / TI CLAVDIVS CAESAR AVG GERMANICVS / PONTIF MAX TRIB POT III COS III IMP II PP / DEDICAVIT), Tiberius İS 22 yılında Augustus *pietasi* ('tanrılara görev yerine getirmek') adına bir adakta bulunur ve bu adak İS 43/44 yılında ithaf edilir. 1746 yılında nümizmat ve tarihçi olan Eckhel bu yazıt ile Tacitus (Annales 3.64) arasında bir bağ kurar ve Tiberius'un bu adaki annesi Livia'nın ağır bir hastalıktan iyileşmesi onuruna hazırlattığı oyunlar çerçevesinde sunduğunu söyler. Ancak adanın gerçekleştirildiği İS 43 tarihinden on dört yıl önce Livia zaten ölmüştür. Eğer söz konusu adak bir sunak ise ve böyle bir sunak varsa dahi, yapımı Livia'nın torunu Claudius tarafından gerçekleştirilmiş olmalıdır.

Torelli'ye göre, adak sunak olarak değil, başka bir yapı olarak inşa edilip, Claudius Dönemi'ne ulaştığı için Ara Gentis Iuliae olarak adlandırılır. Claudius, gerçekten de propagandası için Livia'yı seçmiş olmalıdır. Livia Drusilla (İÖ 58-İS 29) önce Tiberius Claudius Nero ile evlenir ve Tiberius ile Drusus'u dünyaya getirir. Daha sonra Augustus ile evlenerek onu politik kararlarında etkileyecek kadar güç kazanır. Bir vasiyet çerçevesinde (İS 14), Iulia Augusta adı ile Iulius sülalesinin soyuna dahil edilir ve imparatorluğu birlikte idare eder; Roma'nın ilk kadın imparatoriçesi olur.

Önce kabartmaları inceleyip ardından buluntu yerleri çerçevesinde yapılan yorumlara bakmak yerinde olacaktır: Claudius zamanında Britannia'nın ele geçirilmesi ve eyalet olarak bağlanması, şüphesiz Roma İmparatorluğu için önemli bir büyümedir; Claudius bunun şerefine oğluna Britannicus adını verir. Bu fethin anısına bir de İS 51/52 yıllarında Via Flaminia üzerinde, Via Lata'daki Santa Maria hizasında bir tak yapıldığı bilinir. Burada incelenecek olan ve 'Villa-Medici Kabartmaları' olarak da bilinen, 'Ara Pietatis Augustae' adıyla literatürde kabul gören kabartmaların da, Via Lata'daki Santa Maria kilisesinin (15. yüzyıl) yapımında ortaya çıkartılan Arcus Novus Diocletiani'de (İS 293/294) değişikliğe uğratılarak, devşirme malzemesi olarak ve sonra Villa Medici'nin bahçesinin cephesinde kullanıldığı anlaşılr. Söz konusu kabartmalar bugün Villa Medici ve Museo Nuovo'da sergilenir. Kabartmaların bir sunağa ait olup olmadıkları tartışılırken, Claudius'un Britannia zaferi şerefine yaptırdığı taka ait oldukları konusuna da mesafeli yaklaşılır. Görmüş olduğumuz gibi 'Ara Pietatis Augustae' diye bir anıt olup olmadığı dahi tartışmalıdır. İnceleyeceğimiz kabartmaların in situ konumları sır olarak kalmaya devam edecek gibidir.

Buluntular bir bütün olarak değerlendirildiğinde, iki belki de üç farklı boyutta kabartma grubunun olduğu anlaşılır. Alay ve kurban sahneleri orijinalde 1.56 metre yükseklikleri ile 'Ara Pacis Augustae'ye hemen hemen ebat olarak eşdeğerdir. Kabartmalar yapısal anlamda da benzerdir. Diğer taraftan Vesta rahibelerinin kabartması sadece 0.49 metre'dir. Bu durum, kabartmaların süreç içinde kesilerek farklı amaçlar ile farklı yapılara monte edildiklerini gösterir. Ancak onların arasındaki bağ, stilistik (teknik beceri, işçilik) benzerliklerinde ortaya çıkar. Hepsinde, bu konunun sonunda değinilecek olan Claudius Dönemi 'klasizm' ve neo-Attik akımı/stili görülür.

Alay sahnelerinin detaylarına geçmeden önce, genel olarak gerçek hayatta yer almış olan alayların rotasını hatırlatmak açıklayıcı olabilir. Augustus'un yeniden şekillendirdiği, ancak Cumhuriyet Dönemi'ne geri giden bir gelenek olarak, zafer sonrası kente giren alayın oluşturulması (triumphus), ganimetlerin sergilenmesi ve şükran kurbanının kesilmesi, Roma'da kent surlarının dışında Campus Martius'da (Marsfeld) imparator, çalgıcılar, *magistra*lar, tutsaklar ve ordunun toplanması ile gerçekleşir. Buradan başlayan geçit, kent içindeki Porta Triumphalis'e doğru ilerler. Tapınaklar ve diğer yapılar çoktan süslenmiş, izleyiciler alanları doldurmuş olurdu. Forum Boarium, Circus Maximus, Forum Romanum üzerinden Capitol yönünde ilerlenir, burada tutsaklardan bazılarının halkın gözü önünde öldürülmeleri söz konusu olur. Yine

de en büyük olay, en yüce tanrı Iupiter Optimus Maximus için kesilen kurbandır.

Birinci alayın verildiği kabartmada, (Res. 13) laena (çift *toga*) ve sivri uçlu takke giyen, dolayısıyla flamen olan figürün, *laureateler* (katılımcılar) tarafından çevrelendiğini görürüz. Bu kişinin imparator Claudius olduğu iddia edilse de, İS 43 yılında kendisinin imparator ve Pontifex Maximus (en yüksek rütbeli rahip/din adamı) olmasından dolayı, flamen kılığında yansıtılması pek de mümkün değildir. Tek olasılık bu sahnenin, Augustus'un en yakın yaşayan akrabası olarak Claudius'un



Res.13

daha önceki yıllarda, İS 41 yılına kadar sahip olduğu Flamen Augustalis pozisyonunda, bir seremonide bu şekilde yer alışının gösterildiğidir. Aslında burada sahnelenen törenin kurucusu sıfatını oluşturma gayreti içinde olan Claudius'un, kariyerinin Flamen Augustalis olarak başladığını hafızalara çağırması çok da yerindedir çünkü o önceleri de tanrısallaşmış Augustus'un rahibidir, din adamıdır. Aşağıda ele alınacak olan kurban edilen boğa sahnesi de, tanrısallaşmış Augustus'un (*divus*) ve imparator olarak Augustus'un *geniusu* içindir. Divus ve *geniusun* bir arada düşünülmesi, yeni bir Flamen Augustalis'in tesis edilmesine işaret eder. Başka bir yoruma göre, bu figür Lucius Iunius Silanus'dur.

Sahneде uygulanan **kompozisyonlara ve stilistik** özelliklere bakacak olursak; alay kabartmasında, *flamines*lerin imparatoru takip ettiği sahne, yön farklılığı haricinde, Ara Pacis Augustae'deki ile benzerdir. Dikkatin ortadaki *flamene* çekilmesi, Ara Pacis Augustae'de Augustus ve çevresindekilere uygulanan yöntem olan, önünde yürüyenin profilden verilerek orada bir derinlik hissinin yaratılmış olması ile de aynıdır. Yine de duruş ve hareketleri Ara Pacis Augustae figürlerine nazaran daha rahattır. Öndekilerin giysilerinde ise klasik, dolayısıyla özenli Yunan tarzının yansıması (klasizm) vardır.

İkinci alayın verildiği kabartmada (Res. 14), sola yönelen genç bir erkek çocuğun bir lar heykelciği taşıdığı, ayrıca başlarında çelenk olmadığından izleyici olarak yorumlayabileceğimiz ve lar taşıyan çocuğa bir nevi niş gibi bir alan yaratan üç yetişkinin sağa doğru yöneldikleri görülür. Başların zıt yönle çevrilmesi sahneye hareketlilik katar. Çocuk başını sola geriye çevirerek lar heykelciklerinden sonra taşınan genius heykelciğine doğru bakar. Roma *camillius*undan ziyade, Yunan *canephoros*una benzeyen bir katılımcının sepetinde kutsal kurabiyeler (*liba*) ve buğday taşıdığı görülür; bunlar kurban ve adak sahnelerinde sunum yapan *Vestalar*ı çağırıştırır. Zaten altı Vesta da kabartmada yer alır ve kurabiye ve meyvelerden (?) oluşan bir tabağın yer aldığı masanın etrafında oturur. *Vestalar*, Claudius'un yeni oluşturduğu Diva Augusta kültünden sorumlu rahibeler olarak ilan edilir.

Vesta kültünün, imparatorun Palatin tepesindeki evinde oluşturulması, diğer bir yeniliktir ve devletin resmi dininin kamuoyu tarafından imparatorluk ile bağdaştırılması anlamında önem taşır. İşleyiş olarak, vicomagistri tarafından yönetilen Compita (sunak) Festivali'nde Lares ve Genius *Augusti*ye ibadet edilmesi söz konusudur. Vicomagistri, on dört Augustus bölgesinin ikiyüz altmışbeş *vicis*inden ve iÖ 7. yılına tarihlenen sunağından sorumludur. Yeni tapınakların ve kültlerin oluşturulması akılcıca bir propagandadır; üstelik bunların imparatorun evi (domus

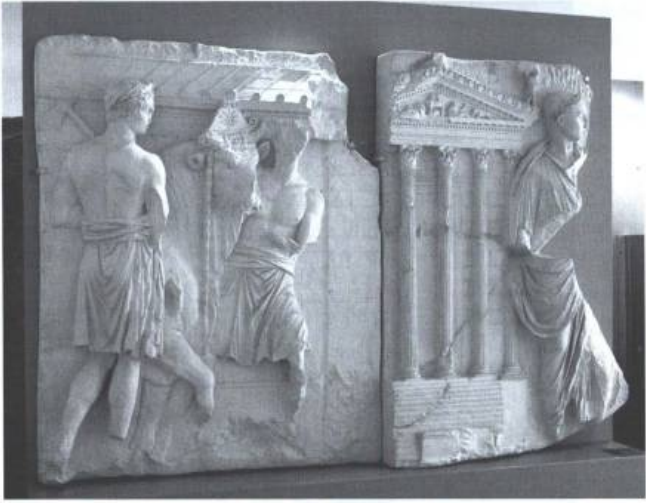


Res.14

publica) ve Vestanın tapımı ile bağdaştırılması, ayrıca imparatorluk *larariumunun* Augustus'un ailesinde olması, burasının devletin tapınım yeri ile özdeşleşmesini sağlar. Dört yol ağzlarına konulan sunaklar da Augustus'un devlet dinini yeniden organize etmesinin vücut bulmuş şekli haline gelir.

Birinci kurban sahnesinde (Res. 15) genç ve başında vittae süslemeli bir boğa, victimarii tarafından bir tapınağın duvarının sol tarafından ileriye doğru götürülür. Victimarius bir limus giyer, ayaklarında calcei vardır. Sahneye arkası dönük ve omzunda baltası (securis) olan popa da, limus da calcei giyer. Kompozisyon olarak, kurbanlık hayvanın gövdesinin belli bir açı ile yerleştirilmesi derinlik hissi oluşturur. Arkadaki figürün de öne doğru adım atması bu hissi güçlendirir.

Tapınak betiminin diğer tarafında bir togatus vardır. İmparator olarak yorumlanan figür, soluna yönelerek kurban öncesi gereklilikleri yerine

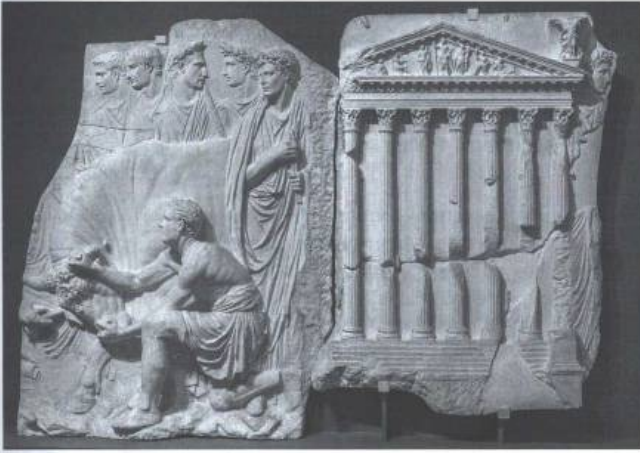


Res.15

getirmek üzere harekete geçmiş gibidir. Başı, İS 3. yüzyılda değişikliğe uğratılan bu figür, *tetrakhlardan* birisini yansıtır olmalıdır.

Buradaki dört sütunlu (*tetrastylos*) tapınak için Roma'nın mitolojik geçmişinden bir anonim tapınak ya da Magna Mater Tapınağı önerisi getirilir. Tapınak betiminin akroter figürleri olan Phryg kıyafetleri içindeki dansçılar ve alınlık kabartmaları bu konuya açıklık getirir niteliktedir: Alınlıkta *tympanum*lu Galii (Cybele rahipleri) ve ortadaki taht olduğu düşünülen kabartmanın iki yanına yaslanmış olan 'Galatlar' nedeniyle Magna Mater tapınağı olarak da yorumlanır. Esas sahnede görüldüğü gibi, bir boğanın kurban edilmesi zaten Magna Mater/Cybele ile bağdaşır. Troia ile olan bağından dolayı bu ana tanrıça imparator ailesinin kültlerine dahil edilir. Bir *geniusun* tapınımının merkezi imparatorun evi olduğundan, bu kurban sahnesinde, Palatin'de bulunan imparator evinin yanındaki, Augustus tarafından yenilenen, İÖ 3. yüzyıla ait Magna Mater'in tapınağının tasvir edildiğini düşündürmek mümkündür.

İkinci kurban sahnesinde (Res. 16) boğanın kesilmesi aşaması aktarılır. Boğa'yı tutan *victimarius* yukarıya doğru bakar ancak baltası ile bulunması gereken *popa* günümüze ulaşmaz. Üst kısımda iki *lictor* bulunur, soldakinin omzunda *fascies* vardır; flütünü elinde tutan *tibicen*



Res.16

cepheden ve boğanın gövdesinin ön kısmında verilir. Bu yöne bakan tibicen eşliğinde, yine sola yönelen boğa, kurban edilme aşamasındadır. Tapınak betiminin diğer tarafında, birinci kurban sahnesinde olduğu gibi bir togatus vardır. Bu figür gene imparator olarak yorumlandığı gibi, bazıları tarafından bu sahnede yer almadığı, olasılıkla kurban hizmetlisinin solunda kalıp günümüze ulaşmadığı yönündedir.

Buradaki sekiz sütunlu tapınak cephesi kabartması, Forum Augustum'daki Mars Ultor Tapınağı veya Divus Augustus Tapınağı, bazen de Palatin Tepesi'ndeki Divi Augusti ad Capita Bubuli *sacrarium* olarak tanımlanır. Ancak daha ziyade Ovidius'da (Tristia 2, 295-296) tanımlanan Mars Ultor Tapınağı olduğu konusunda birleşilir.

Tapınak alınlığında, solda yan çıplak yatar pozisyonda olan erkek betimlemesi Mons Palatinus olarak; yanında, tunica ve palto giyerek ana kaya üzerinde oturan ve elinde bir asa (pedum?) olan betimleme Romulus veya Iulius Ascanius olarak yorumlanır. Önünde, khiton ile palto giyen ve sol elinde asa tutan kadın, sol omzunda Amor'un oturması nedeniyle Venus-Livia olarak kimliklendirilir. Alınlık ortasındaki üst kısmı çıplak, alt kısmı paltolu olup sağ elinde mızrak veya asa tutan, sol elinde kılıç, başında miğfer olan sakallı figür Mars'dır. Diğer yanında cepheden bir khiton ve palto içindeki kadının sol elinde bereket boynuzu, sağ elinde dümen vardır ve Fortuna veya Fortuna Redux olarak adlandırılır.

Onun da yanında lorica üzerine oturmuş, başında miğfer olan khiton giyimli kadının sağ omzu ve göğsü çıplaktır; sol eli ile bir kalkandan destek alır, sağ elinde mızrak vardır. Bu görüntüsü nedeniyle Roma olarak kimliklendirilir. Yanında yarı çıplak, sağa doğru uzanmış sakallı adamın sağ eli bir kap üzerindedir ve içinden su akmaktadır, yanında sazlar büyümektedir. Bunun da Tiber Nehri'nin kişileştirmesi olduğu anlaşılır. Sağ akroter uçuşan giysileri ile bir Victoria'yı betimler.

Üçüncü tapınak betimi parçalar halinde günümüze ulaşır. İon sütun başlıkları vardır. Augustus ile bağlantılı olan tapınaklar ile özdeşleştirilmeye çalışılır: Apollo Palatinus; Aventin üzerindeki Iuno Regina; Capitol üzerinde Fides Tapınağı. Yunan prototiplerinin eklektik bir betimi olduğu da öneriler arasında yer alır. Tapınak betiminin alınlığında savaşılar ve yenik durumda düşmanlar betimlenir ve bunlar da farklı şekilde yorumlanır: Amazonomakhia; Hoplitler ile doğuluların savaşı; Iliupersis. En çok Delphi *Galatomakhias*ında, Apollon'un Delphi'yi ele geçirerek Galatlar'ı yenmesi konusu kabul görür ve Augustus'un Actium savaşındaki başarısına gönderme yapıldığı düşünülür.

Bu kabartmaların Claudius tarafından yaptırıldığı, başta verilen bilgiler çerçevesinde kabul görür. Claudius kurban sahnelerini, buradaki tapınak betimlerini ve alaylarda yer alan Vesta rahibeleri gibi konuları kendi **propagandası** için seçmiş olabilir mi? Claudius, Livia'nın *consecratiō*su (tanrısallığa erişmesi) için tören düzenlerken, onu yeni tanrıça olarak yansıtarak, kültünü pietas formunda sunar ve yeni bir olgu başlatır, tanrıça ile Augusta'nın ilişkisinin kurulmasını sağlar: Iulia Augusta'nın *apotheosis*i (tanrı katına ulaşması) ile pietas olur. Böylelikle *pietas*ın, imparatorluk erdemi ve *Iuliuslar* soyu (*gens*) arasındaki bağ vurgulanır. Claudius'un amacı, bütün Iulia soyu ile birlikte kişisel *pietas*ını sağlamaktır ve bu da şüphesiz halkın gözünde soyun devamı çerçevesinde kendi pozisyonunu sağlamlaştıracaktır. Livia'nın *pietas*ı üzerinden 'Ara Pietatis' için yapılmış olan oylama (*votum*) sonuçlandırılır ve Diva Augusta'ya kutsanma hakkı alınır. Claudius, ilk Augusta'nın tanrısallaşmasını Livia'nın *consecratiō*su ve *gens* Iulia ile başlatarak yeni bir dönemin (aera) başlamasını sağlar ki kendisini de bu soyun devamı olarak kabul ettirebilsin; öyle de olur.

Ara Pietatis Augustae'de **kompozisyona** tapınak mimarisinin de dahil edilmesi, Roma kabartmalarının tarihsel bir olgu kazanmasını sağlar; üstelik arka planda değil, önde varlığını göstermesi yenidir. Tapınak kabartması, soldaki ve sağdaki sahneler arasında bağdaştırıcı bir unsur olarak yer aldığından iki sahne arasında geçiş sağlar. Kurban sahneleri

statik bir görünüme sahiptir; özellikle bu dönemin kompozisyon prensiplerine göre iki grup birbirine doğru karşılıklı hareket eder. Yine de, yan yana dizilen figürlerde derinlik (perspektif) daha başarılı olarak verilmeğe başlanır.

4) Suovetaurilia

1500 yılında Roma'da bulunduğu düşünülen Suovetaurilia kabartması, 16. yüzyılda Palazzo San Marco'da (Palazzo Venetia) korunur. Daha sonra 1575 yılında Venedik San Marco kütüphanesine götürülen bu parça, 1797 yılından bu yana Paris, Louvre Müzesi'nde sergilenir.

Daha önce belirtildiği gibi, Suovetaurilia kelimesi domuz (sus), koç (ovis) ve boğa (taurus) kelimelerinin bir araya getirilmesi ile oluşarak, bir tören sırasında bu üç türün de kurban edilmesini ifade eder. Buradaki Suovetaurilia kabartmasında, *censor*ların census (nüfus sayımı) yaptıklarında icra edilen veya Claudius'un censoria potestas olduğu zamanki bir *lustration*un (kurban kesme ile arınma) yansıtıldığı düşünülür. Önceki görüşe göre bu kabartma daha erken bir zamanı yansıtır ve Augustus ile Tiberius'un, İS 14 yılındaki *lustration*larını betimler. Ancak aşağıda ele alınacağı gibi, stilistik özellikleri Claudius zamanını işaret eder.

Soldan sağa inceleyecek olursak (**Res. 17**), önlerindeki heybetli boğa tarafından arka planda bırakılan, sağa doğru dönmüş ve bir victimarius olma ihtimali bulunan togatus, yanında sol omzunda secures (balta) taşıyan ve arkaya doğru bakan bir popa, onun önünde yine bir togatus yer alır. Boğanın önünde, gösterişli ve uzun bir toga içindeki togatus boğayı getirir. Boğa, üzerine atılmış dorsuale (kurban hayvanlarının taşıdığı büyük kuşak) ve boynuzlarından sarkan vittae (baş süsü) ile



Res.17

sahnenin sol tarafını kapsayacak ebatlara sahiptir. Ortadaki victimarius ise diğer kurban edilecek olan hayvanlardan, başında vittae olan koçu yönlendirir. Arka planda lictor curiatus, tunica ve sagum ile sol omzunda iki bacula (çubuk/kızılçık sopası/kamış) olmak üzere sahnedeki yerini alır. Üçüncü kurbanlık hayvan olan ve başı yine vittae ile süslü domuzu sahneye yönlendiren victimarius sağa doğru ilerlerken arkasına doğru bakar ve mevikidaşı ile istişarede bulunur. Arkasında, diğer lictor curiatus ile konuşma halinde olan ve yine elinde bacula tutan diğer lictor curiatus yer alır. Önünde, elinde guttus (testi) tutan bir togatus bulunur. İhtişamı ile dikkat çeken, togasını başının üzerine çekmiş yani capite velatus olarak görünen ve calcei senatorii (sandalet türü) giyen kişi imparator Claudius'dur; sahenin en sağında, iki tane defne *girland*i ile süslenmiş ve arkalarında defne ağacı olan soldaki sunakta faaliyet halindedir; sağdaki sunak üzerinde ateş yanar. Yanındaki camillus, elinde tuttuğu diptychon (kapaklı kutu) ile imparatora hizmet eder.

Suovetaurilia sahneleri, lustratio (arınma kurbanı) anlamını da taşıyarak sıklıkla imparatorların **propagandası** için kullanılır. Burada olduğu gibi büyük ebatlara sahip veya ileride göreceğimiz gibi kalabalık sahnelerde araya sıkıştırılmış biçimde, hep kullanılır. İmparatorların pietas yani adil ve dindar olduklarını ifade etmeleri için seçebilecekleri en etki gücü yüksek sahnelerden birisi bu tür kurban sahneleridir.

Kompozisyon açısından, Suovetaurilia sahnesinde üç hayvanın soldan sağa ebatlarına uygun olarak büyükten küçüğe göre sıralanması ve her hayvan betiminde onları sahneye getirenler ile birlikte perspektif olarak bir geriye kayarak verilmeleri, sahnedeki derinliği başarı ile yansıtır. Ayrıca boğanın sağrısının arkasındaki iki kişinin kendi aralarında konuşmaları ve boğayı önde tutanın da onlara bakması, burada bir grubun oluşturulduğunu gösterir. Aynı iletişim türü koçu ve domuzu getiren görevliler arasında da verilir. Arkaplandaki togati ve lictor curiatii ise sakın ve sessizce yerlerini alır. Herşey adeta törenin aksamadan yapılması ve imparatorun sunak başındaki icrasının kusursuz geçmesi için akıp gitmektedir.

Suovetaurilia törenleri, İS 14 yılında Augustus ve Tiberius'un; İS 47/48 yılında Claudius ve Lucius Vitellius'un; İS 72/73 yılında Vespasianus ve Titus'un censoria potestas olduklarında yapılır. Buradaki kabartmanın tarihlendirilmesi için de her üç dönem önerilir. Ancak sonuç olarak Augustus ve Tiberius dönemlerine verilen tarihleme, **stilistik açıdan** dönem özellikleri ile örtüşmez. Öncelikle burada saçlar enseye kadar uzar ve Ara Pacis'de gördüklerimizden daha hacimlidir. Giysiler burada

daha heybetli ve kıvrımlarında daha fazla ışık-gölge etkileri barındırır çünkü bunların aralarında boşluklar vardır. Ayrıca, yüze sert bir ifade veren keskin kaşlar ve belirgin dış hatları olan kulaklarda vurgulanan orta kısım ile küçük ve sivri üst kısmın yansıtılması, ilgili dönem özellikleri olduğundan Suovetaurilia kabartmasının Claudius zamanına verilmesi genel kabul görür. Henüz bazı stilistik özelliklerin verilmemesinden dolayı da Vespasianus-Titus Dönemi için erkendir.

5) Ravenna Kabartması

Iulius-Claudius Dönemi handedanlık üyelerinin betimleri olarak yorumlanan ve olasılıkla bir sunağı çevreleyen duvarlara ait söz konusu kabartma (Res. 18), İS 50'li yıllara tarihlendirilir. 16. yüzyılda, Ravenna'da Galla Placidia'nın mezarında ve yanında bulunur; bugün Ravenna Museo Nazionale'de sergilenir.

En sağda, kabartma kırılmadan önce ise kabartmanın tam ortasında yer alan Augustus'dur ve başında corona civica (meşe yapraklarından taç) vardır; tacın üzerindeki delik, buraya bronzdan bir yıldız eklenmiş olabileceğini düşündürür, ki bu da onun divus olma özelliğine katkıda bulunur. Augustus, yanındaki figürlerden daha büyük, çıplak ve



Res.18

Mars Ultor Tapınağı'nın alınlığındaki gibi Mars Ultor pozunda verilir; bazılarına göre Iupiter'i canlandırır. Çıplaklığı, ayağının da çıplak olması ve sol ayağını zodiak işaretleri ile bezeli bir küre üzerine koymasından dolayı onu cenneteki divus olarak yorumlayabiliriz. Sağ elini yukarıya kaldırılmak suretiyle orijinalinde bronzdan bir mızrak tutmuş olmalıdır, sol elinde kını içindeki kılıcı (parazonium) tutar. Yüz hatları Prima Porta heykelininkine çok benzer.

Augustus'un dışındaki figürlerin kimliklendirilmeleri, herhangi belirleyici özellikleri olmadığı için zordur ve yoruma açıktır. Augustus'un sağındaki, Venus Genetrix pozunda, omzunda Eros olmak üzere betimlenen kadının, Augustus'un karısı Livia'yı yansıttığı düşünülür. Livia'nın, Venus için sık kullanılan bir pozda verilmesi ve omzundaki Eros, ailenin kökenlerini Venus'a dayandırmasının bir sembolü niteliğindedir. Eğer Mars ve Venus'un birlikteliğinden hareket edecek olursak, burada Livia'nın Augustus'un eşi olmasından dolayı bu yorumu tercih etmemiz daha uygun olur. Nitekim bu kadın betiminin, Claudius'un annesi Antonia Minor'u yansıttığı önerisi zaten pek kabul görmez.

Livia'nın sağında bulunan, yarı çıplak ve çıplak ayaklı, heros görünümündeki genç, gene bronzdan eklenmiş olan bir kısa mızrak tutmuş olabilir. Alnında kısmen görülebilen ve alçak kabartma olarak işlenmiş yıldızdan dolayı ölümsüz olarak betimlendiğini anladığımız kişi Germanicus olabilir. Germanicus, Livia'nın torunu ve Claudius'un İS 19 yılında ölmüş olan kardeşidir.

Son ayakta duran figür zırhlıdır, sol eli ile kılıcını tutar. Sağ elinde gene günümüze ulaşmamış olan bronzdan bir mızrak tutuyor olmalıydı. Augustus ve Germanicus gibi bu erkek figürünün de ayakları çıplaktır. Kimliklendirilmesi için İS 23 yılında ölen, Claudius'un kızkardeşi Livilla'nın kocası, dolayısıyla Tiberius'un oğlu olan Genç Drusus veya Claudius'un babası Yaşlı Drusus önerileri getirilir. Ayrıca Claudius ya da Nero'nun babası Gnaeus Domitius Ahenobarbus da öneriler arasındadır.

Sol köşede ve sadece kısmen korunmuş olan oturan kadın, ikonografik olarak 'pietas'ı temsil eder bir görünüm içindedir. Pietas imparatorluk ailesinin kutsallığına işaret ettiğinden Pietas Augusta olarak da adlandırılır. Bazılarına göre Concordia, diğerlerine göre ise gene Claudius'un annesi Antonia Minor olarak kimliklendirilir.

Augustus ve Germanicus cepheden, diğerleri ise hafifçe dönerek birbirleriyle iletişim halinde olmaları sağlanmak suretiyle verilirler.

Ayaklarının çıplak verilmesi, ölmüş ve tanrısallaşmış olduklarının ifadesidir.

Augustus'un ve yanındaki Venus Genetrix pozundaki kadının başlarını hafifçe sola dönmüş olmaları, onların solunda da, bugün kaybolmuş, büyük bir olasılıkla içlerinde Claudius'un da olduğu başka figürlerin yer aldığı bir diğer kabartmanın olması gerektiğini düşündürür.

Sırasıyla soldan sağa doğru kırık olan bu kabartmayı tamamladığımızda figürlerin sıralanışı şu şekilde olmuş olabilir: Pietas/Zırlı figür/Germanicus/Livia (Diva Augusta)/Augustus (Divus) ve bugün olmayan kısmında devam etmiş olması gereken: Claudius/Tiberius ve sahne gene bir tanrıça, muhtemelen Roma ile biter.

Yaptıran kişinin Claudius olduğundan yola çıkılacak olursa, Claudius'un **propagandası** için burada adeta bir 'atalar galerisi' oluşturduğu söylenebilir. Iulius-Claudius'lar, kökenlerini Troia'ya ve oradan Italia topraklarına gelip Roma'yı kuranlara bağlar; Aphrodite'nin de bu bağlamda, burada Venus Genetrix olarak sergilenmesi güçlü mesajlar içerir: Claudius, soylarının ve hanedanlıklarının mitolojik (Venus) figürlerini ve ayrıca Augustus ile birlikte kendi ailesi olarak yorumlanan gerçek kimlikleri betimleterek kökenine, geçmişine, atalarına ve ailesine olan bağlılığını (pietas) gösterir. Augustus bu sahnede zaten Mars Ultor veya Iupiter'i çağrıştıracak bir görünümde verilir. Böylelikle Claudius, gücünün haklı ve meşru oluşuna vurgu yapar.

Ravenna kabartması, **stilistik anlamda** Augustus'un başlattığı Yunan sanatının Klasik Dönemi'ne geri giden öykünmelerin, son temsilcilerindendir. Burada, Klasik Dönem heykellerinden iyi bildiğimiz, heykellerin 'poz' verir tarzdaki duruşları görülür. Her bir figür zaten adeta kabartma değil, heykel gibi yüksek kabartma olarak çalışılır ve kendi iç dünyasında ve kendi 'karakteri'ne göre izleyiciye cepheden görülecek şekilde verilir. İzleyici ile figür arasında bir iletişim olmadığı gibi yan yana durmalarına rağmen figürlerin birbirleriyle de iletişimleri yoktur. Bu da Klasik Dönem ruhuna uygundur.

Iulius-Claudius Dönemi stilistik açıdan ve getirdiği diğer yenilikler ile dikkat çeker: Augustus Dönemi'nden Ara Pacis Augustae için karşılaştırma örneği olmadığı gibi, Tiberius ve Caligula zamanlarının da bu türdeki kabartmaları yok denecek kadar azdır ve bu nedenle gelişim çizgisini izleme konusunda bir kesinti ortaya çıkar. Buna karşın kısa süreli Claudius-Nero zamanında eserlerde önemli bir artış gözlemlenir. Artık Ara Pacis Augustae'de başlangıcını gördüğümüz kabartmaların

kompozisyon ve stil özellikleri geliştirilmeye başlanır. Ravenna kabartmasında bir kez daha Augustus'un değerlerinin yani Klasik Dönem özelliklerinin kullanılması, kendisinin de kabartmada yer almasından dolayı 'geçmişe saygı' bağlamında Klasik Dönem değerlerinde verilmiş olmalıdır. Bir anda Klasik Dönem etkilerinin silinmesi beklenemez; zaten Ara Pietatis Augustae veya Suovetaurilia kabartmalarında giysilerin sert kıvrımları veya figürlerin poz verircesine katı duruşları, klasizm etkisinin devam ettiğini gösterir. Ancak Klasizm/neo-Attik akım, Claudius-Nero zamanında yerini yavaş yavaş yeni gelişmeye yani 'illüzyonistik' (göz yanılsaması; perspektif (derinlik/boyut) kullanarak üç boyutluluk algısı yaratan) tarza bırakmaya başlar. Bu akım kökenlerini Yunanistan'da değil, artık Italia'daki Geç Cumhuriyet Dönemi'ne geri giden ve generallerin villalarını süsleyen duvar resimlerinde bulur. İÖ 1. yüzyılda, villaların duvarlarındaki resimlerde, gözde 'yanılsama' yaratarak, derinliğe sahip bir şekilde mimarinin eklenmesi, ilgili mekanın daha büyük ve yeri geldiğinde bitkisel bezemeler ile süslandıklarında daha ferah bir görünüme bürünmesini sağlar. Ara Pietatis Augustae'de yer alan tapınak mimarisi, bu etkinin ortaya çıkmasını sağlar.

Ara Pacis Augustae'deki Aeneas kabartmasında olduğu gibi doğa içerikli sahneler daha ziyade Hellenistik/Roma karma *genresini* (doğal çevre/günlük yaşam) kullanırken, Ara Pietatis Augustae'de Roma unsurları ağır basar. Artık figürler daha ince uzundur. Giysilerinin kıvrımları sert olmakla beraber ince ve hareketli çizgilere sahiptir ve aralarında boşluklar vardır. Kaşlar ve saçlar gibi, yüz hatları da daha keskin çizgiler ile belirginleşmiş durumdadır. Claudius Dönemi, klasizm ve neo-Attik akımdan, 'illüzyonistik' eğilimlere geçişin başlangıcını temsil eder ve bunu esas geliştirecek olan Flavius sülalesidir.

IV) FLAVIUS SÜLALESİ'NİN YENİ DÜNYASI

(Vespasianus İS 9/69-79; Titus İS 39/79-81;
Domitianus İS 51/81-96)

En seçkin askerlerden kabul edilen Vespasianus, İS 66 yılında Nero'ya Yunanistan yolculuğunda refakat etse de, Nero şarkı söylediği sırada uykuya daldığı için gözden düşer. Yine de İS 67 yılında, Yahudi ayaklanmasını bastırmak için yollarır. Nero'nun İS 68 yılındaki ölümü üzerine ordu kumandanları kendilerini imparator ilan ederek iç kargaşalara neden olurlar. Bu esnada Vespasianus İS 69 yılında İskenderiye'de ordusu tarafından imparator olarak yüceltilir. Doğu *legion*larının ve Danube Nehri boylarındaki askerlerin de desteklemesiyle Vespasianus'un Roma ve Italia genelindeki destekçileri başarılı olur; senato da onu Princeps ilan eder. Vespasianus'un babası vergi toplayıcısı, kendisi ise köle pazarlamacısı ve equesterian olarak, aktif ekonominin içinden gelirler.

Augustus ile başlayan Iulius-Claudius Hanedanlığı'nın, Nero'nun İS 68 yılındaki ölümü üzerine bitmesi sonucunda Vespasianus ile birlikte idari gücü elinde bulunduracak olan Flaviuslar'ın Dönemi başlar. Flaviuslar Dönemi önemli bir dönüm noktasını ifade eder çünkü kökenlerini Roma'nın mitolojik geçmişine bağlayan aristokrat sınıf, yerini kökenleri asil olmayan ve bu nedenle mitolojik öykünmeler yerine kendi tanrısallıklarını kendileri yaratmak durumunda olan bir sülaleye bırakacaktır. Bu durumun siyasi sonuçları kadar ikonografik olarak da yansımaları görülür. Bu da Vespasianus ve oğlu Titus'un tanrılaştırılması ile başlar. Vespasianus'un diğer oğlu olan Domitianus bu konuda daha da ileri gider ve Roma'da doğmuş olduğu evi, Gens Flavia (Flavius sülalesi) Tapınağı olarak ilan eder.

Vespasianus gücü ele geçirdikten sonra, imparator unvanının yanı sıra, Augustus ve Caesar isimlerini de unvan olarak almak suretiyle o güne kadar elde edilmiş güçlerin en büyüğüne sahip olur. Bunun yanı sıra, Augustus'un yapmış olduğu gibi aristokrat senatörlere yeni *patricii* ekler. Eyaletlerden gelen yeni aristokrat senatörlerin çoğu Vespasianus gibi aktif iş yaşantısında equesterian sınıfına mensupturlar.

Vespasianus kısa süre içersinde, boşalmış olan devlet kasasını doldurmak için İS 72-73 yıllarında vergileri iki kat artırır. Rhodos, Byzantium, Samos gibi Yunan kentlerini olsun Iudea'yı ve Aegyptus'u

olsun, eyalet statüsüne sokarak fiscus (devlet hazinesi) oluşturmak suretiyle imparatorluğu dar boğazdan çıkarır.

Bu ailenin Iudea zaferi, siyasi kariyerlerinin zirvesini oluşturur. Yahudiler birçok doğu kentinde güç sahibi olarak önemli koloniler kurma yoluna giderler. Bu arada kendilerini izole ettiklerinden, anti-semitizm canlanmaya başlar. İS 70 yılında, yükselen Roma düşmanlığına karşı buraya düzenlenen sefer sonucunda büyük bir başarı elde edilir ve Kudüs düşer. Yahudi ayaklanmasının başını çeken Yahudi tarihçi Flavius Iosephus'a (Bell. Iud. VII, v. 122.156) göre, bir milyon Yahudi ölür ve 97.000 tutsak Roma'ya götürülür. Bunlar 50.000 kişi izleyici kapasiteli Colosseum *amphitheatrum*unun yapımında veya taş ocaklarında çalıştırılır. Vespasianus ayrıca Via Appia gibi önemli bir bağlantı yolunu onartır.

Savaşın sonuna gelindiğinde Vespasianus, oğlu Titus ile birlikte meydanlarda savaşın bitimini kutlar. Yahudi tapınağının zenginlikleri, savaş ganimeti olarak görkemli bir zafer alayı çerçevesinde Roma'ya getirilir. Bu zafer ona sadece yönetme yetkisini değil, yeni bir imparatorluk hanedanlığı kurmanın da yolunu açar.

Yeni imparatorluk propagandası için en iyi araç Titus'un zafer sonrası kente girişini betimleyen ve ganimetlerin taşınmasını yansıtan 'Titus Taki' olur. Flavius Iosephus (Bell. Iud. VII, v. 122.156) bu önemli olayın kutlanışını tüm detayları ile aktarır.

Vespasianus'un oğlu Titus, Suetonius'un (Suet. Titus 9-11) ifadesine göre 'tüm insanlığın idolü ve sevgilisi'ydi. Babası gibi başarılı çalışmalar yapsa da, İS 79 yılındaki Vezüv patlaması onun dönemine denk geldiğinden yeni bir ekonomik kriz kapıya dayanır. Bir yıl geçmeden bir de Roma'da çıkan büyük bir yangın, yapıların onarılması için büyük bir maddiyata gereksinim doğurur. Yine de Titus bu zorlukların üstesinden gelir ve tahrip olan Iupiter Capitolinus, Pantheon, Agrippa hamamaları gibi önemli yapılar onarılır.

Titus'un, nedeni belli olmayan ölümü sonucunda 27 ay süren yönetim dönemi sona erer. Yerine geçen kardeşi Domitianus, babasının yanında hep Titus'un yer almış olmasının ezikliği ile hareket ederek yanlış kararlar alır. Üstelik despot ve fazlaca kendisini önemseyen bir karaktere sahiptir. Sınırlarda ve özellikle Dacia ile yaptığı savaşlarda başarılı sonuçlar elde edemez. Bunla beraber yapmış olduğu iyi işler de vardır: Capitolinus'daki Iupiter Tapınağı ve Palatinus'daki saray gibi birçok yapıyı inşa ettirir veya onartır; iyi bir vergi toplama sistemi oluşturur. Sonuçta İS 98 yılında bir suikast sonucunda ölür.

1) Titus Takı'nda Yahudi Yenilgisi

İS 60'lı yıllarda Palaestina Bölgesi'nde Yahudiler, Yunanlar ve Romalılar arasında önemli sıkıntılar yaşanmaya başlar ve nihayet İS 66 yılında Yahudiler ayaklanır. Bu ayaklanmayı bastırmak için Vespasianus, yukarıda da değinildiği gibi, henüz hayatta olan Nero tarafından görevlendirilir. İS 68 yılında Jerusalem (Kudüs) kuşatılmış olsa da, Nero'nun ölümü ile başlayan taht kavgaları nedeniyle kent alınamaz. Bu başarı İS 70 yılında Vespasianus'un büyük oğlu Titus tarafından elde edilir. Senato bu başarıyı Vespasianus ve Titus'a mal eder ve ikisi İS 71 yılında ayrı *quadrigalarda* (dört atın çektiği atlı araba), Domitian ise at üzerinde kutlamalara katılır.

İS 79 yılında ölen Vespasianus'un, Augustus zamandan beri gelenekselleştiği şekliyle senato kararı çerçevesinde *consecratiou*s (tanrılara yükseltilmesi, dolayısıyla kendisinin bir tanrı olması) gerçekleşir. Titus'un kardeşi Domitianus İS 81 yılında imparator olunca, kardeşi Titus'un *apotheosesini* de gerçekleştirir.

Titus Takı (**Res. 19**), ölümünden sonra tanrısallaştırılmış olan Titus'u onurlandırmak için yapılır. Tak, 15.4 metre yüksekliğe, 13.5 metre genişliğe ve 4.75 metre derinliğe sahiptir. Takın üzerinde, 'SPQR DIVO TITO VESPASIANI FILIO VESPASIANO AUGUSTA', 'Tanrısallaşmış



Res.19

Vespasianus'un oğlu, Vespasianus Augustus, tanrısallaştırılmış Titus'a Roma senatosu ve halkı' (.....tarafından yaptırılmıştır)' yazıtı sayesinde bazı açıklamalar yapabilmekteyiz. Divus Titus ibaresi yazıtın ve kabartmanın Titus ile ilgili olduğunu gösterir ve buna göre tak, Titus'un *consecrati*osundan sonra inşa edilmiş olmalıdır. Bu da gösterir ki, takın yapımı kardeşi Domitianus zamanına denk gelir. Domitianus, babası Vespasianus ve ağabeyi Titus'un Yahudilere karşı Iudea'da yürütmüş oldukları sefer sırasına vali (*praetor urbanus*) olarak onları temsil etmiştir. Domitianus böyle bir anıt ile kendi önemini de ortaya koymuş olmaktadır. Zaten zafer alayı çerçevesinde Iudea'dan ganimetlerin getirilişi sahnesinde kendisinin de önemli bir yerde betimlenmiş olması bu görüşü desteklemektedir.

Domitianus iyi bir oğul ve iyi bir kardeş imajı ile aslında kendisinin de tanrısallaşmış bir aileye ait olduğunu propagandasını yapar; zaten yukarıda da anıldığı gibi, aristokrat bir sülaleden gelmemekte olan bu aile için böylesi bir girişim kaçınılmazdır. İS 81 yılı halen Vespasianus ve Titus'un Iudea Bölgesi'ndeki zaferlerinin propagandasının yapılması için hafızalarda yeterince tazedir. Zaten Circus Maximus'da artık yok olmuş başka bir taka ait onurlandırma yazıtı da bu yıla aittir.

Çok daha iyi korunarak bize ulaşmış olan ve yine Titus'a İS 81 yılında adanmış olan bu tak, eski Roma'nın en anlamlı yolu üzerinde, Colosseum'dan gelerek Palatin Tepesi'ne giden güzergahta inşa edilir. Zafer kazanmış olan Roma İmparatorları'nın da kente girdiği yer burası olmalıdır. Yapının alt kısmı Penthelik (Atina) mermerden, başlıkları ise Luna (Roma) mermerinden yapılır.

Bu takın güney tarafında, İS 70 yılında zafer sonrası Iudea savaş ganimetlerin Roma'ya getirilmesi paneli yer alır. Titus'un *consecrati*osuna içerikli diğer panel kuzey taraftadır. Her iki panel 2.03x3.80 metre ebatlarındadırlar.

Savaş ganimetlerin Roma'ya getirilmesi sahnesinde (Res. 20), zafer ile bağlantılı at arabası, alayının sonunda yer alır. Önden giden ganimetler, tam bir *port*adan (kentin zafer takı, kapısı) geçerken verilir. Bu, Mars alanındaki Porta Triumphalis olmalı. Alay burada başlayıp Capitol'deki Iupiter Optimus Maximus Tapınağı önünde sonlanır. Bu kutsal güzergahın kullanılması senato iznine tabidir.

Zafer alayı sahnesinde, *ferculum*un (üzerinde ganimetlerin taşındığı 'masa') üzerinde bulunan yedi kollu şamdan, İS 71 yılındaki Iudea zaferinin kanıtıdır. Ayrıca sağda, kabartmaya derinlik katan zafer takı betimlemesinin üzerinde dört atın çektiği iki ayrı at arabası bulunur;



Res.20

ortada ata binen kişinin sağında da bir kadın vardır. Burada Vespasianus ve Titus'a ait zafer kazanan at arabaları ve ortalarında atlı Domitianus ile sağında eşlik eden koruyucu tanrıça Minerva yansıtılır. İfade edilmiş olduğu gibi Domitianus, Vespasianus ve Titus'un başarılarını betimlerken böylelikle aslında kendi propagandasını yapar.

Söz konusu savaş hakkında detaylı bilgi veren tarihçi Flavius Iosephus'un genel olarak kullandığı terminoloji takip edilerek, sahnedeki toplam üç tabulae üzerindeki bugün okunamayan yazıtlar için öneride bulunulur. Yazıtların ganimetin getirilişini izlemeye gelenlere değerli ganimet parçaları hakkında bilgi verdiği düşünülür: Sacra Iudaeorum (Yahudilerin kutsal eşyaları); Candelabrum Iudaeorum (Yahudilerin şamdanı); Leges Iudaeorum (Yahudilerin Kanunları yani Torah rulosu). Sahne solda bir togatus ile başlar, onun önünde yazıtlı tabula (tabulae) taşıyan ve diğer alay katılımcıları gibi başında defne dalı olan bir figür gelir. Onların önündeki üç kısa *tunicalı* asker, *ferculumun* iki arka ayağından tutar. Dördüncü taşıyıcı, biraz önde duran kişinin arkasında kalır: *Tunicasının* üzerinde palto, göğsünün üzerindeki kayışlarda phalera, ayaklarında (basit asker pabuçları olan *caliga*enin aksine) kaliteli calcei olmasından dolayı bu kişi (düşük rütbeli de olsa önemli görevleri olan) bir centurio olarak yorumlanır. Yedi kollu şamdan (menora), çokgen kenarlı ve iki katlı ferculum üzerinde taşınır.

Ferculumun önündeki grupta bulunan dört taşıyıcı asker ve onların da önündeki diğer dört asker birbirlerini itercesine sıkıştırır; onların da bir başka *ferculum* taşıdıkları anlaşılır. Bunun üzerinde de ludea'dan getirilmiş olan altın ekmek masası ve iki kadeh bulunur. Masanın önünde ayrıca yine Yahudi dini törenlerine ait iki yatay trompet betimlenir. Bu grup, kabartma zemininin içine girercesine dörtte üçlük bir açıdan verilerek kabartmaya derinlik katan zafer takı betimlemesinin altından geçmek üzereyken aktarılır. Buradaki dört taşıyıcı, *ferculumun* ön ayaklarından tutar. Arka plandaki beşinci kişi de tabula taşıyıcısıdır. *Ferculumları* taşıyan askerlerin omzunda görülen yastıklar, ağırlığı tolere edebilmek için, ellerindeki sopalar da *ferculumları* yere koyduklarında altına yerleştirmek üzere düşünülmüş olmalıdır.

Roma'ya getirilen ganimetler İS 70/75 yıllarında Vespasianus tarafından inşa ettirilen Barış Tapınağı'nda (Templum Pacis) muhafaza edilir ve bu tapınağı süsler.

Tak üzerindeki, ganimetlerin getirilişi sahnesi ludea'da İS 70 yılında elde edilen başarıyı yansıtırken, Titus'un dört **atlı zafer arabasında** yer alması hem onun zaferlerine bir göndermedir hem de **consecratiou** (**Res. 21 a, b**) ile ilgilidir. Tak üzerinde, kuzey taraftaki bu kabartmada, Titus'u tunica ve zafer *togası* içinde, iki tekerlekli ve dört atlı zafer arabası üzerinde ayakta ve atın dizginlerini tutarken görürüz. Başında defne dalı bulunur ve zafer tanrıçası Victoria, zafer tacı (corona triumphalis) ile onu taçlandırır. Titus'un öne doğru uzattığı sağ elinde zafer defnesi, sol elinde kartallı asasının bir kısmı görülür.

Şimşek üzerinde oturan kartal betimlemesi, at arabasının üzerindeki kabartmada seçilebilmektedir. Kartal bilindiği gibi Iupiter'i temsil eder



Res.21 a



Res.21 b

ve burada zafer kazanmış olan Titus ile eşdeğer görülür. Kartal ayrıca *apotheoseyi* (tanrısallaşmış ölü ruhların göğe uçurulmasını) sağlayan bir kuştur. At arabasının üst frizinde korkuluklara asılmış *girlandlar* vardır. *Baityolara* (meteor taşları) benzer işlenen bu kabartmalar, kutsal alanı ifade ederler.

Askeri becerinin ve cesaretin alegorisi olan Roma veya Virtus (erdem) at arabasının önünden gider. Tanrıçalara özgü olarak bir miğfer takar, ayaklarında da hayvan postundan çizmeler vardır. Sol eliyle dizginleri, sağ eliyle mızrak tutar. Roma genelde imparator ile aynı büyüklükte verilirken, Virtus imparatorun bir özelliği hatta kendisi (Virtus Augusti) olduğu için daha küçük verilir. Bu durumda, buradaki kadının daha ziyade Virtus olarak yorumlanması uygundur.

Zafer at arabasının sağında dört erkek vardır. Soldakinin üst gövdesi çıplaktır ve bu nedenle bir kişileştirme (perzonifikasyon) veya alegori olmalıdır. İkonografik özellikleri onun Genius Populi Romani (halkın *Geniusu* yani koruyucu ruhu) ya da Honos (şöhret ve şeref) olabileceğine işaret eder: Bükük sol kolunda bir bereket boynuzu taşımakta olduğu anlaşılır ve önü doğru uzatılmış olan sağ elinde de bir defne dalı tutmuş olduğu anlaşılır. Bu figür, Genius Populi Romani (halkın *Geniusu* yani koruyucu ruhu) olarak yorumlanırsa, en sağdaki *togalı* da senatonun *geniusu* olarak adlandırılarak bir konu bütünlüğü oluşturulabilir. Ancak diğer yandan, Victoria, Honos ve Virtus imparatorun özelliklerine vurgu yaparak tanrısallığının adeta nedenlerini sergiledikleri için, özellikler

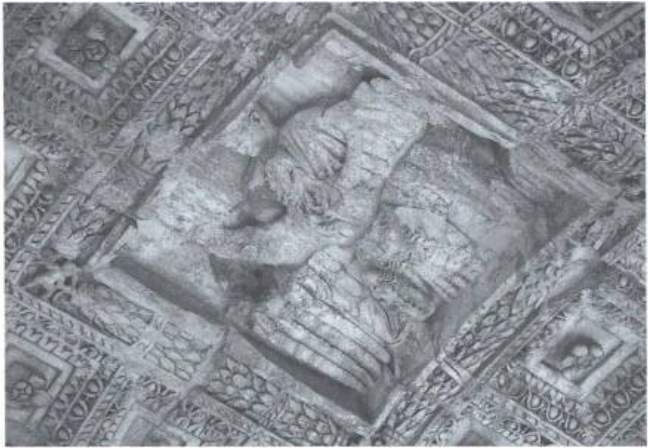
Honos adlandırması literatürde daha çok yankı bulur. Bu köşedeki diğer iki figür Titus'a eşlik eden gerçek kimlikler olmalıdırlar.

Titus'un zaferini bir yandan alegorik figürler kutsarken, sahnede görülen diğer on iki figür lictor olup, başlarında gerçekten kazanılmış olan zafere işaret eden defne dalları ile eşlik eder. Roma devlet kabartmalarında ilk kez alegorik figürler ile gerçek kişiler yan yana yer alır.

Takin geçit kısmının üst tonozunda bulunan *soffiin* merkez panelinde **Titus'un apotheosesi (Res. 22)** yer alır. Dörtgen alan, dört köşesinde defne girlandları ile çevrelenir. Titus bu dörtgen alanın içinde, kartalın kanatlarının üzerinde bir Divus (tanrı) olarak göğe doğru taşınır. Iupiter'in sembolü olan kartal ile bir arada olan Titus da artık bir tanrıdır. Yine Roma devlet kabartmalarına ilk kez apotheose sahnesi betimlenmiş olur.

Takin arşitravı boyunca **Pompa Triumphalis** konusunu içeren bir friz daha bulunur. Sadece ve kısmen doğuda iyi korunmuştur. Konu tekrar Iudea'da İS 71 tarihinde elde edilen başarıdır. Kurban hayvanları, popa ve victimarius gibi kurban kesecek olan görevliler, *ministrantlar*, togati, askerler ve ferculum üzerinde yatan lordan, korunmuş olan figürlerdir.

Bu takin kabartmalarının **propagandası**, Roma İmparatorluğu için çok önemli bir kazanım olan Iudea topraklarında sağlanan başarının ilan edilmesidir. Savaş sahneleri yer almaz, bunun yerine kazanılmış



Res.22

zafer sonucunda Yahudiler'den elde edilen ve onlar için çok önemli olan dini sembollerinin ganimet olarak Roma'ya getirilmesi kutlanır. Bu zafer, diğer kabartmada imparatorun zafer arabasında Roma'ya girişi ile ölümsüzleştirilir. 'Ölümsüzleştirilme' kelimesini burada hem bu zaferlerin hiç unutulmayacak olması bağlamında, hem de zafer arabasını, Titus'un *consecratio* anlamında ele alıp ölümsüzleşmesi olarak yorumlayabiliriz. Bunun da ötesinde, kilit taşı üzerindeki Titus'un bir kartalın üzerinde yer almasını, *apotheosesini* yansıttığından, onun tanrısallaşarak ölümsüzleşmesi ve göğe doğru uçuşu sonucuna ulaşırız. Titus, gerçek bir zaferi kutlarken aynı zamanda tanrısallaşmasının propagandasını yapmış olur. Titus Takı'ında, *consecratio* sahnesinde alegorik figürler ile gerçek kişilerin yan yana yer alması ve bir apotheose sahnesinin çalışılması ile devlet kabartmalarında 'ilk'leri görürüz.

Kompozisyon açısından Vespasianus ile birlikte, kendileri çalışmaya almış olan yeni 'burjuva' üst tabakası, önceki soylular gibi Yunan kültürüne aşina olmadığından bu dönem itibarıyla, Yunan sanatının etkisinde zirveye ulaşmış olan Roma sanatında kendi tarzını yaratmaya doğru giden yeni bir dönem başlar. Titus Takı ile birlikte Roma kabartma sanatındaki, kökenleri resim sanatına giden 'illuzionistik' tarza olan eğilim artar. Mekansal bir göz 'yanılsama'sı söz konusudur: Arka plan ve çerçeve ilişkisi, ayrıca dikey unsurlar dengelenir. Kenarlara doğru figürlerin ve mimari unsurların yerleştirilmesi bir tablo etkisi bırakır.

Panel kabartmalarında perspektifin başarılı verildiği dikkat çeker. Gerçekliğin anlaşılır hale getirilmesi için izleyicinin, sahnenin içine çekilmesi gerekir. Bu nedenle doğallık ve derinlik ele elegider. Ganimetlerin Porta Triumphalis'den geçirilişinin dörtte üçlük perspektif ile verilmesi, derinlik hissinin farklı düzlemlerde yansımaları beraberinde getirir. Burada, sağdaki figürler küçük verilerek izleyicinin uzağında oldukları görünümü oluştur ve kapıdan geçmek üzere oldukları izlenimi başarılı bir biçimde aktarılır. Ayrıca ön plandaki figürlerin yüksek kabartma olarak çalışılması, gölgelerinin arkaya düşmesini beraberinde getirir; bu arada arka plandaki figürler oldukça alçak kabartma olarak verilerek daha az dikkat çekmeleri sağlanır.

Zafer arabası sahnesinde de benzer bir durum söz konusudur. Atların hepsi profildendir ancak her birisinin başı diğerinin önündedir. Bu durum arabanın daha ağır bir şekilde hareket halinde olduğu izlenimi verir ki zaten araba alayın en sonundadır ve üstelik tanrısai bir atmosfer içindedir. Dolayısıyla bu panel gerçekçi olmayan bir tarzda işlenir. Araba, kabartma düzlemine belli bir açı ile yerleştirilirken, insanlar hem cepheden hem de atların dışı doğru dönen başları ile birlikte yandan

görülür. Buna rağmen kompozisyon özellikleri sahnede birliktelik sağlar. *Lictorların fascesleri* arka planda açıkça seçilir. Sahnenin ortası da, burada 'A' şeklinde birleşen iki fasces ile belirlenir.

Özellikle kemerin altından geçenler, zafer arabası ve ganimet taşıyıcılarının yanından geçtikleri 'illüzyon'u içinde ilerler. Böylelikle sanatçının yaratmak istediği gerçeklik amacına ulaşır. Flaviuslar, Iulius-Claudius sülalesi zamanında gelişmeye başlayan 'illüzyonistik' tarzda daha da ustalaşır. Ayrıca Italia'nın kendi topraklarından, özellikle Tarentum ve çevresinden gelen mezar kabartmalarından bildiğimiz Hellenistik Dönem özelliklerini de, belki daha az zarif ama gerçekçi özellikler ile eklerler. Giysilerin **stilistik** özellikleri sayesinde hareketlilik görülür ve bu da sahnelerdeki akış ile bir uyum sağlar. Ancak biraz da özensizce ve geliş güzel çalışılan giysi kıvrımları bizlere artık stilistik etki bırakma gayretinden ziyade içeriğin önem kazandığını gösterir. Artık Flavius Dönemi bu şekilde, çok yönlü stilistik eğilimlerin başlangıcını oluşturur. Zaten Flavius sülalesi ile birlikte Roma kozmopolitleşmeye başlar.

2) Palazzo della Cancelleria Kabartması

Bu eseri incelemeden önce, kendisi yetersizlik hissine kapıldığı için babası Vespasianus'un, ağabeyi Titus ile olan yakın ilişkisini hep kıskanmış olan Domitianus'u daha yakından tanımak iyi olabilir.

Domitianus zamanında equesterian sınıfa tanınan haklar artar ve üyelerine idari kademelerde resmi haklar tanınır. İdari işleyiş daha fazla genişletilir ve merkezileştirilir. Bu dönemde, Roma vatandaşlık hakkı verilmesi de yaygınlaşır. Çoğu alan, kamu alanı kabul edilir, birçok şair ve tıp alanındaki çalışma desteklenir, retor ve öğretmenlere iş sağlanır. Vespasianus zamanında ilk olarak retor Quintilian devlet kasasından desteklenir.

Domitianus kendisini betimlemeyi ve ön plana çıkarmayı seven bir karaktere sahip olduğundan, imparatorluk sınırları içinde, babasından ve ağabeyinden kalan işleri tamamlar ve Roma'da gösterişli yapılar inşa ettirerek bunları sikkelerde darp ettirir; edebiyatta da anılmasını sağlar. Üstelik eski yapıların restorasyonu yapıldıktan sonra ithaf yazıtlarına sadece kendi adını yazdırır. Babasının ve ağabeyinin ludea başarılarının üzerine Germania ve Dacia başarılarını ekleyen Domitianus, Germanicus *epitefini* alır; oysaki Vespasianus ve Titus, Iudaicus olarak anılmayı kabul etmemişlerdir. Yenilmez bir savaşçı olarak Iupiter'in soyundan ve Iupiter'in lakabı ile Tonans (şimşek çakan) olarak anılan Domitianus, sikkelerinde de zırhlı olarak Iupiter'in

şimşeği ile betimlenirken, Victoria tarafından da taçlandırılır. *Damnatio memoriae*ye (anıların lanetlenmesi sonucunda tüm betimlemelerinin ve yazıtlarının kırılmasına veya başka figürler/yazıtlar ile yenilenmesine) rağmen bazı porteleri bize ulaşır.

Domitianus'un altın ve gümüş heykelleri Capitol'da sergilenir. Augustus ise kendi zamanında sadece tanrıların heykellerinin altın ve gümüşten yapılmalarını sağlar. Domitianus kendisinden önceki tüm imparatorlardan daha fazla kendisini tanrı olarak görür, Roma'da kendisine tapınma ortamı yaratır, onunla ilintili herşey kutsal kabul edilir. Hatta kendisini Minerva'nın oğlu olarak kabul eder. Gittikçe haddini aşması, babası Vespasianus'un ve ağabeyi Titus'un dostları olan birçok senator ile de ters düşmesi ve Nero zamanındaki gibi onları öldürmesi veya intihara zorlaması ile sonuçlanır. Domitianus en küçük karşıt fikri dahi, derhal devlete yani kendisine başkaldırı olarak nitelendirip, kişileri en ağır şekilde cezalandırır. Ancak sonunda kendisi de paranoyak denilebilecek şekilde huzursuz olmaya başlar. Nitekim İS 96 yılında sarayda çıkan bir isyan Domitianus'a karşı birikmiş tüm nefretlerin ortaya çıkmasına vesile olur. Beş yıl sonra, imparator Traianus'un zamanında yaşayan tarihçi ve aristokrat senator Genç Plinius (Pan. 52), sarayda başkaldırı sırasında olanları tüm canlılığı ile aktarır. Toplumun sevincini, sayısız heykeli baltalar ile parçalayarak sanki hepsinden fıskıran kan ile rahatladıklarını aktarır. Yine de, Domitianus'un acımasız olması ve kendini benzersiz görmesi, gelecekteki imparatorları da etkileyecektir.

Campus Martius civarında yer alan papalığa ait Palazzo della Cancelleria'da, 20. yüzyılın ilk yarısında bazı sağlamlaştırma çalışmaları yapılırken, daha fazla parçası olması gereken ve orijinalinde bir anıta veya yapıya ait, Luna mermerinden iki adet 2.05 metre yüksekliğe sahip kabartmalı levha/panel ele geçer. İlk planlandığında Domitianus'un bir anıtı için tasarlanmış olduğu düşünülen bu kabartmaların, bir görüşe göre, kendisinin *damnatio memoriae*sinin ardından değişikliğe uğratılarak kullanıldığıdır. Bu düşüncüyü kabul edenler, başlarda değişiklik yapıldığından yola çıktıklarından, yorumlamalarda da farklı öneriler ortaya çıkar. Başka bir öneriye göre Nerva, Domitianus'un *damnatio memoriae*sinin ardından değişikliklerin yapılması için bu panelleri taşçı ustasına verdirdiği sırada öldüğünden, işlem uygulanmaz ve bu paneller kullanılmaz; bu nedenle Friz B'de, Vespasianus ve Domitianus, Friz A'da da Domitianus başları olduğu gibi kalır.

Önce B Frizi'nde (Res. 23 a, b) betimlenen figürlerin tanımlanmasına yer verilecektir: Sahne, sağdan ilk levha üzerinde, yaklaşan iki lictor ile başlar. Sağdaki *tunicalı* sakın, soldaki adım atar pozisyonunda olup



Res.23 a



Res.23 b

tunicasının üzerine, göğüs üzerinde düğümlenmiş bir *paludamentum* (*palto*) giyer. İkinci levha üzerinde bulunan kabartmada iki *togatinin*, *tunica* üzerine giydikleri bol dökümlü ve yay biçiminde ön kıvrımı (*sinus*) olan ve dikkat çeken giysileri onları ayrıcalıklı kılar. Bir *Victoria* tarafından taçlandırılan (*corona civica*) ve selamlamak amacıyla sağ elini kaldırmış olan kişi imparatorudur. Sağ eli ile, karşısında duran, bu frizin ikinci önemli figürünün sol omzuna haififçe dokunur.

İkisinin ortasında arkada, duran ve sağa doğru bakan, üst gövdesi çıplak figür Roma halkının (*Populi Romaninin*) *geniusu* olarak tanımlanır. Sağ elinde bir mızrak, solunda bir bereket boynuzu tutar ve sol ayağı *cippus* (sınır taşı) betimi üzerindedir. Onun sağında aynı yöne bakan sakallı, *tunica* üzerine *paludamentum* giyen figür de senatonun *geniusu*dur. Ön düzlem bir *lictor* betimi ile devam eder. Böylelikle adeta bu sahne, sol yarıdaki sahne ile birleşir. Yanında, sola doğru hızla hareket eden *paludamentumlu* bir *lictor* daha vardır. Bu *lictorun* hareketini ve yönünü karşılayarak dengeleyen başka bir *paludamentumlu* *lictor* arka planda ve zıt yönde hareket eder.

Bundan sonra gelen figürler Vesta rahibeleri ile ilgilidir. Toplamda sayılarının altı olduğu düşünülen Vesta rahibelerinden soldaki, Yunan *khiton*larına benzer bir *tunicanın* üzerine palto giyer. Saçları dört bağı olan bir band ile toplanır ve iki uzun saçak başından göğsüne doğru sarkar. Bu Vesta rahibesinin solunda ise toga içinde ve mızraklı kişinin Vesta rahibelerinin muhafızı olması muhtemeldir. Daha yüksek bir düzlemde yer alan Attika miğferli ve sağ elinde asası olan tanrıça Roma/Virtus, sağa doğru baktığından, imparatorun bulunduğu sahne ile bağlantı kurulur.

B Frizi'ndeki ilk öneri, Vespasianus'un İS 70 yılında ludea savaşı sonrasında *adventusu* (varışı) sırasında oğlu legatus Domitianus tarafından karşılanması sahnesinin yer aldığı yönündedir. Böyle bir karşılama Beneventum'da gerçekleşmiştir ancak sahne yorumlandığı gibiyse, burada oturmakta olan Roma figürü bize olayın Roma'da olmuşçasına yansıtıldığını gösterir; o halde böyle bir sahne **propaganda** amacı ile yaratılmış olmalıdır: Domitianus'un kendisine pay çıkartmak için karşılama törenini hayali bir şekilde Roma'ya taşıdığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Verilmek istenilen mesaj Domitianus'un, babası Vespasianus'un ludea seferinde olduğu sıradaki skandal dolu davranışlarını unutturma ve kendisinin babası tarafından desteklendiği havasını yaratmasıdır. Bu yorum doğruysa, bu frizdeki imparator Vespasianus'dur ve oğlu Domitianus'un omzuna dokunarak onu taltif eder. Domitianus, babasının yokluğunda iyi işler başardığını bu şekilde lanse etmek ister.

B frizindeki kimliklendirmeler konusundaki diğer öneri şöyledir: Victoria tarafından taçlandırılan imparatorun orijinalinde Vespasianus değil, Domitianus olduğu, ancak kendisinin *damnatio memoriae*sinden sonra Nerva tarafından Vespasianus olarak değiştirildiği. Bu önerinin temelinde, ilgili baş üzerinde yapılan teknik inceleme etkin olur. Bu durumda sormamız gereken soru, orijinalinde taçlandırılan imparator Domitianus'duysa, karşısındaki omzuna dokunulan genç kişi, tekrar Domitianus olamaz. Peki Domitianus eserin orijinalinde kimin omzuna elini koyuyor olabilirdi? Burada daha ziyade bir tarihsel kişilik ya da bir ideal figür (perzonifikasyon/kişileştirme) beklenebilir. Domitianus ile bu genç figürün arkasında bulunan Genius Populi *Romaninin*, pomerium işareti (Roma'nın dini merkezini çevreleyen sınır) olan küçük bir *cippus*un (sınır taşı) üzerine ayağını koyması bir ipucu verir. Bu betimleme, Vespasianus zamanında kent sınırının genişletilmesine göndermede bulunuyor olmalıdır. Bergmann'a göre bununla bağlantılı olarak burada bir Princeps Iuventutis ('gençler içinde birinci'; imparator adayı genç) kişileştirmesi beklenebilir. Domitianus böylelikle gene

propagandasını yapmak için buradaki kişileştirme üzerinden hem söz konusu başarıda kendisine pay biçer hem de kendisini geleceğin imparatoru olarak lanse eder. Üstelik bu sahnelerde görülen Genius Populi Romani ve Genius Senatus alegorileri, imparatorun Roma halkını ve Roma'nın yönetimi demek olan senatörlerin de desteğini ve kabulünü alarak icraatlarını gerçekleştirdiğini temsil eder. Böylelikle halka, bireysel hareket edilmediği ve gerekli kurulların ve kişilerin desteği ile varlıklarını ve yönetimlerini sürdürdükleri gösterilir. Nerva ise söz konusu değişikliği yaparak, kendisini Vespasianus gibi başarılı ve sevilen bir imparatorun devamı olarak gösterir ve *damnatio memoriae*ye düşen Domitianus'dan uzaklaştırmış olur.

A Frizi'ndeki (Res. 24) konu, adventus (varış) olarak da değerlendirilir, profectio (gidiş) olarak da. Domitianus'un, B frizindeki konunun üzerinden yirmi üç yıl geçtikten sonra, imparator olarak İS 92 yılında Sarmatia savaşına gidişi (profectio) veya dönüşü (adventus) ele alınmış olabilir. Domitianus'un başının *damnatio memoriae*sinden sonra kırılarak Nerva'nın başına dönüştürülüp, Nerva'nın bir sefere çıkması öncesi kendisi tarafından kullanıldığı önerilir. Bir grup ise B Frizi'nde olduğu gibi bu kabartmanın da Domitianus'un *damnatio memoriae*sinden sonra kullanılmadığını ve başının değiştirilmediğini öne sürer.

Sahne sağda üç *praetorianın* (imparatorun özel korumaları), önlerinde onlara doğru dönerek bakan komutanlarına yönelmeleri ile başlar. Hepsi tunica ve paenula (üzerlerine aldıkları kolsuz giysi) giyer. Ayaklarında askeri caligae (deri atkılı bağlanan sandalet) vardır. Ellerinde sopa ve uç kısmı arasında yuvarlak tutamak olan pila (fırlatılan mızrak) taşırlar. Kalkanları süslüdür. Kumandanın elinde yaprak formlu ucu olan hasta (mızrak) görülür. Kalkanının balıksırtı motifi seçilir, bu durumda askerin arkasında kalan kısmında bir Gorgo başı beklenmelidir. Mızrak ve kalkan türünün imparatorun taşıdıkları ile özdeş olması nedeniyle



Res.24

bu kumandanın, imparatora ait silahları taşımakla görevli olan kişi (preatorian/beneficiarius) olduğu anlaşılır.

Bu komutanın önünde Genius Populi Romani ve Genius Senatus alegorileri bulunur. Onların solunda, arka plana kaymış vaziyette profilden birer asker yer alır. Genius Populi Romani, süslemeli hayvan postundan çizme giyer; paltosu üst gövdesini açıkta bırakır; sol kolunda bir bereket boynuzu taşır. Genius Senatus sakallıdır ve tunica ile üzerine toga giyer; ayağında özenle çalışılmış atkılı ve bağlanan senator çizmeleri vardır (calcei senatorii); sol elinde labut benzeri, ucunda toga giyen bir büste sahip kısa bir asa tutar.

Solda amazon gibi görünen bir kadın büyük bir adım atarak ilerler. Çizmeleri Genius Populi *Romanin*in çizmeleri gibi gösterişlidir. *Tunicası* sıyrılarak bir göğsünü açıkta bırakır. Başında Attika miğferi, sol elinde dış yüzünde bir Gorgo betimi olan kalkan ve mızrak bulunur. Bu figür beceri ve cesaretin temsilcisi Virtus ya da Roma olarak da yorumlanır. Hemen önündeki kişi Domitianus (sonra Nerva?) olduğuna göre, Virtus olarak, onun bir parçasını temsil etmesi **propaganda** açısından da uygundur. Virtus sağ eliyle Domitianus'un sol kolunun altından tutarak onu son atılım için cesaretlendirmek ister gibidir. Domitianus tunica üzerine paludamentum giyer. Sol elinde bir rulo tutar. Domitianus'un sağında Minerva görülür. İmparator, tunica, paludamentum ve ayaklarında calcei olmak üzere birbirlerine benzer hareket ve duruş içinde verilen Virtus ve Minerva arasında, sabit duruşu ile onlardan farklı verilme suretiyle dikkat çeker. Domitianus, sağ kolunu öne doğru uzatarak Minerva'nın önünden, daha ilerileri gösterir. Minerva sola doğru ilerlerken, geriye dönerek imparatoru kollar. Tanrıça, Yunan sanatından bildiğimiz gibi Romalılar'ın giydiği tunica benzeri *khiton*u ve üzerinde kemerli *peplos*u ile görülür. Göğsünde yılan derisinden aegis zırhı takılıdır. Sol elinde mızrak ve kalkan vardır. Minerva'nın diğer yanında yine sola doğru geniş bir adım atmış olan Mars gelir. Duruşu gibi, onun da geriye doğru imparatora bakışı Minerva ile benzerdir. Sağ kolunu ileriye doğru uzatışı ise imparatorunki gibidir. Savaş tanrısı olarak Attika miğferinin yanı sıra *tunaicasının* üzerine zırh giyer. Hayvan postundan çizmeleri Virtus'un kine ve Genius Populi Romani'ninkine benzer. Sol elinde mızrak ve kalkan tutar. Kalkan'ın üzerinde sakallı Iupiter Ammon başı süs olarak görülür. Mars'ın diğer yanında bulunan iki lictor da Mars gibi bir duruş sergiler. Sol ellerinde fascies ve balta taşırlar. Onların arkasında ve üzerlerine denk gelecek şekilde bir Victoria'nın yerleştirilmiş olduğu, halen geriye kalmış olan kanatları, omuzları ve sağ kolundan anlaşılır. Simon burada bir Iupiter Capitolinus olup, Victoria'nın onu taçlandırdığını ileri sürer. Yorumu göre apotheose (tanrısallığa kavuşma akti) için

çekingenlik gösteren Domitianus'u; Mars, Minerva ve Roma-Virtus cesaretlendirerek Iupiter'in önüne doğru ona eşlik ederek götürürler. Bu durumda imparatorun öne uzattığı sağ eli dua ve selamlama anlamında okunmalıdır. Bütün bu sahne, Domitianus'un İS 93 yılında başarı ile geri döndüğü (adventus) Sarmatia savaşı bağlamında kurgulanmış olabilir. Suetonius'a göre (De Vita Caesarum Libri Kap. 6: Domitianus) Domitianus bu zaferinin dönüşünde Iupiter Capitolinus'a bir defne çelengi sunmuş ve zafer için yapılacak kutlamalardan vazgeçmiştir. Bu yorum kısmen kabul görse de, genel olarak hareketliliğin belli bir yön çerçevesinde gelişmesi, sahnenin profectio (yola çıkma, gidiş) anlamı taşıdığı konusu etrafındaki fikir birliği daha güçlüdür.

Sonuç olarak, B Frizi'nde Domitianus'un babası ve ağabeyinin zaferlerinde pay sahibi olduğu havası vermek için onların adventus (geliş) sahnesini yarattığını; diğer bir yoruma göre ise gene Vespasianus zamanında kent sınırının genişletilmesine göndermede bulunarak kendisini hatırlattığını görürüz. Burada yer alan Vesta rahibeleri aynı zamanda Domitianus'un pontifex maximus olarak *pietasına* da işaret eder. A Frizi'nde ise Domitianus'un savaşlardaki *virtusu* bir profectio (yola çıkma) veya adventus (varış) bağlamında ifade edilir. Linfert, Domitianus'un, Gallia-Germania (Sarmatia) bölgelerine bahaneler yaratarak seferleri düzenleyip defne çelengi sahibi olma hırısında olduğu zamandaki profectio ve *adventusun* yansıtıldığını önerir. Oppermann gibi bazı araştırmacılar ise olayı daha ziyade A Frizi'ndeki zafer alegorisi çerçevesinde, düşman Vitellius'a karşı İS 69 yılında Roma'da elde edilen başarı ile bağlantılı görürler: O sırada Vespasianus orduları ile doğuda çarpışmaktadır ve Vitellius'un Capitol'ü ve Iupiter Tapınağı'nı yangına verdiği sırada Domitianus çarpışmaz, Isis rahibi kılığına girerek Tiber Nehri'nin diğer tarafına kaçmak suretiyle saklanır. İS 69 yılında Roma, Flavius sülalesinin eline geçince, doğal olarak senato Domitianus'u değil, babası Vespasianus'u Princeps hakları ile donatmaya karar verir. Domitianus kendisi için dilediği bu haklara sahip olamaz ancak söz konusu öneriye göre en azından bu kabartmalarda Domitianus durumu öyle göstermek istemiş olabilir: Sonuçta Genius Senatus'un elinde asa vardır ve Virtus ile en önemli tanrılar (Minerva, Mars) onu destekler. Zaten İS 81 yılında imparator olunca, kendisini Dominus (bey/efendi) ve Deus (Tanrı) olarak lanse eder. Karakteri gereği zaten sıklıkla kendini ve haddini bilmeyen tavırlar içerisindedir.

Buradaki profectio/adventus, dahasonraki geç tarihli Roma İmparatorluk kabartmalarında göreceğimiz, imparatorun savaşmak için yola çıkması anlamına henüz tam olarak kavuşmamıştır. Henüz başarıya doğru çıkılan yol olarak yorumlamak daha doğru olacaktır.

Kompozisyon ve stilistik açıdan bakıldığında, Klasik Dönem'e öykünen 'klasizm'in tekrar etkili olduğu ve Titus Takı'nın illüzyonistik eyiliminin paralelinde, bu tarzın da sürmekte olduğu anlaşılır.

İmparatorluk sarayında oluşmaya başlamış olan bir gelenek sonucunda, tarihsel ve politik açıdan önemli olayların belli bir şablon dahilinde kabartmalar ile ortaya konulduğu, konuların bu sayede halkın tüm kesimleri tarafından anlaşılır hale geldiği gözlemlenir. Klasik gelenek ve ona bağlı stilistik özellikler, geçmişe geri gider ki bu da Ara Pacis Augustae demektir. Orada olduğu gibi, burada da ön taraftaki figürler stilistik olarak daha itinalı verilip üst gövde ile baş kısımlarında daha iyi çalışılır. Baş kısımları hariç, figürlerin cepheden çalışıldığı görülür; bacaklar ise dörtte üç oranında profilden verilir. Yine Ara Pacis Augustae'den bildiğimiz gibi esas karakterler (Vespasianus, Domitianus ya da Nerva) portre özellikleri taşır, bunların dışındakiler heykelvari çalışılıp idealize edilir. Ancak Cancellaria kabartmalarında Minerva ve Virtus figürlerinin ihtişamlı ve hacimli oluşlarında Hellenistik Dönem etkisi de görülür. Cancellaria kabartmalarında dikkatimizi çeken bir diğer husus da, figürlerin düz bir sıralama halinde yerleştirilmesi sonucunda bir derinlik veya kişilerin etrafında bir alan hissinin oluşmadığıdır. Oysaki bu durum Ara Pacis Augustae'de Augustus'un etrafında toplanan insanların bir alan yaratması veya Titus panellerinde dörtte üçlük yerleştirmeler sonucunda derinlik hissinin oluşması ile farklıdır. Ara Pacis Augustae ve Titus Takı kabartmalarında izleyici sahnenin bir parçası olurken, burada bu eksik kalır. Titus Takı panelleri ve burada ele alınan eser çağdaş olmalarına rağmen farklılıklar gösterirler ve iki ayrı gelişim akımı olduğunu bize yansıtır.

Flaviuslar Dönemi, Augustus Dönemi gibi başlangıçların ve değişimlerin dönemidir. Yeni anlayışlar, yeni yönetim ve sanat biçimlerini beraberinde getirir. Bunların, aynı dönemde birlikte kullanımı söz konusudur. Titus Takı'nın hareketliliği yansıttığı dönemde Cancellaria kabartmaları bambaşka bir tarzda çalışılır ve burada bir anlamda şablon etkisi yaratılır.

Cancellaria kabartmalarında tekrar Klasik Dönem'e öykünen oldukça katı stilistik öğeler, akademik bir algı içinde yansıtılır. Titus Takı'nın illüzyonistik etkisinin uzağına düşülür. Derinliği olmayan, üç boyutlu değil, iki boyutlu bir işleniş sergilenir. Yine de saç ve giysi detaylarındaki 'dekoratif' yaklaşım, Flaviuslar Dönemi'nde olduğumuzu gösterir. Sonuç olarak Romalı sanatçının, stilistik anlamda çalışma özgürlüğünün olduğunu görürüz.

V) TRAIANUS'UN SAVAŞLARI VE BARIŞLARI

(‘İyi’ ve Evlatlık İmparatorlar: Nerva İS 31/96-98;

Traianus İS 53/98-117; Hadrianus İS 76/117-138;

Antoninus Pius İS 86/138-161;

Marcus Aurelius İS 121/161-180;

Lucius Verus İS 130/161-168)

Domitianus'dan sonra gelen Nerva, senato tarafından tahta çıkarılır. Herkesin saygı duyduğu bu isim halka sıklıkla yiyecek ve toprak dağıtır. Kapsamlı inşaat projeleri içerisinde en önemlisi Roma'ya su sağlayan su kemerleridir. Muhafız alayının başlattığı isyanlar sonucunda ölüm korkusu yaşayan Nerva, çocuğu olmadığından evlatlık edinmesi gerektiğini düşünür. Böylelikle Ren ordusu komutanı olan ve başarılı bir idareci yönü de bulunan M. Ulpius Trianus'u evlatlık edinir. Nerva, bundan sonraki yüzyılın yönetime geçme biçimine öncü olan bu uygulama ile, evlatlık imparatorlar Hadrianus, Antoninus Pius, Marcus Aurelius/Lucius Verus için bir başlangıç oluşturur. Marcus Aurelius'a kadarki bu imparatorların hiçbirisinin erkek varisinin olmaması, onların devlet yönetimini, ailelerinin önünde tutmalarını beraberinde getirir. İS 96 yılında Nerva ile başlayan, Traianus, Hadrianus, Antoninus Pius ve Marcus Aurelius ile ‘İyi İmparatorlar’ olarak tarihe geçen süreç, Marcus Aurelius'un öz oğlu olan Commodus'u varis ilan etmesi ve Commodus'un kötü yönetimi nedeniyle İS 180 yılında sona erer. Commodus diğerlerinin aksine, zalim bir imparator olarak hafızalara kazınır. Nerva ile Commodus arasındaki süreçte sadece imparatorluk toprakları genişletilmekle kalmaz, Roma imparatorluğu edebiyat, felsefe, mimari ve diğer zanaat dallarında en üst seviyesine ulaşır.

Augustus'dan bu yana asillerin doğum oranının düşmesi çoktan bir sorun yaratmaya başlar. Nerva zamanında, bir nesil öncesine nazaran senator *gens*i yarı yarıya düşer. İS 69 yılında, Vespasianus'un başa geçtiği zaman, Cumhuriyet Dönemi'nin patrician aileleri hemen hemen yok olmuştur. Hadrianus zamanında ise Cumhuriyet Dönemi kökenli son patrician *gens*inden Cornelia sülalesinin de soyu tükenir. Aynı durum, hem pleb kökenli senator aileleri için hem de Augustus ve Claudius zamanında yeni patrician statüsü verilmiş olanlar için de söz konusudur. Bu nedenle İS 2. yüzyılın imparatorları da yeni patrician aileler yaratırlar; bunu da mümkün mertebe imparatorluğun en erken zamanlarına kadar geri giden eski İtalyan senator ailelerinden yaparlar. Asil sınıftan olanlar

aralarında evlenir ve her zaman imparatorluk gücü ile bağlantılı olmayı hedeflerler. Hadrianus önce asil bir soydan olan Lucius Verus'un babası Aelius Caesar'ı evlatlık alır. Ancak Aelius'un erken ölümü üzerine Hadrianus, Antoninus Pius'u evlatlık alır. Antoninus Pius da, aynı mantık ile on yedi yaşındaki Marcus Aurelius'u ve yedi yaşındaki Lucius Verus'u evlatlık edinir, onlara filozof Herodes Atticus'dan Yunan tarihi, kültürü ve felsefesi üzerine ders aldırır. Böylelikle Antoninler soyu ortaya çıkar. Evlatlık seçerek yönetim oluşturma sistemi başarılı sonuç verir ve bu soyun yönetimi sırasında imparatorluk parlak günlerini yaşar.

Traianus ve Hadrianus Hispania'nın güneyindeki Italica, Antoninus Pius da Nemausus (Nîmes) eyaletinde dünyaya gelir. Her ne kadar eyalet de olsalar, bunlar eski Roma kolonileridir ve buradaki aileler güçlü yerel yönetimin aristokratları arasında yer alırlar. Böylelikle merkez Roma'nın yanı sıra eyaletlere de daha da fazla önem verilmeye ve eyaletlerden gelenler de Roma'da varlık gösterebilme imkanına sahip olmaya başlar. Principat zamanında şekillenmeye başlayan ulus devlet, gelişmesinin doruğuna doğru gitmeye başlar.

Iulius-Claudius ve Flavius zamanına ait veriler daha az sayıda günümüze ulaştığından, yorumlanmaları ve tarihlendirilmeleri kısıtlı kalır. Traianus ve sonrasına ait eserler daha doyurucu bir şekilde elimize ulaşır. Antik kaynaklar da daha fazla içeriksel yorumlara yer verir. Kabartmalarda belirginlik hakim olduğundan eserler daha anlaşılır ve yorumlanabilir hale gelir.

Şimdi Traianus'u daha yakından tanımalıyız: Traianus Dönemi, Roma İmparatorluğu'nun en parlak dönemi olur. Seksen yıllık bir yönetim dönemi, önemli başarılar ile taçlanır. Kendisi, Italia'da doğmamış olan ilk Roma imparatorudur ve babası gibi parlak bir askerlik kariyeri yapar. Traianus'un Bithynia (Bursa, İzmit, Karadeniz Ereğlisi sınırları) valisi Genç Plinius, Traianus Dönemi'ni detaylı olarak, her yönü ile anlatır. Traianus'un güvenini kazanmış olan Plinius, imparatora hitaben Bithynia ve ilgili dönem hakkında bugün bizim de bilgi edinebileceğimiz mektuplar (epistulae) yazar. Plinius tarafından aktarılan en önemli bilgiler arasında Traianus'un, senatonun asaletini ve yüceliğini senatoya iade ettiğidir. Hiçbir senatörün öldürülmeyeceğine dair sözünü tutması, bunun en önemli göstergesidir. Traianus'un imar faaliyetleri kapsamında yollar, köprüler, aquaduktuslar, önemli limanlar, hamamlar, Traianus Forum'u ve içindeki kitaplıklar, Basilica Ulpia ve Plotina Tapınağı yapılır. Traianus'un bu faaliyetleri ile kentleşme ve halkına iyi yaşam koşulları sağlama yönünde önemli katkıları olduğunu anlıyoruz. Genç Plinius'un bildirdiğine göre, idari politikası üretkendi ve bu faaliyetlerin

de başında durarak varlığı ile hoşluk katardı. Appianus (Hist. Praef. 6) Roma tarihine dair verdiği bilgilerinde Traianus'un yönetimini, askeri idareyi de eline bulunduran kraliyet olarak tanımlar. İdari sistem gittikçe equites grubunun elinde gelişir. Senatörler gibi, şövalyeler de eyalet kökenli olup statüleri bu dönemde artar ve hatta senatörler ile eşdeğer olur. Traianus, imparator *legat*larını olayları düzenlemek için senatör yönetimindeki eyaletlere yollamaya başlayan ilk imparator olur.

Antik yazarlar tarafından, Traianus'un eğitim seviyesinin çok yüksek olmaması olumlu bir durum olarak değerlendirilir. Sade ve sakin bir yapıya sahip olmasını buna bağlarlar. Pratik politikalar yürüten, imar faaliyetlerinde söz sahibi olup, daha sanatsal beceri gerektiren süsleme veya sikke tiplerinin tespiti gibi konuları profesyonellere bırakmasını da aynı neden ile açıklarlar. Alimenta uygulamasını Italia'ya yayar ve zengin insanların kentin kenar mahallelerindeki fakirlere yemek dağıtarak (congiaria) veya geçimlerini sağlayacak ödemeler ile (alimenta) destek olmalarını sağlar. Bu uygulama, Nerva ile başlayan ancak Traianus tarafından oturtulan, merkezi yönetimin idaresinde sosyal sorumlulukların paylaşılması sistemini yaygınlaştırır.

Arkasında büyük başarılar bırakan Traianus, halk tarafından, senato ile uyumlu bir yönetim sergileyen, tiran olarak değil, vatandaş olarak hareket eden anayasalara sadık bir imparator olarak anılır. Elinizdeki bu kitapta da, bu nedenle olsa gerek, Traianus'a büyük bir bölüm ayrılır.

1) Extispicium Kabartması

Söz konusu kabartmalar, Traianus Forumu'nun güney doğu *eksedras*ında bulunur. Traianus Forumu'nun İS 112 yılında açılışının yapılması bu eser için bir terminus ante quem oluşturur; ancak bu Forum'da, takip eden imparator Hadrianus zamanında da çalışmaların devam ettiği unutulmamalıdır. Bu nedenle bu eser erken Hadrianus Dönemi'nde yapılmış da olabilir. Aradaki zaman farkı sadece bir kaç yıldır.

Extispicium, bir adağın toplum önünde yerine getirilmesini ya da savaş gibi önemli olaylarda olabilecekleri, kurbanlık hayvanın bağırsakları veya diğer iç organları üzerinden öngörmek adına yapılan kurban kesme törenini ifade eder; törende bağırsak ya da iç organlar gösterilir ve yorumlanır.

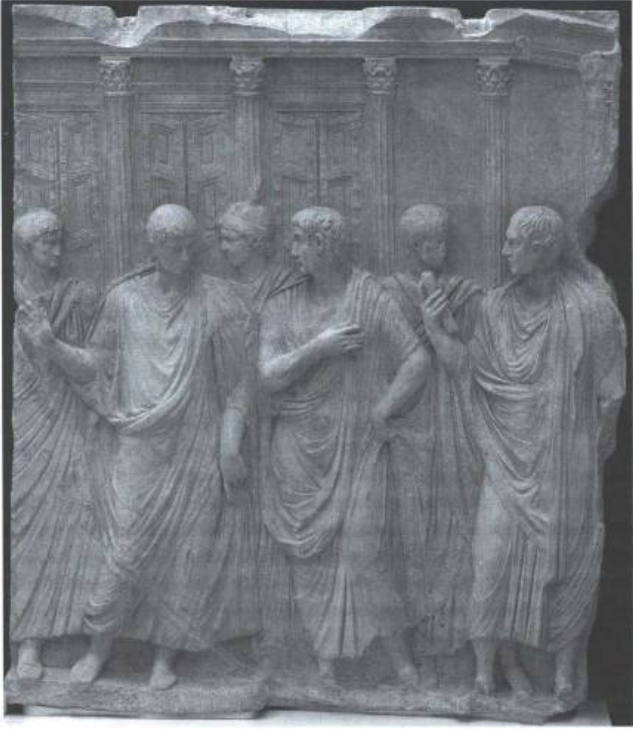
Burada ana sahne, Roma'da Capitolin tepesi üzerinde bulunan Iupiter Optimus Maximus Tapınağı önünde yapılan extispicium, dolayısıyla

nuncupatio votorum (adağın duyurulması, ilan edilmesi) töreni için bir araya gelinmesini gösterir. Capitolin tepesindeki bu tapınağın önünde, askeri bir harekate çıkmadan önce yapılan bu törendeki kurban, Iupiter'e adanır ve kutsanmışlık istenir. Sonuç olumlu olduğunda imparator *togasını* çıkartıp, askeri kıyafetini giyer. Burada görmüş olduğumuz gibi, tapınak önündeki imparator ve etrafındakiler, askeri bir sefer öncesi yapılması gereken dini bir törenin hazırlığını yürütürler: *Auspiciumun* (kuşların/kartalların uçurularak, uçuş biçimlerinden savaşa gitmenin uygunluğunu hakkında çıkarımda bulunulması) olumlu sonuçlanması sonucunda yapılacak olan diğer işlem *extispicium*dur ve takip eden sahne bununla ilgilidir.

Önce Roma'da Borghese koleksiyonuna giren *extispicium* ve bu tören için bir araya gelen *magistraflar* ile imparator (*extispicium* ve *nuncupatio votorum* -adağın duyurulması, ilan edilmesi-) konulu iki panel bugün Paris, Louvre Müzesi'nde sergilenir. Ayrıca Paris, Valentin de Courcel koleksiyonunda bulunan bir uçan Victoria da sahnelere ait olup bugün alçı kopya ile Louvre'da duran iki panele eklenir. Victoria ve 2.03 metre yüksekliğe, 4.05 metre genişliğine sahip iki panelin birbirlerine ve *extispicium* olarak adlandırılan sahneye ait oldukları üzerinde görüş birliği bulunur. Eserin, 16. yüzyıla ait çizimlerinde, tapınağın alınlığı gibi, çok daha fazla parçanın ve detayın bulunduğu, ancak günümüze ulaşana kadar bunların zarar gördüğü anlaşılr. Bunun yanı sıra başlarda doğru olmayan tamamlamalar da yapılır.

Dört eski çizime göre (Codex Coburgensis, Codex Vaticanus Latinus 3439, Codex Berolinensis ve Pierre Jaque çizimleri), **tapınak betiminin kayıp olan alınlığın ortasında**, tahtı üzerinde oturan Iupiter, solda Iuno ve sağda Minerva ile betimlenir. Böylelikle Capitolin *Triası* (üçlüsü) oluşur. Kabartmada tapınağın bize ulaşan betimlemesinde de üç tanrı/ tanrıçanın *cellası*na açılan üç kapı görülür. Iupiter'in altında kanatları açık bir kartal vardır. Sağda güneş tanrısı Sol'un iki at tarafından çekilen atlı arabası yer alır; soldaki karşılığı, at arabasındaki ay tanrısı Luna olur. Alınlığın üst sağ kısmındaki figürler hakkında, yine çizimlerin aktardıkları üzerinden yorum yapabiliriz. Sağda iki at tarafından çekilen bir at arabasının yanında Mars ve Venüs yer alır. Orta akroterde dört atlı araba olduğunu düşünebiliriz. Çıkarttığımız sonuç, tapınağın esas betimlerinin sadece bir kısmının bu kabartmaya aktarılmış olabileceğidir.

Tapınağın önündeki figürlere gelecek olursak (Res. 25), arka planda tapınağın sütunlarının, sütun başlıklarının, *intercolumnium*lardaki kapıların ve arşitravin incelikle çalışıldığını görürüz. Sağ eli göğsü üzerinde olmak üzere verilen figür Traianus'u, konuşma anında yansıtır.



Res.25

Baş kısmı çağımızda yenilendiği için Traianus tiplerine uymaz. Sağ omzunun arkasında rahiplere özgü başlık taşıyan lupiter rahibi Flamen Dialis, sol omzunun arkasında bir lictor, sol yanında da elinde bir rulo tutan togati bulunur. Sağ elini yana doğru açmış olan, Traianus'un solundaki, sohbet halinde olduğu *togat*inin yüzünün aşınmış olmasına rağmen sakalının seçildiği ve Hadrianus'u yansıttığı düşünülür. Bu sahnenin, Dacia'daki lazyges yerleşimine karşı yapılan savaşı konu aldığı önerilir. Hadrianus'un kabartmadaki varlığı, Pannonia valisi olduğu sırada bu seferin kendisi tarafından yönetildiği gerçeği ile açıklanabilir. Ayrıca Traianus *Forumu*'ndaki birçok anıtın Hadrianus tarafından tamamlandığı da bilinir. Gene de Hadrianus kimliklendirmesi

sorunludur. Hadrianus'un (?) sağındaki lictor, buradaki imparator sahnesi ile kurban sahnesi (extispicium) arasındaki bağlantıyı sağlar.

Extispicium sahnesi (Res. 26), boğanın kurban edildikten sonra sırt üstü yatırılmış vaziyette iç organlarının incelendiği sahnayı gösterir. Bu sahnenin en solundaki *togatusun*, sol elinde bir kitap rulosu tutmasından da kaynaklanarak kurban işlemlerinden sorumlu magistratus (extispes) ya da önemli bir extispicium rahibi (haruspex) olduğu düşünülür. Önünde limus giyen, boğaya doğru eğilerek yakından inceleme yapan ve iç organlarını çıkartmak üzere olan victimarius yer alır. Kemerinde hayvanı keseceği kurban bıçağı (culter) bulunur. Boğa'nın ön toynağında M V(Ipius) / ORE(s) / TES yazıtı yer alır. Arkasında ayakta duran bir diğer victimarius yer alır. Onun da solunda popa, omzunda baltası (securis) ile, bitirmiş olduğu işini ifade eder; elinde tuttuğu kova (situla) ise olumlu çıkacak olan gelecek ön görüşü sonrasında hayvanın organlarını (exta) pişirmek üzere hazırdır.

Extispicium ve buradaki *lictorların* üzerinde yer alan ancak (Paris Valentin de Courcel koleksiyonunda) çizimlerinden ve alçı kopyasından bildiğimiz Victoria, sola doğru göğe yükselir ve sahneye yön verir. Adeta başarıya giden yolu açar. Zaten elinde vexillum (savaş bayrağı) vardır. Kırık olan sol elinde de bir çelenk taşıdığını düşünebiliriz. Victoria'nın



Res.26

varlığı, çelenk ve savaş bayrağı; ayrıca tapınağın alınışındaki kartal ve iyi sonuç veren auspicium ile extispicium sonucunda artık sefere çıkmamak için neden kalmaz.

İmparatorların dine bağlılıklarını ifade etmek ve tanrılara karşı dini görevlerini yerine getirdiklerinin **propagandasını** yapmak açısından sembolik ve alegorik olarak farklı 'araç'lar seçilir. İmparatorun askeri bir sefer öncesi auspicium ve extispicium işlemlerini dini bir tören olarak sunması ve bunun tapınak önünde yapması dahi başlı başına bir mesaj içerir. Halk bilmelidir ki sadece senato değil tanrıların da söz konusu savaş ve savaşlar için oluru vardır. Extispicium işlemini gösteren başka bir eser olmadığı için Roma İmparatorluğu'nun dini törenleri ve sosyolojik yapısı hakkında bilgi alabileceğimiz son derece değerli ve önemli bir eserdir.

Kompozisyon açısından incelediğimizde, imparatorun hareketli olan kurban sahnesinde bizzat gösterilmemesi, tapınak önündeki sahneyi hareketsiz kılar. Böylelikle iki sahne birbirinden hem **kompozisyon hem de stilistik** olarak bağımsız görünür. İki sahnenin iç içe kaynaştırılması bu sorunu giderebilirdi. Ancak bilinçli olarak bu tarzın seçilmiş olmasını, Yunan kökenli bir sanatçının bu eseri yaratmış olmasına bağlayabilir miyiz? Nitekim extispicium sahnesinde, yerde yatan boğanın sağ ön bacağındaki yazıtta bulunan -M. U(lpius) Ore(s) tes- sanatçı 'imzası' buna olanak kılar. Orestes bir Yunan isimdir ve imparator Traianus'un ön ve gentil isimleri olan M. Ulpius'u alarak, sanatçının bu imparatoradan Roma vatandaşlık hakkı kazandığı bildirilmiş olur. Yunan sanatçıların Roma'da ve özellikle de klasizm ya da Hellenistik-patetik tarzda çalışmaya devam ettikleri bilinir. Bu durumda sanatçı extispicium sahnesinde daha ziyade yumuşak ve esnek formlara sahip Hellenistik-patetik tarzı ortaya koyarken, tapınak önündeki sahnede, Augustus'dan bu yana oluşmaya ve gelişmeye başlamış olan Roma'ya özgü klasistik stili yani klasizmi aktarır. Klasizm, Augustus'dan sonra tekrar Traianus zamanında daha yumuşak hatlar ve daha az çizgisellik ile yeniden yorumlanırken, Hadrianus bu gelişmeyi daha da ileriye taşır. Ancak yine de tarihleme için esas oluşturabilecek olan başın kaybolması, kimliklendirme ve stilistik tarihleme konusunda sıkıntı yaratır. Hadrianus ile başlayan özel sakal 'moda'sı burada onun betimlenmiş olabileceğine dair bir işaretir. Yukarıda ifade edilmiş olduğu gibi eserin, Traianus'tan sonra, onu takip eden imparator Hadrianus zamanında, geriye dönük onurlandırma propagandası çerçevesinde yapılmış olması da mümkündür; hatta bir sonraki başlığımız olan, 'Constantinus Takı'nda Büyük Traianus Frizi' ile birlikte, Hadrianus tarafından tasarlandığı

da düşünülür. Bu durumda, burada koşulların savaş için uygunluğu extispicium, dolayısıyla nuncupatio votorum ile sağlandıktan sonra, 'Büyük Traianus Frizi'nda göreceğimiz Dacia seferine çıkılır.

2) Constantinus Takı'nda 'Büyük Traianus Frizi'

'Büyük Traianus Frizi'ne ait frizlerin in situ konumlarının Traianus Forumu'ndaki Basilica Ulpia'nın *attika*sında (üst katı) olduğu önerilir. Diğer yandan, bunların Traianus Forumu'nun kuzey tarafına, Hadrianus tarafından yaptırılan Divus Traianus Tapınağı'nın olası *podium*una ait kabartmalar olabilecekleri önerisi de bulunur. Söz konusu tapınak, 16. ve 18. yüzyıllara ait, S. Maria di Loreto ve SS. Nome di Maria kiliselerinin altınıdır. Bu durumda bu kabartmaların Traianus zamanında mı, yoksa Hadrianus Dönemi'nde yaptırıldığı konusu, kabartmaların in situ konumları belli olmadığından kesin olarak belirlenemez; zaten aradaki zaman farkı bir kaç yıl ile sınırlıdır.

Toplam uzunlukları 20.52, yükseklikleri 2.98 metre olan bu frizlerden bazıları İS 312-315 yıllarında, Traianus'un başının değiştirilmiş hali ile Constantinus Takı üzerinde yeniden kullanılır. Constantinus Takı üzerinde yer alan kabartmalar orta kemerin her iki yanında ve doğu ile batı attika katının kısa kenarlarında bulunur.

Bazı müzelerde bulunan kabartma parçalarının da bu anıta ait olma olasılığı yüksektir. Paris Louvre Müzesi'nde bir parça, bir Romalı ile Dacialı'nın savaş sahnesini gösterir. Arkada sazlardan yapılmış bir kulübe görülür. Yine Roma'da Villa Medici'de bir parça üzerinde nehri geçerken vurulan atlı Dacialı sahnesi sergilenir. Roma'daki Villa Borghese'de de düşmanın teslim olması (submissio) sahnesi yer alır. Forum Romanum Antiquariumu'nda ve Berlin'de bulunan parçalar, toplamda bu kabartmaların zengin sayısı hakkında bir ipucu verir. Roma'da Museo della Civiltà Romana'da alçı kopya olarak yan yana dizildiklerinde konu bütünlüğü daha anlaşılır olur. Elde bulunan parçalar ve ipuçları, kaybolan anıtın on altı levha ile 36.48 metre uzunluğa sahip olduğunun önerilmesini mümkün kılar.

'Büyük Traianus Frizi', Dacialılar'ı konu alır. Bunlar kuzey insanların içinde en iyi organize olmuş ve kuvvetli topluluktur. Bu topluluk için problem, güneydeki büyük komşuları Roma ile başlar. Aslında ilk defa Domitianus, İS 86-89 yılları arasında, bugünkü Romanya'nın batı Carpatlar kısmında bulunan yerde gelişen Dacia Savaşları'nda bazı küçük başarılar elde eder. Dacia kralı Decebalus, altında birleşmiş

olan farklı topluluklardan da destek alarak, önce vasal kral statüsünü kabul eder ve sınırı korumak adına ödeme de alır. Romalılar hatta yolların ve kalelerin yapımı için mühendisler yollar. Ancak Domitianus ile yapılan barış antlaşmasına rağmen Dacia kralı Decebalus İS 89 yılında Carpat'larda bağımsızlığını ilan eder, Romalılar'ı engeller ve zorluk çıkarır. Traianus, imparatorluğu süresi boyunca Dacialılar ile mücadele eder ve başarılarının en büyüğünü, bugünkü Romanya (Transylvania) bölgesinde elde eder. Traianus zaten Caesar'dan bu yana öncüllerinin içinde savaş alanında en fazla bulunan ve toprak fetheden imparatorlardandır.

Frizlerin Constantinus Takı'nda kullanımı için imparatorun başı Constantinus'un başı ile değiştirildiğinden, literatürde bu kabartmaların Traianus'a değil, ondan önce Dacialılar'a karşı savaş yürütmüş olan Domitianus'a ait olmaları olasılığı üzerinde durulur. Ancak Dacia sorununun Traianus zamanına taşındığını ve nihai zaferin onun zamanında elde edildiğini bilmekteyiz. Traianus, Nerva'dan sonra İS 98 yılında imparator olunca, bu soruna acil bir çözüm üretmesi gerektiğinin bilincindedir çünkü büyük kısmı Carpat Bölgesi'ne giren aşağı Danube Nehri'nin kuzeyinde ve orta Danube'nin doğusunda bir başka gücün Roma İmparatorluğu için bir tehdit olacağına farkındadır. Traianus, yazılı kaynakların da bildirdiği gibi İS 101/2 ve 105/6 yıllarında sürdürdüğü savaşlar sonucunda Decebalus'u yener ve söz konusu bölgeyi Dacia Eyaleti olarak imparatorluğa bağlar. Bu frizlerde büyük olasılıkla İÖ 105/6'daki ikinci sefer anlatılır.

Traianus olayların comentarii tarafından kayda geçirilmesi ister. Bu yazılar her ne kadar günümüze ulaşamamışlarsa da, aşağıda göreceğimiz Traianus Sütunu'nda da ele alınan Dacia savaşları, izlenen betimleme biçimi sayesinde en azından görsel anlamda savaşın seyrinin büyük oranda anlaşılmasını sağlar. Ancak 'Büyük Traianus Frizi'nde inceleyeceğimiz kabartmalar, Traianus Sütunu'ndaki gibi olayların kesintisiz olarak ardışık bir biçimde anlatılmasından ziyade, savaşın seyrindeki temel olaylar temsili olarak seçilmek suretiyle bütüne göndermede bulunur.

Tüm frizlerin bir arada değerlendirilmeleri ile ortaya çıkan sahnelerin içeriklerinin merkezinde imparator vardır ve her şey sol tarafta adventus Augusti ile başlar; devamındaki savaş sahnesinde, Dacialılar'dan oluşan bir piramidal kümenin her iki yandan Roma piyadeleri ve atlıları tarafından kuşatılması izler. Bunları en uzun plaka takip eder ve üzerinde ata binmiş imparator ile altta yenik Dacialı görünür.

Ardından düşmanların ileri gelenlerinin öldürülmesi ve tutsak alınması ile başları kesilen düşman sahnesi izler; anlatım iki Romalı atlı ile sürer; arkalarındaki ağacın dallarına asılmış olan bir kap, miğfer ve ağaca yaslı olan bir kalkan görülür.

Adventus sahnesinde (Res. 27) kabartma ön düzleminde ortada imparator görülür. İmparator'un başı ve kolu sola doğru yönelir. Sol elinde parazonium tutar. Altında çift sıra süslü pterygesi olan, lorica anatomica türündeki zırhını giyer. Bunun da üzerinde, sağ omzuna tutturulan ve sol kolundan aşağıya sarkan *paludamentum*ı vardır. İmparatorun arkasında vexillum taşıyıcıları yer alır. Yanında ise, bir kent kapısı önünde duran amazon giyimli, başında sphenks, Attika-Roma miğferi ve ayaklarında yine hayvan kürkünden çizmeleri olan kadın yer alır. Şimdi tahrip durumda olan sağ elinde bir vexillum veya mızrak tutmuş olmalıdır. Kent kapısının Roma kentini ifade ettiği düşünülürse, bu kadın betimini Roma olarak yorumlayabiliriz. Böylelikle zaferden başarı ile dönen imparatorun kent kapısı önünde karşılanması mesajı verilir.

Traianus sol tarafından gelen, parmakları üzerinde yükselerek adeta uçmaya hazır olan kemerli bir *khiton* giymiş bulunan bir Victoria tarafından taçlandırılır. Victoria'nın arkasındaki iki vexilla üzerinden, Victoria'nın sol



Res.27

elinde tuttuğu palmye dalının ucu görülür. Victoria, imparatorun atribütü niteliğindedir yani ona özel bir Victoria Augusti olarak anlaşılmalıdır. Sağ elinde imparatoru taçlandırmak üzere corona civica taşımış olduğu düşünülür. Traianus'un askeri başarıları ve becerilerini yansıtan sahne bu anlamda Virtus Augusti olarak yorumlanmalıdır.

Roma (Virtus) ve Victoria Traianus'u iki yanından çevrelerken, ikisinin arasında ellerinde mızrakları (pila) ile çok sayıda askerin farklı yönlerde hareket etmesi sahneye hareketlilik katar. Virtus'un sağında duran *lictor*, paludamentum ve hayvan postundan çizmelerinden dolayı önemli bir asker olarak (*lictor proximus*) sahnede yerini alır. Sahnede durduğu yer ve giysileri ile dikkat çeken bu *lictor*un, imparatorun Honos'u olduğu da düşünülebilir. Virtus Augusti, Victoria Augusti ve Honos birlikteliği, Titus Takı'nda Titus'un kente girişi sahnesi ile benzerlik kurmamızı sağlar. Victoria ile birlikte *adventus* sahnesi son bulur; zaten başının arkasında birinci ve ikinci levhalar arasındaki birleşme kesiği görülür. *Adventus* sahnesinin sağında, Romalılar ile Dacialılar arasındaki savaş yer alır. Aslında zamansal olarak tabi ki savaş sahnesi, *adventus*dan önce gelmelidir. Victoria'nın hemen yanında bir, arkasında iki binici sağa doğru dörtlüye ilerlerler. Öndeki atının atının altında kalan düşman can çekişirken, önündeki, üzerine doğru atını süren Romalı askere adeta yalvarır.

Takip eden diğer savaş sahnesinde (Res. 28), Romalılar'ın farklı yönlerden saldıran bir grup Dacialı'ya karşı ikişerli gruplar halinde zıt



Res.28

yönde ilerleyerek sürdürmüş oldukları savaş görülür. Sağdan sola doğru hareket eden öndeki asker lorica squamata giyer ve akrep amblemlı miğferi vardır, lorica *hamatalı* (zincirden zırh) iki atlı, simetri oluşumuna katkıda bulunur. Sahnenin merkezindeki düşmanlardan ortada duran ikisi, halen kısmen dik durur. Diğerleri düşmekte veya yerde yatmaktadır. Yerde yatan braciae üzerine tunica giyer. Ortalarında arka planda, lorica segmentata giyen bir piyade hızla sağa doğru ilerler. Arkalarında çok sayıda boynuz (cornices) ve trompet (tubicen) çalan asker, savaşın şiddetini vurgular. Sahnedeki hareketlilik izleyicide heyecan yaratır ve adeta kabartmanın içine çekilir.

Ardından imparator **Traianus'un at üzerinde, savaşa katıldığı sahne başlar (Res. 29)**. Bu sahnede hareket doruğa çıkar. Dar bir alanda dört atlı yer alır ve çok hareketlidirler. Artık kimi atlılar ve figürler sağa, kimisi ise sola doğru telaş içinde hareket eder. Ayrıca yere düşmüş ve ölmüş olan Dacialı sayısı bu sahnede artar. Bu askeri ve zafer sembolleri taşıyanlar (signiferi) kurt postundan başlık giyer.

Bu sahnede görüğümüz, signum (sancak, signiferi) taşıyan *praetorianlar*, *Princepsin* yani imparatorun en yakınındaki askerleridir. Signum üzerinde aşağıdan yukarıya doğru, quaste, imago, corona laurea, corona civica, corona muralis görülür. Miğferlerde ve kalkan üzerinde karşımıza çıkan akrep betimi olsun, *coronaeli siganalar*, tubae, cornua ve imagines ile equites (süvari) sıklıkla imparator ile birlikte betimlenir. En öndeki praetorian, Traianus'un bindiği atı kısmen kapatarak arka plandan öne doğru yatay bir şekilde fırlar. Traianus, *pterygesleri* süslü



Res.29

lorica anatomica ve paludamentum giyer. Biraz da abartılı bir şekilde, adeta tek başına kahramanca düşmanı alt ettiği havası içinde verilir. *Paludamentum*unun havalanarak başının arkasından yükselmesi bir ışık halesini çağırıştır. Ayrıca atın eğeri yoktur ve burada aslan postu kullanılarak tekrar imparatorun bu mücadeledeki gücüne vurgu yapılır. İmparatorun etrafındaki tüm figürlerin ona doğru dönmelerinden ve onu çevrelemelerinden dolayı kendisi merkez konumunda ve adeta bir niş içindedir. İmparatorun arkasında sağa doğru hızla hareket eden, lorica squamata giyen bir süvari, bir grup düşmanın tümünün üzerinde yer alarak bu sahneye önemli bir hareket katar. Sağ elindeki miğferi yukarıya doğru kaldırarak adeta gücünü gösterişe sunar; bu miğferin Traianus'a ait olduğu düşünülebilir.

Atın altında kalmış olan düşman yenilginin işaretidir. Diz çöken düşmanın, arkaya doğru uçuşan bol kıvrımlı paltosundan ve keçeden yapılmış takkesinden (pileus), kendi toplumunda asil ve önemli bir kişi olduğu anlaşılır. Zaten onu öldürmek de imparatorun kendisinde gördüğü bir haklıdır. Dacialı asilzade, merhamet (clementia) istemek üzere diz çöker ancak imparator öldürmek üzere saldırı pozisyonu alır. Arka planda at sırtındaki praetorian, önünden kaçmakta olan düşmanı öldürmek için vurmaktadır. Sahnedeki hiçbir düşman için bir kurtuluş ihtimali kalmamış gibi görünür. Sağ üstteki Dacialı, korku dolu bakışları ile başını geri çevirir çünkü onun üst kısmında verilen Romalı askerler ellerinde kesilmiş düşman başlarını tutar. Onların önünde, ölümcül şekilde vurulmuş ve atı ile beraber yere yığılmak üzere olan bir Dacialı da durumun vehametini tüm çıplaklığı ile gözler önüne serer.

Savaş sahnesinde alegorik bir figür yoktur, sahne oldukça gerçekçidir. Burada Romalılar tamamen üstün vaziyete geldikten sonraki durumları içerisinde betimlenirler. Dacialılar da tamamen yenik durumdadır. İmparator tam merkezde, tüm betimlerden üstün kılınmış olarak, saldırgan asker imparator görünümündedir. İlerleyen süreçte asker imparatorlar zaten etkin güç olarak sıklıkla karşımıza çıkacaktır. Traianus'un ayaklarına kapanan Dacialılar'ın karşısındaki tutumu, tam anlamı ile acımasız ve karardır.

Traianus burada bir 'heros' gibi at üzerinde bizzat savaşırken verilir. Traianus Forumu'nda durmuş olan at sırtındaki Traianus bugün sadece sikke betimleri üzerinden tarafımızca bilinir. Sikkeler üzerindeki atlı Traianus, sağ elinde mızrak, sol elinde Victoria heykelciği ile sakin ve mağrur bir pozda verilir. Söz konusu frizde gördüğümüz Traianus ise zaten dizleri üzerine çökmüş olan düşmana öldürücü darbeyi vurmaktadır.

üzeredir. Kral veya imparatorların, bizzat düşmanın yenilmesinde üstlendikleri rolü yansıtmaları şüphesiz onların tercihleridir. Hellenistik Dönem'e ait, Alexandro Magno'nun Pompei'deki mozaik üzerinde Pers kralı Darius'a karşı yenilmezliğini, burada da hissederiz. Hellenistik Barok ve dışavurumcu (ekspresyonist) etki, at üzerindeki imparator sahnesindeki dramatik etkide de görülür.

Böylelikle saldırıya geçmiş olan imparatorun da içinde bulunduğu sahne sona erer ve **Dacialı tutsakları ele geçiren, onların gövdeden ayrılmış başlarını gösteren Romalı askerin sahnesi (Res. 30)** başlar. Bu sahnede sağdan dörtnala gelen üç praetorian görülür. Atların altında, yaralı veya ölmüş iki düşman vardır. Sahnenin ortasında duran bir Dacialı, sağ elinde eğri bir biçime sahip kılıcı, sol elinde kalkanı ile kaçmaya çalışır. Ancak birinci praetorian atlı, mızrağı ile kendisine çoktan ulaşmış ve darbesini indirmek üzeredir. Onun sol yanında artık kurtulmaya çabalamayan diğer bir Dacialı, sakince durur. Nitekim arkalarında sayısız Roma askeri onları sarar.

Burada ele alınan frizler, **propaganda** açısından savaş ile zafer kutlamalarının ideal bir sentezidir. Adventus sahnesinde imparatorun Victoria ve Roma ile birlikte görülmesi zaten zaferin müjdesini yansıtır. İmparatorun bizzat savaşa katılması ve bu sahnedeki güçlü varlığı zaten etkileyicidir; bir de atının önünde yerde yalvaran düşmanlar



Res.30

eklenince imparatorun ve Roma'nın gücü iyice vurgulanmış olur. Diğer savaş sahnelerinde de durum aynıdır; düşman yenik durumda, zayıf ve hatta zavallı bir görünüm içindedir. İleride göreceğimiz gibi, bu güçlü mesajlar iki yüz yıl kadar sonra dahi etkilidir ve imparator Constantinus bu kabartmaları kendi amaçlarına uygun olarak kendi takına monte ettirerek tekrar kullanır. Traianus'un başının yerine kendisininkini yerleştirdikten sonra bir kabartmayı Maxentius'u İS 312 yılında Milvian köprüsünde yenmesi ile bağdaştırır; diğerini ertesi gün Roma'ya girerek nihai barışı ilan etmesi ile. Constantinus, ana geçidin iki büyük kabartmasında Liberatori Urbis yani kentin kurtarıcısı/özgürleştiricisi ve Fundatori Quetis yani kurucusu olarak kutlanır.

Kompozisyon ve stilistik açılardan incelendiğinde, hem adventus gibi daha durağan ve temsil gücüne dayalı bir sahnede, hem de savaş sahnelerinde alanın, hiç boş yer bırakılmamacasına doldurulduğu dikkat çeker. Bu durum ilk defa bu yoğunlukta karşımıza çıkar. Öndeki figürler daha büyük, arkadakiler daha küçük verilse de, perspektif aktarım başarılı değildir. Burada önemli olan savaşın şiddetini aktarmaktır yani görsellik değil, içerik önemlidir. İşte bu anlayış, bundan sonra göreceğimiz kabartmalarda da hakim anlayış olacaktır. İmparator kendine güvenli bir şekilde savaş meydanında çarpışması ve aynı sahnede kesik düşman başları esas önemli olandır. Propaganda artık sanatsal stilistik çizgilerde değil, içeriktedir. Bunun da ötesinde yüz ifadelerinin önemsenmesi Hellenistik Dönem'in Barok akımından sonra, Romalılar tarafından çok daha gerçekçi bir şekilde verilmeye başlanır.

3) Traianus Sütun'u

Traianus'a adanan büyük sütun Roma'da, Traianus *Forumu*'ndaki kütüphanelerin arasından 40 metre yükselir (**Res. 31-32**). Luna mermerinden büyük bloklar kullanılarak yapılır. Sütun boyunca, ortalama 200 metre yüksekliğe sahip olan kabartma, spiral şeklinde yükselir. İki bin beşyüz figür, yüz elli beş sahneye bölünmüş olarak yer alır. Apollodoros, Dacia savaşlarının her iki etabında da yer aldığından ve önemli bir mimar olduğundan, bu sütunun yapımının da kendisine ait olduğu düşünülür. En üstte yer almış olan imparator Traianus'un heykeli Orta Çağ'da kaybolur; Papa V. Sixtus buraya Petrus'un heykelini yerleştirilir.

Sütunun kaidesine Basilica Ulpia tarafındaki ana yüzünde bulunan kapıdan girildiğinde, mermer bloklardan oluşturulmuş, yukarıya doğru dairevi olarak yükselen merdivenler başlar ve sütunun zirvesine kadar



Res.31



Res.32

devam eder. Kapının üzerinde, *Victoriar*lar tarafından tutulan yazıt bulunur: 'Senato ve Roma halkı, tanrısal Nerva'nın oğlu imparator Caesar Nerva Traianus'a, Germanicus'a, Dacicus, en yüksek rütbeli rahibe, on yedinci defa tribün görevini yerine getiren, altı defa imparator ve altı defa konsül olan vatanın babasına, onca zahmet ile taşınan dağın yüksekliğini göstermek için'. Yazıttaki son cümlede, bu sütunun dikileceği yeni *Foruma* yer açabilmek için temizlenecek olan tepenin yüksekliği ifade edilir.

Traianus Sütunu'nun en önemli dikilme amacı, kaide kısmında imparatorun mezarını barındıracak olmasıdır. Traianus'un külleri altın bir urne içinde, sütunun dörtgen kaidesindeki mezarın küçük ön odası geçildikten sonra ulaşılan kuzeydeki odada, bir mermer bank üzerine yerleştirilir. Bu kaidenin dört tarafındaki kabartmalarda, düşman silahlarının üst köşelerinde girland tutan dört kartal yer alır.

Söz konusu yazıta göre Traianus Sütun'u İS 112-113 yılına tarihlenir. Adanma nedeni, Dacialılar'a karşı düzenlenen İS 101 ve ayrıca İS 105-106 yıllarındaki savaşlardır. Her iki savaş betimleri birbirinden, ellerindeki kalkanlara yazılı zaferleri bildiren *Victoria*'lar tarafından ayrılır. Bir zafer anıtı olmasının yanı sıra, belirtilmiş olduğu gibi, İS 117 yılında ölen Traianus'un küllerinin anıtın kaidesine konulması ile, mezar olma işlevini de görür.

Traianus Sütunu betimlemeleri, tarihsel bir olayı gelişim sırasına bağlı kalarak, kesintisiz aktaran bir belgesel niteliğindedir. Anlatım, gücünü gerçekçi ve sanatsal olmayan kabartma yansımasında bulur. Amaç daha ziyade ideolojiktir. Traianus'un Dacialı'lar ile mücadelesi, zorlu geçmesi ve alınan toprakların büyüklüğü açısından, Caesar'ın fetihleri ile karşılaştırılabilecek olan kapsamlı bir anlatımı hakediyordu, zaten ancak bu şekilde olanlar halka aktarılabilirdi. Dolayısıyla bu frize yansıtılan, imparatorun karar verme ve harekete geçme kabiliyeti ile, savaşın başarılı sonuçlanması gibi olumlu politik yansımaları Traianus'un güvenilirliğinin halkın gözünde yüksek bir noktaya erişmesini sağlar. Traianus'un bu savaşı sadece yönetmesi değil, defalarca bizzat çarpışmaların içinde yer alması ve bunun sahnelere aktarılması da onun gücünü, cesaretini ve fedakarlığını halka yansıtır. Bu, aynı zamanda ordu ile imparatorun 'bir' olduğunu göstermek için önemlidir.

Belli konuların vurgulanması için bazı sahnelerin tekrarı kaçınılmazdır. Konunun anlaşılabilirliği için bir anlamda 'sembol dili'nin kullanılması gereklidir; dolayısıyla imparatorun veya ordu gibi belli grupların bazı

gelenekselleşmiş hareketleri ve duruşları da zorunludur. Örnek olarak imparatorun ordusuna seslenişi (adlocutio), imparatorun kurban kesmesi, surların inşası, savaş sahneleri, elçilerin gelmesi, Dacia'lılar'ın imparatorun önünde eğilmeleri ve teslim olmaları (submissio) verilebilir. Bu sahnelerin betimlerinde monotonluğu kırmak adına mümkün olan azami esneklik kullanılır. İmparatorun aralarda en az altmış defa görünmesi ise konunun vurgusu açısından bilinçli bir tercihin sonucu olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla frizler, önceden bilindik ikonografileri ve kompozisyonları kullanarak anlaşılabilirliği sağlar. Şüphesiz yine de Traianus'a özgü farklılıkların da vurgulanması gerekir. Bunun için topografik özellikler veya sahneler arası geçişlerde kullanılan öğeler önem kazanır. Ayrıca olaylar kendine özgü birimler içinde ifade edilir; olayın geçtiği yer ve zaman önem kazanır çünkü alışlageldik ikonografilerden ayırt edici özellikler burada yatar. Diğer yandan aynı savaşın sürdüğünün anlaşılması ve konu bütünlüğünün ortaya konulması için sahneler içinde yer alan bazı figürler, ikonografik motifler veya topografik özellikler bilerek tekrar edilir. Bir anlamda, oluşan bazı tek düze sahneler bize tekrar bu anıtın sanatsal değil, gerçekçi ve belgesel olma niteliğini hatırlatır. Diğer yandan bir anda beliren, ilk defa karşılaştığımız bir öğe bizim anıta olan ilgimizi canlı tutmamızı sağlar.

Sütun kabartmaları her ne kadar savaşın etaplarını verse de, tamamen gerçekçi bir savaş dokümantasyonu olarak değerlendirilmemelidir çünkü bir çok sahne propaganda ve ideolojik sembolizm içerir. Sahneler savaş gerçekçiliğini içerse de, daha ziyade bir savaş sırasında, seferlerde yapılan tipik aktivitelerden ibarettir. Ana konu, Roma ordusunun barbarlara sağladığı üstünlüktür. Roma ordusu, hem disiplini ve düzenli ilerleyişi hem de ormanı kesmek, inşaat yapmak, yol açmak gibi çeşitli faaliyetler içinde, bazen de sudan geçerken zırhlarını ve diğer savaş aletlerini kalkanlarına yüklemiş olarak büyük bir gayret içinde gösterilir. Romalılar üstünlüğü ratio (mantık) ve disciplina (disiplin) sayesinde sağladılar. Ayrıca labor (çalışkanlıkları) dillere destandır. İşte bu bilgiler Flavius Iosephus'un 'Yahudi Savaşı' (III, 5,1) eserinden de anlaşılır: Romalılar fethettikleri her yerde arkalarında kaleler inşa ederek ilerler ve böylelikle elde edilen toprakları korurlar. Roma imparatoru her şeyin gözlemcisi ve düzenleyicisidir. Barbarlarda ise kaos ve tembellik hakimdir.

Praetorianlar, *legionerler* ve *auxilia* hem atlı hem de süvari birliklerinde yer alır ve savaşta önemli bir rol oynar. Eğer Roma vatandaşı değilse, savaş bitiminde bu hakkı elde ederler. Örneğin Tiberius Claudius Maximus, Decebalus'un başını keserek bu hakka sahip olur.

Romalılar etnografik detaya önem verir ve bu gibi özellikler ayrıntılı olarak Bibliotheca Ulpia'da bulunan Yunan ve Roma coğrafi eserlerinde okunabilir. İnsanlar karakterize edilir: Ahşap tabut taşıyan yarı çıplak Germenler; tunica giyimli mancınık fırlatıcıları; kısa *tunica* Faslılar'a benzer atlıların eğer ve koşum takımı olmayan küçük ama uzun kuyruklu atlar üzerinde ilerlemeleri. Bu etkili atlılar, kabile yöneticiliğinden Roma askeri hiyerarşisinde en üste tırmanan meşhur Lucius Quietus tarafından idare edilir. Sütun üzerinde betimlenen Palmyralı okçulardan da sıklıkla yazıtlarda övgü ile söz edilir. Bunların da Parthlar gibi kemik ve metalden yapılan uzun menzilli yay taşır. Persialılar'ın kimlikleri, profilleri ile belirlenştirilir.

Sahnelerde, Dacialılar diğer kuzeyli barbarlara göre uzun ve gelişkin aktarılır. Ayrıca mancınık gibi daha ileri düzey savaş aletlerine sahiptirler. Ancak bu durum, yine de savaşta yenilmelerine engel olamaz. Romalılar için ise tehlikeli olan savaş etaplarının sonundaki zafer, kesilen düşman başlarının sopalara geçirilerek imparatora getirilmesi ile sonuçlanır, bu da Romalı askerler için moral olur. Hatta bir Romalı asker, bir yandan can kıraç savaşmaya devam ederken, bir yandan da ağızında imparatora sunacağı bir Dacialı'nın kesilmiş olan başını tutar. Traianus'un, Dacia kralı Decebalus'un başını askerlerine bir sancak gibi tutması, savaşın sona erdiğinin işaretidir. Decebalus'un canlı ele geçirilememesi ama onun başının Roma'ya yolculuk etmesi, Romalılar için etkileyici bir sonudur. Roma'ya gelindiğinde, Decebalus'un başı, başları kesilmiş diğer 'suçluların' arasına atılarak halkın coşkısına sunulur. Birçok Dacialı, krallarının kaderini paylaşmayı tercih ederek zehir içip toplu halde veya birbirlerini öldürmek suretiyle intihar eder. Kabartmalarda bu konuya geniş yer verilir ve Romalılar, Dacialılar'ın yüz ifadelerini verme konusunda başarılıdır. Ölümü göze alarak savaşan, korku ile cesaretin aynı anda yüzlerine yansıdığı savaşçılar sahnelerdeki duyguyu güçlendirir. Sağ ele geçirilen Dacialılar, savaştan sonra Romalılar'ın taş ocaklarında veya amphitheatrum, forum gibi inşai faaliyetlerde çalıştırılır. Onların satılmaları imparatora büyük kazanç getirir ve imparator bu sermaye ile inşa edilen yapılarda zaferlerini kutlar.

Savaş boyunca imparator her daim askerlerinin yanında, bazen bir yapının üzerinde durarak, bazen de atının üzerinden, çalışmaları takip etmek ve askerlerine güç vermek amacıyla yanlarında yer alır. Ama propaganda gereği imparatorun zaferinin ve yenilmezliğinin esas nedeni onun dindarlığı (pius) ile ilişkilidir. Hal böyle olunca tanrılar imparatora zafer (felix) bahşeder. Bunun en iyi kanıtı onun yenilmezliğidir (invictus). İmparatorun tanrısallaşma sürecinde, ona tanrıların özellikleri geçer.

Böylelikle imparator aynı zamanda dini liderdir: Hem Pontifex Maximus hem de tanrıdır. İmparator, tanrıların istekleri ile insanların iyiliğini aynı anda gözeten bir denge unsuru gibidir.

Traianus Sütun'u birçok açıdan kendi tarzı ile öncüsü olmayan, zengin figür ve mimari betimlemesi ile öne çıkan bir eserdir. Birçok tarihsel kabartmada görülen sembolik–alegorik anlatım, burada yerini tamamen gerçekçiliğe bırakır. Rulo şeklindeki illüstrasyonlar bu kabartmalara ilham vermiş ve yerleştirilme biçimine etki etmiş olmalıdır. Ancak tam da bu nedenle yani kabartmaların aşağıdan yukarıya doğru dönerek yükselmesi, onların seçilebilirliğini güçleştirir. Bu nedenle sanatçı bir çözüm bulur: Öncelikle birçok betimleme boya veya sim ile vurgulanır. Ayrıca birbirleriyle ilişkili bazı sahneler aynı tarafa, dikey olarak yerleştirilir. Böylelikle kişi yerini değiştirmeden sürekliliği takip edebilir. Tüm betimlemeler kategorilendirilebildiği için bunu gerçekleştirmek mümkün olur: Adlocutio, kurban, kale inşa etme, elçiler ve tutsaklar, sazlık alanlar ve seyahatler, son olarak da savaş sahneleri.

Anlatımın tarihsel gerçekliğe sadık kalmasının planlandığının ilk belirgin verisi, ifade edilmiş olduğu gibi, bir tropaia tarafından her iki yanı çevrelenmiş olan bir Victoria betiminin anlatım 'zinciri'ni ikiye bölmesinde görülür. Victoria öncesine kadar olan betimler Dacia savaşının ilk ayağı olan İS 101 ve 102 yıllarındaki ataklarını, sonrasındakiler ise İS 105 ve 106 yıllarındaki ikinci etabını yansıtır.

İlk bölüm, yirmi üç dönme noktasına sahip sahneden iki buçuk döngüde, İS 102 yılındaki Dacialılar'ın saldırısında olayların geçtiği Moesia Inferior'u yansıtır. İkinci kısımda, imparator farklı eyaletlerden geçerek, Danube Nehri üzerinden bir köprü ile bağlanılan Dacia bölgesine gelir. İmparatorun savaşta görülmesi ile İS 105 yılındaki Dacialılar'ın saldırısı ve sonrasında, İS 106 yılında yaşanan Roma ordusunun büyük seferi ele alınır.

Buradaki anlatım başarısı yine akıştaki ve olayın geçtiği yerlerdeki göstergelerin gerçekliğini ve sürekliliği korumaktan geçer. Savaşın sürdüğü topraklar Dacia'dadır. Amaç bu topraklara kadar gidildiğinin de belgelenmiş olmasıdır. Roma eyaletine dahil edilecek olan zengin kaynaklara sahip bu toprakların ve sınırların ne oranda genişletildiğine şahitlik etmesi için sahnelerde tam olarak yer tespiti yapılamasa da, uzaktaki topraklarda hareket edildiği belli göstergeler ile yansıtılır. Başta yer alan Ancona (bugün İtalya'da Adriyatik denizi kıyısında) ile sona verilen Drobeta (bugün Romanya'da Turnu Severin) baz alınarak, ordunun nerede bulunduğu konusunda tahmin yürütülebilir.

Önce genel olarak bakacak olursak, anlatım Danube Nehri boylarındaki sur ve savunma yapılarının betimi ile başlar; Romalı askerlerin nehri geçişleri ile devam eder. İmparatorun savaş danışmanları ile toplantısını, karargah için kesilen kurban (lustratio) sahnesi izler. Takip eden konular sırasıyla şöyle özetlenebilir: Traianus'un ordusuna hitabı; karargah için ağaç kesilmesi; köprü ve sur inşası; atlıların ve piyadelerin karargaha ilerleyişi; savaşın başlaması ile Romalıların bir Dacia yerleşimini ateşe vermeleri; Dacialılar'ın elçi göndermesi; tutsak kadınlar; Dacialılar'ın saldırıları. Bu sahnelerin tekrarları ile, birinci Dacia seferinin sonuna gelinir.

Aşağıda mesajları ile birlikte bu sahnelere daha detaylı değinilecektir: **Roma ordusunun *profectiosu* ile başlayan sahne, iyi korunan Danube boylarından giren orduyu gösterir (Res. 33).** Nehir tanrısı Danuvius'un varlığı ile tanrının orduları koruması ve lokalizasyon bir arada verilir. Bu nehir, yeni fethedilecek topraklar için eski bir sınır çizgisi olarak kalacak bir sembole dönüşür. Burada hareketin başlangıcı ile bir bütün olarak değerlendirilmesi gereken *virtusa* (erdem) eşdeğer *profectio*, savaş kurulu ve birlik geçidi de yer alır. İmparator yüksek bir *suggestum* (kaide) üzerinde durur ve birliğine seslenir (*adlocutio*) **(tekrar Res. 32; ayrıca Res. 34-35).** Birliğin dikkat kesilmesi, düzeni ve uyumu Roma ordusunun disiplinin göstergeleridir. Bu açılış sahnesinin hemen ardından, her seferden önce yapılan *lustratio exercitus* (ordunun arındırılması için yapılan kurban töreni) görülür. İmparator elinde *patera* ile sahnenin merkezinde yer alır. İmparator hem savaşta hem bu kutsal



Res.33



Res.34



Res.35

törende, hep askerlerinin yanındadır. O iyi bir asker olduğu gibi, erdem sahibi olarak aynı zamanda inançlıdır. Nitekim kurban kesme sahnesi üç kez ve hep imparatorun askerleri ile yakın teması dahilinde gerçekleşir. Hemen takip eden sahnede kendisini yere atan bir köle veya köylünün belirmesi, sanki kesilen kurbanın karşılığında tanrıdan gelen bir mesaj gibi savaşın gidişatının iyi olacağının bir işareti olarak algılanır.

Bundan sonraki betimlemelerde imparatorun tekrar birliklerine sesleniş (adlocutio) sahnesi yer alır. İmparatorun kendisine sadık olan askerlerine güven ve cesaret vermesi, onları motive etmesi ve güçlerinin farkında olmaları için seslenmesi (fides exercituum), savaş bitimine kadar imparatorun sıklıkla tekrar ettiği bir uygulamadır.

Takip eden sahneler artık *legioner*lerin inşaat faaliyetlerine aittir (**Res. 36**): Ordugah, kale, yol, köprü inşa edilir. İmparator bu faaliyetlerin de içinde bulunarak, her aşamada ordusu ile birlikte hareket ettiğini



Res.36

gösterir. Yollar dahil olmak üzere bu inşai faaliyetler, söz konusu topraklar fethedildikten sonra, imparatorluğun ana arterleri haline gelir. Bir anlamda getirilecek olan 'medeniyet'in ön sinyalleri verilir ve zaferin şimdiden kazanılmış olduğunun garantisi yansıtılır.

Sahnelerde sıklıkla düşman tarafın elçilerine, teslim olanlara ve tutsakların getirilişine şahit olunur. Frizin önemli bir ikonografik bütününü oluşturan bu üç konu, baştaki kısımlarda da karşımıza çıkar.

Henüz harekete geçmemiş olan atlılar ve *legioner*ler savaşın saldırı anına geçiş öncesini yansıtır. Savaş alanında cereyan eden sahneler dört grup altında toplanabilir: Savaşa hazırlık, imparator grubu, savaş anı (**Res. 37**), Dacialılar'ın tarafı. Genel olarak ön plana çıkan, imparatorun savaşın ortasında yer alması ve *auxilia* birliğinin, kesilmiş düşman başlarını kendisine getirmesidir. İmparator savaşın ortasında yer alır ve kesilen başlar vasıtasıyla alınan başarılı sonuç (*Victoria Augusti*) hemen bildirilmiş olur. Kesilen başlar sahnesindeki pathos ve trajedi, Hellenistik Dönem'den bu yana bilinen bir ifade biçiminin burada da kullanılması ile vücut bulur.

Kompozisyon son derece planlı olmak zorundadır çünkü sahneler bir rulo halinde sütunu çevreler: Buna bağlı olarak, Romalılar ön safta yatay olarak sol üstten sağ alta doğru hareket ederken, Dacialılar yukarıya doğru sıkıştırılır.



Res.37

Tanrısal varlık olarak Iupiter Tonans Romalılar'a güç verir. Kötü hava şartlarının Romalılar'ın lehine olacağını habercisidir. Friz boyunca karşımıza çıkan dört tanrısal güçten üçü iklim ile ilişkilendirilir. Danuvius ve Nox da Iupiter gibi bu anlamda yerlerini alırlar.

Savaş sahnelerinde de tekrar eden anlar vardır. Bunlar *legioner*lerin savaşa katılması, yaralı Romalı *legioner*lerin iadesi, *carroballistae* gibi savaş makinalarının devreye sokulması, *Dacian*lıların ölülerinin yığın oluşturması olarak sayılabilir. Sahnelerin genelinde Romalıların organizasyon gücü hem askeri hem de tıbbi yardım sağlanması anlamında yansıtılır. En önemli sahne imparatorun zafer sonrası, duvarlar ile çevrili karargahta yer alan *adlocutio*sudur ve tüm askeri safların katılımı söz konusudur. Burada sayısız savaş esiri de betimlenerek, zafer vurgusu güçlendirilir. Böylelikle aynı zamanda Romalılar'ın *iustitia* ve *clementia*sı da işlenmiş olur.

Bir kez askerlerin ödüllendirilmesi sahnesi görülür. Söz konusu durum, *Moesia Inferior*'da ilk büyük başarıya ulaşılmasına istinaden gerçekleşmiş olmalıdır. *Traianus fides exercituum* için, *virtus* ve *liberalitas* propagandası yapar.

İlk başarı sonrasında yeni bir birlik ile Viminacium'dan devam eden İS 102 yılının seferi verilir. Tekrar bu yeni *profectio* için köprü geçişi motifi kullanılır. Geçilen arazilerdeki inşaatlar, daha ilk sefer sırasında bitmiş olan yapıları yansıtarak Romalılar'ın düzenini, gücünü ve zaten sonu belli olan seferin habercisi olur. Farklı birliklerin bu sefer için buluşmasının ardından yine *lustratio* ve *adlocutio* yer alır. *Lucius*

Quietus önderliğindeki Kuzey Afrikalı siyahiler, oluşturulan Roma birliğine bu etapta öncüdür. Buradaki savaş sahneleri, Dacia'nın en güçlü kalesi olan Costești'de (bugün Romanya) gelişen olayları aktarır.

Sahneler, ordunun Danube Nehri'ni geçmesi ile devam eder. Traianus'un yeni karargah önünde askerleri ile bir araya gelmesi (adlocutio); karargah için ağaç kesilmesi (**Res. 38**); karargah için kurban (lustratio) kesilmesi; Traianus'un askerlerine hitap etmesi; ordunun tuzaklar ile dolu bir ormandayol alması ve bunları ateşe vermesi; bir barbar liderinin teslim olması; Dacialılar'ın ormana doğru kaçması; sur yapabilmek için ağaç kesmeleri; Roma ataklarının sürmesi; Traianus'un iki Dacia liderinin başını kesmesi; Dacia kralı Decebalus'un, Traianus'a teslim olması; Traianus'un ordusuna hitap etmesi, adeta süre giden savaş sahnelerinin içine izleyiciyi de çeker.



Res.38

Her iki savaşın etabının (İS 101 ve 102) ardından, burada savaş sonunda 'barış' dolu topraklarına geri dönen Dacialılar betimlenir. Artık topraklarına 'medeniyet' getirilmiş olduğundan Dacialılar'ın kaleleri yıkılır ve bu da yapılan barışa işaret eder. Traianus suggestum üzerinde oturur vaziyette verilir ve yan yana dizilmiş olan Dacialı askerler hareketsiz dururlar. Traianus'un burada sella castrensium üzerinde yer alması, ayrıca beş asker ve altı praetorian *signası* ile verilmesi, onun imparator olarak yüceliğine (dignitas) vurgu yapar. Hemen devamında düşmanın büyük bir kitlesinin *submissio*s (teslim olması) görülür. Kralları Decebalus da, iki yakın adamı ile teslim olur. Elçilerinin Traianus'un önünde diz çökmesi, teslim olmanın zaten tüm gerçeğini ortaya koyar. Bu sahne Traianus'a 'Dacicus' unvanının verilmesinin dışa vurumudur da denilebilir. İki tropaion arasında duran **Victoria**, elindeki kalkana yazı yazar pozisyonundadır (**Res. 39**). Victoria tam kabartma



Res.39

'spirali'nin yukarıdan ve aşağıdan bakıldığında, ortasında bulunur ve birinci seferin sonunu (İS 101 ve 102) simgeler.

Buradan sonra ikinci Dacia Savaşı'na (İS 105 ve 106) geçilecektir. Teslim olan Dacia kralı Decebalus'un varlığı bir anlamda, ikinci etabın başlayacak olmasının bir sembolü niteliğindedir, nitekim kendisi barışı bozacak ve Romalılar'ın savaşa devam etmesine neden olacaktır.

Savaşın ilk kısmının detaylı verilmiş olması nedeniyle, İS 105 yılındaki ikinci kısmında tekrara düşmemek için, olayların tam tamına gerçekleşme silsilesinin aktarılmasından vazgeçilerek, daha ziyade reprezentasyona ağırlık verilir. Bunun da ötesinde ikinci savaş Dacialılar'ın bir saldırısı ile başladığından ve Roma ordusu zor durumda kaldığından, sahnelerin bu olay ile başlaması zaten beklenmemelidir.

Önce Dacialılar'a karşı ikinci seferi (İS 105/106) aktaran sahnelerin içeriklerine göz atılacaktır: Gemilerin Ancona limanından hareket etmesi; Romalılar'ın, muhtemelen Italia'daki bir limana çıkması; imparatorun zafer alayı ile kente girmesi ve kurban kesilmesi; diğer bir şehir varılması ve kurban kesilmesi; karaya çıkılması (Dalmatia kıyılarında olabilir); ordunun yola devam etmesi; bir kentin kuşatılması; altı ayrı sunakta kurban kesilmesi; karargah kurulması için ağaç kesilmesi; Dacialılar'ın bir sura kaçmaları; bir Roma kalesine saldırımları ve yenik düşmeleri; Traianus'un süvari birliğinin başında yer alması; mimar Apollodorus tarafından yapılmış olan Danube Nehri üzerindeki köprü önünde Traianus'un kurban kesmesi; amphitheatrum olan bir

kentte barbar liderlerinin teslim olması; yine ordunun köprü geçmesi ve kurban kesilmesi; Traianus'un ordusuna hitap etmesi; Romalı askerlerin ilerleyişi; Dacialılar'ın kalelerinde aralarında tartışmaları; başkentleri olan Sarmizetegusa'nın saldırıya uğraması; elçilerinin Traianus'a gelmesi; Dacialılar'ın, Sarmizetegusa'nın Romalılara geçmemesi için kenti yakmaları; Dacialılar'ın kaçması veya teslim olması; Romalıların Sarmizetegusa'yı alması; Dacialılar'ın kalelerini terk etmesi; Traianus'un ordusuna hitap etmesi; Dacia hazinelerinin katırlar üzerinde taşınması; Dacialılar'ın kaçması ve bazı Dacia liderlerinin kendilerini öldürmeleri; Roma ordusunun Decebalus ve geriye kalan az sayıdaki yandaşını takip etmesi; **Decebalus'un kendini öldürmesi (Res. 40)**; başının karargaha getirilmesi, oğullarının tutsak alınması; bir Dacia kentinin daha ele geçirilmesi ve yaşlılar, kadınlar, çocuklar ve sürülerin götürülmesi.

Bundan sonra takip eden savaş sahnelerinde ilk defa Traianus yerine onun güney batı Dacia bölge sorumlusu Cn. Pinarius Aemilius Cictricula Pompeius Longinus görülür. Ancak Longinus, Decebalus'a esir düşecek ve Decebalus'un bu üst rütbe komutanı ile Traianus'a şantaj yapacağı sırada canına kıyacaktır.

Traianus Danube boyundaki Drobeta'da yeni inşa edilen köprü'nün açılışındaki kurban sahnesinde görülür. Ancona'da başlayan imparatorun seferinin son bulunduğu nokta burası olduğundan anlamlı bir sahnedir. Traianus, Ancona'dan Drobeta'ya kadar yaptırdığı tüm



Res.40

yollar, limanlar ve köprüler ile topraklarının genişlemesini ve güvenliğini sağladığını gösterir. Burada *salus publica*, *concordia*, *consensus omnium* hedeflenir ve birlikte kurbanlar kesilir (*pietas ergo deos*).

İmparatorun yolculuğu ile İS 106'daki seferin *profectiosunun* arasında bir elçi sahnesi bulunur. İlk savaşta garantilenmiş olan Roma'nın gücü ve *virtusu* birçok kuzey halkının Traianus ile görüşebilmek için diplomatik ilişkiler araması ile sonuçlanır. Traianus, Decebalus'un zayıflatılması ve izole edilmesi için bu görüşmelere önem verir.

İS 106 yılındaki önemli savaş, Danube Nehri üzerindeki Drobeta'dan geçişin ardından *lustratio* ve *adlocutio* sahneleri ile devam eder. Bundan sonraki sahneler gene sıklıkla düzen içinde hareket eden Roma ordularına karşın, karmaşa içindeki Dacialılar'ı gösterir. Bir yandan da *pathos* yani duyguların dışı vurumu ile trajik sahneler yer alır. Bu sahneler, başı olmayan bir savunma askerinin kaleden sarkıtılmasını dahi yansıtır. Dacialılar'ın köylerini yakmaları, toplu intiharları, sonuç vermeyecek olan kaçışmaları etkileyicidir. Savaşın amacına ulaştığının en önemli kanıtı, Decebalus'un kendini öldürmesi, ardından başının Roma karargahına getirilmesi ve hazinelerine el konulmasıdır. Bu sahneler, alınmış olan topraklarda imparatorun ordusuna kapanış seslenişi yani *adlocutio* ile sonlanır. Artık Dacialılar, daha iyi kontrol edilebilen yeni kurulmuş eyalete yerleştirilir. *Pax Romana* hem yol ve yapı inşaatları hem de eyalet kurulmaları ile yeni genişleyen sınırlara 'medeniyet' götürmüştür. Bu anlayış ile frizler sonlanır.

İmparator Traianus toplamda altmış defadan daha fazla karşımıza çıkarak, bu başarının kahramanı olma özelliğini taşır. Genel olarak tam figür ve portre karakteri ile sahnenin ifade gücü olan noktalarında yer alır. Portre özellikleri gösteren diğer iki kişi olan L. Licinius Sura ve *praefectus praetorio* olarak imparatora eşlik eden T. Iulius Aquilius Castritius Saturnius Claudius Livianus, Traianus'a en yakın iki kişi olarak sahnelerde yer alır. Diğer bir portre ifadesi taşıyan kişi Hadrianus olarak yorumlanmaya çalışılır ki bu da imkansız değildir.

Traianus'un, askerleri gibi savaşta yer aldığı bir vurgusu olarak, diğer yüksek rütbeli askerleri gibi giyindiği, onlardan daha ön plana çıkaran bir unsur taşımadığı gözlemlenir: *Calcei*, *bracae*, *tunica*, zırh, *sagum*. İmparatorun hiçbir yüceltici, heroize edici atribütü olmadığı gibi, birliği ile yakın bir ilişki içerisinde gösterilir. Sadece şükran kurbanı kesileceği zaman rolü gereği, *toga capite velato* giysisi ile onun *pietas erga deos* gücü vurgulanır.

Diğer askerlerin giyim şekli İS 2. yüzyıldan yaygın olarak bilinen tarzdadır: Praetorianlar ve *legionerler* lorica segmentata, yani kademelerden oluşan hareketli zırh, auxilia ise lorica hamate adı verilen ve zincirlerden oluşan zırhı giyerler.

Ayrıca Traianus'un yönetiminin başından beri önemseydiği askerlerinin güvenli giyim kuşamının parçası olan zırh, miğfer, kalkan ve diğer savaş makineleri ile saldırı aletlerinin tüm sahnelerde detayları ile gösterilmesinin, savaşın kazanılacağı yönünde bir anlayış oluşturmada da propagandanın önemli bir parçasını yansıtır. Bunun da ötesinde sahnelerde sıklıkla phallera, armilla, torques, corona civica, corona muralis gibi askeri donanımların olması, düşmanların karşılarında ne denli düzenli, organize ve deneyimli bir ordu olduğunun gösterilmesi açısından önem taşır. Bunlar aynı zamanda Roma ordusunun savaşta *virtusunun* ve kurban sahnelerindeki *pietas* gücünün sembolleridir.

Romalılara destek veren farklı etnik gruplara ait askerlerden oluşan birlikler dağlık kesimlerde çarpışmalara gönderilir. Bunların çeşitliliğinin aktarılması, Dacialılar'ın tam aksine Sarmatyalı Roxolanlar'dan oluşan sadece bir tane destek grubu olmasını gözler önüne serme amacını gütmüş olmalıdır. Zaten Dacialılar'ın betimleniş biçimi de genelleştirilir: Pileus adı verilen keçe başlık, bir kenarı açık önlük tarzındaki giysi, kartallı bayrak ve hilal biçimindeki kılıçları ile karakterize edilirler. Barbarların Roma sanatındaki yansımalarında vazgeçilmez olan uzun pantolon ve saçaklı uzunca saçlar bu eserde de görülür. Aslında olduğunu bildiğimiz miğfer veya zırhların betimlenmemiş olması, yanlış olarak ifade edilen, Dacialılar'ın organizasyondan uzak ve Roma ordusu karşısındaki sözde donanımsızlığının gösterilmesini hedefler. Roma ordusunun bizzat Traianus tarafından yönlendirildiğinin sıklıkla betimlemelerde ifade bulmasının karşısında, Dacia ordularının başıboşluğu, onların kralı Decebalus'un sadece iki defa betimlenmesi ile ortaya konulmaya çalışılır: İlk bölümde bir defa beliren Decebalus orada da kendisini Traianus'un önüne atmış, yalvarır vaziyette verilir. Savaşın ikinci bölümünde ise Decebalus antlaşmayı bozan taraf rolündedir ve hazin sonunu hazırlar.

Traianus Sütunu'nda, diğer kabartmalarda olmayan bir özellik vardır: Düşmanın, yani Dacialılar'ın izleyici üzerinde bıraktığı etki bir anlamda onlar için duyulan üzüntüdür. Romalılar tarafından yapılan bir eser olmasına rağmen, diğer eserlerden bildiğimiz, düşmanların bir şablon gibi gösterildiği daha yüzeysel, duygusuz ve tek tip yansımalar, burada yerini acıma hissi yaratacak görüntülere bırakır. Dacialılar'ın yüz

ifadelerinde yenilmişliğin verdiği üzüntü ve acı okunur. Decebalus'un intihar etme sahnesinde, yüzündeki çökmüşlük ve bitkinlik gayet başarılı yansıtılır. Bazı Dacialılar'ın mimikleri sakın ve kabullenmişliği gösterirken, toplu intihar ve liderleri Decebalus'un kesilmiş başının bir bez içine sarılmış halde götürülüşü gibi sahnelerde, üzüntü ve heyecan içindeki ifadeleri yakalamak mümkündür (**Res. 41**). Bu duygusal aktarımın arkasında, kendisi de köken olarak Romalı olmayan bu eserin mimarı Şamlı Apollodoros'un, diğer Romalı olmayanlara duyduğu sempatinin etkisi olabilir mi?

Sahnelerde askeri kıyafetlerin detayları, askerlerin görevlerini ifa edişleri, imparatorun icraatları ya da Sarmizegethusa önlerinde Dacialılar'ın geri çekilmeleri veya Dacia lideri Decebalus'un ölümü hep tarihi gerçeklere dayanılarak aktarılmışlarsa da, ifade edilmiş olduğu gibi, bu sütun bir tarih kaynağı olarak değerlendirilemez. Kabartmaların genel etkisi daha ziyade imparatorun başarılarının ve Roma ordusunun zaferinin bir destanına benzetilebilir. Yine de yaşananların oldukça sadık bir aktarımı olarak da nitelendirilebilir. Bir sahnede, imparatoru görünce şaşkınlığından atından düşen bir kişinin verilmesi, samimiyet içeren, espri gücüne sahip bir anın yansımasıdır. Gerçek olayların kabartmalara aktarıldığına dair antik kaynaklar bazı bilgiler aktarır: Cassius Dio (67,7,2,3; 68, 9,3), Traianus'un ilk Dacia seferinde ele geçirdiği kalelerde Roma sancakları, silahları ve diğer savaş aletleri bulunduğunu bildirir. Bu da kalelerde Romalılar'ın tutsak tutulduğuna işaret



Res.41

eder; üstelik sadece askerler değil, siviller de tutsak ve yeri geldiğinde pazarlık konusu olmak üzere, rehine olarak alıkoyulur. Iordanes (Iord. Get.41), etnik kökenlerini bildirmeksizin, Dacia'da tutulan 'rehine'lerin ve özellikle savaş tutsaklarının savaş tanrısına kurban edildiklerine dair bilgi verir. 'Büyük Traianus Frizi' bize hem konuların sıralamasında hem de ayrıntılarda daha ziyade Dacia savaşının tanrısal güç ile ve imparatorun adeta heroik gücü sayesinde zafere dönüşmesi sürecindeki olayların, biraz da sembolik olarak yüceltilmesini esas alırken, Traianus Sütun'u bir belgesel niteliğinde, olayları tek tek gösterme çabasındadır.

Sahneleri **propagandaları** çerçevesinde ele alacak olursak, Traianus'un Ancona'ya bir liman inşa ettirerek buradan geçiş sağlaması, onun halk adına yaptığı yaşamı ve ticareti geliştiren nice liman ve yol yapımına bir göndermedir. Kabartmalarda İS 115 yılında buraya yapılacak olan takin da varlığı dikkat çeker. Savaşın ikinci kısmı ağırlıklı olarak Oraştie (bugünkü Romanya'nın güneybatısı) bölgesinde geçtiğinden, anlatımda da o coğrafyaya yoğunlaşarak ordunun ulaştığı uzak noktaların anlaşılması hedeflenir. Gece dahi sefere çıkıldığı, yanan meşaleler ile ifade edilir. Yürüyerek katılan Traianus'un mütevazılığı da vurgulanır. Halkın ve Romalı *togatlı*lerin, birlikte kesilecek olan kurban için sunak başında bir araya gelmesi gene imparatorun dindarlığını gösterir. Traianus'un yerli halk için yaptırmış olduğu kamu yararına faaliyetlerin şükran ve barış duyguları ile karşılık bulduğu ifade edilir. Burada halkın bir araya gelişi ve pozisyonları Ara Pacis Augustae'yi anımsatır. Orada olduğu gibi burada da Pax Augusta, salus publica, pietas gibi kavramlar yansıtılır. Iupiter Optimus Maximus için verilen kurban, imparatorun başarılı seferleri ve zafer ile sonuçlanan savaşı içindir. Bir sonraki konumuz olan Traianus'un Beneventum Takı'nda, özellikle geçidin duvarlarında yansıtılan pietas, salus publica ve concordia burada da yansıtılır.

Traianus'un at üzerinde yol alırken halkı selamlar pozisyonunda olması, halk tarafından 'kurtarıcı' olarak kabul edildiğinin propagandasını içerir. İnşai faaliyetlerin artık Romalı askerler tarafından değil, pax havası içinde yerli halk tarafından yapılması, medenileşme hareketi olarak yansıtılır. Ancak Dacialılar'ın lideri Decebalus, Romalılar'ın bu sözde 'medenileştirme' hareketini bozan ve saldıran birisi olarak sahnede yer alır. Sadece bir defa askeri bir hareket içinde verilmesi ve onun da başarısızlık ile bitecek olması, kendisinin Romalılar tarafından küçük düşürülen bir pozisyonunda aktarıldığını gösterir. Zaten ikinci savaşın çıkmasının da yegane 'suçlusu', barış sözünde durmayan Decebalus olarak yansıtılır.

Kompozisyon ve stil: 'Büyük Traianus Frizi'nde veya aşağıda göreceğimiz Traianus'un Beneventum Takı'nda, stilistik olarak derinlik ve figürlerde yumuşaklık ile esneklik gözetilirken, Traianus Sütun'u şematik ve çizgisel bir stil gösterir. Bunun nedenine bakmamız gerekir: Traianus Sütunu'nda, Traianus'un savaşlarının ve zaferlerinin kabartma sanatında aktarılırken, betimlerin önce bir rulo üzerine çizilmiş sahnelerden alındığını düşünürüz. Ruloların açılmış hallerinin taşla aktarılması gerçekten de mümkündür. Tarihçi gibi çizimcilerin de orduya eşlik ettikleri ve imparatorluk arşivi için olayları belgeledikleri bilinir. Nitekim Traianus'un savaşları da comentarii (tarih yazarları/yorumcuları) tarafından savaş meydanlarında rulolar üzerine eskiz halinde çizilir ve not halinde yazıya dökülür. Bu çizimlerin sonradan bir sütun üzerine, olayların cereyan ediliş sıralamasına sadık kalınarak aktarılmış olmaları, kabartma sanatındaki 'sürekliliğin' başarı ile gelişmesine katkı sağlar. Boyalı olduğunu düşünecek olursak, bugün bıraktığı etkiden daha fazla derinlik ve canlılık hissi uyandırdığını düşünebiliriz.

4) Beneventum Takı

Beneventum'daki takın kabartmalarının, yapıldığı günden bugüne kadar oldukça iyi korunmuş olarak günümüze ulaşması, ender bir durumdur ve Roma İmparatorluk kabartmalarının yorumlanması adına büyük bir şanstır (**Res. 42**).



Res.42

Traianus Sütunu'nda, imparatorun Dacia savaşları tarihsel gerçeklik ağırlıklı verilirken, buradaki anlatım alegorik figürler ile desteklenerek karakterize edilir. Extispicium Kabartması, Constantinus Takı'ndaki 'Büyük Traianus Frizi' ve Traianus Sütunu'nda içerik, Traianus'un Dacia Bölgesi'ndeki savaşları ile bağlantılıdır. Beneventum Takı ise Dacia savaşlarının başarı ile sonuçlandırılması ve topraklarının Roma eyaletine katılması ile, imparatorun İS 113-117 yılları arasında doğudaki Parth savaşları sonucunda Mesopotamia'yı Roma eyaletine kattığı sürecin başındaki dönemi kapsar. Bu tak için yapılacak olan kabartmaların programının oluşturulduğu sırada Parth savaşının planlaması yapılır. Takın tamamlandığı İS 114 yılında savaş başlar. Bir görüşe göre de, takın son haline getirilmesi, İS 118 yılında, Hadrianus zamanına kayar.

Traianus, onu bekleyen doğu seferlerini iyi planlaması ve doğuya giden yolları ve limanları inşa ettirmesinin hayati önem taşıdığının bilincindedir. Nitekim Arabia adı altında Roma topraklarına bağlanan yeni eyaletin kentlerinden Petra, karavan rotasına hakim bir konumda, Akaba körfezini kontrol ederek doğu ticaretinin güvenlik altında tutulması açısından stratejik bir öneme sahiptir. Ayrıca daha doğuda dikkate değer olan Parthlar'a karşı Alexandro Magno ve Caesar zamanından bu yana sürdürülen mücadelelerin sonucunda Parthlar'ın merkezi olan Ctesiphon'un ilk defa Romalılar'ın eline geçmesi hedeflenir. Traianus zamanında anlaşmazlığa neden olan Ermensitan da, İS 114 yılında fethedilecek ve bir eyalet olarak Roma'ya bağlanacaktır. Mesopotamia ve Euphrat Nehri'nin doğusunda ise Assyria eyaleti oluşturulacaktır. İşte bu nedenlerden dolayı Traianus doğu seferi öncesinde, yol ağının zenginleştirilmesi konusuna ağırlık verir. İS 109 yılı civarında, Via Appia'nın devamı olarak düşünülen, Via Traiana yani Traianus yolu, Beneventum'dan geçirilerek güney Italia'da önemli bir liman kenti olan Brundisium'a (bugün: Brindisi) bağlanır. Dolayısıyla doğu seferlerine açılacak olan kapının bağlantısı da sağlanmış olur.

Bu süreçte senato Via Traiana'nın başlangıcı olan Beneventum'da imparator için söz konusu onurlandırma takının inşa edilmesi kararını alır. Bu tak, Traianus'u Pater Patriae olarak kutlayan en önemli anıttır. Adeta imparatorun Roma'nın zenginliği ve iyiliği için yaptıklarının resimli anlatımıdır. Resmi ideoloji burada açıklanır sanki. Aynı zamanda adeta büyük bir savaşa girmeden önce bir 'moral takı' niteliğindedir.

Takın her iki uzun tarafının *attikas*ında aynı yazıt yer alır ve tak buna göre İS 114 yılına tarihlenir.

'Tanrısal Nerva'nın oğlu imparator Caesar'a,
Nerva Traianus Optimus Augustus'a, Germen ve Dacia Fatih'i'ne,
18. tribün hakimî zamanının Pontifex Maximusuna,
7. imparator ilan ediliş ve 6. *consul*luğu zamanında,
Vatanın Babası en cesur Princeps
Seanto ve Roma Halkı'

Yazıtta geçen ve kurban sahnesinde alegorik olarak betimlenen Genius *Senatus*un varlığının, Scott Ryberg'e göre Roma senatosu kararı ile yapılan takin ve özellikle kurban sahnesinde gördüğümüz töreninin, Traianus'un Dacia zaferleri sonrasında (İS 106) Roma'da Capitol'de Iupiter'e şükran için yapılan törenler ile ilişkilendirilmesi mümkündür. Ancak daha fazla bilim insanının katıldığı yorum, bu takin Traianus'un Via Appia'nın uzantısı olarak inşasını başlattığı Via Traiana projesini tamamladıktan sonra, İS 109 yılında açılışı yapılarak tam da bu yolun başladığı noktaya dikilmiş olduğundan, Dacia başarısının ön planda olamayacağı yönündedir. Fittschen'a göre, takı belli tarihi bir olay ile ilişkilendirmemek, daha ziyade alegorik mesajlar ile bir politik programın yansıtıldığını düşünmek doğru olacaktır. Bu durumda imparatorun tanrılara karşı dini vecibeleri yerine getirmesi (*Pietas Augusti erga deos*) ile propaganda yaptığı sonucuna ulaşılır. Aslında her iki görüşün birlikte uygulandığını da ileri sürebiliriz: En son kazanılan başarı vesilesi ile imparatorun dini ve askeri görevlerini yerine getirmesi aktarılır. Zaten aşağıda inceleneceği gibi, alttaki paneller ile ortadaki paneller arasında yer alan friz alanındaki *Victorialis* ve *Tellus*, *Okeanus* gibi diğer alegorik figürler belli bir olaydan bağımsız olarak, zamansız ve mekansız, geçmiş ve gelecekteki başarılarla ithafen yapılır. Tak Roma'nın geçmişteki ve gelecekteki başarılarının yansımasıdır. Burada ayrıca imparatorun hayırseverliği ve lütufları vurgulanır. Nitekim takin en önemli ve dikkat çeken yerleri olan geçit kısımlarında, Beneventum'dan Brundisium yönünde ilerlerken, solda Traianus'un merkezde olduğu kurban kesme sahnesini, sağda ise İS 99 yılından sonra genişletilen, imparatorun Italia cemaatlerindeki muhtaç ve yetim çocuklar için bağış (*alimentari*) dağıtma sahnesini görürüz.

Takin geçit kısmındaki kurban sahnesinde (Res. 43) Traianus, zengin kıvrımlı *togas*ını başının üzerine çekerek (*capite velato*) Pontifex Maximus (kurban kesen ve en üst düzey dini yetkisi olan imparator) vasfı ile verilir. İki yanında birer yetkili ve asil memur *togati* eşlik eder. Traianus'un sağ omzunun arkasındaki kişi için Hadrianus önerisi getirilmiş olsa da kabul görmez.



Res.43

Traianus ve karşısındaki, tek alegorik figür olan ve Genius Senatus olarak yorumlanan sakallı kişi, dörtte üçlük bir açı ile sahneye yerleştirilerek, sahne içinde odak noktası oluşturur. Genius *Senatus*un arkasında bir memur daha görülür. Sahnenin ortasındaki Üç Ayak üzerinde kurban ateşi yanar ve arkasında duran camillus elinde kapağı açık tütsü kutusu tutar. Traianus sağ elinde olduğu düşünülen patera ile ateşe doğru adak tütsüsü atar. Arka planda tibicen (flüt çalanlar) görülür. Sırada boğanın kurban edilmesi vardır. Boğa etrafındaki figürler de adeta Traianus'un işaretini beklercesine ona doğru döner. Yere çökmüş olan victimarius (kurban hizmetlisi) boğayı kontrol altında tutmak için başını sağa ve aşağıya doğru bükür. Victimarius aynı zamanda sahnenin en solunda boğaya öldürücü darbeyi indirmek üzere sağ kolunu kaldırır ve üst gövdesi ile adeta güç almak üzere aksi yöne dönmüş olan popa (kurban hayvanını öldürmek ile görevli kişi) ile göz temasında bulunur. Arka plandaki victimarius da, birazdan alacağı ve pişireceği iç organlar için hazır ettiği kovayı omzunda taşır. Sahne solda bir memur ve sağ arkasındaki lictor ile sonlanır. *Lictor*lar tüm sahneye yayılır. Yönetim gücünü ifade eden *lictor*ların sayısı on iki olmalıdır. Tüm katılımcıların başlarında çelenk bulunur; bu törensel kurban Jupiter için yapılır.

Takin geçit kısmındaki diğer kabartma, imparatorun başışlarını (alimentari) (Res. 44) ve genel anlamda hayırseverliğini vurgulayarak, imparatorun muhtaç ve yetim çocuklara lütuflarını aktarır. Kurban



Res.44

sahnesinin ayna tersinde olan bu kabartmada Traianus solda yer alarak, kurban sahnesindeki betimi ile tam karşılıklı durur. Başlı günümüze ulaşmayan Traianus, tunica üzerine askeri ama barış zamanı giyilen *paludamentum* ile görülür. Kendisine on iki lictor eşlik eder. Ortadaki sahne, kurban sahnesinde olduğu gibi yarım daire oluşturacak şekilde yerleştirilerek merkezi vurgular. Merkezde bu sefer Üç Ayak yerine, üzerinde dağıtılmayı bekleyen para keselerinin olduğu küçük bir masa yer alır. Masanın solundaki memur farklı bir biçimde masaya önünü, imparatora ve izleyicilere ise arkasını dönmek suretiyle arkadan dörtte üçlük bir duruş ile sahnedeki yerini alır. Sağdan, yanında ve ayrıca omzunda çocuk ile bir baba veya eğitmen masaya yaklaşır. Sahnenin en sağında parasını almış olan bir baba veya eğitmen, yanında ve omzunda birer çocuk olmak üzere, geniş adımlar atarak sahneden ayrılmak üzeredir. Bu grubun karşıdaki kurban sahnesinde en hareketli grup olan boğa ve popa ile karşılıklı denk gelmeleri, tak üzerindeki uyumu işaret eder. Sahnenin sağ arkasında, başlarını sola doğru çevirmiş, surlu taç takan ve en sağdakinin kucağında bir çocuk olan üç kadın gözlemlenir. Taçlarından dolayı Italia'nın hayırseverlik örgütlenmelerini temsil eden bölge kişileştirmeleri (perzonifikasyon) olarak düşünülebilirler. Bu durumda masanın arkasında yer alarak para dağıtan memura doğru bakan dördüncü, benzer şekilde ama daha etkili ve tacının üzerinde bir örtüsü olan matronal görünümüne kadın, Italia kişileştirmesi olarak yorumlanabilir.

Alimentaria (hayırseverlik) organizasyonu Nerva zamanında kurularak Traianus tarafından geliştirilir. Simon'a göre Traianus'un önünde duran memur *curator viarum publicarum*dur (kamu yollarının denetçisi). Bu *curator*ların bir görevi de, sorumluluk alanları içindeki alimantar başışları dağıtmaktır. Bu sahnede sadece Beneventum'da değil, genel anlamda imparatorun veya *curator*ların hayırseverliğine işaret ediliyor olmalıdır. Tam da takın kemerinin altındaki geçitte yer alan kurban ve alimentari sahneleri, buradan geçen herkesin imparatorun sadece Beneventum'da değil, her yerde ve her zamanki dindarlığına ve hayırseverliğine gönderme yapılması anlamında en uygun yere yerleştirilmiş olurlar.

Takın kent tarafında, yani Beneventum'dan Brundisium'a gidilen ve Beneventum'a bakan **kuzey tarafındaki sağ alt kabartmada, toga giyen Traianus *lictör*lar eşiliğinde, soldan gelen üç kişi (Res. 45)** ile buluşur. Soldaki köpeğinden dolayı güvenlikten sorumlu bir piyade asker olmalıdır; sınır birliklerinde bu görevi yürüten askerler vardır. Sağdaki, arka planda görülen atı dizginlerinden tutar ve askeriye'deki atlı *auxilia* (ordu destek birimi) temsilcisi olarak yorumlanır. Başında bir hayvan postu taşıyan ise bir *signiferiye* benzese dahi, *signum*unun olmamasından dolayı Romalı olmayan, sınır ötesinden yabancı destek kuvvetlerine mensup askerlerden olmalıdır. Traianus Sütun'unda otuz altıncı sahnede de benzer bir figür vardır; ihtiyaca göre orduya alınan



Res.45

düzensiz birliklere ait bu kişi, orada olduğu gibi burada da Moesia'dan bir askeri yansıtır olabilir. Bu askerler kendi bölgesel giysileri ile betimlenirken, buradaki figür tunica ve exomis benzeri, sivil giysiler içinde verilir. Savaş dışı zamanlarda Roma *legion*lerinin, örneğin adlocutio gibi sahnelerde bu giysiler ile belirdikleri gibi, bu yabancı askerin de aynı şekilde karşımıza çıkması, onun da her açıdan Roma ordusuna entegre edildiğini gösterir. Burada, Beneventum Takı'nda yabancı destek biriminden bir askerin, Traianus tarafından direkt muhattap alınması, söz konusu birliklerin Roma ordusunda ne denli önemli olduğunun bir göstergesidir. Burada aynı zamanda Romalı olan ve olmayan askerlerin uyum içinde (concordia) görev yaptıklarının da propagandası yapılır. Genel kabul gören, bu üç figürün, İS 98/99 yılında Traianus'un orta Danube Bölgesi'nde (Caruntum, Aquincum) askeri üssü denetlemesi ve daha etkin bir sonuç alabilmek için kurallar (disciplina exercitum/disciplina castrorum) getirmesinin, askerler eşliğinde sahnelendiğidir. Daha önceleri, Roma'da Forum Boarium'da tapınım gören üç tanrı (ortada Hercules, diğerleri Portunus ve Apollon) yorumu ise yankı bulamaz.

Yine kent tarafında, **sol alttaki sahnede, imparator on iki lictor eşliğinde, sol tarafa yakın dörtte üçlük bir profil ile tunika ve toga içinde verilir (Res 46)**. Sağa dönük olan başı günümüze ulaşmamıştır. Yine tahrip olan sağ kolunu öne doğru uzatır ve önünde duran, German



Res.46

premi olduğu düşünölen kişi de kendisine elini verir. Germe preminin, Roma'nın kendisini belli şartlarda koruyacağı yönünde imparator ile yaptđđ anlaşma (pactio cum barbaris) nedeniyle elini uzattđđını düşünöbiliriz. Burada Romalı olmayanların tunica benzeri, sağ omuzda fibula ile tutturulmuş pelerinleri ve pantolonlu giysileri oldukça Roma giyim biçiminin benzeri bir tarzı yakalamış olsa da, saçları ve sakalları farklıdır. Benzerlikleri, onların Romalı olmayanlar içinde gene de yüksek bir 'medeniyet' seviyesini yakalamış kişiler oldukları imajını yansıtır. Sahnenin merkezinde, sol elinde şimşek tutan, antlaşmaların koruyucusu Iupiter Feretrius'un bulunması bu yorumu destekler. Hem Iupiter'in sert bakışları hem de Germeleler'in kabartma üzerinde dört kişi olarak yer alırken, Romalıların sahneyi doldurmaları, Romalıların her anlamda üstünlüğünü gösterir. Bu sahne İS 97 yılında Traianus'un 'Germanicus' unvanını alarak, İS 98 yılında Rhenus ve Danube civarında olduğu zamanı ifade eder. Böylelikle Roma halkının güvenliğinin (Securitas Populi Romani) propagandası yapılır.

Takin yine kente bakan tarafında, **sağ üstteki betimleme** ele alınacaktır (**Res. 47**). Görüş seviyesi yükseldikçe, figürlerin daha fazla yüksek kabartma olarak çalışıldıkları ve aşağıdan görölme kaygısı sonucunda kabartmadaki katman sayısının azaldđđı, arka planda



Res.47

kalacak olan betimlere daha az yer verildiği dikkati çeker. Sağda duran Traianus, tunica üzerine seyahat ve barış giysisi olan paludamentum giyer. *Lictorlar* ve diadem takmış iki kadın Traianus grubunu oluşturur. Kadınlardan Traianus'un solundaki mutluluğun, şansın, bereketin ve verimliliğin tanrıçası **Felicitas** olarak adlandırılır çünkü *diademi* olmasının yanı sıra bereket boynuzu da taşır. Ön planda solda tunica, uzun palto, sur tacı ve önünde saban bulunan Italia (veya kent ve kırsaldaki Roma değerlerinin perzonifikasyonu olan Oecumene) kişileştirmesi, Felicitas'ın varlığı ile verimli topraklarda saban sürerek ve yanında savaş tanrısı Mars'ın elini sağ omzuna koyması ve dikkatli bakışları ile onu destekler şekilde verilmesi, Italia toprakları için güven veren bir etki bırakır. Kabartmanın ön kısmında diz çöken küçük çıplak bir erkek çocuk ile uzun giyimli daha büyük bir kız çocuğu bulunur. Bu çocuklar etraflarındaki, anılmış olan önemli kimlikler tarafından adeta bir çember içine alınır. Burada bereket ve güven ile Italia'nın çocuklarına bahsedilen alimentari bağışlarına gönderme yapılır; nitekim Alimentatio Italiae ile Felicitas Italiae birleşir. Bu çocuk betimlerinin, imparatorluğa yeni katılan yabancı toprakların dolayısıyla yeni Roma eyaletinin ya da sınırlarının çocuklarını ve onların entegrasyonunu ifade etmesi olasıdır. Nitekim Traianus'un Aureus sikkelerinde benzer sahneler 'Restitutor Italiae' ibaresi ile dolaşımdadır. Sesters sikkelerinde de bu sahneler 'Alim Ital' lejantı ile darp edilir. Traianus zamanının sağladığı evrendeki mutluluk ve bereket (Felicitas Orbis Terrarum) hem sikkelerde hem de Beneventum Taki'nda bu şekilde ifade edilir.

Takın kente bakan tarafında, **sol üst kabartmaya** baktığımızda, **alimentari konusunun askeri yönü vurgulanır (Res. 48)**. Traianus yine tunica ve paludamentum ile belirir; arkasında *lictorlar* bulunur. Bunlardan Traianus'un tam arkasında duran lictor daha yüksek kabartma olarak çalışılarak önemi vurgulanır çünkü bu hepsinin başı olan lictor *proximustur*. Göğsü üzerinde düğümlenen saçaklı palto giyer. Başında defne çelengi, ayaklarında hayvan postu çizmeleri olan, zırhlı ve *paludamentumlu* bir genç merkezde yer alır ve Traianus'a doğru döner. Yukarı kaldırdığı sol elindeki mızrağından güç alır. Kırık sağ kolunu asker adayına doğru uzatır ve onu Traianus'a takdim eder. Bu genç Honos veya Genius Populi Romani olarak yorumlanır. Arka soldaki kişinin elinde bir metre vardır. Sağda, memur olduğunu düşündüğümüz, arkasını kısmen dönmüş ve Traianus tarzında giyinmiş olan genç adamın da elinde bir metre görülür. Bu figür ile asker adayları arasında arka planda, sur tacı ve defne çelengi olan bir tanrıça, belki de Virtus-



Res.48

Italia yer alır. Sol elinde vexillum (savaş bayrağı) taşıyarak sahnenin askeri karakterine vurgu yapar. Sahnenin tümünde askere alma ile bağlantılı etkinlikler görülür. Honos ve Virtus, adaylardan beklenen etik değerlere işaret eder. Italia, Alimentatio *Italiaen*in (çocukların bağışlar ile yetiştirilmeleri) eseri olarak, Italia'nın her tarafından askere gelen adayların, Roma halkından ve Roma vatandaşı olmalarına işaret eder.

Takın kent tarafının **attika katında**, tak yazıtının her iki yanında da sahneler bulunur. Aşağıdan bakıldığında görünürlüğü arttırmak adına, artık figürler daha da yüksek, az sayıda ve katman azaltılarak çalışılır. Yazıtın **sağ tarafındaki kabartmada, Traianus sağ tarafta yer alır (Res. 49)**. Tunica üzerine giydiği paludamentum sağ omzunda düğümленir. İki lictor kendisine eşlik eder. Solda daha yaşlı ve portre özellikleri gösteren bir kişi vardır. Traianus ile yakınlığına işaret eden duruş biçimi, onun belki de Dacia savaşlarını başarıya taşıyan, imparatorun İS 110 yılında ölen, sadık ve başarılı komutanı L. Licinius Sura olabileceğini gösterir. Sol tarafta Traianus'un önünde diz çökerek ellerini ona doğru uzatan kadının Dacia gibi bir eyalet veya ülke kişileştirmesi (perzonifikasyon) olduğunu düşünebiliriz. Sağda ve solda yerde yatan iki nehir tanrısı kişileştirmesi, sahneyi çevreler. Nehirler Danube Nehri'nin kollarını ya da Italia'daki nehirleri ve denizi temsil ediyor olabilir. Soldakinin üzerinde bir köprü görülür. Diz çöken kadının Mesopotamia, nehir kişileştirmelerinin ise Euphrat ve Tigris olmaları önerisi ise kronolojik olarak örtüşmez. Bu köprü Traianus'un mimari Apollodoros tarafından



Res.49

yapılmış olan Danube köprüsü ya da Traianus'un Italia'daki köprü inşaatlarından birisi olabilir. Danube köprüsünün kalıntıları bugünkü Romanya'da, Turnu Severin'de (Drobeta) bulunur. Arkada duran üç adamdan ortadaki bir toga, solda durarak ortadakinin omzuna elini koyan ise tunica ve üzerine attığı bir pelerin (paenula) giyer. Bunlar Danube civarında olup yeni eklenen eyalete yerleşen Romalılar olabilir mi? Her halukarda sahne bir meşe ağacı ile tamamlanır. Bu sahnede bir yeni düzenin getirilmesi (**restitutio**) söz konusudur. Bunun hangi bölge veya ülke olduğu sorusu açık kalacak gibidir çünkü belirleyici bir özellik bulunmamaktadır.

Takin kent tarafında, attika katının yazıtının sol tarafındaki kabartma (Res. 50), imparatorun da betimlemesi dahil olmak üzere, yarısına kadar tahrip olmuştur. Beneventum Müzesi'nde bulunan bir parçadan anlaşıldığına göre, imparatora yine en az bir lictor eşlik eder. Traianus'un olması gereken noktanın sağında tanrılar vardır. Burada Dacia Bölgesi'nde kabul gören tanrıların, Roma-Italic tanrılar ile özdeş tutulduğu dikkat çeker. Özellikle Diana, bölgedeki aynı vasıflara sahip



Res.50

tanrıça ile bir görülür. Buradan çıkan sonuç, bu kabartmanın da Dacia zaferleri ile ilgili olabileceğidir: Solda üst kısmı çıplak olan genç, başında defne dalı çelengi olup sol elinde thyrsos tutan ve Bacchus-Dionysos ile özdeş olan Liber *Pater*dir. Kendisi ve imparator arasında, sağ elinde thyrsos tutan tanrıça Libera durur. Onun yanında uzun giysili ve başında başak çelengi, sol elinde meşale taşıyan hububat ve tarım tanrıçası Ceres bulunur. Sağda hayvan postundan çizmeleri ve sırtında sadak ile Diana yer alır ve Traianus ile el sıkışmak üzere sağ elini uzatır. Sakallı ve yaşlı orman tanrısı Silvanus, sol elinde ve başında çelenk olarak kozalak taşır. Burada anılan **Liber, Libera, Ceres, Silvanus ve Diana**, Dacia Bölgesi'ndeki karşılıkları kadar Roma'da da, bereket ve bolluk ile ilişkilendirilen tanrı/tanrıçalar olduklarından, çok yaygın olarak betimlenir.

Takın kent tarafının **kemerlerinin köşe yaptığı noktanın en alt kısımlarında**, dört mevsimin alegorisi yer alarak, bu tarafta bahar ve yaz; takın diğer, kente giriş cephesinde ise sonbahar ve kış çalışılır. Bunlar yıl boyunca süren mutluluğu (*felicitas temporum*) temsil eder. Bir anlamda askeriye'nin ağırlıklı konu edildiği bu tarafta, barış sayesinde refahın gelecek olmasının yani *Felicitas Italiae*nin propagandasının yapılması doğaldır. Ayrıca, evrene barış getiren Traianus sayesinde, diğer yani kente giriş tarafındaki kemer köşelerinde görülen *Victoriaların*

karşılığında, burada solda barış içindeki Tellus yani geniş topraklar ve sağda Oceanus yani denizler kişileştirilerek çoktan yerlerini almışlardır.

Şimdi artık takın kente giriş yani Brindisium'dan Beneventum'a giden yöndeki cephesini irdeleyebiliriz. Burada attika katında ve en altta birer olay bütünlüğü aktarılır. **En altta, hem solda hem sağdaki kabartmalarda Princepsin İS 99 yılındaki adventusu konu edilir (Res. 51).** Traianus o tarihte, bir buçuk yıldır imparator olmasına rağmen henüz başkente gidememiştir çünkü Danube ve Rhenus boylarındaki savaşlar daha acildir. Bu konuları takın kent tarafındaki en alttaki iki kabartmada görmüştük. Böylelikle kent tarafı ile kente giriş tarafının alttaki kabartmalarının birbirleriyle bağlantılarının olduğu anlaşılır. Bir tarafta sınırların güvenliği için verilen mücadele, diğer tarafta zafer sonrası kentte karşılanma (adventus). Kente giriş tarafında alt sağdaki kabartmada toga içindeki Traianus ve karşısındaki praefectus urbi (Roma'nın üst düzey güvenliğinden sorumlu kişi) benzer pozisyonda verilir; Traianus'un takdan geçerek kente girmesi için adeta buyur edilmesi jestini görürüz. Kemerin içinde ve etrafında, ellerinde balta ve fascesleri ile on iki lictordan ilk ikisi yer alır.



Res.51

Kente giriş tarafında **alt soldaki kabartmada üç alegorik figür Princepsi karşılar (Fig. 52).** Ortada imparator yer alır. Sağında sakallı bir togatus olarak imparatoru sol eli ile selamlayan Genius Senatus



Res.52

bulunur; sağ eli tahrip olmuştur ancak elinde bir küre tutmuş olabileceği ve böylelikle evrenin senato tarafından imparatora takdim edilmesinin gerçekleştiği ileri sürülür. Genius *Senatus*un arka solundaki *togatus*un kimliği tartışmalıdır. Başında surlu tacı ve elinde, ucunda bandları uçuşan defne çelenkli asası bulunur. Genius *Ordinis Equestris* (atlıların *Geniusu*) veya *Genius Castrorum Praetorium* (askeri birliklerin *Geniusu*) ya da *Genius Municipii*–*Genius Coloniae* olarak öneriler bulunur. *Beneventum*'un *Geniusu* olduğu da düşünülür. Sahnenin sağında genç bir adam olarak, üst kısmı çıplak ve elinde bereket boynuzu ile *Genius Populi Romani* görülür. Arka planda, karşılama sırasında gelen Roma halkı bulunur. En soldaki kişinin paltosunu örtünme şekli (*trabea*) nedeniyle bir atlı asil asker olduğu düşünülebilir. Buradaki mimari veriler, *Forum Romanum*'daki senato binası olan *Curia Iulia*yı işaret eder.

Kente giriş tarafında, **sağdaki orta katta zengin kıvrımlı toga içinde Traianus görülür (Res. 53)**. Birçok *lictor* eşlik eder; *lictor proximus* yüksek kabartma olarak ve başarılı dörtte üçlük yerleştirilişi ile daha fazla dikkat çeker. Solda Traianus'dan daha küçük *togalı* üç adam yer alır. Ayaklarına sıradan *calcei* giyerler. Arka planda üç tanrı vardır: Sağda başına doğru çelenk götüren Apollon, yanında sağ omzuna labutunu yaslayan ve aslan postu olan Hercules. Üstü çıplak olan üçüncü tanrı ana kayaya oturur vaziyettedir ve sol elinde tuttuğu çapa nedeniyle limanların tanrısı *Portunus* olduğu düşünülür, toplanılan yerin



Res.53

de bir liman olduğu ileri sürülür. Traianus; Centuncellae, Ancona ve Ostia'daki Portus Traiani gibi Italia'nın ticareti için çok önemli limanların kurucusudur. Söz konusu kabartmadaki limanın tespiti için **Apollon, Hercules** ve **Portunus** bir ipucu veriyor olabilir. Domaszewski, bu üç tanrının da Roma'da Tiber limanının bulunduğu yeri işaret ediyor olabilecekleri üzerinde durur. Nitekim, Capitol ve Aventin tepeleri arasındaki Forum Boarium (büyük baş hayvan pazarı) civarında kutsal mekanları bulunur. Bu durumda, Traianus'tan daha küçük *togalı* üç adam da tüccar olarak yorumlanabilir. Böylelikle Traianus'un Italia'da ticareti desteklediğinin propagandası yapılıyor olabilir. Bu kabartmanın diğer, kent tarafındaki karşılığında görülen Italia kişileştirmesi çerçevesindeki alimentatio, bu tarafta daha spesifik bir açı ile ortaya konulur. Traianus zamanının başlıklarının, tarımı ve ticareti desteklemesi sonucunda ulaşılan refah böyle ifade edilir.

Kente giriş tarafında, **soldaki orta katta, *togalı* Traianus solda durur (Res. 54)**. Lictor proximus Traianus'un arkasına doğru yer alsa da, yine yüksek kabartma olarak çalışıldığından, dikkat çeker. Karşısında duran ve yine Traianus'tan daha küçük verilmiş olan *togalı* adamlara doğru sağ kolunu uzatır. Görüşlerin çoğu, bu *togalıların*, sivil hayata dönen emekli yani **veteran askerler** oldukları yönünde birleşir. Uzun giysili, başında surlu tacı ve sol elinde yatay sopasının üzerinde beş küçük kartallı bir vexillum taşıyan ve oldukça uzun ve iri bir tanrıça,



Res.54

daha doğrusu kişileştirme, toga giymiş bu adamlardan Traianus'un karşısında duranın arkasından uzanarak elini göğsüne koyar. Kent tarafında, askere alma kabartması ile ilişkili olduğu şüphesiz olan bu kabartmada da, orada görülen Virtus-Italia tekrar edilmiş olmalıdır. Sola doğru devam ettiğimizde, Virtus-Italia'nın arkasında, Traianus'a doğru bakan *diademli* ve sadaklı Diana yer alır. Sağ arka köşedeki mızraklı ve köpekli figür de ormanların tanrısı Silvanus olmalıdır. Diğer tarafın attika katında görülen Silvanus'un aksine burada çam-kozalak tacı ve dalı görülmez. Diana ve Silvanus Italia'yı temsilen yer alır.

Kente giriş tarafının **attika katında, yazıtın sol tarafındaki kabartmada**, en alttaki iki kabartmada gördüğümüz gibi yine **bir adventus** sergilenir (Res. 55). Ortada, sol elinde asa, sağ elinde şimşek tutan, en önemli Roma tanrısı Iupiter Optimus Maximus yer alır. Sağında karısı Iuno, solunda kızı Minerva bulunur. En alttaki adventus sahnesindeki Genius Senatus ile Iupiter benzerlik gösterir. Capitolin üçlüsü (trio) olan Iupiter, Iuno ve Minerva'nın arkasında labut ve aslan postu ile Hercules, defne dalları ve thyros sopası ile Liber-Bacchus ve başında zengin tacı ile sağ elinde meşalesi olmak üzere Ceres ve son olarak en sağ arkada kanatlı başlığı ile yılanbaşı sopası (caduceus) olan Mercur bulunur. Yazıttaki Fortissimus Princeps ibaresi, Hercules vasıtası ile Traianus'un cesaretini, Bacchus ve Ceres ile ürünlerin bereketini, Mercur üzerinden de ticareti temsil ederek ülkenin refahını vurgular.



Res.55

Kente giriş tarafının **attika katında**, **yazıtın sağ tarafındaki kabartmada**, arkasında iki lictor olan Traianus, zengin dökümlü *togası* ile belirir (**Res. 56**). Soldaki lictor hayvan postundan çizme giydiği için Honos olarak yorumlanması daha doğrudur. Traianus'un yanında askeri kıyafetleri içinde bir adam yer alır. Fittschen'a göre bu kişi Roma'nın mitolojik kurucusu Romulus olabilir. Mars'ın oğlu olduğundan, ona benzer bir görüntü içinde verilir. Traianus'a, '**Yeni Romulus**' olarak, Roma'nın yeni kurucusu yakıştırması yapılır. Sol tarafta beş kişi yer alır. Öndeki iki küçük *togati*, İS 107 yılının *consuleri* olarak yorumlanır. İkisinin arasında surlu tacı olan ve sağ elini Romulus'un omzuna koyan bir tanrıça vardır. Arka plandaki takın önünde durduğu için, sağlıklı ve mutlu eve dönüşü temsil eden Fortuna Redux ya da Roma-Italia olarak kimliklendirilir; Romulus ile yakın ilişkisi de bu yorumu pekiştirir. Arkasındaki iki genç Roma ev tanrıları (Penates Publici Populi Romani) olarak yorumlanır. Arka plandaki mimari, duvarlar önünde kemerli ve arşitravlı bir yapılanma gösterir ve Mars alanı veya Capitol olarak düşünülür. Simon, Porta Capena önerisini getirir ve bu durumda tapınak Virtus ve Honos kutsal alanı olmalıdır; zaten gördüğümüz gibi Honos da sahnede yer alır.

Dacia savaşlarından sonra elde edilen esas zafer, **attika katının altındaki ince frizde** yer alır. Bu durum, Titus Takı ile karşılaştırılabilir: Oradaki içerik olan Yahudi savaşının zaferi, aynı konumda verilir. En



Res.56

alttaki İS 99 yılının *adventusu* ile antitez oluşturması önemlidir. Orada Genius Senatus, Traianus'a dünya küreyi (evreni) sunar. Kente giriş tarafının attika katının solunda ise Iupiter Optimus Maximus gücün ve hükümdarlığın sembolü olan şimşegi takdim eder. İmparator artık gücünü insanlardan değil, en büyük tanrıdan alır. Zaten Iupiter Optimus Maximus'da geçen 'Optimus' lakabı, imparatora Beneventum takının bitmesinden kısıbiri süre önce, İS 114 yılında verilir. Ayrıca imparatorun dört atlı arabasının frizdeki yeri, kente giriş tarafının attika katının sol altında, dolyısıyla da kabartmada yer alan Iupiter'in tam altındadır. Bütün bunlar 'Tanrı İmparatorluğu' fikrinin aşılması için çok başarılı bir propaganda oluşturur.

Takin kente giriş tarafının kemerlerinin köşe yaptığı iki noktada biri çelenk, diğeri vexillum taşıyan birer Victoria vardır. **Geçitten ilerlerken, tam tepede ise**, Titus Takı'nda olduğu gibi, burada da dörtgen bir çerçeve içinde bir sahne bulunur (**Res. 57**): Zırh, paludamentum, hayvan postu çizme içindeki Traianus'un başına, **Victoria** tarafından meşeden oluşan taç (Corona Civica) yerleştirilir. Sahneyi Dacia'lıların silahları çevrelediğinden, burada *Princeps*in Dacia zaferlerinden ve Roma'ya hizmetlerinden dolayı onurlandırıldığını söyleyebiliriz.



Res.57

Takın her iki tarafında, alttaki paneller ile ortadaki paneller arasında yer alan ve çok küçük olan friz alanında Victoria; üst panellerin üstünde ve sütun başlıklarının arasında yer alan ve çok küçük olan friz alanında ise pietas (inançlı, dindar olmak) konuları ele alınır. Victorialar, bir *candelaberin* (uzun ayaklı kandil) iki yanında boğa öldürürler. Pietas sahnesinde ise yine bir *candelabrumun* iki yanında camilli yer alır. Zafer alaylarında karşımıza çıkan Pietas-Victoria-Triumphus fikri, burada da çağrıştırmak istenmiş olmalıdır.

Kente giriş tarafında iki yanında Victoria olan, sonsuz ve evrensel zafere işaret eden Aeternitas'ın ya da Pax veya Felicitas'ın betimlendiği düşünülür. Bu da diğer taraftaki karşılığı olan Oceanus ve Tellus ile bütünlüğü sağlar.

Sonuç olarak propaganda açısından Beneventum Takı Traianus'un, tanrılar tarafından desteklendiğini, zaferden zaferden koştuğunu, Roma İmparatorluğu'nun topraklarını genişlettiğini, tüm eski ve yeni eyaletlere refah götürdüğünü, bağış (alimentari) dağıtan iyi bir imparator olduğunu başarılı bir şekilde yansıtan, önemli bir 'tarih kitabı'dır. Beneventum Takı'ndaki önemli sonuçlardan birisi de, Roma soyundan olmayanların da müttefik ve auxilia birimleri olarak imparatorluğun yararına katkıda bulunabileceklerinin propagandasının yapılmasıdır. Traianus ve Mars'ın yeni fethedilen topraklardan getirilen çocukların bir tanrıçaya sunulmaları sahnesinde, tanrıça Italia veya Oecumene bir zamanların

'barbar'ları ile özdeşleştirilen çocukların 'Roma' dünyasında eğitilmeleri için oradadır; çocuklar da artık Italia'nın çocuklarıdır. Bağlantılı sahnede de Romalı olmayan gençlerin askere alınması yer alır. Böylelikle imparatorluğun yeni fethedilen topraklarındakilerin Roma politikasında nasıl yarara dönüştürdükleri gözler önüne serilir. Kuzeyli 'externae gentes', barışın tesisi için müteffiktir artık. Onların savaşçı özellikleri Roma İmparatorluğu'nun sınır güvenliğini sağlayanlar olarak yarara dönüştürülür. Roma tanrıları da buna şahittir.

Beneventum Takı kabartmalarının **kompozisyonu**, genel olarak imparatorun odak noktasını oluşturması üzerine kurgulanarak ya imparator merkeze yerleştirilir, ya da yana doğru konumlandırılrsa da, diğer figürlerin ona doğru bakmaları ile sahnelerde bir düzen sağlanır. **Stilistik** açıdan bakıldığında, özellikle attika katındaki kabartmaların, aşağıda göreceğimiz Hadrianus klazimine giden yolu hazırladığı söylenebilir; burada Traianus'un portresi de farklıdır. Hadrianus klazizmi, Klasik Dönem ile Hellenistik Dönem öykünmelerini birlikte yansıtan bir akım olacaktır. Yüz ve giysi hatları daha yumuşak, figürler daha esnek, duygular daha fazla ön plandadır. Beneventum Takı'ndaki tüm figürler ayrı ayrı titizlikle tasarlanmış ve üzerlerinde adeta birer heykel gibi çalışılmıştır. Her birisi ayrı bir birey veya tanrı olarak değer görmüş gibidir. Bu hissi bize veren, hepsinin saçlarının dalgalarının ayrıntılı olarak çalışılmış ve yüz hatlarının farklı ifadelere sahip olmasıdır. Duruşları ve jestleri de yaptıkları iş veya konumları ile bağlantılı olarak hareket halindedir. Giysiler bazı durumlarda gerçek dışı olarak nitelendireceğimiz oranda fazlaca kıvrıma sahip olsa da, dökümlü ve yumuşak olmaları sahneyi anlamlı kılar.

5) 'Anaglypha Traiani'

'Anaglypha Traiani' adı ile anılan ve *Forumun* ortasında bulunan, iki tarafları da kabartmalı iki friz, bir konuşma kürsüsünün yani *rostran*ın panelleri olarak işlev görmüş olabilir. *Rostradan* ziyade, Domitianus'un kaldırılan atlı heykelinin yerine dikilen tribüne ait oldukları da öneriler arasında yer alır. Her iki kabartma, *Forumda* yaşanmış dönemin gerçek olaylarını ve *Forumun* yapısını yansıtmaları açısından önemlidirler. Örneğin kabartmalardaki Marsyas heykel betimlemesi, gerçekte de heykel olarak sol omzu üzerinde şarap tulumu taşıy vaziyette Cumhuriyet Dönemi'nden Geç Antik Dönem'e kadar *Forumdaki* rostra önünde, bugün 'Palazzo Massimo' olarak bilinen tipi ile yer almıştır. Kabartmalarda görülen sahnelerin, *Forumun* iki uzun kenarını mı yoksa birini mi yansıttığı tartışmalarında, ikinci seçenek ağır basar. Her iki

sahnede görülen kemerlerin ve incir ağacının bu görüşü desteklediği açıktır; üstelik incir ağacı ile Marsyas, ilk sahnenin sonundaki sağ köşesine, diğer sahnenin ise soluna, yani başına yerleştirilerek sahnelerdeki süreklilik vurgulanır ve panellerin karşılıklı değil, *Forum*un sağ tarafında durduklarına işaret eder.

Sahneler kendi içlerinde kapalı kompozisyonlar sergilediklerinden, yaşanan olayların belli bir zaman aralığında gerçekleştiği ifade edilmiş olur. Yine de birbirlerine aitlikleri kesindir çünkü hem incir ağacı ve Marsyas kabartmasının ikisinde de yer alması, hem de her iki kabartma bloğunun arkalarının aynı konuyu ele almaları bu konuda şüpheye yer vermez. Birisinde sağa doğru, diğerinde sola doğru yol alan bir *Souvetaurilia* sahnesi: Kurban edilmek üzere götürülen, vittae ve dorsulae süsü taşıyan boğa (Taurus), başı defne ve vittae ile süslü koç (ovis), başı defne, vittae ve vücudu dorsulae ile süslü domuz (sus). Bunlar çift *lustratio*yu veya farklı olaylar onuruna yapılan kurban törenlerini ifade ediyor olabilir.

Kabartmalar üzerinde Traianus Dönemi'ne ait sahneler yer alır; ancak bunların, Hadrianus tarafından yaptırıldıkları da öneriler arasındadır: Sahnenin sol tarafında **adlocutio** (Res. 58), yani imparatorun seslenişi; sağ tarafında, **alimenta** yani yaranı kimsesiz veya zor durumdaki çocuklara gidecek olan, tarıma verilen düşük faiz kredilerinin uygulamaya konulması yansıtılır. Arka plandaki mimari, Forum Romanum'un sağ tarafını ifade eder ve sırasıyla Basilica Iulia'nın devamı, Vicus Tuscus yolu, Augustus Kemerli ve Caesar Tapınağı'nın konuşma kürsüsü gözlemlenir.

Sahnenin solunda, gemi pruvallı rostra, Rostra Iulia'ya aittir. Bu rostra üzerinde duran, omzunda saçaklı sagum, ayaklarında calcei olan senator ve equesterian, ayrıca fascies veya iki bacula taşıyan



Res.58

toplamda altı lictor görülür. Hepsinin önünde sağa yönelmiş olan toga ve calcei senatorii kıyafeti içindeki imparator Traianus (bazılarına göre Hadrianus), önündeki gruba hitap eder. Dinleyici kitlesinin en önünde, elini yukarıya doğru kaldırmış bulunan bir sözcü yer alır. Diğerleri de toga, paenula ve calcei gibi iyi giyimli on üç kişiden oluşur.

Sahnenin devamı süreklilik içinde ama yeni bir 'sayfa' gibidir. Burada, peplos giyimli kişileştirilmiş bir Italia 'heykel' betimi yer alır. Sol kolunda bir çocuk taşır. Sağında, şimdi tahrip olmuş bulunan diğer bir çocuk 'heykeli' yer alır. Başı tahrip olan, sağ elini 'Italia'ya doğru uzatan ve toga ve calcei senatorii giymiş olarak arkalıksız bir taht ile Aedes Divi Iulii önündeki rostra üzerinde oturan kişi imparator Traianus olabilir. Adlocutio sahnesindeki imparatorun Hadrianus olduğunu savunan görüş, alimenta sahnesindeki yani buradaki imparatorun Traianus ama onun heykeli olduğu yönünde bir yorum getirir. İmparatorun arkasında dört adet paenula, focal ve caligae giymiş olan kişi yer alır. En sonda ise ayrı ayrı kaideler üzerinde bir Marsyas 'heykeli' ve bir de incir ağacı vardır.

Traianus zamanına ait sikkeler üzerinde ALIM. ITAL. monogramları ve İS 101 yılında Traianus tarafından alimata bağışları şerefine dikilen Traianus ile Italia heykellerinin yansıtıldığı darplar, bu sahnenin açıklanmasında rol oynar: Söz konusu sikkeler İS 109-112 yıllarında basılır ve heykeller de Traianus'un *alimentariası* ile bağlantılı olarak düşünülür. Ancak yine de diğer bir öneriye göre, bu sahne kürsüde oturan Hadrianus'dur ve onun İS 118 yılındaki *alimentariası* yansıtılır.

Soldaki kısmen korunmuş olan kabartmada vatandaşların vergi borçlarının kaldırılması (Res. 59) ve imparatorun önünde borç belgelerinin yakılması görülür. Burada yine, Basilica Iulia'nın arkadları



Res.59

betimlenir; sağında görülen her iki adet, altı sütunlu tapınak lon ve Korinth sütun düzenleri ile *Forumun* batısındaki Saturn ve Vespasianus - Titus tapınaklarını temsil eder; aralarındaki boşlukta bir kemer vardır ve burada da Clivus Capitolinus yer alır. Saturn Tapınağı ile Basilica arasındaki boşluk bir tapınağın *intercolumniumu* kadardır. En sağda, iki gemi pruvası şeklindeki Rostra Iulia görülür. Artık kaybolmuş bulunan kabartmada ise Aedes Concordiae beklenmelidir.

Sahne bu sefer yine bir kaide üzerinde yer alan Marsyas 'heykel'i ve arkasındaki incir ağacı ile başlar. Önünde sağa doğru adım atan tunica, caligae, balteus, cingulum giyen bir asker, omzunda üç tabela taşır. Önündeki on asker de tabela tutar, öndekiler ise artık onları yere doğru bırakır. Burada, yakılacağını düşündüğümüz bir odun ateşi üzerine, sırası gelen asker elindeki tabelaları atar. Ateşin diğer tarafında tunica, paludamentum ve tüylü çizmeleri ile Traianus, ateşe verilmek üzere önüne yığılan tabelaları izler. Traianus'un yanında iki lictor yer alır. Sahne, uzun giysiler içinde oturan bir kadının bacakları ile sonlanır; bu bir tanrıça olmalıdır.

Bu eser, gerçekte yaşanmış olan olayların *Forumda* hangi yapıların önünde yaşandığını gösterdiği gibi, alimenta (bağış) yapılması ve vergi borçlarının kaldırılması da gerçek ve imparatorun **propagandası** için çok önemli konuları içerir; bu nedenlerden dolayı eser dikkate değerdir. Zaten Traianus 'iyi imparator' olarak anılan beş imparatorun, bu unvanını en çok hak edenlerin başında gelir. Roma İmparatorluğu ve kendi halkının refahı için ömrünü savaş meydanlarında geçirir. Hem alimenta uygulaması hem de vergi borçlarının kaldırılması işlemi İS 118 yılında Hadrianus tarafından da uygulandığından ve Hadrianus da sevilen 'iyi imparatorlar' arasında yerini aldığından, söz konusu kabartmaların hangi imparator tarafından yaptırıldığı konusundaki tartışmalar devam edecek gibi görünmektedir. Unutulmamalıdır ki, Traianus Hadrianus'u evlat edinmiştir ve Hadrianus babasına karşı vefa borcunu ödemek üzere bu ve bu gibi kabartmaları yaptırmış olabilir.

Traianus Dönemi eserlerinin **kompozisyon ve stil** değerlendirmesi yapılırken, erken Hadrianus Dönemi'nden ayırd edici özellikler görülmez. Bu nedenle burada, Traianus Dönemi olarak ifade edilir: 'Anaglypho Traiani'de, sahnede bulunan sayıca çok figürün hareketlilik içinde ve akıcı verilmesindeki başarı, perspektifin doğru kullanılması ile bağlantılıdır. Giysiler hareketli değildir, daha ziyade basit çizgiler ile pillere hareket kazandırılır. Genel olarak Traianus Dönemi eserlerine bakacak olursak, kendi aralarında farklılık gösterdiğini gözlemliyoruz. Adeta bir geçiş dönemi yaşanır. Extispicium kabartmasında, tapınak önünde

duran imparator ve çevreleyenler, halen Cancelleria kabartmasını çağrıştıran özelliklere sahiptir: Figürler ince uzun, durağan, az sayıda ve özenle yerleştirilmiş figürlerdir; ancak Extispicius kabartmasında, Cancelleria figürlerinin kıvrımlarının yerini daha az çizgisel ve daha doğal dokunuşlar alır. Diğer Traianus Dönemi eserlerinin ortak yanı ise birçok figürün sahneye yerleştirilmesinin arzu edilmesi ve sahnede oluşan 'yığın' sonucunda doğru perspektifin yani derinlik algısının bazı durumlarda başarılı olmamasıdır. Savaş sahnesi de olsa, adlocutio, lustratio gibi durağan sahneler de olsa hepsi çok figürlüdür: Traianus'un Constantinus Takı'nda kullanılan 'Büyük Traianus Frizi' kabartmalarından Traianus'un adventus ve savaş sahnelerinde olsun, Traianus'un Sütunu'nda ve Traianus'un Beneventum Takı'nda olsun aynı durum söz konusudur. Yine de Beneventum Takı'nda genelde yanlarda duran figürlerin, ortada duran imparatora doğru dönmeleri bir odak noktası oluşturur. Traianus Sütunu'nda da akıp giden sahnelerin, konuları itibarıyla kendi içinde gruplandırılarak yerleştirilmeleri başarı bir şekilde aktarılır. Sadece Traianus Sütun'unda alçak kabartma tekniği kullanılır, diğerlerinde özellikle öndeki figürler oldukça yüksek kabartma şeklinde verilir. Hepsinin ortak yanı ise hareketliliği yansıtırma konusundaki başarılarıdır.

VI) HADRIANUS: BİR ENTELEKTÜEL (İS 76/117-138)

Hadrianus, birinci Dacia savaşı sırasında (İS 101-102), Traianus'a quaestor principis olarak hizmet verir. Sonrasında praetor ve arkasından legion komutanı ve ikinci Dacia seferinde (İS 105-106) Pannonia valisi olarak görev yapar. İS 108 yılında consul olur. İS 114-117 yıllarında yaşanan Parth savaşlarında Syria valisi olur ve bu süreçte Mesopotamia'yı da tanıma fırsatı bulur. Hadrianus imparator ilan edildiğinde, valiliğini yapmakta olduğu Syria eyaletinin merkezi olan Antiocheia'dadır. Traianus'un doğu topraklarında çıkan Yahudi isyanlarını bastırmak için gittiği seferinden dönerken İS 117 yılında Cilicia'da Selinus yakınındaki ani ölümü ile Hadrianus askerlerin başına geçer ve sevilen birisi olur. Hadrianus, zaten Traianus'un eşi Plotina'ya yakın olup, onun yeğeni Sabina ile evlenir. Parth zaferini hayattayken kutlayamayan Traianus'a, bu onur Hadrianus tarafından sağlanır ve Traianus'u bir zafer arabası içinde betimleyen bir heykel yaptırır.

Hadrianus siyasi ve askeri açıdan çok gerçekçi bir bakış açısına sahiptir. Traianus'un Parth savaşında kazandığı zaferin ne denli değişken ve riskler ile dolu olduğunun bilincindedir. Parth süvarilerinin Persia platosundaki varlıkları devam ettiği sürece, Syria çölünün doğusunu elde tutmanın hayal olduğunun farkındadır. Bu nedenle üç yeni eyaletten ordu oluşturur. Parth İmparatorluğu ile geçici bir barış anlaşmasına varılır ve Armenia tekrar Roma'nın vassal krallığı olur. Sınır hattı boyunca yeni vassallıklar oluşur ve bunların kralları sınırları koruma görevi çerçevesinde hizmet vermek üzere subvansiyon alır. Diğer kayda değer başarılı bir askeri girişimi Iudea topraklarında olur. Hadrianus bu coğrafyada tarih yazar. İS 129 yılında, Titus'un Iudea'yı tahribatından yıllar sonra gittiğinde, kent harabe şeklindedir. Yahudiler'in efsanevi lideri Simeon Bar Kokhba İS 132 yılında bir ayaklanma başlatınca, Hadrianus bu isyanları bastırarak Hierosolyma'yı (Kudüs) bir Roma şehri haline getirir ve Aelia Capitolina adını verdiği bir kent inşa eder. Aelia, kendi soyunu (gens nomen), Capitolina ise Iupiter tapınağını ifade eder. Yahudilerin kutsal alanlarının üzerine kurulan Aelia Capitolina'ya girmeleri kesinlikle yasaklanır.

Hadrianus çok okuyan, entelektüel, bilge ve filozof bir imparatordur. Hadrianus için şiir, edebiyat, müzik, tıp, resim, heykeltıraşlık, astroloji ve aritmetik, hobiden ötedir. Traianus savaş için seyahat ederken, Hadrianus daha çok okuduklarını pekiştirmek ve daha çok öğrenmek

için gezer. Trakhia, Eleusis, Achaia ve Athenae (Atina) ana rotasıdır. Bithynia, Ephesus, Cyzicus, Smyrna, Cyrene gibi, Yunan kültürünün anakarası dışındaki yerler de çok ilgisini çeker. Hadrianus önce, imparator olduktan sonra Roma'da üç yıl kadar kalır. Ardından, İS 121 yılında, yapacağı üç büyük geziden ilkinde çıkar. İlk gezisi altı yıl sürer. Gallia, Germania, Britannia, Hispania, Asia Minor, Graecia (Yunanistan) ve Italia üzerinden İS 126 yılında tekrar Roma'ya döner. İS 128/129 yıllarında Africa'ya gider. Hemen ardından tekrar Graecia, Asia Minor, Syria, Arabia, İS 130 yılında Aegyptos, İS 131/132 Athenae, İS 133 Pannonia ve İS 133/134 Roma'ya tekrar döner.

Doğuda özellikle Smyrna, Cyzicus, Ephesus, Pergamum, Cyrene gibi Yunan kültürünü güçlü bir şekilde yansıtan yerler dikkatini çeker. Ancak onun için hepsinden öte Athenae vardır: İmparator olmadan önce, İS 111/112 veya İS 112/113 yıllarında Athenae'nin *archon*udur. İmparator olarak ise üç ayrı vesile ile Athenae'ya gelir: İS 124/125, İS 128/129 ve İS 131/132.

Hadrianus hemen hemen tüm eyaletleri bizzat gezen ve gittiği yerlerin kültürlerini anlamak için okuyan bir imparatorudur. Yönetim süresi olan yirmi bir yılın yarısı kadar bir süre seyahat eder ve imparatorluğun en uca köşelerine kadar gider. Seyahat eden Hadrianus'un bu alışkanlığı imparatorluğun yararına olur. Eksikleri gözü ile görür ve imar faaliyetlerini bizzat yerinde inceler. Hadrianus gezileri, inşa ettirdiği sayısız tapınak, nymphaea, thermae, theatrum, forum gibi mimari eserleri ve heykelleri ile başarılı ve iyi bir imparator olarak hafızalara kazınır. Önemli inşai faaliyetlerinden birisi de Britannia'nın kuzeyindeki, surları yüz yirmi kilometre ile en uzun kesintisiz Roma kalesi olan 'Hadrianus Duvarı'dır. Yunan kültürüne olan hayranlığı onu Athenae'de uzun zaman geçirmeye ve yatırımları buraya çekmeye yönlendirir. Altı yüz yıldan bu yana tamamlanmamış olan Athenae'deki Olympieion Tapınağı'nı bitirmesi onun ününe ün katar.

Dini mistisizm ile rasyonalizmin birlikte yürüdüğü bir anlayışı benimser. Yunan kültürüne hayran olduğundan onu özümser ve geleneksel Roma kültürünü, philhellenism ile birleştirir. Yunan filozofları gibi sakal uzatması, onun heykeltıraşlık sanatında tanınırlığını pekiştirir. Traianus sütunu üzerinde sakallı generallerin görülmesi bu modanın İS 100'lerde başladığını gösterir.

Hadrianus, sanat ve mimari konusunda kendi tarzını oturtmaya önem verir. Traianus'un efsanevi mimari Apollodoros'un, Hadrianus zamanında nasıl işinin bittiğini Cassius Dio (69,4) çarpıcı bir şekilde anlatır:

Apollodoros, henüz Traianus imparatorken, bir inşai faaliyet yürüttüğü sırada Hadrianus'un beyan ettiği fikri aşağılayıcı bir şekilde reddeder. Hadrianus imparator olunca bunu Apollodoros'un yanına bırakmaz ve ona Venus ve Roma Tapınağı'nın çizimini yollayarak onsuz da böyle büyük tapınakların yapılabileceğini göstermek ister. Gene de bu önerinin yeterli olup olmadığını kendisine sorduğunda, Apollodoros bu çizimin hayata geçirilmesinin umutsuz bir vaka olduğu yanıtını verir. Hadrianus önce Apollodoros'u uzaklaştırır, sonra da ölmesini sağlar. Apollodoros'un haklı olup olmadığını bilemiyoruz çünkü günümüze ulaşan tapınak, bir yangın sonrası İS 283 yılında Maxentius'un restorasyonunu yaptığı yapıdır ve orijinali hakkında artık fikir vermez.

Yazdığı mektuplarından, iustitia ve humanitas kavramlarına önem verdiği ve her insanın eşit olduğu görüşünü savunduğu anlaşılır. Stoik felsefeye dayanan bu görüşler esas Marcus Aurelius ile zirveye ulaşır. Hadrianus ile, asil sınıfın yüceltilmesi olgusu hemen hemen yok olur. Asil sınıf gelenekleri göz ardı edilerek, bu sınıftan olan senato üyelerine özel ihtimam gösterilmez. Ayrımcılık olmaması gözetilir. Yeni hukuk reformları yapılır.

İS 130 yılında Hadrianus'un gözdesi genç Antinous, antik yazarlardan Cassius Dio (69,2) tarafından detaylı olarak anlatılır. Antinous'un ölümünün, Hadrianus tarafından bildirildiği gibi Nilus Nehri'nde boğulması şeklinde mi olduğunu yoksa gönüllü olarak genç bir hayatın feda edilmesinin, Hadrianus'un yaşamında gerçekleştirmeyi hedefledikleri için gerekli olduğundan onu ölüme mi gönderdiği halen sorgulanır. Antinous'un öldüğü yerde Hadrianus'un onun adına bir şehri yeniden kurması ve Antinoopolis olarak adlandırması veya imparatorluğun her bir yanına adeta onun kutsallık içeren heykellerini, büstlerini ve kabartmalarını sıklıkla Bacchus, Silvanus, Mercuri, Aesculapius, Vertumnus ile birlikte diktirmesi ve hatta gördüğü bir yıldızın onun ruhundan canlandığını söylemesi bunun bir göstergesi midir? Bir Ephesos *cistophorus*u da konuya ışık tutar: HADRIANUS REN(atus): Hadrianus, Antinous'u kurban ederek, aynı ruh ile yeni bir bedende yeniden doğduğuna inanır. Ayrıca Hadrianus'un Antinous için oluşturduğu kült, Hristiyanlığa kadar resmi din kapsamında değerlendirilir.

Görmekteyiz ki Hadrianus'un, Antinous'a olan yaklaşımı, sadece Yunan anlayışında yaygın olan, yaşı ileri erkeklerin genç erkekler ile eş cinsel ilişkilere girerek, kendi güçlerini, cazibelerini ve 'karşı konulmazlık'larını ispat etmek ile sınırlı değildir. Hadrianus'un doğu seferleri ve ziyaretlerinde sonsuzluk vadeden mistik kültlere gösterdiği ilgi bilinir. Bu

nedenle kurban edilecek bir genç hayatın, kendi ömrüne ömür katacağı düşüncesi hakimdir. Üstelik astrolojik incelemeler ile tam ölüm tarihini hesaplayabileceğine inanır.

Stoa felsefesini özümseyen ikinci Sophistler'in anlayışının temeli olan Yunan idealini (Panhellenion) yaşatmanın en önemli ayağı, Yunan eğitimini sürdürmektir. Burada esas olan, genç erkeklerin gerçek ve ideal bir yetişkin erkek olmak için aldıkları eğitim, yani *paideia*dır. Kültürlü elit sınıf için geçerli olan bu anlayış en çok Hadrianus'un yaklaşımı ile Roma'da yerleşir; Antinous da bu idealin en iyi örneğidir ve yetiştiren de Hadrianus'tur. Bithynia eyaletinden olan Antinous, Athenae ve Roma gibi büyük kentlerin eğitim sistemine göre yetiştirilip adapte edilen, yeni bir statü kazandırılan bir öncü olarak lanse edilir.

Roma'daki Villa Hadriana'da Antinous'un birçok heykeli yer alır. Buradaki, Aegyptus'da bulunan bir yere göre adlandırılmış bulunan Canopus kompleksinde, adeta Nil bölgesi canlandırılır. Antinous'un mezar ya da daha ziyade *kenotaph*ının buraya yerleştirildiği düşünülebilir. Onun 'mezar taşı' olarak addedilebilecek, Roma'da şekil verilen son obeliskin üzerindeki yazıtta ifade edildiği şekliyle, bunun Antinous'un mezarı üzerine dikildiği ve Hadrianus'un özel alanında bulunduğu ifade edilse de, maalesef in situ yeri belirlenemez. Bu obeliskin bize ulaştığı yer, Geç Antik Dönem'deki yeridir; obelisk 1822 yılında tekrar ayağa kaldırılır. Cassius Dio'ya göre Hadrianus'un Antinous'a olan özenli yaklaşımının aksine, kendi kız kardeşi Paulina'nın ölümünde, onun için hemen gerekenleri uygulamaması alay konusu olur. Hadrianus son yıllarını hasta ve endişeli olarak Villa Hadriana'da geçirir ve sonuçta İS 138 yılında Baiae'de ölür.

İdeal bir güzelliğin sembolü haline gelen Antinous, Klasik Dönem güzellik anlayışı görüntüsünde sunulur. Onun bu güzelliği, Hadrianus'un Yunan kültürüne hayranlığının bir yansıması olarak, Roma sanatında Yunan Klasik ve Hellenistik Dönem akımlarının retrospektif yansımalarının önemli bir örneğidir. Hadrianus'dan sonra sanat, gittikçe Roma'nın kendine özgü daha kaba ve detay inceliklerinden yoksunlaşacak olan akımlarına doğru kayacaktır.

1) Hadrianeum'da Eyaletler Propagandası

Hadrianus, evrensel anlayışını ifade etmek için kabartmalara eyaletlerin kişileştirmelerini (perzonifikasyonlarını), kentleri ve doğayı aktarır. Çok farklı tipler kullanmakla beraber, özellikle eyalet sakinlerinin eşit haklara sahip ve özgür insanlar olarak yansıtılmasına dikkat eder.

Roma'daki tanrısallaşmış Hadrian Tapınağı olan 'Hadrianeum'da yirmi beş adet eyalet kişileştirmesi bunun iyi bir örneğidir. Ancak kötü korunmuş olmaları nedeniyle kabartmaların çoğunda atribütlerin kaybolması, yorumlanmalarında farklı görüşlerin öne sürülmesini beraberinde getirir. Aşağıda göreceğimiz iki sikke serisinde Hadrianus'un eyaletleri ve Antoninus Pius'un aurum *coronarium* darpları yer alır; sikkelerin arka yüzleri Roma İmparatorluğu'nun topraklarının ve eyaletlerinin kişileştirmelerini aktarır ancak seri eksik olarak ele geçtiğinden tüm eyaletler yoktur ve hangi kriterlere göre bir seçim yapıldığını söylemek zordur. Bu durumda çağdaş olsalar dahi sikkelerden elde edilen bilgiler sınırlı olarak söz konusu Hadrianeum kabartmalarının yorumlanmasına katkıda bulunur.

Tapınak Campus Martius'da, Augustus'un yaptırdığı yapıların güneyinde yer alır; kuzeyinde Via Flaminia ve Pons Neronianus arasında Via Recta geçer. Batıda ise Hadrianus tarafından yaptırılan Matidia ve Marciana anıtları yükselir. Hadrianeum, İS 145 yılında Antoninus Pius tarafından ithaf edildiğinde, söz konusu yer seçimi bilinçli olarak tercih edilir. Antoninus Pius, Campus Martius'un imparatorluk için geleneksel önem taşıyan bir yer olması nedeniyle, Hadrianeum için bu prestijli yeri seçer. Aslında hem yer seçimini hem de Hadrianus'un tanrısallığını senatoya kabul ettirmek Antoninus Pius için kolay olmaz.

Hadrianeum, 8 x 13 sütun düzeni olan bir peripteros tapınaktır; 90 x 100 metre karelik, tapınaktan daha alçak, portico ile çevrelenmiş bir alanda yer alır. Burası, günümüzdeki seviyeden beş metre daha aşağıdadır. 1696 yılında papa XII. Innocent, tapınağın kendi zamanına ulaşmış olan kısmını gümrükleme işlemlerinin yapıldığı bir yapının içine entegre eder. 1879-82 yıllarında yapının Barok tarzda çalılışmış kısımları sadeleştirilir ve 1928 yılında cella, daha sonra eklenmiş olan kısımlardan arındırılır; yapı sonraları Borsa Valori di Roma olarak işlev görür. Sütunların on ikisi halen Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Roma binasının kuzeyinde durur.

Hadrianeum kabartmalarından bugüne kadar bulunan yirmi beşinden on sekizi kadın kişileştirmesidir, diğer yedisi silah ve *tropa*ların betimlemesidir; üç kişileştirme ayrıca çizim olarak günümüze ulaşır. Bu kabartmaların, tapınağın hangi kısmında sergilendikleri tartışma konusudur. En çok kabul gören, çevreleyen *porticonun atticasında* yer aldıkları önerisidir. Kabartmaların sütunların üst kısımlarında, silahlar veya *trophaialar* ile dönüşümlü olarak yerleştirildikleri düşünülür. Bu yerleştirme şekline, ethne ve eyalet kişileştirmelerinin yer aldığı Forum Transitorium, Forum Traiani ve Aphrodisias Sebasteionu'nda rastlarız.

Hadrianeum kişileştirme panellerinin ebatları en fazla 2.08 x 1.90 x 0.85 metredir. Prokonessos mermerinden çalışılırlar. Kabartma figürlerinin hepsinin yüzü izleyici yönünde bakar; ağırlık taşıyan ve serbest duran bacakları panelden panele değişir. Yunan *khitonu* ve *himationu* giyerler ve bu da eyaletlerin Roma İmparatorluğu'na entegre olmalarını sembolize eder. Onları, atribütleri birbirinden farklı kılar.

İfade edilmiş olduğu gibi, kabartmaların yazıtlarının korunmuşluk durumunun kötü, atribütlerinin kırık olması ve üstelik çağımızdaki yanlış rekonstrüksiyonları nedeniyle, kimliklendirmeleri zorlaşır ve konu halen tartışmalıdır. Örneğin aynı kabartma için Aegyptos, Alexandria veya Achaia önerisi getirilebilmektedir. Aşağıda, üzerinde fikir birliğine ulaşılmış olan kabartmalardan bazıları ele alınacaktır.

Palazzo Massimo alle Terme'de bulunan (Env. No. 428 496) kadın figürü bir göğsünü açık bırakan uzun tunica ile saçaklı palto giyer ve sol elinde sica tutar (**Res. 60**). Kollarının alt kısmı ve sağ elindeki



Res.60

atribütü modern eklemidir. Ancak sica atribütü geçerlidir çünkü halen büyük bir kısmı dirsek üzerinde ve arka planda korunur. Antoninus Pius'un Dacia sikkesi üzerinden kimliklendirme daha detaylı yapılabilir. Sikke üzerindeki kadının giysisi ve *sicası* söz konusu kabartmadaki kişileştirmeninkiler ile aynıdır. Öneriler Dacia ve Thracia arasında değişir. Hadrianus zamanından itibaren sica olması ve pileus (takke) olmaması Dacia ikonografisinde yaygındır. Bu nedenle söz konusu kişileştirme daha ziyade Dacia'yı temsil ediyor olmalıdır.

Napoli'deki Hadrianeum kabartması, kısa khiton, chimation, braciae, Phryg takkesi giyen ve çift balta (labrys) tutan bir kadına aittir (**Res. 61**). Sağ elinde tuttuğu uzun sopanın ucu kırıktır ancak çift balta Anadolu'ya, Phryg takkesi de Phrygia'ya yönlendirir. Hadrianus'un restitutor sikkelerinde de, bu kabartmada olduğu gibi giysi bir omzun altından geçer. Labrys değil ama pedum hem adventus hem de restitutor sikkelerinde karşımıza çıkar. Uzun sapı biraz düşündürmekle beraber



Res.61

sağ elindeki kayıp atribüt bu kabartmada bir pedum olarak düşünülebilir. Atribütlerin farklı olması bu kimliklendirmeyi etkilememelidir.

Napoli'deki diğer (Env. No. 6757) kabartmada yansıtılan eyalet kişileştirmesi, kısa tunica, palto, braciae, sıra dışı dörtgen bir başlık giyer ve elinde ok ile sadak tutar (**Res. 62**). Daha önce, başlığı bir tiara yani doğuluların tacı olarak yorumlandığından adlandırması da Armenia veya Parthia olarak önerilir. Ancak braciae, sadak ve başlık daha ziyade Hadrianus'un Moesia sikkelerinin arka yüzünde (RIC II, 903) ve Antoninus Pius'un aurum coronarium sikke serisi (RIC III, 586; dır) üzerindeki Scythia ile benzeşir; burada Parthia darpları da ayrıca vardır. Antoninus Pius sikkesindeki Parthia ve buradaki kabartma ile, sadece Roma eyaletlerinin değil, Scythia gibi yabancı toprakların da kişileştirmeler arasında yer aldığı sonucu çıkar.



Res.62

Palazzo dei Conservatori'de sergilenen bir diğ er kabartmada (Env. No.761), kadın betimlemesi sol omzunu açıkta bırakan bir tunica giyer, sol elinde bir labrys tutar ve diğ er elini kalçasının üzerine yaslar (Res. 63). Ba lığından çıkan üç sa  dalgası dikkat çeker. *Aplustreyi* (Aphlastron: Savaş gemilerinin yukarı yönelen pruvası) andıran bu görüntü sadece Bithynia'nın atribütü olarak bilinir. Deniz gücü ve zaferin sembolü olan aplustre aslında bir sa  s s  olmayıp, genelde elde tutulur. Hadrianus sikkelerinde Bithynia iki kez aplustre ile betimlenir. Bir restitutor tipinde (RIC III,984) dizleri üzerinde ve önünde prora olmak üzere elinde



Res.63

aplustre tutar. Ayrıca bir Bityhnia *cistophorus* üzerinde ayakta, bir ayağını *proraya* koyarak elinde cornucopia ve aplustre taşır. Kabartma üzerindeki amazon benzeri duruş ve labrys Anadolu'yu işaret eder ve Bithynia önerisini güçlendirir.

Hadrianum kabartmalarının **propagandasında**, Roma İmparatorluğu'nun çeşitli bölgelerinin, özellikle eyaletlerinin veya komşularının alegorilerinin tanrısal Hadrianus'u, antik dünyanın merkezinde yani Roma'da çevrelemesini ve böylelikle öneminin yüceltilmesini görürüz. İfade edilmek istenen propaganda, 'Provinciae Fideles'dir ve kabartmalar barış içindeki imparatorluğun bütünleşmiş dış politik düzeninin sembolleridir. Kişileştirme kabartmalarının arasında bulunan **silah ve trophaia (Res. 64)** kabartmaları Hadrianus'u askeri bir karaktere büründürmekle birlikte, aslında Roma ordusunun *virtusunu* ifade eder. Zaten Hadrianus, kendisinden önce Traianus tarafından ele geçirilen doğu topraklarının sınırlarını genişletmekten ziyade, imparatorluğun konsolidasyonuna önem verme politikasını güder. Antoninus Pius da Britannia topraklarındaki fetihleri dışında Hadrianus'un yolundan gider. Bu nedenle Antoninus Pius'un, söz konusu kabartmaları Hadrianus'un yapmış olduğu kültür ve kalkındırma seyahatleri ile ilişkilendirip, kendi politikasının haklılığının alt yapısını sağlaması olarak da okuyabiliriz. Bu anlayışı yukarıda bazı örneklerinin verildiği Antoninus Pius'un sikke serilerinde de görürüz. Sonuç olarak



Res.64

Hadrianeum'u, Antoninus Pius tarafından öncüsü Hadrianus için inşa edilen bir yapı olarak yorumlayabiliriz.

Stilistik açıdan incelendiğinde, kadın betimlerinin tek tip denilecek kadar birbirlerine benzedikleri dikkat çeker; bu bilinçli bir seçimdir. Kadınsı özellikleri verilse de, maskülen vücut yapıları dikkat çeker; yapılı ve kaslıdır. Yüz hatlarındaki duruluk, biraz da donukluk ise 'klasizm' etkisi taşır. Hadrianus, Yunan kültürüne ve sanatına hayran birisi olarak, Yunan stilistik özelliklerine geri döner ve 'retrospektif' (daha önceki sanat akımlarını ve özellikle stilistik özelliklerini kendi çağına göre uyarlayarak bir arada kullanan) eserler ortaya çıkar. İÖ 4. yüzyılda etkin olan, Alexandro Magno'nun heykeltıraşı Lysippos ekolünden etkilenir; özellikle de Lysippos'un İÖ 2. yüzyılda, Hellenistik Dönem'de yeniden yorumlandığı eserlerden ilham alır. Söz konusu dönemin heybetli, yüz hatları belirgin, ifadesi güçlü heykelleri Hadrianus'un ilgisini çeker. Bir anlamda Klasik Dönem, Hellenistik Dönem ile buluşturulur ve Hadrianus tarafından Roma Dönemi zevki katılarak harmanlanır. Burada, eyalet kişileştirme kabartmalarında bu özelliklerin hepsini bir arada izleriz.

2) Constantinus Takı Üzerindeki Tondolar

Constantinus Takı üzerindeki ikişer adet ve iki metre dört santimetre çapında olan, Hadrianus Dönemi'ne ait *tondolar* (çoğul: tondi) yani yuvarlak formlu kabartmalar, toplamda sekiz adet olmak üzere, her iki yan geçitteki üst bölümde yer alır. Hadrianus Dönemi'ndeki in situ durumlarının, dört geçitli bir tak üzerinde, bir tarafta ikişer kabartma olarak tasarlanmış olduğu önerilir ancak bu konu tartışmaya açıktır çünkü hiçbir ipucu yoktur.

Tondo betimlerinde göreceğimiz içerikler arasında bulunan av konusu, Roma imparatorları tarafından pek de sık işlenmez. Görülmektedir ki, Hadrianus'un farklı coğrafyalara giden bir gezgin ve özellikle Yunan kültürüne hayran bir imparator olması, onun bakış açısının farklı olmasını sağlar. Avlanmanın bir erdem, bir değer olduğu görüşü Aegyptus'da Eski Krallık Dönemi'nden, Ön Asya'da da özellikle Assyria'da İÖ 9. yüzyıldan itibaren krallar tarafından önemsenir ve görselliğe aktarılır. İÖ 8. ve 7. yüzyıllarda Etrüsk sanatında gördüğümüz av içerikli sahneler ise spor, din, savunma ve cesaret ifadesi olarak farklı anlamlar taşır; bu süreçte Odysseus, Theseus, Herakles, Meleagros gibi Yunan *heros*larının Calydonia domuz avı veya Nemea aslanı gibi konuları yaygın bir şekilde kendilerine yer bulur. Alexandro Magno'nun av sahneleri zaten en büyük ilham kaynağı olur. Tarihçi Plutarkhos (Alexander 40.4)

Alexandro Magno'nun, Macedonialılar'ın Persler ile savaşımdan sonra kendisinin ve askerlerinin becerilerini denemek için düzenlediği büyük bir avdan söz eder ve bu avın anıtının Krateros tarafından yapıldığını bildirir. Sonraları Hellenistik krallıklar (diadokh), av sahnelerinin doğudan batıya doğru yayılmasında önemli rol oynar. Sonuçta, İÖ 2. yüzyıl itibariyle Macedonia-Syria etkileşimleri Roma sanatına da yansır.

Hadrianus, Athenae hayranı bir imparator olarak, kendisini Athenae'nin kahramanları Herakles ve Theseus gibi gösterme isteği ile aslan ve diğer hayvanları avlanırken betimleterek bir bağ kurulmasını sağlar. Ayrıca Augustus ve Hadrianus, Alexandro Magno'yu en fazla örnek alan Roma imparatorlarındandır ve onun boyunduruk altına alınanlara karşı oldukça demokratik olan yönetim biçimini benimserler. Hadrianus için bu durumda Alexandro Magno'nun av sahnelerini de hatırlatmak yerinde olacaktır. Bu nedenle olsa gerek, Hellenistik Dönem'e tarihlenen Sidonlu (Sayda) Abdalonymos'un, Alexandro Magno ile birlikte avlandığı lahdindeki sahne, Hadrianus'un domuz avı *tondosunun* öncülü gibidir.

Özellikle domuz avı ve ava gidiş sahnelerinde ve kesin olmakla birlikte, aslan avı ve ayı avı sahnelerinde Hadrianus'un erkek gözdesi Bithynialı Antinous'un yer aldığı önerilir. Antinous'un da av sahneleri bağlamında betimlenmesi önemli bir propaganda aracıdır çünkü Hadrianus'un önemseydiği paideia yani Yunan kültürlü elit sınıf için öngörülen eğitime de böylelikle gönderme yapılmış olur. Hadrianus bir pedagog gibi Antinous'u bir *ephebo*sta olması gereken tüm özellikleri ile yetiştirmek, av ile erdemi öğretmek ve onu topluma kazandırmak gibi yükümlükleri yerine getiren eğitimli bir imparator olmanın propagandasını yapar. Antinous'un bu vesile ile halka tanıtılmasının yanı sıra, Hadrianus'un entelektüel ve ahlaki duruşu da yansıtılır. Antinous'un buradaki varlığı, tondi için en erken tarihleme önerisini, Hadrianus'un kendisi ile tanıştığı İS 123 yılı olarak yapmamızı sağlar. Antinous İS 130 yılında ölür.

Antinous dışındaki diğer portreler için, kendisine yakın olan iki kardeş Titus Caesernius Statianus ve Titus Caesernius Macedo Quinctianus veya Aelius Verus ve Antoninus Pius önerileri getirilir ancak kesinleştirmek mümkün olmaz. Bunlar altı tondi üzerinde Hadrianus ile hemen hemen aynı önem derecesine sahip olduklarının gösterildiği bir konumda betimlenmiş olan figürlerdir. Hadrianus tüm *tondolarda* görünerek birleştirici unsur olur. Ancak *tondolar* Constantinus Takı'nda tekrar kullanıldıklarında, Hadrianus'un yüzü Constantinus'unki ve Licinius'unki ile değiştirilir.

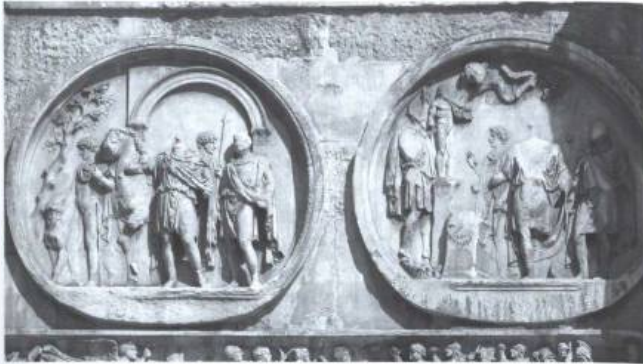
Sahneler, Constantinus Takı'nın uzun güney cephesinde soldan sağa

'ava çıkış', 'Silvanus'a kurban kesme', 'ayı avı' ve 'Diana için kurban kesme'; takın kuzey tarafında ise 'domuz avı', sağında 'Apollon'a kurban', 'Aslan avı', 'Hercules'e kurban' sahneleri olarak yer alır. Orijinal konumlarında, buradaki gibi ikiye ayrılmış olarak yan yana yer almış oldukları yönünde bir bilgi yoktur. Belki sayıca daha fazla tondi vardı.

Ava gidiş sahnesi (Res. 65 soldaki resim), güney tarafta, soldaki geçidin sağında yer alır ve sahne solda bir incir ağacı ile başlar; sahne arka planının gerisi bir kemer kapı ile doldurulur. Solda, sağa doğru hareket eden yarı çıplak bir genç omzunda pallium taşır; Antinous olarak yorumlanır. Sağında büyük bir av köpeği vardır. Yanında başı günümüze ulaşmamış olan ve uçları saçaklı paludamentum, feminalia ve calcei giyen imparator Hadrianus, sağ eliyle yanındaki atın dizginini tutar. Arkasında, mızraklı bir genç, solunda da tunica, paludamentum, feminalia ve calcei giyen bir genç daha vardır.

Silvanus'a kurban sunumu sahnesi (Res. 66 sağdaki resim) güney tarafta, soldaki geçidin sağında yer alır ve sahne solda, dallarında bir ayı başı asılı olan ve alt dalında bir syrinks (panflüt) sallanan defne ağacı ile başlar.

Silvanus başlangıçta bir savaş tanrısıyken sonradan, işlenmiş toprakların dışında kalan doğanın veya tarımın tanrısı olarak kabul edilir. Hadrianus da kendisini çoğu imparator gibi gelecekteki bereketin ve zenginliğin sağlayıcısı olarak görür. Solda, profilden verilen, exomis ve pallium giyerek sağa yönelen bir erkek, sol eliyle tuttuğu bir dala asılır. Sağ eliyle tanrı heykelini taçlandırır. Önünde, yüksek ve profil bir



Res.65-66

dörtgen kaide üzerinde duran Sivanus'un *simulacrumu* bulunur. Çıplak olan tanrının sol omzunda hayvan postu ve meyveler yer alır. Kaidenin önünde bir sunak vardır. Arka planda pallium giyerek sola yönelmiş olan bir genç erkek sol elinde bir kumaş tutar ve sağ eli havaya kaldırılmış vaziyette tanrı heykeline yönelir. Ön planda, sol elinde bir mızrak tutan imparator Hadrianus caligae, feminalia ve paludamentum giyer. Yanında caligae, feminalia ve paludamentum giyen bir erkek daha yer alır.

Domuz avı sahnesi (Res. 67 soldaki resim), kuzey tarafta, soldaki geçidin solunda yer alır ve sahne solda bir meşe ağacı ve sazlık ile başlar. Alt düzlemde sağa doğru koşan bir yaban domuzunun altından nehir akar. Üst düzlemde en sağda ve sağa doğru hareket halinde olan binici tunica, paludamentum, feminalia ve calcei giyer. Bir zamanlar elinde tutmuş olduğu mızrağın puntello (birleşme) kısmı üstteki profilde, sağ göğüs üzerinde ve sağ üst baldırda görülür; binici koşmakta olan atından, domuzun sırtına bu mızrağı saplar; binici Hadrianus olarak kabul edilir. Sağ kolunun arkasındaki tunica ve paludamentum giyen atlı da aynı yönde hareket halinde olup geriye doğru bakar; Antinous olarak yorumlanır. Üçüncü ve en soldaki binici de tunica, altında uzun kollu bir iç giysi, paludamentum ve feminalia giyer. Hadrianus'un başı sonradan Constantinus'un hatlarına benzetilmek üzere değişikliğe uğratılır; arkasına da bir nimbus (hale) eklenir. Yukarıda değinilmiş olduğu gibi, bu sahne kompozisyon olarak Sidonlu (Sayda) Abdalonymos'un lahdinde, kendisinin Alexandro Magno ile birlikte avlandığı sahneyi güçlü bir şekilde çağrıştırır.

Apollon'a kurban sahnesi (Res. 68 sağdaki resim) kuzey tarafta, soldaki geçidin sağında yer alır ve sahne solda iki kişi ile başlar. Calcei, feminalia ve paludamentum giyerek sunağın solunda duran ve elinde mızrak tutan figür Antoninus Pius olarak yorumlanır. Önünde, sunağın sağında ve sağa doğru yönelmiş olan imparator Hadrianus calcei, feminalia ve paludamentum giyer, sol eliyle bir atı dizgininden tutar ve sol elinde bir mızrak seçilir. İS 4. yüzyılda başı Licinius'un (belki Constantinus Chlorus'un) başı ile değiştirilir. Yukarı düzlemde, sahnenin ortasında yüksek ve profilli bir kaide üzerinde ayaklarında sandal ve kalçasının etrafına doladığı paltosu ile Apollon'un *simulacrumu* yer alır. Solunda, *citharasını* yasladığı ve üzerine yılanın dolandığı bir Üç Ayak vardır. Sağ bacağının yanında bir grifon oturur. Apollon'un sağında ve solunda defne ağaçları yükselir. Apollon'un kaidesinin önünde olup sahnenin ortasını belirleyen, defne girdağı ile süslenmiş ve üzerinde ateş yanan bir sunak durur.



Res.67-68

Ayı avı sahnesi (Res. 69 soldaki resim), güney tarafta, sağdaki geçidin solunda yer alır ve sahne sol arka planda elinde mızrak olan, calcei ve *pallium*lu bir binicinin soldan sağa doğru hareketi ile başlar. Calcei, feminalia, paludamentum giyerek aynı yönde ve sahnenin ön planını tamamen kaplayarak dört nala hareket eden atlı, imparator Hadrianus'tur. Yukarıya doğru kaldırdığı sağ elinde, atın bacakları arasında koşan ayağı saplamak üzere bir mızrak tutar. İmparatorun arkasında, onun gibi giyimli bir atlı daha sağa doğru atını dört nala sürer.

Diana'ya kurban sunumu sahnesi (Res. 70 sağdaki resim), güney tarafta, sağdaki geçidin sağında yer alır ve sahne solda çınar veya



Res.69-70

meşe ağacı ile başlar. Diana'nın *simulacrumu* yüksek ve profili bir kaide üzerinde yer alır. Tüylü çizmeler, kemerli khiton ve beline dolanmış bir palto giyer. Sağ elinde şimdi kırılmış olan bir meşale, sağ omzun arkasında bir sadak taşır. Tanrıça Diana'nın başının üzerine denk gelen yerde bir domuz başı görülür. Diana'nın önündeki üzeri meyveler ile dolu sunağa doğru sağ elini tutan imparator Hadrianus, sola doğru döner. Üzerinde calcei, feminalia ve velatio *capitisi* olan paludamentum vardır. Arkasındaki figür elinde bir mızrak tutar. Solda calcei, feminalia ve pallium içinde imparator Antoninus Pius'un yer aldığı düşünülür. Sol elinde, sivri tarafı yere doğru çevrilmiş olan bir mızrak vardır. Yanında, aynı şekilde giyimli ve elinde bir kılıç ya da kama tutan bir adam yer alır. Bu sahne Meleagros'un Calydonia avına bir gönderme gibidir.

Aslan avı sahnesi (Res. 71 soldaki resim) kuzey tarafta, sağdaki geçidin solunda yer alır ve sahne arka planda dalları ile sahneyi kaplayan bir ağaç ile bezenir. Sahnenin altında boylu boyunca yatan bir aslan görülür. Üzerinde yükselen figürler solda pallium, feminalia ve altında uzun kollu bir iç giysi veya tunica giyen genç bir adam ile başlar. Sağ eliyle bir atı tutar. Sol elinde bir mızrak vardır. Bu kişi Antinous olarak yorumlanır. Bakışları yanında duran imparator Hadrianus'a çevrilidir. Hadrianus calcei, feminalia ve saçaklı paludamentum ile sahnenin ortasına doğru durarak bakışlarını diğer yanındaki kişiye çevirir. Bu kişi feminalia ve pallium giyer ve sol elinde bir mızrak tutar. Hadrianus'un diğer yanındaki erkek gibi, bu kişi de bakışlarını imparatora doğru yönelttiği için, Hadrianus sahnenin odağını oluşturur. Aynı şekilde dördüncü kişi de bu yöne bakar, bununla da kalmayarak Hadrianus'a doğru sağ eliyle ona doğru işaret eder, sol elinde de bir mızrak tutar; calcei, feminalia ve paludamentum giyer. En sağdaki son figür ise biraz arka planda olup, bir eliye kenarda görülebilen ikinci bir atı dizginlerinden tutarak yukarıya, ona doğru bakar; calcei, feminalia ve pallium giyer.

Hercules'e kurban sahnesi (Res. 72 sağdaki resim) kuzey tarafta, sağdaki geçidin sağında yer alır ve sahne solda, iki adet alçak kabartma olarak çalışılmış paye veya sütun ile başlar. Bir defne *girlandı*, sağdaki payenin üzerini ve sahnenin üst sağ kısmında ayrı bir düzlemde oturan Hercules heykelinin arkasını süsler. Çıplak ve *diademli* Hercules'in bu *simulacrumunun* sol elinde bir labut, her iki yanında birer lorica anatomica bulunur; sağdakinin üzerinde bir aslan postu, onun da yanında elinde palmiye dalı tutan Victoria durur. Arka sağında bir yuvarlak kalkan bulunur. Sahnenin sol tarafında, sağa dönen genç bir adam caligae, pallium ve sol elinde bir mızrak ile yer alır. Yanında sağa yönelen ve



Res.71-72

calcei, feminalia ve paludamentum giyerek sağ elinde mızrak tutan bu kişinin baş kısmındaki kırık, Berlin'de bulunan Antoninus Pius'un bir başı ile kırık kısımlarından tam oturur. Onun önünde calcei, feminalia ve capite velatus tarzında paludamentum giyen Hadrianus profilden verilerek önünde duran sunağa sağ eliyle bir patera uzatır ve sol elinde bir mızrak tutar. İS 4. yüzyılda başı Licinius'un (belki Constantinus Chlorus'un ya da Philippus Arabs'ın) başı ile değiştirilir. Sunağın diğer tarafında calcei, feminalia ve paludamentum giyen adam sunağa hafifçe döner ve sol elinde mızrak tutar.

Propaganda açısından baktığımızda, daha önce gördüğümüz ve ileride inceleyeceğimiz Roma devlet kabartmalarında askeri zaferler ve bunların kutlanması esas içeriği oluşturur: Zafer amblemlerinin (tropaea) ve ganimetlerin getirilişi, imparatorun bağışları, sefere çıkmadan ve sefer sırasında kurban kesme ile zafer sonrası Iupiter ve bağlantılı tanrı ve tanrıçlara adaklarda bulunulması hep tekrar tekrar halka sunulan sahneler olur. Ancak burada adeta dikte edilmiş olan (pietas, iustitia, clementia askeri erdem yani virtus) 'değerler'in dışında farklı bir içerik ile propaganda yapılır. Hadrianus *tondolarının* özellikle kurban ve av sahnelerinin vermek istediği mesaj farklıdır: Kurban sunma sahneleri burada Hadrianus'un herhangi bir zaferine karşılık olarak değil, genel anlamda bir şükran düşüncesi ile verildiğinden daha mütevazıdır ve kendisinin samimi duyguları ile bağdaştırılır. Söz konusu sahneleri içeren bu yuvarlak kabartmalar, imparator Hadrianus'un *virtusuna* (erdem) göndermede bulunmakla beraber, aynı zamanda Hadrianus'un özel yaşatısından yansımalar içerir. Kabartmaların ilk kez

tondo olarak yani yuvarlak biçimli verilmesi de bir anlam taşır: Clipei virtutis (gurur kalkanı), sikke ve madalyonların bu tondi için bir ilham kaynağı oluşturdukları düşünülebilir. Kalkanlar öteden beri cesaret ve başarıyı temsil eder. Hellenistik Dönem kralları, üzerleri başarıları ile yazılı kalkanları tapınaklara asar, zaman içinde kendi başlarının kabartmaları da bu kalkanlarda yer alır. Augustus da; virtus, clementia, iustitia ve pietas anlamlarını içerdiği artık hafızalarda yer etmiş olan 'anı kalkanları'nı imparatorluğun her yerine propagandasını yapmak amacı ile gönderir. Hadrianus bu geleneğe sahip çıkar. Cyricus'daki Hadrianus Tapınağı'nda alınlığın ortasında çok büyük bir imago clipeata (büstlü kalkan) yer alır. Kalkanların savaşı, zafer, cesaret, başarı gibi kavramları çağrıştırması; sikkelerin ve madalyonların yuvarlak formlarında da benzer propagandanın yapılması, Hadrianus'un av konuları için bu formu seçmesinde etken olur. Nitekim imparatorun kabartmalarda avlamakta olduğu yaban domuzu, ayı ve aslan betimleri, sikke darplarının temelini oluşturur, madalyonlarda da görülür. Ancak madalyonlar sikke işlevi görmez. Daha ziyade imparatorlar tarafından verilen kişisel hediyelerdir. Yuvarlak yani madalyon formunda olan kabartmalardaki betimler de bir anlamda 'kişiye özel' karakter taşır. Bunun da ötesinde, imparatorun sporcu ve arete (virtus/erdem) sahibi olduğunun göstergesi olup, düşman üzerindeki gücünün yansıması propagandasını içerir. Bu da Hadrianus'un bu eserini benzersiz kılar. Bir fetih veya zafer sonrası kente giriş etkisi bırakmamakla birlikte, ifade edilmiş olduğu gibi, avlanma sahneleri Mesopotamia'da, özellikle aslanın öldürülmesi ile en büyük canavarın, yani düşmanın alt edilmesini temsil eder; bu olgu ve motif Alexandro Magno tarafından devam ettirilir ve Romalılar tarafından da kısmen kabul görür. Bu gibi anlayışları Roma sanatına adapte ederek 'Yunan Rönesans'ını Roma sanatında yaşatan Hadrianus'tur. Sonrasında av sahneleri gittikçe moda olacaktır. Antoninler Dönemi'nde madalyon ve sikke betimlerinde av sahneli kabartmalar arttığına göre henüz bize ulaşmayan başka *tondolar* da olmalıdır.

Bu kabartmaları **kompozisyonları** açısından incelediğimizde, yuvarlak bir formun içine yerleştirilmek durumunda olduklarından, figürlerin belirlenmiş olan bir şablon dahilinde çalışıldıklarını görürüz: Ayı ve domuz avı sahnelerinde alt düzlemde av hayvanı, üstte hareketli bir şekilde imparatorun yer alması; diğer sahnelerde ise daha durağan olarak imparatorun ve çevresindekilerin adeta 'poz' vericesine durmaları. Merkez noktayı ya imparator ya da sunak ve simulacrum alır. Bu şablonlara rağmen sahnelerin hiçbir şekilde sıkıcı olmamasının nedeni, **stilistik** başarıda saklıdır. Figürlerin hepsi, Augustus klasizmine nazaran

burada geliştirilmiş ve Hellenistik Dönem anlayışı ile harmanlanmış bir şekilde çok daha 'romantik' olarak adlandırabileceğimiz oranda kalıpların dışına çıkılarak yumuşak çalışılıp, Roma tarihsel kabartmaları içinde stilistik kaliteleri ile ayrıcalıklı bir yere sahip olur. Figürlerin dörtte üçlük duruşları, ağırlık taşıyan ve serbest duran bacakları arasındaki uyum, kumaşlarının hafifliği, arka plandaki ağaçların veya mimarinin detaylarının çalışılmış olması bu kabartmaları değerli kılar.

3) Arco di Portogallo'dan İki Panel

Hukuken senato kararına bağlı olarak sadece imparatorlar değil, eşleri de tanrısallaşır. Forum Romanum'daki rostra (hitabet kürsüsü) yakınında bulunan bir platform üzerinde, ölmüş olan kişi için son konuşma (laudation funebris) yapılır. Daha sonra Mars alanında törensel bir şekilde yakılma, küllerinin toplanması ve consecratio gerçekleşir. Bu işlemde sonra ölmüş olan kişi tanrısallaşmış, Divus olarak tanılara yükselir. Bu nedenle, ölünün yakılması için yapılan ahşap benzeri maddelerden oluşan (ustrinum) yığının veya yükseltinin tepesine, göğe ulaşmanın sembolü ve Iupiter'in atribütü olan bir kartal yerleştirilir.

Bugün Palazzo dei Conservatori'nin merdivenlerinde bulunan 2.09 metre genişliğinde ve 2.10 metre yüksekliğe sahip iki mermer kabartma Hadrianus ve ölmüş olan karısı Sabina bağlamında, anılan konuyu ele alır. Sabina'nın betimlenmiş olması nedeniyle bu eser için terminus post quem oluşturmak mümkündür: Sabina İS 136, Hadrianus İS 138 yılında ölür. Sabina'nın apotheose ile tanrısallaştırılmasının, dolayısıyla consecratio'nunun, takip eden imparator Antoninus Pius (İS 138-161) tarafından gerçekleştirildiği düşünülmüştür.

17. yüzyılda, Via Lata yolu üzerindeki İS 5. yüzyıla ait bir tak (Lucina'da S. Lorenzo yanında Corso üzerinde) yıkılır. Yapılan çizimlerde, kuzey tarafındaki duvarında bu iki panelin yer aldığı görülür. Bu yapı o yıllarda 'Arco di Portogallo' olarak anılır çünkü yakınında Portekiz kardinalinin oturma salonu bulunur. İki panelin ait olduğu orijinal yapı, kremasyonların gerçekleştirildiği Campus Martius'da yer almış olmalıdır. Nitekim aynı alanda Antoninler aile mensuplarının dini törenleri yapılır. Bu iki panel de buradaki bir sunak için yapılmış olabilir. Hadrianus'un kendi mezarı, Papal Castle Sant'Angelo'da, söz konusu alanın hemen yanında inşa edilir.

Ölmüş olan Sabina için son konuşma (laudation funebris/adlocutio) (Res. 73) sahnesi içerik olarak oldukça fazla tartışmaya neden olur. Bu sahne aynı zamanda Hadrianus'un fakir çocuklara bağış yapması



Res.73

(alimenta) töreni, kendisinin yönetiminin yirminci yıl (vicennalia) jübile kutlamaları veya Antoninus Pius'u evlat edinişi ile de bağdaştırılır.

Burada tunica, toga ve calcei senatori ile Hadrianus bir podium (suggestum) üzerinde görülür. Arkasındaki tapınak, Forum'u işaret ediyor olabilir. Baş, sağ ve rulo tutan sol eli modern tamamlamadır. Hadrianus'un arkasında üç kişi yer alır. Alt seviyede duran, askeri kıyafetinden dolayı praetorian olmalıdır. Sol eli ve mızrak moderndir. Üst seviyedeki diademli diğer kişi Genius Senatus olarak yorumlanır. Üçüncü kişi için bir öneride bulunmak zordur. Bu üç figür için, Sabina'nın öldüğü yıl olan İS 136'ın *consuleri* yorumu yapılsa da pek kabul görmez. Hadrianus'un önünde de üç kişi yer alır: Toga giysisi içinde bir çocuk, alt kısmını saran palto giymiş genç ve arkasında *togalı* bir adam. Hadrianus'un karısı için yaptığı konuşmayı dinlemeye gelen halkın yaş çeşitliliğini göstermek için seçilmiş farklı insanlar oldukları düşünülür. Küçük çocuğun İS 138 yılında Antoninus Pius ile birlikte Hadrianus tarafından evlatlık edinilen Lucius Verus olduğu önerisi, sahnede, birlikte evlatlık edinilmiş olan kardeşi Marcus Aurelius'un olmamasından dolayı pek kabul görmez. Sağdaki gencin Genius Populi Romani olması mantıklıdır. Zaten sağ eliyle Hadrianus'u selamlar ve izleri sol kolunda seçilebilen bir bereket boynuzu tutar. Arka planda korinth düzeninde

sütun başlıkları olan bir tapınak görülür. Tapınağın alınlığında kanatlı ve yılan ayaklı bir deniz yaratığı vardır. Tapınak tanımlanamasa da, konuşmanın yapıldığı yer Forum Romanum olmalıdır.

Hadrianus'un karısı Sabina'nın Apotheosesi (Res. 74) sahnesinde, *ustrinum*dan yükselen yatay olarak yerleştirilmiş ve iki eliyle yanan meşaleyi taşıyan kanatlı, tek göğsünü açıkta bırakan kemerli tunica giymiş kadın, sonsuzluğun temsili Aeternitas olarak yorumlanır; sırtına, portre özelliklerinden tanıdığımız imparator Hadrianus'un karısı Sabina yerleştirilir. Sağ eliyle tuttuğu, başının üzerine doğru çekmiş olduğu paltosunun (*velum*) altında diadem (*stephane*) vardır. Sonradan



Res.74

tamamlama olan sol elini Aeternitas'ın omzuna koyar. Aeternitas'ın aksine, Sabina yani yeni Diva, uçuş yönünde ileriye bakarak adeta göklerdeki tanrısal varlığına yaklaşır. İkisinin zıt yönlere bakması kompozisyon açısından denge sağlar. Gökleri ifade eden bu sahnenin alt sol tarafında izleyiciye çapraz vaziyette arkasını dönerek yerde oturan bir genç betimlenir. Üst kısmını çıplak bırakan bir palto giyer. Yukarıya doğru bakar ve selamlamak üzere sağ elini kaldırır. Campus Martiusun (Mars alanı) kişileştirmesi olarak yorumlanır. Onun karşısında, tunica üzerinde Yunan paltosu olan chimation tarzında sarındığı togasını giyen ve sakalı olduğu halen seçilebilen imparator Hadrianus betimlenir. Sağ eli modern tamamlamadır ve tanrısallaşan eşi Sabina'yı işaret eder. Hadrianus'un arkasındaki kişinin yorumlanması, modern tamamlama olduğu için mümkün değildir.

Aslında Roma'da artık lahde gömü (inhumasyon), yakmanın (kremasyonun) yerini alsa da, burada eski geleneğe gönderme yapılması tercih edilir. Ne de olsa, Augustus'un bir kartal şeklinde göğşe uçuşu belleklerdedir ve amaç onu çağrıştırmak, kökenlerini eskiye bağlamaktır.

Bu kabartmaların **propagandasının** temelinde Antoninus Pius'un, kendisini baştan senatoya kabul ettirmekte zorlanması yatar. Bu nedenle Antoninus Pius için Hadrianus'un ve eşinin *consecrati*olarını kabul ettirmek de zor olur. Antoninus Pius vazgeçmez ve bir yerde kendi yerini sağlamlamak için Hadrianus'un tanrısallaşmasının senato tarafından yürürlüğe konulmasını ısrarla empoze eder. Antoninus Pius, bu vesile ile bir divus oğlu olduğunu hatırlatmayı hedefler. Bu işe yarar ve Hadrianus'un tanrısallaşması ve Hadrianus'un kendi karısı Sabina için yapmakta geciktiği töreni Antoninus Pius'un tamamlaması sonucunda, senato ve toplumda dindar ve vefalı olarak görülür, bu da ona Pius yani 'sadık/inançlı' adını kazandırır. Antoninus Pius'un bu girişimi burada aynı zamanda oğul sadakatı (pietas) anlamına gelir. Bu durum, tanrıların kendisine felix (şanslı) payesini verdiğinin ve invictus (yenilmez) olduğunun propagandasını yapmasını sağlar. Daha sonraları tahta geçecek olan Commodus ve Caracalla itibarıyla tüm imparatorlar Pius ve Felix olarak adlandırılırlar.

Bu kabartmalar aynı zamanda Hadrianus'un fakir çocuklara bağış yapması (alimenta), yönetiminin yirminci yıl (vicennalia) jübile kutlamaları ve Antoninus Pius'u evlat edinışı ile de bağdaştırıldığından, propaganda değerlendirmesi çok yönlü olur. Her halukarda Hadrianus birçok yönden onurlandırılır.

Her iki kabartmanın **stil** ayrıntıları üzerinden, eserlerin Hadrianus zamanında mı yoksa Antoninus Pius zamanında mı yapıldığı konusunda tartışmalar yürütülür ancak buradan bir sonuç elde edilemez çünkü aralarındaki zamansal fark zaten üç-dört yıldır. Sonuçta kabul gören görüş, iki panelin Antoninus Pius tarafından, Hadrianus ve Sabina için yapılmış ve başka panellerin de eşlik ettiği bir onurlandırma anıtına ait olduklarıdır. Zaten Hadrianus'un tercih ettiği Hellenistik etkili klasizm, Antoninus Pius'un ilk yönetim yıllarında da sevilerek uygulanır. Yukarıda belirtilmiş olduğu gibi, Hadrianus'un klasizm eğiliminin Yunan sanatının Klasik Dönemi'ne geri gittiğini ve onun bir Yunan kültürü hayranı olarak retrospektif akımda çalışılmasını tercih ettiğini biliyoruz. Hadrianus Klasik Dönem'den Hellenistik Dönem'e geçişin en büyük 'usta'sı olan Lysippos'u ve Hellenistik Dönem'in eserlerini öncü olarak belirleyerek Klasik Dönem'in idealizmini, Hellenistik Dönem'in gerçekçiliği ile buluşturur ve kendisinden sonra da bu tarzda çalışmalar bir süre daha devam eder.

VII) ANTONINLER (İS 138-168) VE SEVERUSLAR SÜLALELERİ (İS 193-235): ANTONINUS PIUS, MARCUS AURELIUS VE SEPTIMIUS SEVERUS İLE PARLAK DÖNEM VE SONU

Antoninus Pius, üvey babası olan Hadrianus'tan sadece on yaş gençtir. Antoninus Pius iyi bir aileden gelmekle beraber, imparatorluğun ihtiyacı duyduğu aktifliğe sahip değildir. İmparator olduktan sonra, Italia'dan hiç ayrılmamış olması bu durumu çok iyi ifade eder. Dış ilişkileri barışçıl olarak halletmeye özen gösterir. Yahudilere sünnet olma imkanı sağlar, Hristiyanların öldürülmesini yasaklar. Sükuneti ona ömür katmış olmalıdır. Yirmi iki yıl 'oturduğu yerden' sükunet içinde idare ettikten sonra İS 161 yılında, yetmiş dört yaşında, Roma yakınındaki Lorium'da bulunan villasında ölür. Antoninus Pius zamanında, gerekmedikçe yeni yapılar inşa edilmez, sadece eskileri onarılır. Ancak yeni surlar, kaleler ve duvarlar yükselir. Roma İmparatorluğu Habeşistan'dan (Aetopia) Karadeniz'e, Euphrat boylarından Britannia'ya kadar uzanır ve Antoninus Pius'un barışçıl yönetimine rağmen sınırlarda hissedilen baskı huzursuzluk yaratır. Özellikle İS 152-153 yıllarında Aegyptus'da çıkan isyan, Roma'nın mısır teminini tehlikeye atar ve fırtına öncesi sükunet yaşanır. Problemlerin çözümü evlat edinmiş olduğu Marcus Aurelius'a kalır.

Sonuç olarak Antoninus Pius, savaşçı bir politkadan ziyade barış içinde ve eldekileri iyi koruma yönünde bir politika güder ve ayrıca Augustus tarafından yaratılan Aeneas mitolojisi tekrar canlandırılır: Hatırlanacağı gibi Iulius-Claudius sülalesi kökenlerini Troia'ya kadar geri götüren geçmişlerinin propagandasını yapmışlardır. Artık 'asil' soydan gelen Cumhuriyet Dönemi'ndeki aileler olmadığından, Hadrianus ve özellikle Antoninus Pius kökenlerini, ortak bir Yunan-Roma geçmişini hatırlatma propagandasında tekrar var etmeyi ilke edinir.

'Evrensel refah'ın sağlanması, merkez yönetime olan sadakatı arttırır. Antoninus Pius Dönemi'nde savaştan ziyade barış yolunu tercih eden kentlere, kıtlık çeken bölgelere ve retor, filozof, doktor, Athenae'deki 'üniversite' gibi kesimlere imparatorluk kasasından (fiscus) yardımda bulunmak, yaygın hale gelir. Ancak bu dönemin başarıları kadar, yanlışlarını da sistemin sadık destekçilerinden doktor

Aelius Aristides'den okumak mümkündür: İmparatorluğun aristokratik yaklaşımları içinde olduğu ve ayrıca lokal elitler ile işbirlikleri geliştirilip, düşük eğitim ve gelir seviyesine sahip sınıfları ilgi alanı dışında bıraktığı.

Antoninus Pius imparatorluk kült geleneklerine bir yenisini katar ve evlenecek olan gençlerin önce karısı Diva Faustina ve kendisinin sunağı önünde dua etmeleri ve kurban kesmeleri yönünde bir uygulama başlatır; bu da onların dayanışma, destekleme ve bütünleşmelerinin (concordia) işareti olmalıdır. Bu girişim, el sıkma (dextrarum iunctio) jesti ile ifade edilir ve bundan böyle bu ikonografi, Roma sanatında büyük değer görür. El sıkma, devlet kabartmalarında imparator ve yönetimi paylaştan kişinin *concordiasını* ifade etmek için de kullanılır.

1) Antoninus Pius Sütun Kaidesi Üzerindeki Kabartmalar

İmparator Antoninus Pius İS 161 yılında öldükten sonra evlatlık edinmiş olduğu oğulları ve yeni imparatorlar Antoninus Augustus (Marcus Aurelius) ve Verus Augustus (Lucius Verus), Campus Martius alanında Hadrianus'un yaptırmış olduğu ölü yakma yerinin (ustrinum Antonini) karşısına, tanrısallaşmış Antoninus Pius için bir anıt sütun dikerler. Bu sütunun **kaidesi** üzerindeki betimlemeler ve özellikle yazıtı, bize sütunun kendisi hakkında bilgi verir. Gerçi yazıt günümüze ulaşmaz ancak çağımızda tamamlanmış hali bulunur: 'Tanrısız Antoninus Pius –Antoninus Augustus ve Verus Augustus- oğullar. DIVO • ANTONINO • AVG • PIO ANTONINVS • AVGVSTVS • ET VERVS • AVGVSTVS • FILII. Ayrıca en alt kısımda bulunan taşçı ustasının Yunanca yazıtında, eli Roma ayağı yüksekliğinde (14.75 m) olan bir sütundan söz edilir. Bu yüksekliğe ve 1.9 metre çapa sahip kırmızı granit Aegyptus monolit sütun bir zamanlar söz konusu kaidenin üzerinde duran sütundur. Üzerindeki hieroglif II. Psammetikhos için yapıldığını ifade eder; sütun Heliopolis'ten getirilir. Sütunun taş ocağında kesilmesi ve envanterlenmesi, Traianus'un dokuzuncu yılına denk gelir (İS 105/106).

Marcus Aurelius ve Lucius Verus, babaları Antoninus Pius'un ölümünün ardından hızlı bir şekilde onun anısına bir eser yaratmalıydılar ki, dindar, sadık ve vefalı oğullar sıfatlarıyla kendilerinin imparatorluklarını kabul ettirebilsinler; bu nedenle söz konusu hazır sütun işlerini kolaylaştırır. Bu sütun ve kaidesi, cenotaph (boş anı mezarı) işlevi görür ve Antoninus Pius ile karısı Faustina, Hadrianus'un *mausoleumuna* gömülür. Sikkelerdeki yansımalarına baktığımızda, günümüze ulaşan bu üç kabartmalı kaidenin üzerindeki söz konusu sütunu taçlandıran, muhtemelen Antoninus Pius'a ait bir de heykel bulunur.

Monolit sütun, kazıda bulunduğu yere tekrar dikilmez ve bir yangında zarar görür; 1792 yılında Piazza Montecitorio'da kullanılır.

Söz konusu sütunun kaidesinin içeriğini üç tarafındaki kabartmalar ve dördüncü taraftaki, yukarıda anılan yazıt oluşturur. Bir yüzde Antoninus Pius (ölümü İS 161) ve Faustina'nın *apotheosesi* (ölümü İS 141), diğer iki yüzde *decursio* (süvari birliği alayı) sahneleri bulunur. 2.47 metre yüksekliğe ve 3.38 metre genişliğe sahip beyaz mermer kaide Vatikan'da Cortile della Pigna'da sergilenir.

Apotheosis sahnesinde (Res. 75) göğe yükseliş anı verilir. Alay gerçek hayatta Palatin'den yola çıkar, Forum Romanum, Circus Maximus, tiyatrolar ve Campus Martius üzerinden ölen kişinin yakılacağı yığının (ustrinum) bulunduğu noktaya ulaşır. Bu kabartmada imparator ve karısı sahneyi yatay olarak boydan boya kaplayan uçar vaziyette bir erkek tanrının (ya da *geniusun*) kanatları içinde göğe yani cennete doğru yükselir. Sahne, Hadrianus'un karısı Sabine'nin, Aeternitas'ın kanatlarında göğe yükselişi ile karşılaştırılabilecek bir benzerlik içindedir. Antoninus Pius ve Faustina'yı göğe taşıyan varlık, Mithras ile ilişkilendirilerek sonsuzluğu ve sonsuz evreni simgeleyen Aion olarak da yorumlanır. Bir görüşe göre nasıl ki Phoebus Apollon, Traianus'u cennete taşıyıp, ardından Hadrianus'u gerçek selef olarak açıkladıysa, şimdi Aion, Antoninus Pius ve Faustina'yı, her ne kadar yirmi yıl fark



Res.75

ile diğer tanrıların yanına ulaştırırsa dahi, dönerek yeni imparator çiftin altın yıllar vaad ettiğini bildirir. Ancak doğu ile bağlantısı olan Mithras ile ilişkilendirilen Aion'un Roma'da bu kadar önemsenen bir imparator ve karısı için kullanılması yadırganabilir; bu nedenle Vogel, bu figür için 'Altın Çağ'ın kişileştirmesi görüşünü sunar. Augustus ile başlatılan bu tanımlama (Saeculum Aureum), daha sonra başa geçen imparatorlar tarafından da kullanılır ve evrensel-sonsuz barışı ifade eder. Aynı zamanda, Hadrianus'un ilan ettiği gibi, Saeculum *Frugiferumun* (Bereketli Çağ) sembolüdür.

Bu kanatlı varlık sol elinde kozmik anlamı olan bir küre ve zodiak tutar. Küre üzerinde ay, yıldızlar ve ortasındaki bantta astrolojik hayvan betimlerinden boğa (taurus), koç (aries) ve balık (pisces) vardır. Bakışlarını kanatlı varlığa çevirmiş olan bir yılan, köreyi sarar. *Geniusun* geniş açılmış iki kanadının üzerine birer kartal yerleştirilir. Aslında ölüleri göğe taşıyan apotheose kuşu kartaldır ancak burada bu kanatlı kişileştirme söz konusu kutsal görevi üslenir.

Sakallı Antoninus Pius ve çarşafını başının üzerine çekmiş olan karısı Faustina, uçan kanatlı kişileştirmenin sağına doğru adeta büst şeklinde yerleştirilir. Antoninus Pius'unkinin üzerinde bir kartal olmak üzere, ikisi de ellerinde asa tutar. Yeni tanrısal kimlikleri ile iupiter ve luno'yu çağırşırtırlar.

Bu önemli orta sahne, iki yanda kaykılarak oturan figürler tarafından çerçeve içine alınır. Soldaki genç, Sabina'nın *apotheosesinde* olduğu gibi, bu olayın temsili olarak geçtiği yer kabul edilen Campus Martius'un (Mars alanı) kişileştirmesi olmalıdır. Sol elinde, Augustus'un Ara Pacis Augustae'ye yakın diktirmiş olduğu obelisk bulunur; hatırlayacağımız gibi bu obelisk, orada bulunan güneş saati için gnomon görevi görür. Burada bu sembolün kullanılması son derece akıllıcadır: İmparatorluğun kurucusu Augustus'a bağlılık, zaman sınırı olmayan süreklilik içinde ifade edilir. Bir anlamda kendisi için de ilerisi için umduğu, unutulmamak ve hep önemsenmek yönündeki düşüncelerini ifade etmiş olabilir mi?

Sağda oturan, Attika miğferili kadın Roma'nın ve imparatorluğun gücünün kişileştirmesidir. Sağ kolunu kaldırarak *apotheoseyi* selamlar. Giydiği *tunicası* sağ göğsünü açıkta bırakır ve üzerinden kılıç askısı geçer. Ayaklarında hayvan postundan çizimleri vardır. Sol tarafında yaslandığı kalkan üzerinde Romulus ve Remus görülür. Diğer silahlar ve kuşanılacak zırhlar da etrafında yer alır. Savaş meydanındaki komutanların giydiği kuşaklı bir göğüs zırhının (lorica anatomica) üzerinde oturur. Roma, karşısında oturan ve Augustus Dönemi'ni

çağrıştıran Saeculum Aureum fikri ile Roma İmparatorluğu'nun bütünleşmesini vurgular gibidir.

Apotheose sahnesi, kaidenin diğer iki yanındaki **Decursio (Res. 76)** konusu ile bütünlük içindedir. Decursio, Homeros zamanı ve sonrasındaki edebi metinlerde rastlanan askeri bir alayın bir cenaze ile bütünleşmesinin, görsel olarak sunulduğu bir sahneyi içerir ve imparatorun cenazesi sırasında yer almış olan gösterileri yansıtır. Buna göre, *pretorianlar* (muhafızlar) bedenlerin yakıldığı yerin etrafında üç defa döner. Beden yakılma yeri bu kabartmalarda betimlenmez.

Kaidede yer alan **propagandanın** amacı Marcus Aurelius ve Lucius Verus'un, babaları Antonius Pius'un ölümünün ardından onun anısına bir anıt dikmek suretiyle vefalı, sadık ve dindar oğulları sıfatlarını alarak, kendi imparatorluk süreçlerini meşrulaştırmaktır. Marcus Aurelius ve Lucius Verus'un öncüllerine olan *pietası* hem apotheosis kabartmasında hem de geleneksel cenaze *decursiosunda* vurgulanır. Apotheose sahnesi ile, karısından çok sonra ölen Antoninus Pius'un, ölümden sonra onunla birleşeceğini göstergesi olarak, kendisinin ve karısının tanrısallaşması ve tanrı katına doğru yolculukları yansıtılarak, Marcus Aurelius ve Lucius Verus da tanrısallaşan Antoninus Pius'un devamı oldukları hatırlatılır. Decursio sahnesinin iki tarafta (doğu ve



Res.76

batı) tekrarlanması, birisinin Faustina, diğersinin Antoninus Pius için gerçekleşmiş olan törenlerin yansıtılması olarak yorumlansa da, bir önderide daha bulunur: Decursio sahnesinin tekrarlanması ile, iki *augustinin* (Antoninus Pius'dan sonra başa geçen iki evlatlık Marcus Aurelius ve Lucius Verus'un) Roma'nın bu ilk ikili yönetiminde eşitliğe bir gönderme yaptıkları. Başların korunmamış olmasına rağmen, bu görüşe göre her iki eş yönetici, Marcus Aurelius ve Lucius Verus, benzer şekilde her birisi bir kaidenin yüzünde olmak üzere betimlenir. Her iki taraftaki Decursio sahnesinde, on praetorian asker piyade (iki signiferi); on equites (süvari); altı seviri ve yönetimdeki *augustl*erden birisi (Marcus Aurelius veya Lucius Verus) betimleniyor olmalıdır. Bu durumda burada Antoninus Pius'a bir sütun ithaf edilerek, iki *augustinin* meşru yönetimleri ve onların eşitliğinin vurgulanması politikasının propagandası yapılır.

Stil olarak apotheosis sahnesinde, Augustus tarafından başlatılan ve özellikle Hadrianus tarafından yeniden canlandırılan, figürlerin retrospektif tarzda yani klasizm ve Hellenistik etkilerinin birlikte verilmesinin son aşamasına gelinir. Figürlerin uzunluğu ve yumuşaklığı apotheose sahnesinde izlenirken, aynı kaidenin diğer yüzlerinde yer alan decursio sahneleri tam aksine küçük, şematik ve üst üste binidrilmiş figürlerden oluşur. Burada, 'anıtısal' diyebileceğimiz figürler canlılığını yitirmeye yüz tutar. Boşlukların yönetilmesi ve perspektif konularında sıkıntılar gözlemlenir. Kuşbakışı yaklaşım birçok figürü tek bir sahneye sığdırma konusunda iyi bir çözüm gibi görünse de, merkezi bir grup etrafında kümelenmelerde oldukça basit ve şematik bir sıralanış ortaya çıkar. Figürlerin 'klasik' anlayıştan uzaklaşmış olması ile perspektif ve kompozisyondaki sorunlar barizleşir ve decursio sahnesinde apotheose sahnesinin gerisine düşölür. Ayrıntılar, artık klasik formlardan uzaklaşıldığını ve 'Antoninler Dönemi Değişimine' geçilmeye başlandığını gösterir. Görölmektedir ki, Roma kabartmalarında eski ve yeni tarzlar arasında sürekli bir geçiş veya birlikte kullanım söz konusudur.

Şimdi Marcus Aurelius (İS 121/161-180) ve Lucius Verus (İS 130/161-168) zamanında imparatorluğun parlak zamanlarının nasıl devam ettiğine bakmalıyız: Marcus Aurelius henüz üç yaşındayken babası ölünce, dedesi Marcus Annius Verus tarafından evlatlık edinir ve yetiştirilir. Stoa felsefe akımına duyduğu ilgi, aldığı iyi eğitimden kaynaklanır. Marcus Aurelius daha sonra imparator Antoninus Pius tarafından evlatlık alınır. Aslında burada Hadrianus büyük bir rol oynar çünkü kendisi de bu şart ile Antoninus Pius'u halef imparator ilan

eder. Hadrianus sanki Marcus Aurelius'un ileride başarılı bir imparator olacağını anlamıştır. Antoninus Pius, Marcus Aurelius ile birlikte Lucius Verus'u da evlat edinir. Hadrianus'un ölümünden sonra imparator olan Antoninus Pius, Marcus Aurelius'u kendi kızı Genç Faustina ile evlendirir. Bu evlilik bereketli olur ve çiftin on iki çocuğu dünyaya gelir. Böylelikle doğum ile gelen bir yönetim silsilesi tekrar oluşur. Marcus Aurelius oğluna hemen Princeps unvanı verir.

Marcus Aurelius ve Lucius Verus ikili yönetiminde, şüphesiz Lucius Verus ikinci rolü oynar; sadece küçük kardeş olduğu için değil, sarayda rahatı tercih ettiği için. Marcus Aurelius, Antoninus Pius zamanında caesar olur ve sikkelerde görülür. Ancak yine de ikili yönetimin başından itibaren iki augusti olarak yer alırlar. Pontifex Maximus görevi dışında, iki imparator tüm unvanları ve görevleri paylaşır.

Hadrianus'un tam aksine, Antoninus Pius'un izlediği tutucu, durağan ve içe dönük politikaların acısını Marcus Aurelius çeker. İçeride ekonomik kriz, sınırlarda ayaklanmalar ve huzursuzluk onun dönemini belirler. Congiaria adı verilen, askerlere ve ihtiyaç sahiplerine dağıtılan para artık bütçeye ağır gelir. Doğal felaketler veya açlık zamanı yapılan yardımlar, bir yandan devlete bağlılığı arttırsa da, paranın alım gücünün azalması, devleti sıkıntıya sokar.

Diğer yandan Marcus Aurelius çok okuyan ve felsefeye ilgi duyan bir imparator olarak Hadrianus'un yolundan gider ve hatipler, gramer eğitimcileri, hekimler ve entelektüeller istedikleri taktirde askerlik, rahiplik veya birçok devlet görevinden ve vergiden muaf sayılır. Onların eğitime verdikleri önem, Roma'da İS 2. ve 3. yüzyılların sanatsal ve kültürel gelişimine kuşkusuz katkıda bulunur.

Hadrianus ve Marcus Aurelius'un Yunan sanatına ve kültürüne duydukları ilginin temelinde Stoa felsefi akımı yatar. Sofist Philostratos'un, 'Sofistlerin Yaşamı' adlı eseri bu akım hakkında bilgi edinmemizi sağlar. Romalılar fethettikleri Yunan kentlerinin yönetimini, ilgili kentin zengin soylularına bırakır. Bu yerli ve çoğu zaman toprak zengini olan yöneticiler, bir de memurluklara atanarak daha da zenginleşir. Kentlere başışlarda bulunur, oyunlara başkanlık ederler. Sofistlerin çoğu refah içinde yaşayan toprak sahibi ve memur ailelerdendir. Örneğin Pergamon'dan hatip Tiberius Claudius Aristokles ve Ephesoslu Titus Flavius Damianos kentleri için çok önemli imar faaliyetlerinde bulunur. İmar yapılanmaları ve sosyal yardımlar ile Roma'nın gözüne girerek, imtiyaz elde ederler. Onların sayesinde Roma İmparatorluğu da, bu kitabın başında ele alınan, 'Romalılaştırma'

sürecini başarı ile sürdürür. İlk, Klasik Dönem Sofistleri yeniliğe açık ve toplum düzenini değiştirmeye yönelikken, Roma Dönemi'nin 'ikinci Sofist'leri, zenginliklerini, muafiyetlerini ve güçlerini kaybetmemek için egemen güç olan Roma'nın şemsiyesi altında yaşamayı tercih eder. Bu dönemde Sofistler ve retorlar (hatipler) toplumsal ve siyasal hayatta etkin olmaya başlar. Hitabet yeteneği kişilere ayrıcalıklar kazandırır; felsefi anlayış da yeni bir anlam taşımaya başlar ve soyut olmaktan çıkılarak hitabet sayesinde pratik hayata kazandırılır. Özellikle Stoa akımının savunduğu, düşüncenin ve bilginin doğuştan değil, öğrenilerek elde edildiği, bireylerin toplumun bir parçası olduğu yönündeki inancını kuvvetlendirerek, evrensel bir dünyaya pencere açar.

Marcus Aurelius da 'ikinci Sofist'lerin savunduğu Hellenistik Dönem felsefesinin, dolayısıyla özellikle Stoa akımının en iyi temsilcilerinden olan bir filozof imparatorudur; hocası Rusticus sayesinde çocuk yaşta Stoa öğretisi ile tanışır ve imparatorluğun filozofu olarak isim yapar; bu unvanı şühesiz hakeder. Nitekim felsefe ile yönetilen bir devletin başarısı da ona göre olur. Platon'un görüşlerine ilgi duyar. Yunanca yazdığı ve 'ta eis eauton' ('Kendime Düşünceler', 'Meditasyonlar' ya da daha uygun bir çeviri ile 'Hakkımdaki Özeleştir ve Düşüncelerim') adı verilen on iki bölümlük yazıları günümüze kısmen de olsa dolaylı olarak aktarılır. Bu yazıların büyük kısmını, kuzey savaşları sırasında uzun süreli kaldığı Danube Nehri boyunca bulunan Caruntum'da yazar. Eseri büyük Yunan filozoflarının etkisini taşısa da, kendine özgü bir tarzı vardır. Marcus Aurelius'un kendisine yaptığı telkinler ve verdiği öğütler evrensel ve tüm zamanların ötesine taşan bir karakter taşır. Marcus Aurelius Stoacı filozoflar gibi sonsuz evrensel doğanın üstünlüğünü kabul eder. Bu nedenle kendisi 'son' ya da 'geç' Stoa felsefesinin savunucusu olur. Doğayı tanrısal gücün yönettiğini; doğa, tanrı ve felsefe ile bütünleşmiş aklın, insanca yönetme erdemi ile birleştiğinde başarıya ulaşılacağına inanır. Hiçbir zaman sınıfsal ayrımları çağrıştıracak olan senator, asilzade ya da pleb gibi grupları kayırmaz; burada amaç, herkesin insan olduğu görüşünde birleşilmesini sağlamaktır. Tüm insanlığın tek bir aile olduğunu çünkü herkesin tanrının suretini yansıttığını söyler. Buna inandığı için affedicidir. Böyle olunca da civitas Romana artık daha evrensel bir kavram haline gelir; bu düşünceye göre kozmik bir polis vardır (4,4,1). Bunun bir sonucu olarak, yönetmekten ziyade, birlikte çalışma olgusu ortaya çıkar. Tüm karşı koymalara rağmen imparator görevlerini evrensel topluluğun üyesi olarak yapmalıdır. Dolayısıyla Marcus Aurelius, 'şehir ve vatan ben Antonius için Roma'dır, insan olarak ben için, *cosmos*dur; bu şehirler için ne iyise, benim için de iyidir' (6,44,6) der.

İmparatorluk yetkilerini kötüye kullanmama konusundaki hassasiyeti metinde sıklıkla ifade edilir. Hatta kitabında kendisinden imparator ya da 'Basileus' olarak söz etmez, daha ziyade erkek, yetişkin, vatandaş, Romalı gibi ifadeler kullanır (3,5,2). Kendisini bu gibi adlandırmalardan uzak tutarak, himayesindeki insanlara daha yakın olmayı başarır. 'Civilis Princeps' olarak (Roma vatandaşları arasında birinci), kendisinin dahi sistemi monarşîye dönüştürmesini engellemeyi hedeflediğini bildirir. Ancak civiles olma konusunda ne kendisini ne de önceki 'iyi' imparatorlar olarak bilinen Vespasianus, Traianus, Hadrianus'u başarılı görür. Onun için bu sifata en yakın insan, onu evlatlık alan babası ve kayınpederi Antoninus Pius'dur. Kitabında, kendisine iknalarda bulunur: 'Seni felsefenin yapmak istediği insan olarak kalmak için var gücünle çabala' (6, 30,3). 'Tanrılardan çekin, insanların kurtuluşu ol'. Marcus Aurelius bir *civilis*in hayatında olması gerektiği gibi, kritiğe açık olmayı, iftiralara itibar etmemeyi, korku ve güvensizlikten arınmayı' (6,30,7-9) prensip edinir. Bunun için, Antoninus Pius'un benimsediği mütevazı yaşam biçimi uygundur. Evinde, giysilerinde, yediklerinde ve hizmetlileri konusunda kendisi de ölçülü olmayı seçer (6,30,10). Kitabının ilk bölümünde kendisini yetiştiren büyükbabası Annius Verus sayesinde iyi niyetli ve öfkeden uzak birisi olduğunu (1.1); annesi Domitilla sayesinde inançlı, eli açık ve zenginlerin tutkularından uzak, sade bir yaşantıyı seçtiğini (1.3); çok erken ölen babasının kendisine mütevazılığı (1.2) öğrettiği için ona müteşekkir olduğunu anlatır. Eğitiminin ileri safhalarında hitabet hocası ve arkadaşı Cornelius Fronto gibi eğitimcileri de, evde öğrendiklerini geliştirir (1.11). Fronto'dan özellikle tiranlığın getirdiği kötülükleri öğrenir; tiranlık, *civilis Princeps*in tam tersidir çünkü *civilis Princeps*, himayesindekilere özgürlük verendir, vatandaş olmalarını sağlar.

Marcus Aurelius yirmi üç yıl birlikte yaşadığı ve çalıştığı, politikanın ahlaki tarafını ve günlük hayatın erdemli ve örnek teşkil edecek yaşam biçimini, kararlılığı ve sürekliliği (1,16,1;3;5), kendisinden öğrendiğini ifade ettiği Antoninus Pius'a geniş yer verir. Onun her zaman Princeps kalmayı başardığını ve bir vatandaş gibi yaşadığını ifade eder. Marcus Aurelius'un da bunu başarmasındaki en önemli neden, kendisinin de hata yaptığını kabul etmesidir (11; 18,7). Herkesin hata yapacağını, bu nedenle şöhretten uzak durulması gerektiği söyler. Hatta öldükten sonra hatırlanmanın peşinde olanlar için de, onları hatırlamasını bekledikleri insanların da öleceği ve bu döngünün bu şekilde tüm anıların silinmesine varıncaya kadar devam edeceğini anlatır (4,19,1). Bunun için Vespasianus, Traianus, Augustus, Hadrianus ve Antoninus

Pius'u anar. Onların da bir zamanlar örnek imparatorlar olduklarını ve harika bir şekilde parladıklarını ancak herşey gibi onların da yok olduklarını ve hızlıca birer efsaneye dönüşerek üzerlerini tamamiyle unutulmuşluğun kapladığını ifade eder (4,32; 4,33.1).

Marcus Aurelius'u bu eserinde en çok meşgul eden konulardan birisi de, insan ömrünün, yapılması gerekenler karşısında ne kadar kısa olduğudur. Zaten tüm kitabı boyunca izlenen ana fikir yaşamın kısalığıdır. 'Bir işi toplum yararına dönüştüremiyorsan, ömrünün geri kalanını diğerleri üzerine fantazi düşünceler ile heba etme' (3,4,1). 'İnsanlığı sev: Tanrı'nın yolundan git (7,31,2-3). Ahlaki değerlere verdiği önem aşıkardır. Bunu hem yönetimi hem de gündelik yaşamında birlikte olduğu insanlara hissettirmeyi hedefler. Ancak bilir ki civilitas konusundaki başarısına herkesi inandıramamıştır. Yine de özellikle, kendisinden otuz yaş genç olan tarihçi Cassius Dio (71,36,4), 'aşıkardır ki, o olduğu gibidir ve herşeyi erdem için yapmıştır' der. Dio'nun söylediği gibi Marcus'un ahlaki yüceliği, ondan sonra gelen imparatorlar ile daha iyi anlaşılır. Marcus'dan sonra Roma monarşisi 'altından, demire düşer' (71,36,4).

'Historia Augusta' adlı yapıtta Marcus Aurelius 'iyi' imparatorlar arasındaki yerini alır. Yine de son bölümde bazı suçlamalar vardır ve Marcus Aurelius'un, karsının sevgililerini yüksek memnuriyetlere getirdiği (29, 1-2), ayaklananlara karşı dahi affedici davrandığı (28,3-5), kendisinin yansıttığı gibi değil, zor bir karaktere sahip olduğu (29,6) yazar. Burada Marcus Aurelius'un ölümü sırasında, kendisinden sonra tahta çıkacak olan oğlu Commudus ile ilgili endişeleri yansıtılır (29,1-7). Çelişkili görüşler sunan bu bölümün, 'Historia Augusta'ya sonradan eklendiği de düşünülür.

'Ulusun babası' olarak anılacak kadar clementia (merhamet) olgusunu prensip edinen ve yapısı yumuşak olan Marcus Aurelius'un kaderinde kanlı ve acımasız savaşlar sürdürmek vardır. İmparatorluk yıllarını, kuzey sınırlarının güvenliği için adadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu nedenle olsa gerek, felsefi düşüncelerini aktardığı yazılarında, şöhretin yaşarken veya öldükten sonra önemsiz olduğunu ve topraklarına hizmet etmeyi esas saydığını bildirse de, kabartmalara veya taşıdığı unvanlara baktığımızda gerçeklerin onu farklı hareket etmeye yönlendirdiğini anlarız.

Roma İmparatorları'nın yendikleri toplulukları 'yerleştirme politikaları'na baktığımızda, antik kaynakların da desteklediği gibi Marcus Aurelius'un Roma tarihsel süreci içinde fethedilen topraklardan, en fazla sayıda

insan alıp Roma İmparatorluğu'na yerleştiren yönetici olduğu üzerinde fikir birliği olduğu gözlemlenir. Söz konusu 'yerleştirilen' 'barbar'lar en fazla sayıda Germanler'dir ancak Markommanlar da anılır. Germanler Romalı toprak sahiplerinin kişisel 'malı' olarak muamele görür. Yine de, Cassius Dio.'nun (71, 11, 1-5) aktarımlarına göre 'barbar'lardan, daha küçük etnik gruplara ait olanların az da olsa bir kısmına, işlemleri için toprak verilir. Ancak bir ayaklanma sonrası onlar da bu haktan mahrum kalır. Genel anlamda bakıldığında, yerleştirme politikalarının uzun vadeli planlanmadığı ve Markoman savaşları sonrası Roma İmparatorluğu'nun, sadece o esnada beliren ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde farklı kabileleri veya halkları Roma'ya bağladıkları ve yerleştirdikleri görülür.

Şimdi Marcus Aurelius'un savaş meydanlarında geçen hayatına bakabiliriz. Dış siyasette, Armenia'daki taht değişikliği bahanesi ile Parth piyadelerinin doğu eyaletlerine saldırması sonucunda savaşlar kaçınılmaz olur. Roma İmparatorluğu, bazı vasal yönetim alanlarını kaybeder. Takip eden ve İS 161-166 yılları arasında süren savaşın üç safhası vardır: Armenia, Parthia ve Medus savaşları. Bu savaşlarda Lucius Verus, stratejik kararları etkili generallerden Avidius Cassius'a bırakır; sonuçta Armenia başarıları nedeniyle hem Lucius Verus'a hem de Marcus Aurelius'a Armeniacus unvanı verilir. İS 164 yılında Parth başkenti Ctesiphon ikinci kez Romalılar'ın eline geçer. Kralları Chosroes, Tigris Nehri'nden yüzerek kaçır. Bu olaydan dolayı önce Lucius Verus, daha sonra Marcus Aurelius Parthicus Maximus unvanlarını alır. Parthlar'a karşı elde edilen zafer büyük bir coşku ile kutlanır çünkü en son İS 118 yılında Traianus'un zaferi posthumus (ölümünden sonra) kutlanmış ve üzerinden çok zaman geçmiştir. İS 166 yılında ise kuzey Tigris'deki operasyonların başarı ile sonuçlanmasının ardından her iki imparatora Medicus unvanı verilir. Persia içlerinde sürdürülecek bir sefer, salgın hastalık nedeniyle gerçekleştirilemez. Ancak yine de elde ettikleri başarılarından dolayı ikisine de Pater Patriae unvanı da verilir.

Parthlar ile sağlanan zaferden sonra, kuzey sınırlarında huzursuzluk başlar. İS 166 yılında, Sarmat, German, Markoman ve Quadlar'dan (Slovakya bölgesi) oluşan Teutonik topluluklar, Roma'ya karşı ittifak oluşturarak Roma savunma hattını yıkar ve Rhaetia, Noricum, yukarı Pannonia üzerinden Dacia Bölgesi'ne, Orta Danube Nehri'nin güneylerine ve hatta kuzey Italia ile Aquileia'ya saldırır.

Marcus Aurelius'un başkanlığında, Lucius Verus ile birlikte kuzeye yönelirler. Ancak Lucius Verus hastalanır ve dönüş yolunda felç

geçirir; İS 169 yılında, otuz sekiz yaşında Aquileia'nın güney batısında bulunan Altinum'da ölür. Yetersiz bir imparator ve yönetici olmasına rağmen, Marcus Aurelius onu görkemli bir cenaze töreni ile uğurlar ve tanrısalştırır.

Bu arada, salgın hastalıkların pençesindeki ordu, imparatorluğun birçok yerine hastalığın girmesine ve açlığın ortaya çıkmasına neden olur. Bunu fırsat bilen Carpat Bölgesi kabilesi Costoboci, Dacia Bölgesi'ne iner ve Danube Nehri'ni geçer. Hatta buradan Balkanlar'a girerek her yeri tahrib eder; Eleusis Demeter Tapınağı'nı da yerle bir etmeleri büyük yankı getirir. Birkaç yıl sonra kuzey Africa'dan Moorlar, Hispania'ya geçerek Baetica Bölgesi'nde ayaklanmaya neden olur.

Marcus Aurelius, para ve asker eksikliğinin yarattığı sorunları, önemli bir sınav vererek aşar. İS 169 yılında, iki ay boyunca açık arttırma ile imparatorluk ailesine ait hazineleri elden çıkarır. Bu arada orduya asker bulmak, çözümü gittikçe daha zor olan bir konu haline gelir; askerlerin eskiye nazaran savaşma istekleri de azalır. Salgın hastalıklar bunun en önemli nedenidir. Marcus Aurelius bu durumda kölelerden, eşkiyalardan ve gladyatörlerden asker alımına başlar.

Marcus Aurelius söz konusu problemlerden dolayı ve kardeşi Lucius Verus'un ölmesi üzerine seferleri askıya alır. Büyük bir sefer için kardeşinden başka bir dayanak arayışı içindeyken ortaya çıkan bir evlilik bağı, Marcus Aurelius'u tekrar cesaretlendirir: Kızı Lucilla, Antiocheialı asker Tiberius Claudius Pompeianus ile evlenince, Marcus Aurelius onunla birlikte İS 169 yılında savaşa girer. Ancak Danube Bölgesi'nde yenilir ve üstelik Kuzey Italia sınırındaki Germen, Markoman ve Quadlar da tehlike oluşturmaya başlar. Nihayet İS 171 yılında Markomanlara karşı önemli bir başarı elde edilir. Marcus Aurelius daha da güçlenmek için Danube'deki askeri merkezi Caruntum'da, farklı yerli boylardan da askeri destek almak üzere görüşmeler yapar. Sonuç olarak Germen Markomanlar büyük bir yenilgiye uğratılır. İS 173 yılında Marcus Aurelius'un Roma'ya dönüşü 'adventus' ile kutlanmak istenir. Ancak bu gerçekleşemez çünkü bu sefer Quadlar tekrar ayaklanır. Bu da bastırıldığında, bu sefer İS 174/175 yılında, Theiss Bölgesi'ndeki Sarmatialı lazgenler baş kaldırır. Marcus Aurelius için Quadlar'ın ve Markomanlar'ın yaşadığı coğrafyanın bir Roma Eyaleti'ne dönüştürülmesinden başka çare kalmaz.

Bunu gerçekleştiremeden, İS 175 yılında atadığı Suriye valisi ve tüm doğunun fiili yöneticisi, Suriye doğumlu Avidius Cassius baş kaldırır. Bunun üzerine Marcus Aurelius henüz on dört yaşındaki

oğlu Commodus'u (İS 161/180-192) savaş alanına çağırarak, 'Erkek Toga'sını (toga virilis) yani ergenliğin bittiğini işaret eden *togayı* giydirir. Bu arada, Avidius Cassius kendi insanları tarafından öldürülünce, Marcus Aurelius orada tekrar kontrolü sağlar ve yerel insanların yönetime geçmesinin yasaklandığı bir bildirge yayınlar. Diğer yandan Aegyptus'un başkaldırıları sonucunda Roma'nın mısır ihtiyacı sekteye uğrar. Bu ayaklanmalar neticesinde *clementiasını* gösterir ve işbirlikçilerin hayatını bağışlar.

Her ne kadar Avidius Cassius kendi askerleri tarafından öldürülmüş olsa da, Marcus Aurelius doğu eyaletlerindeki durumu kendisinin gözlemlemesi gerektiği sonucuna varır. Ancak imparatoriçe Faustina ölünce, Marcus Aurelius İS 176 yılında, uzun bir süre sonra Roma'ya döner. Bu vesile ile Germen ile Sarmatlar'a karşı kazanmış olduğu zaferleri (Bellum Germanicum ve Bellum Sarmaticum) kutlar, Germanicus ve Sarmanticus unvanlarını alır. Commodus'un tek varis olacağı kesinleştikten, kendisine magistrat unvanı verilir ve bu nedenle babası Marcus Aurelius ile birlikte Germen ve Sarmat başarılarının kutlamalarında yer alma hakkı kazanır. Bu gelişme dönemin sikkelerine ve Orta Çağ'da Roma'da görülmüş ancak sonradan kaybolmuş olan bir yazıta da yansır. İS 177 yılında Commodus ilk *consul*lüğüne atanır. Bunun şerefine Romalılar'a iki yüz denar bağışta (liberalitas paneli) bulunulur. Artık babası ile birlikte eş imparatorudur. Barbarların toprak hakimiyeti için saldırılarının sonu gelmek bilmez. İS 177 yılında Marcus Aurelius, bu sefer oğlu ile birlikte kuzeye hareket eder. İS 180'lerde Rhenus sınırında ve Danube Bölgesi'ndeki siyasi durum tekrar olumsuzluğa doğru gider. Marcus Aurelius düzenlediği bu seferde, salgın hastalık nedeniyle ölür.

Babası Marcus Aurelius İS 180 yılında Vindobona'da (Viyana) öldüğünde, **Commodus** on dokuz yaşındadır. Megaloman bir karaktere sahiptir. Senatonun kendisini resmi olarak tanrı ilan etmesini, ona kurbanlar sunulmasını ve Flamen Herculeus Commodianus'un yaratılmasını ister. Roma'nın her yerinde Herculeus Commodianus heykelleri yükselir ve İS 192 yılında bu tanrı ile Hercules Romanus adı altında özdeşleştirilir. Arena'ya aslan postu ve labut ile Hercules olarak çıkar, gladyatör veya araba yarışçısı da olur. Herkes için tehdit oluşturur. Akıllara kazınan gaddarlıkları ve kötü yönetimi nedeniyle olsa gerek, Tetrarkhi Dönemi'ne kadar tekrar Hercules unvanını hiçbir imparator almayacaktır. Commodus, kendisini geleneksel tanrılar ile özdeşleştirmekle beraber gittikçe doğunun mistik kültürüne ilgi duyar. Hatta Mithras'ın dini kurallarına uygun olarak, kendi elleriyle

insan öldürür. Bundan sonra iyice korkulan bir adam halini alır. Oysa ki, bir yüzyıl sonra evlatlık edinme yoluyla değil, doğum ile gelen bir imparator olarak Commodus, babası Marcus Aurelius (Med. I, 17) için bu nedenle bir mutluluk kaynağı olmuştu. En iyi hocalardan ders alan ve iyi yetişmesi için hiçbir şey esirgenmeyen Commodus ne yazık ki bir hayal kırıklığı olur ve sevilmeyen imparatorlar arasındaki yerini alır.

Commodus zayıf ve rahatına düşkün bir kişiliğe sahip olduğundan, en kısa sürede Roma'ya dönebilmek için Quadi ve Markomani ile hemen anlaşma yapar. Hayatının geri kalanını Roma'da geçirir, yönetimi hırslı insanlara bırakır ve geri çekilir. Bunlar kökenleri belli olmayan ve imparatorluğu entrikalar ile yöneten insanlardır: Önce praetorian Tigidius Perennis, sonra azatlık köle olan Phryg Cleander. İki nesilden bu yana güçlenmiş imparator ve senato arasındaki ilişki ve ayrıca asil sınıf zayıflamaya başlar. Bunun nedeni Clenader'in senatörlükleri ve hatta askeri pozisyonları azatlıklara satmasıdır. Bu arada kuzey sınırındaki ayaklanmaları önleyebilmek için barbarlar ya orduya alınır ya da onlara büyük miktarlarda para ödenir. Böylelikle eşkiyalar ve yağmacılar çoğalır ve üstelik bulaşıcı hastalıklar tekrar türer. Mısır ihtiyacı, ayaklanmalara neden olur ve borçlar artar. İşte Commodus öldüğünde, arkasında böyle bir Roma bırakır.

Commodus, tarihte en sevilmeyen imparatorların başında yer alır; hatta İS 193 yılında öldüğünde, anısı lanetlenerek (damnatio memoriae) onunla ilgili yazıtlar kazınır, heykel ve kabartmaları kırılır.

Marcus Aurelius'un anısı ise sürdürmüş olduğu kuzey savaşlarının ve zaferlerinin, Marcus Aurelius Panelleri ve Marcus Aurelius Sütun'u gibi çeşitli anıtlarda yaşaması ile günümüze kadar ulaşır.

2) Marcus Aurelius Panelleri

Bugün yok olan taka ait Marcus Aurelius Panelleri'nin ne zaman yapılmış olabileceği, yukarıdaki tarihsel gelişmeler ışığında önerilebilir: Takın yapımına, Marcus Aurelius'un İS 177 yılında Danube boylarında ikinci sefere çıkmasından önce başlanmış olmalıdır. İmparatorluk politikası gereği, kuzeydeki savaşlara devam edilirken kamunun güvenliğini kazanmak için birinci seferin olumlu sonuçlarının paneller ile tanıtımının yapılması ve destek alınması önemlidir. Takın tamamlanması Marcus Aurelius'un İS 180 yılındaki ölümü ile gerçekleşmiş olmalıdır.

İlerleyen süreçlerde devşirme malzeme olarak kullanılan taktan hiçbir iz kalmaz. Ancak üzerinde yer almış olması gereken on bir (diğer bir öneri

ile on iki) panel günümüze ulaşır. Sekiz panel İS 4. yüzyılda Constantinus Takı'nın attika katında, Marcus Aurelius'un başının Constantinus'un başı ile değiştirilerek yer alması şeklinde kullanılır; ancak o başlar da yok olur. Orta Çağ'da ve günümüzde tamamen kaybolan Constantinus'un başları yerine, Papa XII. Clement 1732 yılında Constantinus Takı'nı restore ettirirken, Traianus'un başlarını yerleştirir ve bu durum bilimsel yorumlarmalarda sıkıntı yaratır. Diğer dört panel ise 16. yüzyılda Papa X. Leo tarafından Forum Romanum'daki Santa Maria kilisesinden Roma'da Palazzo dei Conservatori'ye getirilir ve bu paneller halen orada sergilenir. Burada Marcus Aurelius'un portre başlarının yerinde olması, panellerin yorumlanması açısından çok önemli veri oluşturur.

Constantinus Takı'ndaki ve Palazzo dei Conservatori'daki paneller, içerik olarak birbirlerini tamamlar; ayrıca ölçüleri (3.12/3.24 metre yükseklik ve 2.10/2.14 metre genişlik), çerçeveleri, kompozisyon ve stil benzerlikleri de aynı yapıya ait olduklarını teyid eder. Bir diğer dayanak da, victoria (Palazzo dei Conservatori) ve liberalitas (Constantinus Takı) panellerinde Marcus Aurelius'un yanında betimlenen figürün, birlikte yönetimde olduğu ancak *damnatio memoriae*ye (anısının lanetlenmesi) düşmesi ile sonradan betimlemesi kazınan oğlu Commodus olduğunun anlaşılmasıdır. Bu ikilinin bugün farklı yerlerde duran panellerde karşımıza çıkmaları da iki serinin birbirlerine ait oldukları görüşünü destekler. Bazı stilistik farklılıklar yadrganmamalıdır çünkü Traianus'un Beneventum Takı'ndaki, in situ durumda olan tüm paneller arasında veya daha sonra incelenecek olan Septimius Severus Takı'nda da stilistik farklılar gözlemlenir.

Aşağıda paneller önce, bugün bulundukları yerlere göre değil, içeriklerindeki olayların sırasına sadık kalınarak listelenir; daha sonra detaylı olarak açıklanır. Hazırlık aşamasındaki askerler, dini geleneklerin yerine getirilmesi, askerinin sadakati ve zafer betimlemeleri adeta bir kitap gibi olayları bir akış içinde sunar:

1. Profectio (ayrılma, yola çıkma- İS 169), Constantinus Takı Üzerinde.
2. Lustratio Exercitus (arınma kurbanının kesimi) Constantinus Takı Üzerinde.
3. Adlocutio (imparatorun ordusuna seslenişi) Constantinus Takı Üzerinde.
4. Marcus Aurelius At Üzerinde. Palazzo dei Conservatori.

Aşağıda, zafer sonrası imparatorun ele geçirilenler ile olan ilişkisi, adaleti ve affediciliği yönündeki mesajlar verilir:

5. Clementia (düşmanın boyunduruk altına girmesi -submissio-/ düşmanı affetmek -clementia) Constantinus Takı Üzerinde.
6. Submissio (ele geçirilen ve boyunduruk altına alınan düşmanın/ tutsağın eğilmesi ve adalet beklemesi) Constantinus Takı Üzerinde.
7. Rex Datus (ele geçirilen yerde bir yerel yöneticinin atanması) Constantinus Takı Üzerinde.

Aşağıda, zafer sonrası imparatorun kendi topraklarına dönmesi ve başarılarının kutlanması konuları yer alır:

8. Adventus (kendi topraklarına (Roma) varış- İS 176) Constantinus Takı Üzerinde.
9. Victoria (at arabasında, kendi topraklarında zafer ile karşılanmak) Palazzo dei Conservatori.
10. Capitolin'de Kurban (Roma'nın en önemli yerinde şükran kurbanı kesmek; imparatorun dindarlığını göstermesi = Pietas) Palazzo dei Conservatori.
11. Liberabilitas (halka para verilmesi, hediye ve bağışta bulunulması- largesse) Constantinus Takı Üzerinde.
12. Ny Carlsberg Giptothek, Copenhagen'dan bir parça.

Şimdi bu sahneleri detaylı olarak inceleyelim:

1. Profectio (**Res. 77**): Constantinus Takı üzerinde, attika katının kuzey tarafındaki soldan ikinci paneli, iki grup figür oluşturur. Olay, dört ayaklı ve korinth düzenindeki Porta *Triumphalis*in (Zafer Takı) önünde gerçekleşir. Takın *attikas*ında, dört fil tarafından çekilen bir araba betimi (fil *quagrigası*) vardır. Fillerin sol yanında, elleri önden bağlı bir tutsak barbar, braciae ve palto giyer. Solunda çarşafı içine bürünmüş olan bir barbar kadın tropaeum üzerinde oturur. Tam kemer köşelerinde iki tane kalkan taşıyan Victoria yer alır. Ana sahnede imparator Marcus Aurelius kentten çıkarak savaş alanına gelir. Calcei, feminalia ve paludamentum giyerek sol elinde bir rotulus tutar. Marcus Aurelius'un arkasında, dikkat kesilmiş bir duruş içinde, elinde öne doğru uzattığı, şimdi kayıp olan asasını tutan *togalı* yer alır; calcei senatorii, toga ve defne tacı ile Genius Senatus olmalıdır. Yine arkasında sakallı diğer bir kişi bulunur. Marcus Aurelius'un tam arkasında portre özellikleri taşıyan bir asil görünümü



Res.77

kişi yer alır; kendisi İS 169 yılında Marcus Aurelius ile birlikte savaşa giden ve önemli desteği olan Tiberius Claudius Pompeianus olarak yorumlanır. Marcus Aurelius'un karşısında duran ve savaşa gidileceğinin habercisi olan *vexillumun* (savaş bayrağı), Honos tarafından taşındığı görüşü kabul görür; feminalia, *cinctorium*lu lorica squamata, saçaklı sagum veya paludamentum giyer, başında korinth miğferi bulunur, sağında uzun kılıçlı (*spatha*) balteus taşır, solunda

ise dizginlerinden tuttuğu atını başarılı bir perspektif görünüm içinde soldan sağa doğru sahneye sokar. Bir başka vexillum taşıyıcısı sahneyi hareketlendirir. Sahnenin en sağında feminalia, lorica hamata, sagum ve miğfer giyerek dışarıya ve yukarıya doğru bakan asker, bir atı sakınleştirmeye çabalar. Sağda, yerde üstü çıplak oturan kadın, sol kolu ile bir tekerleğe yaslanırken, sağ eliyle imparatoru selamlar. Marcus Aurelius'un ilerlemeye başladığı Via Flaminia'nın kişileştirmesi olduğu düşünülür.

2. Lustratio Exercitus (**Res. 78 sağdaki resim**): Constantinus Takı üzerinde, attika katında güneyde, sağdan ilk kabartma olup ordunun arınması, kutsanması ve zafer adına savaş tanrısı Mars için kesilecek kurban sahnesidir. Kurban, genellikle sefere çıkmadan önce, bazen de savaş sonunda kesilir. Kurban edilmesi zorunlu olan hayvanlar domuz, koç ve boğadır. Ortada imparator görülür; İS 4. yüzyılda başı, Constantinus'unki ile değiştirildiğinden, başının üzerine çektiği paltosu görülmez. Nitekim kurban sahnesinde yer alan imparatorların ancak bu şekilde (capite velato) kurban kesebilecekleri bilinir. Sahne solda, sağa doğru hareket eden uzun ve saçaklı limus içindeki bir popanın sağ omzu üzerinde kurban baltasını (securis) ve yanında kurban bıçağını (culter) taşıyarak girmesi ile başlar. Önünde, genç bir victimarius calcei, tunica ve defne çelengi başında olmak üzere sağ eli ile kurban edilecek olan boğanın boynuzundan tutar. Ortalarında hayvan postu başlığı olan bir imaginifer (imago taşıyan) yer alır. Imago (yuvarlak büstlü sancak) üzerinde aşağıdan yukarıya doğru üç yatay hatlı, corona muralis, yuvarlak çerçeve içinde büst, vexillum üzerinde yatay hatlılar ve asılı kurdeleler vardır. Yine hayvan postu başlığı içinde bir aquilifer (kartallı sancak taşıyan) sahnede yerini alır; aquilia üzerinde bir şimşek (fulmen) ve oturan legion kartalı görülür. Kartal, gagasında bir levha ve açık kanatlarının etrafında corona muralis taşır. Boğa'nın önünde, neredeyse çömelmiş vaziyette exomis giyen ve başında defne çelengi olan genç bir victimarius iki eliyle diğer kurban hayvanı olan koçu getirir. Arkasında bir signifier, lorica ve hayvan postundan başlık giyer; elindeki signum üzerinde aşağıdan yukarıya doğru bir saçak, lunula, birbiri üzerinde dört phalerae vardır. Marcus Aurelius, sağ eliyle patera içindeki tütsüyü, Üç Ayak üzerinde yer alan kurban ateşine doğru serpiştirir. Sol elinde bir kitap rulosu tutar. Calcei senatorii ve bir toga giyer. İfade edilmiş olduğu gibi, baş kısmı değişikliğe uğratılmadan önce şüphesiz kurban sırasında yapıldığı şekli ile, başı örtülü olmalıydı. Arkasında kılıçlı askerleri ve tibicen yer alır. Üç Ayağın diğer yanında saçaklı tunica ile camillus, elinde kapağı açık olan bir tütsü kutusu (acerra) tutar.

İkisinin arasında flüt çalan bir genç seçilir. Yanında general Tiberius Claudius Pompeianus ve tekrar iki siniferi başı görülür. Sahnenin ön sağ kısmında, kurban edilecek olan hayvanlardan sırtında dorsulae süsü ile domuz, ona doğru eğilen tunica ve başında defne çelengi olan victimarius tarafından sahneye getirilir. Sağ köşede arkasını sahneye döner vaziyette lorica segmentata giyen tubicen adeta tüm gücü ile bu kutsal olayı duyurmak ister gibidir. Burada mızrak sayısı daha fazla olsa dahi, toplam altı kişi görülür.

3. Adlocutio (**Res. 79 soldaki resim**): Constantinus Takı üzerinde, attika katında güneyde, sağdan ikinci kabartmada, imparatorun sefer öncesi veya sefer sürerken ordusuna sesleniş sahnesi yer alır. Marcus Aurelius ve paludamentum giyen generali Tiberius Claudius Pompeianus podium (suggestus) üzerinde yer alır. İmparator calcei, feminalia, paludamentum giyer ve solunda artık kaybolmuş bir kılıç veya bıçağın (parazonium) üst kısmını tutar, sağ elini de konuşurken yukarıya doğru kaldırır. Sahnenin en solunda, arkası dönük olarak yerleştirilmiş olan ve caligae, feminalia, lorica squamata, attika miğferi, focale giyerek solunda bir kalkan taşıyan asker; sağ yanında profilden verilen ve caligae, feminalia, lorica segmentata giyen, miğferi olan ve sol elinde uzun bir kılıç (saptha) taşıyan asker; aynı



Res.78-79

pozu veren podyumun hemen altındaki caligae, feminalia, lorica squamata, focale giyen ve solunda oval kalkan taşıyan bir asker daha bulunur. Arka planda en solda ve Marcus Aurelius'un kürsüsünün hemen önünde duran birer signifer caligae, feminalia, ayı postu giyerek, signum taşır; signum üzerinde iki püskülün üzerinde luluna ve corona muralis yer alır. Tüm sahnede bulunanların başlarını Marcus Aurelius'a doğru çevirmeleri, yapılan konuşmanın ne denli önemli olduğu hissini izleyiciye aktarır.

4. Marcus Aurelius At Üzerinde sahnesi (**Res. 80**): Bugün Palazzo dei Conservatori'de bulunur. Sırtında posttan semerdam örtüsü



Res.80

olan bir at üzerindeki palduamentum giyen zırhlı (lorica anatomica) imparatorun atının önünde yere diz çökmüş olan barbarlar nedeniyle onların teslim alınışı (submissio/Romalıların virtus ve *victoriası*) veya ele geçirilen düşmanlara karşı imparatorun affedici (clementia) tutumu, zaferin kazanıldığını gösterir. Sahne, yalvaran düşmanların yukarıya doğru kaldırdıkları kolları ile, imparatorun kendinden emin bir tavırdaki sağ kolunu onlara doğru uzatmasına odaklanır. Marcus Aurelius'un atının yanında, ona doğru dikkatlice bakan kişinin generali Tiberius Claudius Pompeianus olduğu önerilir. Arkasında bir vexillum görülür. Sahnenin sol köşesinde, sağ elinde çift mızrak, sol elinde kılıcının kabzasını tutan attika tipi miğferli ve zırhlı asker hem adımını Marcus Aurelius'a doğru atar, hem de başını ona doğru kaldırır. Bu kişinin İS 172'de savaşırken ölen, praefectus praetorio (imparatorun baş muhafızı) Marcus Macrinus Vindex olduğu düşünülür. Onun da arkasında bir vexillum görülür. Sağda diz çökerek ellerini at üzerindeki imparatora kaldırmak suretiyle yalvarma pozisyonundaki iki barbar, bracia ve uzun kollu alt giysileri ile sahnenin özünü aktarır. Sahne, arkalarında sağ kolu ve elindeki rulosu sonradan eklenen *feminalialı*, kalkanlı, zırhlı (*balteuslu* lorica squamata) ve Yunan-Korinth tipinde miğferli bir Romalı asker (praetorian) ile bir asker daha olmak üzere sonlanır. Arka plandaki ağaç kabartması, olayın savaş meydanında cereyan ettiğinin göstergesidir; zaten Germen-Sarmat savaşları ormanlık bir alanda yürütülür. İmparatorun zırh giymesi, kendisinin bizzat savaşa katıldığının göstergesidir. Barbarların etnik kökenleri esere yansıtılmaz çünkü Romalılar için bu farklılığın önemsiz olması kadar, aralarındaki coğrafi yakınlık ve benzerlikleri, hangisinin Germen hangisinin Sarmat olduğu konusunun aydınlatılamamasını zaten beraberinde getirir.

5. Clementia (düşmanın boyunduruk altına girmesi -submissio- ve düşmanı affetmek -clementia-) (**Res. 81**): Sahne, Constantinus Takı üzerinde, attika katında güneyde, soldan ikinci kabartmada yer alır. Bir podium (suggestus) üzerinde calcei, feminalia, paludamentum giyen Marcus Aurelius ve arkasında aynı imparator gibi giyimi olan generali Tiberius Claudius Pomeianus yer alır. Bu kıyafet askeri kampa işaret ederek onun askeri harekatta yer alıp, ancak aktif olmadığı bir durumu ifade eder. Marcus Aurelius'un sol elinde bir rotulus vardır. Önde, sol elinde üzerinde şimşek ve yunus betimli oval kalkanını tutarak arkasını dönmüş olan bir asker, caligae, feminalia, lorica segmentata giyerek ve sağda *balteus*unda uzun kılıcı olmak üzere verilir. Bu asker sağ elini yanındaki bracia ve saçaklı sagum giymiş olan, elleri arkadan bağlı barbarın sağ koluna koyarak onu



Res.81

Marcus Aurelius'a doğru getirir veya kontrol altında tutar. Onun da solunda caligae, feminalia, lorica squamata ve uzun kılıcı (spatha) *balteus*unda olup aynı pozisyonda ama cepheden verilen bir diğer asker durur. Arkasında braciae giyimli bir barbar yukarıya, imparatora doğru bakar. Arkada duran bir asker de bir barbarın başını yukarıya kaldırmayı ve imparatora bakması için onu başından kavrır. Arka planda başka askerler de yer alır. Sahne adeta üzeri kapalı bir şiddet barındırır. Arka planda bayraklar, mızraklar ve bir büyük meşe ağacı gövdesi sahneye hareketlilik katar.

6. Submissio (**Res. 82**) (ele geçirilen düşmanın, tutsağın eğilmesi ve adalet beklemesi): Sahne, Constantinus Takı üzerinde, attika katında kuzeyde, sağda ilk kabartmada yer alır. Sahnede, kazananların özgüveni, yenilenlerin ise çaresizliği dikkat çeker. Calcei ve paludamentum ile Marcus Aurelius bir podium (suggestum) üzerinde yer alan, savaş sırasında kullandığı aslan başları ile süslü sandalyesinde (sella castrensis) oturur. İki eliyle bir kitap rulosu



Res.82

tutar. Yine generali Tiberius Claudius Pompeianus ile birlikte ve kendisi calcei, lorica anatomica ve paludamentum ile imparatorun arkasında ayakta durur. Podium'un önünde bir barbar German kabile yöneticisi, daha genç bir German tarafından çaresiz ve zor ayakta durur vaziyette, sağ elini yukarıya kaldırarak imparator ile konuşmaya çalışır. Dağınık saçları ve sakalı vardır; uzun kollu iç giysisi üzerine tunica, saçaklı sagum ve bracae ile sağ omzunda düğme ile tutturulmuş atkısı içinde betimlenir. Romalı askerler (signiferi) etraflarını çember içine alır; ortada, konuşmaya çalışan barbarın hemen arkasındaki imaginifer, ayı postundan başlık, caligae, feminalia, lorica, focale, kısa kemerli tunica ve zırhı ile verilir, barbara bakışları nedeniyle dikkat çeker. Askerlerin arkalarındaki bayrak ve zafer sembolleri, Roma askeri gücünün sembolleri olarak sahnede yer alır. Ayrıca arka planda soldan sağa signa ve vexillum taşıyan askerler eşlik eder: En solda vexillum üzerinde, sola doğru hareket eden bir Victoria, elinde bir palmye dalı ve şimdi kaybolmuş bulunan sağ elinde olasılıkla bir çelenk tutarak yer alır. Sağındaki signum üzerinde iki saçak, lunula, corona muralis, phalera, yatay corona quercea, phalera, yuvarlak kalkan, üzerinden kurdeler sarkan yatay bir hatıl ve bir açık el görülür. Bu ve en sondaki asker standartı, ortadaki praetorian *signumunu* çevreler: Signum üzerinde iki püskül, corona muralis, yuvarlak çerçeve içinde imago, yatay corona quercea, tekrar yuvarlak çerçeve içinde imago, cepheden verilen Victoria tarafından taçlandırılan iki imparator 'madalyonu' (kalkan), yatay hatıl ve kanatları açılmış olan kartal görülür. Sondaki standart, ilki ile aynıdır. Roma zaferi her türlü sembol kullanılarak vurgulanır. Burada imparator tutsaklara karşı merhametlidir, öyle ki düşmanlar adalet bekleme cesaretini gösterir.

7. Rex Datus (**Res. 83**), ele geçirilen yerde bir yerel yöneticinin atanması sahnesidir ve Constantinus Takı üzerinde, attika katında güneyde, sağdan ilk kabartmada yer alır. Arka plandaki mimari unsurlardan anlaşıldığına göre, olay legion yapısında yer alır. Yapı, iki kemerli bir *praetoriumdur* (kışla) ve kemerli geçitlerinde, asarlarda taşıyan tanrı betimleri (solda Victoria ve Iupiter; sağda Victoria ve Mars) ve vexilla görülür. İmparator, ele geçirilen yerde bir yerel yöneticinin atanması işlemini gerçekleştirir. Bu işlem sikkeler üzerindeki betimlemelere de yansır ve Rex Datus (yerel kral atanması) lejantı ile ifade edilir. Solda kollarını öne doğru uzatan Marcus Aurelius paludamentum, calcei, feminalia giyerek, generali Tiberius Claudius Pompeianus da *paludamentumlu* olmak üzere birlikte bir podyumun (suggestum) üzerinde durur. Aşağıda kürsüye sırtını, önünü ise Romalı askerlere



Res.83

dönmüş vaziyette vasal (yerel) kral yer alır. Bracae, uzun kollu iç giysi, kısa kollu tunica ve omzundaki saçaklı sagum ile betimlenir. Sahnenin geri kalan kısmını askeri birlik (legion/signiferi) giysileri içindeki Romalı askerler doldurur; hepsi dikkat ile imparatoru dinler. Marcus Aurelius'un öne doğru açılan kolları, Roma ordularına sadakat göstermiş olan bu yerel krala bir övgü *gestus*udur.

8. Adventus (**Res. 84**), Constantinus Takı üzerinde, attika katında kuzeyde, soldan ilk kabartmadır. Marcus Aurelius, İS 176 yılında hem



Res.84

imparatoriçe Faustina'nın ölmesi hem de Germanler'e ve Sarmatlar'a karşı kazanmış olduğu zaferleri kutlamak üzere uzun bir süre sonra Roma'ya döner. Zaten ortadaki Marcus Aurelius'un üzerindeki uçan figür için Aeternitas veya Pietas gibi farklı öneriler getirilirken, diğer yandan kısa süre önce *consecratio*su gerçekleşmiş olan Diva Faustina önerisi de sunulur. Görüşümüze göre, bu figür imparatorun başının üzerinden uçan Victoria'dır ve elinde bir defne *gırlanı* ile

imparatoru vurgular. Arka planda solda yer alan tapınak Fortuna Redux'un tapınağıdır ve kendisi alınlığın ortasında, sağ elinde patera, sol elinde bereket boynuzu, sağında tekerlek, solunda küre ile belirir; alınlık köşelerinde yine bereket boynuzu vardır. Yanındaki kemerli yapı ise Porta Triumphalis olmalıdır. Ana sahnede, zaferden geri dönen Marcus Aurelius'a simetrik olarak iki yanında ikişer tanrı eşlik eder. Solda, sol elinde kalkan taşıyan miğferli Mars vardır. Kürklü çizme, zırh, cinctorium, paludamentum ve korinth miğferi giyer. Sağ elinde şimdi tahrip olmuş bulunan bir mızrak tutar. Mars'ın arkasında paltosunu başına çekmiş olarak Fortuna Redux yer alır. Marcus Aurelius, sahnenin ortasında, sağa doğru hareket halinde verilir. Calcei ve saçaklı paludamentum giyer. Sağ elini öne doğru uzatır, sol elinde rotulus tutar. Sağda kalkanlı, attika miğferli ve mızraklı olan Roma/Virtus'tur; kürklü çizme, kısa ve sağ omzu ile göğsü açık bırakan bir tunica ve sol omzundan sarkan bir paludamentum içinde verilir. Marcus Aurelius ile Roma/Virtus arasında ve arkasında, sol elinde bereket boynuzu, sağ elinde cadeceus olan Felicitas (Roma halkının refahı) betimlenir. En fazla bu kabartmada alegori kullanılır.

9. Victoria (**Res. 85**) paneli, Palazzo dei Conservatori'de sergilenir. Wegner'in önemli gözlemi olarak, Marcus Aurelius'un zaferi temsil eden atlı arabasının içinde (currus triumphalis), orijinalinde ikinci bir kişi yer alır; bu kişi şüphesiz, Commodus'dur. Tek varis olacağı kesinleşince, kendisine magistrat unvanı verilerek babası Marcus Aurelius ile birlikte Germenler ve Sarmatlar üzerine yapılan İS 176 yılındaki kutlamalarda yer alma hakkı kazanır. Ancak sonradan, kazanmış olduğu nefret nedeniyle yazıtlardan adının kazındığı gibi, betimlemeleri de yok edilen yani anısı lanetlenen (damnatio memoriae) Commodus, bu kabartmadan da kazınır. Kabartma yapıldığında Marcus Aurelius'un solunda yer almış olması gereken Commodus, buradan kazınınca oluşan boşluğun kapatılması için tapınağın merdivenleri yana doğru acemice uzatılır ve Marcus Aurelius'un sol kolu da başarısız bir şekilde çalışılır. Toga giymiş olan Marcus Aurelius'un üzerindeki Victoria'nın daha önce iki eliyle bir *girlandın* ucundan tuttuğu anlaşılır. At arabasının üzerindeki üst bölmede, üç tanrı/tanrıçanın kabartması görülür. Solda, arkasını döner pozisyonda, elinde yabası olan Neptun, Marcus Aurelius'un doğu seferi dönüşünde yakalandığı fırtınadan kurtularak dönmesini temsilen çalışılmış olmalıdır. En sağda kalkan, aegis ve miğferli Minerva, ortada oturan da Roma veya Iuno'dur. At arabasının alt kısmındaki bölmede, her iki yanda birer Victoria, ortadaki kalkanı



Res.85

tutar. Sahne'de trompetini kemerli zafer kapısının (Porta Triumphalis) adeta diğer tarafında bekleyenlere doğru yönelten sagum giymiş ve başında defne dalı olan tubicen, zafer ile dönen Marcus Aurelius'un gelişini duyurur; sahnede ayrıca sagum giyen ve hayranlıkla imparatora doğru bakan bir lictor görülür. Arka plandaki tapınak Fortuna Redux Tapınağı olmalıdır.

10. Capitolin'de Kurban (**Res. 86**) paneli, Palazzo dei Conservatori'de sergilenir. Zafere şükran olarak, Iupiter Optimus Maximus için Capitol'de kurban kesmek ve imparatorun dindarlığına vurgu yapmak, propaganda dizisinin hemen hemen sonuna geldiğinin de bir işaretidir. Sahnenin soluna doğru, calcei senatorii, velatio *capitis*li toga giyerek kurban kesme töreninde yer alan ve taşınabilir



Res.86

bir Üç Ayak üzerinde yanan ateşe, elindeki bir kaptan adak tütsüsü sunma işlemini yapan Marsus Aurelius yer alır. Arkasında üç sakallı adamdan yanında duran *togalı* Genius Senatus, imparator ile aralarında duran da generali Tiberius Claudius Pompeianus'dur. İmparator'un solunda, başında *apexli* tutulus olan Iupiter rahibi Flamen Dialis görülür. Sağdaki grupta bulunan üç figür de defne tacı takar; imparatorun yanında calcei ve saçaklı ricinim giyerek kapağı açık tütsü kutusunu tutan camillus, onun yanında *togalı* flüt çalan tibicen ve kurban edilecek olan boğayı sağ eliyle tutarak getiren saçaklı limus giymiş popa yer alır. Popa, balta ile öldürme işlemini yaptıktan sonra, arkasında duran ve yine saçaklı limus ve calcei giyen victimarius, taşıdığı kovasına (situla), kesilmiş hayvanın iç organlarını koyacaktır. Capitol'deki Trias Tapınağı, arka planda

yer alır. Tapınak cephesinde aslında altı adet olan korinth sütunları burada dört olarak verilir. Bu tapınak İS 80 yılındaki yangından sonra Domitianus tarafından onarılır; burada gördüğümüz alınlık betimleri bize onarılan bu tapınak hakkında bir fikir sunar: Solda, sol elinde asası olan Iuno, ortada kanatları açık olan kartalın üzerinde oturan ve sol elinde asası olan Iupiter ile sağda yine sol elinde asa tutarak oturan Minerva. Minerva'nın sağında Mercur ve altında Aesculapius ile Salus verilmiş olmalıdır. Arkalarında, aslan postu içinde Hercules görülür. Sağda, yükselen at arabası ile Sol (güneş), sol tarafta aşağıya doğru hareket eden Luna'nın (ay) arabası ile uyumludur. Solda oturan kadın Tellus olabilir. Orta *akroterde* bir quadriga betimlenir. Tapınak betiminin yanında, payeli bir yapı vardır; bunun üzerinde, Iupiter Optimus Maximus için yapılan circus gösterilerine işaret edercesine, arenada uç savaşçı grubu yer alır. Exomis giyen kişiler mızrak ile aslan, ayı ve boğa ile mücadele eder.

11. Liberablitās (Res. 87) paneli, Constantinus Takı üzerinde, attika katında kuzeyde, sağdan ikinci kabartmada yer alır. Savaşın sonunda imparatorun Roma halkına para yani liberalitas ve hediyeler sunması işlemi yansıtılır; Nero ile başlayan bu uygulama uzun soluklu bir geleneğe dönüşür. Bu sahnenin, Constantinus'un aynı içerikteki küçük ebatlı frizinin üzerine yerleştirilmesi de bunun bir göstergesidir. Marcus Aurelius'un liberalitas işlemi, yukarıda ifade edilmiş olduğu gibi, aynı zamanda İS 177 yılında Commodus'un ilk *consul*lüğüne atanmasına ve babası ile eş imparator olma hakkı kazanmasına denk gelir, ki bunun şerefine bu savaş dönüşünde bilinen en yüksek meblağ olan iki yüz denar ile Romalılara bağışta (liberalitas paneli) bulunulur.

Bu sahnenin geçtiği yer olarak, Traianus Forum'unda, Basilica Ulpia'nın önü yansıtılır. Sahnede, biraz arkada duran Yunan filozofları gibi kıvrıkcık saçlı ve sakallı kişinin bir kaide üzerinde durması, onun bir heykeli yansıttığını gösterir. Traianus Forum'unda önemli kişiliklerin heykellerinin dikildiği bilinir. Buna istinaden bu figürün, Herodes Atticus'un heykelini yansıttığı önerilebilir. Herodes Atticus, Roma aristokrasisi mensubu ve imparatorluğa evlilik yolu ile girmiş bir kişidir. Kendisi Sofist geleneğin önde gelen üyelerinden olup, bu yönü ile Marcus Aurelius tarafından onore edilmiş olmalıdır. Ancak kabartmada yer almayı hak edecek çok daha önemli bir özelliği vardır: Eli açık birisi olan Herodes, esasında devlet kasası tarafından ödenmesi gereken birçok harcamayı karşılar, Avidius Cassius ayaklanması gibi önemli olaylarda maddi gücünü paylaşır.



Res.87

Marcus Aurelius onun bağışları sayesinde tahtta kalabildiğinin bilinci ile kendisine müteşekkir kalmış olsa gerek.

Sahne ortadan ikiye ayrılarak üst ve alt betimler ayrıştırılır ama bakış yöneleri ile bağlantı sağlanır. Yukarı bölmede, acanthus yaprakları ile süslü olan sella curulis üzerinde calcei ve toga giyerek oturan Marcus Aurelius ile birlikte orijinalinde yanında oturan kişinin Commodus olup, sonradan kazındığı anlaşılır. Nitekim arka sağda duran *togatus*un alt bedenini kapatan Commodus'un yok edilmesiyle, sonradan bacakların eklendiği görülür. Bu kişi, Commodus ile birlikte Consul olan M. Paeducaeus Plautius Quntillus olarak yorumlanır. Sahnenin solunda, Marcus Aurelius'a para dağıtımında yardımcı olan calcei ve tunica içinde bir kişi yer alır. Marcus Aurelius'un yer

aldığı podyumun altında, yani sahnenin alt kısmında, yardımcıları bekleyen halk durur. Sahnenin solunda, arkasını izleyiciye dönerek imparatora doğru bakan kişi, aynı zamanda ellerini podyumun profiline koyar. Yanındaki yaşlının bakışları Commodus yönündedir ve yanında elinde para kesesi olan çocuk vardır; yaşlı adam sanki çocuğa sığınarak daha fazla altın bekler gibidir. Yanlarında duran kadın da, aldıklarını uzun giysisinin ve *stolas*ının kıvrımları içinde saklar. Yanında, belki de kocası olan *tunica*lı adam, omzunda çocuk taşır.

12. Copenhagen'daki Ny Carlsberg Glptothek'de, bir parça üzerinde bir Marcus Aurelius başı olduğunu ilk fark eden Wegner olur ve kendisi bu parçanın da Marcus Aurelius panellerine ait olması gerektiğini önerir. Söz konusu başın dışında, sahnenin alt yarısı kayıptır ancak üst tarafta, sağa doğru uçan bir Victoria yer alır.

Marcus Aurelius'un kumandanı Tiberius Claudius Pompeianus'un görüntüsü, Roma İmparatorluğu'nun gelecekteki asker imparatorlarının görüntüsüne ışıktutacak niteliktedir: Sert yüz ifadesine sahip ve saçları kısa kesilmiş. Bu saç modeline geçiş bir nesil sonra, Severus sülalesi ile başlar. Bunu, sivil idarede yer almaksızın, kariyerini askeriye içinden yükselmek kaydıyla yapanların imparatorluğun başına geçecek olmaları ile açıklayabiliriz. Artık sanata ve felsefeye önem veren Hadrianus ve Marcus Aurelius'un dönemi kapanmak üzeredir. Yazar ve tıpçı Galenus, Marcus Aurelius'un sarayında fizikçi ve bilim insanı sıfatı ile, hastalıklardan korunmanın en önemli yolunun hijyen olduğunu ve bunun için de kısa saç ve sakalın vazgeçilmez olduğunu bildirir; uzun saç ve sakal imparatorların ruhani dünyasına hitap eder ancak savaş meydanlarında pratik değildir. Zaten Marcus Aurelius Parth savaşı sonunda saçlarını ve sakalını oldukça kısa kestirir. Ancak kabartmalarda genellikle gerçekte olanı değil, filozof imparator yönünü yansıttığını görürüz.

Bir zamanlar bu panellerin hepsinin birlikte üzerinde olduğu anıtın rekonstruksiyon denemesine göre, bir tak üzerinde sekiz panel olduğu önerilir çünkü ayna ve simetrik düzenleme bunu gerektirir. Sonuçta yirmi dört simetrik olarak dağılmış panel olasılığı doğar. Buna göre bugün kayıp olan on iki panel üzerindeki konular ne olabilirdi? Böylesine büyük bir anıt sadece Marcus Aurelius'un kuzeydeki barbarlarla savaşını ve sonucunu kutluyor olamaz. Commodus'un Marcus Aurelius ile birlikte victoria ve liberalitas panellerinde yer alması, geriye kalan ve bugün kayıp olan on iki panel üzerinde de Commodus'un başarılarını gösteren sahnelerin olduğunu düşündürür. Commodus'u onurlandıran panellerin

de babası Marcus Aurelius'un kiler ile aynı içeriğe sahip olduğu düşünölür çünkü kendisi İS 175 yılında, Sarmatia savaşının birinci çıkartmasının tam bitiminden kısa süre önce savaşa katılır. Savaşta kısa süreliğine bulunmasına rağmen böyle bir tak üzerinde, babası Marcus Aurelius ile birlikte yer alması, Commodus'un varisi olduğunun ilan edilmesi adına çok iyi bir fırsattır. Ancak ne var ki Commodus *damnatio memoriae*ye uğradığı için bir tek kendisinin betimlenmiş olduğu düşünölen on iki panel tahrip edilerek, sadece baba-oğulun birlikte göröndükleri paneller yeniden kullanılıp, oradan dahi Commodus'un izleri silinir.

Panellerin **propagandası**, şimdiye kadar göröğüğümüz ve bundan sonra göreceğimiz Roma imparatorluk propagandasının tüm araçlarını bir arada incelememizi sağlar. Panellerde herhangi bir savaşın sahneleri yer almaz. Buna karşın Marcus Aurelius'un bilindik sembol anlatımlar üzerinden kişiliği ön plana çıkarılır: İdeolojik olarak profectio (savaşa gidiş), savaş kurulunun (consilium) betimlenmesi üzerinden virtus (erdem) ile yola çıkışı ifade eder; kurban sunulmasının anlamı lustratio (arınma kurbanı), pietas (inanç) ve *dignitas* (soylu/yüce davranış). Adlocutio (ordulara sesleniş), orduların fides (sadakat), concordia (birlik beraberlik) ve azim (labor) hedefini güder; zaten bir sefere çıkmak, Victoria (zafer) ve *disciplinayı* gerektirir ve o da Romalılar'da vardır. Submisso (düşmaların boyunduruk altına alınması), düşmanlara gösterilen clementia (merhamet) ve *iustitiayı* (adaleti) ifade eder. Sonuçta tüm savaşlar ve zaferler prodigium (tanrıların rızası) ve pax deum (tanrı barışı/gücü/ inayeti) gücü sayesinde gerçekteşir. İşte bu panelleri arka arkaya bir arada 'okuduğumuzda' imparatorun yaratmak istediği algıyı görürüz. Tarihsel gerçekte ve bunun halka tanıtılması, imparatorun yorumundan ve süzgeciden geçerek sunulur. Bu panelleri izleyen halkın, Marcus Aurelius ve onun yüceltilmesinden etkilenmemeleri mümkün olmamıştır muhakkak; propaganda başarıya ulaşmış gibidir.

Kompozisyon olarak, birçok panelde askerlerin arkasını tam olarak veya dörtte üçlük açılı ile izleyiciye döndüğünü ve askerlerin tüm dikkatleri ile imparatora yöneldiklerini görürüz. İmparatorun üzerinde durduğu kürsü sahnenin tam ortasına yerleştirilmese de, bu panellerin odak noktasında onun olduğu, çevresindeki figürlerin konumları üzerinden anlatılır. **Stilistik** olarak panellerde 'Antoninler Stil Dönüşüm' evresine geldiğimizi görürüz. 'Antonin Barok'u (ifadelerin dışavurumu) olarak da adlandırılan bu akım, aslında bir yandan da Nero-Flavius Dönemi'nin özelliklerini çağırştır ki, o dönem de Augustus klasisizminden beslenir; diğer yandan Barok, başlı başına yeni bir akım olarak kendi özellikleri

ile başarılı bir şekilde verilir. Barok olarak adlandırılan bu akım, Hellenistik Dönem'de, İÖ 3. yüzyılın ikinci yarısı için kullanılır: Figürlerin her türlü duygu halleri dışa yansıtılır; esas olan sahnelerdeki mesajın izleyiciyi etkilemesidir. Burada da imparatorun zaferi, halkına veya askerlerine seslenişi, kurban kesmesi gibi, tüm panellerde gördüğümüz sahnelerin vermek istediği duyguların ve mesajların gücü, Barok tarzda sıklıkla gördüğümüz şekilde, her bir figürün daha fazla matkap yardımı ile derinlik kazanması, böylelikle 'heykelleşmesi' suretiyle var olması üzerinden sağlanır. Belki de şimdiye kadar ve bundan sonraki eserler içinde en başarılı kompozisyon veya stil aktarımı bu panellerde gözlemlenir. Antonin Barok akımı belli ki farklı bir anlayış ile yola çıkar.

3) Marcus Aurelius Sütun'u

Marcus Aurelius Sütun'u Campus Martius'da, Antoninler sülalesi imparatorlarının *ustrinumuna*, Antoninus Pius Sütunu'na ve Hadrianeum'a (Res. 88) yakın inşa edilir. İlk yapıldığında, Via Flaminia'ya doğru bakan bir mimari kompleksin içinde yer alır. İki yandan revaklı sütunlar ile çevrelenmiş tanrısal Marus Aurelius'un Tapınağı'nın da bulunduğu dörtgen bir alan içine dikilir.

Bu sütun, imparatorun İS 172-175 yılları arasında, Danube Bölgesi'ndeki Markomanlar ve Sarmatialılar'a karşı kazandığı zaferleri konu edinir. Sütunun yapımına Marcus Aurelius'un yaşam döneminde başlandığı ve imparator Septimius Severus zamanında, İS 193'de tamamlandığı düşünülür: Septimius Severus'un *procuratoru* (müteahhit) ile ilgili bir yazıtta, sütun için kullanılan iskelenin bir kısmını kendi evi için kullanma yetkisi olduğundan söz edilir.

Marcus Aurelius Sütunu'nun toplam yüksekliği 42 metre olup, kaidesi 10.50 metreyi bulur. Sütunun üzerinde Marcus Aurelius ve Faustina'nın heykelleri yükselirken, 16. yüzyılda Aziz Paulus'un heykeli onların yerini alır. Sütun, 1589 yılında papa V. Sixtus tarafından ciddi değişikliklere yol açacak bir restorasyon görür.



Res.88

Yeni parçalar eklenir ve kaidenin üç tarafında yer almış olan *girlandı* Victoria'lar ile sütunun ön kısmı olan Via Flaminia tarafındaki teslim olan barbarlar sahnesi kazınır.

Traianus Sütunu'nda olduğu gibi, burada da betimlerin aşağıdan yukarıya doğru akan bir anlatım sergilediği ve tam orta yükseklikte yine iki ayrı seferin bir Victoria ile bölündüğünü görürüz. İlk sefer İS 172-173, ikinci sefer 174-175 yıllarında yapılır.

Marcus Aurelius Sütunu'nda yer alan sahneler, Traianus Sütunu'nda olduğu gibi, belli aralıklar ile tekrar eden konuları içerir. Bunları genel olarak ele alacağız: Sahneler, Danube Nehri'nin olasılıkla Caruntum civarında geçilmesi ile başlar (**Res. 89**). Nehir kişileştirmesi sakallı ve yaşlı bir adam olarak arkasından görülür. Deniz dalgalarından yükselir ve zırhlı Marcus Aurelius'a, generallerine ve ordusuna cesaret verir. Devamında Marcus Aurelius adlocutio sahnesinde görülür. İmparator cepheden verilir ve dört signiferi onu çevreler. Figürler farklı düzlemlerde durur ve kimisinin arkasından, kimisinin profilden veya cepheden verilmesi sahneye hareketlilik katar. Adlocutio sahnesinin ardından surlu bir yapıya doğru ilerlenir ve lustratio exercitus gerçekleştirilir. Sonrasında, terk edilmiş bir German yerleşimine gelinir ve burada kaçmış olan düşman askerler Marcus Aurelius'dan onları korumasını talep eder. İlerleyen sahnelerde Marcus Aurelius'un yanında duran iki kişiden birisi elindeki *rotulus*dan askerlere bazı talimatlar okur; bu kişi Marcus Aurelius panellerinden de bildiğimiz Marcus Aurelius'un damadı ve en güvendiği silah arkadaşı Tiberus Claudius Pompeianus olmalıdır. Savaş sahneleri ile devam eden akış içinde savaş makinaları ve surlu



Res.89

yapılar görülür. Sıklıkla Roma askerlerinin Germenler ile acımasızca çarpıştıkları yansıtılır. Ara ara topografik şartların zorluğu dağlık veya ormanlık arazi ile ifade edilir. Başarı elde edildikçe, Marcus Aurelius Üç Ayak sunak üzerinde şükran kurbanı keser. Barbarların teslim olması (submissio) sahnesinde imparatorun önünde eğilmeleri ve birisinin imparatorun sağ elini öpmek üzere yaklaşması dikkat çeker. Barbarlar kadın ve çocuklardan oluşan kalabalık gruplar oluşturur. Birçok sahnede barbarlar imparatorun merhamet ister (clementia) ve Germen prensi teslim olur. Ancak diğer yandan savaş bitmez ve farklı saldırılar devam eder. Barbarların elleri arkadan bağlı vaziyette tutsak alınıp, kaderlerini bekledikleri sahneler ya da kadın, çocuk, koyunları demeden göçe zorlanmaları, savaş sahneleri kadar etkileyicidir.

Sütun üzerinde ele alınan Bellum Germanicum ve Bellum Sarmaticum'da tarihsel gerçekliğinin yanı sıra hayal gücüne dayanan betimler olduğunu da görürüz. Bunun bir örneği, Quadi coğrafyasında yağmur 'mucize'sini yansıtan sahnedir (**Res. 90**). Cassius Dio (72,8,2), Quadiler'in Romalılar'ı istedikleri pozisyonda sıkıştırdıklarını ve Romalılar'ın kalkanları birbirlerine kilitlenmiş biçimde savaştıklarını anlatır. Barbarların, Romalılar'ın sıcaktan perişan olduklarını ve susuz kaldıklarını bildiklerinden onları kolayca ele geçireceklerini düşündükleri sırada beklenmedik bir yağmurun barbarların tüm planlarını bozduğunu aktarır. İşte bu anlatımın resimsel yansımasında canavarı andıran bir



Res.90

bulut kabartmasından yağmurun akışının betimlendiğini görürüz. Bu ifade biçiminin Yunan-Roma sanatında hiçbir benzeri yoktur. Üstelik imparatorların inançlı (pietas) olduklarının göstergesi olarak kurban kesme sahnelerinin Marcus Aurelius Sütunu'nda sayıca tekrarı azalır ve daha ziyade bir adetin yerini bulması anlamında yansıtılır. Artık yağmur mucizesi sahnesinden algıladığımız gibi, doğaüstü varlıklara dualar daha ön plana çıkmaya başlar.

Traianus Sütunu'ndaki düşmanların duygularının yüzlerine vurması ve izleyici üzerinde üzüntü yaratması karşısında, Marcus Aurelius Sütunu'nda tutsakların ele geçirilişi gibi sahnelerde hakim olan duygu acımasızlık, dehşet ve korkudur (**Res. 91**). Üstelik bunların hepsi Traianus Sütunu'ndakine nazaran çok daha fazla mimik ve jest yoğunluğu ile aktarılır. Burada amaç tek tek fertlerin detaylarına inmek değil, daha ziyade savaşın acımasızlığını ve şiddetini bir bütün olarak gerçekçi bir şekilde aktarmaktır. Marcus Aurelius Sütunu'nda Romalılar'ın ifadeleri sükunet ve kararlılık yansıtır. İmparator da kararlı ve asalet dolu bir ciddiyet içerisinde. Marcus Aurelius'un Stoik felsefeye duyduğu ilgi ve kendi yazılarında sıklıkla söz ettiği asalet ve erdem gibi kavramlara verdiği önem burada da ortaya çıkar: Stoik anlayışa uygun olarak, duygulara daha az yer verir.

Marcus Aurelius Sütunu'nun yapımında şüphesiz Traianus Sütunu'ndan etkilenilir. Ancak yine de aralarında önemli farklar vardır. Traianus



Res.91

Sütunu'nda yirmi üç defa dönen kabartma sahnelerinin sayısı yüz elli beş iken, Marcus Aurelius Sütunu'nda yirmi bir döngü içinde yüz on altı sahne bulunur ve burada sahneler arasındaki bölünmeler daha belirgindir. Traianus Sütun'undaki süreli anlatım, burada da olmakla beraber, anlatım daha fazla kendi içinde bölümlere ayrılır. Orada, daha fazla ve kalabalık olan sahneler, gerçeklik ile birlikte alçak kabartma tekniğinde uygulanırken, burada daha az sahne ve kişi ile gerçek akıştan kopulur, ayrıca yüksek kabartma tarzında çalışılır. Figürlerin dağılımı geleneksel kompozisyon şemaları dahilinde verilmez, figürler ve diğer unsurlar dağınık bir halde yerleştirilir. Bu da orada çok katman, yani daha başarılı bir perspektif, burada tek düzlem; orada yüzeye yayılan figürler, burada doğaldan uzak ve simetrik kompozisyon demektir. Traianus Sütunu'ndaki doğa betimleri burada o denli zengin değildir. Sadece bazı stilize bataklık bitkileri ile yetinilir. Mimari öğeler de basitleştirilerek aralara serpilir. Orada daha fazla klasik değerlere bağlı, burada özellikle yukarıya çıkıldıkça matkap kullanımının yoğunluğu sonucunda aşırı ışık-gölge oluşumu görülür. Barok etki hissedilir.

Traianus Sütunu'nda detaylara daha fazla yer vermek suretiyle işlenen konu aktarımına karşın Marcus Aurelius Sütunu'nda savaşın dehşetinin vurgulanması, etki bırakmayı tasarlayan bir amaç ile yansıtılır. Bu durum orada imparatorun daha fazla sahne içine çekilmesi, burada ise imparatorun olaylardan çok izleyiciye bakması ve daha izole verilmesi ile desteklenir. En önemli farklılık, Traianus Sütunu'nda, savaşın her safhası adeta bir belgesel niteliğinde aktarılmaya çalışılırken ve sahneler belli aralıklar ile tekrar edilirken, Marcus Aurelius Sütunu'nda savaşın genel seyrinin aktarımına öncelik verilir. Bu nedenle de, kronolojik sıralamaya önem verilmez ve daha ziyade benzer içerikli sahnelerin, sütunların aynı tarafında dikey olarak yerleştirilmesine dikkat edilir. Aralarındaki en büyük farklılık, Traianus Sütunu'nun kendi yaşam yıllarında, Marcus Aurelius Sütunu'nun ise ölümünden sonra Septimius Severus zamanında tamamlanmış olmasıdır.

Propaganda açısından, yukarıda incelenmiş olan Constantinus Tak'ı ve Palazzo Conservatori'de bulunan Marcus Aurelius'un belki de bir taka ait panellerindeki hiçbir sahnede savaşın aktif hali betimlenmezken, Marcus Aurelius'un Sütun'u, Traianus Sütun'u ile bazı noktalarda benzerlik göstererek, bir savaşın farklı etaplarına yer verir. Marcus Aurelius panelleri klasik formların görüldüğü geleneksel özellikleri taşıyarak, ruhani ve fiziksel anlamda bir bütünlük arz eder. Bu da Marcus Aurelius için yapılan 'Ulus'un Babası' tanımlaması ile örtüşür. Oysa ki sütun, savaşın karmaşası ve acımasızlığı üzerine kurulur ve üzerindeki

imparator sert, şiddet dolu ve acımasızdır. Marcus Aurelius'un ölmeyip, karar verme imkanı olsaydı, bu görüntüsüne izin vermeyeceği kesin gibidir. Bunun da ötesinde sütun, artık Marcus Aurelius sonrasında sanat akımının bir kez daha değişmekte olduğunun da habercisidir.

Sahnelerin **kompozisyonunda** Marcus Aurelius ender olarak cepheden verilir. Genel olarak dörtte üçlük profilden yansıtılır ve diğer figürler ile vücudunun kesiştiği bir nokta olmaksızın görülmesi sağlanır. İmparator olarak, diğer eserlerde gördüğümüz gibi olayların cereyan ettiği sahnelerin içinde değil, genelde kendisine eşlik eden küçük bir grup ile ayrıca yer alır. Hitabet sahnelerinde serbest konuşma yerine, bir rulodan okur. Henüz bu sütunda görmediğimiz, Galerius'un ve Constantinus'un ordularına hitab ederken izleyiciye bakmaları, takip eden sanat evrelerinin uygulayacağı bir pozisyon olacaktır. Diğer figürler hem cepheden hem profilden, bazen de arkalarından verilerek sahneye hareketlilik ve çeşitlilik katar.

Stilistik açıdan, kullanılan yoğun matkap, ışık-gölge etkilerini çarpıcı hale getirilir, sahnelere dramatik bir etki yüklenir. Bu anlamda 'Antonin Barok' stil olgusuna önemli bir katkıda bulunulur. Ancak diğer yandan figürler orantısız olarak bozuk, bazen çok kısa bazen de basık ve başları genelde daha büyük olarak çalışılır. Matkabın yoğun kullanımı, figürleri organik yumuşaklığın uzağına atar. Ancak belki de bu durumun ilk defa burada karşımıza çıkması sayesinde Marcus Aurelius Sütunu'nda yüz ifadelerinin gerçekçiliği bizleri hayrete düşürür. Roma atlılarının barbarların başlarını keserken, barbarların içine düştikleri dehşeti hissetmemek mümkün değildir. Bazıları bakışlarını sahneden dışarı, izleyiciye doğru çevirerek, bizleri iyice etkisi altına alır. Ancak kişisel özelliklere yer verilmeyip, barbarların hepsi kaba ve acımasız tipler olarak sunulur. Antik kaynaklar, kuzey barbarlarına karşı yapılan savaşların olağanüstü kanlı olduğunu bildirir.

Şimdi Septimius Severus sülalesi (Septimius Severus İS 146/ 193-211; Geta İS 189/ 208-211; Caracalla İS 186/ 211-217; Macrinus İS 164/ 217-218; Elagabal İS 205/ 218-222; Severus Alexander İS 208/222-235) ile birlikte gittikçe Roma İmparatorluğu'nun parlak dönemlerinin sonuna doğru gelindiği görülecektir. Ancak Septimius Severus halen imparatorluğu ayakta tutacak güce sahiptir.

Commodus'un neden olduğu boşluğu doldurmaya, altmış altı yaşındaki azat edilmiş bir kölenin oğlu olan P. Helvius Pertinax ('azimli'), Princeps Senatus sıfatı ile askere bağlılarda bulunacağını vadederek talip olur. Ancak verdiği sözü yerine getiremeyince, *praetorianlar* duruma etki

ederek, tahtı bir anlamda açık arttırmaya sunar. Zengin bir senator olan Didius Iulianus, asker başına yirmi beş bin sesterces ödeme vaadi ile tahta geçer. Ancak yavaş yavaş eyalet *legion*leri güçlerini göstermeye başlar. Pannonia Superior ve Syria valileri olup her birisinin emrinde üçer *legion*u olan Septimius Severus ve Pescennius Niger birbirleri ile yarışa girer. Septimius Severus, Didius Iulianus'a karşı başarı elde eder çünkü Rhenus ve Danube boylarında, dolayısıyla Roma'ya en yakın pozisyonda ve legion sayısını on altıya çıkararak stratejik açıdan daha avantajlı duruma geçer. Didius Iulianus karşı koyamayarak öldürülür. Ancak düşman tek değildir çünkü bu arada Pescennius Niger Aegyptus'daki mısır üretimini elinde tutmak suretiyle doğuya hükmetme imkanını bulur. Takip eden yıl, bir zamanlar Alexandro Magno'nun Pers kralı Darius'u yendiği İskenderun (Alexandria) Körfezi'ndeki Issus'ta savaşır ve Septimius Severus, Pescennius Niger'i alt eder. Septimius Severus doğudayken, İS 195 yılında, önce Pescennius Niger'e destek vermiş olan Euphrat boylarındaki Osrhoen, Adiaben ve Arabialılar'a gücünü göstermek için Mesopotamia'ya sefer düzenler ve başarılı olunca Adiabenicus ve Arabicus unvanlarını alır.

Septimius Severus bir Africa eyaleti olan Leptis Magna'dan yükselir; ailesinde Roma sentörü olmuş bölgesel idari aristokrasisinden gelen fertler bulunur. Dolayısıyla 'Romalılaşmış' bir aile yapısına sahiptir. Africa valisi C. Septimius Severus, Septimius Severus'un amcasıdır ve kendisinin askeri ve idari hayatında çok önemli bir rol model olur. Septimius Severus, geleneksel ve iyi bir idareci olmakla beraber önceleri bir general olacak meziyetlere sahip değildir. Ancak Pannonia valiliği sırasında askeri becerilerini arttırmasını gerekli kılan olayların ardından, tecrübe sahibi olur. Zaten sonuçta gücünü ordunun onu başa getirmesinden alır.

Septimius Severus, doğu seferleri sırasında, bir hanedanlık oluşturmak için daha önce Genç Faustina tarafından kullanılmış olan Mater Castrorum unvanının, ilk zaferinden sonra Syria'daki Emesa kentinden olan karısı Iulia Domna'ya verilmesini sağlar. Kendisini de, senatoda *togası* ile yaptığı ilk konuşmasında Marcus Aurelius'un oğlu olarak ilan eder. O günlerde yedi yaşında olan ve imparator olduktan sonra Caracalla adını alacak olan oğlu Bassianus'u da Marcus Aurelius Antoninus olarak adlandırır. Böylelikle Britannia valisi olarak sıklıkla sorun çıkartan Clodius Albinus, Septimius Severus'un ileriye dönük hedeflerini anlamış olur.

Septimius Severus, İS 193 yılında ayrıldığı Pannonia'dan sonraki dört yıl içinde, dört kez Pescennius Niger, iki kez de Clodius Albinus ile

olmak üzere, toplam altı savaş sürdürür. Clodius Albinus'un, augustus unvanını kullanmasına rağmen, İS 197 yılında başı kesilerek Roma'ya götürülür ve onu destekleyen ordular ve senatörler de yok edilir. Bu aşamada Severus çok acımasız davranır.

Bu iç savaşlarda, kazanan da kaybeden de Roma olduğundan, Septimius Severus kendi propagandasını yapmaz; zaten kapıda bekleyen yeni bir mücadeleye, Parth savaşlarına girer.

Septimius Severus, İS 197'den 199'a kadar sürecek olan doğu cephesi savaşlarına girdiğinde, Pescennius Niger'e yardım etmiş olan Parthlar'a karşı bir ceza seferine çıkar ve Mesopotamia'nın büyük kısmını Roma topraklarına katar. Septimius Severus, daha sonra Euphrat'ı geçer ve güneye inerek önce Babylon'u sonra kral IV. Vologases'in yenilmesini sağlayarak Ctesiphon'u ele geçirir. Yapılan bu seferin önemi, Mesopotamia'nın siyasal yapısının köklü olarak değiştirilmesi ve Parthlara bağlı olan Osroene'nin, Roma'nın bir eyaleti haline getirilmesidir. Ayrıca müttefik Edessa Krallığı kurulur ve Syria Eyaleti siyasi olarak yeniden düzenlenir. MS 199 yılında Parth savaşı sona erdikten sonra Septimius Severus Mesopotamia'yı Roma eyaleti haline getirir ve başkenti Nisibis olur. Traianus'un aynı isimle kurmuş olduğu eyalet sınırlarına nazaran daha küçük olmasına rağmen, Septimius Severus, yeni Traianus olarak kabul görmeyi hedefler. Oğullarından genç olan Geta bu olaydan sonra caesar, Caracalla ise augustus olarak anılarak, her ikisine de Parthicus Maximus unvanı verilir.

Septimius Severus savaşları yönetmek için hep bizzat savaş alanındadır. İS 208-211 yılları arasında Britannia'ya, bu sefer tüm adayı fethetmek üzere gider. Geta bu savaşa ağabeyi ile birlikte augustus unvanına yükseltilerek çıkar. Zaferi, üçü birlikte Britannicus Maximus unvanı ile kutlar. Ancak sağlığı iyiden iyiye bozulan Septimius Severus, altmış beş yaşında Eburacum (York) kentinde ölür.

Bundan sonra kardeşlerin birlikte hareket etmesi imkansız bir hal alır çünkü birbirlerinden nefret ederler. Caracalla, iftiralar ile kardeşi Geta'nın damnatio memoriae olmasını sağlar. Ancak saltanatı uzun sürmez ve beş yıl sonrasında kendisi de praetorian Macrinus tarafından ölüme yollanır. Bundan böyle askerlerin müdahaleleri Diocletianus'a kadar hep tekrar eder. Zaten Septimius Severus zamanında senatörlerin öncelikleri tehdit altına girmeye başladığında, idari pozisyonlar askerlere ve askeri idare de profesyonel askerlerin eline geçmeye başlar. Ordunun barbarlaştığı da söylenebilir.

Septimius Severus Dönemi'nde Hristiyanlık ve Mithraizm gibi birçok kült, alt tabakada ve askerler arasında yaygınlaşmaya başlar. Yeni mistik dinler geleneksel inancın yenik düşmesinin önünü açar. Kremasyon yerine tekrar gömme adedinin ön plana çıkması Hristiyanlığın etkisiyle olur. Diğer bir deyişle Septimius Severus Dönemi, Augustus tarafından başlatılmış olan *principatlık* ile Diocletianus ve ondan sonra gelenlerin uygulayacağı *dominate* yani despot, totaliter, teokratik ve autokratik yönetim tarzı arasında geçiş dönemi olur. Hristiyanlığın kabulünden sonra imparatorlar 'tanrının inayeti' ile yönettiklerinin propagandasını yaparlar.

Severuslar Dönemi'nin en önemli katkısı hukuk alanında olur: İki önemli hukukçu, Papinian ve Ulpian imparatorluk için çalışır. İkisinin fikirleri geç Antik Dönem'in şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Ayrıca Caracalla İS 212 yılında, Constitutio Antoniniana bildirgesini açıklarak tüm hür insanlara Roma vatandaşlık hakkı tanınmasını sağlar.

4) Septimius Severus'un Roma Takı

Cassius Dio, Septimius Severus'un gördüğü bir rüyanın, Septimius Severus Takı'nın (**Res. 92**) yer seçiminde etkili olduğunu bildirir. Buna göre düşmanı Pertinax'ın, yengilisinin ardından İS 193 yılında atına



Res.92

binerek geri çekildiği yere yapılmalıydı: Burası aynı zamanda, Capitol üzerindeki Iupiter Optimus Maximus Tapınağı'na yönlendiren yol üzerinde, yani en kutsal olan ve zafer sonrası imparatorların alaylarının geçtiği güzergahtır. Tak, Forum Romanum'un kuzeydoğu köşesinde, Curia ile Rostra arasına, bir yüzü Foruma, diğeri Capitoline'e bakar şekilde konumlandırılır; bu da Augustus'un günümüze ulaşmamış olan, İÖ 19 yılında diktirmiş olduğu Parth Takı'nın çapraz karşısıdır. Burada ayrıca Crassus'un daha önce Parthlar'a vermek zorunda kalmış olduğu Roma sancaklarını geri alan Tiberius'un da bir takı bulunmaktaydı. Septimius Severus Takı, Roma'daki en büyük takdır: Yüksekliği 20.88 metre, eni 23.75 metre ve derinliği 11.20 metre'dir.

İS 203 yılında Roma'da yapılan tak Septimius Severus'un Parthlar'a karşı kazandığı zaferi kutlamanın yanı sıra yeni Severus hanedanlığının meşruiyeti adına dikilir. Bir iç savaş sonrasında başa gelen Septimius Severus'un, yabancı bir düşmana karşı elde ettiği başarısı, kendisinin ve varislerinin pozisyonunu tasdik eder niteliktedir.

Takin tüm attika katını kaplayan yazıtında hem Parth zaferine hem de hanedanlığın kuruluşuna değinilir. Septimius Severus, Parthicus olarak, Caracalla ve Geta da augustus ve caesar olarak anılır. İki oğlunun yüceltilmesi, Parth savaşlarının sonunu getiren İS 198 yılındaki Ctesiphon zaferleri ile ilintilidir: 'İmparator Caesar Lucius Septimius için, Marcus oğlu, Severus Pius Pertinax Augustus, Pater Patriae, Parthicus Arabicus ve Parthicus Adiabenicus, Pontifex Maximus, on birinci yılda tribunician gücü elinde tutan, on birinci defa imparator, üçüncü defa consul, proconsul; ve imparator Caesar Marcus Aurelius için, Lucius oğlu, Antoninus Augustus Pius Felix, altıncı defa tribunician gücü elinde tutan, consul, Pater Patriae, en iyi ve en cesur prensler (damnatio memoriae öncesinde: Publius Septimius Geta, en asil Caesar) çünkü onların içerde ve dışardaki olağanüstü erdemleri sayesinde toplum refahı yeniden tesis edilmiş ve Roma halkının imparatorluğu genişletilmiştir. Senato ve Roma Halkı (bunu adadı)'.

Orijinal bronz harflerin izinden anlaşıldığına göre, yazıttaki dördüncü satırın tümü ve üçüncü satırın son iki harfi Septimius Severus'un ölümünün ardından İS 212 yılında Caracalla'nın Geta'yı öldürmesi ve onun için damnatio memoriae kararı aldırması sonucunda kazanmış olmalıdır.

Attika katındaki yazıtta yönetim yılının on bir olarak verilmesinden, takın Septimius Severus'un onuncu yönetim yılı şerefine İS 203 yılında

adandığı anlaşılır; bu vesile ile zaferleri tak betimlerinde ölümsüzleştirilir. Ancak yazıtta imparatorun İS 198 yılında aldığı 'Parthicus Maximus' unvanının olmaması, tak yapımı kararının önceki senato kararlarına geri gittiğini ve takın yapımına İS 195 yılında başlanmış olabileceğini düşündürmektedir. Bunu destekleyen bir durum da, yazıtta Septimius Severus'un İS 195 yılındaki ilk Parth seferinden hemen sonra almış olduğu 'Parthicus Arabicus' ve 'Parthicus Adiabenicus' unvanlarının yer almasıdır. Yazıtta ayrıca rakipleri Pescennius Niger ve Clodius Albinus'e karşı kazandığı başarıları da aktarılır.

Severus sülalesinin en önemli eserlerinden birisi olan Septimius Severus Takı, sikkelerde betimlenen ender taklardandır. Attika katında bronz heykeller olduğu görülür. Septimius Severus, takın üzerinde altı at tarafından çekilen zafer arabasında, ona eşlik eden zafer tanrıçası ve iki oğlu ile birlikte betimlenir.

Roma'da en erken tarihli, günümüze ulaşan üç geçitli tak Severus takıdır. Daha önce ortada daha büyük, iki yanında daha küçük geçitli taklar, Iulius-Claudiuslar Dönemi'nde eyaletlerde (örneğin Tiberius'un Orange'daki takı gibi), Flaviuslar Dönemi'nde de Roma'da inşa edilir.

Takın büyük figürlere sahip olduğu yegane kısmı, takı taşıyan sütunların yüksek kaidelerinde (**postament/pedestal**) yer alan ve elleri bağlı Parth erkek esirlerin Romalı askerler tarafından götürülmesi canlandırmalarıdır (**Res. 93**). Her bir kaidenin görünen üç yüzünde betimlemeler yer alır. Bunlar üzerinde iki, üç veya dört figür bulunur. İki figürlülerde bir barbar ve bir Romalı asker, dörtlü gruplarda iki barbar ile iki Romalı asker sahnede yer alır. Panellerden birisinde bir Parth çocuk, Parth tutsağın kollarında taşınır. Başlarında Phryg ya da Scythia şapkası olmak üzere, geleneksel kıyafetleri içindeki Parthlı tutsakların genel olarak bedenleri hemen hemen cepheden, başları ise profilden verilir ve elleri bağlı vaziyettedir. Burada Roma askerinin barbarlara olan üstünlüğü vurgulanır. Düşmanların kısa boylu olmaları, yorgun halleri, direnmeyen duruşları ve eklenen başarılı perspektif, konunun anlaşılabilirliğini artırır.

Ortadaki büyük kemerin sağ ve sol üst köşelerinde, karşılıklı birbirlerine doğru uçan **iki Victoria** görülür. Elllerinde birer trophaion bulunur. Ortalarında, kemerin S-biçimli *conso*lünün alt kısmındaki volütünün üzerinde Mars durur. Zırh, korinth miğferi, elinde tuttuğu trophaia, Victoria'lar ile birlikte değerlendirildiğinde, zaferin kaçınılmaz olduğu anlaşılır.



Res.93

Victoria betimlemelerinin altındaki kemer geçişlerinde pelerinleri dışında çıplak, ayakta duran ve kanatları olan genç erkek çocuk kabartmaları bulunur. Görüldüğü gibi, geleneksel kadın betimleri yerine burada da Traianus'un Beneventum'daki takında olduğu gibi genç erkekler (putti) mevsimleri sembolize eder. Ellerinde çeşitli meyveler ve kaplar vardır. Meyvelerden (atribütlerinden) ve sayılarının dört olmasından dolayı her birisinin bir **mevsimin kişileştirmesi** olduğu önerilir.

Takin söz konusu mevsim kişileştirmelerinin, dört ana panelin nasıl 'okunması' gerektiğine dair ip uçları verdikleri önerilir: Dört ana panelin, 'mevsimler' kişileştirmelerinin sırasının takip edilmesi halinde, savaşın kronolojik akışını aktardıkları düşünülür. Forum tarafında kış (güneydoğu) ve bahar (kuzeydoğu), Capitoline tarafında yaz (kuzeybatı) ve sonbahar (güneybatı) yer alır. Özellikle Brilliant'a göre, mevsim betimlerinin sıralaması uyarınca Forum'a bakan tarafta solda

Nisibis, sağda Edessa kentleri; Capitol tarafında solda Seleucia/Babylon, sağda son olarak Ctesiphon'un kuşatılması konu edinilir. Sonuç olarak, her savaştan iki betimleme takın her iki uzun yüzünde birbiri üzerine gelecek şekilde simetrik olarak yer alır. Paneller aşağıdan yukarıya doğru 'okunmalıdır'. Bir kentin kuşatma veya savaşıma yolu ile ele geçirilişi, panelin alt sırasında yer alır; merkez ve üst panellerde submissio ve/veya adlocutio görülür.

Dört ana panel kabartmasının içeriği, Parthlara karşı İS 194/195 ve 197/199 yıllarında sürdürülen savaşlar sırasında kentlerin ele geçirilmesi ile bağlantılıdır. Ancak bazı kaynaklar ilk savaşın birinci Parth savaşı sırasında aynı zamanda Pescennius Niger'e karşı sürdürülen iç savaş olduğu üzerinde durur (Hist. Aug. Sept. Sev. 9,9-11; Herodian 3,5,1). Pescennius Niger'in Septimius Severus tarafından öldürülmesinden sonra, Septimius Severus Euphrat'ı geçerek Mesopotamia'ya doğru yol alır ve ifade edilmiş olduğu gibi, Pescennius Niger'i destekleyen Parth satraplıklarından Osrhoenler'e, Adiabenler'e ve Arabialılar'a karşı seferine devam eder. Septimius Severus önce Edessa'yı alır ve kralları Abgarus'u indirerek başkenti Nisibis (Nusaybin) olan Roma'nın Osrhoene eyaletini kurar. Nisibis, Lucius Verus'un Parth seferleri sonucunda Roma karargahı olur; şimdi tekrar düşman elinden kurtarılması Septimius Severus için önemli bir zaferdir. Daha sonra Arche'ye saldırı düzenlenir. Cassius Dio (75,1-3; 76, 9-12) birinci savaşın Osrhoenler'e, Adiabenler'e ve Arabialılar'a karşı, ikinci savaşın Parthlar'a karşı yapıldığını yazar. Bu veri İS 195 ile 198/199 yılları arasında Septimius Severus'a verilen Parthicus Maximus ve oğullarına verilen augustus ve caesar unvanları ile bağdaşır. Septimius Severus Parthlar'a karşı sürdürülen seferlerde bizzat yer aldığından, dört panelde de görülür.

Birinci Panel (**Res. 94**) takın Forum tarafında, güney doğudaki küçük geçişinin üzerinde yer alır. Panel kendi içinde alt, orta ve üst olmak üzere üç bölümden oluşur; olayların akışı alttan üste doğru gelişir. Alt kısımlarındaki ilk sahneler askerlerin seferlerinin başlangıcını yansıtır ve Roma askerlerinin bir askeri kampın kapısından (Carrhae'deki ?) çıkışları ele alınır. Alttaki yapının sağ ve sol kapılarından ağır zırhlı askeri birlikler bir hareketlilik içinde çıkarken, orta frize doğru bakarlar; böylelikle iki friz arasındaki bağlantı izleyiciye aktarılmış olur: Buradaki amaç, orta frizde yansıtılan savaşa doğru askerlerin hızla ilerlediğini göstermektir.

Orta kısımda (İS 195 yılındaki birinci Parth seferi sırasındaki), Romalı ve Parthlar arasındaki **Nisibis** (Nusaybin-Osroeni/Adiabeni) savaşı



Res.94

konu edinilir. Burada zırhlı ve disiplinli Roma askerleri, saçlı-sakallı, basit giysili ve yorgun betimlenen düşman ile savaşı. Görüldüğü gibi, iki etnik grup arasındaki farklılık, Parthlar'ın çaresiz, güçsüz ve disiplinsiz oldukları görüntüsü ile yansıtılır. Sağ üst kısımda, at sırtında kaçan kişi olasılıkla Parth kralıdır.

Üst frizde solda, daha yüksek bir düzlemde generalleri ile iki oğlunun (Geta ve Caracalla) yanında görülen Septimius Severus, ellerinde sancaklar tutan askerlerine seslenir (adlocutio). Diğer figürler profilden veya arkalarından verilir. Üst sağda, surlu bir kent ve kemerli bir kapıda bekleyen bir Romalı asker ya da Roma valisi vardır. Burada açık olan kapı ve asker'in/valinin rahat duruşu, teslim alınan Nisibis şehrinin ifade eder.

Nisibis, Septimius Severus'un İS 195 yılındaki birinci Parth savaşı sırasında kuşatılır. Bu kent daha önce İS 114 yılında Traianus, İS 165 yılında Marcus Aurelius ve Lucius Verus tarafından da ele geçirilmiştir.

İkinci Panel (**Res. 95**) takın Forum tarafında, kuzey doğudaki küçük geçişinin üzerinde yer alır. Konu gene üç friz olarak sahnelerlendirilir ve alttan üste doğru gelişir. Alt solda, kod farkı olan iki düzlemde yer alan üçerli iki grup ve önlerinde zırhlı ve donanımlı askeri teçhizata sahip askerler, büyük bir kuşatma makinasını hareket ettirir. Onlara, elinde asası olan, dökümlü giysileri içindeki birisi eşlik eder. Frizin sağından



Res.95

soluna, ifade edilen bu gruba doğru hızla hareket eden figürler, surlu bir yerleşimden çıkar.

Alt sahneyi şu şekilde yorumlayabiliriz: Osroeneliler'in başkenti **Edessa'nın (Şanlı Urfa)** betimlendiği düşünülen bu surlu şehirin, en altta gösterilen mancınık desteği ile ele geçirilişinin aktarıldığı; mancının önünde duranın Septimius Severus olduğu düşünülür. Kent karşı koymaz ve alttaki sahnede görüldüğü gibi kralları Abgarus'un ele geçirilmesi ile halk Roma ordularını selamlar.

Ortadaki bölmede sağa doğru, cepheden verilen Septimius Severus'un ve belki Caracalla'nın önünde teslim olan barbarlar görülür. Solda tekrar Septimius Severus'un bu sefer daha yüksek bir podium üzerinde, ordularına ve gönüllü olarak ordusuna katılmış olan Parth askerlerine seslenişi yer alır (adlocutio). Fethedilen kentte adlocutio sahnesi, buraya kadar olan başarıların ifade edildiği bir anı betimler. Bu sahnede, tek düze ve şematize edilen figürler dikkat çeker. İmparatorun bulunduğu grup ile askerlerin grubu iki yığın şeklinde stilize edilir.

Üst sağda tekrar verilen Septimius Severus, ordu kampında toplantı yapar; beşinci kez üstsolda görülen Septimius Severus, burada savaşın akışını (profectio ile aşağıdaki üçüncü ve dördüncü panelde savaşmak üzere) yönetmeye devam eder.

Bu sahnenin Edessa olmadığı yönünde bir düşünce de vardır. Edessa'nın Roma müttefiki olması nedeniyle, ele geçirilişinin betimlenmesinin doğru olmayacağı düşünülür. Kentin çift surlu verilmesinden ve iki ayrı mancınık düzeneğinin olmasından dolayı, burasının iyi korunan ve ele geçirilmesi zor bir yer olduğunun anlaşılmasının istendiği ifade edilir; bu veriler ışığında bu panelin **Hatra'yı** yansıttığı önerilir. Brilliant ise Hatra'nın betimlenmediğini düşünür çünkü Septimius Severus bu kentin ele geçirilmesi konusunda iki kez yenilgi yaşar. Çok önceleri Traianus da İS 116 yılında Hatra'yı yenmek konusunda başarısız olur (Cass Dio 68.31.1-32.1). Diğer yandan Hatra sikkeleri üzerinde Hadrianus'dan bu yana Roma ile ilişkilerini gösteren kartal betimi ile SC harfleri vardır (SNG Cop.232). Hatra'nın ticari rota üzerindeki vazgeçilmez rolü nedeniyle, Septimius Severus'un bir antlaşma yaptığı, belki de kayıtlara geçmemiş bir zafer elde ettiği de öne sürülerek bu kentin Hatra olduğuna dair öneri güçlendirilmeye çalışılır. Hatra'nın sonradan bir müttefik olduğu da düşünülür.

Üçüncü Panel (**Res. 96**) takın Capitolin tarafındadır. İS 197 ve 198 yıllarındaki ikinci Parth seferinde **Babylon ve Seleucia kentlerinin belki de Nisibis** kentinin alınışı, kuzey batıda en alttaki iki frizde anlatılır; frizler de kendi içlerinde ikiye ayrılır.

Altaki sahnenin alt bölümünde, kuşatma sırasında her iki köşeden gelen saldırı anı verilir: Kısmen yukarıda olan düzlemde bulunan, sur



Res.96

içinden saldıran düşmanlara karşı, askerlerin kalkanları ile saldırıya geçtiğini görürüz. Surların dışındaki atlı Parthlar sola ve sağa doğru kaçar; sağ köşede atı ile kaçarken geriye doğru bakan ve *sagumu* uçuşan Parth, kral IV. Vologaeses olmalıdır. Kentin sakinlerinden kaçanlar ile teslim olanlar ayrı ayrı yansıtılır.

Bir üst düzlemde, sağa doğru Parthlar'ın teslim olması betimlenir. Sol üstte, nehirde yüzerek kaçmaya çalışan düşman, ellerini kaldırarak teslim olmak isteyenler ve her tarafta bulunan Roma askerleri anın hareketliliğini yansıtır. Sağ üstte Septimius Severus, oğulları, askerleri ve *vexillumlar*, elde edilen zaferin habercisidir.

Betimlemelerdeki nehrin konumu ve kaçışan barbarların olması, daha ziyade **Nisibis**'in kuşatılmasının yansıtıldığını düşündürür çünkü Babylon ve Seleucia, Septimius Severus ulaştığında terk edilmiştir (Cass. Dio 76.9.3). Diğer yandan Antik Çağ aktarımlarında (Cassius Dio, Herodian), nehrin varlığının **Ctesiphon**'un kuşatılmasındaki önemi ifade edilir; Brilliant ise Ctesiphon konusunun dördüncü panelde ele alındığını düşünür.

Dördüncü Panel (**Res. 97**) takın Capitolin tarafındadır; üçüncü panelde olduğu gibi, alttaki iki friz, kendi içinde de ikiye ayrılır. En alttaki sırada solda, kentin kuşatılması için gerekli olan savaş makinası tekrar yansıtılır; önünde uzayan kalas kısmının ucundaki koç başı da belirgindir. Kalabalık bir asker grubu, karşılarındaki kente saldırır.



Res.97

Kent içindeki figürler güçsüz bir duruş içinde verilir. Zaten kentin kralı olduğunu düşündüğümüz kişi sağda kaçarken verilir.

Üst frizin sağ üst kısmındaki kent betimi, ele geçirilen kenti yansıtır. Septimius Severus üst frizin orta sol bölümünde, yüksek bir podium üzerinden, kod farkı ile aşağıda kalan kalabalık bir asker grubuna seslenir; ona eşlik eden Caracalla ile Geta da yanında görülür (adlocutio). Sol üstte binicisiz bir at, bir Romalı asker tarafından getirilir ve Septimius Severus'un zafer dolu ayrılışı için bekletilir. Sağ üstteki surlu kent **Ctesiphon** ve sarayı olmalıdır.

Rubin, Picard ve Koeppel bu panel için **Hatra**'yı önerir. Brilliant'a göre ise stratejik ve sembolik açıdan en önemli yer olan Parthia'nın başkenti **Ctesiphon'un** alınışı aktarılır. İS 198 yılında ikinci Parth seferi sırasında kentin düşmesi; Parth savaşının sonu ve Caracalla ile Geta'nın augustus ve caesar olmak üzere yükselişleri demektir.

Tarihsel verileri kabartmalar ile birleştirerek düşündüğümüzde, bazı konular daha iyi aydınlanır. Septimius Severus'un İS 195 ve 197 yılları arasındaki yokluğunda, Kral IV. Vologaeses'in emri altındaki Parthlar, Romalılar tarafından ele geçirilen yerlerde sıkıntı yaratır ve **Nisibis'i** kuşatır. Septimius Severus İS 197 yılında tekrar Mesopotamia'ya geldiğinde, Parthlar Tigris üzerinden geri çekilir. Parthlar'ın geri çekildiği Euphrat kenarındaki **Babylon** ve Tigris boyundaki **Seleucia**, ayrıca kısa süre sonra İS 198 yılında karşısındaki **Ctesiphon**, direnmeden teslim olur (Herodian 3:9.3-9.11). Bu başarısı Severus'a 'Parthicus Maximus' unvanını kazandırır. Caracalla ve Geta da bu arada augustus ve caesar olarak yükselirler. Sadece ifade edilmiş olduğu gibi, **Hatra** kenti kuşatılamaz ve Septimius Severus'un zafer sahneleri arasında olasılıkla yer almaz. Zaten Cassius Dio (76,10,1; 11,1) hiçbir yerde olmadığı kadar kitabında Hatra'nın kuvvetli savunma yapılarından söz eder.

Büyük panellerin altında tüm takı çepeçevre dolaşan küçük bir friz bulunur. Burada Septimius Severus'un İS 202 yılındaki Parth zaferi konu edinilir. Solda başlayan alay, sağa doğru devam eder. İki kısımdan oluşan bu alayda, bir yandan ganimetler ile doldurulmuş arabalara eşlik eden Romalı askerlerin, büyük boyutlara sahip ve oturmuş vaziyetteki yenik düşen Parthlar'ı temsil eden bir kadın kişileştirmesine doğru yol alışları verilir; diğer yandan Romalı asker ve tutsak Parthlar'dan oluşan alay, oturan Dea Roma kişileştirmesine doğru ilerler. Alay, görüldüğü gibi geleneksel anlamda Iupiter Optimus Maximus Tapınağı önünde

son bularak tamamlanmaz, diz çökmüş bir barbarın, tahtı üzerindeki Dea Roma'ya bağışlanmak için yalvarması sahnesi ile bitirilir.

Septimius Severus, **propaganda** için doğuda kazandığı başarılarının hiç birisi adına bir kutlama düzenlemez, bu anlayışı reddeder (Histoira Augusta, Severus XVI 6). Kabartmalarında da zafer alayı betimlenmez ancak zaferle ait unsurlar yer alır; örneğin görmüş olduğumuz gibi yas tutan Parthia kişileştirmesinin karşısında zaferin sembolü Dea Roma kişileştirmesi bulunur. Septimius Severus Takı üzerindeki kabartmaların propagandası zaten attika katındaki yazıttan anlaşılır. Takın Septimius Severus'un onuncu yönetim yılı şerefine İS 203 yılında adandığı görülür; bu vesile ile zaferleri tak betimlerinde ölümsüzleştirilir ve yönetiminin devamı için propaganda yapılır. İçerik olarak Parth savaşları ve zafer tercih edilir, konu çeşitli semboller ve alegoriler ile yansıtılır. Örneğin orta geçit alanı trophaia taşıyan Victoria'lar, altlarında dört mevsim kişileştirmeleri, küçük geçitlerde de Beneventum Takı'nda olduğu gibi, uzanan nehir tanrılarının kişileştirmeleri bulunur. Diğer durumlarda olduğu gibi, burada da verilmek istenen mesaj açıktır: İmparator her mevsimde ve dünyanın her yerinde zafer kazanandır ve Roma onun ardılları ile büyümeye devam edecektir.

Kompozisyon açısından bakıldığında, takın **büyük panellerin altındaki alçak kabartma bantları** sıkıştırılmış hissi uyandırır. Titus Takı ve Beneventum Takı'ndaki kabartma bantlarının kötü taklitleri gibidirler. Alayın basit ve orantıları bozuk figürlerden oluşması ve şematik bir tekrar olması, gittikçe değişen tarzı gösterir. Ganimetlerin getirilişinin yanı sıra, çok yer olmadığı halde bir clementia sahnesinin sıkıştırılması da, Roma kabartma sanatında gerileme olduğunun bir diğer göstergesidir; durum, anlam içermeksizin konuların yan yana getirilerek dizilmelerine kadar varır. **Dört büyük panel kabartmalarında kompozisyon açısından**, Traianus ve Marcus Aurelius sütunlarındaki süreli anlatım dahilindeki aşamaların ve doğa ile mimari detayların azaldığını veya tamamen yok olduğunu izleriz; sahne sayısı on ikiye indirginir. Sadece kuşatma, savaş ve adlocutio sahnelerinden vazgeçilmez. Sayısız küçük figürün farklı düzlemlerde durdukları karmaşık bir dağılım dikkat çeker. Bu tarz ilk defa buradaki tak üzerinde görülür. Adeta farklı yerlerde ve farklı zamanlarda cereyan etmiş olan olaylar burada aynı zamanda ve bir defada verilmiş gibidir. Sanki savaş alanındaki olayların eskizleri burada taş a aktarılır. Buna açıklama olarak, aslında kabartmaların Traianus veya Marcus Aurelius sütunlarında olduğu gibi, bir sütun için planlanarak çalışılmaya başlandıkları ancak sonradan bu zafer takı için değişikliğe uğratarak tamamlandıkları ileri sürülür. Bu

fikir doğru olsa dahi, spiral formatın panel formatına uyarlanması çok da başarılı bir sonuç verdiğini söyleyemeyiz. Spiral formattaki süreli anlatımın panellerdeki yansımada, bir bütünden koparılan ve kısaltılmış anlatımlar şeklinde, konunun etki gücünü ve anlaşılabilirliğini yitirdiği söylenebilir. Bu nedenle bu anlatım şekli herhangi bir eserde tekrarlanmaz. Spiral formattan panellere uyarlama görüşünden daha inandırıcı bir açıklama ise, geleneğin değişmekte olduğudur.

Panellerde antik kaynaklardan bilinen Hellenistik Dönem resimlerinin etkileri görülür. Zaten Roma'da, kazanılan zaferlerin betimlerinin yer aldığı (tablo benzeri) resim panellerinin sıklıkla halkın göreceği şekilde kentte taşındığı bilinir; böylelikle izleyiciler zaferin ne zor şartlar altında elde edildiği hakkında görsel bir fikir edinme imkanına sahip olur (Iosephus, Iudea 7.5). Septimius Severus panellerinin de zafer içerikli bu gibi resimlerden aktarılmış olma ihtimali bulunur. Nitekim figürlerin sahnelere dağılımı bunu çağırıştırır. Sahneler tek bir açıdan izlenmemelidir çünkü bazı yerlerde figürler başlarının üzerinden yani gökyüzünden görülmüş gibi verilir. Yükselteler, eğimler, nehir veya ağaç gibi doğa unsurları, mimari ve kuşbakışı ile verilen yerleşimler, yanlış da olsa bazı durumlarda perspektif yaklaşım ile aktarılır. Nehir veya sahnelerin değişik açılardan verilmesi dışında, panellerin arasındaki farklılıklar sınırlıdır. Hareketli bir anlatım esastır. Traianus ve Marcus Aurelius sütunlarından veya diğer imparatorluk kabartmalarından çok iyi bildiğimiz *submissio* veya *adlocutio* gibi sahnelerin, Hellenistik Dönem resimsel anlatımı ile birleşmesi bu takı özellikli kılar.

Stilistik olarak, tak üzerinde farklı tarzların yan yana işlendiği görülür: Mevsim kişileştirmelerinde, genç erkek çocukların saçlarında hareketlilik sağlayan yoğun matkap, göz bebeklerinin matkap vurgusunun derinleşmesi ve pelerinlerinin dökümü, Antoninler Dönemi 'Barok' anlayışının devamını ve son örneklerini temsil eder. Mevsim kişileştirmelerinin yukarısında, kemerlerin üzerinde yer alan Victoria'lar da heybetli vücut yapıları ve uçuşan giysileri ile Hellenistik Dönem 'Barok tarzı'nı çağırıştırır. Kilit taşı üzerindeki Mars'ın da uçuşan savaş paltosunun kıvrımları son derece yumuşak ve başarılı verilir. Diğer yandan dört büyük panelde çalışılan figürlerin küçüklüğü ve sayılarının çokluğu, burada stilistik özelliklerin oluşmasına dahi imkan vermez. Burada verilmek istenilen daha ziyade mesajdır.

Septimius Severus'dan sonraki tarihsel gelişmeleri takip edecek olursak, Septimius Severus'un, her ne kadar Antoninler Dönemi'nin üretken ve huzurlu sürecini devam ettirmek istediye de, oğlu Caracalla'nın askerlere olan yakınlığının, imparatorluğun idari seyrini

değiştirdiğini görürüz. Zaten Galler'de doğan Caracalla'nın ismini Galler bölgesinde giyilen bir askeri paltodan alması ve sıklıkla onu giymeyi tercih etmesi, bunun açık bir göstergesidir. Babası Septimius Severus'un askeriye mesafeli duruşunun aksine, Caracalla, Alexandro Magno'ya öykünmesi ve ondan ilham alması nedeniyle askerlik ve fetih ile bağlantılı olan bir tavır içerisindedir. Alexandro Magno'nun korku saçan dış görünüşünün, askeri kıyafetleri ile bağlantılı olduğunu savunur. Aegyptos'da onun mumyasını ziyaret ettiği bir sırada bunu kendisinin gözlemlediğini aktarır. Alexandro Magno gibi, başının sert bir sola dönüş pozisyonu içinde verilmesini tercih etmesinin nedeni de ona benzeme isteğinden kaynaklanır. Cassius Dio'ya göre (68,6,1), Caracalla iyi bir asker ancak kötü ve dejenere olmuş bir generaldir. Askerlerine güvendiğinden olsa gerek senato ile arası hep bozuktur.

Caracalla'dan sonra, ailede Elagabalus ve Alexander Severus adında iki çocuk daha vardır. Onların sıkıntı yaratmaması için, İS 235 yılında Alexander Severus, annesi Iulia Mamaea ile birlikte Germania'da öldürülür. Orduların tercihi olan, Trakyalı imparator Maximinus Thrax'dır. Trakya'da büyümüş, okuma-yazması dahi olmayan Maximinus Thrax, senator olmaksızın, kariyer merdivenlerini askeri rütbelerde yükselerek yapar. Yönetim süresi olan üç yıl içinde, bir kez dahi Roma'ya gelmez. Bu da, ondan çok korkan senatörlerin zaten en büyük dileğidir.

İS 284 yılında Diocletianus hakimiyeti ele geçirene kadar, imparatorluğu bir askeri anarşi dönemi bekler. Üstelik bu süreçte Pers İmparatorluğu'nun Sassani hanedanlığı gittikçe güçlenir. Ortaya çıkan ruhsal boşluk bir yandan da insanların mistik dinlere yönelmesini artırır. Doğru dinlerinden Hristiyanlığın da güç kazanması bu döneme denk gelir.

Askeri hamlelerinin yanı sıra sanatsal açıdan yenilik getiren bir kimlik olması nedeniyle, Gallienus'dan söz etmek yerinde olacaktır. Önce babası Valerian ile, daha sonra babası İS 259/260 yılında Persler'in eline tutsak olarak geçince, İS 268 yılına kadar yalnız yönetimde kalır. 'Gallienus Rönesans'ı olarak adlandırılan dönem, Gallienus'un on beş yıllık yönetimi sırasında gerçekleşir. Gallienus, Hadrianus gibi Yunan hayranı bir imparatorudur ve kendisini Atina'dan archon seçtirir. Edebiyat ve felsefe ile ilgilidir ve zamanının en son büyük pagan filozoflarından yeni-Platonik okulunu kuran Plotinos'un hayranıdır. Yükselen monoteizm yani Hristiyanlığa karşı, Gallienus da Plotinos gibi, daha ziyade düşünce bazında engel olmayı ve kan dökmemeyi tercih eder. Plotinos, mistik kültleri ve Hristiyanlığı, Yunan felsefesi ile bağdaştırarak, aralarında büyük farklılıklar olmadığı öğretisini yayar.

Ancak felsefesinin temelinde toplumun hiyerarşik düzeninin olması ve eşit haklara sahip vatandaşlar olgusunun bulunmaması yatar.

Gallienus'un senatörleri askeriyeden uzaklaştırması yönetim sisteminde sorunlara yol açar. Bundan böyle senato bir valilik görevi görürcesine, en zengin eyaletlerden aristokrat ve feodal toprak sahiplerinin buluştuğu bir yere dönüşmeye başlar. Kendi mülklerinde, merkezi yönetimden uzak bir hayat sürmeye başlarlar. Kültürel elit temsilcileri olur ve politikadan uzaklaşırlar. Zenginliklerini ve kültür seviyelerini, yaptırarak lahitlerde izleriz: Ellerinde kitap rulosu olan sakallı filozoflar ile çevrelenmiş olarak belirirler.

Sanat ve felsefeye fazlaca yönelip sınırlardaki huzursuzlukları göz ardı eden Gallienus'un zamanında Roma ilk kez, Dacia'dan çekilmeye başlar. Diğer yanda, Suriye çölündeki Palmyra, güçlü bir monarşiye dönüşür ve kraliçeleri Zenobia (İS 267-272), Aegyptus dahil olmak üzere birçok doğu eyaletini ele geçirmeye başlar.

Başarısızlıkları sonucunda Gallienus, kendi askerleri tarafından öldürülür. Gallienus'dan sonra Illyria kökenli askerler başa geçer: Claudius Gothicus (İS 268-270), Aurelianus (İS 270-275) ve Probus (İS 276-282). Kendilerini gerçek Roma vatandaşı olarak tanımlayan bu imparatorlar mükemmel askerlerdir. Bu nedenle, imparatorluğun krizden çıkmasını sağlarlar. Claudius Gothicus, Gotlar'ı yener, Aurelianus Palmyra'nın gücünü kırar ve imparatorluğa bağlanmasını sağlar. Aurelianus, başarıları nedeniyle Roma'nın en iyi generallerinden kabul edilir ve sayısız yüceltici isim alır: Arabicus Maximus, Dacicus Maximus, Germanicus Maximus, Palmyrenicus Maximus gibi. Aurlienus aynı zamanda iyi bir idarecidir. Güneş (sol) kültünü, monotheist bir devlet dini olarak kabul eder ve bu fikrinin bağdaştırıcı olduğuna inanır. Böylelikle Hristiyanlık da kendisine bir geçiş yolu bulmuş olur.

VIII) CONTANTINUS'UN BAŞARISI. ÖNCESİ VE SONRASI

Roma imparatorları, sadece bir savaşın zaferini kutlamak için değil, farklı vesileler ile varlıklarını meşrulaştırmak ve varislerinin geleceğini halka empoze etmek adına Roma'da zafer alayı düzenler. En iyi vesile, yönetim süreçlerinin onuncu (decennalia) ve yirminci (vicennalia) yıl dönüm kutlamalarıdır (jübileleri). Constantin Dönemi öncesindeki tetrarkhi yönetiminde, bu kutlamalar sıklıkla eserlere yansır.

Bu nedenle kısaca bu kutlamaların kökenine bakmalıyız: Jübile kutlamaları Roma monarşisinin icadıdır. Hellenistik Dönem kralları dahil olmak üzere, Roma öncülleri içinde örneği yoktur. Antik yazarlardan Cassius Dio (Cass. Dio 53, 16,2 vd), Augustus'un İÖ 27 yılında, on yıllığına imperium proconsulare unvanını aldığını ve bunun her sefer uzatılması gerektiği için, tek hakim olarak başta kalabilmesi adına böyle bir tören düzenlendiğini ifade eder. Bu uygulamanın, yönetimlerin sürekliliğini ifade etmek üzere sonraki imparatorlar tarafından da devam ettirildiğini ekler. Nerva itibarıyla 'Evlatlık İmparatorlar' Dönemi'nde, özellikle Hadrianus'dan sonra jübileler daha çok kutlanır. Bu vesile ile imparatorlar kendilerinden sonra hangi evlatlıklarının yönetime geçeceğini de açıklama fırsatı bulur. Hatta Hadrianus'un onuncu jübilesinde ludi votivi decennales (on yıl adak) şenlikleri başlar. Artık bu kutlamalar halka açıktır ve kimisi inandığı ve desteklediği için, kimisi de eğlence gözü ile bakarak büyük bir katılımın oluşmasına vesile olur. Antoninus Pius'un söz konusu kutlamaları, sikkeler üzerinde takip edilebilir: Bazı sikkelerin arka yüzünde kurban keserken, dolayısıyla adak yerine getirilirken, bazılarında çeşitli varyasyonlar ile Victoria, bir kalkan üzerine vota X yazarken görülür. Septimius Severus da, İS 202 yılında doğu seferinden sonra Roma'ya döndüğünde şatafatlı bir kutlama yaptırır. Bunun nedeni, kendi onuncu yılı olmakla beraber, esasen Caracalla'nın Plautilla ile olan evliliğini duyurmaktır; bu da kendisinden sonra tahta çıkacak kişinin ilan edilmesi anlamını taşır. Kendisini imparator olarak başta zorluklar ile kabul ettirmiş birisi olarak, bu gibi kutlamalar ile geleceğini garantilemenin faydası olacağını bilmektedir.

Jübile kutlamalarının vazgeçilmez unsuru adaklardır (vota). Adaklar iki esastan oluşur: Tanrıya, dileğin gerçekleşmesi halinde özel bir adak sunulacağı sözünün verilmesi (votum suscipere/suscepta); dilek

gerçekleştikten sonra, verilen sözün işleminin uygulamaya konulması (votum solvere/solute). Devlet adına verilen adaklarda, kurban kutlamaları Capitol'de Iupiter Optimus Maximus adına gerçekleşir. Toplum önünde yapılan adak ve kurban törenleri, yönetim jübilelerinin kutlanmasıyla yanı sıra evlilik, evlat edinme, hastalığın iyileşmesi gibi vesileler ile de yapılır. Bu törenler imparator, hanedanlık mensubu veya üst düzey bir yönetici tarafından uygulanabilir. İmparatorun bir hastalığının ardından sunulan adak; devlet kültü kapsamında, res publica duaları ile tanrıdan *Princeps*i koruması için bir yakarış gibidir. Bu durumda vota, giderek esas verilmek istenen mesajın bahanesi olma konumuna itilir. Ayrıca kolektif bir şekilde senato veya halk adına yapılan adak ve kurban törenleri de vardır.

Vota ve Victoria (jübile ve zafer) ve bunlar ile bağlantılı kurban kesme töreni, tek bir törenin yapılması ile neticelenir. Bu durumu başarı ile yansıtan bir örnek aşağıda göreceğimiz Decennalia kaidesidir. Diocletianus'un oturttuğu tetrarkhi sisteminin çökmesinden sonra dahi jübile kutlamaları devam eder. Hatta Constantinus'un İS 315 yılıdaki decennalia kutlamaları, senatonun kendisine söz konusu takı atfetmesi vesilesi ile iç içe girer. Takın yazıtında Constantinus'un Maxentius'a karşı zafer kazanmış olması anılır; böylelikle jübile kutlamaları gene zafer olgusu ile bir bütün oluşturur. Ancak Hristiyanlığı açıkça özümsemişliğini beyan eden Constantinus için, bir pagan geleneği olan kanlı kurban icra etmek artık mümkün değildir. Constantinus İS 325 yılında, yirmi beşinci yıl jübilesi kutlamalarında, alışıla gelmiş aksine Capitol'de Iupiter Optimus Maximus'a kurban kesmez. İlerleyen süreçte artık adak ve kurban sunulmayacaktır ancak başka propaganda araçları hep var olacaktır.

Şimdi Constantinus Dönem'i öncesi, Constantinus ve Hristiyanlığa doğru giden gelişmeleri görelim: Çok sık değişen Asker İmparatorlar ve istikrarsız bir (İS 235-İS 284) sürecin ardından, askerler Diocletianus'u (İS 284-305) imparator olarak açıklar. Alt tabakadan olup, imparator korumasının (protectors domestici) kumandanlığına yükselen bir Dalmatyalı'dır. C. Aurelius Diocletianus adı ile yirmi bir yıl imparatorluğu yönetir. Önemli yeniliklere imza atar. Eyaletlerde ve sınırlarda, comitatenses adı verilen, seyyar sahra legion ve auxilia birlikleri kurar. Böylelikle acil müdahaleler mümkün olur.

İmparator Diocletianus'un yeni bir dönemin başlamasında oynadığı rol önemlidir. İmparatorluk yönetimini, Doğu ve Batı olarak ikiye ayırır; nitekim imparatorluk Aegyptus'dan Britannia'ya uzanmaktadır ve asker imparatorların taht kavgalarının neden olduğu ekonomik ve idari

krizlerden sonra, daha iyi bir yönetim için 'dörtlü yönetim' ('tetrarkhi') şarttır. Önce eş yönetici olarak bir caesar, sonra da augustus olarak bir general atar. Bunlar, kendilerini Iovius (Iovius) ve Hercules (Hercules) olarak adlandırarak aralarındaki hiyerarşi farklığını ortaya koyar. İS 293 yılında sistem, bir bölünme ile daha son şeklini alır: Her iki augusti yanına (doğuda Diocletianus İS 284-305 ve batıda Maximianus Herculus İS 287-305) bir Caesar (doğuda Galerius ve batıda Constantius Chlorus -'soluk benizli'-) alır. İS 305 yılında, Diocletianus ve Maximianus Herculus emekli olarak, idareyi devrederler.

Her bir imparatorun kendi yönetim bölgesi olduğundan, bu aslında imparatorluğun dört başkentli dört bölüme ayrılması anlamına gelir. Roma bunların arasında değildir. Bu idari reformlar çerçevesinde ordu yeniden düzenlenir ve asker sayısı artırılır. İmparatorluk, eşit büyüklüklerdeki eyaletlere bölünür. Kendisinden önceki imparatorlar, senato ve halkın başı anlamını taşıyan Princeps olarak anılırken, Diocletianus kendisini dominus yani tebasının efendisi olarak görür ve böyle adlandırır. Hayatın her alanını kontrol altına alan 'Dominatus' yönetim sistemini kurar. Örneğin birçok genç, babalarının mesleğini devam ettirmeye zorlanır. Bu uygulama sadece üst sınıfı oluşturmaya başlayan askerler için değil, çiftçileri toprağa bağlamak için köylü sınıfı için de yürürlüğe konulur. Ayrıca kent konseylerinde sorumluluk alıp yatırım yapanların ekonomik borçlardan kaçmamaları için görev ve borçların çocuklarına devredileceği karara bağlanır. Sosyal hareketlilik durur ve diğer gelir gruplarına geçmek imkansızlaşır. Üstelik soylu sınıfın ayrıcalığı olarak Akdeniz'de sadece Yukarı Nil (Nilus) ile Kızıl Deniz (Mare Rubrum/Sinus Arabicus) arasındaki çölde bulunan Mons Porphyrites taş ocaklarından elde edilen mor renkteki mermer malzemeden yapılan eserler, bu sınıfa özgü olarak kullanılmaya başlanır. Ayrıca giysiler aynı renge boyanarak toplumdaki hiyerarşik düzene gönderme yapılır. Sonuç olarak sınıfsal farklılıklar, sanatsal üretimde kullanılan malzemelere dahi yansır.

Gelenekler üst değer olarak hayata dahil edilir, ataya saygı en önemli meziyet kabul edilir. Bu bağlamda çok uzun zamandır Persler'in peygamberi Mani'ye ibadet edenlerin tolerans ile karşılanması sona erer ve yargılanmaları gündeme gelir. İS 300 itibarıyla Diocletianus ve Galerius, Hristiyanların kiliselerini yakıt olarak ve onları öldürterek son derece acımasız davranır.

İS 294 yılında tüm topraklarda tek ve tamamen yeni bir para sistemi uygulanmaya başlanır. Artık bölgesel özgürlüklerin sembollerini taşıyan Yunanistan'ın, Küçük Asya'nın ve İskenderiye'nin *tetradrahmi*leri kaybolur. İS 301 yılında maksimum fiyatlar için adeta 'evrensel' bir

bildirge açıklanır. Ancak bu dönemde karşılığı olmayan paraların piyasaya sürülmesi yani enflasyon sıkıntıları doğurur. Kentlerde oturan zengin sınıf, kırsal alanda köylüleri çalıştırmaktayken, bozulan ekonomi ile kendileri kırsal alandaki topraklarına dönünce, köylüler işsiz kalmaya başlar. Artık sadece yeni bir dönem ve yeni bir din, yeni umutlar vaad edebilecektir, bunu gerçekleştirecek olan da, Bizans İmparatorluğu'nun kurucusu Büyük Constantinus olacaktır (İS 274-337).

1) Galerius Takı (İS 293-311)

Galerius -caesar- (İS 293-305), Diocletianus'un -augustus- (İS 284-305) büyüyen imparatorluğu daha iyi yönetmek için oluşturduğu dörtlü yönetim (Tetrarkhi) sırasında, Constantius Chlorus -caesar- (İS 293-305) ve Maximianus Herculus -augustus- (İS 287-305) ile birlikte yönetimde yer alır. Daha sonra Galerius (İS 305-311) ve Constantinus, augustus (İS 305-306) olarak; Severus caesar (İS 306-307) ve Maximinus da caesar (İS 305-309) olarak yönetimi birlikte sürdürür. Galerius, hep imparatorluğun doğusundan sorumlu olur. Carpiler'e, Sarmatlar'a ve Parthlar'a karşı sürdürülen savaşlarda hep bizzat sefere çıkar ve özellikle Parthlar'a karşı Armenia'da büyük bir zafer kazanır. Savaşa neden olan durum, Sassani kralı Narses'in Romalılar'ın büyük kayıplar verdiği saldırısıdır. Sonuçta Narses o denli geri püskürtülür ki, Romalılar doğu eyaletlerinin topraklarını genişletir. Galerius'un bu büyük başarısı, dörtlü yönetimin tüm üyelerine mal edilir ve onuruna aşağıda inceleyeceğimiz tak yapılır.

Thessaloniki'deki Galerius Takı'nın (**Res. 98**) yazıtı günümüze ulaşmamıştır ancak kabartmalardan anlaşıldığı üzere Galerius'un doğu sınırındaki büyük başarısı olan, İS 296-299 yılları arasında Persler'e karşı kazandığı zaferi konu edinir. Ayrıca 'tetrarkhi'yi onurlandıran sahneler ve saray seremonileri de bu kapsamda yer alır. Tak, elde edilen zafer ve Galerius'un İS 303 yılındaki *decennali*ası vesilesi ile yapılır. Bu yılda iki *caesar*ın *decennali*ası, iki *augustin*in *vicennali*ası ile birlikte kutlanır. Diocletianus'un aynı yılın ortalarına doğru Nicomedia'dan Roma'ya doğru giderken, Thessaloniki'yi ziyareti sırasında da tak adanır. Takın yapımı İS 305'a kadar tamamlanmış olmalıdır çünkü Diocletianus halen rütbe olarak daha üstün konumdadır. Galerius İS 305'de augustus olarak başa geçer ve İS 311 yılında ölür.

Önce kabartmaların konusu olan doğu cephesinde elde edilen zaferin detaylarına tarihsel bir bakış sunulacaktır. Savaş, İS 297 yılında Pers kralı Narses'in, II. Vahram'ın zamanında kaybedilmiş olan topraklarını



Res.98

Romalılar'dan geri alma girişimi nedeniyle çıkar. Huzursuzluğu gören Diocletianus, *caesan* Galerius'u Illyria'dan çağırarak doğuya gönderir. Roma ordusu önce, Carrhae ile Callinicum arasında yer alan Osrhoene'de yenilgiye uğrar. Romalılar ikinci sefer sırasında hem Danube boyundaki eyaletlerinden hem de Armenia'dan destek alarak Narses'i Medus ülkesine ve Adiabene'ye (Asur) kadar kovalayarak büyük bir yenilgiye uğratır; haremi ve on üç fil ile iki yüz elli at içeren büyük bir ganimet ele geçirilir. İS 298 yılında, Diocletianus'un dikte ettiği bir antlaşma sonucunda Romalılar kuzey doğu Mesopotamia'yı geri almış ve üstüne ayrıca topraklarına Euphrat'ın diğer tarafından beş eyalet eklemiş olur. Diocletianus, Galerius ile Antiocheia'da bir zafer kutlaması organize eder. Bu zaferin ardından Galerius, çağdaşı ve sonraki tarih yazarları tarafından (Eutropius, Malalas, Theophanes, Zonaras) adeta Alexandro Magno olarak yansıtılır. Böylelikle kırk yıl kadar önce Roma kralı Valerianus'un Persler tarafından esir olarak Pers ülkesine götürülüp eziyet görmesinin öcünü alır, Roma onurunu tekrar canlandırır.

Tak, Thessaloniki'de, Byzantium'a giden sahil yolu Via Egnatia'da, sütunlar ile çevrelenmiş bir ana yolun kesişme noktasındaki decumanus (doğu-batı yönlü ana cadde) üzerinde inşa edilir. Bu yol, Galerius'un

sarayından, Galerius'un mezarı (mausoleum) olarak planlanmış bulunan rotunda (yuvarlak) yapıya yönlendirir. Bu yapı daha sonra Aziz Georg kilisesine çevrilir.

Tak, Galerius'un saray kompleksinin bir parçası olarak üç kemerli bir octopylon (sekiz payeli) olarak inşa edilir. Orta kemer 9.7 metre genişliğe ve 12.5 metre yüksekliğe sahiptir. Sekiz payeden geriye sadece kuzey batıda üç paye ve diğer payelerin kemerlerinin çekirdek kısımları ile günümüze ulaşır; doğudaki dört paye ve batıdaki payelerden en güneydeki tamamen yok olur. Merkezdeki kemerin her iki yanındaki payede halen korunan mermer kaplama taşlar üzerindeki kabartmalar aşağıda ele alınacaktır. Takın kabartmalarının yerleştirildikleri yerler, saraya olan konumu çerçevesinde bilinçli olarak seçilir. Nitekim izleyici konuları sıra düzeninde izlerken, saraya doğru yönlendirilir. Tak, yanlara doğru sınırlandırılır ve saraya bakan kısa tarafında basamaklı bir giriş avlusu (vestibül) bulunur.

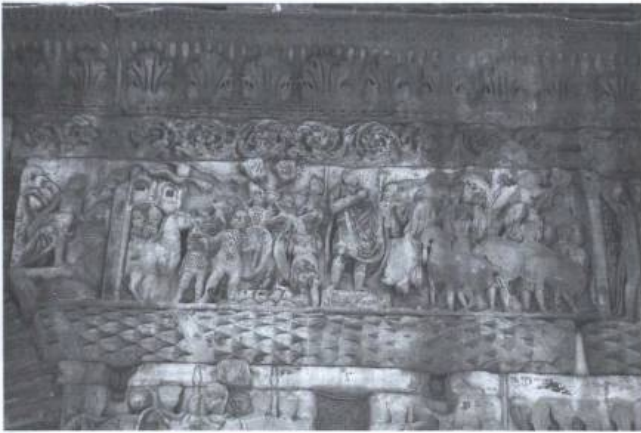
Ana payelerin üzerindeki nişler, üst cephede *tetrakhl*ar ve tanrılardan oluşan heykellerin yer almış olabileceğine işaret eder. Üst yapıdaki Attik entablatur düzeninin (katının) varlığı hakkında bir bilimiz yoktur.

Tak'ın korunan iki payesinden birisinin tamamında, diğerinin ise bir yüzünde Galerius'un, Persler'e karşı seferi konu edinir. Diğer yüzlerde ise zafere ait unsurlar yer alır. Aşağı kısımlardaki betimler izleyiciyi kemerin içine doğru ve oradan da takın yanındaki Galerius sarayına doğru yönlendirir.

Güney payenin doğu yüzü:

Adlocutio (Res. 99) sahnesinin solunda dağlık bir alanı temsilen bir kişileştirme yer alır. Esas sahneye bir kemer betimlemesinin altından geçen Roma askerleri ile devam edilir. Sahnenin sağ tarafında da, bir deniz kabuğu içindeki Victoria-Felicitas'ın yer aldığı kısım bir mimari yapılanma ile sınırlandırılır. Merkezdeki Galerius bir kürsü üzerinde yer alır. Olayın açık alanda geçtiği, kürsünün yanındaki taşlık alandan anlaşılır. Galerius'un etrafı, onu dinleyen zırhlı ve kalkanlı piyade ve atlı askerler ile çevrilidir.

Galerius'un Pers delegasyonunu kabul etmesi sahnesinde (**Res. 100 ve 101'de üstteki**), Galerius'u Narses'in sözcüsü Apharban ile, Pers kralının haremini serbest bırakması konusunu görüşmek üzere bir araya gelmeleri anında görürüz. Roma kişileştirmesi ve Galerius, dizleri üzerine (proskynese duruşunda) çökmüş Persleri çevreler.



Res.99



Res.100

Galerius'a koruması eşlik eder. Solunda üç asker vardır ve birisinin kalkanı üzerinde Herakles betimlemesi görülür. Onları yan yana duran diğer askerler takip eder. Sağda tüm heybeti ile yer alan Roma kişileştirmesine, kent kişileştirmeleri olduğu düşünülen dört kadın eşlik eder. Sağ köşede yere çökmüş olan küçük figür, boyun eğdirilmiş ve fethedilmiş Persia *devictayı* temsil ediyor olabilir.



Res.101

Galerius ve Diocletianus'un kurban kesme (lustratio) (Res. 101 alttaki resim) sahnesi, iki yanda kalkan üzerinde yükselen ve kemerli bir yapının önünde duran Victoria heykelticiklerinin betimleri ile sınırlandırılır. İki imparatorun önünde Iupiter ve Hercules ile kabartmalı olarak süslenmiş bulunan sunak, perspektif oluşturmak üzere dörtte üçlük bir açı ile yerleştirilir. Sağda, askeri kıyafeti içindeki Galerius, sağ elini öne uzatarak sıvı sunusu yapar, solda Diocletianus yer alır. Arkalarında duran Aion, Oikoumene (evren), Omonia (uyum, harmoni) ve en sağda Eirene (?) (barış) onlara eşlik eder. Eirene'nin yanındaki daha kısa boylu kişinin arkasında da kurban edilecek olan boğanın getirildiğini görürüz. Galerius'un sefere çıkmadan önceki İS 296 yılında düzenlenen kurban kesilmesi töreni mi yoksa savaş sonrası bir araya geldiklerindeki tören mi olduğu kesinleştirilemez. Ancak eşlik eden figürlere dayanarak daha ziyade savaş sonrasına gönderme yapıldığı düşünülmelidir. Bir görüşe göre de, genel anlamda tetrarkhi *pietası* için düzenlenen bir kurban törenidir.

Hediye taşıyan Pers korteji (Res. 102 alttaki resim) sahnesi, Galerius'un zaferi sonucunda imparatorluğa kazandırılan ganimetlerin ve diğer zenginliklerin göz önüne serilmesini yansıtır. Ön planda, sağdaki bir kapıdan çıkarak, sola doğru ilerleyen Persler görülür. Bu kapıdan birçok Persli geçmeye çabalar. Önlerinde dört fili, solda ise hediyeleri getiren Persler yer alır. Orta kısımda, ikisi tiara adı verilen ve önde gelen Persler'in taktığı başlığa sahip üç figürün de sahnede yer aldığını görürüz. Bunlardan birisi, bir vahşi hayvan getirir.

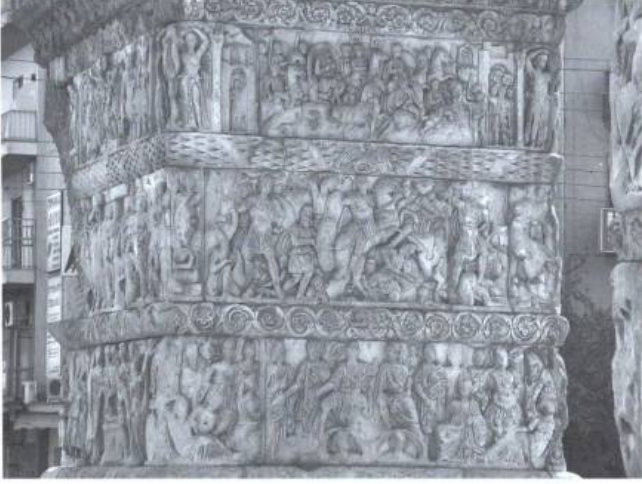


Res.102

Güney paye, kuzey tarafta:

Adventus sahnesi (Res. 103 üstteki resim), iki yanda Victoria-Felicitas ile çevrelenir. İmparator olarak Diocletianus'un önerilmesine karşın, daha ziyade Galerius görüşü uygundur. Muhafızlar tarafından eşlik edilen imparator, cathedra benzeri bir araç içinde, uzun giysili ve sağ ellerini kaldırmış olan figürlere doğru hareket eder; bunlar imparatoru bir kent kapısı ve bir tapınak olan dağlık bir yerde heyecan ile karşılar. İmparatorun Nisibis'e girişi betimlenmiş olabilir. Burada, adventus ikonografisindeki bilindik epiphania sembolleri yerine kalabalık bir eşlik grubu ile izleyiciyi detaya boğan bir anlatım tercih edilir.

Galerius ve Narses (?) arasındaki savaş paneli (Res. 103 ortadaki resim), figürlerin üst üste yığıldığı lahit betimlemelerini anımsatır. Bilindiği gibi, İS 3. yüzyıldaki ekonomik sıkıntılardan dolayı devlet



Res.103

kabartmalarının sayısı azalır ve zanaatkarlar şahıslara ait lahitlerin kabartmalarında çalışmaya başlar; kendilerini bu alanda geliştiren zanaatkarlar, az sayıda yapılan devlet kabartmalarına da bu yeni tarzı yansıtır. Buradaki sahne solda, bir Pers erkeği ile kadınının umutsuzca yerde sırt sırta oturduğu betim ile başlar. Arkalarından bir Romalı asker, sağa doğru adeta fırlar. Onun yanındaki diğer asker de, benzer pozdadır. Arka planda da kızışmış olan savaş devam eder, Persler yerlerde yaralı ve can çekişir durumda verilir. Sahnenin tam merkezinde Galerius mızrağını sallarken, Narses (?) saldırıyı önleme çabasındadır; aslında iki kral savaş meydanında hiç yüz yüze gelmemişlerdir. Bu ikilinin altında yenik vaziyette, farklı pozisyonlarda yere düşmüş Persler görülür. Sahne sağ tarafta sola doğru şaha kalkmış olan bir at ile sonlanır. Ağzında zafer çelengi olan kartal, Galerius'un başının üzerinde yer alarak, savaşın kazanılmasının kesin olduğunu gösterir. Burada yansıtılan sahne daha ziyade sembolik anlam taşır ve Roma'nın Persler'e olan üstünlüğünü gösterir. Zaten düşman tüm frizlerde gerçek dışı bir şekilde küçük verilir.

Tahtlarındaki imparatorlar paneli (Res. 103 en alttaki resim ve 104), tetrarkhların yönettiği imparatorluğun bu dünyadaki ve gökyüzündeki hakimiyetinin bir yansımasıdır. Omuzlarının yanında onları taçlandıran



Res.104

birer Victoria olmak üzere ortada oturur vaziyette iki augusti, yanlarında genç *caesar*ları ile görülür. Onların önünde, yerde oturur vaziyette olan eyalet kişileştirmelerinden Mesopotamia veya Syria ile Britannia görülür. Altlarına denk gelen iki yarım dairevi oluşum içinde, Coelus ve Orbis *Terrarum*un yansıtıldığı düşünülür; bunlar kozmik bağlantılara işaret ediyor olmalıdır (en eski tanrılardan sakallı Coelus'un gökselliği temsil ettiği inancı ile, Hristiyanlıkta İsa'nın evrenin yaratıcısı olarak caelum üzerinde yer aldığı betimler görülecektir). Diğer bir öneriye göre Euphrat ve Tigris'in kişileştirmeleri olabilirler. Sahne, imparatorluğun topraklarda ve denizlerdeki hakimiyetini temsilen sağda Tellus ile solda Oceanus'un her iki köşede uzanan kabartmaları ile tamamlanmadan önce, aralarında başka tanrılar yer alır: Soldan sağa Iupiter, Mars, Virtus, Isis, Dioscouros, Honos ve Fortuna.

Bu sahnenin altındaki arkalarda yer alan Victorialar, sağlarına doğru döner ve ellerinde sunular tutar: Bunlar cinsiyet, giysi ve pozlarına göre değişiklik gösteren heykelticiklerdir; yedi gezegeni ve *tetrarkhinin* sonsuzluğunu temsil etmeleri olasıdır.

Güney payenin batı yüzünde;

Victoria Orientis sahnesinde birçok zafer sembolü yan yana görülür. Solda, Victoria-Felicitas'ın yanında Galerius yer alır. Sağda doğu zaferlerinden sonra kullanılan ve bir fil tarafından çekilen zafer arabası, *carpentum*, yer alır. **Virtus augusti panelinde**, Roma piyadeleri ve **aşığı**

kısımda Persler tanımlanır. Merkezde bir kartalın eşlik ettiği Galerius, at sırtında ilerlerken yerdeki bir Persli'nin üzerinden geçer. **Pompa triumphalis** sahnesinde, Roma asker alayı görülür. Burada büyük baş hayvanlar tarafından çekilen bir arabada diz çökmüş vaziyette bir kadın ve bir çocuk vardır; devamında diğer Persler ve bir atı çeken adam betimlenir. **Roma ve Victoria** sahnesi, merkezde arkad içinde oturan ve elinde dünya küreyi tutan Roma'yı ve onun etrafındaki dört kadını gösterir. Roma'ya taç uzatan Victoria'nın iki defa betimlendiği önerilir.

Güney paye, güney yüzünde;

Vota kalkanı (clipeus) tutan Victorialar yer alır. Bunlar, iki yanına tropaia yerleştirilmiş sunağın üzerine doğru zafer kalkanı tutar. Sahnenin iki yanında Mars ve Virtus yer alır.

Kuzey payenin doğu yüzünde, Galerius bir kentten diğerine süvari birliklerinin eşliğinde seyahat eder. İki tekerlekli bir at arabası üzerinde yer alan Galerius, dörtte üçlük bir açılış ile verilir. Sağda, tapınağı olan bir köy yerleşiminin önünde biriken halk, vexilla ve meşale taşıyan askerler tarafından karşılanır. Sahne, önceki adventus ve profectio betimlemelerini hatırlatır. Aydınlığı temsil eden meşale, ileriki dönemlerde imparatorun statü sembolü haline gelecektir. Galerius bir doğu kentinin kapılarına doğru soldan ilerlerken, sağa doğru hareket eden Pers atlıları görülür. Devamında Pers haremının ele geçirilişi yer alır. Doğulu kadınlar ve erkekler, her iki taraftan saldıran Roma ordusunun arasında kalır. Sahneye başarılı bir dram etkisi verilir: Solda yenik düşen doğululardan, kendi boynuna kamasını sokarak intihar eden ve merkez grupta yaşlı ve kadınları korumaya çalışan doğulular. Galerius'un sahnenin ortasında tahtında oturur vaziyette verilmesi, onun Romalılar'ın ve Pers harem ile Pers kraliçesi Arsane'nin hakimi konumunda olduğuna dair sembolik bir anlatım olarak anlaşılmalıdır. Sahnenin devamında, Roma atlılarının üç Pers piyadesini, 'Tigirs Nehri' yazıtının da olduğu nehir kişileştirmesine doğru sürmesi yer alır. Sahne, Victoria olduğu düşünülen bir figürün bir atı sola yönlendirmesi ile tamamlanır.

Kuzey payenin güney yüzünde:

'Savaş' sahnesinde (Res. 105), kötü korunmuşluk durumuna rağmen kumandan ve arkasındaki atlılar seçilir. Ayrıca yenik durumda bazı Persliler ve sağda bir fil *quadrigası* ile sahneye dahil olan bir kadın kişileştirmesi bulunur. Solda taşlık bir alan ve nehir kişileştirmesi vardır.



Res.105

Barbarların göçe zorlanması ve egemenlik altına alınmaları, gerçek savaş akışında beklenen gelişmeleri yansıtır. Solda Galerius, yaşlı bir Persli'yi teslim olmaya zorlar, diğerleri Roma askerleri tarafından imparatorun önüne doğru gitmeye yönlendirilir. Panelin sağ tarafı, tutsakların kent kapısına getirilmelerini kapsar. Daha önce, ilk sahnede görülen kapı ile aynı olduğu düşünülen bu mekan sadece söz konusu iki panelde yer aldığından, aynı kent girişi ifade ediliyor olmalıdır.

Kuzey payenin batı tarafında:

Clementia Augusti sahnesi yer alır. Burada barbarların, oturan imparatorlara doğru hareket halinde olmaları, ayna tersi olarak işlenir. Söz konusu kişiler Diocletianus ve Galerius olmalıdır. **Pers kentlerinin kişileştirmesi** sahnesinde, ayakta duranlardan oluşan iki sıra günümüze ulaşmıştır. Hiçbir figür diğerinden daha ön planda değildir. Bir isocephali (cepheden ve aynı boyda olmaları) söz konusudur. **Hayvanlar geçidi**, gene iyi korunmamış bir sahnedir ancak eski fotoğraflar ışığında söz konusu içeriğin betimlendiği düşünülebilir.

Galerius Taki'nin **propagandası**: Kabartmalar, savaşın dökümantasyonu ile zafer kutlamaları (adventus/maiestas) ve sembolik anlatımın bir karışımıdır. Payelerin iç kısımları belli bir düzen içinde çalışılır: Tarihsel gelişim ile başlayan sahneler, akış içerisinde imparatorluk dogmasına

dönüşür. Bu da abstrakt sembolizmin kullanılması ile gerçekleşir. Nitekim sahneler savaşın aşamalarının birebir yansıması olmayıp, belli başlı, önemli olayların aktarılmasından oluşur. Örneğin bunlardan birisi Narses'in hareminin ele geçirilmesidir. Güney payede daha az belgesel niteliği bulunan genel kutlama kabartmaları yer alırken, kuzey payede, savaşın etaplarının daha sadık bir anlatım ile verildiği görülür.

Anlatım, zaferin anılaşdırılması amacından uzaklaşır, nitekim kronoloji veya herhangi başka bir konsept yoktur. Artık betimlemelerden geleneksel sıra düzeninde verilmiş ikonografik kategorilendirmeler beklenmemelidir. Augustus'tan bu yana bilinen ikonografilerin çok da bilinçli olmaksızın, sadece alınıp yerleştirilmesi söz konusudur. Bu bağlamda değişmeyen unsur, Galerius'un başarısı çerçevesinde *tetrarkhinin* *virtus*, *clementia*, *concordia*, *virtus* ve *pietas* değerlerine sahip çıktığının halka yansıtılmasıdır. Saray ile bağlantısı olan taka yaklaşırken, imparatorluk değerlerinin yer aldığı güney paye ile savaşın yansıtıldığı kuzey paye arasından geçenler şüphesiz bunu görürler.

Zaten takın esas propagandası, doğu sınırındaki İS 296-299 yılları arasında Persler'e karşı kazanılan zaferi 'kayıtlara geçirme'nin ötesinde, kendisinin eş caesar ile İS 303 yılındaki *decennaliasını* ile iki *augustinin* *vicennaliasını* kutlayarak, 'tetrarkhi' yönetim sistemini onurlandırmak ve gücünü yansıtmaktır: Diocletianus ile Galerius'un birlikte kurban kesmeleri; yine bu anlamda Diocletianus ile Maximianus Herculus'un Victoria ile taçlandırılması; onların yanında Galerius ve Constantinus Chlorus'un birlikte, diz çökmüş olan bir eyaletin (kişileştirmesinin) verilmesi. Bu sahnede, Mesopotamia ve Britannia kişileştirmeleri ve tanrılar ile, *tetrarkhinin* gücü ve varlığı sayesinde evrene hükmedildiği vurgulanır. Düşman tutsaklar iş gücü olarak; düşmanın haremi ve mal varlığı da zenginlik olarak topraklara katılır. Dolayısıyla tetrarkhi, tanrıların yardımı ile zafer ve istikrarı garantiler; bu da refah getirir. Iupiter ve Hercules adına sunulan şükran kurbanı sahnesinde Aion, Oikoumene, Homonoia ve Eirene kişileştirmelerinin de yer alması ile, Galerius'un zaferlerinin tüm zamanlar için tüm dünyaya birliktelik ve barış getireceği, aynı zamanda *tetrarkhların* birlikteliği ve Diocletianus yönetim sisteminin sonsuzluk ifade ettiği mesajları verilir.

Kompozisyon ve stil: Galerius Takı'nda, bazı sahneler Traianus'un Beneventum Takı'nı çağırırsa da, oradaki derinlik kaybolmuş, giysi kıvrımları kabalaşmıştır. Alışılacagelmış ikonografilerin dışında birbiri üzerine yığılmış hissi veren askeri içerikli anlatımlar, basit bir 'dil' ile ifade edilmiş olan tarihsel olaylar, zafer alaylarında sembolik figürler, soyut ve şekilsel bir biçimde aktarılmış figürler ve motifler ile karşılaşılarız.

Aslında perspektif olgusu için çalışıldığı bellidir; arka planda figürlerin yanı sıra kemerli yapılar gibi mimari unsurlar yerleştirilir. Ancak farklı yüzeyler arasındaki geçişlerde başarı sağlanamaz. Bazen perspektif yaratılırken tam aksi olması gerekirken, arkadaki figürler daha büyük verilir. Bazı durumlarda da arka plandaki figürlerin tamamlanmamış olduklarını düşündürtecek kadar basit çalışıldıkları görülür. **Stilistik** olarak giysiler, her ne kadar bol ve dökümlü verilemeye çalışılsa da, kıvrımlar birbirlerinden çok sert hatlar ile ayrılır ve pililerin sırtları yeterince yumuşak işlenemez, kaba kalır.

2) Decennalia Diocletiani Pedestal (Kaide) Kabartmaları

Decennalia Anıtı'na ait, günümüze bir kabartmalı kaide ulaşır. Bu kaide önce Farnese Bahçeleri ve Palatin'de korunur; 1875 yılında, bugünkü konumuna taşınır. Söz konusu kaide 1,87 X 1.88 metre ebatlarındadır. Yüksekliği, korunabilen en yüksek yerinde 1, 78 metre'dir.

Decennalia Anıtı, Forum Romanum'un kuzey batı tarafındaki (Via Sacra güneyinde, Curia çaprazında) *rostran*ın arkasına dikilir. 1547 yılında Septimius Severus Takı yakınında yapılan kazı sırasında bulunur. Anıtın temelleri, nişli bir yarım daireyi işaret eder; üzerinde sütunlar yer alır. Anıtın kendisi, toplamda beş Medusa başlı beyaz mermer başlıkları olan pembemsi granit sütun ve birisinin hariç dört sütun kaidesi bugüne ulaşamaz; kaidelerden ikisi, en son Rönesans Dönemi'nde görülür ve sonra onlar da kaybolur. Ayrıca sütunlardan dördünün üzerinde yer almış bulunan porphyrtan taşından *togalı tetrarkhların genius*larından birisi ve diğerlerinin parçaları günümüze ulaşır. Bunların genius oldukları sonucuna, Constantinus Takı'nın zafer hitabeti (oratio) frizinde bu anıtın arka plandaki canlandırmasından varılır. Orada, *tetrarkhlar* ellerinde patera ve cornucopia (bereket boynuzu) taşır. Yukarıda anılan Medusa başlıkları da Constantinus Takı'nın oratio sahnesinde görülür. Dört *tetrarkhın* genius heykelinin ortasına, daha uzun olan beşinci sütun dikilir ve üzerinde Diocletianus'un tanrısı Iupiter'in bir heykeli yer alır, kaidesinde de 'vicennalia imparatorum' yazıtı bulunur. Iupiter'i taşıyan kaide üzerindeki kabartmada kurbanın kesilmesi ve yöneticilerin birlikte görülmesi sahnesinin olduğu, yazıtlardan çıkartılır.

Diğer kaideler kurban kesme töreni öncesi yapılanları kapsamış olmalıdır. Kurban, İS 303 yılında Perslere karşı kazanılan zafer için Iupiter adına kesilir. Kaidelerin her birinin ön yüzünde vota yazıtının olduğu bilinir. Her bir kaide bir caesar ya da *augusti*yî, beşinci ise Iupiter'e atfedilen konuları içermiş olmalıdır.

Diocletianus ve Maximianus Herculus 20 Kasım 303 yılında yirminci yönetim jübilelerini (vicennalia) Roma'da kutlar. *August*lerin *concordias*ını vurgulamak için, Maximianus Herculus'un yönetim süresi, olduğundan daha uzun gösterilir. Dolayısıyla, caesar Constantinus Chlorus ve Galerius'un *decennalias*ı; Diocletianus ve Maximianus Herculus *august*lerin de *vicennalias*ı kutlanır. Rostra yakınındaki *tetrark*hların beş sütun anıtının Genius Populi Romani heykeline ve tapınağına yakın olmasından dolayı, en önemli jübile anıtı olduğu düşünülür.

Günümüze ulaşan kaide üzerinde CAESARUM DECENNALIA FELICITER (*caesar*ların kutlu *decennalias*ına/caesar Constantinus Chlorus ve Galerius); 16. yüzyılda görülen ama sonra kaybolan bu anıta ait iki yazıtta da AUGUSTORUM VICENNALIA FELICITER (*augustus*ların kutlu *vicennalias*ına/augustus Diocletianus ve Maximianus Herculus) ve VICENNALIA IMPERATORUM ibareleri yer alır. Diğerlerinde de CAESARUM VICENNALIA FELICITER ve AUGUSTORUM TRICENNALIA FELICITER yazılmış olmalıdır.

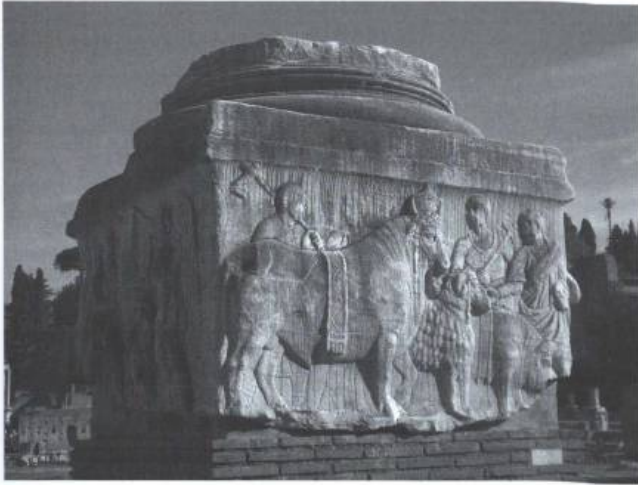
Victoria sahnesinde (Res. 106), iki Victoria ortadaki kalkanın iki tarafından tutar. Her iki Victoria'nın arkasında tunica, sagum ve miğferli birer tropaion bulunur. Ortadaki tropaion kazığı söz konusu kalkanı taşır



Res.106

ve altında çapraz vaziyette bacak zırhları vardır; bunların her birinin yanında, sola dönerek geriye doğru kalkana ve Victoria'ya bakan birer Phryg başlıklı barbar yerde oturur vaziyette aktarılır. Kalkanın üzerinde, yukarıda ifade edilmiş olan CAESARUM DECENNALIA FELICITER (*caesarların kutlu decennaliasına*) ifadesi yazar. Dolayısıyla bu kaide üzerinde caesar Constantinus Chlorus'un veya Galerius'un durmuş olduğunu düşünebiliriz.

Günümüze ulaşan kaidenin bir önemi de, devlet kabartmalarının ana konularından birisi olan **suovetaurilian**ın son kez görülüyor olmasıdır (**Res. 107**). Hristiyanlık inancının kuvvetlenmesi ile birlikte pagan tanrılara kurban sunulması da bitecektir. Sahnenin büyük bir kısmını kaplayan boğa, koç ve domuz sağa doğru küçük adımlarla ilerlerken, önden arkaya doğru bu üç kurbanlık hayvan birbirlerini sırayla perspektif olarak keser. Her üçünün de başı vittae ile, gövdeleri de dorsulae bandı ile süslüdür. Görevliler, hayvanların arkasında yer alır: Diz kapaklarına kadar uzayan, kenarları püsküllü limus giyen ve kurban baltasını (secures) sol omzunda taşıyan popa; *popaya* doğru geriye dönen son derece alçak kabartma olarak çalışılmış *tunicalı* victimarius; baltasını sol omzunun üzerinde taşıyan ve sağ eliyle boğanın dizginini tutan, limus giyerek bulla benzeri kolye takan popa. Sahnenin en sağında



Res.107

contabulatiolu toga giyen ve asa taşıyan kişi, idari açıdan önemli bir kişiyi canlandırır.

Kaidenin diğer yüzünün konusu, **kurban kesme** töreni ile ilişkilidir (**Res. 108**). Soldan sağa doğru bakıldığında en solda, cepheden verilmiş ve sağa doğru bakan *togalı* ve başında çelenk olan figürün, sol eliyle giysisinin *sinusunu* tutar; sağ elinin işaret parmağının pozisyonundan anlaşıldığına göre konuşma halindedir. Tetrarkh portre özellikleri yoktur, bu nedenle isimsiz bir görevli, belki bir *scriba* olarak yorumlanabilir. Ancak Galerius veya Constantinus Chlorus olma ihtimali göz ardı edilememlidir. Nitekim bu kaidenin yazıtı ikisini ifade eder. Yanında üstü çıplak ama sol omzunda paltosu olan, korinth miğferi takmış halde idealize edilen kişi, adına kurban kesilen savaş tanrısı Mars'dır. Ön tarafta uzun saçlı ve kemerli *tunicası* içinde, iki eliyle üzeri bitkisel bezemeli tütsü kabını (*acerra*) tutan kısa boylu *camillus* vardır. Arka planda profilden verilen ve toga veya *laena* giyen *Flamen Martialis*, başında *apexi* tutulus ile betimlenir. Ortada, tunica giyen *tubicen* takip eder. Arka planda, çıplak olan sağ omzunda palmiye dalı ile sağa doğru uçan *Victoria*, kaldırdığı sağ eliyle *togatusu* yani imparatoru taçlandırır. Ön planda, taçlandırılmış (*corona aurea*) *togatus* ile *capite velatus* olarak imparator görülür; Erken ve Orta İmparatorluk Dönemi modasına uygun olarak *togası umboludur*. Sağ elindeki *paterayı*, alevlerin yükseldiği, bitkisel bezemeler ile süslenmiş olan sunak üzerine libasyon yaparak tutar. Yazıttan ve senatonun yer almasından anlaşıldığı üzere buradaki taçlandırma Pers zaferinden dönen imparator ve ordunun arınma kurban kesimi ile bağlantılı olmayıp, geçmiş ve gelecekteki yönetim yıllarının *lustratio*suna ile ilişkilidir. *Vota solute* ve *vota suscepta*



Res.108

eşlik eder. Arka planda *umbos* olmayan bir toga giyerek idealize edilen Genius Senatus sakallı, uzun dalgalı saçlı, taçlı olup sol elinde bir asa, sağ elinde ise, Victoria ile beraber tuttuğu çelengi imparatorun başına doğru götürür. Genius Senatus'un sol kolunun arkasında, sola doğru uzun ve sağ omzu açık bırakan bir *khiton* ile palto giyerek oturan Dea Roma Aeterna'nın solunda kalkan, başında miğfer bulunur. Sağ kolu ile başının üzerini çevreleyen *zodiacus* tutar; içinde, hüzmelerin ortasında yer alması beklenen Sol Invictus büstü tahrip durumdadır. Sahnedeki Victoria ve Mars ile zafer ikonografisine bir bağlantı sağlanmış olur.

Son kaide yüzeyinde bir **geçit/alay sahnesi** yer alır (**Res. 109**). Ön solda, arkasından verilen togatus, sağa doğru hareket ederken sağındaki kişi ile konuşmak üzere sağına doğru döner; arkadaki ilk figür defne dalı ile taçlandırılmış ve sol elinde rotulus tutan bir *togatus*dur ve sola doğru bakar; ön planda cepheden verilen ikinci kişi, *contabulatiolu togasının sinusunu* sol dirseğinin üzerinden atar. Arkadaki ikinci figür tunica ve sagum giyer ve sola doğru bakar, sol omzunda şimşek üzerinde kartal simgesi, onun da üzerinde vexillum ve ona bağlanmış vota oval kalkanı olan bir *signum* taşır. Öndeki üçüncü kişi de *contabulatiolu toga* giyer, sol elinde rotulus tutarak sola giderken başını arkaya çevirip, kaldırdığı sağ eliyle gidiş yönünü işaret eder. Arkadaki üçüncü figür, sola bakarak



Res.109

signum taşır ve signum, ellerinde çelenk ve palmye dalı olan Victoria ve *vexillum*dan oluşur. Benzer bir Victoria ve *vexillum* sahnenin sağ köşesinde yer alır. Öndeki dördüncü kişi sol elinde rotulus tutarak sola yönelen bir *contabulatiolu togatus*dur; önünde çocuk yaşlarda bir *togalı* daha vardır. Arkadaki dördüncü kişi de signum taşır ve signum üzerinde, çok küçük ebatlarda olup başında corona aurea, sol elinde bereket boynuzu ve sağında patera tutan Genius Populi Romani (ya da Genius Augusti) heykelciği bulunur. Onun da üst kısmında, şimşek üzerinde oturan kartal ve *vexillum* vardır.

Önde, ortadaki sakallı ve daha yaşlı olan iki *togatinin* Diocletianus ve Maximianus Herculus, sakalsız gençlerin ise Constantius Chlorus ve Galerius olduğu önerilir. Zaten arkadaki birinci ve üçüncü *signumlar* şimşek üzerinde oturan kartal betimlidir ve kartaldan dolayı ordunun işareti olan loviani ve Herculiani ile bağdaştırılır; bilindiği gibi *tetrakhl*ar da kendilerini Iupiter (Iovius) ve Hercules (Hercules) olarak adlandırırlar. Sahnedeki Genius Populi Romani (ya da Genius Augusti) *vexillumu* da bir *augustusun signumu* anlamını taşır ki bu augustus burada Maximianus Herculus olmalıdır. Diocletianus'un görünmeyen signumu da, Maximianus Herculus'unki ile benzer olmalıdır. Arkadaki genç askerlerin *signumları* daha basit ve *vexillum*a bağlı vota kalkanı şeklindedir. Öndeki çocuk yaşlardaki *togalı* için Constantius Chlorus'un oğlu Constantinus önerisi getirilir. Kendisi Diocletianus'un sarayında yaşar ve sonra Galerius'un Pers savaşlarında yer alır. Aşağıda inceleneceği gibi ileride tetrarkhi sistemine son verip tek başına imparator olarak Constantinopolis'i kuracaktır.

Propaganda yapılırken anıtta yöneticilerden hiçbirisinin ön plana çıkmamasının, yönetim sistemi olan *tetrarkhinin* birlik içinde sürdürülen politikası gereği olduğu yansıtılır. Bu birliktelik ile, bellekleri imparatorluğun kuruluşuna yani Augustus'un *concordiasına* kadar geri götürecek bir çağrışım yapılması hedeflenir. Ayrıca kurban sahnesinde, decennalia ve vicennalia jübileleri ve yönetimin nice yıllarının olması dileği ile bu dini vecibe yerine getirilmiş olur; ancak decennalia ve vicennalia kutlamalarında sadece boğanın kurban edilmesi yeterliyken, burada ayrıca *suovetaurilianın* (boğa, koç, domuz üçlüsü) da verilmesi kaideye bir anlam daha yükler. Suovetaurilia, geleneksel olarak savaş bağlamında ordunun arınma törenini ifade edilir. Bu durumda buradaki suovetaurilia sahnesi ile bu anıtın, jübillerlerin yanı sıra Diocletianus'un Persler üzerine kazandığı zaferi ve *tetrarkhinin* tüm askeri başarılarını sembolize ettiği anlaşılır.

Bu tetrarkhi anıtının Forum Romanum'daki konumu da anlamlıdır: Anıt, hemen arkasında yer aldığı *rostran*ın da arkasındaki 'Aedes Divi Iulii' (Iulius soyunun yapıları) ile ilişkilendirilir: Yine burada bulunan Caesar Tapınağı tarafındaki Augustus'un Parth Takı'ı da doğuya karşı kazanılmış zaferi kutlar ve nasıl ki Caesar Tapınağı ile Augustus Takı'ı ilk *Princeps* 'divi filius' olarak yasallaştırıyordusa, *tetrarkhlar* da tanrı Iovii ve Herculi'i yücelterek, soyun devamı olma propagandasını yaratırlar.

Ayrıca, İS 303 yılında ilan olunan Hristiyanlar'ın katledilmesi bildirgesi bir yanda, bu anıtta Iupiter'in merkezde yüksek bir sütun üzerinde yer alması diğer yanda, bu anıtı adeta bir anti-Hristiyan duruşun simgesi olma propagandasını yükler. Yine de, kurban kesme sahnesinde, daha önceki kabartmalardan farklı olarak Sol Invictus betimlemesi dikkat çeker. Görüldüğü gibi, monoteist güneş kültü, geleneksel Roma unsurları ile birlikte yer alır. Asker imparatorlardan Aurelianus (İS 270-275) zamanında Sol Invictus (yenilmeyen güneş) ilk defa resmi bir kült olarak kabul edilir. Pagan inanç sistemi arasında yerini alan bu kült kısa zamanda monotheist inanca doğru giden yolda özellikle Hristiyanlar için bir başlangıç oluşturur.

Kompozisyon ve stil bilinenlerin tekrarı olma gayreti içindedir. Ancak formlar daha basit, biraz da kabadır. Buna rağmen özellikle alay ve suovetaurilia sahnelerinde perspektif yaratma çabaları devam eder. Stilistik olarak da alay, kurban ve suovetaurilia kabartmalarında giysiler halen heybetlidir, kıvrımların sırtları tam olarak yuvarlatılmamış olsa da, giysilerin canlı görünmesi sağlanır. Saçlar ve sakallar uzun ve gür olduklarının analılacağı oranda, belli bir stilistik beceriye sahiptir. Victoria sahnesi ise tam anlamıyla Roma İmparatorluk sanatının sonuna doğru gidilmekte olduğunun habercisidir: Victoria'ların kanatları ve giysilerinin dökümlerinin sırtları yassı, geçişleri çizgiseldir.

3) Constantinus Takı (İS 324-337)

Constantinus, İS 285 yılında Moesia'da Constantius Chlorus'un ilk eşi Helena'dan doğar; Constantius Chlorus daha sonra Maximianus Herculus'un üvey kızı ile evlenir. İS 306-312 yıllarında Maxentius Italia'da ve Kuzey Afrika'da hakimiyet kurmaya başlar ve İS 311 yılında Galerius'un da ölümünün ardından tetrarkhi sistemi sallanmaya başlar. Süreç içinde Constantius Chlorus'un oğlu Constantinus batıdan sorumlu augustus konumuna yükseltilir ve kendisi, Licinius ile beraber yönetime geçer; aile bağları da güçlendirilir ve Constantinus, Licinius'un kız kardeşi ile evlenir. Hatta İS 317 yılında Constantinus'un oğulları

Crispus ve II. Constantinus ile Licinius'un oğlu II. Licinius caesar unvanı ile birlikte görev yapar. Bu bağlar Constantinus ile Licinius arasındaki güç mücadelelerinin sıklaşması ile bozulmaya başlar ve İS 324 yılında Licinius öldürülür. Bundan sonra Constantinus tek başına imparator olur; tetrarkhi sistemi de böylelikle sonlanır.

Tarihsel gelişmelere baktığımızda, Constantinus'un adının tarihte önemli bir yer almasının Maxentius'un Constantinus'u, babası Maximianus'u öldürmekle suçlaması ve saldırıya geçmesi sonucunda olduğunu görürüz. Constantinus'un bu olayı vesile ederek Hristiyanlığın yayılması için önemli bir adım atacağını kimse bilemezdi. İkisinin İS 312 yılında Tiber Nehri üzerindeki Milvian köprüsünde sürdürdükleri savaş sırasında olanları, tarihçi Caesarea'lı Eusebius '*Constantinus'un Hayatı*' adlı eserinde Constantinus'un ağzından anlatarak bildirir. Aktarılanlara göre Hristiyanlık adına önemli bir olay yaşanır: '.....işte tam o sırada güneşin üzerinde nurlu bir haç belirdi'. Constantinus'un, ayrıca rüyasında İsa'yı gördüğünü, tarihçi Sokrates ve Lactanius anlatır. Constantinus'un rüyasını aktaran Lactanius, onun Khi ve Rho (Christos=Staurogram) harflerini gördüğünü bildirir. Bu mistik zafer, Constantinus lehine sonuçlanır ve bu olay Hristiyanlığın kabulü için bir dönüm noktası kabul edilir.

Diğer önemli olay, Constantinus'un Roma senatosu tarafından Batı İmparatoru olarak kabul edilmesi sonrasında doğudan sorumlu Licinius ile İS 313 yılında Milano'da buluşması ile gelişir. İkisi burda, kimseye inancı nedeniyle zulüm edilmeyeceği ve her tür inancın hoşgörü ile karşılanacağını 'Milano Fermanı' ile açıklar. Böylelikle Hristiyanlar'a tüm hakları ve mal varlıkları verilerek, vatandaş olmaları ve dinlerini serbestçe yaşama imkanı tanınır.

Constantinus ve Licinius uyum içinde bir yönetim sergilerken, İS 324 yılında tek hakim olma arzusu ile Constantinus Licinius'u öldürür. Constantinopolis'i başkent olarak ilan ederek de, kendi yeni sistemini kurmaya hazırlanır; artık bir Secunda Roma ya da Nova Roma vardır.

Constantinus, başka yeniliklere de imza atarak, Roma İmparatorluğu'nun yeni bir döneme girmesinde önemli bir etki yaratır: Licinus'a karşı kazandığı zaferin ardından, Roma'da kurban sunmaz ve Constantinopolis adının verildiği yeni başkentini ('Yeni Roma') kurar. Constantinus kafasında geliştirdiği politikasını artık uygulamaya koyabilecektir. Constantinus'un Hristiyanlığı sıklıkla tartışılrsa da, Constantinopolis'teki Kutsal Havariler Kilisesi'nin bahçesinde kendisine mezar hazırlatarak on üçüncü havarî olma havasını yaratır; kilise

bahçesine yirmi lahit koydurarak, her lahdi İsa'nın müritlerine karşılık geldiğini ilan eder ve tam ortadakini kendi lahdi olarak bildirir. Annesi Helena ile, Kutsal Toprak'lara hac ziyaretinde bulunur. Constantinus Hristiyanları devlet memurluklarına getirir ve birçok önemli kilise inşa ettirir. Bunlardan bazıları Roma'da Lateran Bazilikası, Aziz Petrus kilisesi, Beytüllahim'de (Bethlehem) Hz. İsa'nın Doğuş Kilisesi, Kudüs'te (Jerusalem) Kutsal Mezar Kilisesi'dir. Kiliseye yapılan bağışlar ve bırakılan miraslardan vergi alınmaması, kiliseye birçok mülk kazandırır. Constantinus, İS 337 yılında hastalanarak ölmeden önce de piskopos Eusebius tarafından vaftiz edilir. Bütün bunlar Hristiyanlığın kabulü ve yayılması için önemli adımlardır.

Constantinus takı üzerinde, kendisini halkı asker imparatorlardan yani tiranlıktan kurtaran ve Roma'nın düzeninin sürekliliğini sağlayan imparator olarak yansıtmayı amaçlarken, onun Hristiyanlığı yayma konusunda ne kadar kararlı olabileceğini pagan senato henüz anlamamıştır.

Constantinus Takı'nın kuzey tarafında, sol payede VOTIS X; sağ payede VOTIS XX ibareleri yer alır. Bunlardan ilki, Constantinus'un *decennaliasını* yani onuncu yılını ifade ettiklerinden, tarihlleme için İS 315 yılı önerilir; yirminci yıl kutlamaları için de olumlu öngörü umutları aktarılır. Takın Constantinus Dönemi'ne ait kabartmaları, Constantinus'un İS 312 yılında Pons Milivius'da (Milvian Köprüsü) Maxentius'a karşı kazandığı zafer sonrasında Roma'ya dönüşünün kutlanması ile bağlantılı içeriklere sahiptir. Tak ve betimlemeleri, Constantinus'un İS 315 yılındaki decennalia yönetim jübilesi, propagandası için de iyi bir fırsattır.

Tak, zafer alayının geçtiği, Circus Maximus ve Velia arasında yer alır (**Res. 110**). Takın üç geçidi vardır ve 25 metre yükseklikte olup, orta geçit yüksekliği 11.45 metre ve genişliği 6.50 metre'dir. Constantinus, takın her iki attika katında yer alan yazıtında ölümsüzleşir: 'İmparator Caesar Flavius Constantinus Maximus, Pius (dindar) Felix Augustus, -Roma Senatosuna ve Halkına- Tanrısallığa eriştiğinden, kendi aklının yüceliğinden, ordusu ile evrensel refahı sağladığından, bir defada tiranı ve taraftarlarını yendiğinden bu yana zaferin şahidi olarak taçlandırdığı bu takı adadı'. Constantinus, bu yazıta ek olarak, takın ana geçidinin üzerinde, Traianus'un yeniden kullanılan kabartmalarında 'kentin kurtarıcısı' ve 'sulhu tesis eden' kişi olarak tanımlanır. Artık gücü tartışılmaz olduğundan yazıtta, alışlagelmiş diğer görev ve zafer unvanları kullanılmaz.



Res. 110

Bazı bilimsel arkeolojik çalışmalarda takın daha erken bir dönemde, Domitianus tarafından inşa ettirildiği önerilse de, sonraki çalışmalar takın Constantinus tarafından yapıldığı savını daha fazla benimser. Constantinus, yaptırdığı takının üzerine, geçmiş dönemlere ait kabartmaları taşıtarak buraya monte ettirir ve kendi zamanına ait kabartmalar da ekletir. Zaten Constantinus Takı, bu kitabın daha önceki bölümlerinde, kendisinden önce Roma imparatoru olmuş Traianus'un, Hadrianus'un ve Marcus Aurelius'un yapılarına ait kabartmaları burada (spolia/devşirme malzeme olarak) tekrar kullanmasından ötürü anılır.

Constantinus'un kendi döneminden önceki kabartmaları kullanması, dönemin ekonomik sıkıntılara bağlanır. Constantinus'un, artık kaba işçiliğe elverişli malzeme kullanan ve daha şematik bir anlatımı benimseyen lahit ustaları gibi zanaatkarlar ile çalıştığı doğrudur. Ancak Constantinus'un Traianus, Hadrianus ve Marcus Aurelius gibi 'iyi imparatorlar' olarak bilinen öncüllerinin eserlerini kullanması, şüphesiz onların bırakmış olduğu manevi 'miras'ın devamını sağlayacak olan imparator olarak görülmek istemesi ve bunun propagandasını yapması ile daha fazla ilişkilendirilmelidir. Constantinus, sadece var olan kabartmalardaki öncül imparator başlarını, kendi başları ile değiştirerek bunu gerçekleştirir. Constantinus ayrıca, kendi yaptırdığı 'adlocutio' (sesleniş/hitabet) sahnesinde *rostrada* oturur vaziyette, iki yanında Hadrianus'un ve Marcus Aurelius'un oturan heykelleri arasında yerini

alır. Traianus'a ait ('Büyük Traianus Frizi') olan ve Constantinus tarafından orta kemerin batı geçit tarafında kullanılan savaş sahnesinin altına, ifade edilmiş olduğu gibi, 'liberatori urbis' (kentin kurtarıcısı) ibaresini yazdırması, Traianus'un Dacialılar'a karşı elde ettiği zaferi, kendisinin de Maxentius'a karşı elde ederek Roma'yı büyük bir düşmandan kurtarması ile özdeşleştirmeyi hedefler. Orta kemerin doğu geçit tarafında kullanılan, yine Traianus'a ('Büyük Traianus Frizi') ait kurban sahnesinin altına da 'fundatori quietis' (sulh tesis eden; sükunetin kurucusu) ibaresi ile de askeri faaliyetleri sonucunda elde ettiği barışı ölümsüzleştirmek ister.

Zaten geleneksel anlatımda (ikonografide) zaman içinde halkın belleğinde yer etmiş olan clementia, virtus, pietas, liberalitas gibi kavramların sürekliliğinin kendisi tarafından da sürdürüleceğinin garantisini vermenin en iyi yolu, önceki imparatorlar ile aynı propaganda araçlarını kullanmaktır.

Tak üzerindeki tüm dönemlerin kabartmalarının yerleştirilme şekilleri şöyledir: Takın, Titus Takı'na bakan batı kısa tarafına ve diğer, doğu kısa tarafına Constantinus Dönemi'ne ait birer friz ve üzerlerinde yine bu döneme ait birer yuvarlak kabartma ile en üst kısma 'Büyük Traianus Frizi'nden sahneler yerleştirilir; belirtilmiş olduğu gibi, orta kemerin her iki yanında da 'Büyük Traianus Frizi'nden iki sahne vardır.

Constantinus Dönemi'ne ait sütun kaidelerinde troiaion tutan Victoria ve tutsak barbarlar; orta geçidin her iki yanında uçan Victoria'lar ve mevsim kişileştirmeleri; kilit taşlarında Mercurius, quies/securitas rei publicae, genius populi Romani, Mars, Roma Aeterna. Yan geçitlerin her iki yanında nehir tanrıları ve üzerlerinde Constantinus'un ince frizleri yer alır; bir üst bölümde, ikişer metre çapında Hadrianus Dönemi'ne ait yuvarlak kabartmalar (tondi) yer alır. Attika katında bulunan yazıtların her iki yanında, Marcus Aurelius için yaptırılan ve yıkılmış olan bir taka ait toplam sekiz panelden dördü yerleştirilir. Söz konusu ikişerli yerleştirilmiş Marcus Aurelius panellerinin her iki dış yanında, Traianus Forumundan getirilen dört Dacialı tutsak askeri vardır; her birisi takın aşağıdan yukarıya uzanan sütunlarının attika katında biten sütun başlıklarının üzerinde yer alan *plintherde* durur.

Takın diğer tarafında aynı düzen görülür: Tutsakların ve kalkan üzerine yazı yazan Victoria'ların olduğu kabartmalı sütun kaideleri; yan geçitlerin üzerinde Constantinus'un kabartmaları; üzerine Hadrianus'un yuvarlak kabartmaları. Yine attika katında bulunan yazıtın her iki yanında, Marcus Aurelius için yaptırılan toplam sekiz panelden diğer dördü yer alır. Yine

Marcus Aurelius panellerinin her iki dış yanında, Traianus *Forum*undan getirilen diğer dört Dacialı tutsak askeri görülür.

Şimdi **Constantinus Dönemi'ne ait kabartmalara daha detaylı bakılacaktır.** Constantinus Dönemi'nde yapılan altı adet, 5.5–6.5 metre uzunluğunda ve bir metre yüksekliğe sahip sahneler altı parça halinde, Hadrianus *tondolarının* altında yer alır. Konuları önceki imparatorların seçtikleri konulardan farklı değildir:

Batı kısa tarafta ve kenarlarda birliklerin Milano'dan yola çıkışları (profectio) ile başlayan konu, güney tarafın yan kemerinde solda Verona'nın kuşatılması (obsidio), yine güney tarafın kemerinde sağda Pons Milvius (Proelium ad Tiberim) savaşı ile devam eder. Doğu kısa tarafta, Roma'ya giren (adventus; ingressus augusti) zafer alayı, Roma'ya bakan kuzey taraftaki sol kemerde Constantinus'un *rostradan* hitabeti (adlocutio; oratio augusti) ile devam eder. Bu sahnede Forum Romanum detaylarda seçilir ve kürsünün arkasında beş Diocletianus onur (Decennalia Kaide) sütunu, sağda Septimius Severus Tak'ı, solda Tiberius Tak'ı ve Basilica Iulia görülür; Roma'ya bakan kuzey taraftaki sağ kemerinde congiarium/ liberalitas (para dağıtma) sahnesi aktarılır.

Batı kısa tarafta ve yapının kuzey ile güney köşelerine doğru, birliklerin Milano'dan yola çıkışları (profectio) (Res. 111), Maxentius'a karşı yapılan sefer ile bağlantılıdır ve sahne, yükseklikleri eşit olan iki bloktan oluşur. Batı tarafta, Forum Romanum'a bakar vaziyette, Galler'den ve Germania'dan toplanan ordunun, kentten ayrılışı görülür. Bu kent, Constantius'un ele geçirdiği ilk büyük kent olan Milano'dur. Solda atlı birlikleri, sağda ise imginiferi ve cornicines piyade birlikleri yer alır. Yan köşe kabartmalarında piyade ve ayrıca süvari birlikleri vardır. Atlı birliğin üzerinde braciae, uzun kollu kemerli tunica, sağ omuzdan bağlı sagum ve keçeden takke görülür. Bazıları silahsız bazıları ise mızrak, yuvarlak kalkan, sopa, çift taraflı balta türünde silahlar taşır. Piyadeler uzun kollu kemerli tunica giymiş vaziyette, başlarında attika tipinde miğfer ile yuvarlak kalkan ve mızrak aracılığı ile korunur. Sahnenin solundaki kemerli yapı, birliklerin yola çıktığı Milano (Mediolanum) kapısı olmalıdır. Soldaki köşe bloğu üzerinde sağ



Res. 111

elinde mızrak ile sağa doğru yol alan bir atlı ve yine sağa yönelmiş bir piyade görülür. Dört at tarafından çekilen dört tekerlekli bir at arabası kemerin altından geçer. At arabasındaki figür yine braciae, uzun kollu kemerli tunica, sağ omuzdan bağlı sagum ve keçeden silindirik takke ile karşımıza çıkar. Duruşu ve etrafındakilerin kendisine bakışından, yüksek rütbeli birisi olduğu sonucu çıkar. Önde, sol eliyle dizginleri, kaybolmuş sağ elinde de olasılıkla kırbaç tutarak bir yastık üzerinde oturan at arabası sürücüsü bulunur. Bundan sonra atlı askerler, sahnenin tümünü kaplayarak olayların akışını olabildiğince hareketlendirir. Kimisi silahsız, kimisi çift taraflı balta gibi silahlar ile at üzerinde veya yerde çarpışır. Savaş gruplarının devam ettiği kısım frizin sağ tarafında akışını sürdürür. Burada ağırlık cornutus, imaginifer, piyade gibi karışık ordu mensuplarından oluşur. Bir imaginifer sağa doğru at sürerken geriye doğru bakar; baldır zırhı giyer ve ayrıca miğferi vardır. Elinde, bir sopanın üzerine yerleştirilmiş olan Sol Invictus heykelciği taşır. Etrafında cornutus ve cornicenler yer alır. Sağ köşe bloğu üzerinde atı sağa doğru hamle yapan miğfersiz asker, imparatorluk korumalarından birisi olarak yorumlanır.

Sonuç olarak sahne **kompozisyon** açısından arka arkaya dizilmiş ve toplu halde sağa doğru hareket eden, çoğunun geriye doğru baktığı askerlerden oluşur. Tüm figürler aynı boydadır ve atların boyutları insanlarınki ile orantısız bir şekilde küçük kalır. Verilmek istenen 'gitme' (profectio) duygusu başarılıdır ancak derinlik ve yumuşaklık eksiktir. Giysilerin stili hakkında birşey söylemek artık mümkün değildir çünkü heykeltıraş için bu bir ayrıntıdır, detaylar üzerinde durmaz.

Güney tarafın sol yan kemerinde Verona'nın kuşatılması (Res. 112) sahnesi yine yükseklikleri eşit olan iki bloktan oluşur. Sol kenarda meyveleri üzerinde olan meşe ağacı yer alır. Sağdaki iki katlı savunma kuleli kent suru, Verona'yı yansıtmalıdır. Burada askerler savunmaya geçmiş durumdadır; bir düşman surlardan başının üzerine düşer. Solda, miğfersiz bir askerin, koşum takımlı imparator atını getirmesi ile sahne başlar. Atın, değerli taşlardan oluşan bir bandı ve göğüs kayışı üzerindeki phalera süslemeleri dikkat çeker. Sahnenin üzerinde sağa doğru kanat açmış olan Victoria, sağ göğsünü ve omzunu çıplak bırakan uzun *khitonu* ile sağ elinde tuttuğu defne çelengini imparatorun başına doğru götürür. Sol elinde bir tropaion taşır. İmparator sahnenin sağına doğru hareket eder şekilde yer alır. Uzun kollu bir tunica, ve düz pabuç giyer. Üst gövdesini kaplayan zırhı (lorica anatomica), omuzlarında ve alt kenarda rozet, hayvan başları ve peltae betimli *pteryges*ler ile bezelidir. Sağ omzundan tutturulan



Res. 112

paludamentum sol göğsünü, omzunu ve kolunu örter. Sol eli, yerde duran büyük bir yuvarlak kalkanın kenarında durur. Sağ elini savaşı işaret eden yönde kaldırır. Başının ancak dış hatları belli belirsiz görülür. Ebatları, onun bu frizin en önemli karakteri olduğunu belli eder. Önde, braciae ve uzun kollu tunica giyen asker, zırhından dolayı yüksek rütbeli olarak düşünülebilir. Sağ eliyle mızrağını fırlatma hamlesi yapar, sol elinde yuvarlak kalkan bulunur. Arkada sağa doğru koşan askerin gövdesi, yuvarlak kalkanın büyüklüğü nedeniyle görülmez. Önde sağa yönelmiş üç asker yer alır. Arkada, yine sağa doğru hamle yapan üç okçu için auxilia rütbesi önerilir. Öne doğru savunma halinde olan uzun *tunicalı* askerler de yuvarlak kalkan taşıır.

Bu betimlerin **kompozisyonu**, sahnenin sol yarısında askerlerin, sağ tarafında surlu bir yapının olması şeklinde ikiye ayrıldığından, kendi içinde bir düzen gösterir. Ancak figürlerin boyları, kalkanlarına ve genel olarak sahnedeki pozisyonlarına göre kısıdır. Yine de hem yan yana kalkanlarını siper eden üç askerde veya sur içinde görülen figürlerde kabul edilebilir bir perspektif denemesi vardır.

Yine güney tarafın sağ kemerinde, Pons Milvius (Proelium ad Tiberim) savaşı yani Maxentius'un yenilmesi kousu yer alır ve friz üst üste iki bloktan oluşur (**Res. 113**). Altaki betimlemenin büyük kısmını, sol tarafta köprü kemeri (Pons Milvius) ile geçit verilen nehrin (Tiber) dalgaları kapsar. Arka plandaki figürler nehir kıyısı boyunca



Res.113

hareket halindedir. Sol tarafta, köprü üzerinde sağa doğru giden mızraklı bir cornutus ile sahne başlar. Yine aynı yönde geniş adımlar ile ilerleyen, çizmeli, kısa ve kemerli khiton giyen, sağ omzu ve göğsü açıkta olan, belden arkaya doğru atılan paltosu ile Virtus yer alır; elinde bir kalkan vardır. Miğferi attika tipindedir ancak yanaklık kısmı yoktur. Nehirde, geminin önünde ve iki köprü bölümü arasında nehir tanrısı Tiber kişileştirmesi uzanır. Soldaki köprü, bir gemi ile kesintiye uğrar; geminin pruvasından geriye kalan kısım, Victoira'nın sol bacağına temas eder şekildedir. Victoria'nın sol ayağının su altındaki kısmında köprünün diğer parçası seçilir. İki köprü bölümü arasında ayakta duran kişi Constantinus'tur. Paludamentum giyer ve sağ elinde kılıç vardır. Sağa doğru hızlı hareket ederken geriye bakan uzun *khiton*lu Victoria sağ elinde, imparatoru taçlandırmak üzere çelenk tutar. Victoria'nın sol elinde bir palmye dalı bulunur. Sola, gemiye doğru yüzen, düşman Maxentius olarak yorumlanır. Saldırıya geçmiş olan birlikler piyade ve süvarilerden (cornuti/auxilia) oluşur. İlk iki grup braciae, uzun ve kemerli tunica, bağcıklı düz pabuç giyer; saldıran birlikteki iki okçu da uzun kollu *tunicaya* sahiptir. Düşman birliklerin piyade ve süvarileri (praetorian veya equites singulares), vücutlarını ve kollarının üzerini tamamen örten balık sırtı zırh, balteus, yanaklı miğfer ve kemerli kılıç kuşanır. Burada Maxentius'un askerleri ifade ediliyor olmalıdır. Sağa doğru nehir boyunca koşan bir cornutus; ön planda zırhlı atından düşen bir düşman; sağ arka planda, sağ elinde kılıcı ile savaşan bir cornutus; nehirden çıkan düşman askerin iki eliyle *cornutusa* yalvarması; sağa doğru atını süren ve mızrak kaldıran süvari; geriye doğru nehre düşen düşman; nehirden çıkarken bir yandan da kılıç ve kalkanı ile saldıran düşman; nehir dalgalarındaki atlı düşman; baş üstü nehre düşen atlı düşman; sol Tiber kıyısında duran düşman ve tubicen figürleri, savaşın şiddetini yansıtır.

Kompozisyon değerlendirmesi olarak, figürlerin değişik yönlere hareket etmeleri ve farklı hareketler sergilemeleri, her ne kadar başarılı bir derinlik sağlamasa da, frize olağanüstü bir hareketlilik katar. Özellikle frizin sağ alt yarısı yere düz veya baş üstü düşmüş olan düşmanlar ile doldurulur. İç içe geçmişlikleri, kötü durumda

olduklarının göstergesidir. Sahnenin hemen hemen ortasında yer alan ve sağa doğru atını sürerken sağ eli ile kılıç sallayan (veya mızrak fırlatan) atının öncülerini Alexandro Magno'dan itibaren görürüz. En yakın karşılaştırma örneklerini, aynı tak üzerinde, yeniden kullanılan 'Büyük Traianus Frizi'ndeki Traianus'un savaşı görüntüsünde ve Hadrianus'un gene bu tak üzerinde yeniden kullanılan domuz avı sahnesinde görmek mümkündür. **Stil** olarak Victoria'nın karşıdan esen rüzgar nedeniyle iki bacağının arasına toplanan kıvrımların derinliği ve hareketliliği, heykel ve kabartma sanatının öncülerinde sıklıkla görülür. Zaten sadece Victoria'nın ve biraz da imparatorun giysileri derin ve ters-düz V şeklinde kıvrımlara sahip olmaları ile diğerlerininkinden farklıdır. Genel stilistik özellikler için, tüm figürlerin aynı çizgiselliğe sahip olduklarını ve zırhlı düşmanların zırhlarının da birbirini tekrar ettiğini, bu nedenle fazla yaratıcı olmadıklarını söylemek mümkündür. Üstelik korunmuşluk durumları da kötüdür.

Doğu kısa tarafta, Roma'ya giren (adventus; ingressus augusti) zafer alayı görülür (Res. 114). Kabartmalarda sol köşede, kent kapısı ile yanındaki kule betimlenir; bu yapı Aurelius duvarı içinde kalan Porta Flaminia, sağ köşedeki büyük kemer de Porta Triumphalis olarak yorumlanır. Constantinus'un dört tekerlekli ve dört at tarafından çekilen, acanthus bezemeleri ile süslenmiş at arabası (carruca/cathedra) üzerinde yer alarak bu kapıdan girdiğini görürüz. Uzun kemerli tunica ve sol omuzdan tutturulan paludamentum giyer. Sol elinde bir rulo tutar. At arabasının dizginleri Victoria'nın ellerindedir. İmparator ile birlikte kente giren askerler yine piyade ve atlılardan oluşur. Sahnede on iki piyade ve bunlar arasında boynunda torques olan cornuti vardır. Ayrıca okçular da yer alır. Askerler uzun kollu tunica, bacak zırhı, hafif ayakkabı giyer ve yuvarlak ya da oval kalkan, mızrak ve miğfer taşır. Burada dokuz atlı da aynı yönde ilerler.

Kompozisyon, yukarıda anılan profectio sahnesinin kompozisyonunu çağırıştırır. Burada, sağa doğru ilerleyen piyade ile atlıların önde ve arkada olmak üzere iki sıra halinde verilmeleri ile iyi bir perspektif etki bırakılması hedeflenir. Stilistik özellikler belirgin değildir çünkü figürler oldukça küçük ve giysileri de detaysızdır.



Res. 114

Roma'ya bakan kuzey taraftaki sol kemerde Constantinus'un rostradan hitabeti (adlocutio; oratio augusti) (Res. 115) sahnesinde sol arkada, dört kemerli ve Toskan başlık düzenine sahip bir yapı görülür. Bu yapı Forum Romanum'daki Basilica Iulia'dır. Sağ yanında serbest duran korinth düzeninde bir kemer yer alır. Frizin sağ tarafında, orta geçidi daha yüksek olan üç kemerli ve yine korinth düzeninde bir yapı belirir; bu Septimius Severus Tak'ı olmalıdır. Betimlemelerin ortasına, ön kenarının her iki yanında Hermeli balustrade (korkuluk) olan bir platform yerleştirilir. Bu da Forum Romanum'un kuzey batısındaki *rostrad*ır. Constantinus, Forum Romanum'daki rostra augusti (imparator kürsüsü) üzerinde adlocutio/oratio (hitabet) verir; burada topografya ve mimari detaylar yansıtılır. *Rostran*ın arkasında, bağıni göstermek amacıyla, *tetrarkhin*in beş sütunlu Decennalia Anıtı yer alır: Heykelleri ve korinth düzenindeki beş sütünü olan bu anıtta, heykeller sinus ve *umbolu tunicaları* içinde taçlı, ellerinde asa olmak üzere tüm detayları ile çalışılır; ortadaki sütunda sağ elinde asası ile Iupiter bulunur. Günümüze tek bir kaidesi ile ulaşmış olan ve yukarıda incelenmiş bulunan Decennalia Anıtı'nı, yapıldığı tarihteki yansıması ile bu kabartmada görmüş oluruz.

Oratio frizinin figürleri, altında uzun kollu tunica ile onun üzerinde toga ve paenula ya da omuz üzerine atılan bir giysi içinde betimlenir. *Rostradaki* figürlerin dışında, solda içlerinden birisi bir çocuk olmak üzere yirmi dört erkek imparatora doğru bakar vaziyette verilir. Rostra üzerinde solda, artık tercih edilmeyen dolayısıyla anachronistik diyebileceğimiz, uzun kollu tunica giymiş bir figür oturur; fizyonomik özelliklerinden olan sivri sakalı nedeniyle Marcus Aurelius olarak yorumlanan bu betimleme, bir heykel olarak yansıtılır; kaidesindeki dörtgen derinlik bir yazıta işaret eder. Sahne, *contabulatiolu* toga giyen yedi senator ile devam eder. Arka planda *sagumlu* korumalardan (scholarii veya candidati) sağdaki, vexillum taşır. Önde, cepheden verilen imparator Constantinus'un ayrıca çalışılmış olan başı günümüze ulaşmamıştır. İmparator uzun kollu tunica üzerinde sağdan tutturulmuş paludamentum giyer. Altı erkek takip eder ve yine imparatora doğru bakar. *Rostranın* sağ tarafında



Res.115

cepheden oturur şekilde verilen, yukarıya doğru kaldırdığı sol elinde asa, sağ elinde globus tutan bir heykel yer alır. Yine anachronistik olarak uzun kollu tunica giyen bu figür, sakalı ve fizyonomik özelliklerinden dolayı Hadrianus heykeli olarak yorumlanır. Çoğu paenula giyen yirmi üç erkek figür hafifçe sola dönerek sahnede yerlerini alır. Kürsünün her iki yanında, her yaştan insandan oluşan kalabalık, bir *adlocutio*dan ziyade burada uzun bir konuşma yapıldığı (oratio) havası yaratarak, bugüne değin görülen *adlocutio* sahnelerinden farklılık gösteren bir ikonografinin önünü açmış olur.

Kompozisyon açısından, yeni bir döneme girildiğinin ilk habercisi olan bu sahnedeki 'yan yana diziliş' adeta Roma sanatının sonuna gelindiğine işaret eder. Tek düzeliği halen kırabilen unsur, figürlerin başlarını imparatora ya da aralarında sohbet etmek için farklı yönlere çevirmeleridir. Tam orta noktayı *rostra* üzerindeki imparator belirler; özellikle *paludamentumunu* önüne doğru, hemen hemen tüm gövdesini örtecek şekilde çekmesi, izleyicinin dikkatini ona yönlendirir. **Stil** olarak tüm giysilerde tek el tarafından aynı dokunuşlar ile kıvrımların çalışıldığı görüntüsü belirir, giysilerde yumuşaklık ve hareket yoktur; tam anlamıyla tekdüzelik hakimdir.

Yine Roma'ya bakan kuzey taraftaki sağ kemerdeki *congiarium* / *liberalitas* (para dağıtma) sahnesi, üst üste iki frizden oluşur. Orta kısımda *contabulatio* toga giyen imparator Constantinus ve onu çevreleyen adamlar her iki friz katını kapsar (**Res. 116**). Üst kısımda solda ve sağda herbirinde iki adet olmak üzere perde gerilmiş iç mekanlar bulunur ve bunlar açılır kapanır kapı veya duvar payesi ile çerçevelenir. Ortada ise olaylar büyük bir mekan içinde gelişir; burada imparator ile yakın çevresinin bulunduğu iki katlı tribün yer alır. Alt bölümdeki kalabalık, imparator tribünün önündeki mekanı doldurur. İmparatorun yanında, üst bölümde görülen figürlerin alt gövdelerinin betimlenmesi için gereken alan yaratılamadığından, yarım bırakılmış olmaları, sanatsal gerilemenin iyi bir kanıtıdır.



Res.116

Tribün üzerinde, imparatorun çevresindeki figürlere gelecek olursak, dört *contabulatiolu* toga giyen kişinin, imparatora doğru yöneldiğini görürüz. *Sinusu* sol alt kolu üzerinden geçen *contabulatiolu* toga içindeki imparator, tribün üzerinde cepheden verilir ve ayakları bir sehpa üzerindedir. İmparator, bir *togatusa* yüklü miktarda para verir; sol elinde bir rulo vardır. Baş, günümüze ulaşmamıştır.

Sol tarafın sol locasında; birinci odaya çıkan *paenulatus* yukarıya doğru çektiği giysi kıvrımının içine verilen paraları koyar; arkasında bir *togatus* bulunur; sandığın içinden aldığı paraları saymak suretiyle *paenulatusun* giysi kıvrımlarına boşaltır. Oturan bir diğer *togatus* sol elinde açık olan bir rotulus tutar. Sol taraftaki sağ locada, yine mekana doğru çıkan *paenulatus* ve ayrıca *togati* görülür. Sağ tarafın sol locasında, sağa doğru oturan ve sağ elindeki *stilus* ile *codex*e yazı yazan bir *togatus* ve para alan bir *tunicatus* görülür.

Alt bölümde, içinde ikisi yetişkinlerin omzunda taşınan çocuk olmak üzere *paenula* içindeki on dört kişilik grubun fertleri, sağa yönelir ve yukarıdaki mekanlara bakar; içlerinden ikisi oraya çıkar. Hepsî elleriyle jestler yaparak heyecanı ve hareketliliği yansıtır. Üç *togati* imparatora doğru bakarken, onlar da aynı yönde jestler yapar; içlerinden birisi daha geniş adım atarken bir yandan payına düşen paraları kapabilmek için *togasının sinusunu* kaldırır. Sağ alt kısımda, imparatora doğru bakan ve sağ elleriyle jestler yapan beş *togati* görülür. Önde duran figürlerin *sinusu* sol alt kolları üzerinden geçer. *Paenulalı* on bir kişilik erkek ve erkek çocuktan oluşan gruptan altısı sola dönerek jestler yapar. Alt bölümde yer alanların çoğu, dört locaya yönelen kişiler ve imparator grubundan iki kişi, başlıklı (*cuculus*) *paenula* giyer. Alt bölmede sekiz kişi, her bir locada iki kişi, tribünde on kişi ve imparator, uzun kollu *tunica* ve *contabulatiolu* toga giyer.

Bu frizin kompozisyonu, oratio sahnesini çağırıştır. Yine de alt, üst ve üstte dört ayrı küçük bölüm ile oradaki ana sahne türünde bölünmeler yaratıldığı için daha hareketlidir. Üstteki dört bölmede bulunan figürlerin aralarında konuşmaları ve işleri halletme aşamasında olmaları, aşağıdakilerin de heyecan ile onları beklemeleri bu panelin başarısı olarak adlandırılabilir.

Propaganda olarak altı sahne de (Milona'dan çıkış; Verona'nın alınışı; Tiber Nehri'ndeki başarı; Roma'ya giriş; Forum Romanum'da senatoya ve halka kürsüden hitap; Roma'da consul olarak para dağıtması) Constantinus'un askeri zaferleri; mutluluk ve ayrıca imparator, senato ve halk arasında kurulan dengeli güzel birlikteliği simgeler. İki askeri başarı

kent merkezinin dışına bakan güney tarafta yer alır. Kent merkezine bakan kuzeyde ise imparatorun Roma'daki etkinlikleri yer alır; burada askeri unsurlar yoktur, tam aksine imparator ile senato arasındaki uyum vurgulanır. Constantinus Roma'daki varlığının anlaşılmasını önemser, altı sahneden üçü Roma içeriklidir. Constantinus çok kısa bir süre sonra, İS 313 yılında, sadece yönetiminin yıldönümlerini kutlamak için dönmek üzere, Roma'dan ayrılır. Artık onun imparatorluğun batısında olduğu kadar doğusunda da, Constantinopolis merkezli olarak, yeni dinin yani Hristiyanlığın temellerini atmak üzere yapacağı çok iş vardır.

Propagandaya katkıda bulunan kaideler üzerindeki *Victorialar*, askerler ve tropaion yanında diz çökmüş barbarlar ya da Romalı askerler tarafından götürülen doğulu ve kuzeyli tutsaklar ve çocuklar, Septimius Severus Takı'ındaki örnekler ile hem içerik hem de çalışıldıkları yer açısından benzerdir. Ancak, Constantinus Takı'nın yazıtında barbar toplumlar üzerinde elde edilen zaferlerden söz edilmezken, betimleme olarak barbarların tutsak edilişinin karşımıza çıkması, bu betimleme biçiminin artık şablonlaşarak, belli bir zaferi işaret etmeksizin, Roma İmparatorluğu'nun genel olarak barbar düşman topluluklar üzerindeki hakimiyetini ifade ettiği anlaşılır.

Propaganda amacı ile takın kısa kenarları olan doğu ve batıda, Constantinus frizleri üzerinde bulunan iki Constantinus madalyonu (tondoları) da mesaj verir niteliktedir. Bunlar takın diğer taraflarında yeniden kullanılmış olan Hadrianus tondoları ile aynı ebatlardadır. Constantinus tondoları, diğer altı frizi kozmik bir atmosfere sokar: Constantinus'un kente girdiği yerden, yani doğudan güneş (Sol) doğar, batıda ay (Luna) kaybolur. Sol (güneş) (**Res. 117**), kemerli uzun giysi içinde kişileştirilir. Oceanus yani deniz kişileştirmesinden doğru yükselir ve dört at tarafından çekilen solar atlı arabaya biner. Sol elinde güneşin globusunu tutar; meşale tutan Eros yol gösterir. Sol Invictus artık Constantinus'un koruyucusudur ve onun da tak üzerinde yer alması önemlidir ve zaten tak kaidelerinde ve Roma'ya giriş sahnesinde de vardır. İfade edilmiş olduğu gibi, Aurelianus (İS 270-275) zamanında ilk defa resmi bir kült olarak kabul edilen Sol Invictus (yenilmeyen güneş) kültünün monotheizm ve özellikle Hristiyanlar için bir başlangıç oluşturduğu bilinir; Constantinus da Hristiyanlığın önünü açan bir imparator olarak Sol betimine yer verir. Diğer tondo betimi olan Luna (**Res. 118**) da uçuşan uzun bir giysi ile kişileştirilir; Eros tarafından çekilen iki atlı araba ile denize iner. Deniz, çıplak göğüslü ve yaşlıca bir erkek olarak kişileştirilen Oceanus'dur.



Res. 117



Res. 118

Hristiyanlığın kuvvetlenmesi sonucunda, iki Marcus Aurelius paneli Constantinus Taki'nda kullanılmaz: Zafer arabası üzerindeki Marcus Aurelius ve Capitol üzerindeki Jupiter Tapınağı önünde kurban kesilmesi. Constantinus, bir zafer sonrası Jupiter'e kurban kesmeyen ilk imparatorudur. Constantinus zaferin kendisidir ve ayrıca zafer arabasında gösterilmesinin gereği yoktur.

Constantinus zamanında yapılmış olan bu kabartmalarda **kompozisyon** ve **stilizasyon** olarak, bir anlamda 'halk sanatı' yaklaşımı gözlenir; altı uzun frizde büyük bir olasılıkla eyaletlerden getirilen yerel ustalar çalışır.

Figürler bugüne değin görülen her türlü stilistik anlayıştan uzaktır ve küçük, basit, birbirinin tekrarı olmak üzere orantısız bir şekilde çalışılırlar. Constantinus belki de bilindik tarzdan uzaklaşmayı bilinçli olarak seçer ve yeni bir dönemin başladığını böylelikle haber verir. Bunu kendi belirlediği yeni sembolik 'dil' ile ifade eder.

Constantinus Takı, son takdır. Daha sonra biçimsel olarak Hristiyanlık'ta kiliselerin içinde apsis/sunak kısmını, bema/naosdan ayırmak için kemerler kullanılır ama anlamı artık çok farklıdır. Constantinus Takı pagan Roma'dan Hristiyan Roma'ya giden sürecin sınırında yapılır.

4) I. Theodosius'un Kaide Kabartmaları

Constantinus'un ölümünün ardından, oğullarının arasında çıkan anlaşmazlıklar nedeniyle sıkıntılı süreçler yaşanır. Birbirlerine saldıran kardeşlerden geriye Constantius kalır ve o da kuzeni Iulianus'u (Jülyen) yönetime alır. İS 359 yılında Constantius, Pers kralı Shapur'un saldırısına uğrar. Shapur, Armenia ve Mesopotamia'yı ister. Iulianus (İS 360-363) bu süreçte yardıma gelmez. Ancak Constantius'un beklenmedik ölümü ile Iulianus yönetimi eline geçirir ve Hristiyanlık adına yapılan tüm girişimleri tersine çevirir; kanlı katliamlarda bulunur.

Constantinus, Hristiyanlar'a haklarını teslim etse de pagan inancında olanlara da eziyet etmemiş, hatta kendisi de imparatorluğun farklı yerlerinden pagan inancının tanrı ve tanrıçalarının heykellerini getirterek Constantinopolis'i süslemiştir. Şimdi paganizm bir kez daha Yunan filozoflarına öykünen ve kendisi de felsefeye hakim olan Iulianus altında canlanacaktır.

Iulianus, pagan inancına döndüğü için 'Dönek Iulianus' olarak anılır. 'Putataparlık Rahipliği' organizasyonunu kurar ve pagan ayinlerinde şarkı söylenmesini başlatır. Hristiyanların edebiyat ve retorik öğretmenliği yapmalarına yasak getirir. Iamblichus'un ortaya koyduğu Yeni Platonculuk'tan yanadır ve Mithras ile Magna Mater'e bağlıdır. Bir yandan da Hristiyanlarca 'sapkın' olarak nitelendirilen Aryanizm'e özgürlük tanıyarak, Hristiyanlık içinde bölünmeleri körükleyebileceğini düşünür. Kendisini Alexandro Magno'nun reenkarnasyonu olarak görür. Antiocheia'da Daphne'deki Apollon Tapınağı'nın kundaklanmasını Hristiyanlara yükleyerek, Antiocheia'daki Büyük Kilise'ye ait altın takımları talan ettirir.

Iulianus İS 363 yılında Perslere karşı sefere çıkar. II. Shapur'a karşı Ctesiphon'a kadar ilerler ancak sonuçta yenik düşer ve ölür.

Yerine Iovianus (İS 363-364), imparatoru koruyan birliğin komutanıyken, tahta geçer. Constantinopolis'te tekrar Hristiyanlığın temellerini sağlamlaştırır. Pers komutanı ile masaya oturur: Roma birliklerinin sınırlardaki güvenli geçişi için pasif kalacaklarının teyidini verir ama karşılığında Roma İmparatorluğu'nun Armenia sınır bölgesindeki savunma birlikleri geri çekilmelidir.

Iovianus uzun süre yönetimde kalamaz. Ardından tekrar doğu ve batının ayrı yönetilmesi söz konusu olur. Bu süreçte batıda I. Valentinianus (İS 364-375), Gratianus (İS 375-383) ve üvey kardeşi II. Valentinianus (İS 375-392), Maximus (İS 383-388), Eugenius (İS 392-394), Honorius (İS 395-423); doğuda Valens (İS 364-378), I. Theodosius (İS 379-395), oğlu Arcadius (İS 395-408) ve II. Theodosius (İS 408-450) başa geçer.

Valens (İS 364-378) doğu, I. Valentinianus (İS 364-375) batıdan sorumlu iken ölünce, oğlu Gratianus yerine geçer. Bu dönemde, Hun birliklerinin saldırılarından kaçan Kuzey Avrupa kökenli Gotlar, imparatorluk topraklarına göç ederler. Valens Gotlar'la müteffik olur ve onları Trakya'ya yerleştirir. Ancak yerel topluluklar bunu kabullenmeyince imparatorluk güçleri ve Gotlar da karşı karşıya gelir. Valens İS 378 yılında Hadrianopolis'te (Edirne) Gotlar'a saldırır ve büyük bir bozguna uğrar. Tarihçi Ammianus Marcellinus, Valens'in orada can verdiğini yazar.

Hispania kökenli I. Theodosius (İS 379-395) doğudan sorumlu olarak başa geçer. İkinci eşi Galla ve kızı Placidia o dönemin entelektüel olan ve bağışlar ile imar faaliyetleri yapan kadınlarıdır. Bu sırada II. Valentinianus (İS 375-392) batıdan sorumludur. Dönemin büyük problemi, Hunlar ve Gotlar arasındaki savaşın etkileridir. I. Theodosius Gotlar'dan yana hareket ederek bu gücü yanına çeker: Gotlar'ı vergiden muaf tutar ama karşılık olarak Roma saflarında yer almalarını ister.

I. Theodosius her zaman paganlara karşı çok serttir. Son geriye kalmış olan az sayıdaki tapınağı ve felsefe okulunu kapatır, kurban, tütsü ve sunuyu yasaklar; İS 393 yılında son Olimpiyat yapılır. I. Theodosius ile birlikte Hristiyanlık resmi devlet dini olur ve imparatorluk hızla Hristiyanlaşmaya başlar. Ancak paganlara karşı tutumunda çok ileri gider ve İS 387 yılında Antiocheia halk ayaklanmasını çok kanlı bastırdığı ve Thessaloniki'de yedi bin kişiyi öldürttüğü için o güne kadar Hristiyanlığa en bağlı imparator olarak bilinmesine rağmen Milano piskoposu Ambrose tarafından Hristiyanlıktan afaroz edilir. I. Theodosius günah çıkarmak suretiyle affedilir. Nicea (İznik) ve İS 381 Constantinopolis konsil toplantıları I. Theodosius zamanında yapılır.

II. Valentinianus'un başarısızlığa uğrayarak İS 392'de intihar etmesi ve İS 395 yılında I. Theodosius'un hastalık sonucu ölmesi ile, yerine batıdan sorumlu olmak üzere oğlu Honorius Milano'da (İS 395-423); doğudan sorumlu olmak üzere de diğer oğlu Arcadius Constantinopolis'te (İS 395-408) başa gelir.

Şimdi anılan bu dönem ile ilgili olan, Constantinopolis hipodromuna dikilen obeliskin altındaki **I. Theodosius kaidesine** geçebiliriz (**Res. 119**): III. Thutmosis'in (İÖ 1479-1425) yaptırdığı ve bir zamanlar



Res.119

Aegyptus'da (Karnak'taki Amon Tapınağı'nda) dikilen bir obelisk, Constantinopolis'e getirilir ve kaidenin üzerinde yükselir. Aslında söz konusu obelisk İS 324 yılında Constantinus tarafından, ikinci bir obelisk ile birlikte Constantinopolis'e getirilmek istenir. Obeliskler önce Aleksandria'da (İskenderiye) kalır. Obelisklerden birisi Constantinus'un oğlu Constantinus tarafından İS 358 yılında Roma'da Circus Maximus'un *spinasında*, burada ele alınacak olan diğeri de I. Theodosius ve oğlu Arcadius tarafından İS 390 yılında Constantinopolis *spinasında* yerini alır.

Obelisk kırmızı granit monolit bir bloktur. Doğu ve güney yüzeyleri düz, kuzey ve batı yüzeyleri dışbükeydir. 19.60 m yüksekliğe sahiptir. Obeliskin tüm yüzeylerinde hiyeroglifler bulunur: Kuzeybatı tarafta, on sekizinci sülaleden, aşağı ve yukarı Aegyptus'un kralı (kendisi) III. Thutmosis'in, tanrı Amon'a kurbanlar adadıktan sonra, Horus'un yardımcıları ile tüm denizleri ve nehirleri egemenliği altına alarak, bu sütunu idari hayatının otuzuncu yıl dönümünde yaptırıp diktiğini bildirir. Kuzeydoğuda, Amon'a kurban kestiğini ve yardımını istediğini ifade eder. Güneydoğu tarafta Horus'un babası Ra için bu anıtı yaptırdığını; güneybatıda Horus'un ordusuna önderlik ettiğini, Akdeniz'i geçtiğini, tüm dünyayı yendiğini, Naharin'e kadar sınırlarını genişlettiğini, Mesopotamia'ya ulaştığını bildirir.

Bu obeliskin altındaki mermer kaidede ise I. Theodosius, ailesi ve başarıları kabartmalar ile ölümsüzleşir: Kaide üzerindeki Yunanca ve Latince yazıtlara göre I. Theodosius'un, kendisini Batı Roma İmparatorluğu'nun imparatoru ilan eden Maximus ve oğlu Flavius Victor'a karşı İS 388 yılında kazandığı başarılarına ithafen, İS 390 yılında bu kaide ve obelisk Praefectus Urbis Proculus tarafından dikilir.

Obelisk ve altındaki mermer kaidenin neden hipodromda yer aldığı üzerinde durulmalıdır: Hipodrom artık işlevini kaybettikten sonra imparatorun halk ile buluşma veya zafer geçitlerinin yeri olarak hizmet verir. Hipodrom gösterileri mistik ve politik anlam kazanarak müzik ve dans eşliğinde yapılmaya başlanır. Bu bağlamda yapılan at yarışları ilgi toplar. Herşeyi kozmik dünya ile bağdaştırma eğiliminin sonucu olarak dört ayrı atlı grup, dört mevsimi yansıtır ve dört renk ile ifade edilmeye başlanır: Beyaz, kırmızı, mavi, yeşil. Bu dört partiden herhangi birisinin başarısı, imparatorun başarısı sayılır.

İşte obeliskin kaidesinin dört yanı, bu fikirlerin bağdaştırılması ile çalışılır. Zaten hipodrom cosmos, kaidenin dikildiği spina (hipdromun

ortası) da *cosmosun* merkezini ifade eder. Theodosius'un aklında, Augustus'un Roma'da *Circus Maximusa* (ve ayrıca Campus Martius'a) diktirdiği obeliskler vardır ve kendisi de bu geleneğe uyarak obeliski zaferi için kullanır. I. Theodosius, Augustus ve Constantinus gibi güçlü öncüllerini çağrıştırmak istemiş olabilir. Aegyptus topraklarından bir eser getirmek, imparatorluğun süren gücünü ifade etmenin en iyi yolu olacaktır. Constantinus zamanında hipodromun *spinasına* Delphi'den getirilerek dikilen, İÖ 478 yılında Atina'nın Plateia'da Persler'e karşı kazandığı zaferin simgesi olan üç başlı yılan ayağı üzerinde yükselen Üç Ayak; hipodromun carceres kısmında belki de Chios'dan getirilmiş (bugün Vendeig St. Marcus kilisesinde) olan ve Hellenistik Dönem'e tarihlenen dört büyük bronz atın ihtişamlı sergilenişi gibi nice önemli eser, imparatorluğun gücünü gösteren bir şekilde yükselir. I. Theodosius da bu geleneğin devamını sağlar.

Beyaz damarlı Marmara Bölgesi'nin Proconessos mermerinden işlenen ve dört tarafında kabartma olan obelisk kaidesi iki parçadan oluşur. Üst kaide 2.86-3.21 metre boyutlarında ve 2.45 metre yüksekliğinde, alt kaide 1.90 metre yüksekliğindedir. Alt kaide parçalarının ikisinde yazıt, diğer ikisinde sütunun dikilmesi ve at yarışları betimi yer alır. Burada figürler, üst kaidedeki figürlere nazaran ince ve hareketli ancak küçük verilir. Üstteki kabartmalar daha büyük olup imparatorun hipodromdaki betimlerini içerir. Tüm kabartmalarda ortada imparator ve ona eşlik eden oğulları ile iki kez eş yönetici, *kathisma* (loca) üzerinde oturur vaziyette cepheden verilir; *kathismanın* sağında ve solunda saray erkânı ve korumalar yer alır.

Kuzeybatı tarafta, I. Theodosius ortada ve daha büyük olmak üzere, hipodromdaki *kathismada* oturur şekilde yansıtılır; sağında oğulları Honorius ve Arcadius, solunda II. Valentinianus vardır (**Res. 120**). Her iki yanda birer sütun ile çevrelendirilen imparator grubuna, sütunların dışında kalan üst düzey görevli memur seyirciler ve onların arkalarındaki muhafızlar eşlik eder. Muhafızların saçlarının uzunluğu dikkat çeker. Bunlar bir zamanlar 'barbar' olarak Romalılar'ın karşısında savaşıp ancak sonradan, fethedilen topraklarından Roma ordusuna entegre edilen ve imparatorun muhafızlığına yükselen iyi askerlerdir; Pers ve Germen kökenlidirler. Artık imparatorluk bünyesinde farklı etnik kimliklerin hizmet ettiğini görürüz. Alt bölmede egemenlik altına alınmış olan düşmanlar, dizlerinin üzerlerine çökmüş vaziyette ve ellerinde kaseler ile imparatorun başına bekler, diğer bir yoruma göre imparatora hediyeler sunar. En alt bölmede Yunanca yazıt yer alır: 'Yalnızca



Res.120

imparator Theodosius yerde bir yük olarak yatan dört yüzlü bu sütunu kaldırmaya cesaret ederek, Proclus'u yardıma çağırdı ve böylece koca bir sütun otuz iki günde kalktı'.

Kuzeydoğuda (**Res. 121 a**), üst bölmede yine hipodromdaki *kathismada* oturur vaziyette imparator I. Theodosius ve yanında iki oğlu, onların arkasında da iki muhafız görülür. Bu sahneye, obeliskin ayağa kaldırılmasında önemli rol oynayan Arcadius, eşi Eudokia ve yanında bir saray sorumlusu olan Gantias'ın betimlendiği önerisi de getirilir. Tahtı çevreleyen sütunlu bölmenin her iki dış yanında arka sırada muhafızlar, önlerinde consul gibi önemli memurlar bulunur; kabartmanın alt kısmında senatörler ve izleyiciler yer alır. Bazıları sağ ellerini havaya kaldırır ve yarışçıları selamlayarak veya tezahürat yaparak sahneye gerçeklik katar. En alt bölmede ise (**Res. 121 b**), obeliskin dikilişi sahnesi gerçekçi bir şekilde tasvir edilir. Obelisk önce, hipodrom sütunlarının önünde, yerde yatar vaziyette görülür; ayrıca daha sonra halatlar ile ayağa kaldırılacak olan obelisk için yürütülen çalışmaların başında bir görevli, olasılıkla Proculus yer alır.



Res. 121 a



Res. 121 b

Güneybatı tarafta (**Res. 122 a**) tekrar hipodromdaki *kathismada* oturur vaziyette I. Theodosius'un sağ tarafında oğulları Honorius ve Arcadius, sol tarafında II. Valentinianus yer alır. Taht bölmesinin dışında, her iki yönde muhafızlar görülür; bunlar solda ve sağda gene Pers ve Germen (belki Got) olmak üzere, 'barbar'ları yenen askerler/muhafızlar olarak betimlenir. Tahtın alt kısmına denk gelen merdivenlerde yer alan iki görevli muhafız görülür. Onların alt yan taraflarında, gene sağ ellerini havaya kaldırmak suretiyle yarışları izleyenler bulunur. En alt bölmede (**Res. 122 b**), hipodromda yapılan yarışlar verilir; spina ve obeliskler



Res.122 a



Res.122 b

gerçekçi yansıtılır. Obelisk burada hipodromun *spinasında* ayağa kaldırıldıktan sonra, dik duran hali ile yer alır. Dört adet atlı araba soldan sağa doğru *spinanın* altında, iki at sırtında figür de üst kısmında yarışır. At sırtında olanlar, atlı araba yarışını kazanarak, zaferlerini bu şekilde kutlayanlar olabilir.

Güneydoğu yönünde olan kabartmadaki, I. Theodosius'un oğulları Arcadius ve Honorius'un ortasında ayakta durduğu mekan, diğer üç

kabartmada gördüğümüzden farklıdır ve düz bir şekilde seyreden üst kısmı, iki yana arkadlar ile bağlanır. Bu olasılıkla *stamadır*. I. Theodosius, kazanan yarışçılar için sağ elinde bir zafer tacı tutar. Böylelikle genel anlamda zaferi sembolize eder (**Res. 123**). Arkalarında muhafızlar olmak üzere diğer saray mensupları bulunur. Orta sahnenin her iki yanında, consul giysisleri içinde saray mensupları yer alır; oyunların başlangıcının yapıldığı yerde, daha alçak olan platformu nedeniyle olsa gerek, burada izleyenler ayakta durur. Yukarıdaki balustrade kısmının altında iki sıra halinde izleyenler verilir. Önde, müzik eşliğinde dans eden kızlar yer alır. En alt bölmede Latince yazıt yer alır: 'Bir zamanlar inatçıyken, dingin efendi(ler) e itaat etmem emredildi ve tiran(lar) ortadan kaldırıldıktan sonra, palmye taşımaya. Her şey Theodosius'a boyun eğe ve onun ölmeyen davasına. Böylece ben, yenilmiş ve ehlileşmiş olarak otuz günde, Proclus hakimken yukarıdaki göklere kaldırıldım'.

İmparator I. Theodosius, **kaide kabartmasındaki propagandasında** gerçek hayatta olduğu gibi, hipodromda onuruna yapılan yarışları izler. Yarışçıların elde ettikleri zafer, imparatorun zaferidir. Hem İS 378 yılında Hadrianopolis'te (Edirne) Gotlar büyük bir yenilgiye uğratılmış hem de Maximus ve oğlu Flavius Victor'a karşı İS 388 yılında zafer kazanılmıştır. Bu zaferler, I. Theodosius'un ailesi ve muhafızları ile birlikte locada (kathisma) görünmesi ve halkın da izleyici olarak katılımı ile yarışlar çerçevesinde ihtişamlı bir şekilde kutlanmalıdır. Yüz



Res.123

bin kapasiteli hipodrom bunun için en uygun yerdir. İşte Theodosius kaidesinin günümüz için en ilginç yanı, gerçek hayatta yer almış olan yarışların ve kutlamaların kaidede yansıtıldığı biçimde yapıldığı hipodrom alanının bugün halen var olmasıdır. Her ne kadar hipdrom oturma sıraları ve imparatorluk locası (kathisma) yerinde durmasa da, söz konusu obeliskin ve kaidenin, tam *spinanın* yani hipodromun merkezinde ve *kathismanın* tam karşısında yer aldığını hayal edebiliriz.

Kompozisyon ve stil açısından betimlerin tümü artık Geç Antik Dönem tarzındadır. Dört tarafın betimleri, birbirleriyle uyum açısından aynı şemayı izler: Ortada, kathisma içinde imparator, oğulları ve iki defa II. Valentinianus, diğer ikisinde imparator, oğulları ve yakın görevlileri ile verilir. *Kathismanın* sağında ve solunda muhafızlar ve/veya memurlar, altında bir defa bağış bekleyenler, diğerlerinde memurlar, görevliler, izleyiciler ve birinde de müzisyenler görülür. Anlaşılabilirliği sağlamak için sahnelerin birbirine benzemesi adeta tercih edilir. Özellikle kuzeydoğu ve güneybatı taraflarda, 'hieratik' olarak adlandırabileceğimiz, şematik giysi ve saç kıvrımları, tek düze kompozisyon, yani figürlerin yerleştirilişi ve hareketliliği unsurları durağan hale gelir. Hatta 'isocephali'den söz edebiliriz; figürlerin boyları aynı olduğu için başları yan yana dizilmiş tekrardan ibaret olur. Giysilerin kıvrımları birbirine çok benzer şekilde, oldukça zengin ama derin değildir.

Artık, kompozisyon ve stilistik başarı yerine basitleştirilmiş ve aynı zamanda daha arıtılmış biçimde konunun özü verilmek istenir. Simetri ve geometrik düzen hakimdir. Tek düzelikleri ve boyutlarının olmaması onları Hristiyanlık Dönemi fildişi *diptyckonları* üzerindeki betimler ile benzeştirir. Bu anlamda Roma sanatının sonuna gelinir. Artık yeni ifade biçimleri ortaya çıkacaktır. Hristiyanlık inancı, konuların ve sanatsal biçimlendirmelerin dini anlayış çerçevesinde olmasına özen gösterecektir.

SONUÇ

Kabartma sanatı, süreli anlatımın işlenebileceği en uygun arkeolojik türdür. Bir olayın başından sonuna kadar hangi safhalardan geçildiği kesintisiz olarak aktarılabilir. Bu da izleyici için eğitici, öğretici. Anlatıma doğru perspektif (derinlik hissi) ve ışık-gölge etkileri katmak suretiyle, bir de boya eklendiğinde, izleyici adeta olayları birlikte yaşar.

İdeolojik algı yönetimi yani propaganda; **düşman** ('barbar'), düşmanın alt edilmesi ve zafer kavramları üzerinden kurgulanır ve böylelikle imparatorlar varlıklarını meşrulaştırır. Kabartmalar bize aslında özetle dışarıdaki ve içerideki 'istikrar için' adeta savaş çıkması veya çikartılması gerektiğini anlatır.

Propaganda'nın vazgeçilmez unsurlarından birisi olan zafer kutlamaları ve alayları, Roma ve imparatorlarının 'barbar'lar karşısında kazandığı zaferin ideolojisini oluşturmak, ellerinde tuttukları gücün haklılığını göstermek ve kendi varlıklarının sürekliliğini sağlamak için seçtikleri bir eylemdir.

Roma sanatında 'barbar'ların nasıl betimlenmesi gerektiği konusunda antik yazarların etkisi büyüktür. Tarihsel yazıların içeriği Cumhuriyet Dönemi'den Geç Antik Dönem'e kadar hep elitler tarafından belirlenir. Roma'nın entelektüel kesimi olarak da adlandırabileceğimiz bu kesim, Yunanlar'ın kültür idealini, yaşam tarzını ve felsefesini bilenlerdir. Romalılar'ın kuzeydeki düşmanları olan Keltler ve Germanler için tek tip olarak yarattıkları dış görünüş ve hareket biçimi, Yunanlar'ın Galatlar için ortaya koydukları tiplerin etkisi altındadır. Ancak Romalılar için düşmanın kim olduğu, etnik kökeni veya kendilerine has özellikleri çok da önemli değildir; onlar için düşmanın yenik durumda olması yeterlidir. Yenik düşman, zafer kazanan Romalı kumandanlar için kendilerinin imparatorluğun üst tabakasına ait olduklarının resmileşmesi demektir. İmparator için ise düşman, zaten varlığının nedenidir.

Ancak sahnelerdeki betimlemeler sadece savaş sahnelerinden ve düşmanlardan oluşmaz, kabartmalar aynı zamanada **imparatorun farklı yanlarını** halkına tanıtmak için araç olur. İdeolojik anlamda a) profectio (savaşa gidiş): consilium (savaş kurulunun) ve virtus (erdem) ile yola çıkışı, b) lustratio (arınma kurbanı): pietas (inanç) ve dignitas (soylu/yüce davranış) ile kurban sunulmasını, c) prodigium (tanrıların rızası): pax deum (tanrı barışı/gücü/inayeti) gücü ile var olmayı,

d) adlocutio (ordulara sesleniş): fides (sadakat), concordia (birlik beraberlik) ve azim (labor) göstergesini, e) Victoria (zafer): *disciplinayı*, f) submisso (düşmaların boyunduruk altına alınması): düşmanlara gösterilen clementia (merhamet) ve *iustitiayı* (adaleti) ifade eder ve bu kavramlar kabartmaların hemen hemen hepsinde tekrarlanan şifreler/semboller olur. Bütününü bir arada okuduğumuzda imparatorun yaratmak istediği algıyı görürüz. Tarihsel gerçeklik ve bunun halka sunulması, imparatorun yorumundan ve süzgecinden geçerek sunulur.

İşte bu kitapta kronolojik bir sıralama dahilinde imparatorların savaşları, zafer alayları, aileleri veya tanrılar ile birlikte geçitlerde veya kurban sahnelerinde yer almaları, halka seslenişleri, fakirlere yardım etmeleri gibi sahneler ele alınırken, izleyici üzerinde bıraktıkları etkinin ve amaçlanan propagandanın yerini bulup bulmadığı irdelenir; bu eserleri yapanlar ve yapanlar da zaten bunu hedefler.

Şimdi artık **önce imparatorluk dönemlerinin belli başlı özelliklerini** toparlayarak bir sonuca gidebiliriz.

Augustus'un *principatı* (İÖ 31/27-İS 14), yeni sınırları olan bir ulus devlet yaratır. Bu dönem resmi anlamda Cumhuriyet'in yeniden yapılandırılmasıdır ancak sonuçta bir pax (barış) dönemi ve onun mimarı Princeps ('Birinci yurttaş' yani Augustus; eşitler arasında birinci) ortaya çıkar. Princeps gücü eline geçirir ve propaganda yolu ile kendisini Pater Patriae (vatanın babası) olarak kabul ettirir. Bir imperial ideoloji yaratılır. Princeps kavramı o denli ileri taşınır ki, Roma halkının tarihsel mirasının ta kendisi olarak empoze edilir. Princeps aynı zamanda günün değerlerinin bedende vücut bulmuş halidir. Pietas (dine ve geleneklere bağlılık) başta olmak üzere diğer erdemler autoctoritas olan imparatora birleşir. Ancak Augustus, imparatorluğu şekillendirirken, kendisini evlatlık edinen Caesar'ın başına gelenleri göz önünde bulundurur. Caesar çok açık bir şekilde monarşik bir idare güder; Augustus ise adım adım gücü ele geçirir. Zaten Cumhuriyet Dönemi'nde var olan kuruluşların sistematik olarak dönüşümünü gerçekleştirerek, insanları ürkütmemeyi başarır. Bir elit sınıf mensubunun senato desteği ile başa gelmesi gibi, oldukça demokratik bir sistem ile idareyi ele aldığıının propagandasını yapmayı ihmal etmez. Hatta evini Palatin Tepesi'nde, bir senatör evini genişleterek inşa ettirir ve mütevazılığı ile dikkat çeker. Senatörlerin çoğu Augustus'un komşusudur. Yine de bu evin, Roma'nın kurucusu Romulus'un küçük tarihi kulübesinin yanındaki Apollon Tapınağı ile bağlantılı olup, Magna Mater'in tapınağının da yakınında olması, Augustus'un, Roma'nın yeni ve kutsal kimliğinin sahibi olduğunun mesajını verir.

İmparatorluk kültürü, *principatın* dini sadakat anlayışı çerçevesinde gittikçe önem kazanır. Yönetim tüm önemli kutlamaları kendisine mal eder: Zafer ve onunla bağlantılı kutlamalar bir şemaya oturtularak standardize edilir. Bunların nerelerde kutlanacağı da bellidir. Zafer taklarının üzerindeki betimlemelere de yansıdığı gibi Forum Romanum ve kutsal alanlar, kutlama alaylarının geçtiği bir yer olur.

Pax Romana (evrenselleşen Roma barışı) askeri zaferler sayesinde sağlanır. Askerlerin yanı sıra senato, şövalyeler (asil sınıftan askerler), aynı zamanda zanaatkarlar, tüccarlar gibi alt sınıfın yükselenleri de propagandanın konusu olur. Cumhuriyet Dönemi'nin *plebs*leri ve eski asiller çoktan unutulmuştur.

Augustus'un Roma soyundan olmayanlar (*externae gentes*) bağlamında başlattığı hareket, onlar ile ortak bir anlayışın (*consensus*), sadece kendisini Roma'nın hakimi ve imparatorluğun vücut bulmuş hali olarak kabul etmeleri halinde mümkün olabileceği yönündedir. Augustus sonrasında gelen imparatorlar da yabancılara karşı geliştirilen bu bakış açısını 'haklılık' duygusu içinde sürdürür. Böylelikle egemen güç olmalarının 'haklı' gerekçesini de yaratmış olurlar.

Sadece mimari kabartmalarda değil, gemme gibi küçük eserler üzerinde dahi düşmanların betimlenmesi yaygındır. Augustus Dönemi'nde doğulu düşmanlar sıklıkla üzüntü ve yas içinde betimlenir. Kuzeyli düşmanlar ise genellikle elleri veya kolları bağlı aktarılır. Doğulular boyun eğen, kaderine razı olan, kuzeyliler ise isyankar olanlar şeklinde yansıtılır.

Yine de, kabartmalarda henüz savaş meydanlarındaki çarpışma sahneleri ön planda değildir. Augustus'un Ara Pacis Augustae anıtı üzerindeki güney ve kuzey uzun frizlerinde, elit ailesinin ve yakınlarının alay halinde geçmeleri Augustus'un; soyunun, ailesinin ve topraklarının bütünlüğüne sahip çıkışının ortaya konulduğu bir eserdir. Bu sıralanış dahi, düşmanlarının kendilerini zayıf hissetmeleri için yeterli olur. Yönetim gittikçe otoriter olmaya, imparatorluk gücü kurumsallaşmaya ve dinileşmeye başlar. İmparatorlar sembolik olarak en büyük tanrıları olan Iupitere benzetilir.

Augustus ile başlayan Iulius-Claudius Hanedanlığı'nın, Nero'nun İS 68 yılındaki ölümü üzerine bitmesi sonucunda Vespasianus ile birlikte idari gücü elinde bulunduracak olan Flaviuslar'ın Dönemi (İS 69-96) başlar. Bu önemli bir dönüm noktasını ifade eder çünkü kökenlerini Roma'nın mitolojik geçmişine bağlayan aristokrat sınıf yerini, asil kökenleri olmayan ve bu nedenle mitolojik öykünmeler yerine kendi tanrısallıklarını kendileri

yaratmak durumunda olan bir sülaleye bırakır. Flaviuslar sülalesi farklı bir kökenden gelen bir imparator ile yola çıktığından senato, *Princepsin* gücünü hukuki olarak tanımlamayı gerekli bulur. Bu değişikliğin siyasi sonuçları kadar ikonografik ve kompozisyon açılarından da yansımaları olur. Bu durum *principatın* ve dolayısıyla devlet sanatının son şeklini almasını beraberinde getirir ve alegorik içerik ile illüzyonistik stil, gelenek oluşturmak üzere kol kola girer: Kompozisyon şablonlaşır ve anlatıma değişmeyen bir ikonografi hakim olur. *Princepsin* yönetim anlayışı bu sahneler üzerinden, propaganda yapılmak istenen kesime ulaşır: İmparator kurban keser, savaş meydanında savaşı, ordularına seslenir, zafer elde eder, başış dağıtır ve bu gibi kahramanlık, dindarlık, bağışlayıcılık olguları üzerinden ikonografik bir dil yaratılmış olur. Vespasianus ve oğulları Titus ile Domitianus zamanında, Cumhuriyet Dönemi'nden beri sahnelense de, şimdi kabartma sanatına iyiden iyiye yerleşen *adventus* (varış) sahneleri, adeta 'şablon' anlatımların en önemlisi olur: *Adventus*, kentin katılımı ile gerçekleşen, bir zafer sonrası imparatorun kent sınırlarına girişini ifade eder. Vespasianus ve Titus'un haklı gerekçeleri vardır çünkü Iudea savaşını başarı ile tamamlayarak ganimetler ile Roma'ya döner, *adventus*larını kutlarlar. Burası, via Appia üzerindeki Mutatorium Caesaris alanıdır ve Porta Capena ve Caracalla hamamlarının yakınıdır. Kente girerken burada imparator askeri bir palto olan *paludamentum* çıkartarak toga türünde sivil bir kıyafet giyer (*mutation vestis*). Kentin yaşayanları tarafından selamlanan imparator, kutsal alan olarak kabul edilen *pomerium*a ulaşır. Halk, senato ve *magistraflar* eşliğinde binaları süsler, isteklerini dile getirir ve imparator başlıklarda bulunur. İmparator, *adventus* kutlamalarının bir parçası olarak *Capitolini* ziyaret eder. Ertesi gün, oyunlar ve şenlikler düzenlenir, ihtiyaç sahiplerine imparator tarafından para dağıtılır.

Claudiuslar ve Flaviuslar ile başlayan, başarılarını askeri alanda sağladıkları zaferler ile gündemde tutma anlayışı, betimlemelerin dramatik bir şekilde verilmesi yoluna evrilir. Tutsak düşmanlar yok edilirken, imparator ordunun başında muzaffer olarak betimlenir. Artık savaş meydanlarından yansıyan sahneler artmaya başlar. Roma ordusuna dahil edilen farklı halkların kabartmalarda yer alması fikri de uygulanır ve zaman içinde bunlar imparator koruması (*equites singulares*) vasfı ile çarpışır.

Evlalık İmparatorlar (İS 96-180) zamanı, Nerva ile başlar, Antoninler ile devam eder. Bu süreç imparatorluğun hem yükselişe geçtiği hem de duraklamaya doğru gidildiği zaman olarak kayıtlara geçer. Bu dönemin başları, Flaviuslar'ın devamı niteliğindedir. Daha sonra, ekonomik ve

sosyal gelişme neticesinde daha görkemli yapılar ile bu imparatorlar fark yaratır. Bu dönemin sonlarında, büyüme durur ve elde edilen sınırların korunması gerekliliği doğar. Zaman, bütünleşme zamanıdır ve Roma/Italia ile eyaletler birbirlerine yaklaşır, imparatorun şemsiyesi altında birleşir. İşte devlet tarihsel kabartmaları da bu dönemde tırmanışa geçer, en fazla eser bu zamanda üretilir ancak bazı hallerde tekdüzeleşir. Bazı betimler ise anlam değiştirir ve liberalitas (bağış) kavramı, securitas (güvenlik) ile eşdeğer olur.

Büyük yenilikler Traianus Dönemi'nde yapılır. Traianus Italic soydan olmayan bir imparatordur; Hispania soylularındandır. Kendisinin zamanında savaş ve düşman içeren sahnelerde, alttan alta bir kültürel mesaj da verilmeye başlanır. Romalılar'ı, fethedilen topraklara kültür ve medeniyet götürönlör, toprakları Romalılar'a bağlananlara ekonomik olarak yarar sağlayanlar şeklinde propaganda yapılır. Traianus, Dacialılar'ı ve kralları Decebalus'u bir temel tehdit ve onlara karşı sürdürdüğü seferlerinin sonucunu, kazanılan zafer propagandası olarak hafızalara kazır. Traianus Sütunu'nda bu düşmanlar bambaşka bir dünyanın temsilcileri olarak gösterilir. Onlar, savaş tekniklerinde, yaşam biçimlerinde her türlü düzendenden ve kültürden yoksun, ayrıca yapılan antlaşmaları bozan 'barbar' düşmanlar olarak ifade edilir. Onların karşısında Romalılar; yaşam biçimleri, uyum sağlama becerileri ve kültürleri ile, yendikleri düşmanlarına Roma değerlerini taşıyan güçlü, medeni ve merhametli taraf olarak gösterilir. En önemli propaganda, düşmanın yok edilen değil, iyiye dönüştürölen ve sonuçta Roma İmparatorluğu'nda 'kazandırılan' olarak, Roma halkına ve hatta ele geçirilen düşmanın kendisine sunulmasıdır. Traianus Sütunu'nda bu anlayış çerçevesinde, eyaletlerdeki sivil halk sıklıkla Romalılar'ı düşman olarak görmez ve kendilerini kuşatmaya gelen Romalılar'ı memnuniyet ile surlu kentlerde karşılar ve teslim olur. 'Romalılaşmaya', entegre olmaya gönüllüdürler. Romalı bakış açısı böyle uygun görür; Roma politikası ve propagandası, kuşatma ve ele geçirme olgularının, iki tarafın da yararına yapılan girişimler olarak algılanmasını ister. Traianus Sütunu'nda ağırlıklı olarak savaşın aktif akışı verilirken, Traianus'un Beneventum Takı'nda savaş sahneleri değil, imparatorun tanrılar tarafından yüceltilmesi ve kazanılan topraklara 'medeniyetin götürölmesi' anlayışı yansıtılır.

Hadrianus ve Antoninus Pius zamanında Romalı ile Romalı olmayanların daha fazla eşit haklara sahip olduğı anlayışını güden politika çerçevesinde betimlemeler de içerik değiştirir. Vahşi görönlümlü yabancılar, yerini fethedilmiş ve 'medenileştirilmiş' olan eyaletlerin

temsilerine bırakır. Roma imparatorunun mutlak hakimiyeti eyaletlerde kabul gördüğünden, artık oradaki yerli halkın üst tabakası arasından seçilen yönetici de bunun tam anlamıyla bilincindedir ve itaat ettiği sürece 'elit' olma hakkını koruyacağını bilir. Bir zamanların düşmanlarının artık yeni Roma eyaletlerinin üyeleri olarak kabul edilmeleri sonrasında bir bütün olma ruhu ile hareket etmeleri, sorunların bittiği anlamına gelmez. Bu sefer de daha dış periferde, daha doğuda bulunan Parthlar ve batıda Markomanlar, tekrar büyük savaşların başlamasına neden olur. Roma imparatorluğu sınırları içindeki güven ve barış havası bozulur, üstelik veba tehdidi de kapıdadır. İmparatorlar gene betimlemelerde yer alarak tüm sıkıntıların üstesinden geleceklerini garantilemek zorundadır.

Hanedanlık içinde çatışmaların yaşanmasının yanı sıra, takip eden imparatorların, kendilerinden öncekileri onurlandırdıkları da sıklıkla görülür. 'Eskiye saygı' ve süreklilik propagandası, aslında imparatorluğu güçlü kılacağından bu akıllıca bir politikadır. Örneğin entelektüel bir imparator olarak anılan Hadrianus'un, öncesindeki imparator Traianus ile birlikte kabartmalarda yer alması ya da onun yarım bıraktığı birçok işi tamamlaması; yine Hadrianus'un kendisinden sonraki imparator Antoninus Pius ile aynı kabartmada yan yana yer alması (Ephesos Part Anıtı gibi) sadece bazı örneklerdir. Antoninus Pius'un evlatlıkları Marcus Aurelius ve Lucius Verus da, askeri başarılarla imza atılan önemli bir dönemin temsilcileridir. Özellikle Marcus Aurelius hem bir 'filozof' hem de iyi bir askerdir.

Traianus, kültürel anlamda düşmanların 'ıslah' edilmesi propagandasına yer verirken, aslında bir 'filozof' imparator olan Marcus Aurelius'un sütununun betimlemelerine düşmanların acımasızca öldürüldüğü yansır. Bu belki de sütunun kendisinin ölümünden sonra tamamlanmış olmasından kaynaklanır. Nitekim diğer eser grubu olan panellerinde, düşmanlara merhamet eden ve halkına bağışlarda bulunan bir imparator olarak belirir. Bu betimlemeler **karakterini** daha iyi yansıtıyor olmalıdır çünkü Stoa felsefesini benimseyen Marcus Aurelius, 'Düşüncelerim' kitabında da hep insancılığını savunur. Ancak sonuçta büyük Roma imparatorluğunun sınırlarını korumak zorundadır ve bunu başaran son imparator olur; kendisinden sonra gelen oğlu Commodus, sapkın yaşam tarzı ile imparatorluğa zarar verir. Sonrasında zaten sık el değiştiren yönetim sonucunda ekonomik krizler, açlık ve barbarların sınırları zorlaması, imparatorluğun seyrini farklı bir yöne çeker. Artık geleneksel betimler bundan sonra azalacaktır.

Traianus'un ve Marcus Aurelius'un sütunlarında, savaşın acımasız bir şekilde akan süreçlerine yer verirken, ikisinin de taklarında (Traianus

Beneventum Takı/Marcus Aurelius'un kayıp takının panellerinde) savaşlarının haklı gerekçelerini ve olumlu sonuçlarını vurgulamaya yönelik onurlandırılma sahnelerini yansıttıkları görülür.

Severus sülalesi (İS 193-217/235) zamanında bürokratik bir reorganizasyon ile bir kez daha küçülmenin önüne geçilme girişiminde bulunulur. Ancak eserlerde izlenen sanatsal kalitedeki düşüş, ekonomik krizin bir yansımasıdır. Septimius Severus Roma İmparatorluğu'nun topraklarını korumak için savaş meydanlarında çarpışır, başarı da elde eder. Ancak yine de Euphrat, Romalılar için daha ileri gidemeyeceklerinin işareti gibidir ve üstelik bundan sonra gerileme de başlayacaktır.

Askerileşme, Asker İmparatorlar (İS 235-284) ile başlar ve askeri anarşiye doğru evrilir. Senato'nun etkisi azalır ve kültürel elite dönüşen senatörler kırsal alanlarda büyük arazilere geri çekilir. İS 3. yüzyıl itibarıyla kuzeyli düşmanlar resmi kabartmalarda daha az yer alır. İS 230'lu yıllarda Maximinus Thrax Alamannlar'a karşı savaşır ve İS 235 yılında yener. Ancak gittikçe iç kargaşalar ve taht kavgaları baş gösterir ve Galler, Britannia, Palmyra gibi coğrafyalarda imparatorluğun dağılması söz konusu olur. Özellikle İS 260 yılında Roma imparatoru Valerianus'un Persler tarafından esir alınması, Roma tarihinde yaşanan bir ilitir. İS 3. yüzyılın ortasında herşey kontrolden çıkmış gibi görünür ve Gotlar, Franklar ve Alamannlar Roma imparatorluğu sınırlarına girer. İS 270 yılında Aurelianus, Sarmatlar ve Vandallar'a karşı zafer elde etse dahi, Dacia'yı Gotlar'a vermek zorunda kalır. Bütün bu kargaşanın arasında, görsel olarak anıtlar üzerine kabartmalar ile propaganda yapmaya zaman yoktur. Üstelik en önemli etken artık imparatorların entelektüel seviyelerinin ve sanatı propaganda aracı olarak kullanma yönündeki bilinç düzeylerinin eksik olmasıdır. Ayrıca imparatorların yönetim süreleri de kısadır ve o veya bu nedenle sıklıkla taht değişiklikleri olur. Barış süreçleri de çok kısadır ve propaganda 'dökümantasyonu' yapacak sükunet ve zaman bulunamaz. Gallienus zamanında yaşanan 'Rönesans' ile aynı zamanda monoteizme doğru bir geçiş söz konusu olur ve devlet, güneş kültünü destekler.

Tetrakhi Dönemi'nde (İS 284/293-311) tekrar barış ve düzen gelir. Bunu sağlamak bürokrasi ile mümkün olur. İS 284 yılında Diocletianus'un başa geçmesi yeni bir sistemin doğması anlamına gelir. İmparatorların resmi unvanı olan Princeps ('ilk vatandaş'), yerini dominus kelimesine bırakır. Dominus, 'bizim efendimiz' anlamına gelir ve politikada ve askeriyede yeni bir reform gerçekleşir. Diocletianus'un gerçekten bir yenilikçi olup bir reform mu geliştirdiği, yoksa sadece artık işlemeyen bir sistemi

'tetrarkhi' (dörtlü yönetim) düzeni çerçevesinde yeni bir yöne mi çevirdiği tartışılır. Artık senatörler değil, muhafızlar eyalet yönetimlerinde söz sahibi olurlar; bunlar, Princeps yerine kendi tanrısallaşmalarını Iovius ve Herculus unvanları ile ortaya koyar. Hristiyanlara karşı yürütülen acımasız politikalar ve ordu sayısının dörde katlanması insanları bir yandan ürkütür.

Diocletianus ve tetrarkhi yönetim biçimi şekil almaya başladıkça, kabartmalar tekrar görülür. *Tetrarkhide* yer alan Galerius'un, Thessaloniki'de yapılan takı üzerinde Persler ile yapılan savaşlar betimlenir. Burada betimlenen kuzeyliler yani Germenler ise ayrıcalıklı kesim sıfatı ile imparatorun korumaları olarak Romalılar ile birlikte Persler'e karşı savaşır. Sanat artık tamamen şablonlaşır ve stil (teknik beceri) geriler.

Constantinus Dönemi (İS 306/324-337) monarşinin ve Hristiyanlığın canlanmasıdır. İmparator, tanrının yüceliği sayesinde yönetir ve hiyerarşik düzen içinde yönetimin herşeye müdahale ettiği bir sistem yerleşir. Bir üst sınıf (honestiores) ve geniş bir alt sınıf (humiliores) oluşur ve iki sınıfın ilişkileri belirlenir. Constantinus Takı, Roma İmparatorluğu'nun son takıdır. Constantinus Takı üzerinde, entegre olanlar ile düşman olanlar arasındaki farklılık keskinleşir. Constantinus'un ordusu büyük oranda Gallier'den ve Germania topraklarından devşirilen askerlerden oluşur. Bunların ayrıcalıklı konumları, boynuzlu miğferleri ile belli edilir. Constantinus Dönemi'nde etnik kökenlerine bakılmaksızın, sadık olan herkes Roma vatandaşı kabul edilerek imparatorluk topraklarında yaşar. Constantinus'un uzun yıllar merkez Roma'dan uzakta savaşması, onun başka kültürlerle ilgisinin doğmasını sağlar. Diğer yandan, 'düşman' kalmayı tercih edenlerin Constantinus Takı üzerinde tutsak doğulu ve kuzeyli düşmanlar olarak farklı tiplerde aktarıldıkları görülür. Bu takı üzerinde, yüzyıllardan bu yana Roma İmparatorluğu'nun ele geçirdiği düşmanlar ve elde edilen zaferler yansıtılır. Her ne kadar söz konusu düşmanlar Constantinus tarafından alt edilmediyse de, Constantius burada 'karşı gelenlerin' cezalandırılmasını ilke edinir. Onun aslında hedefinde Milvian köprüsü üzerinde yendiği Maxentius vardır. Tutsaklar dış düşmanlar değil, Maxentius'un askerleri olmalıdır. Buradaki amaç Romalı olan ile Romalı olmayanı göstermek değil, 'kötü'nün, 'iyi' karşısındaki yenilgisini sergilemektir.

I.Theodosius (İS 379-395) Constantinopolis hipodromundaki kaide kabartmalarında, gerçek hayatta olduğu gibi, onuruna yapılan yarışları izler. Buradaki yarışçıların elde ettikleri zafer, imparatorun zaferini temsil

eder: Hem İS 378 yılında Hadrianopolis'te (Edirne) Gotlar büyük bir yenilgiye uğratılmış hem de Maximus ve oğlu Flavius Victor'a karşı İS 388 yılında zafer kazanılmıştır. I. Theodosius, paganlara karşı güttüğü sert politikaları ve Hristiyanlığı resmi din olarak ilan etmesi ile tarihe geçer.

Roma kabartmalarındaki anlatım 'dilini' toparlayacak olursak:

Resmi tarafta olunca, 'düşman'ın betimlenmesi şüphesiz tarafsız değildir. 'Düşman' yani 'barbar', Romalılar'ın gerçekleri manipüle ederek, kendi görmek ve göstermek istedikleri gibi eserlerine aktarılır. İmparatorlar bu tekeli ellerinde bulundurur ve bir tek merkez Roma'da değil, imparatorluğun farklı köşelerinde de imparator, senato veya 'Romalılaştırılmış' toprakların yöneticilerinin kendi pozisyonlarını sağlamlaştırma gayesi ile yaptırdıkları eserlerde, hep yanlı bakış açısı ile propaganda yürütülür. Romalılar 'düşman' üzerinden kendi kimliklerini ve varlıklarını belirler. Çağdaş antik yazarlar ve savaş meydanlarında görevli olan tarihçiler bu anlayışı yazılı olarak da kayda geçer. Bunun karşısında, doğulu veya kuzeyli halkların bir şansı yoktur. Kabileler halinde basit bir hayat süren bu toplulukların kalıcı görsel veya yazınsal doküman bırakmaları söz konusu değildir. Ancak ne zaman merkez Roma'nın otoritesi ve hüküm gücü kaybolmaya yüz tutar, işte bu dağılma ile birlikte Roma kimliğinin merkezi de zayıflamaya başlar. Roma artık farklı halkların toprakları haline gelir. Merkez erir ve propagandası yapılamaz olur. Bu gelişme Hadranius'un toprakları genişletme yerine, sınırları koruma politikası çerçevesinde zıtlıkları dengelemesi ile başlayıp, Constitutio Antoniniana kararnamesi ile düşman-düşman olmayan olgusunun vatandaş-vatandaş olmayan şeklinde yumuşatılması üzerinden düşmanın değil, insanın iyi-iyi olmayan biçiminde karşılaştırılmasına doğru evrilir ve 'düşman' üzerinden politika yapılması da son bulur.

'**Sembol Dili**' olarak adlandırabileceğimiz betimleme biçimi, Roma Devlet Kabartmaları'nın özünü oluşturur. Anıtlardaki kabartmalarda ve sikkelerde vücut bulan propaganda, imparatorlara karşı iyi niyet oluşması amacını taşır. Bir genelleme yapılacak olursa, Roma tarihsel devlet kabartmalarında, imparatorlar savaş betimlerinde gördükleri kadar, adlucutio (ordularına sesleniş), profectio (savaş için yola çıkma), düşmanların esir alınması, ganimetlerin taşınması, nehir ile dağ kişileştirmeleri ve kurban kesilmesi gibi sahnelerde yer alır. Kabartmalar ile her zaman kendileri adına pozitif ayırıcılık çerçevesinde propaganda yapan imparatorlar pax, libertas, concordia, iustitia, virtus gibi sloganları betimlere yansıtır. Dolaylı olarak savaşın bittiği, zaferin

çoktan kazanıldığı anlatılır. Roma dolaylı anlatımı, Yunan sanatına dayanır. Olguların, bağlamların, tabiatın yani tipolojik biçimlerin insan şeklindeki (anthropomorphik/kişileştirme/perzonifikasyon) ifadesi ve bunun kült objesi haline dönüştürülmesi Yunanlara özgüdür. Mesajlar bu şematikleşme ile daha kolay verilir ancak bu durum tarihsel kabartmalara bir katılık ve durağanlık da yükler. Bunun sonucu olarak, bir kere insanların bilincine kazınan bu şemalar, insanların zamanla dikkatlerini daha az çeker olur. Bunu kırmak için her dönem çok büyük olmasa da bazı değişiklikler yapılır.

Roma tarihsel kabartmalarında halk ile 'iletişim kurmak' ve propaganda yapmak esas amaç olsa da tanrıları onurlandırmak da önemli bir içeriktir. Tanrıların imparatorlar tarafından saygı görmesi, imparatorların da tanrısallaşması, tanrılara kurbanlar kesilmesi, tanrıların tapınaklarının kabartmalarda yer alması, halkın da dindarlığını geliştirir. İmparatorların tanrılar ile aynı sahnede bulunması halkın gözünde onların güvenilirliklerini ve saygınlıklarını artırır. İmparatorların yanında tanrılar kadar 'genius' (ruh) betimlemeleri de yer alır. Roma halkının, atalarının (Genius Populi Romani) ve Roma senatosunun ruhudur onlar. Propaganda'nın, Romalılar'da ulus bilincini geliştirme konusunda ve kazanılan savaşların, ele geçirilen toprakların ve tutsakların Roma ulusunu yücelttiği anlayışının oluşmasında şüphesiz katkısı büyüktür.

Kabartmalarda **sanatsal unsurlar** anlatıma katkıda bulunur. Ancak Romalılar'ın hayranlık duydukları Yunan sanatının etkilerinden gittikçe uzaklaşıyor çünkü anlatım yaratıcı değil şematik; stilistik (teknik) detaylar hayranlık uyandırıcı değil, belirginliği artırıcı ve anlaşılır olmalıdır. Gerçekçilik ön plandadır ve imparatorların gösterdikleri başarılar ölümsüleştirilmelidir. Bu nedenle Yunan heykeltıraşlık sanatında, **stilistik irdelemeler** (giysi ve saç kıvrımlarının işleniş) üzerinden belli dönemleri ve tarihleri tespit etmek mümkünken, Roma kabartmalarında bu tür zamansal ayrımlara stilistik incelemeler yapmak suretiyle ulaşmak daha zordur. Neyse ki, tarihleme kriteri olarak ilgili imparatorların yönetim dönemleri, yazıtları ve betimlemelerde yer alan savaşların tarihlerini bilmemiz bize yol gösterir.

Roma kabartmalarında izleyicinin dikkati Romalı askerlerinin giysi dökümlerine veya saçlarının dalgalarına bakılarak dağılmamalı, onların başarılarına odaklanılmalıdır. Dağınıklık ve düzensizlik 'barbar'lara özgüdür zaten. Bu anlayış çerçevesinde Iulius-Claudiuslar'ın klasik/klasizm (Yunan Klasik Dönemi'ne öykünme) ve illüzyonistik (göz yanılsaması) yaklaşımından, daha 'düz' anlatıma ve çizgilere sahip Roma akımına hızla geçilir.

Ara Pacis Augustae'de kuzey ve güney frizlerde her bir figürün giysisi farklı sıklıkta kıvrımlar ile bezenip dökümlü kumaşlar oluşturur; hepsi de Klasik Dönem'in izlerini taşır ve bir sadelik içinde yansıtılır. Ancak kıvrımların arasında yer alan düz yüzeyler, derinlik verilmeden çalışılmış olduklarından artık gerçek Klasik Dönem'de olmadığımızı ve daha ziyade 'klasizm' içinde olduğumuzu bize gösterir. Aynı eserin diğer yüzlerinde ise mitolojik figürler yer aldığından, daha dışa vurum gücü yüksek olan iri, sahneyi dolduran figürler tercih edilir ve bunlar Klasik Dönem'in en üstün eserlerinden olan Parthenon Tapınağı'nın stilini anımsatır.

Iulius-Claudius sülalesi ve Flavius sülalesi, Roma sanatını 'illüzyonistik' (yanılsama) akım ile tanıştırır. Burada duvar resim sanatının etkilerini görürüz. Bu da özellikle Ara Pietatis Augustae'deki tapınak betimlerinde ve Titus Takı'nda ganimetlerin getirilmesi sahnesindeki kent kapısı betimi ile başlar.

Flavuslar Dönemi'nin Cancellaria adlı eserinde halen 'Klasik' izler görülse de, buradaki bol ve dökümlü kumaşların kıvrımları yerini artık çok daha sert ve kıvrımdan ziyade çizgilerin hakim olduğu yüzeylere bırakır; kumaşların kıvrımsız olduğu hiçbir yüzey kalmaz. Gene aynı döneme ait olan Titus Takı'daki ganimetlerin getirilişi sahnesinde, *ferculumu* taşıyan askerlerin *tunica*ları artık Yunan sanatının stil anlayışından tamamen uzaklaşır. Adeta özensizce, biraz da gelişi güzel çalışılan giysi kıvrımları bizlere artık stilistik etki bırakma gayretinden ziyade içeriğin önem kazandığını gösterir. Buna karşın, figürlerin sahneye perspektif oluşturan başarılı yerleştirilişleri burada ilk defa gözlemlenir. Artık yan yana dizilen aile fertleri veya din yetkilileri yerine olayın heyecanını bize aktaran hareketlilik, sahneyi ve bizi 'illüzyonistik' olarak sarar.

Traianus Dönemi eserleri, kendi aralarında birbirlerinden büyük farklılık gösterir. Adeta bir geçiş dönemi yaşanır. Extispicium kabartmasında, tapınak önünde duran imparator ve çevreleyenler, halen Cancellaria kabartmasını çağrıştıran özelliklere sahiptir: Figürler ince uzun, durağan, az sayıda ve özenle yerleştirilmiştir; ancak burada Cancellaria figürlerinin kıvrımlarının yerini daha az çizgisel ve daha doğal dokunuşlar alır. Traianus'un Constantinus Takı'nda kullanılan 'Büyük Traianus Frizi' kabartmalarından Traianus'un adventus sahnesinin yanındaki savaş sahnelerinde, Traianus'un Sütunu'nda ve Traianus'un Beneventum Takı'nda sahnelerde çok sayıda figür kullanılır. Bu durum perspektif bozulmalarını beraberinde getirir. Sadece Traianus Sütun'unda alçak kabartma tekniği kullanılır, diğerlerinde özellikle öndeki figürler oldukça

yüksek kabartma şeklinde verilir. Hepsinin ortak yanı ise hareketliliği yansıtmadaki başarılarıdır.

Özellikle Hadrianus, en fazla retrospektif (geriye dönük) eser bırakan imparator olur. İÖ 4. yüzyıl Klasik Dönem heykeltıraşlarından Lysippos'un tarzı, İÖ 2. yüzyılda yani Hellenistik Dönem'in 'Barok' akımında tekrar revaçta olur; Hadrianus da özellikle İÖ. 2. yüzyıl Hellenistik Dönem eserlerine ilgi duyar ve bu özellikleri taşıyan heykellerin ve kabartmaların çalışılmasını ister. Biz bunun en iyi yansımasını Hadrianeum'daki 'Eyalet Kişileştirmeleri' kabartmalarında görürüz. Buradaki kadınların yüz hatları Klasik Dönem'in idealize edilen mitolojik figürlerinin yüzlerini andırır ama Hellenistik Dönem'in iri yüz hatlarını da taşır. Vücutları iri, giysileri dökümlüdür. Gene de giysi kıvrımlarının yoğunluğu Roma Dönemi zevkini temsil eder. Constantinus Takı'ndaki *tondolardaki* av sahneleri de retrospektiftir; figürler ve sahndeki dağılımları Hellenistik Dönem'i çağrıştıran bir rahatlık ve yumuşaklık sergiler.

Marcus Aurelius da Hadrianus gibi, Yunan sanatının ve kültürünün hayranı olup felsefe ile ilgilenen bir imparator olsa da, Yunan sanatının özelliklerini tam anlamıyla Roma sanatına tekrar entegre etmesi mümkün olmaz; aslında bu amaç da edinilmez. Marcus Aurelius'un Sütunu ve panellerinde Hadrianus'un retrospektif tarzından uzaklaşılar, çağdaş Roma zevkine dönülür. Ancak bunun yanı sıra, Geç Antoninler Dönemi'nde lahitler üzerinde kendisini gösteren farklı bir stil akımı ('Antoninische Stilwandel') da ortaya çıkar. Barok olarak da adlandırılan bu akım, Hellenistik Dönem'in belli bir zaman dilimi için de kullanılır. Figürler her türlü ruh ve duygu hallerini dışa yansıtır; sahnelerdeki mesajın izleyiciye yansıması için her türlü sanatsal beceri kullanılır. Antoninus Pius Dönemi'ne ait çok lahit üretilir ancak pek fazla devlet kabartması günümüze ulaşmadığından, bu tarzın söz konusu eserlere yansiyıp yansımadığını söylemek pek mümkün değildir. Ancak özellikle Marcus Aurelius Sütun'u üzerindeki sahnelerde Roma askerlerinin şiddetli çarpışmaları ve düşmanın acımasızca saldırıya uğraması hissi izleyiciye son derece başarılı bir şekilde ulaşır. Sütun üzerindeki sahnelerde figür sayısı çoktur ve burada perspektif ve giysi detayları değil, savaşın akışı ve zafer hissinin aktarılması ön plandadır. Marcus Aurelius panelleri ise daha durağan olsalar dahi, gerek kompozisyon gerekse stilistik başarı sonucunda imparatorun 'ağırlığını' izleyiciye hissettirirler ve bu da 'Barok' etki olarak adlandırılır. Burada tek tek her bir konunun izleyicide yer etmesi hedeflenir ve bunun için hem perspektife hem diğer stilistik detaylara dikkat edilir. Çok figürlü panellerde dahi

Traianus kabartmalarındakine nazaran daha başarılı bir yerleştirme yapılabilmiş, figürler üst üste yığılmamıştır.

Buraya kadarki eserlerin bir başarısı da, imparatorların tanınabilirlikleri için yüz hatlarının portre özellikleri gösterirmesinde yatar. Ayrıca jestler, başın çevrildiği yön gibi duruşların da ifade edilmesi yani 'vücut dili' önem kazanır: Hareketlilik, savaşlar, fetihler, kurban kesme, halka sesleniş gibi sahnelerdeki 'vücut dili', anlamı kavramamıza yardımcı olur.

Septimius Severus'un Roma'daki takı artık Roma'nın bambaşka etkiler altına girmek üzere olduğunun habercisi gibidir. Resim sanatından etkilenildiği için kuşbakışı görülen figürler dahi yer alır. Perspektif hataların çok olduğu, figürlerin neredeyse 'minyatür' tarzda verildiği ve giysi kıvrımlarının artık hiçbir öneminin kalmadığı bir yönelim söz konusudur.

Galerius Takı ve Decennalia kaidesi gibi tetrarkhi yönetimi zamanında ortaya çıkan eserlerde esas olan bu yönetim biçiminin propagandasının yapılmasıdır. Bununla birlikte bilindik ikonografiler tekrar edilir ve stilistik anlamda son kez yine aşına olduğumuz giysi kıvrımları verilmeye çalışılır. Ancak daha abstrakt, yüzeysel ve basit çizgiler kullanılır.

Constantinus Takı kabartmalarından, Constantinus'un kendi zamanında yapılmış olan altı uzun frizde, kompozisyon ve stilistik olarak bir 'halk sanatı' yaklaşımı gözlemlenir; bunlar büyük bir olasılıkla eyaletlerden getirilen yerel ustalar tarafından çalışılır. Bugüne değin görülen her türlü anlayıştan uzaktırlar: Figürler küçük, basit, birbirinin tekrarı şeklinde ve orantısızdır. Giysi kıvrımları gelişmiş güzel ve tekrardan ibarettir. Constantinus belki de bilindik tarzdan uzaklaşmayı bilinçli olarak seçer ve yeni bir dönemin başladığını böylelikle haber verir. Bunun için kendi seçtiği yeni sembolik 'dili' kullanır.

Constantinus ile kendisini iyiden iyiye belli etmeye başlayan dönüşüm, I. Theodosius'un kaidesinde kompozisyon ve stil açısından betimlerin tümünün artık Geç Antik Dönem tarzında olması ile sürdürülür. Kaide üzerindeki dört tarafın betimleri, birbirleriyle uyum açısından aynı şemayı izler. Anlaşılabilirliği sağlamak için sahnelerin birbirine benzemesi adeta tercih edilir. 'Hieratik' yani şematik giysi ve saç kıvrımları, tek düze ve durağan bir kompozisyon ortaya çıkar; hatta 'isocephali' yani yan yana dizilmiş başlardan ibaret sahneler olduğu görülür. Söz konusu olan tek düzelik ve boyutsuzluk (derinlik/perspektif) onları Hristiyanlık Dönemi fildişi *diptych*onları üzerindeki betimlere ile benzeştirir.

Artık Constantinus Takı'nda ve I. Theodosius kaidesinde simetri ve geometrik düzen hakimdir. Bu anlamda Roma sanatının sonuna gelinir. Constantinus Hristiyanlara Milano Fermanı ile haklarını teslim eder ve özgürlük sağlar; I. Theodosius da Hristiyanlığı imparatorluğun resmi ve tek dini olarak ilan eder. Bu durumda yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkacak olması doğaldır. Hristiyanlık inancı, konuların ve sanatsal biçimlendirmelerin artık sadece dini anlayış çerçevesinde olmasına özen gösterecektir.

Roma kabartmalarının en güçlü yanı olayların heyecanını izleyiciye geçirebiliyor olmasında gizlidir. Perspektif bozuk da olsa, giysi ve saç stilliği yüzeysel de verilse, yine de hareketin ve sahnedeki gerginliğin aktif tutulması başarılıdır. Bu da heykeltıraşların becersinden kaynaklanıyor olsa gerek. Kabartmaları yapan heykeltıraşların adları bilinmez ve o günün anlayışına göre bu önemli de değildir. Önemli olan 'işverenin' isteklerini harfiyen yerine getirmek, istenilen mesajların halka yani hedef kitleye ulaşmasını sağlamaktır. Aslında bunu başardıkları için en büyük teşekkürü heykeltıraşlar hak etmiyor mu? Taşlara kalıcı bir şekilde başarı ile Roma tarihinin en önemli anlarını işleyen, o günün insanına olduğu kadar, Rönesans üzerinden günümüze kadar etkileri sürecektir olan kabartma sanatına propaganda olgusunun başarı ile yerleştirilmesi, onlar sayesinde gerçekleşir.

EXKURS: EPHESES 'PARTH ANITI' (‘BÜYÜK ANTONINLER SUNAĞI’)

Yazılan makale veya kitaplarda, ‘Exkurs’ (Latince: Excursus) başlığı altında ele alınan bir konu, yazılanları tamamlayıcı ve/veya özellikle dikkat çekilmek istenen bir içeriği işaret eder. Bu kitapta ‘Exkurs’ olarak, Ephesos ‘Parth Anıtı’ (‘Büyük Antoninler Sunağı’) seçilir ve bunun iki nedeni vardır: Birincisi, Roma İmparatorluğu’nun egemenlik kurduğu toprakların en geniş sınırlarına ulaştığı ve refah düzeyinin yüksek olduğu ‘Evlatlık İmparatorlar’ Dönemi’nde, Romalılar’ın doğu topraklarında yapmış oldukları sayılı eser içinde en anlamlılarından ve gösterişlilerinden birisi Asia Minor’da çalışılmış olduğu için; ikincisi de Evlatlık İmparatorların (Hadrianus, Antoninus Pius, Marcus Aurelius ve Lucius Verus) birlikte bir sahneye yansıdığı tek örneğin bu eser bünyesinde olmasıdır.

Asia Minor yani ülkemizde, Ephesos’da dikilen bu anıt, 12 Ağustos 1896 yılında Sultan II. Abdulhamit’in kararı ile kral I. Franz Joseph’e, Ephesos’dan istenilen oranda eser götürülebileceğinin yer aldığı izin yazısı kapsamında, hediye olarak verilir. Böylelikle bu anıt da içinde olmak üzere, Ephesos’dan Viyana’ya 1896-1906 yılları arasında sayısız eser, izinli olarak götürülür. Bugün bu anıt, eksikleri olsa da, Viyana’daki Kunsthistorisches Museum’daki büyük bir salonda ayağa kaldırılmış olarak sergilenir.

Anıt, bilimsel kaynaklarda bazen ‘Parth Anıtı’ bazen de ‘Büyük Antoninler Sunağı’ olarak adlandırılır. Bunun nedeni bazı araştırmacıların anıtı Antoninus Pius, bazılarının ise Lucius Verus ile bağdaştırmalarından kaynaklanır. Aşağıda bu husus da ele alınacaktır.

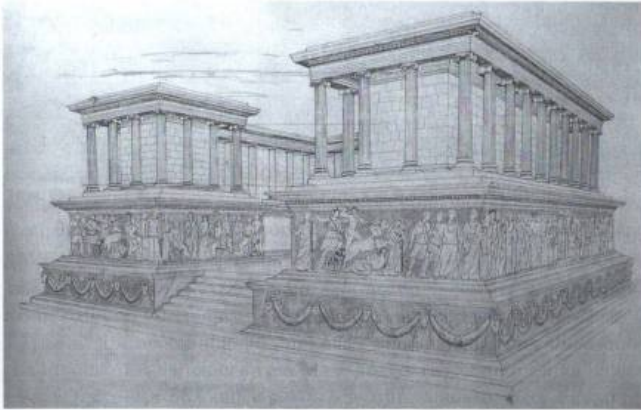
Anıt, Geç Antik Çağ’da tahrip edilir ve iki metre yüksekliğindeki panelleri ile süslemeleri Ephesos’da; Liman Hamamı ve Arcadiane arasında, Celsus Kütüphanesi’nin önündeki bir çeşmede, octagon yapısında, *odeion*da ve iki farklı *agor*da parça parça bulunur. Buluntuların çoğunun Celsus Kütüphanesi yakınlarından gelmesi, anıtın ilk sergilendiği yerin bu civarda olduğunu düşündürür.

Anıtın mimari formu hakkında da kesin bir bilgi yoktur. Ancak ele geçen panellerin yan yana dizildiklerinde yetmiş metreyi bulmaları, söz konusu eserin büyük bir anıt olduğunu gösterir. Az sayıda ele geçen mimari parça, form olarak başta Pergamon Zeus Sunağı ve Ephesos

Artemision Sunağı olmak üzere Ara Pacis Augustae, Magnesia Artemis Sunağı ve Priene Athena Sunağı'nın, öncül benzer örnekler olduklarını düşündürür. Bu durumda Ephesos anıtını da, anıtsal bir sunak olarak canlandırmak mümkündür (**Res. 124**): U-formundaki bir plan üzerinde yükselen boğa-girland süslemeli bloklar, onların üzerinde yer alan kabartmalı paneller ve yukarıya doğru sütunların takip ettiği bir sıra düzen, Asia Minor'daki benzer örneklerden yola çıkılarak önerilebilir. Basamaklar ile ulaşılan bir avlu içinde duran sunak da analogik olarak düşünülebilir.

Paneller içerik açısından beş seri oluşturur. Birinci seri, 'Evlatlık Edinme'; ikinci seri, 'Savaş'; üçüncü seri, 'Kent Kişileştirmeleri'; dördüncü seri, 'Apotheose' ve beşinci seri, '**Tanrılar**' konularını kapsar.

Anıtın, benzeri olmayan paneli, **birinci seride verilen 'Evlatlık İmparatorlar'** sahnesidir. Bu serinin diğer sahneleri bu konu etrafında gelişir. 25 Şubat 138 yılında ağır hasta olan Hadrianus, elli bir yaşındaki Antoninus Pius'u evlatlık edinir. Hadrianus'un ölmeden önceki arzusu, Antoninus Pius'un da on sekiz yaşındaki, karısı Faustina'nın yeğeni Marcus Aurelius'u evlatlık edinmesidir; anlaşılan Hadrianus geleceğin başarılı imparatorunun kim olacağını önceden görmüştür. Antoninus Pius, Marcus Aurelius ile birlikte kardeşi olarak sekiz yaşındaki Lucius Verus'u da evlatlık edinir. Bir tören çerçevesinde gelişen bu önemli devlet olayına imparatorluk aile fertleri, nüfuzlu insanlar ve rahipler katılarak tanrılara bir boğa kurbanı sunarlar.



Res.124

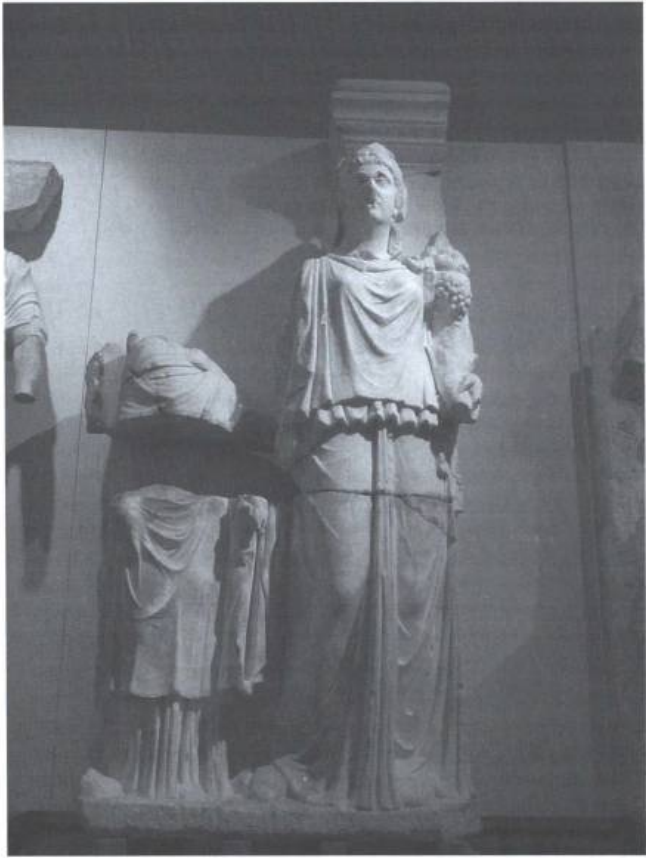
Bu serinin panellerinde yer alan figürlerin sıralaması kesin olmamakla beraber, konu bütünlüğü esas alınarak bazı önerilerde bulunulması mümkündür. İlk üç panelde evlatlık edinme töreninde yer alan kadın, erkek ve çocukların içinde bulunduğu, imparatorun aile çevresi ve yüksek rütbeli memurlar beklenmelidir. Dördüncü panelde, iki sıra halinde arkalı önlü dizilen ve ellerinde kurban sunumu ile ilişkili gereçler tutan yedi figür bulunur; arkadakiler rahibe, öndekiler imparator soyundan kişiler olmalıdır. Hiçbir parçası korunmamış olan beşinci panelde bir önceki sahne ile ilişkili betimler önerilebilir. Altıncı panel bu anıtın ve bu serinin yukarıda anılmış bulunan en önemli paneli olup, evlatlık imparatorlar sahnesini içerir (**Res. 125**). Bu sahnede, Hadrianus, Antoninus Pius, Marcus Aurelius, Lucius Verus ve babası Aelius Verus'un (?) *geniusu* yer alır. Hadrianus sağ önde durur ve kollarını alt kısmı itibariyle öne uzatır. Sol öndeki Antoninus Pius'dur ve sol elini, önünde duran küçük Lucius Verus'un omzuna koyar; sağ kolunu dirsek altından itibaren öne uzatır ve kırık elinde kurban kabı tutmuş olduğu düşünülür. Hadrianus ve Antoninus Pius'un ortasına denk gelecek şekilde, arka planda asanın olması halef-selef imparatorları işaret eder. Antoninus Pius'un sağ omzunun arkasında, on yedi yaşındaki Marcus Aurelius bulunur. Hadrianus'un sol omzunun arkasında, uzaklara dalmış olan genç yaşlardaki erkek, her ne kadar Antinous, Hadrianus'un *geniusu* (bunun için ölümünden sonrası düşünülmüş olmalıdır), Genius Populi Romani veya Honos olarak yorumlansa da, en çok söz konusu evlat edinme töreninden çok kısa bir süre önce ölmüş olan Lucius Verus'un babası Aelius Verus'un *geniusu* olduğu görüşü benimsenir. Bu sahnede Hadrianus'un ve Antoninus Pius'un *togalarının* üzerindeki paltolarını başlarının üzerine çekmiş olmaları, onları da ölmüş ve divus mertebesine ulaşmış olarak yansıtır.

Yedinci panel kayıptır. Sekizinci panelde Iupiter'e kurban edilmek üzere boğa getirilir; etrafında kurban işlemi ile ilgili görevliler ve müzisyenler bulunur. Dokuzuncu panel gene kaybolanlardandır. Gerçi burada da sahneden geriye bir boğanın ayaklarının kalmış olması, kurban ile ilgili bir başka sahne daha olduğunu gösterir. Onuncu panelde başı ile üst gövdesi korunan, Hadrianus'un İS 136 yılında ölen, dolayısıyla bu anıtta postum (ölümünden sonra) ve diva (tanrısallaşmış) olarak başında diadem ile betimlenen karısı Sabina yer alır. Sağ elinde, paltosunun altında bir nesne tutar; kadınlara özgü kutu türünde bir atribüt ya da Demeter'in meşalesi olarak yorumlanır. Son panelde ise Antoninus Pius'un karısı Yaşlı Faustina (**Res. 126**), bir genç kız ile belirir. Faustina peplos giyer ve diva olarak paltosunu başının üzerine



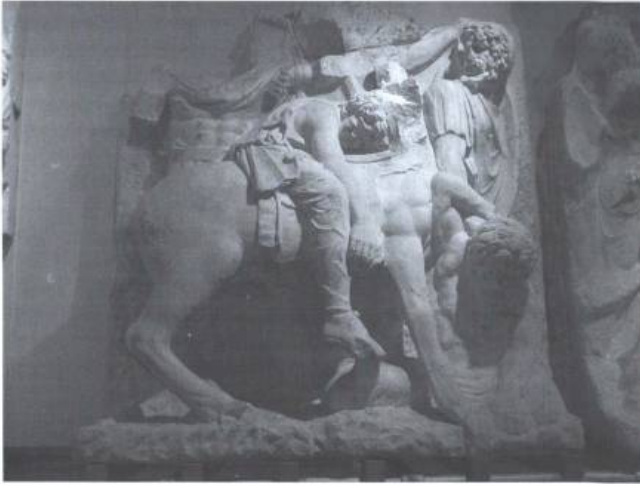
Res.125

çeker. Elinde tuttuğu bereket boynuzu nedeniyle Fortuna (şans/iyi talih) ya da Abundantia (bolluğun tanrısallaşmış kişileştirmesi) olarak yansıtılır. Yanındaki genç kız, Faustina ve Antoninus Pius'un kızı, ileride de Marcus Aurelius'un karısı olan Genç Faustina şeklinde yorumlanır.



Res.126

İkinci seride savaş panelleri yer alır: Bu serinin panelleri de çok sayıda kayıp vermiştir. Yine de beş panel iyi durumdadır; bunlar birbirlerinin devamı şeklindedir. İlk panelde, pantolonlu (bracae), kısa ve kolsuz bir khiton giyen 'barbar'ların liderinin sağrısı çökmüş ve başı öne eğik atının üzerine (**Res. 127**) adeta kapaklandığını görürüz; ağır yara aldığı ya da ölmüş olduğu ve birazdan atının üzerinden düşeceği hissi verilir. Atın semerinin süslü olması nedeniyle üst düzey birisi



Res. 127

olduğu önerilir. Atın önünde, yürürken huzursuz bir şekilde arkasına bakan ve sol elinde kılıç olan, Phryg takkeli bir barbar bulunur. Önünde, dizlerinin üzerine çökmüş ve yaralı olduğu halde arkasından bir ok almaya çalışan bir barbar daha vardır. Aynı sahnede (kazanılan savaşı borazan ile haber veren) iki *tubicen*in olması, zaferin kesinleştiğini gösterir. Bu sahne, savaşın bittiğini ve düşmanların yorgun düştüğünü yansıtır. Takip eden paneller yok denecek kadar kaybolmuştur ancak çok küçük parçalardan anlaşıldığına göre diğer sahnelerde yoğun olarak çarpışmalar verilir. Bunun gerçekliğini iyi korunmuş olan yedinci, sekizinci ve dokuzuncu panellerde rahatlıkla görürüz (**Res. 128**): Bir atlı araba etrafında acımasızca süren savaşın taraflarının birbirleriyle mücadeleleri ve bu sırada yere düşmüş veya saplanan oku çıkarmaya çalışarak son bir gayret gösteren düşmanların sahneye dramatik bir hava katması söz konusudur. Atlı arabanın en önünde kısa khiton ve kısa omuz paltosu giyen, kılıç ve kalkanlı kişi, savaşlarda ön saflarda yer alan Mars Propugnator olarak yorumlanır. Arkasındaki bir düşmanın taş fırlatarak, miğfer ve kalkanlı bir Romalı ile savaşması, düşmanın aciziyetini göstermek için iyi bir seçimdir. Nasıl ki evlatlık serisinde imparatorlar ortadaki panelde yer alıyorsa, burada da imparatorun atlı arabası, serinin merkezine yerleştirilmiş olmalıdır. Bu nedenle her ne kadar atın arkasına denk gelen panel kayıp olsa da burada bir



Res.128

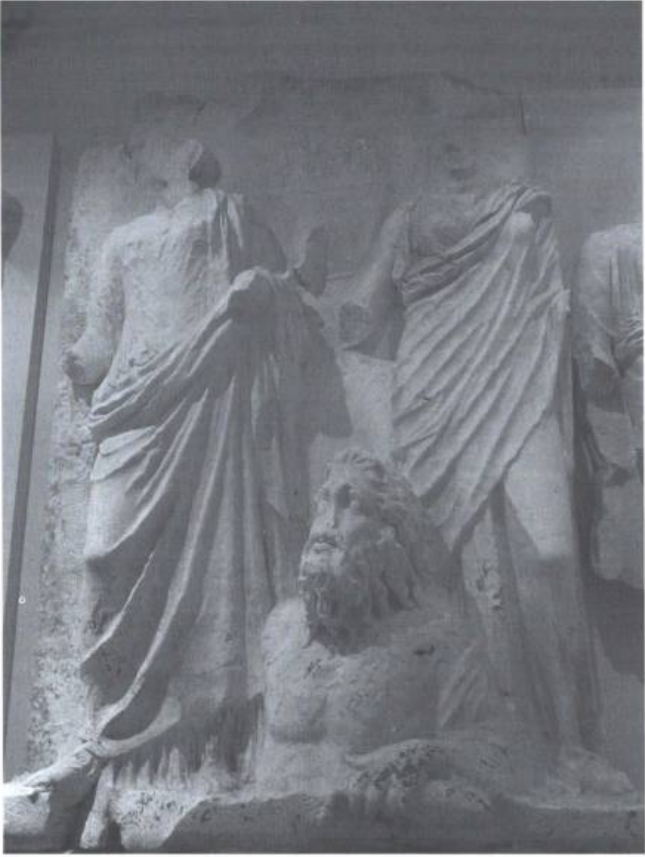
imparatorun araba içinde yer aldığı düşünülebilir; ikonografik anlayış da bunu gerektirir; imparator ordularını yalnız bırakmaz. Dokuzuncu ve onuncu panellerde, bir Romalı askerin tüm gücü ile bir kılıç salladığını, diğer Romalı atlinin da yere düşen düşmanın canını aldığını görürüz. On bir ve on ikinci panellerde bir zırhlı atlı ve iki atlı asker düşmana saldırır, düşmanlar yere düşer. Bu atlıların, imparatorun generalleri olduğu önerilir. Söz konusu savaş sahnelerinde figürlerin iki veya üç düzlemde verilmeleri perspektifi güçlendirir ve hareketliliği artırır.

Üçüncü seri panellerde, Roma eyaleti olan veya Lucius Verus seçeneği kabul edildiği taktirde, kendisinin zamanında yeni **kazanılan eyaletlerin kentlerinin kişileştirmeleri** yer alır. Ancak *atribütlerin* eksik olmasından dolayı hiçbir adlandırma kesin değildir. Bu serinin tüm panellerinde ortak olan kompozisyon, solda ve sağda birer kent kişileştirmesi, ortalarında da ilgili kentlerden birisine can veren nehir kişileştirmesinin yerleştirilmesidir. Bu panellerin merkezinde yer alan panelde, Mars görünümündeki imparator belirir.

Sırası konusunda da kesinlik kazanmamış olan bu serinin, Alexandria ve Nilus Nehri ile başladığı önerilir. Sol elinde tanrıçanın kutsal kuşu Ibis'in olması bu yorumu güçlendirir. Isis kültüründe yeri olan müzik

aleti *sistrum*u da bugün kayıp olan sağ elinde tuttuğunu düşünebiliriz. İkinci ve üçüncü paneller ele geçmemiştir. Dördüncü panel Carrhae ve Edessa olmalıdır; iki kadın betimi de pantolon, kısa khiton ve palto giyer. Soldaki kadın sağ elinde, Carrhae'nin sikke betimlerinde de görülen ay yıldız betimli bir vexillum tutar. Ortada yerdeki kişileştirme, Edessa'dan akan Skirtos Nehri'ni yansıtır; sol kolu ile bir yastığa yaslanır ve bu elinde bir yunus tutar. Özellikle Carrhae, Parth savaşlarında önemli bir rol oynar ve Romalılar'a destek verir. Bu nedenle kent Colonia, halkı de Philoromaio (Roma dostu) olarak adlandırılır. Beşinci panel için Ephesos önerilir: *Pteryges*li zırh, *paludamentum* ve çizmeli figürün kayıp başında bir miğfer olmalıydı. Sağ elinde bir kılıç tutar. Bir yaban domuzunun kurban edildiği yerde şehri kuran Androklos'un betimlendiği önerilir. Sağda bir Amazon ve ortada Caystros Nehri bu panelde tamamlayıcı figürler olarak önerilir. Altıncı yani merkezdeki panelde, ifade edilmiş olduğu gibi imparator, Mars gibi zırhlı, zırhında kartal betimi ve *paludamentum*lu olarak, sağ tarafında asa ile belirir ve sol elinde mızrak olduğu düşünülür; Roma ile Tiber kişileştirmelerinin yanında yer alması beklenir. Zaten bir miğferli baş, betimin Roma'ya ait olduğuna işaret eder. Tam ortada Romulus ve Remus'un dişi kurt tarafından emzirildiği bir küçük kabartma da yer alır. Bilindiği gibi Mars, Romulus ve Remus'un babaları olarak Romalılar'ın da atasıdır. Burada imparatorun başarısının ardından Novus Mars (Yeni Savaş Tanrısı) olarak yüceltilmesi söz konusudur. Yedinci panelin Athenae'yi yansıttığı önerilir. Sekizinci panel için Ctesiphon, Seleucia ve Tigris (Res. 129) yorumu getirilir: Soldaki khiton ve paltolu kadın, sol kolunun büküldüğü yerde sazlık otlarından oluşan bir demet tutar. Sağdaki figür peplos ve palto giyer. İki figürün arasında, içinde başaklar olan bir sepet vardır. Alt kısımda ortada gene bir nehir kişileştirmesi bulunur. Balık sırtı üst gövdeye sahip bu figür, sol elinde bir balık tutar. Ctesiphon Tigris Nehri'nin solunda, Seleucia sağ kenarında yer aldığından, söz konusu iki kent ve ortalarından akan Tigris betimlenmiş olmalıdır. Tam iki kent in olduğu yerde Tigris ve Euphrat birbirlerine çok yaklaşır ve sazlar ile başaklar Mesopotamia'nın bu verimli nehirlerine ve topraklarına gönderme yapıyor olabilir. Ctesiphon'un Parth başkenti olmasından dolayı zaten bu seride yer alması beklenir. Takip eden paneller iyi korunamamış olanlardır.

Orbis terrarum pacatus (evrendeki barış) politikasının, fethedilen toprakların kişileştirmeleri ile ifade edildiğini Hadrianus'un Hadrianeum kabartmalarında ve Antoninus Pius'un sikkelerinde görmüştük. Şimdi burada da benzer araçlar ile propaganda yapılmaktadır.



Res.129

Dördüncü seri paneller imparatorun *apotheosesini* konu edinir. Rekonstrüksiyon önerisi olarak bu panellerin yarısı, sunağa çıkan merdivenlerin sol tarafında yani alın (ön) kısmında, diğer yarısı sağ ön kısmında yer alır. Soldaki panellerden ilk üçünde (**Res. 130**) yükselen at arabası ile imparator, Neos Helios (yeni güneş tanrısı) olarak temsil edilir. Burada solda imparatorun zırhlı olarak at arabasına bindiği ve ona Nike, Helios, Virtus ile Tellus'un eşlik ettiği görülür. İmparator,



Res.130

panelin sağ kısmında duran Helios'un (güneş/ışık/yeni gün) at arabası ile Olympos'a doğru yola çıkar; askeri becerinin alegorisi olan Virtus kısa khiton, palto ve çizmeli olarak at arabasının önünde durur; bereket veren 'toprak ana' Tellus sağ elinde çelenk, solunda bereket boynuzu tutarak yerde oturur ve imparatorluğun refahına gönderme yapar. Dördüncü panel kayıptır. Beşinci panelde Demeter görülür.

Bundan sonraki figürler sunağın sağ ön panellerinde yer alır: İlk panel kayıptır ama diğer taraftaki Demeter ile bağlantılı düşünüldüğünde, Kore olabileceği önerilir. İkinci panelde (**Res. 131**), diğer tarafta güneş ile yükselen imparator ile bağlantılı olarak, burada ayı temsilen Artemis-Selene görülür ve geyikler tarafından çekilen arabasını biner; önünden gece yıldızı Hesperos kanatlanır ve arabanın dizginlerini tutar; diğer taraftaki Helios ile bağlantılı olarak burada Nyx (gece); diğer taraftaki Tellus ile bağlantılı olarak burada Thalassa (deniz) vardır ve geyiklerin altında, bir deniz panterinin (?) oturmuş olarak görülür. Artemis-Selene, sırtında okların bulunduğu bir sadak, sol elinde meşale, sağında yay (?) taşır; omuzlarında hilalin uçları seçilir. Selene, Helios'un kardeşi ve eşidir; toprak, insan ve hayvan bereketinin temsilcisidir. Burada atribütleri (geyik arabası, sadak, ok, yay) onu Artemis ile özdeşleştirir. Artemis'in av tanrıçası olmasının yanı sıra ay tanrıçası olarak da kabul edildiği bilinir. Burada özellikleri birleştirilmiş olarak, doğan Helios ve



Res.131

batan Selene ile tüm gökyüzünün ve evrenin imparatora eşlik ettiği yansıtılır.

Beşinci seri panellerde ise artık divus olan imparator, Olymposlu tanrılar arasında yerini alır. Bu serinin, sunağa çıkan merdivenlerin solunda ve sağında yer aldığı önerilir. Merdivenlerin solundaki birinci panelde Korinth miğferi takan Athena görünür ve analogik olarak bir yanına tahtına oturan Zeus, diğer yanına ayakta duran Hera yerleştirilir. İkinci panelin sol kısmında, üst tarafı çıplak olan Nike ayakta durur vaziyette verilir; yanında paltosu başının üzerine çekilmiş, yani divus olarak yansıyan imparator oturur; onun da yanında Mars'ın bulunduğu düşünülebilir. Üçüncü panel için oturan Poseidon'a, ayakta duran karısı Amphitrite'nin ve bir Nereide'nin eşlik ettiği önerilir.

Merdivenlerin sağındaki birinci panelde, ortada Aphrodite'nin oturduğu, sol yanında peplos giyen Cybele'nin (?) yer aldığı düşünülür (**Res. 132**). Aphrodite'nin saçları, *hetaire*lerde görülen türde, başının üzerinde fiyonk şeklinde verilir. Cybele'nin (?) başındaki taç, kent suru şeklindedir. Aphrodite'nin diğer yanındaki figürün bir Nymphe olduğu önerilir. Aphrodite ve *Nymphelerin* su ile ilişkisi, Cybele ile de bağlantılıdır: Cybele'nin nehri tanrısı Sangarios ile ilişkisinden, Nymphe Nikaia doğar. Bu durumda yerdeki, sol elindeki testisinden su akan



Res.132

figür de Sangarios'u ifade ediyor olabilir. İkinci ve üçüncü paneller için tahmin yürütülür ve ikinci panel için Dionysos, Ariadne ve bir Maenad; üçüncü panel için Apollon, Artemis ve Hermes önerilir.

Bu seride, apotheose sonrası Olympos'a ulaşan imparatorun, tanrılar tarafından kabul edildiği ve aralarında yer aldığı gösterilir. Benzer tanrı kabartmaları Asia Minor'da İS 2. yüzyılda Smyrna *agorası*nda Demeter, Poseidon, Artemis ve kayıp Aphrodite örneklerinde ve yazıtlardan bilindiği üzere Kyzikos Hadrianus Tapınağı'nda vardır.

Ephesos Parth Anıtı'nın propagandası çerçevesinde, anıtın Asia Minor topraklarında yapılarak, özellikle evlatlık edinme paneli üzerinden, halef-selef dayanışması olduğunun ve imparatorluk yönetiminin kimler tarafından sürdürüleceğinin gösterilmesi, Roma yönetim gücünün sarsılmazlığını ve sürekliliğini vurguladığı için önemlidir. Diğer serilerde de, elde edilen yeni topraklar için sürdürülen savaşlar, imparatorun *apotheosesi* ve tanrılar katında yerini bulması yansıtılarak, Asia Minor ve Ephesos halkı için önemli bir Roma İmparatorluğu propagandası yapılmış olur. Anıtın, Küçük Asia'nın Ephesos gibi herkes tarafından bilinen büyük bir merkez kentte olması, bu coğrafyada yaşayanlara hem güçlerini göstermek hem de bu güce dayanarak güven telkin etmek amacını taşır.

Yukarıda ifade edilmiş olduğu gibi, bir görüşe göre anıt İS 150'lere, Antoninus Pius zamanına aittir ve belli bir imparator veya belli bir zafer için değil, evlatlık imparatorların evlat edinme töreni anısına yapıldığı önerilir. Bu vesile ile genel anlamda zaferler, kazanılan kentler ve imparatorların tanrılar katına erişmesi, propaganda konuları olarak seçilir.

İkinci görüş uyarınca, bu anıt Lucius Verus için yapılır ve savaş sahneleri İS 166 yılında zafer ile sonlanan Parth seferlerini konu edinir. Böyle bir durumda, Lucius Verus'un bu seferleri için Ephesos'u karargahı olarak seçmesinin, bu anıtın buraya yapılmasındaki rolü kuşkusuz büyüktür. Ayıca barışın çoktan tesis edildiği Asia Minor'a, komşu doğu eyaletlerinde yapılan önemli bir savaşın zafer ile sonuçlandığının propagandasının yapıldığı bir anıt dikmek de akıllıca bir karardır.

Söz konusu ikinci olasılıktan yola çıkarak, Lucius Verus'un Parth savaşları sürecini kısaca ele almak yararlı olacaktır: Doğuda çok uzun zamandır sıkıntı yaratan Parthlar'a karşı Lucius Verus'un kumandanı olduğu savaşta zafer elde edilir. Marcus Aurelius İS 161 yılında, tahta çıkmasından kısa bir süre sonra kardeşi Lucius Verus'u eş yöneticiliğe yükseltir. Tam bu sırada, Parth kralı III. Vologaeses Armenia ve Syria topraklarına saldırır ve Roma ordularına oldukça önemli bir yenilgi yaşatır. Lucius Verus Antiocheia'da karargah kurar ancak savaş meydanlarından ziyade zamanını eğlencelerde geçirir ve sorumluluğu Avidius Cassius, Statius Priscus ve Martius Verus gibi başarılı komutanlarına bırakır. Hepsinin, zaferin elde edilmesinde katkısı büyük olur ve Statius Priscus İS 163 yılında Armenia'nın başkentini de ele geçirir. Bunun rahatlığı ile olsa gerek, Lucius Verus ana karargahını Ephesos'a taşır ve İS 164 yılında Annia Lucilla ile evlenir; bu büyük

kentte kendisini daha da fazla eğlenceye verir. Generalleri ise Europs'u alır, Zeugma'yı Euphrat üzerinden geçer, Dausara ve Edessa'yı alır, Ctesiphon'a ulaşarak Parth kralının sarayı talan eder. Ancak orduda veba görülür ve geri çekilme sürecinde bu hastalık artık Asia Minor ve Italia'yı da çoktan sarmış olur. Her iki taraf için barış yapmaktan başka çare kalmaz ve bu durum Roma lehine sonuçlanır. Roma sınırı genişletilmiş olarak belirlenir. Savaşın sözde başkomutanı Lucius Verus, bu zaferi ağabeyi Marcus Aurelius ile birlikte İS 166 yılında Roma'da kutlar.

Parth savaşlarının sonuçlanıp bu anıtın yapılması, bu durumda en erken İS 166/169 yılını bulur. Bu öneriyi kabul edenler, aradan geçen otuz yıla rağmen, halen evlatlık edinme panelinin bu anıta yer almasını, buradaki konu seçiminin tek bir olaya veya tek bir düşmana karşı elde edilen zaferin yansıtılması ile sınırlı olmayıp, Roma'nın ve dolayısıyla imparatorluğun uzun soluklu bütünlüğünü anlatmayı hedeflediğini ileri sürer.

Zaten savaş sahnelerinde, aslında birçok eserde de gördüğümüz gibi, düşmanların etnik kökeninin belirlenmesine yönelik bir veri yoktur. Romalılar genelde tüm imparatorluk toprakları için tehdit oluşturan grupları 'barbar' olarak tanımlar ve eserlerinde düşmanlarını geneller. Düşmanlar burada da, Roma İmparatorluğu'nun karşısında yer alan bir topluluk olarak ele alınır; bazıları pantolon (bracae) ve kollu giysi ile, diğerleri sadece pantolon veya kısa giysi ve bir düşman da çıplak verilir. Düşmanların farklı giysiler içinde yansıtılmaları, Romalılar için genellikle onların etnik kökenlerinin bir değerinin bulunmamasından kaynaklanır; onlar için önemli olan, tüm düşmanların yenik, kötü, zavallı ve onurlarını yitirmiş olarak gösterilmeleridir.

Farklı yaklaşımlar da vardır; örneğin Leptis Magna, Side veya Kyzikos'daki Parth betimlerinde, Parthlar tek tip olarak pantolon ve kollu giysi ile belirir. Ayrıca, özellikle Roma dışındaki topraklarda, örneğin Tripolis'de Marcus Aurelius Takı'nda veya Septimius Severus'un Leptis Magna Takı'nda Parthlar'a karşı sürdürülen savaşların askeri yanı ön planda tutulur ve diğer konular bu denli önem kazanmaz. Hadrianus ve Antoninus Pius'un yeni topraklar fethetmekten ziyade sınırları koruyan ve kalkınmaya önem veren politikaları, Ephesos anıtında savaş sahnelerinin çok ayrıntılı veya ön planda verilmemesinin bir diğer nedeni olabilir. Her halukarda, her iki görüş de, savaş sahnelerinde 'Parth' vurgusu olmadığı yönünde hem fikirdir. Savaşlar, genel anlamda Roma İmparatorluğu'nun savaşlarını ve zaferlerini yansıtır. Lucius Verus özelinde düşünülse de, değişen bir şey yoktur.

Sahneler içerik ve ikonografik yansıma açısından irdelendikten sonra aşağıda, tarihleme önerisi için stilistik özellikleri ele alınacaktır; ancak önce sahnelerin kompozisyonu üzerinde durulmalıdır.

Ephesos Parth Anıtı'nın kompozisyonu ve stil özellikleri, Roma İmparatorluğu'nun merkez kentlerindeki eserlerinde görülen başarılı uygulamaların burada da gerçekleştirildiğini bize gösterir. Hatta bazı noktalarda daha ileri düzeyde detaylandırılmış ayrıntılar yakalanır. Seriler arasında gördüğümüz farklılıklar, hem birçok sanatçının yan yana çalışmasından hem de konularına göre bilinçli bir tercih olarak içerikleri gereği daha hareketli ve yumuşak (savaş ve kısmen apotheose serileri) veya daha kalıpsal (kişileştirmeler ve tanrılar serileri) verilmiş olmalarından kaynaklanır.

Kompozisyon olarak, kronolojik süreklilik gösteren olayların bu panellerde birbirini takip ederek akıcı bir şekilde aktarıldığı görülür: Evlatlık edinme, savaş, apotheose, tanrılar arasında yerini almak. Perspektif olarak, özellikle savaş sahneleri, diğerlerinden farklılık gösterir: Yüksek kabartma tekniğinde çalışılan figürlerin kesişme noktaları diğerlerinde olduğundan daha çok; arkaya doğru üç katmana sahip, ışık-gölge etkileri kuvvetli dolayısıyla derinlik hissini yansıtmaya gücü yüksek olarak aktarılır. Diğer serilerde ise durağan ve şematik kompozisyonlar görülür. Figürler cepheden ve poz verir şekildedir. Özellikle kent kişileştirmeleri ve tanrılar kabartmalarında iki yanda birer figür ile ortalarında diğer bir betimin yer alması monotonluğu artırır. Ancak bu durum başarısızlıktan kaynaklanmaz ve bilinçli bir tercihtir: Belli bir konunun değişikliğe uğratılmadan aynı şekilde tekrar edilmesi, ilgili konuda bir panelin diğerinin önüne geçmediğinin ve aynı değeri taşıdıklarının ifadesidir; ayrıca da karşı tarafın belleğinde yer etme amacını taşır.

Stilistik anlamda savaş serisinde ve kısmen apotheose panellerinde Hellenistik Barok akımın etkileri görülür. Pathos, yani duyguların dışı vurumu son derece başarılıdır. Saç, sakal ve giysilerin ölçülü bir oranda matkap ile çalışılması ve kompozisyonadaki başarının eklenmesi sonucunda estetik bir görünüm ortaya çıkar. Bu eserin Asia Minor ve Pergamon gibi önemli bir heykeltıraşlık geleneği olan bir merkeze yakın olması, şüphesiz merkez Roma'daki eserlerde gördüğümüz stilistik özelliklerden çok daha başarılı ayrıntılara sahip olmasını beraberinde getirir. Burada gördüğümüz ince işçilik, hareketlilik, yumuşaklık içeren figürler, Pergamon Sunağı'ndaki devler ve tanrılar frizindeki figürlerin giysileri ve saçları ile karşılaştırılacak niteliktedir. Ephesos Anıtı'nın savaş sahnelerinde ve özellikle apotheose serisinden Artemis-Selene

panelinde hareket ile doğru orantılı olarak giysilerde uçuşan yumuşak pililer dikkat çeker. Helios panelinde, pilelerde daha derin kanalların oluştuğu dikkat çeker; saçlarda da matkap daha fazla kullanılır. Ancak abartı yoktur. Bu özellikler Geç Hadrianus-Erken Antoninus Pius Dönemi'nde görülür. Anlaşılmaktadır ki, matkap kullanımının arttığı ve figürlerin bu nedenle esnek görünümlerini kaybettikleri 'Antoninler Stil Dönüşümü'ne henüz girilmemiştir çünkü Ephesos Anıtı'nda halen Hadrianus Dönemi'nin giysi ve saçlarında görülen yumuşaklık hakimdir. Bu da anıtın stilistik tarihlendirmesi açısından önemlidir: Bu durumda, anıtın planlanmasının Hadrianus'un zamanında gerçekleştiği, uygulamaya konulmasının ise Antoninler Dönemi'nin başlarında gerçekleşmiş olduğunu söyleyebiliriz. Anıtın yapımına başlanma tarihi için bu durumda Antoninus Pius'un İS 147 yılında yeni bir çağ vadeden kutlamalarının vesile olduğu önerilir.

Hadrianus'un Asia Minor ve Ephesos seyahatleri sonucunda birçok mimar, heykeltıraş, usta ve zanaatkar imparatorluğun bu tarafına, bu bölgelere gelerek Hadrianus'un desteklediği imar faaliyeti programlarına katılır. Bu çerçevede Hellenistik Dönem'de Pergamon'da olduğu gibi, şimdi de Ephesos'da birçok farklı eğitim almış ve tarz geliştirmiş sanatçının yan yana çalıştığını ve bu nedenle de paneller arasında stilistik farklılıklar oluştuğunu söyleyebiliriz; gene de Hadrianus Dönemi stil özellikleri, ortak 'dilleri' olur.

Ephesos Anıtı, bu kitapta incelenmiş olan diğer kabartmalardan hem içerik hem de form olarak farklı ve tamamlayıcıdır. İçerik olarak Roma İmparatorluğu'nun, bu dünyadaki ve tanrısal alemdeki ihtişamı, birlikte aldığı gücü ve zaferleri yansıtılır. Bu kitapta ele alınan başka örneklerde de aile fertlerinin bir arada verildiği sahneler görülür ancak burada, aile bireyleri sadece yan yana durmakla kalmaz, evlatlık serisinde gördüğümüz gibi, imparatorluğun aile bağları ile sağlanan sürekliliği vurgulanır. Tahta kimin çıkacağıının bu şekilde birkaç imparator ile birlikte betimlendiğini gösteren ve olayın retrospektif (geçmişe dayalı) olarak bir esere yansıtıldığı benzer başka bir örnek yoktur. Eser Antoninus Pius Dönemi'nde de yapılmış olsa, Lucius Verus/Marcus Aurelius Dönemi'nde de, geriye dönük onurlandırma söz konusudur.

SÖZLÜK

Metin kısmında geçen veya geçmeyen birçok Yunanca veya Latince kökenli kelimenin Türkçe karşılığı ve açıklaması burada yer alır.

Acerra: Kurban sahnelerinde tütsü kutusu.

Adlocutio: İmparatorun halka veya askerlerine seslenişi.

Adventus: İmparatorların gelişi, kente girişi.

Aedilis: Kamu yapılarından sorumlu memur.

Alimenta: İmparatorun halka yiyecek dağıtması. Bkz.: Congiarium.

Annona augusti: Roma'ya tahıl sağlanması; kırsal kesime uygulanan vergi anlamına da gelir.

Apex: Roma devlet kültürünün rahipleri olan *flamines*lerin başlığının bir parçasıdır. Galerius adı verilen deriden üretilmiş, başa sıkıca oturan başlığın tepesindeki zeytin ağacından sivri uç.

Apotheose: İmparatorun tanrısallaşması. Yaşam sürecinde tanrısallaşması, bir tanrı gücü ile halkına daha iyi hizmet verebileceğine inanılmasından kaynaklanır. Ölümü ile birlikte tanrısallaşmış olan imparator göğe yükselir. Bir imparatorun tanrısallaşması, kendisinden sonra gelen imparator tarafından karara bağlanırsa, bu yeni imparatorun da tanrısal bir kökenden geldiğinin göstergesi olur ve kendisi daha fazla güven uyandırır. Tanrısallaşma kararı senato tarafından da alınır.

Aquilifer: Roma *legion*unda ucunda kartal (aquilia) betimi olan sancağı taşıyan ve en önde duran asker.

Attica: Zafer taklının çatısının kenarından yukarıya doğru yükselen düz duvar. Bu uygulama önce Attika bölgesinde görüldüğünden, adını bu şekilde koruyarak Roma taklalarında var olur. Attica ile hem takın üst kısmı korunmuş olur hem de burada sıklıkla takın yazıtı ve kabartmalar yer alır.

Augur: Roma rahipleri birliğinin üyesi. Kuşların uçuş şekillerinden, şimşek ve fırtınalardan, tavukların iştah durumlarından ya da kesilen boğaların bağırsaklarından ve ciğerlerinden yorumladıkları, inanca göre lupiter'in 'evet' veya 'hayır' şeklinde verdiği yanıtları ('işaretleri') *magistratus*lara yorumlayan kişi, kahin (bkz. extispicium). Kendileri rahip olmadığından kurban kesemez ve dini törenleri yönetemezler. Ellerinde lituus adı verilen eğri asayı taşırlar.

Augustus: Roma'nın ilk imparatorunun adı; daha sonra imparatorların bir unvanı olarak kullanılır; özellikle İS 3. yüzyılda, eş yönetim biçimine geçildiğinde (bkz. tetrakhi), daha büyük/yetkili olan imparatoru ifade eder.

Aureus: Önceleri 25 *denariye* (gümüş sikkeye) karşılık gelen Roma altın sikkesi.

Auxilia (yardım/destek) Birlikleri: Roma ordusuna, müttefik veya Roma vatandaşlık hakkı olmaksızın (*peregrini*) sınır halklarından katılan, başarılı hizmetleri olduğu taktirde savaş sonunda Roma vatandaşı olmaya hak kazananlardan oluşan birlik. Hafif silahlı piyadelere, okçulardan veya süvarilerden oluşur.

Bacula: Lictor *curiatus* tarafından taşınan, mızrak benzeri sopa.

Balteus: Askerin kılıcını taktığı kemer.

Baitylos: Kutsal kabul edilen kartal betimi.

Bracae: Yün pantolon. Yaygın olarak diz altına kadar uzanan pantolon, kuzeyde Keltler tarafından giyilir ve ayak bileklerine kadar inerek deri bantlar ile tutturulur. Romalılar, Galler bölgesini fethettikten sonra bu pantolon ile tanışır ve giymeye başlar. Önceleri barbarlar ile özdeş tutulan pantolon giymi, sonraları Romalılar tarafından ve özellikle biniciler tarafından tercih edilir. Feminalia (bkz. feminalia) giysisine nazaran daha kalın olması nedeniyle, özellikle kuzeyde savaşan Romalı askerler arasında kullanımı hızla artar.

Calceus (Çoğul: Calcei): Çoğunlukla vatandaşın giydiği çizme. Kişilerin statülerine göre farklılık gösteren özel *calcei* türleri vardır.

Caliga (Çoğul: Caligae): Roma *legioner*lerinin sert deriden marş çizmesi. Tabanı ile tek parça çalışılan bu kapalı pabuç, üst kısmında birçok yerinden açıklıklara sahiptir (ancak sandalet ile karıştırılmamalıdır). Sandaletlerde olduğu gibi, ayrıca deri atkıları vardır.

Camillus: Dini törenlerde hayvan kurban etmek için görevlendirilen asilzade soyundan genç.

Capite Velatus: *Togasının* (bkz. toga) kenarını başının üzerine çekerek başını örten imparatorun, sunak başında dinsel törende yer alması veya kurban kesme işlemine hazır olması.

Censor: *Magistratus*ların oturumu/makamı olan (*curulis*) görev grubuna dahildir. İki kişi olarak görev yapan *censores* daha önce *consules*, olarak çalışır. Görevleri vatandaş listeleri oluşturmak, vatandaşları *tribus* olarak sınıflandırmak, vatandaşları her türlü haklarından men etmek, varlıklarını vergilendirmek gibi. İÖ 312 yılından sonra senatör listeleri tutmaya başlarlar; örf ve adetlere ters düşen tutumları olduğu taktirde senatörlükleri düşürülür. Maden işçileri gibi birçok iş kolunun ödemelerinden sorumludurlar. Özel firmalara, kamuya bağlı işleri verirler.

Census: Sayım yapılması: Romalı vatandaşların mali durumlarının tespiti ve vergilendirilmeleri; askerliğe alınacakların tespiti; genel nüfus sayımı.

Cinctorium: Kuşaklı lorica anatomica.

Cingulum: Askerlerin tunika üzerine bağladıkları kuşak. Bronz parçacıklar ile süslenir. İşlevsel olarak kılıç bu kuşağa bağlanabilir.

Clementia: İmparatorun merhameti, bağışlama yüceliğini göstermesi.

Cohortes praetoriae: Augustus Dönemi'nden itibaren imparatorun ve yönetimin koruma birliği, alayı. Roma çevresinde dokuz cohortes konuşlandırılır.

Comitia: Dört ayrı halk toplantısına verilen isim: *comitia curiata*, *comitia centuriata*, *comitia tributa*, *concilium plebis*. Magistratus başkanlığında toplanılır ve halka duyurular yapılır, yasalar, evlatlık edinme, vasiyet, barış ve savaş kararları gibi konular hakkında konuşulur.

Compitalia: Yılda bir defa dörtyolun kesiştiği yerde (compita), hemen Saturnalia kutlamalarından sonra *lares*lerin (bkz. lares) onuruna yapılan festival.

Concordia: Anlaşma, uyum, birliktelik.

Congiarium: İmparatorun halka para/yiyecek (bkz. alimenta) dağıtması ve bağışta bulunması.

Consecratio: Tanrısallaşan (apotheose) imparatorun, kutsallığa erişmesi.

Consul: İÖ 450 yılından itibaren Cumhuriyet'in en önemli memuriyetlerinden ve senatonun başkanı olan kişinin unvanı. Diğer *magistratus*ları denetler ve savaş zamanı askeri üst rütbeye sahip kişi olarak görev yapar. İmparator ya kendisi bu unvanı taşır ya da taşıyacak kişiyi tayin eder. Seçilen görev süresi bittiğinde, eyaletlere proconsul olarak atanır.

Corona Civica: Meşe (quercia) çelenginden taç; Cumhuriyet Dönemi'ne geri giden askeri bir onurlandırma aracıdır. Roma İmparatorluğu'nun en üst askeri 'nişanı'dır. Savaşta hayat kurtaran, düşman öldüren veya düşmanın askeri giysisini çıkartan bir Roma vatandaşına takılan taç. Corona Civica sahibi, önemli ayrıcalıklara sahip olur. Augustus'un Corona Civica sahibi olmasından sonra, Corona Civica imparatorluğun onurunun simgesi haline gelir.

Corona Muralis: Bir askeri rütbelendirme olarak takılan surlu taç. Bir kentin kuşatması sırasında ilk olarak düşman kentine saldıran askere verilir.

Corona Triumphalis: Defne dalından çelenk. Bir kumandana verilen en üst rütbenin nişanesi. General, kazanılan bir zaferin ardından yapılan zafer alayında başına takar.

Cornices: Boynuz'dan borazan.

Cornucopia: Bereket boynuzu.

Contabulatio: Toga contabulata olarak adlandırılan *toganın* vücuda sarılış biçimini ifade eder (bkz. toga). Göğüs üzerinden çapraz olarak geçen bu kumaş kısmı adeta sert bir ahşabı andırır.

Culter: Hayvan kurban etmek için kullanılan bıçak.

Damnatio Memoriae: Senato tarafından suçlu bulunarak 'anısı lanetlenen' imparator; anısına yapılmış heykellerin, özellikle başları kırılır, adları yazıtlardan kazınır.

Decennalia: İmparatorun yönetimdeki onuncu yılını kutlaması (bkz. vicennalia).

Defne: Defne dalı, Pax Parta Victoris sırasında taşınması doğal olup, askeri zaferi simgeler. Dini bağlamda arınmada, kötülüklerden korunmada ve haneleri koruyan tanrılara yönelik ibadetlerde kullanılır.

Decursio: Cenazenin yakılma töreni sırasında, ateşin etrafında yapılan askeri tören ritüeli.

Dorsualia: Boğa, öküz gibi kurbanlık hayvanların sırtına takılan kurban kuşağı.

Evlatlık İmparatorlar: Evlatlık alınarak Roma tahtına çıkan imparatorlar: Nerva (İS 96-98), Traianus (İS 98-117), Hadrianus (İS 117-138), Antoninus Pius (İS 138-161), Marcus Aurelius (İS 161-180) ve Lucius Verus (İS 161-169) bu şekilde adlandırılır.

Equestrian: Süvariler; imparatorluk bürokrasisinin önemli bir parçası (bkz. ordo equester).

Exercitus: Ordu / Kolordu.

Exomis: Sol omuz üzerinde tutturularak, sağ omzu açık bırakan tunica. Daha ziyade çalışan kesim ve hafif piyadeler tarafından giyilir.

Extispicium: Özellikle sefere çıkmadan önce boğanın bağırsaklarına veya ciğerlerine bakılmak suretiyle, sefere çıkmanın uygunluğu hakkında çıkarımda bulunmak (bkz. augur).

Fasces: *Lictorların* atribütü olup bir tutam ağaç dalı, saman veya kamış; defne ile süslenir.

Ferculum: Özellikle savaş ganimetlerinin üzerine konulduğu, geniş kalas formunda genellikle ahşap taşıma masası.

Feminalia: Romalıların sıklıkla giydiği, diz altına kadar inen pantolon benzeri bir bacak giysisi. Yün olmasına rağmen, braciae (bkz. braciae) kadar sıcak tutmadığından sonraları daha az tercih edilir. Avlanırken, at sırtında ve askeriyede kullanılır.

Flamen: On beş rahip seçilir ve sert yasaklar koyacak kadar önemli yetkiler

ile donatılarak, Roma tanrılarının her birine hizmet etmek üzere dağıtılırlar. Üçü flamines maiores olmak üzere, birisi Iupiter (flamen Dialis) hizmetine, diğeri Mars (flamen Martialis) hizmetine ve üçüncüsü Quirinus (flamen Quirinalis) hizmetine verilirler. On iki flamines minores Vulcanus, Voltumnus, Palatua, Furrina, Flora, Carmenta, Ceres, Falacer, Portunus, Pomona'dan ve ikisi bilmediğimiz tanrılardan sorumludur.

Focale: Bir-bir buçuk metre uzunluğundaki pamuk ve yün kumaştan yapılan ve Roma ordusundaki *legioner*ler tarafından kullanılan şal formunda giysi. Özellikle boyun civarına dolanarak, soğuktan korur. Zırhın altına da giyildiği olur. Gerekli durumlarda bir yüzeyi silmek için de kullanılır.

Genius: Koruyucu ruh; ataların ruhu; bu ruh bir erkek olarak kişileştirilir (perzonifikasyon) ve anthropomorphik genius olarak görülür. İmparatora, Roma halkına ve senatoya eşlik eder, iyi ve kötü günlerini paylaşır.

Genius Augusti: İmparator kültünün koruyucu ruhunu, kişiliğini, kaderini ve soyunun üreme gücünü temsil eder.

Genius Populi Romani: Roma halkının koruyucu ruhunu, kişiliğini, kaderini ve soyunun üreme gücünü temsil eder. Erkek olarak kişileştirilerek kabartmalarda yer alır. Genius Populi Romani için iki tipoloji belirlenir: Birincisi; kıvrıkcık saçlı genç bir erkek, üst gövdeyi kısmen açıkta bırakan bir palto giyer ve elinde kurban kabı ve bereket boynuzu tutar. İkinci tarzda kısa saçlarıyla pater *familias*ını temsil eder; kişisel genius (genius augusti) olarak capite velato görünümünde, bereket boynuzu, acerra ya da rulosu ve patera tutarak yansıtılır. Bu ikinci tip, Roma vatandaşının *pietas*ını ifade eder.

Genius Senatus Romani: Roma senatosunun koruyucu ruhunu, kişiliğini, kaderini ve soyunun üreme gücünü temsil eder. Erkek olarak kişileştirilerek kabartmalarda yer alır.

Girland: Bitki ve meyvelerden oluşan süsleme; bolluk ve bereketi temsil eder. Genelde iki ucundan kurdele ile asılır ve ortasına doğru üzerindeki bitkiler ve meyveler yoğunlaşır; kabartmalarda sıklıkla arka planda zenginleştirici unsur olarak da kullanılır.

Gladius: Roma askerlerinin standart silahları olup, sağ taraflarında taşınan, elli-elli altı cm uzunluğunda, sekiz cm genişliğinde, ağırlığı bir-bir buçuk kilo olan, iki tarafı keskin kılıç. İS 3. yüzyılda yerini spatha kılıcına (bkz. spatha) bırakır.

Guttus: Bir kurban töreninde kullanılan testi.

Haruspex: Aristokrat Etrüsk kökenli kahin. Çakan şimşek ve hayvan iç organlarından (exta/ bkz. extispicium), özellikle bağırsaklarından ve ciğerlerinden, kurban edilecek hayvanın tanrılara uygun olup olmadığına

ve tanrıların isteklerine bakar. Geç Cumhuriyet Dönemi'nde altmış üyeli *collegiumları* (birlik) oluşur.

Hasta: Uzunluğu iki buçuk – dört metre arasında değişen bu mızrak türü önceleri Roma ordusunun ana savaş silahıdır. Ancak İÖ 1. yüzyıl itibarıyla *legionlar* tarafından değil, atlılar ve bazı yardım/destek (*auxilia*) kuvvetleri tarafından tercih edilir.

İkonografi: Yunanca *eikon* (imaj, betim) ile *graphein* (yazmak, çizmek) kelimelerinin birleşiminden oluşur. Belli bir konuda, bir betimin veya sahnenin -anlatımın- zaman içinde değişmeyen bir görüntü içinde kalıplaşması ve sembolleşmesi.

İlluzionizm (Trompe-l'œil): Göz yanılsaması. Perspektif (derinlik/boyut) kullanarak üç boyutluluk algısı yaratmak. İlk örneklerini Pompei'deki duvar resimlerinde görürüz.

Imaginifer: Roma ordusunda, imparatorun betimlemesini (bkz. *imago*) taşıyan asker. Aquilifer legion kartalını, signifier *centurio signumunu* taşıırken, imaginifer ordunun önünde ilerler. Amaç zafer kazanan veya yönetime geçen imparatoru halka tanıtmaktır. Ancak betimin büst mü, heykel mi, resim mi olduğu bilgisi günümüze gelmemiştir.

Imago: İmparatorun veya önde gelen kişilerin büst şeklindeki betimlemesinin yuvarlak formdaki bir kalkan (*clipeus*) içinde yansıtılması ve ancak olarak taşınması.

Ius Imaginum: Atalara ait portrelerin raflara yerleştirilme izni.

Kompozisyon: Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre 'aynı ayrı parçaları bir araya getirerek bir bütün oluşturma biçimi ve işi' olarak tanımlanır. Arkeoloji'de heykeltıraşlık ve özellikle kabartma sanatında, bir figürün duruşu veya figürlerin sahne içindeki dağılımı, birbirleriyle ilişkilerinin sağlanması için yerleştirilişlerindeki planlama olarak ifade edilir. Sahneye perspektif -derinlik- kazandırma becerisi kompozisyona bağlıdır.

Lares: Köken olarak Etrüskler'de belli bölgelerin koruyucusu olduklarına inanılırdı. Çiftçilerin ürünlerinin ve evlerin (*lar familiaris*) koruyucu tanrıları. Genellikle bir evin ya da ailenin *lares*i olup evde, ona adanmış küçük bir kutsal alanda (*aedes*) tapınılırdı. Kırsalda *compitalia* kutlamaları çerçevesinde dört yol ağzlarının da koruyucu olarak yolların kesiştiği yerde tapınım görürler. Deniz veya kara yolu ile seyahat edenlerin de koruyucusudur.

Lares Compitales: Dört yol ağzlarının koruyucusunun rahipleri.

Legatus: 1) Senato kararı ile yetkilendirilen elçi; 2) *Legati decem*in senato komisyon üyeleri, sivil ve askeri konularda ilgili yetkili memurun yerine geçer. *Legati pro praetore*, eyalet senatolarında *proconsulun* altındadır ve

imparatorluk eyaletlerinde (provinciae) legati Augusti pro praetore olarak, imparatorun yerine emir yetkisi ile *provincada* ordulara hükmeder; 3) Augustus'tan bu yana legati, legati Augusti pro praetore altında, tek legio olur; 4) Legati iuridici imparatorun çağrısı üzerine eyalet yöneticilerinin özel adli durumlarında yetkili olarak yer alır; 5) Roma'nın veya yabancı kabilelerin elçilerine de legatus denir ve dokunulmazlıkları vardır.

Legio (Tümen): On cohortes, otuz manipuli; altmış kişi için altmış centuriae (her birinin bir centurio yönetimi) ile sayıları toplamda üç bin-altı bin arasında değişen; idari yetkileri ve taktik becerileri olan birlik. Önceleri Roma halkının hizmetinde olup, Marius'tan sonra meslek askerlerine dönüştürülür. Bu nedenle, *legiolarda* mimarlık mühendislik bilgisine sahip kişiler yer almaya başlar. Augustus itibarıyla belli eyaletlere bağlanır. Zor savaşlarda sayıları arttırılan ancak normalde sürekli olarak yimi beş-otuz legati tarafından idare edilen legiones bulunur. Ağır silahları olan piyadelerden oluşur. Yüz yirmi kadar legio atlısı da vardır.

Libasyon: Sıvı sunusu; sıvı kurbanı. Kutsal kabul edilen yerin üzerine sıvı 'kurban'ı yapılır. Sıvı; su, süt, bal, şarap veya zeytinyağı olabilir. Bu sunumun yanı sıra yiyecek kurbanı da yapılır. Kanın akıtıldığı kurbanlarda, törenin başında ve sonunda sıvı, yanmakta olan kurban hayvanının üzerine dökülür. Libasyon dualarda, yemin törenlerinde, bir seyahat öncesinde ya da *symposionlarda* yapılır.

Lictor: Muhafız. *Fascesler* (defne dallı değnek/baston/balta) ile kamu alanlarında farklı sayılarda olmak üzere *magistratusların* önünden ilerlerler; resmi tanrısallığın (kutsanmışlığın) simgesi olarak *magistrata* eşlik ederler. En önde giden *primus lictordur*. Sonda giden ve *consula* yakın olan *proximus lictordur*. Ayrıca yirmi dört lictor dictator için, on iki consul için, iki praetor urbanus için dolayısıyla on iki praetor peregrinus için, on iki ve Domitianus'tan sonra yirmi dört lictor imparator için tahsis edilir. Görevleri, *magistratın* önünden yürüyerek yol açtığı sırada, insanlara *magistrata* saygılarını göstermelerini hatırlatmaktır. Bir yandan da *magistratın* anlayış ve feraseti ile ilgili cümleler söylerler. Birçok sorumluluklarının yanı sıra tutuklama, zincire vurma veya öldürme yetkisine sahiptirler. Roma'da *toga*, savaş alanında *sagum*, zafer alaylarında palto giyerler.

Limus: Victimarii adı verilen ve kurban törenlerinde hizmet eden görevlilerin giydikleri önlük tarzındaki giysi.

Lorica Anatomica: Metalden zırh. Vücudun kaslarının metale yansıtılması nedeniyle 'anatomica' denir.

Lorica Hamata: Zincirlerden oluşan ve iki omuz üzerine zincir ile tutturulan otuz bin demir halkadan oluşarak on kilo ağırlığa sahip zırh. Atlılar tarafından özellikle tercih edilir.

Lorica Segmentata: Genelde yirmi altı parçadan oluşan ray tarzında, kısım kısım yani kademeli olup, hareketli vücudun farkı yerlerine uygun olarak ayrı ayrı üretilen (Schienenpanzer) zırh; ağırlığı on dört kilodur. Daha ziyade piyadeler tarafından tercih edilir.

Lorica Squamata: Demir veya bronzdan dökülen, on üç kilo ağırlığında, balık sırtı biçiminde zırh. Sert deri ile dikilerek, düşman silahının vücuda girmesi engellenir. Atılar tarafından tercih edilir.

Lunula: Hilal biçiminde, altından takı, iğne. Ayrıca askeriyede birçok sancak üzerinde görülür.

Lustrum/Lustratio: Arınma (genelde ordu adına) için kefarete kurbanı. Kurban verileceği zaman, arındırılacak olan kişi veya durum için kötülükleri uzaklaştıran ve kutsayıcı işlem. Lustrum işlemi *censores*lerin uygun görüşü ile beş yılda bir defa yapılır. Suovetaurilia (bkz. suovetaurilia) kapsamında üç hayvan (dişi domuz, koyun ve boğa) tanrılar için kurban edilir.

Magister Militum: Askerlerin başı, ordudan sorumlu.

Magistratus: Üst düzey devlet görevlilerinin adı: Aedili, censor, consul, dictator, praetor, questor birer magistratus makamıdır. Magistratus, Roma'da sivil devlet idaresinde gönüllülük çerçevesinde (honos) çalışmak üzere, halk oylaması sonucu dayanışmayı esas alarak bir yıllığına göreve gelir. Her *magistratus* bir veya daha fazla 'meslektaş'ından oluşan grubu vardır. Böylelikle görevi kötüye kullanma ihtimali grup içinde kontrol edilir. Üst düzey magistrat, altındakileri veto etme hakkına sahiptir: Curulis (mekki) sahibi olan (consul, praetor, censor, aedilis curulis) magistratus maiores (extraordinarii) ve olmayan (quaestor, tribunus plebis, aedilis plebeius) magistratus minores (ordinarii) şeklinde ikiye ayrılır. Censor, dictator, interrex ve magister equitum daimi mevkiler değildir. *Magistratus*ların takip eden yıllarda üst üste görev yapması da mümkün değildir. Her *magistratus*ın dini, kutsal görevi vardır. Ayrıca tapınakların, binaların, yolların korunması; ölçü ve ağırlık birimlerinin doğru kullanımının denetlenmesi; Roma'nın gıda ihtiyacının karşılanmasını kontrol etmek gibi geniş sorumlulukları bulunur. Önceleri senato yapılacakları belirler, *magistratus*lar uygularlardı. Daha sonra, süreç içinde görevleri biten *magistratus*lar senatoda yetki sahibi olmaya başlar. Mevkiler gönüllülük esasına dayandığından maaşlı değildir; özellikle seçim süreçlerinin maddi imkanlara bağlı olması nedeniyle zengin ve ayrıcalıklı insanlar (nobilitas) magistratus olur. Gittikçe imparatorların idari işlerde tüm hakları üzerlerine almaları ve *magistratus*ların imparatorların tavsiyesi ile göreve gelmeleri sonucunda, önemlerini yitirirler.

Mappa: Ketenden dokunan kumaş. Havlu, mendil veya peçete olarak kullanılır. Ayrıca özel kullanımları da vardır: Beyaz renkli mappa, yarışların başlaması için işaret vermek üzere sallanır; *consules* tarafından bir statü

göstergesi, zenginler tarafından da varlıklı olduklarının işareti anlamında yanlarında taşınır; kişinin yanında taşınması kolay olduğundan, üzerinde çeşitli kayıtların tutulduğu kumaş.

Nobilitas: Soylu.

Ordo equester: Cumhuriyet Dönemi öncesine geri giden ve asillerden oluşan atlılar. Üyeleri *censorlar* tarafından belirlenir. Önceleri atları verilirken, zaman içinde kendisi at sahibi olanlar seçilir. Bu 'şövalye'lerin, senatörler gibi özel hakları olur ve örneğin tiyatrolarda kendilerine tahsis edilen yerlerde otururlar. Princeps (bkz. princeps), imparatorluk için önemli katkılarda bulunan kişilere, özellikle de yetki sahibi askerlere bu unvanı verir.

Paenula: Roma Dönemi'nde giyilen palto. Kumaşa başın gireceği delik kesilerek, oradan vücuda giyilen ve bol döküm ile vücuda dağılan bol giysi. Önceleri köleler, statüsü düşük kişiler tarafından giyilse de, İS 3. yüzyıl itibarıyla at üzerinde veya seyahatte üst sınıf tarafından da tercih edilir. Hatta senatörler için resmi ortamların dışında giydikleri bir palto olarak da bilinir.

Paludamentum: Komutan ve üst düzey asker paltosudur. Pratik kullanımdan ziyade statü göstergesidir. Sol omuz üzerinden arkaya atılıp sağ omuzda bir iğne (fibula) ile tutturulur.

Patera: Büyüklüğü yetmiş cm olan, genelde kulpsuz, düz ve sadece ortası derin kurban, meyve ve sunu taşı. Sıvı, özellikle şarap sunusu için kullanılır (bkz. libation). Kurban kesildikten sonra kanı patera üzerinden aşağıya akıtılır.

Patrici: Ayrıcalıklı sınıfa ait Roma aristokrati. Roma'nın kuruluşunda büyük katkısı olan patres sülalesi mensuplarının senatodaki temsilcilerine verilen isim. Augustus ve takip eden imparatorlar, asil olduğu ve asaletlerinin kalıtsal olarak devam ettiği düşünülen bu soyun canlandırılması ve korunması için özen gösterir.

Penates: Ev halkının tanrıları. Ailelerin evlerini koruduklarına inanılan *penatesler*, lares (bkz. lares) ve pater *familiasın geniusu* (bkz. genius) gibi, evin ocağında tapınım görür. Roma kentinin *penatesi* olarak Samothrake Kabirion'u veya Dioskur'lar (Castor ve Pollux) kabul edilir; Samothrake *Kabirleri*, İÖ 3. yüzyıldan itibaren Aeneas tarafından kurtarılan Troias *penatları* ile özdeş tutulur. Bu da Roma'nın, kökenlerini Troia'ya geri götürmesinden ötürü önemlidir.

Perzonifikasyon: Kişileştirme. Bir soyut kavramın veya nesnenin (güneş, ruh, nehir) heykel veya kabartma olarak insan şeklinde aktarılması.

Phalarae: Altın, gümüş veya diğer metallerden yuvarlak kesilen parçalar. Üzerlerinde ayrıcalıklı ve önemli anlamları olan betimlemeler bulunur. Tanrılar, krallar, imparator gibi. Soylular, sert deriden yapılan taşıyıcılara veya kemerlere yerleştirilerek bunları göğüslerinin üzerinde süs olarak taşıır. Roma İmparatorluk Dönemi ordusunda, savaş ödülü olarak da verilir ve sıklıkla sancak (bkz. signum) üzerine yerleştirilirler.

Phalanks: Yunanlar'dan bu yana uygulanan savaş taktiği: Piyadelerin omuz omuza dizilerek, birbirlerini de koruma altına aldıkları düzen. Uzunluğu iki buçuk-altı metre arasında değişen mızraklarını öne doğru tutarlar.

Pietas: İmparatorun ve dolayısıyla halkın, tanrılara (pietas erga deos), aileleri ile akrabalarına (pietas erga parentes) ayrıca devlete, dolayısıyla vatanlarına (pietas erga patria) karşı görevlerini adil bir biçimde yerine getirme bilincini ifade eder. Bu anlayışın barış sağlayacağına inanıldığı için, 'barış' düşüncesinin karşılığı olarak da kabul edilir. İnsan ile tanrı arasındaki ilişki söz konusu olunca pietas, din kelimesi ile de özdeş olur. En nihayetinde pietas sahibi bir kişi dindar, adil ve sevgi doludur. İmparatorlar, kabartmalar üzerindeki propagandalarında bu vasıflara sahip olduklarını, betimlemeler aracılığıyla sıklıkla sergiler.

Pilum: Uzunluğu iki metre olup uzağa fırlatılan bu kılıç, bir-üç buçuk kilo arasında değişen ağırlığa sahiptir. Yedi buçuk-on beş metre uzaklığa kadar ulaşır ve Geç Antik Dönem'e kadar kullanılır.

Plebei: Sıradan halka mensup. Patricii (bkz. patricii) tarafından yürütülen devlet görevleri, senato ve patrii evliliklerinden men edilmiş olanlar. Sınıf mücadeleleri sonucunda tribunus concilium plebis adı altında kendi halk meclislerini kurma hakkı kazanırlar.

Pontifices (pontifex): Roma İmparatorluğu'nda üst dini memuriyet mevkisidir. Bir collegium *pontificum* bağlı olup, başlarında pontifex maximus vardır. En önemli rahipler birliğidir ve tüm devlet ve şahsi kültlerin idaresi kendilerindedir. İÖ 3. yüzyıl itibarıyla pontifex maximus halk tarafından seçilir. Vesta, penates ve Capitoline üçlüsü olan Iupiter-luno ve Minerva'dan olduğu gibi, kendi rahipleri olmayan tanrılardan da sorumludurlar. *Magistrat*lara dua ve adak sunumunu bildirirler ve tanrılar ile insanlar arasındaki köprü yani pontifices, böylelikle düzenlenir. Atalardan bilindiği şekli ile tüm dini törenleri ve kurban kesme işlemlerini yürütmekle sorumludur. Kesme, dua etme, tanrılara seslenme biçimlerini belirlemek, kült ve ibadet yerlerini oluşturmak ve devletin dini kutlama günlerini tespit ederek, başkanlık etmek en önemli görevleri arasındadır. İmparator sıklıkla pontifex maximus olarak kabartmalarda yer alır.

Popa: Sol omzunda balta (*securis*) taşıyan ve hayvan kurban etmekle görevlendirilen genç.

Praefectus: Bir magistrat veya imparator tarafından askeriye'nin idari işlerinden sorumlu olmak üzere göreve atanan kişi. Bu kişiler senato üyesi veya asil sınıftandır.

Praetor: Adli, mali işlerden sorumlu ve ordu yönetimi ile ilgili memur; imparatorluk askeri muhafızlarının, adli ve mali konularda yetki almaları. İÖ 450 yılına kadar Cumhuriyet Dönemi'nin en yüksek iki memuriyeti olarak bilinir. İÖ 367-240 yılları arasında consules mevkisinin yükünü hafifletmek üzere, aynı yetkiler ile donatılan *praetorlar* seçilir. Kent içindeki mahkeme karar süreçlerinde (*praetor urbanus*) yer alırlar. Plebii de bu görevde yer almaya başlar. Roma'nın büyümesi sonucunda, İÖ 242 yılı itibariye ikinci, İÖ 227'de üçüncü *praetor peregrinus* adı verilen *praetor* atanır; dördüncüsü Sicilya ve Sardinya, İÖ 197'de beşincisi ve Hispania eyaletinden sorumlu altıncısı atanır. Augustus Dönemi'ne gelene kadar sekiz *praetores* olur. Yargıç, ağır ceza mahkemesi başkanı, valilik, askeriye görevleri vardır; *propraetores* olarak bir eyaletin idaresini de alırlar. Süreç içinde ceza hukuku bağlantılı görevleri azalır ve daha ziyade organizasyonlardan sorumlu olurlar.

Princeps: Augustus'tan Diocletianus'a kadarki Roma imparatorlarını ifade eden kavram. 'Sıralamada ilk olan' anlamını taşıyan deyiş, zamanla 'aynılar içinde birinci; birinci vatandaş' anlamına gelir ve sivil gücün başındaki kişi olarak Roma imparatorunun unvanı olur.

Proconsul: Bir eyalette consul haklarına sahip kişi. Senato tarafından idare edilen eyalette zamanla valilik yapma hakkı alırlar. İmparatorun da zaten *proconsul* yetkisi vardır.

Profectio: Çıkış, ayrılış (bkz. *adventus*). Kabartmalarda genelde imparator ordunun önünde olmak üzere bir kentten ayrılarak savaşa gider.

Provincia: Eyalet. Önceleri *magistratusun* sorumluluk alanındadır (örneğin *consulesin* provincia Italia'sı; *praetoresin* provincia urbana ya da provincia *peregrinası* gibi). İÖ 227 itibariyle Italia'nın hakimiyet alanı dışında kalan ve vali yetkisi ile yönetilen topraklara provincia denir. Provincia halkı, para veya doğal zenginlikleri ile vergi verir. Vali olarak önceleri bir *questor* ile birlikte bir *praetores* yönetir, provinciae sayısı arttıkça *proconsules* ve *propraetores* olan valiler iş başına geçer. Provincia İÖ 27 itibariyle, krallık ve senato provinciae olarak düzenlenir. Krallık eyaletleri ordular tarafından korunur ve legati Augusti pro praetore tarafından yönetilir, senatoya bağlananlar ise, consul veya praetor olan *proconsules* tarafından idare edilir. Tahıl zengini Aegyptus, bu iki kategoriye de girmez ve imparator adına *praefectus Aegypti* tarafından idare edilir. İS 297 yılında Diocletianus bu ayrımı kaldırır ve yüz bir adet küçük provinciae oluşturur.

Pteryges: İS 1. yüzyıldan itibaren Roma askerleri tarafından kullanılan, otuz-elli cm uzunluğunda deri parçaları olup, üzerleri metal ile **bezenerek** kemere bağlanır. İşlevleri tam olarak bilinmemekle beraber süs olarak veya psikolojik amaçlı kullanılır: Asker hareket halindeyken ses çıkartıklarından, varlıklarının düşmanlar tarafından algılandığı düşüncesi askere moral vermiş olabilir.

Quadriga: Dört hayvanın, genellikle dört atın çektiği araba.

Questor: Cumhuriyet Dönemi'nde senatörün memuriyet kariyerinin başlarında verilen görev. İmparatorluk Dönemi'nde halk tarafından bir yıllığına seçilir. Her *consul*ün hizmetinde iki *questores consulis* olur. Zaman içinde sorumluluk alanları genişletilir ve şehrin gelirleri ile idari işlerinden sorumlu olurlar; ayrıca savcılık, eyaletlerde vali yardımcılığı görevleri verilir.

Rex Datus: Yönetici (kral) tayini. Özellikle Romalılar'ın fethettikleri topraklarda, yerel yönetici tayin etme işlemleri.

Ricinium: Dulların kullandığı omuzları, bazen de başı örten püsküllü dörtgen şal.

Rostra: Forum Romanum'da bulunan önemli kürsülere verilen isim.

Rotulus: Özellikle pergament malzemeden yapılan üzeri yazılı rulo.

Sacena: Tören baltası.

Sagum: Paludamentum gibi sol omuzdan arkaya atılıp, sağ omuz üzerinde iğne (fibula) ile tutturulan palto. Üst kısmı ayrıca katlanarak giyildiğinden omuzları rutubetten korur. İstenildiği taktirde bu kısım başın üzerine çekilebilir. Serilip üzerine yatıldığı gibi, kişi yattığında üzerine de çekerek kullanılabilir.

Scutum: Önce oval, daha sonra yüz yirmi-yüz otuz cm yüksekliğe ve altmış-yetmiş cm genişliğe sahip dörtgen bir biçim alan kalkan. Dokuz kilo ağırlığına sahiptir.

Securis: Kurban baltası.

Sella Curulis: Statü sembolü olarak yüksek rütbeli (curulis) *magistrat*ların (praetor, consul gibi) makam 'koltuk'ları. 'Koltuk', daha ziyade bir katlanan sandalye şeklinde olup 'x' biçimli bacakları vardır. Kol ve sırt yaslayacak kısımları yoktur.

Senator: Cumhuriyet (Republikan) ve İmparatorluk dönemlerinde idarede olan elit kesim.

Senatus: Cumhuriyet Dönemi öncesinde senatus, patricii soyundan gelen 'Yaşlılar'dan oluşan kuruldur. Krala, halkı temsil eder. Cumhuriyet Dönemi'nde özellikle daha önce magistratus olan senatores, karar merci

olarak yasa çıkarır ve bu kurulda ömür boyu üye olarak görev alır. İÖ 5. yüzyıldan sonra plebeii de burada yer alır. Senato, büyümekte olan Roma İmparatorluğu'nda giderek hükümet işlerinde söz sahibi olur; politik kararları almak ise bu süreçte eski *consularese* düşer. Bunlar *magistratusları* kontrol eder, dış politika hakkında her türlü kararı verir, eyaletlerin idari işlerini düzenler, vali atar ve çalışma süresini belirler. Mali ve dini işleri kontrol eder, devlet için tehlike oluşturması halinde, kanunları gözetmeksizin magistrat yetkilerine el koyar ve (senatus consultum ultimum) dictator atar. Augustus Dönemi'nde altı yüz senatör görev yapar. İlerleyen süreçte senatörler, imparatorun gücünün etkisi altına girer ve dış politikada ya da tehlike zamanlarında yaptıkları düzenlemeler konusunda etkilerini kaybeder.

Signiferi: Roma ordusunda centurio birliğine bağlı asker. Sancak (bkz. signum) taşır. Bazen miğferlerine eklenebilen bir maskeye kurt, aslan, ayı başı takar, sarkan ön kolları ve pençelerini de boyunda bağlayıp, geri kalan kısmı ile omuzlarını örter.

Signum: Sancak. Her cohort taşır ve farklı semboller ile süslüdür. Signum; vexillum (kumaş), aquila (Jüpiter'in kartalı), manus (dört parmağın bitişik, baş parmağın yana doğru tutulduğu el) veya imago (genelde yuvarlak çerçeve içinde imparator büstü) biçimindedir. Signiferi (signum taşıyan), diğer ellerinde *legionerler* gibi scutum değil, yuvarlak kalkan taşırlar.

Simulacrum: Kabartmalarda, genellikle bir kaide (podium) üzerinde sahneye yerleştirilen, imparator gibi önde gelen kişilerin veya tanrıların heykeli.

Situla: Bir *lanxın* (tabak) da kullanıldığı, içinde kurban edilen hayvanın pişirildiği kap, kova.

Spatha: İÖ 1. yüzyıldan, Orta Çağ'ın başlarına kadar kullanılır ve İS 3. yüzyıldan sonra Gladius kılıcının yerini tutar. Süreç içerisinde şekil değiştirir. Yetmiş beş cm-yüz on cm arasında değişen bir uzunluğa ve dört - altı cm arasında değişen bir genişliğe sahiptir. Önceleri biniciler tarafından kullanılır. Bunun nedeni pahalı çelikten yapıldığından ancak at sahibi zengin askerler tarafından kullanılabilirdi olmasıdır. Sonraları piyadeler tarafından kullanılsa da üst sınıfa özgü olmaya devam eder.

Stil / Stilistik: Sahnede yer alan figürlerin veya bezemelerin, teknik beceriyi yansıtan işçilikleri. İnsan betimlerinde yüzün veya vücudun inkarnatı (tendeki yumuşaklık veya gerginlik yansıması), vücudun esnekliği, saçların doğrallığı, giysilerin pililerinin gerçekliği yakalama oranı gibi ölçütler, aynı zamanda eserin yapıldığı dönemin becerisini veya tercihlerini yansıttığından, tarihlendirme kriteri sunarlar; bu nedenle 'stil kritiği' yapılır.

Suovetaurilia: Suovetaurilia kelimesi domuz (sus), koç (ovis) ve boğa (taurus) kelimelerinin bir araya getirilmesi ile oluşarak, bir tören sırasında bu üç türün kurban edilmesini ifade eder.

Suppedaneum: Ayak sehпасı.

Suggestus: Podium; yükseltilmiş koltuk; tribün anlamlarını içerir.

Tetrakhia: İS 293 yılında Diocletianus tarafından başlatılan ve Maximianus, Constantius Chlorus ile Galerius'u dahil ettiği "DörtlÜ Yönetim". Dört yönetici de imparator vasfını taşıır ancak ikisi daha yetkili kabul edilip augustus unvanını alırken, diğer ikisi caesar unvanını alır. Bu yönetim şekli İS 312 yılında Constantinus'un eş imparatorluğu sırasında sonlanırsa da, bazı politik uygulamalar devam eder; özellikle yetki paylaşımı İS 476/480 yıllarına kadar farklı biçimlerde sürdürölür.

Tabula Ansata: Özellikle zafer alaylarında taşınan, iki çubuğun ortasında bulunan levhadır ve üzerine, yenilgiye uğrayan ordu kumandanının adı, ele geçirilmiş olan kentler ve zafer ile ilgili bilgiler yazılır.

Toga: Yün olup altı metre uzunluğa, iki buçuk metre genişliğe sahip, yarım daire biçimindeki bir kumaştan elde edilen ve düğüm atılarak, kuşak bağlanarak veya iğne (fibula) ile tutturulmak suretiyle vücudun etrafına dolanarak giyilen Roma giysisi. Kumaşın kayma riski olduğundan kişinin hareket imkanını kısıtlayan bu giysinin eteklerine sıklıkla kurşun parçaları dikilir. Farklı şekillerde vücudu sarar (bkz. contabulatio ve umbo). Roma vatandaşlarının giydiği *togaya*; *magistratlar*, *praetorlar*, *consular* ve rahip birlikleri (pontifices, augur, euphone, quindecimviri) görev başındayken, kenarlarına yetmiş beş milimetre genişliğinde bir purpur (asıl kabul edilen erguvan rengi) bant dikilen *togayı* (toga praetexta) tercih ederek, statü farkını belli ederler.

Togati: Toga giyen kişi.

Trabea (ya da cinctus gabinus): Daha ziyade görev sırasında önemli şahsiyetler ve atlı asileri yani binici kesim tarafından da tercih edilmiş olan giysi. Kenarları purpur (erguvani renk) kumaş ile dikilerek bu giysinin belli bir kesim tarafından giyilebileceği belli edilir.

Tribunicia Potestas: Cumhuriyet Dönemi'nde *plebslerin* (halk) halk meclisinde yasa yapıcı iradede yer almak, senatoyu göreve çağırma ve başkanlık etmek gibi önemli haklar elde ettiklerini görürüz. Bu kavram, halk meclisinin yetkilerini ifade eder. Ancak Augustus ile beraber bu mevki ile yetkileri ayrıştırılır ve yetki imparatora geçer. Artık meclisin senato kararlarını feshetme yetkisi halkta değil, imparatordadır.

Tribus: İÖ 241 itibarıyla imparatorluğa dahil olan kentlerin ve bölgelerin otuz beşe bölünerek Roma vatandaşlarına censores tarafından verilmesi. Tüm *tribuslar* comitia dahilinde eşit oy hakkına sahiptir. Tribus atıllığı atadan geçtiğinden belli gruplar, o grup dahilinde kalırlar; örneğin azatlıklar hep azatlar grubundadır. Tribus, comitia *tributada* toplanarak idari işler, vergilendirme, askere alma konularında görüşür.

Trophaion (tropeum): Savaş meydanında düşmanın kaçıma başladığı veya yenik düştüğü yani zaferin kazanıldığı yerde, eldeki imkanlar ile dikilen zafer sembolü. Genelde silah yığınının dolayısıyla zırh, kalkan, ele geçirilen ganimet parçalarından oluşan 'trophaion', kazanılan zafere işaret eder ve ganimet yerine de geçer. Bu parçalar bir ağaç kütüğüne çakılarak insan biçimine (antropomorph) benzetilir. Bu şekli ile birçok kabartmada yer alır ve askeri zaferin sembolü haline gelir.

Tubicen: Trompet (tuba) çalan kişi. Bir metre kadar uzunluğa sahip olan bu üfleme aleti piyade birliklerinde işaret vermek üzere çalınır ve çalan kişinin bu mevkiyi saygıdeğerdir.

Tunica: Roma Dönemi'nde kadınlar ve erkekler tarafından giyilen yün giysi. Belden kemer ile daraltılabilir. Erkeklerde diz altına, kadınlarda ayak bileklerine kadar uzanır. Soğuk havalarda birkaç tunica üst üste giyilir. Renklerine ve süslemelerine göre statü belirleyicidir. Belli günlerde üzerine toga giyilir.

Tutulus: Özellikle flamen (devlet rahibi) eşleri (flaminica) tarafından saç takılan purpur (erguvan rengi) kurdele veya sıkıca başa oturan örtü ya da takke biçimli baş örtüsü. Saçın toplanarak veya örülerek yukarı kaldırılması ile oluşan topuzun düşmemesi için bağlanır/takılır.

Umbo: Toga giysisinin sol omuzdan öne atılması, arka parçasının arkaya alınması ve diğer ucunun sağ kol altından çekilmesi sonucunda sağ omzun kumaşsız olarak serbest kalması. Sonuçta sağ kol altından sol omuza uzanan u-formunda bir büyük kıvrım ortaya çıkar ve bir 'çanta' (sinus) biçimini alır. Bu kıvrım karın üzerinde bir potluk oluşturur ve bu kısma umbo denilir.

Ustrinum: Ölmüş olan imparator gibi kişilerin tanrılaşmış yani Divus olarak tanrılara yükselmesi için ölünün yakılması işleminde yapılan ve ahşap benzeri maddelerden oluşmuş yığın veya yükselti. Buraya, göğe ulaşmanın sembolü ve Iupiter'in atribütü olan bir kartal yerleştirilir.

Vesta: 1) Cybele, Terra ve Ops (Saturn'un annesi) için kullanılan diğer bir isim;

2) Saturn'un diğer kızı olarak ekinlerin, sürülerin ve evin tanrıçası. Onun tapınağında kutsal ateşin hiç sönmemesi Vesta bakire rahibeleri (Vestalis) tarafından sağlanır.

Vestalis: Vesta'nın bakire rahibeleri.

Vexillum: Savaş esnasında taktiklerin verildiği Roma ordusunun sinyal işareti ve ayrıca alay sancağı. Kumaştan yapıldığı için modern çağda kullanılan bayrakların öncüsü olarak kabul edilir. Dörtgen kumaş, bir yatay ahşaptan sarkıtılır. Genelde kırmızı kumaş üzerine yazı ve resimsel işaretler

işlenir. Vexillum, atlı *legion*erler (equites legionis) ve auxilia (destek) gibi çeşitli birlikler tarafından taşınır. *Legion*ların kartallı sancağının yanı sıra, tüm *legion*ların ana sancağı arasında yer alır.

Vicennalia: İmparatorun yönetimdeki yirminci yılını kutlaması (bkz. decennalia).

Victimarius: Kutsal kurbanı kesecek olan görevli; aynı zamanda büyük baş hayvan sahiplerine verilen isim.

Virtus: Erdem; savaşma cesareti olan kişi anlamını taşır. Kabartmalarda, askeri cesareti olanların tanrısal onura sahip oldukları düşüncesi ile bu soyut kavramın kişileştirmesi (perzonifikasyon) betimlenir. Vir, erkek anlamını taşır ve kişileştirme de askeri erdemi ifade ettiğinden erkektir. Söz konusu erkek asker, cesur, disiplinli, bedenen dayanıklı, itaatkar ve dayanıklıdır.

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA

Okurlar için burada, elinizdeki kitabın yazılmasında yol göstermiş olan belli başlı kaynaklar seçilmiştir.

1) ROMA'NIN RUHU: PROPAGANDA, 'SANAT' VE 'ROMALILAŞTIRMA'

Seçilmiş Antik Kaynakça

Millar, F., A Study of Cassius Dio, 1964. Loeb edition: 9 vols. 1914-1927; Penguin edition: The Roman History: The Reign of Augustus 1987.

Syme, R., Tacitus, 2 vols., 1958. Penguin Edition, 3 vols. (Agricola and Germaina 1948; Histories 1972; Annals 1971).

Walker, B., The Annals of Tacitus, 1960.

Wallace-Hadrill, A., Suetonius Tranquillus, G., 1983 (Suetonius'un eseri üzerine).

The Twelve Caesars, Penguin Edition 1957 (Suetonius'un eseri üzerine).

On İki Caesar'ın Yaşamı (Çev. Telatar, F – Özaktürk, G.), Ankara 2008 (Suetonius'un eseri üzerine).

Historia Augusta, Roma İmparatorları. Hadrianus'tan Clodius Albinus'a Cilt 1 (Çev. Samet Özgüler), İstanbul 2019.

Seçilmiş Modern Kaynakça

Bieber, M., 'Honos und Virtus' AJA 49, 1945, 25-34.

Bol, P.C., 'Die Geschichte der antiken Bilhauerkunst IV: Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians', Mainz am Rhein 2010.

Bonanno, A., 'Portraits and other Heads on Roman Historical Relief up to the Age of Septimius Severus', BAR, Suppl. 6, Oxford 1976, 117-136.

Brilliant, R., Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gesture to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage. Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences 14, New Haven 1963.

Brilliant, R., Roman Art from the Republic to Constantine, London 1974.

Erkiş, İ.U.- Summak, M.E., 'Propaganda ve Dış Politika', Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulu Dergisi Cilt 14, Sayı 1-2, 2011, 269-292.

Gabelmann, H., Antike Audienz- und Tribunalszenen, Darmsatdt 1984.

Gezer, Ö., 'Sanat Siyaset İlişkisi: Propaganda ve Protesto', İdil 6.39, 3091-3110, 2017.

Hannestad, N., Roman Art and Imperial Policy, Aarhus 1988.

Hamberg, P.G., Studies in Roman Imperial Art with Special Reference to the State Reliefs of the Second Century, Copenhagen 1945.

Heil, M., Die Jubilarfeiern der römischen Kaiser, (ed. H. Beck-H-U. Wiemer) Feiern und Erinnern. Geschichtsbilder im Spiegel antiker Feste, Studien zur Alten Geschichte 12, 2009, 167-240.

Heitz, Chr., Die Guten, die Bösen und die Hässlichen. Nördliche 'barbaren' in der römischen Bildkunst, Antiquitates. Archäologische Forschungsergebnisse Bd. 48, Hamburg 2009.

Hekster, O., 'The Roman Army and Propaganda', (ed.P. Erdkamp) A Companion to the Roman Army, 2007, 339-358.

Henig M., A Handbook of Roman Art, Oxford 1983.

Hölscher, T., Victoria Romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum 3. Jh. n.Chr., Mainz 1967.

Hölscher, T., 'Die Anfänge römischer Repräsentationskunst' RömMitt 85, 1978, 315 ff.

Hölscher, T., 'Beobachtungen zu römischen historischen Denkmälern, AA 1979, 337 ff.

Hölscher, T., 'Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst', JDI 95, 1980, 265 ff.

Hölscher, T., 'Die Stadt Rom als triumphaler Raum und ideologischer Rahmen in der Kaiserzeit, (ed. F. Goldbeck-J. Wiennad) Der römische Triumph in Prinzipat und Spätantike, 283-316, Berlin/Boston 2016.

İdil, V., Roma'da İmparatorluk Devri Zafer Taklari, Jale İnan Armağanı, Arkeoloji ve Sanat yayınları, 1989, 351-362.

Jones, H. S., 'Notes on Roman Historical Sculpture', Papers of the British School at Rome 2, 1906, 213-271.

Kleiner, D., Roman Sculpture, New Haven-London 1992.

Kolb, F., 'Zur Statussymbolik im antiken Rom' Chiron 7, 239-259.

Koepfel, G., 'Profectio und Adventus, BJB 169, 1969, 130-194.

Koepfel, G., 'Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit IV. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus hadrianischer bis konstantinischer Zeit', BJB 186, 1986, 1-90.

Korkmaz, F.D.-Arıkan, H., 'Sanat Siyaset İlişkisi Bağlamında Politik İmge', Journal of Arts 1.2, 2018, 25-38.

Krierer, K.R., Sieg und Niederlage. Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik,

Wien 1995.

Lehmann, G. A., Imperium und Barbaricum. Neue Befunde und Erkenntnisse zu den römisch-germanischen Auseinandersetzungen im nordwestdeutschen Raum – von der augusteischen Okkupationsphase bis zum Germanien-Zug des Maximinus Thrax (235 n. Chr.), Wien 2011.

L 'Orange, H.P.L., 'Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire, Princeton 1965.

Michels, Chr., 'Sieg und Triumph in der Zeit von Antoninus Pius bis Commodus', (ed. F. Goldbeck-J. Wienand) Der römische Triumph in Prinzipat und Späetantike, 2016, 215-254.

Michels, Chr., 'Usurpation und Prinzipatsordnung unter Antoninus Pius und Marc Aurel', (ed. V. Grieb) Marc Aurel – Wege zu seiner Herrschaft, 2016, 23–48.

Oppermann, M., Römische Kaiserreliefs, Leipzig 1985.

Özgan R., Roma Portre Sanatı I, İstanbul 2013.

Özgan R., Roma Portre Sanatı II, İstanbul 2013.

Özgan R., Roma Portre Sanatı III, İstanbul 2015.

Rodenwaldt, G., Über den Stilwandel in der Antoninischen Kunst. Abhandlungen der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst 1935, 3-27.

Rumpf, A., 'Römische Historische Reliefs', BJB155/156, 1955/1956, 112-119.

Ryberg, I.S., 'Rites of the State Religion in Roman Art', Memoirs of the American Academy in Rome, 22, New Haven 1955.

Schäfer, Spolia et Signa: Baupolitik und Reichskultur nach dem Parthererfolg des Augustus. Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen I. Phil.-hist.Kl., Göttingen 1998.

Seelentag, G., Die Herrschaftszeit der Kaiser Trajan, Hadrian und Antoninus Pius. Deutungsmuster und Perspektiven, (ed. A. Winterling) Zwischen Strukturgeschichte und Biographie. Probleme und Perspektiven einer römischen Kaisergeschichte der Zeit von Augustus bis Commodus, 2011, 295–315.

Strong D. E., Roman Imperial Sculpture. An Introduction to the Commemorative and Decorative Sculpture of the Roman Empire Down to the Death of Constantine, London 1961.

Strong D. E., Roman Art, London 1988.

Torelli, M., Typology and Structure of Roman Historical Reliefs, Ann Arbor 1982.

Vermeule, C. C., The Goddess Roma in the Art of the Roman Empire, 89, 1959.

Vermeule, C. C., Roman Art, Boston 1978.

von Blanckenhagen, P.H., Narration in Hellenistic and Roman Art, AJA 61, 1957, 78-83.

von Heinze, H., Roman Art, London 1990.

Wace, A. J. D., 'Studies in Roman Historical Reliefs', Papers of the British School at Rome 4, 1907, 233 vd.

Wallace-Hadrill, A., 'The Emperor and his Virtues, Historia 30, 1981, 298-323.

Weber, G. - Zimmermann, M., Propaganda-Selbstdarstellung-Repräsentation im römischen Kaiserreich des 1. Jahrhunderts. n. Chr., Stuttgart 2003.

Woloch, M., 'The Candidati Represented in Art', AJA 72, 1968, 386 vd.

Zanker, P., Roman Art, 2008 Rome-Bari.

Zanker, P., Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst, Munich 1995.

II) ÖNCÜ ÖRNEKLERİN ANLATTIKLARI

1) Delphi, Aemilius Paulus Anıtı

Kähler, H., 'Der Fries vom Reiterdenkmal des Aemilius Paulus in Delphi, 1956.

Taylor, M. J., 'The Battle Scene on Aemilius Paullus's Pydna Monument', Hesperia 85, 2016, 559-576.

2) Domitius Ahenobarbus Sunağı

Pollini, J., 'Gnaeus Domitius Ahenobarbus and the Ravenna Relief', RömMitt 88, 1981, 117-146.

Ryberg, I.S., 'Rites of the State Religion in Roman Art', Memoirs of the American Academy in Rome 22, New Haven 1955. (Domitius Ahenobarbus; Vicomagistri; Panel Reliefs M. Aurelius)

III) IULIUS – CLAUDIUS SÜLALESİ ve GEÇMİŞE SAYGI

1) Basilika Aemilia

Bauer, H., 'Basilica Aemilia', (ed. H.v. Hesberg-T. Hölscher-E. Künzl) Kaiser Augustus und die verlorene Republik, 1988, 200-212.

Furuhagen, H., 'Some Remarks on the Sculptured Frieze of the Basilica Aemilia in Rome', Opuscula Romana 111, 1961, 139-155.

2) Augustus ve Ara Pacis Augustae. Bir Barış Anıtı?

Akıncı Öztürk, E., 'Augustus'un Yayılmacı Politilasinın Doğası Üzerine', TAD, C.37/S. 63, 2018, 1-15.

Borbein, A.H., 'Die Ara Pacis Augustae. Geschichtliche Wirklichkeit und Programm, JDI 90, 1975, 242.

Buchner, E., 'Solarium Augusti und Ara Pacis', RömMitt 83, 1976, 319-365.

Budde, L., Ara Pacis Augustae, Hannover 1957.

Galinski, G. K., 'Venus in a Relief of the Ara Pacis Augustae', AJA 70, 1966, 233-243.

Hanell, K., 'Das Opfer des Augustus an der Ara Pacis, Op. Rom. 2, 1960, 31-120.

Hölscher, T., Historische Reliefs, (ed. H.v. Hesberg-T. Hölscher-E. Künzl) Kaiser Augustus und die verlorene Republik, 1988, 351-363.

Kähler, H., 'Die Ara Pacis und die Augusteische Friedensidee', JDI 69, 1954, 67-100.

Kleiner, D.E.E., 'The Great Freizes of the Ara Pacis Augustae. Greek Sources, Roman Derivatives and the Augustan Social Policy. Melanges de l'ecole Française de Rome. Antiquite 90, 1978, 753-785.

Moretti, G., 'Ara Pacis Augustae', Rome 1948.

Poulsen, V.H., 'Studies in Julio-Claudian Iconography: Ara Pacis Augustae' Acta Archaeologica 17, 1946, 1-7.

Rehak., R., 'Aeneas or Numa? Rethinking the Meaning of the Ara Pacis Augustae The Art Bulletin 83. 2, 2001, 190-208.

Richmond, I.A., 'The Ara Pacis Augustae', (ed. P. Salway) Roman Archaeology and Art, Essays and Studies by Sir Ian Richmond, 1969, 205-217.

Ryberg, I.S., 'The Procession of the Ara Pacis', Memoirs of the American Academy in Rome 19, 1949, 77-101.

Schäfer, M., 'Zum Tellusbild auf der Ara Pacis Augustae', Gymnaisum 66, 1959, 288 ff.

Settis, S., 'Die Ara Pacis, (ed. H.v. Hesberg-T. Hölscher-E. Künzl) Kaiser Augustus und die verlorene Republik, 1988, 400-426.

Sieveking, J., 'Zur Ara Pacis Augustae', JÖAI 10, 1907, 175-199 und Beiblatt 107 ff.

Simon, E., Ara Pacis Augustae, Tübingen 1967.

Strong, E., 'Terra Mater or Italia? JRS 27, 1937, 114 ff.

Toynbee, J.M.C., 'The Ara Pacis Reconsidered and Historical Art in Roman Italy'. Proceedings of the British Academy 39, 1953, 67-95.

Weinstock, S., 'Pax and the Ara Pacis', JRS 50, 1960, 44 ff.

3) Ara Pietatis Augustae

Hoffmann, L. M., 'The Official Priests of Rome Under the Julio Claudians', *Papers and Monographs of the American Academy in Rome* 16, 1955, 78 ff.

Jones, A.E., 'An Altar Imagined. A Historical Survey of the Construction and Destruction of the Ara Pietatis Augustae', *Ricerche di storia dell'arte* 3, 2005, 5-12.

Kleiner, F.S., 'The Flamen of the Ara Pietatis', *AJA* 75, 1971, 391-394.

Koeppel, G., 'Die Ara Pietatis Augustae: Ein Geisterbau', *RM* 89, 1982, 453-455.

Lattimore, S., 'A Greek Pediment on a Roman Temple', *AJA* 78, 1974, 55-61.

Ryberg, I.S., 'Rites of the State Religion in Roman Art', *Memoirs of the American Academy in Rome* 22, 1955, 65-75.

4) Suovetaurilia

Alföldi, A., 'Die zwei Lorbeerbäume des Augustus', *Bonn* 1973, 39-44.

Ryberg, I.S., 'Rites of the State Religion in Roman Art', *Memoirs of the American Academy in Rome* 22, New Haven 1955, 106 ff.

Vermaseren, M. J., 'The Suovetaurilia in Roman Art', *Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving te's-Gravenhage* 32, 1957, 7 ff.

5) Ravenna Kabartması

Hafner, G., 'Zum Augustus Relief in Ravenna', *RM* 62, 1955, 160-73.

Jucker H., 'Die Prinzen auf dem Augustus-Relief in Ravenna', *Melanges d'histoire ancienne et archeologie offerts a Paul Collart, Cahiers d'archeologie romande* 5, 1976, 237-267.

Pollini, J., 'Gnaeus Domitius Ahenobarbus and the Ravenna Relief', *RömMitt* 88, 1981, 117-146.

IV) FLAVIUS SÜLALESİ'NİN YENİ DÜNYASI

1) Titus Takı'nda Yahudi Yenilgisi

Bieber, M., 'Honos und Virtus' *AJA* 49, 1945, 25-34.

Kleiner, G., 'Der Triumph des Titus'. *Festschrift Max Wegner, Münster* 1962, 42-43.

Pfanner, M., 'Die Verlorene Inschrift des Titusbogens', *AA* 1981, 519 ff.

Pfanner, M., *Der Titusbogen*, Mainz 1983.

Ryberg, I.S., 'Rites of the State Religion in Roman Art', *Memoirs of the American Academy in Rome* 22, New Haven 1955, 146 ff.

Shannon, T.R., 'Manly' Emperor: Gendered Physical Depictions in the Propaganda of the Flavian Dynasty, Cardiff 2014 (submitted for the degree of masters).

Suess, J., *Divine Justification: Flavian Imperial Cult*, Oxford 2011.

2) Palazzo della Cancelleria Kabartmasi

Bergmann, M., 'Zum Fries B der Cancelleriareliefs', *Marburger Winckelmann-Programm* 1981, 19-32.

Bergmann, M. - Zanker, P., "Damnatio Memoriae" Umgearbeitete Nero und Domitiansporträts: Zur Ikonographie der flavischen Kaiser und des Nerva', *JDI* 96, 1981, 317-412.

Gauer, W., 'Ein Dakerdenkmal Domitians. Die Trajanssäule und das sogenannte grosse Trajanische Relief', *JDI* 88, 1973, 318-350.

Keller, E., 'Studien zu den Cancelleria-Reliefs. Zur Ikonographie der Personifikationen und Protectio-bzw. Adventusdarstellungen', *Klio* 49, 1967, 193-217.

Linfert, A., 'Propaganda und Programm. Eine Deutung des Cancelleriareliefs', *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 19, 1969, 56-62.

MacCann, A. M., A Re-dating of the Reliefs from the Palazzo della Cancelleria, *RömMitt* 92, 1972, 249-276.

Neutsch, B., 'Zur Meisterfrage der Cancelleria-Reliefs', *JDI* 63-64 (1948-49) 100-110.

Pfanner, M., 'Technische Beobachtungen an den Cancelleriareliefs', *AA* 1981, 514-518.

Richmond, I. A., 'Two Flavian Reliefs' (ed. P. Salway) *Roman Archaeology and Art. Essays and Studies by Sir Ian Richmond* London 1969, 223-228.

Ritter, H.W., 'Ein neuer Deutungsvorschlag zum Fries B der Cancelleriareliefs', *Marburger Winckelmann-Programm* 1982, 25-36.

Simon, E., 'Zu den Flavischen Reliefs von der Cancelleria', *JDI* 75, 1960, 134-156.

Syme, R., 'Domitian: the last years', *Roman Papers IV*, 1988, 252-277.

Toynbee, J.M.C., *The Flavian Reliefs from Palazzo della Cancelleria in Rome*, London 1957.

V) TRAIANUS'UN SAVAŞLARI VE BAŞARILARI

1) Extispicium Kabartması

Akşit, Ç., *Auspicious et Imperium: Roma Cumhuriyet Dönemi'nde İç Siyaset ve Kehanet*, (T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eskiçağ Dilleri ve Kùltürleri -Latin Dili ve Edebiyatı- Anabilim Dalı Doktora Tezi) 2011.

Koeppel, G., 'Profectio und Adventus, BJB 169, 1969, 130-194.

Ryberg, I.S., 'Rites of the State Religion in Roman Art', *Memoirs of the American Academy in Rome* 22, 1955.

Sieveking, J., 'Römisches Relieffragment', *Römmitt.* 40, 1925, 161-166.

2) Constantinus Takı'nda 'Büyük Traianus Frizi'

Faust, S., *Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit. Erzählerische Darstellungskonzepte in der Reliefkunst von Traian bis Septimius Severus*, 2012 Rahden.

Gauer, W., 'Ein Dakerdenkmal Domitians. Die Trajanssäule und das sogenannte grosse Trajanische Relief', *JDI* 88, 1973, 318-350.

Hamburg, P.G., *Studies in Roman Imperial Art with Special Reference to the State Reliefs of the Second Century*, Copenhagen 1945, 56-63. 168-171.

Koeppel, G., 'Profectio und Adventus, BJB 169, 1969, 158-161.

Koeppel, G., 'The Grand Pictorial Tradition of Roman Historical Representation During the Early Empire', *ANRW Principat Bd. 12*, 1. Teilband, 1982, 513-518.533.

Oppermann, M., *Römische Kaiserreliefs*, Leipzig 1985, 63-71.

Ryberg, I.S., 'Rites of the State Religion in Roman Art', *Memoirs of the American Academy in Rome*, 22, 1955.

Töpfer, K.M., *Signa Militaria. Die römischen Feldzeichen in der Republik und im Prinzipat*, RGZM, Mainz 2011.

3) Traianus Sütun'u

Baumer, L.E.-Hölscher. T-Winkler, L., 'Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs des Trajanssäule. Drei Fallstudien', *JDAI* 106, 1991, 261-295.

Beckmann, M., *Planning and Execution of the Frieze of Trajan's Column: The Case of Scene CXII. Columna Traiani*, (ed: F. Mitthof – G. Schörner), 2017, 77-86.

Cichorius, C., *Die Reliefs der Trajanssäule: I 1 (Tafeln). Die Reliefs des ersten Dakischen Krieges* (Berlin 1896). I. 2 (Text) Kommentar zu den

Reliefs des ersten Dakischen Krieges (Berlin 1896). II 1 (Tafeln) Die Reliefs des zweiten Dakischen Krieges (Berlin 1900). II 2 (Text) Kommentar zu den Reliefs des zweiten Dakischen Krieges (Berlin 1900)

Davis, G.A.T., 'Topography and the Trajans Column, JRS 10, 1920, 1-28.

Faust, S., Geschichte nach Plan: Überlegungen zur Erzählstruktur des Frieses der Traianssäule, Columna Traiani, (Ed: F. Mitthof – G. Schörner), 2017, 121-128.

Florescu, F.B., Die Traianssäule. Grundfragen und Tafeln, Bucharest-Bonn 1969.

Gauer, W., Untersuchungen zur Traianssäule, 1977.

Hölscher, T., Ideologieder Realität-Realitätder Ideologie. Narrative Struktur, Sachkultur und (Un-) Sichtbarkeit eines bildlichen Kriegsberichts, (ed.: F. Mitthof-G. Schörner) Columna Traiani-Traianssäule. Siegesmonument und Kriegsbericht in Bildern, TYCHE Sonderband 9, Wien 2017, 15-38.

Koepfel, G., 'A Military Itinerary on the Column of Trajan, RömMitt 87, 1980, 301-306.

Lehmann-Hartleben, K., Die Traianssäule. Ein Römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike, Berlin-Leipzig 1926.

Lepper, F. – Frere, Sh., Trajans Column, Gloucester 1988.

Patsch, C., 'Der Kampf um den Donauraum unter Domitian und Trajan'. Sitzungsberichte des ÖAW 217, 1937, I, 1-252.

Richmond, I. A., Trajans Army on Trajans Column. Papers of the British School at Rome 13, 1935, 1-40.

Rossi, L., Trajans Column and the Dacian Wars, London 1971.

Schnitzler, I., 'Die Traianssäule und die Mesopotamischen Bildanlagen', JDI 67, 1952, 43-77.

Scheiper, R., 'Bildprogramm der römischen Kaiserzeit unter besonderer Berücksichtigung der Trajans-Säule in Rom und korrespondierender Münzen, Bonn 1982.

Speidel, M., 'Die Schluss-Adlocutio der Traianssäule', RömMitt 78, 1971, 176 vd.

Stuart, J.H., 'The Historical Interpretation of the Reliefs of Trajans Column', Papers of the British School at Rome 5, 1910, 433-459.

Thill, E. W., 'Civilization under Construction: Depictions of Architecture on the Column of Trajan', AJA 114.1, 2010, 27-43.

4) Beneventum Taki

Andreae, B., 'Triumphbogen des Trajansbogens in Beneventum, RömMitt 86, 1979, 325 vd.

Domaszewski, A.v., 'Die politische Bedeutung des Traiansbogens in Beneventum', JÖAI 2, 1899, 173-192.

Fittschen, K., 'Das Bildprogramm des Traiansbogens von Beneventum, AA 1972, 742-788.

Gauer, W., 'Zum Bildprogram des Traiansbogen Beneventum', JDI 89, 1974, 308 ff.

Hassel, F.J., 'Der Traiansbogen in Beneventum, Mainz 1966.

Heitz, Chr., 'Des Kaisers neue Kinder. Romanitas und Barbarentum am Traiansbogen in Beneventum, RömMitt 112, 2005-2006, 207-224.

Hölscher, T., 'Alle Welt für Trajan. Beobachtungen zur Darstellung von Fremdvölkern an traianischen Staatsdenkmälern' (ed.: N. Blanc-A. Buisson, *Imago antiquitatis. Religionset iconographie du monde romain. Melagnes offers a Robert Turcan*), 1999, 281-289.

Lorenz, Th., 'Leben und Regierung Trajans auf dem Bogen von Beneventum, Amsterdam 1973.

Richmond, I.A., 'The Arch of Beneventum, Roman Archaeology and Art'. *Essays and Studies by Sir I. Richmond /ed.P. Salway*), London 1969, 229-238.

Simon, E., 'Die Götter am Traiansbogen zu Beneventum', *Trierer Winckelmannsprogramm* 1./2., 1979 / 1980, 1981, 3-15.

Snijder, G.A.S., 'Der Traiansbogen in Beneventum', JDI 41, 1926, 94-128.

5) 'Anaglypha Traiani'

Brown, N. G., 'The Living and the Monumental on the Anaglypha Traiani', *AJA* 124.4, 2020, 607-630.

Carter, J.B., 'The so-called Ballustrade of Trajan', *AJA* 14, 1910, 310-317.

Habetzeder, J., 'Marsyas in the Garden? Small-Scale Sculptures Referring to the Marsyas in the Forum', *Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rom* 3, 2010, 163-178.

Hammond, M., 'A Statue of Trajan Represented on the 'Anaglypha Traiani, *Memoires of the American Academy in Rome* 21, 1953, 127-183.

Jenkins, A.S., 'The Trajan Reliefs in the Forum Romanum, *AJA* 5, 1901, 58-82.

Rüdiger, U., 'Die Anaglypha Hadriani', *AntPl* 12, 1973, 161-174.

VI) HADRIANUS: BİR ENTELEKTÜEL

1) Hadrianeum'da Eyaletler Propagandası

Akşar, A., 'İmparator Hadrianus ve Anadolu Gezileri: Seyahatlerinin Amacı ve Güzergahı', *Amisos*, 4/6, 2019, 1-14.

D'Alessio, M. T., 'Der Tempel des Hadrian auf dem Marsfeld: Neue Rekonstruktionsvorschläge', *Antike Welt* 2015. 6, 2015, 22-25.

Hess, G. A., *The Hadrianic Tondi on the Arch of Constantine: New Perspectives on the Eastern Paradigms*. Pennsylvania State University 2011.

Houghtalin, L. R., 'The Personifications of the Roman Provinces', *Ann Arbor* 1966.

Juhász, L., 'Some Notes on the Hadrianeum Reliefs', *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 69, 2018, 84-96.

Kaya, M-Taşdöner Özcan, K., 'Roma İmparatoru Hadrianus ve Anadolu: Geziler, Eyaletler ve Kentler. Philia, Vir Doctus Anatolicus. Sencer Şahin Anısına Yazılar, 2016, 494-513.

Lipps, J., 'Das Hadrianeum auf dem Marsfeld in Rom. Einige Beobachtungen zur Architekturdekoration', *BJB* 210/211, 2010-2011, 102-138.

2) Constantinus Takı Üzerindeki Tondolar

Bieber, M., 'Die Medaillons am Constantinsbogen', *RömMitt* 26, 1922, 214-237.

Bulle, H., 'Ein Jagddenkmal des Kaisers Hadrian', *JDI* 34, 1919, 144-172.

Buschor, E., 'Die Hadrianischen Jagdbilder', *RömMitt* 38/39, 1923/24, 345-360.

Hess, G.A., *The Hadrianic Tondi on the Arch of Constantine: New Perspectives on the Eastern Paradigms*. Pennsylvania 2011 (Doktora Tezi).

Hoffa, W., 'Die Löwenjagd des Kaisers Hadrian', *RömMitt* 27, 1912, 97 ff.

Lehman-Hartleben, K., 'Zum Reliefsschmuck des Konstantinsbogen', *RömMitt* 35 1920, 143-152.

Maul, J., 'Hadrians Jagddenkmal', *JÖAI* 42, 1955, 53-67.

Petersen, E., 'Die Reliefmedaillons am Konstantinsbogen'. *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und Literatur*. *Neue Jahrbücher für Paedagogik* 17, 1906, 522 ff.

Sieveking, J., 'Die Medaillons am Konstantinsbogen', *RömMitt* 22, 1907, 345-360.

3) Arco di Portogallo'dan İki Panel

Boatwright, M.T., 'Hadrian and the City of Rome', *Princeton* 1987, 226-229. 231-234.

Ryberg, I.S., 'Rites of the State Religion in Roman Art', *Memoirs of the American Academy in Rome* 22, 1955.

Stucchi, S., 'L'arco detto di Portogallo sulla Via Flaminia' BullCom 73, 1950, 101-122.

Zanker, P., Die Apotheose der römischen Kaiser, Munich 2004.

VII) ANTONINLER VE SEVERUSLAR SÜLALELERİ: ANTONINUS PIUS, MARCUS AURELIUS VE SEPTIMIUS SEVERUS İLE PARLAK DÖNEM VE SONU

1) Antoninus Pius Sütün Kaidesi Üzerindeki Kabartma

Deubner, I., 'Die Apotheose des Antoninus Pius', RömMitt 27, 1912, 1-20.

Vogel, L., 'The Column of Antoninus Pius'. Studies Presented to G.M.A. Hanfmann, 1971, 189-194.

Vogel, L., The Column of Antoninus Pius, Cambridge 1973.

von Domaszewski, A., 'Zwei Römische Reliefs'. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Kl. 1910, 7 ff.

Zanker, P., Die Apotheose der römischen Kaiser, Munich 2004.

2) Marcus Aurelius Panelleri

Angelicoussis, E., 'Panel Reliefs of Marcus Aurelius', RömMitt 41, 1984, 141-205.

Beckmann, M., 'The Function of the Attribute of Liberalitas and its use in the Congiarium', American Journal of Numismatics 27, 2015, 189-198.

Petersen, E., 'Die Attikareliefs am Konstantinsbogen', RömMitt 5, 1890, 73-76.

Richmond, I.A., 'The Aurelian Panels'. Roman Archaeology and Art. Essays and Studies by Sir Ian Richmond (ed. Salway, P.) London 1969, 239-248.

Ryberg, I.S., 'Rites of the State Religion in Roman Art', Memoirs of the American Academy in Rome 22, 1955.

Ryberg, I.S., Panel Reliefs of Marcus Aurelius, New York 1967.

Speidel, M. A., 'Der Philosoph als Imperator. Marc Aurel und das Militaer', (ed. V. Grieb) Marc Aurel-Wege zu seiner Herrschaft, 2017, 49-74.

Stoll, O., Legionäre, Frauen, Militärfamilien. Untersuchungen zur Bevölkerungsstruktur und Bevölkerungsentwicklung in den Grenzprovinzen der Imperium Romanum, RGZM 53, Mainz 2006.

von Heinze, H., 'Zum Relief mit der Liberalitas des Marc Aurel, Latomus 103, 1969, 662-674.

Wegner, M., 'Bemerkungen zu den Ehrendenkmälern des Marcus Aurelius, AA 1938, 155-195.

3) Marcus Aurelius Sütun'u

Beckmann, M., The Column of Marcus Aurelius: The Genesis & Meaning of a Roman Imperial Monument, Chapel Hill 2011.

Hölscher, T., 'Die Säule des Marcus Aurelius: Narrative Struktur und ideologische Botschaft', (ed. J. Scheid-V. Huet) *Autour de la colonne Aurélienne: geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome*, 2000, 89-105.

Morris, J., 'The Dating of the Column of Marcus Aurelius', *Journal of Warburg and Courtauld Instituts* 15, 1952, 347 ff.

Pagenstecher, R., 'Zu den Markomannenhütten an der Marcussäule', *Germania* 3, 1919, 56-57.

Petersen, E.-Domaszewski, A.-Calderini, G., Die Marcussäule auf Piazza Colonna in Rome', Munich 1896.

Petersen, E., 'Die Marcussäule auf der Piazza Colonna in Rome', *AA* 1896, 2-18.

Scott Ryberg, I., 'Panel Reliefs of Marcus Aurelius', New York 1967.

Speidel, M.A., 'Der Philosoph als Imperator. Marc Aurel und das Militär'. *Marc Aurel-Wege zu seiner Herrschaft* (ed. V. Grieb) 49-75, Mörlenbach 2017.

Strobel, K., Die 'Markomannenkriege' und die neuen Provinzen Marc Aurels. Ein Modellfall für die Verflechtung von Innen- und Außenpolitik des Römischen Reiches. *Carinthia Romana und die römische Welt. Klagenfurt* 2001, 103-124.

Wegner, M., 'Die Kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule', *JDI* 1931, 61 vd.

4) Septimius Severus'un Roma Takı

Brilliant, R., 'The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum', *Memoirs of the American Academy in Rome* 29, 1967.

Gradoni, M. K., The Parthian Campaigns of Septimius Severus: Causes and Roles in Dynastic Limitation, *American Journal of Ancient History* 117, 2013, 3-24.

Hamberg, P.G., *Studies in Roman Imperial Art with Special Reference to the State Reliefs of the Second Century*, Copenhagen 1945, 145 ff.

Hartman, U., Ein Arsakide im Heer des Septimius Severus. Überlegungen zu den Hintergründen des zweiten Partherkrieges, *Electrum* 15, 2009, 250-266.

Kaya M. A., *Septimius Severus: Roma'nın Afrikalı İmparatoru, Arkeoloji ve Sanat Yayınları*, İstanbul 2008, 343.

Lloyd, M., 'The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum: A Re-Consideration'. *The Severan Dynasty: Case Studies in History, Art, Architecture, Economy and Literature*, New Jersey 2013, 541-571.

Newby, Z., 'Art at the Crossroad? Themes and Styles in Severan Art', (ed. S. Swain- S. Harrison- J. Elsner) *Severan Culture*, 2007, 201-249.

Perkins, J.D.W., 'The Art of the Severan Age in the Light of Tripolitanian Discoveries', *Proceedings of the British Academy* 37, 1951, 269-304.

Strocka, V.M., 'Beobachtungen an den Attikareliefs des Severischen Quadrifrons von Lepcis Magna', *AntAfr.* 6, 1972, 147 ff.

Zinserling, G., 'Altrömische Traditionselemente in Porträtkunst und Historienmalerei des dritten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung', *Klio* 41, 1963, 196 ff.

VIII) CONTANTINUS'UN BAŞARISI. ÖNCESİ VE SONRASI

1) Galerius Taki

Laubscher, H.P., *Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki. Der Perserzyklus des Galeriusbogens als Historische Quelle*, IstForsch Bd.1. 1975.

Meyer, H., 'Die Frieszyklen am sog. Triumphbogen des Galerius in Thessaloniki', *JDI* 95, 1980, 374 ff.

Mittag, P. F., *Processus Consularis, Adventus und Herrschaftsjubiläum. Zur Verwendung von Triumphsymbolik in der mittleren Kaiserzeit*. *Hermes* 137, 2009, 447-462.

Nicholson, O., *The Wild Man of the Tetrarchy: A Divine Companion for the Emperor Galerius*, *Byzantion* 54. 1, 1984, 253-275.

Rothman M.S.P., 'The Thematic Organisation of the Panel Reliefs on the Arch of Galerius', *AJA* 81, 1977, 429-454.

von Schönebeck, H., 'Die Zyklische Ordnung der Triumphalreliefs am Galeriusbogen in Saloniki', *Byzantinische Zeitschrift* 37, 1937, 361-370.

2) Decennalia Diocletiani Pedestal Kabartmaları

Kähler, H., *Das Fünfsäulendenkmal für die Tetrarchen auf dem Forum Romanum. Monumenta Artis Romanae* 3, Cologne 1964.

L 'Orange, H.P., 'Ein Tetrarchisches Ehrendenkmal auf dem Forum Romanum', *RömMitt* 53, 1938, 1-34.

3) Contantinus Taki

Berenson, B., *Arch of Constantine or the Decline of Form*, London 1954.

Faust, St., 'Original und Spolie. Interaktive Strategien im Bildprogramm des Konstantinsbogens, *RömMitt* 117, 2011, 377-408.

Frothingam, A.L., 'Who Built the Arch of Constantine?', *AJA* 19, 1915, 367-384.

Lehman-Hartleben, K., 'Zum Reliefsschmuck des Konstantinsbogens', *RömMitt* 35 1920, 143-152.

L'Orange, H.P., 'Rom und die Provinz in den spätantiken Reliefs des Konstantinsbogens', *AA* 1936, 595-607.

L 'Orange, H.P. – von Gerkan, A., *Der Spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*, Berlin 1939.

Petersen, E., 'Die Attikareliefs am Konstantinsbogen', *RömMitt* 5, 1890, 73-76.

Richardson, L., 'The Date and Program of the Arch of Constantine', *ArchCl* 27, 1975, 72-78.

Speidel, M.P., 'Maxentius and his Equites Singulares in the Battle at the Milvian Bridge', *Classical Antiquity* 5/2, 1986, 253-262.

Thiemann, E., 'Adventus und Profectio. Attikareliefs', *RömMitt* 66, 1959, 192-195.

4) I. Theodosius'un Kaide Kabartmaları

Bruns, G., 'Der Obelisk und seine Basis auf dem Hipodrom zu Konstantinopel', 1935.

Kähler, H., 'Der Sockel des Theodosiusobelisken als Denkmal der Spätantike', *ActaIRN*. 6, 1975, 45 ff.

Ulutürk, B., 'İstanbul'daki Geç Antik ve Bizans Dönemine Ait Dikilitaşlar'ın Kent İçindeki Konumları ve Geçirdikleri Tarihsel Değişim (İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi) 2010.

Wrede, H., 'Zur Errichtung des Theodosiusobelisken in Istanbul', *IstMitt* 16, 1966, 178 vd.

EXKURS: EPHEOS 'PARTH ANITI' ('BÜYÜK ANTONINLER SUNAĞI')

Eichler, F., 'Zum Partherdenkmal von Ephesos', *ÖJh* 49, 1971, Beih. 102-136.

Fuchs, M., 'Staatsideologie und Herrscherpanegyrik: Neue Überlegungen zum Parthermonument von Ephesos', *JbKHMWien* 4/5, 2003/03, 8-29.

Fittschen, K., 'Die Porträts am sogenannten Parthermonument. Vorbilder und Datierung', (ed. Seipel, W.) *Akten des Kolloquiums Wien. Schriften des Kunsthistorischen Museums* 10, 2006, 61-87.

Knibbe, D., 'Das Parthermonument von Ephesos: (Parthersieg) altar der Artemis (und Kenotaph des L. Verus) an der 'Triodos', *BerMatÖAI* 1, 1991, 5-18.

Landskron, A., 'Das Partherdenkmal von Ephesos. Ein Monument für die Antoninen' *ÖJh* 75, 2006, 143-184.

Oberleitner, W. - Gschwantler, K. – Bernhard Walcher, A. – Bammer, A., *Funde aus Ephesos und Samothrake. Katalog der Antikensammlung II*, Wien 1978.

Oberleitner, W., *Das Partherdenkmal von Ephesos. Ein Siegesmonument für Lucius Verus und Marcus Aurelius. Schriften des Kunsthistorischen Museums* 11, Wien 2009.

Seipel, W., *Das Partherdenkmal von Ephesos*, (ed. Seipel, W.) *Akten des Kolloquiums Wien. Schriften des Kunsthistorischen Museums* 10, 2006.

Stähler, K., 'Lucius Verus Parthicus Medicus. Zum Partherschlachtfries aus Ephesos, *Boreas* 10, 1987, 107-116.

RESİMLER LİSTESİ

Açıklama: Resimler, telif hakları açık olan 'Wikimedia Commons'ın şartlarına uyulmak suretiyle buradan alınmıştır ve alıntı yerinin belirtilmesinin şart koşulduğu durumlarda buna uyulmuştur. Telif haklarını ihlal etmemek için resimler üzerinde aydınlatma vb türde photoshop işlemleri yapılmamıştır; bu nedenle bazı resimlerin kalitesi ilgili metin kısımlarında anlatılan detayları yansıtmayabilir. Bu durumlarda okuyucu, internetten ilgili konunun daha iyi fotoğraflarına ulaşarak anlaşılabilirliği artırabilir. Resimlere erişim: 01-15 Mart 2021 tarihlerinde olmuştur.

Res. 1: Delphi, Aemilius Paulus Anıtı. Kaide, paye, kabartma ve atlı heykel çizimi.

(<https://classicalmonuments.tumblr.com/post/157900161521/monument-of-aemilius-paullus-delphi-167-bce>)

Res. 2: Delphi, Aemilius Paulus Anıtı. Roma-Makedon güçlerinin karşı karşıya gelmesini konu alan kabartma.

(<https://history.stackexchange.com/questions/55862/are-there-depictions-of-horsemen-in-roman-republic-other-than-on-the-coins>)

Res. 3: Domitius Ahenobarbus Sunağı. Neptün ve Amphitrite'nin evliliklerini kutlayan deniz yaratıkları ve tanrılar.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sea_thiasos_Nereis_Glyptothek_Munich_239_front.jpg)

Res. 4: Domitius Ahenobarbus Sunağı. 'Lustratio Exercitus' -ordunun kutsanması için kurban kesilmesi.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altar_Domitius_Ahenobarbus_Louvre_n2b.jpg)

Res. 5: Bazilika Aemilia. 'Tarpea'nın Cezalandırılması.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frieze_Basilica_Aemilia_Massimo_n3.jp)

Res. 6: Ara Pacis Augustae. Genel görünüş.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ara_Pacis_Rom.jpg#file)

Res. 7: Ara Pacis Augustae. Batı'da; sol giriş kabartması olan Palatin Tepesi'nin güney batısında bulunan mağrada, *Lupercal*e Romus ve Remulus'un emzirilmesi.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ara_Pacis_%E2%80%94_%22Lupercal%22_\(14727963166\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ara_Pacis_%E2%80%94_%22Lupercal%22_(14727963166).jpg))

Res. 8: Ara Pacis Augustae. Batıda; sağ giriş kabartması olan Aeneas.

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Ara_Pacis_relief_11.JPG)

Res. 9: Ara Pacis Augustae. Doğu'da; sağ giriş kabartması olan Roma.

(<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RomaAraPacisDeaRoma.jpg>)

Res. 10: Ara Pacis Augustae. Doğu'da; sol giriş kabartması olan Tellus.
([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tellus_\(mus%C3%A9_de_l%27Ara_Pacis,_Rome\)_\(33950310621\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tellus_(mus%C3%A9_de_l%27Ara_Pacis,_Rome)_(33950310621).jpg))

Res. 11a: Ara Pacis Augustae. Güney uzun friz. Augustus ve *lictör*lar.
(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ara_Pacis_relief#/media/File:Ara_Pacis_relieve_28.JPG; By Miguel Hermoso Cuesta - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=32520611>)

Res. 11 b: Ara Pacis Augustae. Güney uzun friz. Agrippa.
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:South_frieze_detail_Ara_Pacis.jpg)
Ya da ([https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Roman/233355/Procession,-south-wall-of-the-Ara-Pacis-\(marble\).html](https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Roman/233355/Procession,-south-wall-of-the-Ara-Pacis-(marble).html))

Res. 11 c: Ara Pacis Augustae. Güney uzun friz. Diğer Aile Fertleri.
(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ara_Pacis_relief#/media/File:Ara_pacis_fregio_lato_ouest_1.JPG) By Saiko - Own work, CC BY 2.5, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=870021>)

Res. 12: Ara Pacis Augustae. Kuzey uzun friz.
(<https://www.reed.edu/ara-pacis/altar/left-side-north/2-processional-frieze-1/>)

Res. 13: Ara Pietatis Augustae. Birinci alay. Roma Villa Medici; Museo Nuovo Capitolino Müzeleri
(<https://jcrelief22.wordpress.com/2011/03/24/ara-pietatis-augustae-julio-claudian-period-calgulanclaudian-joe-geranio/>).

Res. 14: Ara Pietatis Augustae. İkinci alay.
(<https://rdc.reed.edu/i/345a7627-cbb5-4f82-9458-31b48a9bd827/full>)

Res. 15: Ara Pietatis Augustae. Birinci kurban sahnesi. (Magna Mater Tapınağı?)
(<https://rdc.reed.edu/i/a141a3be-2e7d-4c92-a3fb-6d24146c3d2e>)

Res. 16: Ara Pietatis Augustae. İkinci kurban sahnesi.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sc%C3%A8ne_de_sacrifice_devant_le_temple_de_Mars_Ultor_sur_le_Forum_d%27Auguste.jpg

Res. 17: Suovetaurilia Kabartması. Paris Louvre Müzesi.
(https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=suovetaurilia+relief&titlein_the_Louvre_-_Spurlock_Museum%2C_UIUC_-_DSC05734.jpg)

Res. 18: Ravenna Kabartması. Museo Nazionale.
(<https://www.forumancientcoins.com/numiswiki/view.asp?key=Ravenna%20Relief>)

Res. 19: Titus Takı. Genel görünüş.
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_of_titus_2.jpg)

Res. 20: Titus Takı. Savaş ganimetlerinin Roma'ya getirilmesi.
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Arc_Titus_Forum_romanum_Rome_Italy.jpg)

Res. 21 a, b: Titus Takı. Titus'un *consecratio*su.

(<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch-titus-relief.jpg>) Çizim.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arch_Titus_relief_triumph_Forum_Romanum_Rome_Italy.jpg)

Res. 22: Titus Takı. Titus'un *apotheosis*i.

([https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special%3ASearch&search=haswbstatement%3AP180%3DQ723887&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:The_Arch_of_Titus,_Upper_Via_Sacra,_Rome_\(31978729035\).jpg](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special%3ASearch&search=haswbstatement%3AP180%3DQ723887&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:The_Arch_of_Titus,_Upper_Via_Sacra,_Rome_(31978729035).jpg))

Res. 23 a,b: Palazzo della Cancelleria Kabartması. B Frizi.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cancelleria-Relief-Fries_B.jpg)

(<http://www.rome101.com/Cancelleria/>)

Res. 24: Palazzo della Cancelleria Kabartması. A Frizi.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cancelleria-Relief-Fries_A.jpg)

Res. 25: Extispicium Kabartması. İmparator ve togatı.

(<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4695>)

Res. 26: Extispicium Kabartması. Boğanın kurban edilmesi.

(<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4694>)

Res. 27: Constantinus Takı'nda 'Büyük Traianus Frizi'. Reksontruksiyon ve Adventus.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Trajan%27s_frieze#/media/File:Trajan_frieze_\(reconst\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Trajan%27s_frieze#/media/File:Trajan_frieze_(reconst).jpg); By Cassius Ahenobarbus - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=25752443>). (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RomaArcoCostantGrandeFregioTrian.jpg>)

Res. 28: Constantinus Takı'nda 'Büyük Traianus Frizi'. Romalılar ile Daklar arasındaki savaş.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Trajan%27s_frieze#/media/File:CornicenKonstantinsbogen.jpg; By Rabax63 - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=45122879>).

Res. 29: Constantinus Takı'nda 'Büyük Traianus Frizi'. Traianus'un at üzerinde, savaşa katıldığı sahne.

(http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/109images/Roman/imperial_sculpture/trajanic_relief.jpg)

Res. 30: Constantinus Takı'nda 'Büyük Traianus Frizi'. Dak tutsakları ele geçiren, onların gövdeden ayrılmış başlarını gösteren Romalı askerin sahnesi.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Trajan%27s_frieze#/media/File:Larc_de_Constantin_\(Rome\)_\(5983225971\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Trajan%27s_frieze#/media/File:Larc_de_Constantin_(Rome)_(5983225971).jpg); By Jean-Pierre Dalbéra from Paris, France - L'arc de Constantin (Rome), CC BY 2.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=24668790>).

Res. 31: Traianus Sütun'u. Genel görüntü.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trajan_column_\(Rome\)_September_2015-1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trajan_column_(Rome)_September_2015-1.jpg))

Res. 32: Traianus Sütun'u yakın plan genel görüntü.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trajan%27s_Column_reliefs.jpg)

Res. 33: Traianus Sütun'u. Roma ordusunun köprüden geçişi.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:007_Conrad_Cichorius,_Die_Reliefs_der_Traianssäule,_Tafel_VII_\(Ausschnitt_01\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:007_Conrad_Cichorius,_Die_Reliefs_der_Traianssäule,_Tafel_VII_(Ausschnitt_01).jpg))

Res. 34: Traianus Sütun'u. İmparatorun askerleri ile birlikte kurban kesmesi.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:066_Conrad_Cichorius,_Die_Reliefs_der_Traians%C3%A4ule,_Tafel_LXVI.jpg)

Begrüßung Traians durch Barbaren (Szene XC); feierliches Opfer (Szene XCI); Straßenbau im Gebirge (Szene XCII)

Res. 35: Traianus Sütun'u. İmparatorun *adlocutiosu*.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:011_Conrad_Cichorius,_Die_Reliefs_der_Traians%C3%A4ule,_Tafel_XI.jpg; Ansprache *adlocutio* Traians an die Truppen (Szene X); Errichtung von Befestigungswerken (Szene XI)

Res. 36: Traianus Sütun'u. Roma ordusunun inşai faaliyetleri.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trajan%27s_Column_\(Roman_Soldiers_Building_a_Fortress\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trajan%27s_Column_(Roman_Soldiers_Building_a_Fortress).png))

Res. 37: Traianus Sütun'u. Düşmanların dehşet içinde dağlara kaçması.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:032_Conrad_Cichorius,_Die_Reliefs_der_Traians%C3%A4ule,_Tafel_XXXII.jpg)

Große Schlacht gegen die Daker (Szene XL); Flucht der Daker ins Gebirge (Szene XLI)

Res. 38: Traianus Sütun'u. Karagah inşası için ağaç kesimi.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:014_Conrad_Cichorius,_Die_Reliefs_der_Traians%C3%A4ule,_Tafel_XIV.jpg)

Bäume fällende Legionäre (Szene XV); Bau einer Festung (Szene XVI); römische Festungswerke am Fluß (Szene XVII); Einbringung eines dakischen Gefangenen (Szene XVIII)

Res. 39: Traianus Sütun'u. Victoria.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:057_Conrad_Cichorius,_Die_Reliefs_der_Traians%C3%A4ule,_Tafel_LVII.jpg)

Siegesgöttin und Trophäen (Szene LXXVIII)

Res. 40: Traianus Sütun'u: Daklar'ın yenilgi ve Decebalus'un ölümü.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Da%C3%A7ya_Sava%C5%9Fıar%C4%B1#/media/Dosya:106_Conrad_Cichorius,_Die_Reliefs_der_Traians%C3%A4ule,_Tafel_CVI.jpg)

Res. 41: Traianus Sütun'u: Üzüntü ifadesinin yüze yansımına örnek.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:023_Conrad_Cichorius,_Die_Reliefs_der_Traians%C3%A4ule,_Tafel_XXIII.jpg)

Flußübergang dakischer Scharen (Szene XXXI)

Res. 42: Beneventum Takı. Genel görünüş.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Arch_of_Trajan,_Beneventumo,_Italy_-_49970797911.jpg)

Res. 43: Beneventum Takı. Takının geçit kısmındaki kurban sahnesi.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beneventum,_Arch_of_Trajan_\(XI\)\(4748784377\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beneventum,_Arch_of_Trajan_(XI)(4748784377).jpg))

Res. 44: Beneventum Takı. İmparatorun bağışları -alimentari-.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beneventum,_Arch_of_Trajan_\(V\)\(4749426268\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beneventum,_Arch_of_Trajan_(V)(4749426268).jpg))

Res. 45: Beneventum Takı. Traianus'un orta Danube Bölgesi'nde (Caruntum, Aquincum) askeri üssü denetlemesi.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Trajan_\(Beneventumo\)_Reliefs#/media/File:The_Arch_of_Trajan,_Beneventumo,_Italy_-_49866557071.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Trajan_(Beneventumo)_Reliefs#/media/File:The_Arch_of_Trajan,_Beneventumo,_Italy_-_49866557071.jpg))

Res. 46: Beneventum Takı. Traianus ve Iupiter.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Arch_of_Trajan,_relief_depicting_a_\(decapitated\)_togate_Trajan_with_his_lictors_meeting_a_group_of_barbarians_with_Jupiter_standing_in_the_centre_Beneventumo,_Italy.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Arch_of_Trajan,_relief_depicting_a_(decapitated)_togate_Trajan_with_his_lictors_meeting_a_group_of_barbarians_with_Jupiter_standing_in_the_centre_Beneventumo,_Italy.jpg))

Res. 47: Beneventum Takı. Traianus zamanının sağladığı evrendeki mutluluk ve bereket (felicitas Orbis Terrarum).

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beneventumo_arco_di_Traiano.JPG)

Res. 48: Beneventum Takı. Askere alma ile bağlantılı etkinlikler.

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/The_Arch_of_Trajan%2C_Beneventumo%2C_Italy_-_49866872737.jpg)

Res. 49: Beneventum Takı. Yeni düzenin getirilmesi (restitutio).

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Trajan_\(Beneventumo\)_Reliefs#/media/File:The_Arch_of_Trajan,_Trajan_raises_up_the_conquered_province_Dacia,_Beneventumo,_Italy_-_49866556486.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Trajan_(Beneventumo)_Reliefs#/media/File:The_Arch_of_Trajan,_Trajan_raises_up_the_conquered_province_Dacia,_Beneventumo,_Italy_-_49866556486.jpg))

Res. 50: Beneventum Takı. Traianus ve tanrılar (solda).

(<https://www.romeartlover.it/Benevento.html>)

Res. 51: Beneventum Takı. İmparatorun *adventusu*.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Trajan_\(Beneventumo\)_Reliefs#/media/File:Arco_di_Traiano_\(Beneventumo\),_Traiano._%C3%A8_accolto_dai_Geni_del_Popolo_Romano,_del_Senato_e_dell'Ordine_Equestre.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Trajan_(Beneventumo)_Reliefs#/media/File:Arco_di_Traiano_(Beneventumo),_Traiano._%C3%A8_accolto_dai_Geni_del_Popolo_Romano,_del_Senato_e_dell'Ordine_Equestre.jpg))

Res. 52: Beneventum Takı. Üç alegorik figürün imparatoru karşılaması.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Trajan_\(Beneventumo\)_Reliefs#/media/File:Arco_di_Traiano_\(Beneventumo\),_Traiano_fa_il_suo_ingresso_a_Roma_nell'estate_del_99,_dopo_aver_sistemato_il_confine_renano_della_provincia_della_Germania_superiore_di_cui_era_governatore_all'atto_della_sua_proclamazione_ad_imperatore.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Trajan_(Beneventumo)_Reliefs#/media/File:Arco_di_Traiano_(Beneventumo),_Traiano_fa_il_suo_ingresso_a_Roma_nell'estate_del_99,_dopo_aver_sistemato_il_confine_renano_della_provincia_della_Germania_superiore_di_cui_era_governatore_all'atto_della_sua_proclamazione_ad_imperatore.jpg))

Res. 53: Beneventum Takı. Traianus'un Italia'da ticareti desteklemesi.
([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Trajan_\(Beneventum\)_-_Reliefs#/media/File:Arco_di_Traiano_\(Beneventum\),_La_stabilit%C3%A0_e_la_sicurezza_raggiunta_dall'Impero_sotto_Traiano.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Trajan_(Beneventum)_-_Reliefs#/media/File:Arco_di_Traiano_(Beneventum),_La_stabilit%C3%A0_e_la_sicurezza_raggiunta_dall'Impero_sotto_Traiano.jpg))

Res. 54: Beneventum Takı. Traianus, Virtus-Italia ve Diana.
([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Trajan_\(Beneventum\)_-_Reliefs#/media/File:Arco_di_Traiano_\(Beneventum\),_Traiano_appare_in_primo_piano_a_sinistra_seguito_dai_littori._Il_tema_%C3%A8_forse_legato_alle_provvidenze_per_i_veterani_nelle_regioni_del_Reno_e_del_Danubio.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Trajan_(Beneventum)_-_Reliefs#/media/File:Arco_di_Traiano_(Beneventum),_Traiano_appare_in_primo_piano_a_sinistra_seguito_dai_littori._Il_tema_%C3%A8_forse_legato_alle_provvidenze_per_i_veterani_nelle_regioni_del_Reno_e_del_Danubio.jpg))

Res. 55: Beneventum Takı. Adventus ve tanrılar (Iupiter, Iuno, Minerva)
([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Trajan_\(Beneventum\)_-_Reliefs#/media/File:The_Arch_of_Trajan,_Beneventum,_Italy_-_4986655981.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Trajan_(Beneventum)_-_Reliefs#/media/File:The_Arch_of_Trajan,_Beneventum,_Italy_-_4986655981.jpg))

Res. 56: Beneventum Takı. 'Yeni Romulus' olarak Traianus.
([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Trajan_\(Beneventum\)_-_Reliefs#/media/File:The_Arch_of_Trajan,_Trajan_is_accompanied_by_Hadrian_and_followed_by_lictors_in_the_act_of_being_received_by_Rome,_Beneventum,_Italy_-_49866871592.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Trajan_(Beneventum)_-_Reliefs#/media/File:The_Arch_of_Trajan,_Trajan_is_accompanied_by_Hadrian_and_followed_by_lictors_in_the_act_of_being_received_by_Rome,_Beneventum,_Italy_-_49866871592.jpg))

Res. 57: Beneventum Takı. Victoira Traianus'u taçlandırır.
([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Trajan_\(Beneventum\)_-_Reliefs#/media/File:The_Arch_of_Trajan,_coffered_ceiling_with_a_representation_of_Trajan_in_military_breastplate_crowned_with_a_laurel_wreath_by_Victory,_Beneventum,_Italy_-_49866021688.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Trajan_(Beneventum)_-_Reliefs#/media/File:The_Arch_of_Trajan,_coffered_ceiling_with_a_representation_of_Trajan_in_military_breastplate_crowned_with_a_laurel_wreath_by_Victory,_Beneventum,_Italy_-_49866021688.jpg))

Res. 58: 'Anaglypha Traiani'. Alimenta.
(<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1885>).

Res. 59: 'Anaglypha Traiani'. Vatandaşların vergi borçlarının kaldırılması.
(<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1884>).

Res. 60: Hadrianeum Kabartmaları. Dacia işileştirme
([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Plynth_with_personification_of_provincia_\(Thrace%3F\)__\(PMT_137\)_#/media/File:Rilievo_con_personificazione_di_provincia_2014-11-9.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Plynth_with_personification_of_provincia_(Thrace%3F)__(PMT_137)_#/media/File:Rilievo_con_personificazione_di_provincia_2014-11-9.jpg); By Unknown author - Self-photographed by Szilas in the Palazzo Massimo, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=38083498>).

Res. 61: Hadrianeum Kabartmaları. Phrygia işileştirme.
([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Reliefs_from_the_Hadrianeum_in_Rome_\(Naples\)_#/media/File:Bithynia_Hadrianeum_MAN_Napoli_Inv79_n01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Reliefs_from_the_Hadrianeum_in_Rome_(Naples)_#/media/File:Bithynia_Hadrianeum_MAN_Napoli_Inv79_n01.jpg))

Res. 62: Hadrianeum Kabartmaları. Scythia işileştirme.
([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Reliefs_from_the_Hadrianeum_in_Rome_\(Naples\)_#/media/File:Armenia_Hadrianeum_MAN_Napoli_Inv79.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Reliefs_from_the_Hadrianeum_in_Rome_(Naples)_#/media/File:Armenia_Hadrianeum_MAN_Napoli_Inv79.jpg); By Marie-Lan Nguyen (2011), CC BY 2.5, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=16479585>)

Res. 63: Hadrianeum Kabartmaları. Bithynia kişileştirmesi

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Personification_of_a_province%2C_plinth_from_the_Temple_of_Hadrian%2C_2_of_7%2C_145_AD%2C_marble_-_Musei_Capitolini_-_Rome%2C_Italy_-_DSC06217.jpg)

Res. 64: Hadrianeum Kabartmaları: Trophaia.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Reliefs_from_the_Hadrianeum_in_Rome_\(Rome\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Reliefs_from_the_Hadrianeum_in_Rome_(Rome)) _- _Dacian_Draco#/media/File:Dacian_Draco_Capitolini_Museum_IMG_6304.jpg; By CristianChirita - Own work, CC BY-SA3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18532226>)

Res. 65 (soldaki resim): Constantinus Takı Üzerindeki Tondolar. Ava gidiş.

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Arco_di_Costantino_-_Roma_23.jpg)

Res. 66 (sağdaki resim): Constantinus Takı Üzerindeki Tondolar. Silvanus'a kurban sunumu.

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Arco_di_Costantino_-_Roma_23.jpg)

Res. 67 (soldaki resim): Constantinus Takı Üzerindeki Tondolar. Domuz avı.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Hadrian%27s_round#/media/File:Arco_di_Costantino_-_Roma_20.jpg)

Res. 68 (sağdaki resim): Constantinus Takı Üzerindeki Tondolar. Apollon'a kurban.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Hadrian%27s_round#/media/File:Arco_di_Costantino_-_Roma_20.jpg)

Res. 69 (soldaki resim): Constantinus Takı Üzerindeki Tondolar. Ayı avı.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Hadrian%27s_round#/media/File:Arco_di_Costantino_-_Roma_22.jpg)

Res. 70 (sağdaki resim): Constantinus Takı Üzerindeki Tondolar. Diana'ya kurban sunumu.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Hadrian%27s_round#/media/File:Arco_di_Costantino_-_Roma_22.jpg)

Res. 71 (soldaki resim): Constantinus Takı Üzerindeki Tondolar. Aslan avı.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Hadrian%27s_round#/media/File:Arco_di_Costantino_-_Roma_21.jpg)

Res. 72 (sağdaki resim): Constantinus Takı Üzerindeki Tondolar. Hercules'e kurban.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Hadrian%27s_round#/media/File:Arco_di_Costantino_-_Roma_21.jp)

Res. 73: Arco di Portogallo'dan Paneli. Sabina için son konuşma. Alimenterari.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rilievo_dall%27Arco_di_Portogallo,_elargizione_di_aiuti_alimentari_ai_bambini_romani,_II_sec._dc..JPG)

Res. 74: Arco di Portogallo'dan Paneli. Sabina'nın *Apotheosisi*.

([https://www.google.com.tr/imgres?imgurl=https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Relief_from_the_Arc_of_Portugal_%2528Arco_di_Portogallo%2529_representing_the_apotheosis_of_Sabina_%2528wife_of_Hadrian%2529%252C_2nd_century_AD%252C_Palazzo_Nuovo%252C_Capitoline_Museums_%252813100275563%2529.jpg&imgrefurl=https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Relief_from_the_Arc_of_Portugal_\(Arco_di_Portogallo\)_representing_the_apotheosis_of_Sabina_\(wife_of_Hadrian\)_2nd_century_AD_Palazzo_Nuovo_Capitoline_Museums_\(13100275563\).jpg&docid=wixwUlgY8HsbHM&tbnid=mHY0KkbqkF6RM&vet=1&w=3250&h=4490&source=sh/x/im#imgsrc=mHY0KkbqkF6RM&imgdii=rlg4QQZ0YybwmM](https://www.google.com.tr/imgres?imgurl=https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Relief_from_the_Arc_of_Portugal_%2528Arco_di_Portogallo%2529_representing_the_apotheosis_of_Sabina_%2528wife_of_Hadrian%2529%252C_2nd_century_AD%252C_Palazzo_Nuovo%252C_Capitoline_Museums_%252813100275563%2529.jpg&imgrefurl=https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Relief_from_the_Arc_of_Portugal_(Arco_di_Portogallo)_representing_the_apotheosis_of_Sabina_(wife_of_Hadrian)_2nd_century_AD_Palazzo_Nuovo_Capitoline_Museums_(13100275563).jpg&docid=wixwUlgY8HsbHM&tbnid=mHY0KkbqkF6RM&vet=1&w=3250&h=4490&source=sh/x/im#imgsrc=mHY0KkbqkF6RM&imgdii=rlg4QQZ0YybwmM))

Res. 75: Antoninus Pius Sütün Kaidesi Üzerindeki Kabartmalar. Antoninus Pius ve Faustina'nın *apotheosisi*.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonius_Pius_Column_Base.JPG9)

Res. 76: Antoninus Pius Sütün Kaidesi Üzerindeki Kabartmalar. Decursio sahnesi.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Base_della_colonna_antonina,_decursio_dx_01.JPG9)

Res. 77: Marcus Aurelius Panelleri. Profectio, Constantinus Takı Üzerinde.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Marcus_Aurelius_reliefs#/media/File:Marcus_Aurelius_relief,_Adventus_Profectio.jpg; By Images by David Castor or a subcategory thereof.) - Own work, CC0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=94914205>)

Res. 78 (sağdaki resim): Marcus Aurelius Panelleri. Lustratio Exercitus, Constantinus Takı Üzerinde.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Marcus_Aurelius_reliefs#/media/File:ArcoCostRilMAurS3-4.jpg; By MM - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=61998027>)

Res. 79 (soldaki resim): Marcus Aurelius Panelleri. Adlocutio, Constantinus Takı Üzerinde.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Marcus_Aurelius_reliefs#/media/File:ArcoCostRilMAurS3-4.jpg; By MM - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=61998027>)

Res. 80: Marcus Aurelius Panelleri. Marcus Aurelius At Üzerinde, Palazzo dei Conservatori'de.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Bas_relief_from_Arch_of_Marcus_Aurelius_Marcus_Aurelius_showing_his_clemence_to_barbarii.jpg)

Res. 81: Marcus Aurelius Panelleri. Clementia (düşmanın boyunduruk altına girmesi -submissio- / düşmanı affetmek -clementia), Constantinus Takı Üzerinde.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Marcus_Aurelius_reliefs#/media/File:Marcus_Aurelius_relief_Liberalitas_Clementia.jpg; By This image was produced by me, David Castor (user:dcastor). Own work, CC0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=94914118>)

Res. 82: Marcus Aurelius Panelleri. Submissio, Constantinus Takı Üzerinde.
(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Marcus_Aurelius_reliefs#/media/File:ArcoCostRilMAurS1-2.jpg; By MM - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=61998026>)

Res. 83: Marcus Aurelius Panelleri. Rex Datus, Constantinus Takı Üzerinde.
(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Marcus_Aurelius_reliefs#/media/File:ArcoCostRilMAurS1-2.jpg; By MM - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=61998026>)

Res. 84: Marcus Aurelius Panelleri. Adventus, Constantinus Takı Üzerinde.
(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Marcus_Aurelius_reliefs#/media/File:Marcus_Aurelius_relief,_Adventus,_Profectio.jpg; By Images by David Castor or a subcategory thereof.) - Own work, CC0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=94914205>)

Res. 85: Marcus Aurelius Panelleri. Victoria (at arabasında, kendi topraklarında zafer ile karşılanmak) Palazzo dei Conservatori.
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bas_relief_from_Arch_of_Marcus_Aurelius_triumph_chariot.jpg)

Res. 86: Marcus Aurelius Panelleri. Capitolin'de Kurban, Palazzo dei Conservatori'de.
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bas_relief_from_Arch_of_Marcus_Aurelius_showing_sacrifice.jpg)

Res. 87: Marcus Aurelius Panelleri. Liberablitias (bir sivil inisiyatif olarak bağışta bulunmak = Largesse) Constantinus Takı Üzerinde.
(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Marcus_Aurelius_reliefs#/media/File:Marcus_Aurelius_relief,_Liberalitas,_Clementia.jpg; By This image was produced by me, David Castor (user:dcastor). Own work, CC0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=94914118>)

Res. 88: Marcus Aurelius Sütun'u. Genel Görünüş. Roma'da Piazza Colonna'da.
([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Column_of_Marcus_Aurelius_\(Rome\)_#/media/File:Marc_Aurel_column_detailed_view_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Column_of_Marcus_Aurelius_(Rome)_#/media/File:Marc_Aurel_column_detailed_view_01.jpg))

Res. 89: Marcus Aurelius Sütun'u. Nehrin geçilmesi ile başlanması.
([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Column_of_Marcus_Aurelius_\(Rome\)_Details#/media/File:Roman_Pontoon_Bridge,_Column_of_Marcus_Aurelius,_Rome,_Italy.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Column_of_Marcus_Aurelius_(Rome)_Details#/media/File:Roman_Pontoon_Bridge,_Column_of_Marcus_Aurelius,_Rome,_Italy.jpg); By User: MatthiasKabel - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6077630>)

Res. 90: Marcus Aurelius Sütun'u. Quadi coğrafyasında yağmur 'mucize'si.
([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Column_of_Marcus_Aurelius_\(Rome\)_-_Details#/media/File:Column_of_Marcus_Aurelius_-_detail2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Column_of_Marcus_Aurelius_(Rome)_-_Details#/media/File:Column_of_Marcus_Aurelius_-_detail2.jpg) By Barosaurus Lentus - Own work, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7268210>)

Res. 91: Marcus Aurelius Sütun'u. Düşman betimleri.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Column_of_Marcus_Aurelius_\(Rome\)_-_Details#/media/File:Column_of_Marcus_Aurelius_-_detail4.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Column_of_Marcus_Aurelius_(Rome)_-_Details#/media/File:Column_of_Marcus_Aurelius_-_detail4.jpg); By Barosaurus Lentus - Own work, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7268351>)

Res. 92: Septimius Severus Takı. Genel görünüş.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:09808_-_Rome_-_Rome_-_Arch_of_Septimius_Severus_\(3504260023\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:09808_-_Rome_-_Rome_-_Arch_of_Septimius_Severus_(3504260023).jpg))

Res. 93: Septimius Severus Takı. Sütun kaidelerinde tutsaklar.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Forum_arch_of_septimius_severus.jpg)

Res. 94: Septimius Severus Takı. Birinci Panel:.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Septimius_Severus_\(Rome\)_-_Reliefs_of_the_war#/media/File:Arco_di_settimio_severo,_pannello_01_mirrored.PNG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Septimius_Severus_(Rome)_-_Reliefs_of_the_war#/media/File:Arco_di_settimio_severo,_pannello_01_mirrored.PNG); By Arco_di_settimio_severo,_pannello_01.JPG: sailkoderivative work: Cristiano64 (talk) - Arco_di_settimio_severo,_pannello_01.JPG, CC BY 2.5, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11542662>)

Res. 95: Septimius Severus Takı. İkinci Panel: Edessa.

(<https://www.livius.org/pictures/italy/rome/rome-forum-romanum/rome-forum-arch-of-severus/arch-of-severus-relief-east-right/>)

Res. 96: Septimius Severus Takı. Üçüncü Panel: Seleucia veya Babylon.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Septimius_Severus_\(Rome\)_-_Reliefs_of_the_war](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Septimius_Severus_(Rome)_-_Reliefs_of_the_war); By Jean-Pol GRANDMONT - Own work, CC BY 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=85109951>)

Res. 97: Septimius Severus Takı. Dördüncü Panel: Ctesiphon.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Septimius_Severus_\(Rome\)_-_Reliefs_of_the_war#/media/File:ArcoSettimioSeveroPart.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Septimius_Severus_(Rome)_-_Reliefs_of_the_war#/media/File:ArcoSettimioSeveroPart.jpg); By The original uploader was MM at Italian Wikipedia. - Transferred from it. wikipedia to Commons by Marcok., CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3766387>)

Res. 98: Galerius Takı: Genel görünüş. Thessaloniki.

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Thessaloniki_Arch_and_tomb_of_Galerius.jpg)

Res. 99: Galerius Takı: Galerius ve süvari birlikleri. Adlocutio

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Galerius_\(Thessaloniki\)_-_Reliefs#/media/File:20160516_292_thessaloniki.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Galerius_(Thessaloniki)_-_Reliefs#/media/File:20160516_292_thessaloniki.jpg); By Jean Housen - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48986264>)

Res. 100: Galerius Takı: Pers delegasyonu kabulü.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Galerius_\(Thessaloniki\)_-_Reliefs#/media/File:20160516_293_thessaloniki.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Galerius_(Thessaloniki)_-_Reliefs#/media/File:20160516_293_thessaloniki.jpg); By Jean Housen - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48986263>)

Res. 101 (alttaki resim): Galerius Takı: Kurban sahnesi

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Galerius_\(Thessaloniki\)_-_Reliefs#/media/File:Kamarastory.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Galerius_(Thessaloniki)_-_Reliefs#/media/File:Kamarastory.jpg); By Angelos Kottas - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=51757156>)

Res. 102 (en alttaki resim): Galerius Takı: Pers delegasyonu hediyelerinin kabulü.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Galerius_\(Thessaloniki\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Galerius_(Thessaloniki)) _-_-
Reliefs#/media/File:Arch_of_Galerius_(%22Kamara%22),_Thessaloniki,_Greece_(3332897943).jpg; By Tilemahos Efthimiadis from Athens, Greece - Arch of Galerius ("Kamara"), Thessaloniki, Greece, CC BY 2.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=42615155>)

Res. 103 (en üstteki resim): Galerius Takı: Adventus.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Galerius_\(Thessaloniki\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Galerius_(Thessaloniki)) _-_-
Reliefs#/media/File:07Thessaloniki_Galerius5.jpg; By Fingalo - Own work, CC BY-SA 2.0 de, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2311915>)

Res. 103 (ortadaki resim): Galerius Takı: Galerius ve Narses (?) arasındaki savaş.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Galerius_\(Thessaloniki\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Galerius_(Thessaloniki)) _-_-
Reliefs#/media/File:07Thessaloniki_Galerius5.jpg; By Fingalo - Own work, CC BY-SA 2.0 de, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2311915>)

Res. 104 ve Res. 103 (en alttaki resim): Galerius Takı: Tahtlarındaki imparatorlar paneli.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Galerius_\(Thessaloniki\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Galerius_(Thessaloniki)) _-_-
Reliefs#/media/File:Arch-of-Galerius-2.jpg; By The original uploader was Nefasdicere at English Wikipedia. - Transferred from en. wikipedia to Commons., CC BY 2.5, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1764692>)

Res.105: Galerius Takı: Persler ile savaş.

(<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5b/EI%C3%A9phants00288.JPG>)

Res. 106: Decennalia Diocletiani Pedestal (Kaide) Kabartmaları. Victoria. Roma Forum Romanum.

([https://commons.m.wikimedia.org/wiki/Category:Decennalia_base_\(Rome\)](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/Category:Decennalia_base_(Rome)) _-_-#/media/File:RomaForoRomanoBaseDecennalia.JPG)

Res. 107: Decennalia Diocletiani Pedestal (Kaide) Kabartmaları. Souvetaurilia.

([https://commons.m.wikimedia.org/wiki/Category:Decennalia_base_\(Rome\)](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/Category:Decennalia_base_(Rome)) _-_-#/media/File:Decenallien.JPG)

Res. 108: Decennalia Diocletiani Pedestal (Kaide) Kabartmaları. Kurban kesme.

(<https://brill.com/view/book/edcoll/9789004291966/BP000002.xml>)

Res. 109: Decennalia Diocletiani Pedestal (Kaide) Kabartmaları. Geçit/alay.

([https://commons.m.wikimedia.org/wiki/Category:Decennalia_base_\(Rome\)](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/Category:Decennalia_base_(Rome)) _-_-#/media/File:Roman_relief_Forum_Romanum_Decennalia_Base_Rome_(2005).jpg)
CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=115423>)

Res. 110: Constantinus Takı. Genel görünüş.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Arch_of_Constantine#/media/File:Roma_Arch_Constantine.JPG; By Rita1234 - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=8699011>)

Res. 111: Constantinus Takı. Profectio.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Constantine%27s_rounds#/media/File:Decorations_on_Arch_of_Constantine,_West_Profectio.JPG)

Res. 112: Constantinus Takı. Verona'nın kuşatılması (obsidio).

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Constantine%27s_frieze#/media/File:RomaArcoCostantinoTondiAdrianeiSudSx.jpg)

Res. 113: Constantinus Takı. Pons Milvius savaşı.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Constantine%27s_frieze#/media/File:Arch_of_Constantine,_Constantinian_frieze,_Battle_of_the_Milvian_Bridge.jpg)

Res. 114: Constantinus Takı. Adventus/zafer alayı.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Constantine%27s_frieze#/media/File:Arch_of_Constantine,_East_Frieze.jpg)

Res. 115: Constantinus Takı. Constantin'in *rostradan* hitabeti (adlocutio; Oratio Augusti).

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Hadrian%27s_round#/media/File:Constantinian_frieze,_North_east,_Oratio.jpg)

Res. 116: Constantinus Takı. Congiarium/Liberalitas.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Constantine%27s_frieze#/media/File:EB1911_Roman_Art_-_Constantine_Distributing_a_Dole.jpg)

Res. 117: Constantinus Takı. Luna Tondo.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Constantine%27s_rounds#/media/File:Arco_di_Costantino_-_Roma_28.jpg)

Res. 118: Constantinus Takı. Sol Tondo.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arch_of_Constantine_-_Constantine%27s_rounds#/media/File:Arco_di_Costantino_-_Roma_29.jpg)

Res. 119: Theodosius Obelisk Kaide Kabartmaları. Kuzeyden genel görünüş.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:North_face_-_Emperor_and_his_court_%26_Transport_of_the_obelisk_\(Obelisk_of_Theodosius\)_#/media/File:Turkey-03233_\(11312650043\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:North_face_-_Emperor_and_his_court_%26_Transport_of_the_obelisk_(Obelisk_of_Theodosius)_#/media/File:Turkey-03233_(11312650043).jpg)

Res. 120: Theodosius Obelisk Kaide Kabartmaları. Kuzeybatı taraf (Yunanca yazıtın üzerinde): I. Theodosius, II. Valentinian, Honorius, Arcadius.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constantinople_Theodosius_base_NW.jp)

Res. 121 a ve b: Theodosius Obelisk Kaide Kabartmaları. Kuzeydoğu taraf: I. Theodosius, Honorius, Arcadius (ve alt kısmında obeliskin taşınması sahnesi).

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:North_face__Emperor_and_his_court_%26_Transport_of_the_obelisk_\(Obelisk_of_Theodosius\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:North_face__Emperor_and_his_court_%26_Transport_of_the_obelisk_(Obelisk_of_Theodosius)) #/media/File:Reliefs_on_the_base_of_the_Obelisk_of_Theodosius.jpg);([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:North_face_Emperor_and_his_court_%26_Transport_of_the_obelisk_\(Obelisk_of_Theodosius\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:North_face_Emperor_and_his_court_%26_Transport_of_the_obelisk_(Obelisk_of_Theodosius)) #/media/File:Obelisk_of_theodosius_2.JPG; By Derzsi Elekes Andor - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=94995243>)

Res. 122 a ve b: Theodosius Obelisk Kaide Kabartmaları. Güneybatı taraf: I. Theodosius, II. Valentinian, Honorius, Arcadius ve alt blok üzerinde hipodromda yarışlar.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hippodrome_Constantinople_2007_006.jpg; https://open.conted.ox.ac.uk/sites/open.conted.ox.ac.uk/files/styles/full_size/public/resources/DSC_1075.JPG?itok=3il_VMmf)

Res. 123: Theodosius Obelisk Kaide Kabartmaları. Güneydoğu taraf (Latince yazıtın üzerinde): I. Theodosius, Arcadius ve Honorius.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Obelisk_of_Theodosius_-_East_face.JPG)

Res. 124: Ephesos Anıtı'nın İllustrasyonu.

(<https://www.flickr.com/photos/carolemage/5745826454/>; Carole Raddato)

Res. 125: Ephesos Anıtı: Evlatlık Edinme Serisi'nde İmparatorlar Paneli (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ephesos_Museum#/media/File:Ephesos_P1210431.JPG; By Deror Avi - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=32599707>)

Res. 126: Ephesos Anıtı: Evlatlık Edinme Serisi'nde Yaşlı Faustina Paneli (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ephesos_Museum#/media/File:Ephesos_P1210429.JPG; By Deror Avi - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=32599679>)

Res. 127: Ephesos Anıtı: Savaş Serisi'nde 'Barbar' Liderin Atı Üzerinde Yaralanması Paneli

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ephesos_Museum#/media/File:Ephesos_P1210428.JPG; By Deror Avi - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=32599667>)

Res. 128: Ephesos Anıtı: Savaş Serisi'nde Dört Atın Çektiği Zafer Kazanan At Arabası Paneli

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ephesos_Museum#/media/File:047.Efez.JPG; By Magdalena Siudy (Freta) - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1043316>).

Res. 129: Ephesos Anıtı: Kent Kişileştirmeleri Serisi'nden Ctesiphon ve Seleukeia Paneli

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ephesos_Museum#/media/File:Ephesos_P1210439.JPG; By Deror Avi - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=32599837>)

Res. 130: Ephesos Anıtı: Apotheose Serisi'nden imparator, Nike, Helios, Virtus ve Tellus Paneli

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Parthian_Monument#/media/File:The_apotheosis_of_Lucius_Verus.jpg; By Lukas Uhde - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=40177364>).

Res. 131: Ephesos Anıtı: Apotheose Serisi'nden Artemis Selene Paneli

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ephesos_Museum#/media/File:Ephesos_P1210433.JPG; By Deror Avi - Ownwork, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=32599733>)

Res. 132: Ephesos Anıtı: Tanrılar Serisi'nden Aphrodite ve Cybele (?); solda bir nymphe (?) Paneli.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ephesos_Museum#/media/File:Ephesos_P1210438.JPG; By Deror Avi - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=32599818>)

YAZARIN ÖZGEÇMİŞİ

Serra DURUGÖNÜL, babasının görevi nedeniyle bulunduğu Almanya'nın Hamburg kentinde 1962 yılında doğmuştur. Yine aynı nedenle ilköğretime İsrail'de (Tabeetha School of Jaffa) başlamış, Romanya'da (American School of Bucharest) ve TED Ankara Koleji'nde sürdürmüş, orta ve lise eğitimine yine TED Ankara Koleji'nde devam ederek, aynı kurumun lisesinden 1978 yılında mezun olmuştur.

1978 yılında Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nü kazanmış, ancak Almanya/Bonn, Rheinische-Friedrich-Wilhelms-Universitesi'nde anadali Klasik Arkeoloji, yan dalları Avrupa Sanat Tarihi ve İslam Sanat Tarihi Bölümleri'nde olmak üzere, lisans eğitimini 1980-1984 yılları arasında tamamladıktan sonra, Arkeolog olarak aynı üniversitede 1984-1986 yılları arasında Yüksek Lisans'ını ve yine aynı üniversitede 1986-1989 yılları arasında Doktora'sını tamamlamıştır. Doktora tezini 'Dağlık Kilikia Kaya Kabartmaları' ('Felsreliefs im Rauhen Kilikien'-BAR Yayınları 1989) üzerine, Prof. Dr. Hanns Gabelmann danışmanlığında yapmıştır.

Yardımcı Doçent olarak 1989-1992 yıllarında Bilkent Üniversitesi'nde çalıştıktan sonra, 1993 yılında Mersin Üniversitesi'nde Arkeoloji Bölümü'nü kurarak görevine başlamıştır ve halen burada öğretim üyesi olarak çalışmaya devam etmektedir. 1994 yılında Doçentliğini; 2000 yılında da Profesörlüğünü almıştır.

1993-2016 yılları arasında, kurucusu olduğu Mersin Üniversitesi Arkeoloji Bölümü'nde, Bölüm Başkanı olarak görev yapmıştır. 1998 yılından bu yana da 'Kilikia (Alanya – İskenderun Körfezi arası) Arkeolojisi'ni Araştırma Merkezi'nin Müdürlüğünü yürütmektedir.

1998 yılından bu yana kesintisiz olarak çıkmakta olan ve 2006 yılından beri Arts and Humanities Index, Ebsco ve Proquest'te taranan 'Kilikia Arkeolojisi Araştırma Merkezi'nin dergisi OLBA'nın editörlüğünü sürdürmektedir.

Yüz adet araştırma makalesi ve dört kitabı vardır.

1993-1997 yılları arasında 'Silifke-Erdemli Yüzey Araştırmaları'ni yürütmüş, sonuçlarını birçok yayın ile ortaya koymuştur.

1998-2003 yıllarında 'Nagidos Kazısı'nın başkanlığı yürütmüş ve 'Nagidos. Bir Kazının Sonuçları' başlıklı kitabı meslektaşları ile birlikte çıkartmış, editörlüğünü de yapmıştır.

2001 yılında 'Kuzey Kıbrıs Yüzey Araştırması'na başkanlık etmiş ve sonuçlarını makaleler halinde yayınlamıştır.

2004-2010 yılları arasında 'Kızkalesi Yüzey Araştırmaları'na başkanlık yapmış ve sonuçlarını yayınlamıştır.

2010-2017 yılları arasında çeşitli müzelerde (Silifke, Tarsus, Manisa) çalışarak hem belli başlı heykeller üzerine yayın yapmış, hem de müze kataloglarının yayınına meslektaşları ile birlikte hazırlamış, editörlüğünü de yapmıştır.

2018 yılında 'Heykeller Konuşabilseydi. Antik Yunan Sanatına Toplumsal Açıdan Bir Bakış' başlığını verdiği kitabını yayınlamıştır.

Bilimsel uzmanlık alanları; Yunan ve Roma Heykeltıraşlık Sanatı; Kilikia Bölgesi (Alanya – İskenderun Körfezi arası) heykeltıraşlık eserleri; Kilikia Bölgesi kule mimarisi; alan arkeolojisi (Field Archaeology) olarak özetlenebilir.

Bu kitapta, heykeltıraşlık üst başlığı altında yer alan kabartmalar (rölyef/relief) üzerinden "Roma Devlet Kabartmalarında Propaganda ve 'Sanat'" konusu ele alınır. Kabartmalar, sonraki dönemlerde yapılan kopyalar olarak değil, **orijinal** halleri ile bize ulaştıkları için dönemleri hakkında eksiksiz bilgi verir. Bunun da ötesinde, süreli anlatımın işlenebileceği en uygun arkeolojik türdür. Bir olayın başından sonuna kadar hangi safhalardan **geçildiği** kesintisiz olarak aktarılır. Anlatıma doğru ışık-gölge etkileri ile perspektif (derinlik hissi) katmak suretiyle bir de boya eklendiğinde, izleyici adeta olayları birlikte yaşar.

"Roma Devlet Kabartmalarında Propaganda ve 'Sanat'", imparator Augustus'tan (İÖ 27-İS 14) Erken Hristiyanlık Dönemi içinde yer alan I. Theodosius (İS 379-395) zamanının sonuna kadar, propagandanın gücünün görüldüğü seçilmiş eserler **üzerinden** ortaya konulur.

Bu kitabın konusu bağlamında propaganda; 'bir imparatorun, **yönetimin** yani devletin **bilinçli** olarak hedef kitleyi kendi **şekillendirmek istediği** biçimde ideolojik etki altına almak için görsel, yazınsal veya hitabet (retorik) gibi algı yönetme unsurlarını kullanması' olarak tanımlanır.

İdeolojik algı **yönetimi** yani propaganda; düşman ('barbar'), düşmanın savaşlarda alt edilmesi ve zafer kavramları üzerinden kurgulanır ve böylelikle imparatorlar varlıklarını meşrulaştırır. Savaşlar, zafer kutlamaları ve alayları, Roma ve imparatorlarının 'barbar'lar karşısında kazandığı **zaferin ideolojisini** oluşturmak, ellerinde tuttukları gücün haklılığını göstermek ve kendi varlıklarının sürekliliğini sağlamak için seçtikleri bir eylemdir.

Roma tarihsel kabartmalarında halk ile **'iletişim kurmak'** ve propaganda yapmak esas amaç olsa da tanrıları onurlandırmak da önemli bir içerik oluşturur. Tanrıların imparatorlar tarafından saygı görmesi, imparatorların tanrılaşması, tanrılara kurbanlar kesilmesi, tanrıların tapınaklarının kabartmalarda yer alması, halkın da dini hislerine hitap eder. İmparatorların tanrılar ile aynı sahnede bulunması halkın gözünde onların da güvenilirliklerini ve saygınlıklarını artırır. Böylelikle Romalılar'da ulus bilinci gelişir ve kazanılan savaşların, ele geçirilen toprakların ve tutsakların Roma ulusunu yücelttiği propagandası kendiliğinden oluşur.

İşte bu kitapta kronolojik bir sıralama **dahilinde** imparatorların savaşları, zafer alayları, aileleri ve tanrılar ile birlikte geçitlerde veya kurban sahnelerinde yer almaları, halka seslenişleri, fakirlere yardım etmeleri gibi sahneler ele alınırken, izleyici üzerinde bıraktıkları etkinin ve amaçlanan propagandanın yerini bulup bulmadığı da irdelenir; bu eserleri yaptıranlar ve yapanlar da zaten bunu hedefler.

Roma kabartmalarının en güçlü yanı, olayların heyecanını **izleyiciye** geçirebiliyor olmasında gizlidir. Perspektif bozuk da olsa, giysi ve saç stiliği (sanatsal teknik becerisi) yüzeysel de verilse, hareketin ve sahnedeki gerginliğin başarılı bir şekilde aktif tutulması sağlanır. Bu da heykeltıraşların becerisinden kaynaklanıyor olsa gerek. Kabartmaları yapan heykeltıraşların adları bilinmez ve o günün anlayışına göre bu önemli de değildir. Önemli olan 'işverenin' isteklerini harfiyen yerine getirmek, istenilen mesajların halka yani hedef kitleye ulaşmasını sağlamaktır. Oysa taşlara kalıcı bir şekilde başarı ile Roma tarihinin en önemli anlarını işleyen, o günün insanına olduğu kadar, Rönesans üzerinden günümüze kadar etkileri sürecektir olan kabartma sanatına propaganda olgusunun başarı ile yerleştirilmesi, onlar sayesinde gerçekleşir.

ISBN: 978-625-7799-28-7



9 786257 799287