

**T.C.
MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ARKEOLOJİ
ANABİLİM DALI**



GÖSTERGEBİLİM IŞIĞINDA ANTİK ANITLAR

Yüksek Lisans Tezi

**Hazırlayan
Zehra GÜNEŞ**

**Danışman
Prof.Dr. Deniz KAPLAN**

ARALIK-2023, MERSİN

**T.C.
MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ARKEOLOJİ
ANABİLİM DALI**

GÖSTERGEBİLİM IŞIĞINDA ANTİK ANITLAR

Yüksek Lisans Tezi

**Hazırlayan
Zehra GÜNEŞ
ORCID No: 0009-0007-4587-2557**

**Danışman
Prof. Dr. Deniz KAPLAN
ORCID No: 0000-0002-2106-5503**

ARALIK-2023, MERSİN

ÖZET

GÖSTERGEBİLİM IŞIĞINDA ANTİK ANITLAR

Gösterge ilk kez kehanet içerisinde kullanılmıştır. Daha sonra gösterge kavram olarak ilk kez dil felsefesi içerisinde yer edinmiştir. 20. yüzyıl'da Ferdinand Saussure ve Charles Sanders Peirce tarafından dil felsefesinden ayrılarak ayrı bir bilim olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kullanım alanları gün geçtikçe gelişen bir bilim dalı olmuştur. Renato De Fusko'nun çalışmaları ile iletişim alanında nasıl kullanıldığı netlik kazanmıştır. Bu çalışma ile beraber mekân analizinde de göstergebilim göze çarpmaya başlamıştır. Umberto Eco göstergebilimin mimaride kullanımı üzerine durmuş ve bunu detaylı olarak açıklamıştır. Arkeoloji alanında da bu ilişki bazı arkeologlar tarafından maddi kültürü yorumlamakta kullanılmıştır. Bu tez çalışmasında Göstergebilimin kullanım alanı genişletilerek, Alois Rigel'in değindiği Amaçlanmış Anımsatma Değeri olan Antik Anıtlarda göstergebilim ilişkisi irdelenmiştir. Bu kapsamda tarihi ve yaptırını bilinen yapıtlar ele alınmıştır. Bu yapıtlar sırası ile Asur İmparatorluğu'nda Kalhu Kenti ve Kuzeybatı Sarayı, Ninurta Tapınağı; Pers İmparatorluğu'nda Apadana Sarayı; Atina'da Parthenon, Labraunda'da Andron B; Hellenistik Dönem içerisinde Pergamon Zeus Altarı, Roma İmparatorluk Döneminde Augustus'un Mausoleumu, Güneş Saati, Ara Pacis Kompleksi ve İmparator Nero zamanında inşa edilen Domus Aurea'dır. Yukarıda sunulan yapılar ve kompleksler Vitruvius, Alois Rigel ve Umberto Eco'nun çalışmaları temel alınarak, göstergebilim çerçevesinde tekrar ele alınmışlardır. Sonuç olarak Vitruvius'un vurguladığı Anlamlandırıcı ve Anlamlandırılan ilişkisinin, göstergebilimin merkezinde yer alan gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki ile benzer olduğu önerilmiştir. Ayrıca Antik Anıtlar'da sunulan göstergeler, Eco'nun düz anlam/yan anlam ve işlevler şeması kapsamında ilk kez sunulmuştur. Özellikle seçili antik anıtlar ile Eco'nun düz anlam/yan anlam ve işlevler şemasının bir tablo ile sunulması, göstergebilimin antik anıtlar kapsamında kullanılması uygun bir metot olduğuna işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Antik Anıtlar, Vitruvius, Arkeoloji

Danışman: Prof. Dr. Deniz KAPLAN, Arkeoloji Anabilim Dalı, Mersin Üniversitesi, Mersin.

ABSTRACT

ANCIENT MONUMENTS IN THE LIGHT OF SEMIOTICS

The indicator was used in divination for the first time. Later, as a concept, the sign took its place in the philosophy of language for the first time. In the 20th century, it was separated from the philosophy of language and started to be used as a separate science by Ferdinand Saussure and Charles Sanders Peirce. It has become a branch of science whose areas of use are developing day by day. With the works of Renato De Fusco, it has become clear how it is used in the field of communication. With this study, semiotics began to stand out in space analysis. Umberto Eco focused on the use of semiotics in architecture and explained it in detail. In the field of archaeology, this relationship has been used by some archaeologists to interpret material culture. In this thesis study, the usage area of semiotics has been expanded and the relationship between semiotics in Ancient Monuments with Intended Remembrance Value, mentioned by Alois Rigel, has been examined. In this context, works whose history and commission are known are discussed. These works are respectively: Kalhu City and Northwest Palace, Ninurta Temple in the Assyrian Empire; Apadana Palace in the Persian Empire; Parthenon in Athens, Andron B in Labraunda; Pergamon Zeus Altar during the Hellenistic Period, Augustus' Mausoleum, Sundial, Ara Pacis Complex during the Roman Imperial Period and Domus Aurea built during the time of Emperor Nero. The structures and complexes presented above have been reconsidered within the framework of semiotics, based on the works of Vitruvius, Alois Rigel and Umberto Eco. As a result, it has been suggested that the relationship between Signifier and Signified, emphasized by Vitruvius, is similar to the relationship between signifier and signified, which is at the center of semiotics. In addition, the signs presented in Ancient Monuments are presented for the first time within the scope of Eco's denotation/connotation and functions scheme. Particularly, presenting selected ancient monuments and Eco's denotation/connotation and functions scheme in a table indicates that semiotics is an appropriate method to be used within the scope of ancient monuments.

Keywords: Semiotics, Ancient Monuments, Vitruvius, Arkeoloji

Advisor: Prof. Dr. Deniz KAPLAN, Archaeology Department, Mersin University, Mersin.

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans tez çalışmam süresince bana esin kaynağı olan ve benden desteğini esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Deniz KAPLAN'a teşekkür ederim. Akademik bilgilerini benimle paylaşan ve kaynak araştırmada yardımcı olan Prof. Dr. Serra DURUGÖNÜL, Prof.Dr. Ümit AYDINOĞLU ve Dr. Öğr. Üyesi Ulus TEPEBAŞ'a teşekkür ederim. Eğitim hayatım boyunca bana maddi manevi destek olan aileme özellikle ablalarım Zeynep ve Ayşe GÜNEŞ'e ve abim Adem GÜNEŞ'e şükranlarımı sunarım. Eğitim hayatımda süresince sadece hocalarım ve ailem değil; insanın iyi olabileceğine beni inandıran ve her koşulda eğitimimde destek olan arkadaşım Sibel DAYANÇ ve Ceyla GÖÇMEN'e çok teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇ KAPAK	i
ONAY	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER DİZİNİ	viii
KISALTMALAR ve SİMGELER	x
GİRİŞ	1
1. ANTİK ÇAĞ'DAN GÜNÜMÜZE GÖSTERGEBİLİM	3
1.1. Platon	4
1.2. Aristoteles	5
1.3. Stoa ve Epikürosçu Düşünce Akımlarında Gösterge	5
1.4. Ferdinand de Saussure	6
1.5. Charles Sanders Peirce	7
1.6. Göstergenin Anlamlandırılması	8
2. GÖSTERGEBİLİM VE ARKEOLOJİ	9
3. MİMARİ VE GÖSTERGEBİLİM	13
3.1. Biçim ve İşlev	13
3.1.1. 20. Yüzyıl Mimarisi	13
3.1.2. Aydınlanma Çağı Mimarisi (18-19 yüzyıl)	14
3.1.3. Rönesans Mimarisi	17
3.1.4. Gotik Mimari	21
3.2. Mimari ve İletişim	23
3.3. Mimari Gösterge	25
4. GÖSTERGEBİLİM VE ANTİK ANITLAR	31
4.1. Assur İmparatorluğu	35
4.1.1. Assur Krallığında Kent Anlayışı	37
4.1.2. 4.1.2. II. Assur-nasir-apil	39
4.1.3. Başkent Kalhu	39
4.1.4. Ninurta Tapınağı	45
4.1.5. Kuzeybatı Sarayı	47
4.2. Pers İmparatorluğu	51
4.2.1. Pers Mimarisinde Temsiliyet	51
4.2.2. Persepolis	54
4.2.3. Apadana Sarayı	56
4.3. Perikles ve Parthenon	60
4.4. Hekatomnidler ve Andron B	67
4.5. Pergamon Krallığı ve Zeus Altarı	70
4.6. Tanrısal Augustus ve Mimarisi	74
4.7. Nero ve Domus Aurea	85
4.7.1. 4.7.1. Domus Aurea: Nero'nun Silinen Anıları	94
4.7.1.1. Colosseum	95
4.7.1.2. Traianus Hamamı	96
4.7.1.3. Hadrianus, Venüs ve Roma Tapınağı	97
SONUÇ	99
KAYNAKLAR	105
EKLER	110
BENZERLİK RAPORU ÖZET SAYFASI	114
ÖZGEÇMİŞ	115

RESİMLER DİZİNİ

	Sayfa
Resim 3.1. Einstein Kulesi	14
Resim 3.2. Robert Adam'ın Kütüphanesi.	17
Resim 3.3. Saint Peter Klisesi	18
Resim 3.4. Palazzo de'Medici	18
Resim 3.5. Kompozit Düzen	19
Resim 3.6. Venedik-Corner Sarayı ,Mimarinin Klasik Dili Kitabından Alıntılanmıştır.	20
Resim 3.7. Dükalık Sarayı	20
Resim 3.8. Tempio Malatestiano	21
Resim 4.1. Assur Uygarlığı Haritası,	35
Resim 4.2. Kalhu Kent Planı,	40
Resim 4.3. Nimrud Kalesi Kuzeybatı Bölgesinin Çizimi	45
Resim 4.4. Kalhu'daki Ninurta Tapınağı Kabartması, II. Assur-nasir-apil'in Ninurta Simgesi	46
Resim 4.5. Kuzeybatı Saray Planı	47
Resim 4.6. Kalhu Dış Avlu, D Ve E Kapı Girişlerinde Yer Alan Kabartma Örnekleri	48
Resim 4.7. Kuzeybatı Saray Girişi (ED)	48
Resim 4.8. Kuzeybatı Sarayı, Taht Odası.	49
Resim 4.9. Taht Odası Savaş Sahnesi	49
Resim 4.10. Kuzeybatı Sarayı G Salonu Kabartmaları	50
Resim 4.11. Kuzeybatı Sarayı Kabartmaları I Odası	50
Resim 4.12. Behistun Anıtı.	52
Resim 4.13. Nakş-ı-Rüstem, I. Darius Mezar Kabartması.	53
Resim 4.14. Büyük Darius'un Tanrıça Maat'ın Bir Resmini Sunduğunu ve Amun-Re ile Mut'a Adak Sunduğunu Gösteren Rölyef, Hibis Tapınağı,	54
Resim 4.16. Persepolis Yapı Planları.	56
Resim 4.17. Apadana Sarayı Sütun Başlığı	57
Resim 4.18. Apadana I. Darius'un Taht Sahnesi,	58
Resim 4.19. Apadana Sarayı Merdiven Kabartmaları	59
Resim 4.20. Merdiven İç Kısım.	60
Resim 4.21. Parthenon Tapınak Planı,	64
Resim 4.22. Tapınak Planının Eğimli Görüntüsü.	65
Resim 4.23. Parthenon Metop	65
Resim 4.24. Parthenon Tapınak Frizinden Bir Sahne	66
Resim 4.25. Parthenon Frizinden Bir Parça	67
Resim 4.26. Labraunda Kutsal Alın Yapı Planı,	69
Resim 4.27. Andron B' nin Çatısında Yer Alan Sfenks	70
Resim 4.28. Pergamon Zeus Altarı ve Akropolis,	70
Resim 4.29. Sunak Planı	72
Resim 4.30. Telephonos Frizi	73
Resim 4.31. https://www.offidocs.com/media/system/app/view_edit_libreoffice_nav.php	74
Resim 4.32. Kuzey Frizinden,	74
Resim 4.33. Augustus Mausoleum'un Eski ve Yeni görünümü,	80
Resim 4.34. https://www.turbosquid.com/es/3d-models/ara-pacis-augustaema/592872)	81
Resim 4.35. Batı Girişi Soldaki Kabartma	82
Resim 4.36. Batı Girişi Sağ Taraftaki Kabartma	82
Resim 4.37. Doğu Girişi Sol	83
Resim 4.38. Doğu Girişi Sağ	83
Resim 4.39. Güney Frizi	84
Resim 4.40. Kuzey Frizi	84
Resim 4.41. Güneş Saati Ara Pacis, Augustus Mauselom Rekonstrüksiyon	85
Resim 4.42. Domus Aurea Rekonstrüksiyonu	89
Resim 4.43. Oktagonal Oda Planı	91
Resim 4.44. Esquiline Villa	92

Resim 4.45. Oktagonal Oda,	93
Resim 4.46. Domus Aurea Duvar Süslemeleri	93
Resim 4.47. Domus Aurea ve Collosseum Kesiştiği Alan. Canlandırma,	95
Resim 4.48. Colosseum Rekonstrüksiyonu	96
Resim 4.49. Traianus Hamamı ve Domus Aurea	97
Resim 4.50. Venüs ve Roma Tapınağı Planı ve Günümüzdeki Görünümü,	98



KISALTMALAR ve SİMGELER

Kısaltma/Simgesi	Tanım
MÖ	Milattan Önce
M	Metre
Cm	Santimetre
MS	Milattan Sonra



GİRİŞ

Göstergebilim ile Antik Anıtlar arasındaki ilişkiyi anlayabilmek için öncelikle göstergeyi tanımlamak gerekir. Göstergebilim alanında gösterge kavramı gösteren ve gösterilen aracılığıyla temsil edilir. Burada gösteren bir nesne, gösterilen ise bir fikir ve düşünceyi barındırır. Gösteren, bireye kalıcı bir şekilde ulaşabilmek için dilsel ve dilsel olmayan imge ve metafora başvurur. Soyut olan fikirler gösterge kullanılarak alıcının zihninde somutlaşmış olur. Bu sayede zihinde kalıcı olarak verilmek istenen mesaj, beynin görsel ve duyuşal loblarında kalıcı hale gelir.¹

Göstergebilim araştırmaları genellikle tiyatro, sinema, resim, edebiyat ve mimaride kendini gösterir. Bu alanlar çoğunlukla toplumun bakış açısını yönlendirilebileceği kanallardır. Gazete, kitap ve dergilerin içindeki cümleler nasıl fikir ve düşünceleri topluma iletiyorsa, mimar ise aynı amaçla fikir ve düşüncelerinde yazıyı kullanmadan kendi tasarımıyla bunu somutlaştırarak topluma yansıtır. Bir mimarın bunu yapabilmesi için mimaride göstergeyi kullanması gerekir. Mimaride kullanılan gösterge toplumun etkilenebileceği bütün hatları bilmekten geçer. Bu bilgi ilk olarak Vitruvius tarafından iletilmektedir.²

Marcus Vitruvius Pollio MÖ. (90-20) Roma'da Caesar Yönetimi sırasında onun için çalışmış askeri Mühendis ve mimardır. Vitruvius, mimari üzerine yaptığı çalışmaları ve araştırmaları *De Architectura* adı altında bir kitaba dönüştürmüştür. Bu kitap Rönesan Dönem'i Mimarisine ışık tutmuştur. Dönemin aydınlarından Leonardo da Vinci Vitruvius'un *De Architectura* adlı eserinde açıkladığı oranlardan esinlenerek Vitruvius adamı eskizini oluşturmuştur.³

Mimar Vitruvius bir mimarın Anlamlandırıcı ve Anlamlandırılan ilişkisini kullanabilmesi için Felsefe, Matematik, Geometri, Tıp, Müzik, Astronomi, Hukuk ve Tarih derslerini bilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu konulara bir nebze hâkim olan mimarın bu yolla ondan istenileni, ortaya koyabileceği vurgulanmıştır. Buradaki temel anlam yapısını yaptıran kişinin iletmek istediği fikir ve düşünceyi tam anlamıyla mimaride ortaya koymaktır.⁴

Bir mimarın ondan istenilen iletiyi yapıtlarında ortaya koyabilmesi için Vitruvius'un vurguladığı üzere, aktarımı gerçekleştirebileceği oranda tarihi bilgiye hâkim olması gerekiyor. Mimarın tarih ve felsefe biliminden faydalanarak neler yaratabileceği Parthenon, Andron B gibi çalışmada konu edilen bazı anıt ve kamusal yapılarda görülmektedir. Vitruvius'un Anlamlandırıcı ve Anlamlandırılan ilişkisi ise dikkat çekicidir. Bu tanımlamalar Göstergebilimin merkezinde yer alan; gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiye benzerdir. Bu ilişkiyi temel olarak Kamusal yapılar ve Anıtlar için şu söylenebilir. Antik Dönem'de İmparatorlar, Krallar veya güçlü Bürokratlar Anlamlandırıcı ve Anlamlandırılan

¹ Umberto Eco, Mimarlık Göstergebilim (İstanbul: Daimon Yayınları, 2019),19-54

² Vitruvius, Mimarlık Üzerine, çev. Çiğdem Dürüşken (İstanbul: Alfa Yayınları,2019), 23

³ Vitruvius, Mimarlık Üzerine, 10

⁴ Vitruvius, Mimarlık Üzerine, 22-31

ilişkisini kullanarak kamusal yapı ve anıt yaptırmasının temel amacı ihtiyaçtan ziyade göstergeler kullanarak toplum zihninde ölümsüzleşmektir.

Bu kapsamda antik anıtsal mimarilerin seçili örneklerinin içerdikleri semiyotik anlamlar çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Çünkü Göstergebilim, yeni bir eğitim modülüdür ve çağdaş mimarlığın işaretlerini anlam hususunda sıklıkla kullanılmaktadır. Buna karşın Arkeoloji biliminin özellikle mimarlık çalışmalarında göz ardı edilmiş veya kullanılmamıştır. Tez kapsamında kim tarafından ve hangi zamanda inşa edildiği bilinen ve Amaçlanmış Anıtsama Değeri Olan Anıtlar, göstergebilim kuramı ışığında tekrar değerlendirilmektedir.

Bu kapsamda çalışma dört başlık altında oluşturulmuştur.

İlk başlıkta Göstergebilimin bilim olmadan önce, tarihsel süreç içerisinde Platon, Aristoteles, Stoacı ve Epikürosçu düşünürler tarafından kullanıldığını, bu kullanımın çoğunlukla dil felsefesi içerisinde yer aldığını; ardından 20. yüzyılda Ferdinand de Saussure ve Charles Pierce tarafından dil felsefesinden ayrılıp bir bilime dönüştürüldüğünü ve bu süreç içerisinde göstergenin nasıl anlamlandırıldığı ve kullanıldığı açıklanmıştır.

İkinci bölümde Göstergebilimin Arkeoloji biliminde nasıl kullanıldığı ve hangi kapsamda ele alındığı açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde Göstergebilimin Mimari alanındaki yeri ve mimaride geçmişten günümüze göstergenin nasıl okunduğu aktarılmaktadır. Bu kapsamda 20. yüzyıl, Aydınlanma Çağı, Rönesans ve Gotik Mimari ele alınmıştır. Herbir alt bölüm altında biçim ve işleve değinerek zaman içerisinde değişen kültürle beraber göstergenin değişerek bir iletişim aracı olduğu açıklanmıştır.

Tezin dördüncü bölümünde göstergeye antik mimaride nasıl yer verildiği, farklı coğrafya ve zamana ait örnekler sunularak açıklanmaktadır. Bu kapsamda tarihi ve yaptıranı bilinen yapılar ele alınmıştır. Bu yapıtlar Assur Krallığında II. Aasur-nasir-apli tarafından inşa edilen Kalhu kenti ve içerisinde yer alan Ninurta Tapınağı ve Kuzeybatı Sarayı, Pers İmparatorluğu'nda I. Darius'un inşa ettirdiği Persepolis ve içinde yer alan Apadana Sarayı, Atina'da yer alan Perikles'in inşa ettirdiği Parthenon Tapınağı, Batı Anadolu'da Maussolos'un inşa ettirdiği Andron B ve Helenistik Dönem'de Pergamon Krallığına ait Pergamon Zeus Sunağı, Roma İmparatorluk Dönemi'nde Augustus'un Mausoleumu, Güneş Saati, Ara Pacis ve İmparator Nero'nun Domus Aurea'sı göstergebilimsel açıdan ele alınmıştır.

Bu bağlamda tez kapsamında ele alınan anıtlar kendi siyasi, kültürel ve ekonomik ortamı ile ilişkisi, ona neden ihtiyaç duyulduğu, kendinden öncekilerden farkının hangi göstergelerle ifade edildiği ve anlamlandırmanın iletmek istediği fikir ve düşünce Vitruvius'un anlamlandırıcı ve anlamlandırılan ilişkisi, Alois Riegl'in Amaçlanmış Anıtsatma Değeri ve Umberto Eco'nun Mimarlık Göstergebilimi kitabında sunduğu göstergelerin kullanma aşamaları ile birlikte değerlendirilmiş ve sunulan tablo ile açıklanmaya çalışılmıştır.

1. ANTİK ÇAĞ'DAN GÜNÜMÜZE GÖSTERGEBİLİM

İngilizcede “semiotics” olan Göstergebilim, Yunanca ’da göstergelerin yorumlayıcısı olan Semeiotikos’da olduğu gibi, yine yunanca yorum anlamına gelen Seme kökünden gelir.⁵ Göstergebilim, göstereni; nesneleri, jestleri, etkinlikleri, sesleri, görüntüleri, kısacası duyularla algılanabilen her şeyi içerecek şekilde genişletir.⁶ Charles Sandre Pierce’e göre “bir gösterge birileri için bir açıdan veya kapasitede bir şeyin yerine geçen bir şeydir.”⁷ Bir işaret sistemi, sanki özelleşmiş bir dilmiş gibi çözümlenebilen dilbilimsel ya da dilsel olmayan bir nesne ya da davranıştır (nesneler ya da davranışlar topluluğudur). Başka bir deyişle göstergebilim, dilsel ve dilsel olmayan nesnelerin ve davranışların bize bir şey "anlatmak" için sembolik olarak nasıl işlediğini açıklar.⁸ Göstergebilim; gösterge, gösteren ve gösterilen birleşiminden oluşur. Yani Gösterge= gösteren+gösterilendir.⁹ Göstergebilim soyut ve somut şeyleri iletişimsel bir metin olarak algılar. Yani temel ileti gösterge aracılığıyla yapılmaktadır. Gösterge karşılaştığımız ve hayatımızın herhangi bir yerinde yer alan maddesel ve maddesel olmayan yani soyut olan dilsel iletişimin zihnimizde tanımladığımız, yorumladığımız ve bir şeyleri ifade etmemize yardımcı olan şeyler kategorisidir.¹⁰ Bir örnek verecek olursak; Oturma odanızın penceresindeki buz kristalleri kışın bir göstergesidir.

Göstergenin, ilk kullanımı M.Ö. 3000’e tarihlenen Mezopotamya tabletlerinde görülmektedir. Doğa olaylarının veya evren üzerindeki diğer şeylerin doğal döngüsünün tersine bir durumda şeylerin bir gösterge olarak algılanması ve bunun sonucunda oluşan olumlu ve olumsuz sonuçlar bir nedene bağlanılmıştır. Bu nedenler gösterge olarak kabul görülmüştür.¹¹ M.Ö. II. ve I. Bin yıllarına ait Mezopotamya metinlerinde kehanet ile ilişkin örnekler verebiliriz:¹²

-“Eğer bir erkeğin kıpkırmızı bir suratı varsa, sağ göz pörtlekse; evinden uzakta, köpekler onu parçalayacaktır.

-Eğer (kurban edinilen koyun) safra yollarının koledok kanalı yoksa kralın ordusu, bir akın sırasında, susuzluk çekecektir.

-Eğer kuzey rüzgârı, yeni ay görününceye kadar gökyüzünü temizlerse; hasat bol olacaktır.”¹³

⁵ Paul Copley, Litza Jansz, Semiotics Introducing (Avustralya: by McPherson's Printing Group, Victoria, 1997), <https://www.felsemiotica.com/descargas/Copley-Paul-and-Jansz-Litza-Introducing-Semiotics>

⁶ Lois Tyson, critical theory today (New York: Routledge Publishing, 2006), 218, https://mahollandela.weebly.com/uploads/5/4/9/5/54951553/critical-theory-today__1_.pdf

⁷ Eco, göstergebilim ve dil felsefesi 13

⁸ Tyson, critical theory today, 216

⁹ Tyson, critical theory today, 217

¹⁰ Makbule Çivelek ve Oğuz Türkay, “Göstergebilimin Kuramsal Açısından İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma”, *Alanya Akademik Bakış Dergisi*, 4/3 (2021): 773. DOI10.29023/alanyaakademik.683974

¹¹ Selma Elyıldırım, Göstergebilim Kuramları (Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2020), 7

¹² H. Hande Duymuş Florioti, “Eski Mezopotamya’da Kehanet Olgusuna Genel Bir Bakış”, *Tarih Okulu Dergisi*, 6/15 (2013): 25. <http://dx.doi.org/10.14225/Joh224>

¹³ Jean Bottero, Mezopotamya Yazı, Akıl ve Tanrılar (Ankara: Dost Kitapevi Yayınları, 2012), 153

Antik Yunan Dünyası'nda gösterge yine en güçlü "kehanet" ile kendini gösterir. Mezopotamya'nın aksine Yunan kültürünün sözlü doğasından kaynaklı, doğaüstü olan kehanet daha baskın bir hal alır.¹⁴ Devlet yöneticilerinin bir savaşa gitmeden önce başvurdukları Delphi kâhininin hayvanın iç organlarını yorumlamaya çalışması ve bunun sonucunda savaş kararı verilmesi. Ayrıca Aristophanes' in verdiği bilgiler ışığında, Yunan dünyasında kadınların Demeter ve kızı Persophone için gerçekleştirdiği törenlerden oluşan, Antik Yunan kutlamaları "gösterge" için örneklerdir.¹⁵

Tarihsel süreçte göstergenin kullanımı ve üzerine yapılan araştırmalar, tartışmalar felsefe ya da retorikte kendini göstermiştir. Gösterge, uzun bir süre Dil felsefesinden ayrı tutulmamıştır. Göstergenin kuramsal olarak ilk çalışmaları, felsefi tartışmalarda kendini göstermiştir. Göstergenin içinde yer aldığı ilk tartışmalar Platon ve Aristoteles tarafından yapılmıştır.

1.1. Platon

Platon, gösterge ile dili bir tutar. Platon Cratylus eserinde ismin bir açıklama olduğu ve isimle varlık arasındaki bu ilişkide kullanım ve bir ismi kullananların arasındaki ilişkinin birlikte hareket eden iki etmen olarak sorumlu olduğunu söyler.¹⁶ İsimler konuşmanın bir parçasıdır. İsimlerin kendilerine ait bir doğası olduğunu ve onları istediğimiz gibi adlandıramayacağımızı kabul eder. Daha doğrusu adlandırılabilmesi için doğal araçları adlandırmalıyız yani bir ağacı kesmek sözcüğü önce kesme eyleminin hangi nesne ile yapılacağını ve bu nesnenin kim tarafından daha doğru adlandırıldığını bilmek, o nesnenin kesme işlevini gerçekleştirdiği için aldığı ismin doğru olduğu kanaatine varabilmemizi sağlar.¹⁷ Platon yapıtında, daha sonra Umberto Eco' nun sıklıkla üstünde duracağı alt deneyimden de bahseder. O nesnenin işlevini deneyimlediğimiz için (ve daha öncede bu nesnenin işlevi toplumun eski deneyimleri ile kanıtlanmıştır) nesnenin isminin herhangi bir hecesi değiştiğinde onun zihnimizde yine aynı şeyi ifade edeceğinden bahseder. Yani isim aynı zamanda bir araçtır. Platon'un Cratylus yapıtındaki Sokrates'in şu diyalogu örnek verilebilir.

"İsimler hakkında bilgi sahibi olan biri, onların kuvvetine veya gücüne bakar ve bir harf eklenirse, yer değiştirirse veya çıkarılırsa veya bir ismin sahip olduğu kuvvet tamamen farklı harflerde somutlaşsa bile rahatsız olmaz. Yani, örneğin, az önce tartıştığımız "Hector" ve "Astyanax" adlarında, "t" dışında hiçbir harf aynı değildir, ancak yine de aynı şeyi ifade ederler. Ve "Archepolis" - "Kentin Hükümdarı" c harflerinin onlarla ortak noktası nedir? Yine de aynı şeyi ifade ediyor. Diğer birçok isim sadece kralı ifade eder; diğerleri genel anlamına gelir, örneğin, "Agis" ("Lider"), "Polemarchus" ("Savaş lordu"), "Eupolemus" ("İyi savaşçı"); ve yine başkaları doktoru ifade eder, örneğin, "Iatrocles"

¹⁴ Manetti Giovanni, "Ancient Semiotics", içinde, The Routledge Companion to Semiotics, Paul Cobley (New York: Routledge, 2010), 14

¹⁵ Ayşe Sina, Eleusis'de Demeter Kültü ve Kadın Ritüelleri, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 44/1 (2004): 43-44. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2153206>

¹⁶ Elyıldırım, Göstergebilim Kuramları, 9,10

¹⁷ Platon, Cratylus, çev. Benjamin Jowett (İstanbul: Duvar Yayınları, 2021), 103

*("Ünlü şifacı") ve "Acesimbrotus" ("Ölümlülerin Şifacısı"). Harfleri ve heceleri farklı olan, ancak konuşulduğu zaman aynı kuvvete veya güce sahip olan başka birçoklarını da bulabiliriz."*¹⁸

1.2. Aristoteles

Aristoteles göstergeyi mantık ve retorik arasında bir yere koyar. Aristoteles göstergenin dil felsefesinde, nesnelerin ses aracılığı ile düşüncede anlam kazandıktan sonra nesnenin ya da şeylerin kavramlaşması olduğunu vurgular. Kelimelerin çıkarttığı sesler toplumlarda değişse de anlam bozulmaz yani ruhtaki (düşünce) bıraktığı etki aynıdır, kelimeler saf halleriyle kullanıldığında işaret olarak kalır.

19

Aristoteles Retorikte göstergenin önemini, adli savunmaları örnek vererek açıklar. Adli savunmalarında retorik ile dinleyenleri inandırabilmek için göstergenin önemini şu şekilde vurgular: *"Dinleyicilere kesin bir bilgi verildiğinde dinleyicilerin bir kısmı ikna olmuştur, lakin dinleyicilerin hepsi bilgili olmayabilir, buda söylevcinin herkesin aşına olduğu ve deneyimlediği ve düşüncede aynı fikri oluşturabilecek bilgiye gitmesi gerekir."*²⁰ Metinde Aristoteles'in alt deneyimleri kullandığını görmekteyiz.

1.3. Stoa ve Epikürosçu Düşünce Akımlarında Gösterge

Antik Dünya'daki işaretler üzerine en dikkate değer tartışmalar MÖ. 4. yüzyılda Stoacılar ve Epiküros arasında gerçekleşmiştir. Seneca ve Sextus Empiricus gibi Stoacı filozoflar araştırmalarını çok farklı iki düşünce alanına odakladılar. Her şeyden önce dil, düşünce ve gerçeklik arasındaki ilişkinin analizini içeren, dil teorilerinde semiyotik ile ilgili unsurları bulabiliriz; Stoacıların Göstergebilimsel – dilbilimsel teorisinin kökleri, belirli bir şekle sahip maddi bir nesne olarak görülen "tikel" fikri merkezli bir ontoloji çerçevesinde gelişir.²¹ Bir anlam kuramına duyulan ihtiyaç, tam olarak 'tikel' in tanımlanmasıyla ilgili sorundan kaynaklanır ve bir algı kuramıyla bağlantılıdır. Stoacılar, zihinde dış nesneler tarafından üretilen görüntülerin (phantasiai), bu nesnelerin tam konfigürasyonlarını yeniden ürettikleri takdirde gerçek algıya yol açtığına inanıyorlardı. Bir 'tikeli tanımlamanın yollarından biri, onu dilbilimsel olarak tanımlamaktır. Dolayısıyla A'nın B ile X hakkında konuştuğunu iletme yeteneği ve B'nin A'ya referansın anlaşıldığını gösterme yeteneği temeldir.²²

Epikürosçu filozoflar ise işareti bilinenden bilinmeyene geçiş için standart prosedürü temsil eden bir şey olarak görür. Epikürosçu epistemolojinin kilit noktalarından biri, doğası gereği duyular tarafından görünür. Epikürosçu fiziğin temel unsurları (yani, atomların ve boşluğun varlığı, göksel fenomenlerin biçimleri ve nedenleri), algılanabilir fenomenlerden başlayan gösterge bilimsel çıkarımlar yoluyla kurulur.²³

¹⁸ Platon, Cratylus, 113

¹⁹ Aristoteles, Peri Hermeneias, "Yorum Üzerine" çev. Saffet Babubür (Ankara: İmge Kitapevi Yayınları, 1996)

²⁰ Aristoteles, Retorik, çev. Mehmet H. Doğan (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995),

²¹ Giovanni, Ancient Semiotics, 19

²² Giovanni, Ancient Semiotics, 19

²³ Giovanni Ancient Semiotics, 23

Yunan Dünyası'ndan Roma Dünyası'na geçişte, semiyotik değerler dizisi, tam anlamıyla felsefe alanından uzaklaşarak, merkezi bir konum aldığı adli retorik alanına kaymıştır. Yunanlılardan farklı olarak, Romalılar pragmatik olan meselelerle daha fazla ilgileniyorlardı ve semiyotik paradigmanın potansiyelini fark edip takdir etmelerine rağmen, onu derhal kendileri için daha çekici olan şeylere kanalize ettiler.²⁴ Göstergeyi (semiyotik) retorik ile mantık arasında bir yere koydular. Cicero göstergeyi retorik ve mantık çerçevesinde ele almıştır. Yunan dünyasında olduğu gibi Roma'da da tanrı elçi tasviri kendini gösterir. Lakin daha çok pragmatik yaklaşım olarak kullanılmıştır. Örneğin bir imparator, savaş kararı alırken bu savaşın sonucunda gelecek olan zaferi tanrının isteğine bağlaması ya da savaş sonucunda yaşanan yenilginin tanrının bir cezalandırılması olarak algılanması Dönemin göstergesine bir örnektir.²⁵

Bu kapsamda, düşünce akımlarının ve içerisindeki düşünürlerin göstergeyi bir şeye bağlı tutmaları onun ayrı bir bilim olarak algılanmasını ve gelişmesini bir yere kadar engellemiştir. Bu engeli ortadan kaldıran Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce olmuştur.²⁶

1.4. Ferdinand de Saussure

Dilbilim alanında çalışmalar yapan Felsefeci Ferdinand de Saussure, dilbilimsel gösterge alanına yoğunlaşmıştır. Saussure, göstergenin dilbilimden ayrılması gerektiğini ve Göstergebilim dalı olarak ele alınması gerektiğini açıklamıştır. Ayrıca Göstergebilim içerisinde dilbiliminde yer alacağını fakat Göstergebilimin Ruhbilime içerik bakımından daha yakın olduğuna değinmiştir. Göstergebilimi temel olarak; göstergenin kavramla işitim imgesinin bileşeni olarak açıklamıştır.²⁷

Gösterge içerisinde dilin tutarlı bir şekilde kavranması için gelişiminin belirli bir evresinde, eşsüremliler olarak irdelenmesi (incelenmesi) gerekir. Artsüremliler olarak ele alındığında dizge gözden kaçırılır. Göstergenin çift yönlü değerler olduğunu vurgulayan Ferdinand Saussure, bunu gösteren gösterilen birleşen ilişkisi olarak açıklar. Ona göre dil göstergesi bir objeyle bir adı birleştirmek yerine bir kavramla bir işitim imgesini birleştirir.²⁸

Ferdinand Saussure, yukarıda da açıkladığımız gibi; dilsel göstergeyi iki taraflı bir varlık, bir ikili olarak tanımlamıştır. İşaretin bir tarafında gösteren dediği şey vardır. Bir gösteren, bir işaretin tamamıyla maddi yönüdür: "Kişi konuşurken ses tellerini hissederse, seslerin titreşimlerden oluştuğu açıktır." Ferdinand Saussure, sözlü göstereni bir "ses imgesi" olarak tanımlar.²⁹

Gösterilen herhangi bir göstergede gösterenden ayrılmaz ve gösteren tarafından yaratılmıştır. Bu zihinsel bir kavramdır. Buna örnek verecek olursak; İngilizce "dog" (köpek) kelimesini ele alırsak işiten için ortaya çıkan şey "gerçek" köpek değil, zihinsel bir "köpeklik" kavramıdır. Ferdinand Saussure' nin

²⁴ Giovanni, Ancient Semiotics, 29

²⁵ Elyıldırım, Göstergebilim Kuramları, 16

²⁶ Çivelek ve Türkay, Göstergebilimin Kuramsal Açından İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma, 775-777

²⁷ Ferdinand Saussure, Genel Dilbilim Dersleri, çev. Berke Vardar (İstanbul: Multilingual, 1998), 113

²⁸ Saussure, Genel Dilbilim Dersleri, 113

²⁹ Copley and Jansz, Introducing Semiotics, 10

dilbilimsel gösterge anlayışının merkezinde, gösteren ile gösterilen arasındaki bağın keyfi doğası yatar. Bir köpeğin zihinsel kavramının mutlaka Id/, Iof ve IgI seslerinden oluşan gösteren tarafından oluşturulması gerekmez. Aslında, Fransızlar için kavram "chien" göstereni tarafından kullanılırken, Almanlar için "hund" göstereni aynı işi yapar. İngilizce konuşanlar için, "dog" (köpek)belirtici, yeterli sayıda insan kabul ederse, "woofer", hatta "blongo" veya "glak" ile değiştirilebilir.³⁰

Gösterge kullanıldığı dilsel toplum bakımından da nesneldir. Yani zorunlu olarak kabulü benimsenmiştir. Bu da bizi Ferdinand Saussure'nin dil göstergesi nedensizdir açıklamasına götürür; *"göstereni gösterenle birleştiren bağ nedensizdir. Göstergeyi bir gösterenin bir gösterenle birleşmesinden doğan bütün olarak gördüğümüzden dolayı bu gösterenin nedensizliğidir."*³¹

1.5. Charles Sanders Peirce

Charles Sandres Peirce göstergeyi, Ferdinand de Saussure'den farklı ele alır. Peirce, "işaretlerin biçimsel öğretimi" olarak tanımladığı bu alanı "mantık" ile eş tutar. Charles Sanders Peirce'ye göre anlam modelleri üçlü ayrıma göre kurulur: gösterge, obje (nesne), yorumlayan. Bu temel üç modelde bir alt sıralamaya gider birincil, ikincil, üçüncül, olmak üzere üç tane biçimsel özellik belirlenir.³² Yani gösterge altı sınıfta değerlendirilir.

Gösterge bir şeyin yerini herhangi bir bakımdan ya da herhangi bir sıfatla tutan şeydir, bu bir kişinin zihninde eşdeğerli gösterge yaratır. Bu gösterge birinci gösterenin yorumlayanıdır. Bu gösterge nesnenin yerini tutar. Söz konusu gösterge, bu nesnenin yerini, her bakımdan değil de "representamen"³³temeli diye adlandırdığı bir çeşit düşünce iletmeye bakımından tutar. Bunu şu örnekle açıklar; gösterge kişinin adını, nesne kendisini, yorumlayan ise kişinin zihninde oluşturulan düşünceyi ifade eder.³⁴

Göstergeyle nesne arasındaki bağı kurabilmek için yorumlayıcının zihnindeki önceden edindiği deneyimleri kullanır. Bu deneyimlerde daha önceki gösterge ve nesne arasındaki oluşturduğu yorumlamadır. Yani yorumlayıcının ilişki kurabilmesi için daha önceki yorumlarının sonuçlarına ulaşması gerekir. Şu örneği verebiliriz: "20 yaşlarında bir kadının sırt çantası takması karşıdaki kişinin onun bir öğrenci olduğunu düşündürür. Yani çoğunlukla öğrencilerin sırt çantası takması, şu önermeyi doğurur. Bir öğrenci sırt çantası takıyorsa o zaman sırt çantası takan herkes öğrencidir. Bu yorumlayıcının göstergeyi daha önceki deneyimleriyle yorumlar.

³⁰ Cobley and Jansz, *Introducing Semiotics*, 13

³¹ Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, 113

³² Gamze Akbaş, "Semiotic Analysis in Space and Communication", *A+ArchDesign*, 5/2 (2019), 93. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1135977>

³³ "representamen" Bir temsil, bir şeyi temsil etmeye hizmet eden bir şey (yorumlayan bir zihne göre). Bu, temsil etme işlemine veya ilişkisine ve aynı zamanda onu üreten bir temsil sürecine veya faaliyetine karşıt olarak, temsil eden bir şey anlamında bir temsildir. (Üretilen temsilin kendisi bir süreç veya etkinlik gibi görünebilir veya olabilir, örneğin bir şarkı veya bir tiyatro performansı veya bilgilendirici bir şekilde bir kayanın yuvarlanması veya mantıklı bir argüman). Karşılaştırma işareti Bir gösterge ya da temsil, herhangi biri için herhangi bir açıdan ya da kapasitede bir şeyin yerine geçen bir şeydir.

³⁴ Elyıldırım, *Antik Çağdan Günümüze Göstergebilim Kuramları*, 31

1.6. Göstergenin Anlamlandırılması

Yukarıda sunulan çalışmalarda göstergenin dilbilim alanında gelişmesi ve daha sonra bir bilim dalı olarak ayrılma süreci aktarıldı. Göstergenin kavranması ve algılanması süreci burada açıklanacaktır.

Göstergelerin anlamlandırılma sürecinde eklemleme biçimlerini anlama, anlamlı bütünlüleri oluşturan unsurları parçalara bölerek anlamı çözümleme, anlamın ne olduğunu analiz etme olarak sıralamak mümkündür.³⁵ Gösterge yaşamsal alanda algılanan objelerin herhangi bir anlam kazanmadan önce zihinde direk olarak anlamlandırılması ve bunun iletişimsel olarak dışarıya yansımalarıdır. Göstergenin olduğu kültürel yapının kendisi de bir göstergeler dizgesinin bütünüdür.

Göstergelerin oluşturulmasında ve gerçek yaşamdaki karşılıklarıyla eşleştirilmesinde kültürün göz ardı edilemez bir önemi ve yeri vardır. Bir anlamda kültür insanlığın oluşturduğu, içinde kendisini var eden gerçeklikten ibaret dizgelerin tümüdür. Kültür toplumların bilim, eğitim, felsefe, edebiyat, tarih, mimari, müzik, din vb. sosyal hayatı oluşturan her türlü alanı kapsamaktadır. Gösterge bilimsel açıdan her bir alan farklı bir dizgeye işaret etmektedir. Bu sebeple bir toplumun gelişmesine katkıda bulunan bu dizgeler ne kadar çoğalırsa o toplumun kültürel boyutu ve zenginliği de o kadar artmaktadır.

36

Yaşam alanındaki toplumsal kültürün etkisi ile oluşan göstergeler dizgesini ele aldığımızda var olan göstergelerin anlamlandırılmasında önceden kazanılmış alışkanlıkların yeri vardır. Örneğin bir masa dört ayak üzerinde yatay düzlemde oturan bir tahtalar bütünü olarak görülmektedir. Bu nesnenin zihinde olduğu anlam ise üzerinde yemek yemek ya da herhangi bir şeyin üstüne konulabileceği bir çalışma alanı olduğu ve bunun zihinde dil aracılığıyla masa kavramı kazanması göstergenin serüvenidir. Burada daha önce kazanılmış alışkanlık yani daha önce deneyimlenmiş olan

şey ise masanın işlevsel olarak bir yemek ya da çalışma masası olarak kullanılması. Bu alışkanlığın toplumdaki bireylere daha önceden aktarıldığıdır. Yani önceden kazanılmış deneyimler bütünüdür. St. Augustine bir şeyin bir objenin göstergesi olduğunu anlamak için bu objeye ait bilginin daha önceden edinilmiş olması gerektiğine işaret etmektedir.³⁷

³⁵ Civelek ve Türkay, Göstergebilimin Kuramsal Açıdan İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma, 773

³⁶ Murat Kalelioğlu, Göstergebilim Kuramının Genel Bir Değerlendirmesi, Türkiye'deki Yeri ve Önemi, *Söylem Dergisi*, 6/1 (2021), 190

³⁷ Elyıldırım, Antik Çağdan Günümüze Göstergebilim Kuramları, 18

2. GÖSTERGEBİLİM VE ARKEOLOJİ

Arkeoloji alanında, nesnelerin ve davranışların yorumlanması sonucunda eski toplumların sosyal yaşamlarını, dini ritüellerini ve bunlarda kullandıkları semboller, mekânları (Mağara, tapınak vb.) mekân içindeki nesneler (sunak, ocak vb.) ve mimari unsurlar, arkeolojik kayıtlar temel alınarak, geçmişte insanların yaşam alanlarının nasıl şekillendiğini, nasıl yaşadıklarını; göstergelerin sorgulanmasıyla bulunabilir.³⁸

Arkeoloji'nin Göstergebilim ile ilişkisi, Andre Leroi-Gourharni ile Annette Laming-Emperre ve James Deetz tarafından yapısalci karşılaşmayla başlar.³⁹

Bugün arkeolojide göstergebilime hâkim olan yaklaşımlar, post-süreçsel ve bilişsel arkeologların sundukları çalışmalardır. Bu çalışmalar Ferdinand de Saussure'nin yazıları ile yapısalci ve post-yapısalci izleyicilerinin yaptığı çeşitli düzeltmelerden türetilmiştir.⁴⁰ Robert W. Preucel, maddi kültürün anlamına Ferdinand de Saussure'nin modeli yeterli bir açıklama getiremeyeceğini ve bu nedenle Charles Sanders Peirce'nin Gösterge bilimsel yaklaşımının yeterli olduğunu savunmaktadır.⁴¹ Charles Sanders Peirce'nin semiyotik tanımı semboller ile sosyal bağlar arasındaki bağlantıdan kültürel kavramlar doğurur.⁴²

Arkeoloji geçmişte yaşamış toplulukların yaşam tarzlarını ve maddi kültürlerini yorumlayarak anlamaya ve açıklamaya çalışan bilim dalıdır. Bu doğrultuda Arkeolojide göstergebilimi tanımlayabilmek için arkeolojinin inceleme alanına giren maddi kültürü anlamak ve yorumlamak gerekir.

Maddi kültür, belirli bir zamanda belirli bir toplumun inançlarının, değerlerinin, fikirlerinin tutumlarının ve varsayımlarının eserleri aracılığıyla yapılan çalışmadır.⁴³

Maddi kültür üzerine yapılan çalışmaların temel amacı, kültürel inanç sistemlerini, belirli bir zaman ve belirli bir toplumun inanç kalıplarını araştırmaktır.⁴⁴ Düşünce ve inanç kalıplarının altında yatan öncül ise nesnelerin, yapılmış veya insan tarafından değiştirilen, bilinçli veya bilinçsiz, doğrudan veya dolaylı olarak onları görevlendiren, satın alan veya kullanan bireylerin inançlarını ve buna bağlı

³⁸ A. Tuba Ökse, *İşlev Analizlerinde Göstergelerin Yorumlanması: Gre Virike Örneği*, içinde Arkeoloji ve Göstergebilim (İstanbul: Ege Yayınları 2021), 72

³⁹ Robert W. Preucel, Arkeolojik Göstergebilim, içinde Arkeoloji ve Göstergebilim (İstanbul: Ege Yayınları, 2021), 9

⁴⁰ Preucel, Arkeolojik Göstergebilim, 5

⁴¹ Preucel, Arkeolojik Göstergebilim, 5

⁴² Esen Ögüş, *Klasik Arkeoloji ve Yapısalci Göstergebilim İlişkisi Üzerine*, içinde Arkeoloji ve Göstergebilim (İstanbul: Ege Yayınları, 2021), 107

⁴³ Jules David Prown, "Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method", *Winterthur Portfolio* 17/1 (1982), 1, <http://www.jstor.org/stable/1180761?origin=JSTOR-pdf>

⁴⁴ Prown, *Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method*, 1-3

olarak ait oldukları daha geniş toplumun inançlarını yansıtır.⁴⁵ Bu perspektif doğrultusunda maddi kültürü incelemenin doğasında gösterge bilimsel bir boyut vardır.⁴⁶

Maddi kültür ister bir araç olarak işlev görsün isterse de bilgi olarak işlev görsün; ona anlam veren kavramlar ve fikirler tarafından organize edilir.⁴⁷ Maddi kültürün çalışma alanına giren nesne, insanın dünyasını yapılandırmaya yönelik, insani ihtiyacını dil aracılığıyla olduğu kadar nesne (biçemler) ile ifade etmektedir.⁴⁸

Hodder ve Galassie maddi kültürün içerdiği nesneye bağlamsal açıdan yaklaşım göstermiş ve nesneyi bu yönden açıklamaya çalışmışlardır. Nesnelerin geçmiş anlamlarını anlamak isteyen arkeolog için bir nesnenin anlamına katkıda bulunan çağrışımlara sahip olduğu bağlamını tanımlamak esastır. Arkeolojik bir nesnenin bağlamı, anlamı ile ilgili tüm çağrışımlardır. Bu bütünlük elbette hiçbir şekilde sabit değildir. Çünkü bir nesnenin anlamı onu ne ile ve kim tarafından, hangi amaçla karşılaştırıldığına bağlıdır.⁴⁹ Maddi kültür anlamlı bir şekilde oluşturulmuşsa o zaman maddi kültür bağlamsal olarak incelenebilir.⁵⁰

Galassie'ye göre bağlamsal çeşitliliği şematizme etmenin eserlerin anlamı özümlediği bilgi kategorilerini düzenlemenin bir yolu, bağlamları üç ana sınıfa ayırmaktır, iletişim ve tüketime ait olan ve kümülatif olarak hayatı özetleyen bir dizi olay olarak tasavvur etmektedir.⁵¹

Yaratılışın bağlamları, yaratıcılar hakkında bilgi verir. Tüketim bağlamları tüketiciler hakkında bilgi verir. İletişim bağlamları, yaratımı tüketime karşı dengeleyerek, benzerliklerini ve farklılıklarını içine alarak ikisini birbirine bağlar.⁵²

Maddi kültürün içeriği olan ve bağlamsal açıdan yaklaşılan nesne; dünyanın bir parçası ve doğadaki bedensel eylemin kayıdır. Eserin sürekli olarak tasarım sürecini, yaratıcısının zihnindeki modeli gösterir. Niyet içerir. Niyetlerin, düzenli bir yorumla ortaya çıkarılabilecekleri kadar bilinçte kaydedilmeleri gerekmez. Onların gerçekliği kelimelere bağlı değildir Dilin aktardığı bilgi kadar nesne de bize kültürel yaşanmışlıkları deneyimleri, fikirleri bir hikâye gibi aktarır. Nesnenin ilk elden çıktığı yer ve kişide hikâyenin temelleri atılır.

Bronner'e göre bir eserin (nesne) ilk üreticisi, prestije sahip olmasını amaçlamamış olsa bile, prestijli bir nesne normalde kasıtlı olarak kullanılırdı. Ancak niyetler, nesnelerin anlamlarını tüketmez. Bunun nedeni, nesnelerin yaratıcıları ve kullanıcıları tarafından fark edilmeyen kavramsal anlamları

⁴⁵ Prown, *Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method*, 2

⁴⁶ Preucel, *Arkeolojik Göstergebilim*, 6

⁴⁷ Bronner, *Concepts in The Study of Material Aspects of American Folk Culture*, 11

⁴⁸ Prown, *Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method*, 4

⁴⁹ Ian Hodder, *Theory and Practice in Archaeology* (New York: by Routledge, 2005), 12-13

⁵⁰ Hodder, *Theory and Practice in Archaeology*, 12

⁵¹ Henry Glassie, *Material Culture* (Canada: Indiana University Press, 1999), 56
<https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/studdecoarts.8.2.40662786>

⁵² Glassie, *Material Culture*, 58

olabilir. Bir eserin kullanımı, o veya benzer eserlerin tarihsel süreç içindeki önceki kullanımlarına ve anlamlarına bağlıdır.

Nesneye yani gösterge üzerine yaklaşımlardan bir diğeri ise imge ve betimlemelerdir. Klasik arkeolojinin kurucusu olarak görülen Winckelmann, kullanılan betimlemelerin bir şairin yazdığı şiir gibi betimlemelerin de birer şiir olduğunu kabul eder. Ayrıca aynı şekilde sanatın toplumun bölgeden bölgeye yönetim biçiminin sanatçıyı ve sanatçı aracılığıyla sanat eserini etkilediğine değinir. Antik Dönem’de Mısır’ın kültürel ve yönetim biçimi, onları resim ve heykel sanatında sert ve durağan proporsiyonların göze çarptığını ve buna zıt olarak özgür yaşam biçimine sahip olan Yunan Sanatının daha yenilikçi, cesur ve hareketli tasvir edildiğini aktarır.⁵³

İmge kullanılarak yapılan sanat, nesne üzerinde verilen (seramik ve mimari unsurlar), resim ve kabartmalar birer göstergedir. İmgelerin nesne üzerindeki tasarımı beşeri yaşamın ve tanrılar dünyasının yaşamını yansıtır. Her iki anlamda da resmi işleyen tekeline toplumun düşünsel ve kültürel izlerini taşımaktadır.⁵⁴

Maddi kültür sadece nesneyi anlamak değildir. Ötesinde dönemin fikir, düşünce ve ideolojisinin nesneye nasıl aktarıldığını ve nasıl kullanıldığını da anlamak gerekir. Arkeoloji’de göstergebilim alanında çalışma yapan Elizabeth De Marrais bu konunun üzerinde durur. Elizabeth De Marrais, bir arkeoloğun sembolleri ve anlamları yorumlamaya çalışması gerektiğini düşünür.⁵⁵ İdeolojinin fikirleri iletilmenin ve manipüle etmenin maddi araçları olduğu kadar fikirlerin kendisi olduğu ve bu nedenle ideolojinin hem maddi hem de sembolik bir bileşeni olduğu düşüncesindedir. Semboller maddi nesneler oldukları için arkeolojik kayıtlarda korunan dağılımları ve çağrışımları daha geniş sosyal, politik ve ekonomik faaliyet kalıplarını yansıtır.⁵⁶

Bu kapsamda Marrais’e göre fikir, düşünce ve ideolojinin somutlaştırılmasını maddileştirme olarak ele alınmaktadır. Maddileştirmeyi bazı arkeolojik envanter ve arkeolojik alanları (Borgatta arkeolojik sit alanı, Santamariana cenaze vazosu) inceleyerek; semboller, ikonlar, anıtlar ile insan etkileşiminin bir parçası olarak kavramları somut ve fiziksel form veren araçlar olarak vurgular.

Krallık, Devlet ve İmparatorluklar, geniş bir bölgede ideoloji oluşturabilmek için semboller, simgeler ve anıtsal mimariyi kullanır ve kontrol eder.

Simgeler, ritüeller, anıtlar ve yazılı metinler dâhil olmak üzere sembollerin tümü, izleyicilerine bilgi, anlam aktarır. Bu sembolik mesajları veya anlamları yeniden inşa etmek arkeologlar için zor olabilir. Burada bir sosyal güç kaynağı olarak ideolojiye odaklanılır. İdeoloji etkin bir güç kaynağı

⁵³ Elizabeth De Marrais, “Luis Jaime Castillo and Timothy Earle, Ideology Materialization and Power Strategies”, *Current Anthropology*, 37/1 (1996), 15-16 <http://www.jstor.org/stable/2744153>

⁵⁴ Yaşar Ersoy, Anlambilimden Göstergebilime Antik Yunan Betimlemelerini Çözümleme Yöntemleri: Tarihsel bir değerlendirme içinde. Arkeoloji ve Göstergebilim (İstanbul: Ege Yayınları 2019), 35-37

⁵⁵ Marrais, Castillo and Earle, The Materialization of Culture, 11

⁵⁶ Marrais, Castillo and Earle, Ideology Materialization and Power Strategies, 15-16

olmak için törenler, sembolik nesneler, anıtlar ve yazı sistemleri biçiminde somutlaşmıştır. Maddileşmiş ideoloji, paylaşılan değerler ve inançlar statüsüne ulaşabilir. Gerçekleştirme, bir ideolojiyi yerel grubun ötesine taşımayı ve merkezi bir otoritenin gücünü daha geniş bir nüfusa iletmeyi mümkün kılar. Elizabeth De Marrais, Luis Jaime ve Timothy Earle bu süreci inceler ve üç vaka incelemesinde bunun siyasi iktidar ve kurumlar, ekonomi, politik ve örgütsel değişimin dinamikleri üzerindeki etkilerini ele almaktadırlar.⁵⁷ Herodotos'un IV. kitabından örnek verebiliriz. *"Dareios'un Skyth'lerle yaptığı seferde; uzun süren savaşta Dareios'un ordusu susuzluk ve açlığa maruz kaldılar. Skyth kralları, durumu anlamışlardı, Dareios'a bir çavuşla armağanlar yolladılar: Bunlar bir kuş, bir fare, bir kurbağa ve beş tane de oktu. Persliler, getirene "Bunları göndermekten maksatları nedir?" diye sordular. Ama ona, sadece bunları teslim etmek ve hemen geri dönmek görevi verilmişti; elçi Perslilere, eğer akılları varsa, bu armağanların anlamını kendileri bulup çıkarabileceklerini söyledi. Bu cevap Perslileri düşündürdü. Dareios, Skyth'lerin toprak ve su ile kendilerine teslim oldukları anlamında direniyordu. Düşüncesi şuydu: Fare toprak içinde yaşar ve insan gibi toprak ürünleriyle beslenir; kurbağa suda yaşar; kuş tıpkı at gibidir; oklar da silahlarını teslim ettikleri anlamını taşır. Dareios'un ileri sürdüğü düşünce buydu; ama tam bunun karşıtı bir görüş de Magı deviren yedilerden biri olan Gobryas'dan geliyordu; o, armağanların şunu demek istediğini söylüyordu: "Persliler, eğer kuş olup uçmazsanız, fare olup yerin altına girmezseniz ve kurbağa olup bataklığa atlamazsanız, yurdunuza dönemeyeceksiniz; oklarla vurulup öleceksiniz."* Persliler armağanları böyle yorumluyorlardı.⁵⁸

Arkeolojide temel etken nesnedir ve nesne, somut olup düşüncede anlam kazanan her şeydir. Örnek olarak İsmail Gezgın'ın Göstergebilimsel bir arkeolojik çalışma nesnesi olarak fallus çalışması verilebilir.

Bu çalışmada erkek cinsel organı olan fallus nesne olarak incelenmiştir. Yunanca, erkek cinsel organı anlamında kullanılan ve Latince "Fascinus" (büyüleyici) olarak seslendirilen "Fallus" kavramı arkeolojinin en karma konularından birisidir. Fallus uygarlık tarihinin en çok üretilen görüntüsel göstergelerinden birisidir.⁵⁹ Gösterge olan Faullus, gösteren: Fallus, gösterilen erkekte olmuş cinsel organ; gösteren olan Fallus erkek tekelinde olan iktidar güç ve iktidara gönderme yapar.⁶⁰

Bu duruma Mitolojiden bir örnek verecek olursak; Aphrodit'in doğuşuna sebep olan Faullus'u verebiliriz; İlk Titan sayılan Kronos, bir orak ile babası Uranos'un cinsel organını kesip denize atığın da Uranos'un penisinden çıkan spermlele suyun birleşmesi sonucunda oluşan köpükten Aphrodite doğar.⁶¹

⁵⁷ Marrais, Castillo and Earle, İdeology Materialization and Powel Strategies, 16

⁵⁸ Herodotos. Tarih, IV.131-132

⁵⁹ İsmail Gezgın, göstergebilimsel bir arkeolojik çalışma nesnesi olarak fallus içinde. Arkeoloji ve Göstergebilim (İstanbul: Ege Yayınları, 2021), 53

⁶⁰ Gezgın, Göstergebilimsel bir arkeolojik çalışma nesnesi olarak fallus, 54

⁶¹ Gerhard Fink, Antik Mitolojide Kim Kimdir? (İzmir: İlya İzmir Yayınevi, 2004), 61

3. MİMARİ VE GÖSTERGEBİLİM

Maddi kültür, nesne ve bunları oluşturan toplulukların yaşamlarını irdeleyebilmek için yarattıkları mekânlar dikkat çeken somut göstergelerdir. Bu mekânların mimari unsurları zaman içerisinde bir barınaktan ziyade salt bir göstergeye dönüşmüştür. Kimi zaman bir saray kimi zaman kutsal bir ibadethane ve kamusal yapılar ortaya çıkmıştır. Bu mekânlar gösterge aracılığıyla bir iletişim ve ideolojinin yayılacağı bir semboller bütününe dönüşmüştür.

Mimari’de Göstergebilimi incelerken, öncelikle mimarinin işlevsel ve biçim yönünü daha sonra bunların yarattığı iletişim ve göstergeyi ele alacağız.

3.1. Biçim ve İşlev

Mimari’de biçim bir yapının görselliği, tarzı ve tasarımıdır. Kullanım amacı ve değeri de işlevselliğidir. Mimarlığın geliştiği her alanda biçim (tasarım) ve işlev bir arada kullanılmıştır. Lakin çoğu zaman biçim karmaşık ve derin yapıya sahip olmuştur. İşlev ise daha yüzeyseldir. Buna karşın kimi örneklerde ise biçim ve işlev birliktedir ve koparılamaz Ancak dönemsel olarak baskınlık dereceleri değişmektedir. Mimari ve mimari ile ilgili resim ve heykelde biçim ve işlev dönemsel olarak değişim içermektedir.⁶² İşlev ve biçim arasındaki bu vurguları tarihsel süreç içerisinde ele aldığımızda göze çarpan değişimler; 20. yüzyıldan geçmişe doğru takip etmek mümkündür.

3.1.1. 20. Yüzyıl Mimarisi

II. Dünya Savaşı’ndan sonra endüstriyel teknolojinin gelişmesi ile beraber kırsal bölgeden kentlere yönelen kesimden dolayı kentlerde yoğun nüfus artışı ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla yoğun bir mimari ihtiyaç ortaya çıkmıştır.⁶³ Leland M. Roth 20. yüzyılın makine, hız ve hareket yüzyılı olacağını ve yeniçağın mimarisi kesinlikle bu mekanikleşmeyi açığa vuracağını vurgulamıştır.⁶⁴

Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra başlayan ve İkinci Dünya Savaşından sonra ivme kazanan sanayi ve endüstriyel gelişim ile beraber bir Alman işlevselliği göze çarpmaktadır. Alman işlevselliğinin ve dışavurumculuğu sonucunda ortaya çıkan mimari oluşum; toplumsal, ekonomik yapılanmayı da desteklemektedir. Bu ekonomik siyasi yapılanmalar mimarlıkta işlevi ön plana çıkarmaktadır. Bu yapılarda kullanılan biçim sanattan yoksundur. Bu da sanata karşı ciddi bir tavır takınmanın sonucudur.⁶⁵ Yirminci yüzyılda Alman dışavurumculuğuna bir örnek verecek olursak, Eric Mendelsohn tarafından 1917-1921 yıllarında inşa edilen Einstein Kulesi (bir gözlem evi kulesi) bunu temsil eder (Resim 3.1.).⁶⁶

⁶² Renato De Fusco, Kitle İletişim Aracı Olarak Mimarlık (Ankara: Arketon Yayınları, 1967), 12

⁶³ Fusco, Kitle İletişim Aracı Olarak Mimarlık, 75

⁶⁴ Leland M. Roth, Mimarlığın Öyküsü (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2002), 607

⁶⁵ Fusco, Kitle İletişim Aracı Olarak Mimarlık, 15

⁶⁶ Roth, Mimarlığın Öyküsü, 640



Resim 3.1. Einstein Kulesi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1935324>

"Einstein Kulesi", 20. yüzyılın başında astronom Erwin Finlay Freundlich (1885-1964) tarafından başlatılan, dışavurumcu, ütöpik ve sembolik mimarinin eşsiz bir dönüm noktasıdır. Mimar Erich Mendelsohn (1887-1953) tarafından ve Albert Einstein tarafından desteklenmiştir. Einstein Kulesi, I. Dünya Savaşı'ndan sonra ekonomik olarak zorlu zamanlarla (savaş sonrası yeniden yapılanma ve hiperenflasyon) karşı karşıya kalmıştır. Yeni güneş gözlemevi, Prusya Eyaleti ve Albert Einstein Vakfı tarafından finanse edildi. Yapısal çalışma 1921 yazında tamamlandı. Dikey teleskop (iç kule iskelesi) ve yatay spektrografın kurulmasıyla Aralık 1924'te gözlemler başladı. Freundlich'in müdür olduğu Einstein Enstitüsü, 1920'den 1924'de kadar Einstein Kulesi'nden sorumluydu. 1933'te Nasyonal Sosyalist Parti'nin iktidarı ele geçirmesiyle, Einstein adı enstitüden Güneş Fiziği Enstitüsü olarak yeniden adlandırılarak kaldırıldı.⁶⁷

3.1.2. Aydınlanma Çağı Mimarisi (18-19 yüzyıl)

Aydınlanma Çağı'nın mimarlarının ve sanatçıların eleştirdiği Rokoko sanatı, 17. yüzyıl Barok Mimarisinin kasvetli içyapısından sıkılan saray soyluları tarafından yaptırılan daha ferah ve iç açıcı süslemelere sahip olan ve daha çok içyapı da kullanılan mimari ve dekorasyondur. Süslemede çoğunlukla deniz kabuğu çiçek ve deniz yosunu motifleri kullanılmaktadır.⁶⁸ Rokoko mekânları, Barok mimarisinin sonsuz uzantısıyla güçlü bir tezat oluşturan ve daha doğal bir duruma dönüş arzusunu yansıtan bir mahremiyete sahiptir. Rokoko'ya adını veren rocaille, aslında doğanın bir bedeli olarak nitelendirilebilir. Bununla birlikte, doğanın büyük tasarımını göstermek yerine, onun geçici ve bozulabilir yönlerini ifade eder. Böylece Rokoko yeni bir başlangıçtan ziyade bir gelişimin sonu olarak tanımlanır.⁶⁹

Rönesans Dönemi sonlarında Barok ve Rokoko sanatı biçimi ön plana çıkarmış ve tasarımda aşırılık meydana gelmiştir. Bu aşırılık Aydınlanma Çağı'nda (17. 18. yüzyıl) Fransız Rokoko sanatı ve

⁶⁷ Steinmetz, M., Denker, C., Rendtel, J., Pitz H., Grunewald, J., Petzold, H., Sprenger, D., Wolfsdorf, M., Krüger, T. ve Bauer, S.M, "The Einstein Tower in Potsdam Final Report 2018. Denker", *Leibniz Institute for Astrophysics Potsdam (AIP)*, 2 https://www.getty.edu/foundation/pdfs/kim/leibniz_institut_fur_astrophysik.pdf

⁶⁸ Roth, Mimarlığın Öyküsü, 518

⁶⁹ Christian Norberg Schulz, "History of World Architecture" Late Baroque and Rococo Architecture (New York: Electa Editrice, 1985), 12

mimarisinin yanıltıcı görüntüleri, Kral XV. Louis ve XVI. Louis Dönemlerinin yapaylığının ve yozluğunun bir temsiliyeti olarak görülmeye başlanmıştır.⁷⁰ Dönemin filozoflarından Denis Diderot “Her heykel ya da resim çalışması büyük bir ilkenin ifadesi, izleyici için ders olmalıdır. Aksi takdirde dilsiz kalır.”⁷¹ sözleriyle sanatın ve mimari tasarımın eğitici olması gerektiğinin altını çizerek. Daha açık bir şekilde “Ben Capucin değilim, ama itiraf etmeliyim ki daha düzgün ve ahlaklı hale gelen resim ve heykelin, ilham verici erdem ve arındırıcı tavırlarda diğer sanatlar rekabet edeceği anı hızlandırabilseydim, çekici çıplaklıklar görme zevkinden, seve seve feragat ederdim. Bana öyle geliyor ki yeterince meme popo gördüm. Bu baştan çıkarıcı şeyler, duyuları rahatsız ederek ruhun duygularına müdahale ediyor.”⁷² Denis Diderot’un aktarımından da anlaşılacağı gibi bu dönemin aydınlarının abartıyı sevmediğini ve doğanın gözlenmesiyle bilgiye ulaşabileceğini ve yapıtların bu gözlemle anlam kazanacağı kanısındaydılar.⁷³

Marc Antoni doğa gözlemine şöyle bir örnek verir. “Mimarinin etkisi diğer tüm sanatlarına benzer: İlkeleri basit doğa üzerine kuruludur. İnsanın ilk kökenine inelim; yorulmuş bir adamın dinlenmek için bir yere ihtiyacı var. Sakin bir derenin kenarındaki, pırıl pırıl yeşillik gözüne hoş gelir, yumuşacık tüyleri onu davet eder, gelir ve bu emaye halının üzerine usulca uzanır, doğanın armağanlarıyla huzur içinde tadını çıkarmaktan başka bir şey yapmaz. Hiçbir eksiği yok, hiçbir şeye meydan okumuyor.

Ama çok geçmeden kendisini yakan güneşin harareti onu sığınak aramaya zorlar, kendisine gölgelerinin serinliğini sunan bir orman görür. Koşarak ormana sığınır; sıcaklığın yarattığı yoğunlaşmadan dolayı kalın bulutlar havayı kaplıyor, korkunç bir yağmur, lezzetli ormanın üzerinden sel gibi akıyor. Yaprakların sığınağıyla kötü bir şekilde örtülen adam, bir mağarayı görüp içine dalar. Kendini orada bulunca keşfinden dolayı kendini kutlar. Lakin orda karanlığı fark eder ve içine o soğuk kötü havayı çeker. Kendisine her yönden nüfuz eden rutubete karşı nasıl savunacağını bilmiyor. Daha sonra dışarıyı gözlemlediğinde ağaçların dallarından birkaç tanesini yontup yere çakar. Yere diktiği dört odunun, üst noktalarından birleşecek dört odun daha koyar; alanda gördüğü yapraklarla da üstünü kapatır. Böylelikle sıcaktan ve yağmurdan korunmuş olur. Daha sonra etrafındaki boşluk

onu rahatsız edecektir. Yapısını güvenli bir alana çevirmek için iki sütun arasındaki boşluğu dolduracaktır.”⁷⁴ Marc Antoni’nin örneğinden de anlaşılacağı gibi mimariyi doğanın gözleminde aramışlardır. Aydınlar ilkel doğaya neredeyse kutsal bir önem atfettiler; sanat ve mimaride ilkel, saf ve bozulmamış olanın niteliklerini bulmaya çabaladılar. 19. yüzyıl aydınlarından Henry David Thoreau

⁷⁰ Roth, Mimarlığın Öyküsü 529

⁷¹ Lorenz Eitner, Sources & Documents, In The History of Art Series, edited by H. W. Janson Neoclassicism and “Romanticism:1750-1850” (Amerika Birleşik Devletleri: by Prentice HALL, INC, 1970), 64 <https://archive.org/details/neoclassicismrom0000eitn/page/n3/mode/2up?view=theater>

⁷² Eitner, Sources & Documents, In The History of Art Series, edited by H. W. Janson Neoclassicism and “Romanticism:1750-1850”, 66

⁷³ Roth, Mimarlığın Öyküsü 530

⁷⁴ Marc Antoni Lougier, Essai Sur Larchitecture (Paris: Kessirge Publishing, 2010), 11-12

şöyle aktarır. “Yalnızca medeni bir özgürlük ve kültüre zıt olarak, doğa için, mutlak özgürlük ve vahşilik için bir söz söylemek istiyorum - insanı doğanın bir üyesi olarak değil, doğanın bir sakini veya bir parçası olarak görmek gerekir.”⁷⁵

Bu doğallığı Antik Yunan’da aramışlardır. Roma mimarisini şatafatlı ve gereksiz buluyorken, Antik Yunan mimarisini ayağı yere sağlam basan bir mimari olarak nitelendirmişlerdir. Öyle ki Antik Yunan düşünürlerinin (Platon, Aristoteles), gözlem ve matematiksel çalışmalarını konu edinmişlerdir. Ayrıca dönemin aydınları (her ne kadar Roma Mimarisini beğenmeseler de) Vitruvius’un görüşünden yola çıkarak mimarinin süslemelerinden kurtulması ve özüne dönmesi gerektiğini düşünmüşlerdir.⁷⁶ Antik Yunan mimarisini anlayabilmek için, Akdeniz bölgesindeki antik kentleri incelemeye başlamışlardır. Böylelikle istenilen sonuçlara ulaşabilecek bir mimari tasarım elde edebileceklerdi. Bu gezide yer alan Robert Adam yaptığı çıkarımlardan “Ruin is of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato” kitabını yayınlamıştır. Daha sonra evindeki kütüphanesini buna göre tasarlamıştır. ⁷⁷ (Resim 3.2.) Ayrıca Aydınlanma Çağı’nın mimarisi toplumu bir arada tutacak, iletişim akışını sağlayacak ve doğayla mimariyi bir arada barındıracak alanlara da yönelmiştir. Bu işlevleri en iyi gerçekleştirecek alanlar şehir meydanlarıdır. Bu alanlar toplumsal alt yapının oluşacağı alanlardı. Aydınlanma plancıları bu alanlarda insan karmaşıklığını bir araya getirerek toplumsal yanları ortaya koyma niyetindeydiler. Polonya Kralı Stanislas Leszczynski’nin sürgündeyken inşa ettiği birçok şehir meydanı, 18. yüzyıl ortalarının en felsefi çağrışımlı kentsel yapılarıdır.⁷⁸

⁷⁵Henry David Thoreau, Walking (Cambridge: The Riverside Press, 1914), 6
<https://ia903104.us.archive.org/19/items/walking0000thor/walking0000thor.pdf>

⁷⁶ Roth, Mimarlığın Öyküsü, 532

⁷⁷ Roth, Mimarlığın Öyküsü, 535-538

⁷⁸ Richard Sennet, Gözün Vicdanı “Kent Tasarımı ve Toplumsal Yaşam” (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019), 113-114



Resim 3.2. Robert Adam'ın Kütüphanesi.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Adam_and_his_brothers_their_lives,_work_and_influence_on_English_architecture,_decoration_and_furniture_%281915%29_%2814784784173%29.jpg)

Genel olarak Aydınlanma çağının düşünürleri 18 yüzyıl Rokoko sanatını reddedip strüktürel özellikleri öne çıkan mimariye yönelmişlerdir. Çoğalan nüfus ile beraber toplumun ihtiyaçlarını giderecek mimariyi tasarlamışlardır. Fransız devriminden sonra kilisenin yetkilerinin azalması ile beraber, Sainte Genevieve's Kilisesi (Pantheon) işlevini yitirmiş ve bir pagan tapınağı olarak Anıt kimliği kazandırılmıştır.⁷⁹ Leland M. Roth, Aydınlanma Çağı'nda işlevciliğe giden bu yolda, mimari yapıtta bir taşın bile, gereksiz kullanımı söz konusu olmadığını vurgulamıştır.⁸⁰

3.1.3. Rönesans Mimarisi

Rönesans düşünürleri ve mimarları, karanlık çağı geride bırakıp dünyayı bilimsel çalışmalarla açıklamaya başladılar. Kilisenin gücünü kaybetmesi ile yeni keşiflere yöneldiler. İnsanlık tarihindeki önemli atılımları, tanrının bir kudreti olarak değil insanlığın gücü olarak ele aldılar. Antik Yunan ve Roma'ya dönüş yaparak bilimde ve mimaride onların kullandığı oran ve matematiği kullanmaya başladılar. Kilisenin katı dogmalarını reddedip tanrısallığı göklere uzanan yapılarda (Gotik Mimari) değil Roma Mimarisinin yatay düzlemde genişleyen sağlam mimarisinde vurguladılar. Bu yenilenmelerin en büyük destekçilerinden biri Medici ailesidir. Floransa'da karanlık çağdan sonra ortaya çıkan iç çatışmada Giovanni'de yönetimi ele alan Medici ailesi, yurttaşlar için dinsel ve kamusal yapılar yaptırmanın zengin yurttaşların ödevi olduğu düşüncesini geliştirdiler.

⁷⁹ Roth, Mimarlığın Öyküsü, 556

⁸⁰ Fusco, Kitle İletişim Aracı Olarak Mimarlık, 13

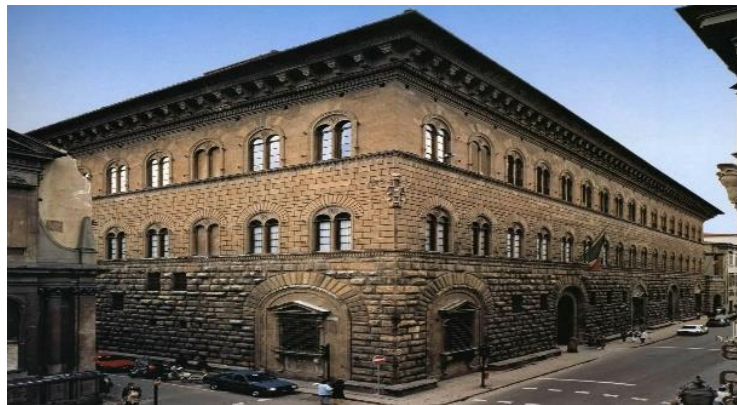
Medici bu düşüncesini, San Lorenzo Kilisesini ve Manastırını yeniden inşa ettirerek göstermiştir. Bu atılımlarla Rönesans Dönemi'nde Hümanizm düşüncesi gelişmiştir.⁸¹

Rönesans'ta mimarlar, bu düşünce temelinde, Mimar Vitruvius'tan ve filozof Platon'dan etkilenecek yapılar da simetri ve orana yöneldiler. Yapılar çember ya da kare formunda yapılmaktaydı. Sebebi insan formunun eşsizliğidir. İdeal orantı sistemleri insan vücudunun kusursuz oranlarında bulunabilirdi.⁸²

Rönesans mimarisi Klasik Mimari'nin gücünü kullanarak dinsel mistizmi yeniden yaratır “*bu yeni mimari, rasyonel olarak kavranabilir olacak, açık sayısal orantılara göre düzenlenmiş düzlemlerden ve mekânlardan oluşacak, kenarları ve oranları Antik Mimarinin kesin öğeleri tarafından tanımlanmış olacaktır. Bu mimari insanın anıksal güçlerine bir övgü olması yanı sıra, aynı zamanda insana haz veren, onun duygularını cezbeden bir mimari olarak da tasarlanmıştır.*”⁸³ Rönesans mimarisine Bramante, Roma, Montorio'daki Saint Peter Kilisesi ve Palazzo de'Medici örnek verilebilir.



Resim 3.3. Saint Peter Klisesi (<https://prehistorikistasyon.wordpress.com/2021/01/04/tempietto-di-bramante/>)



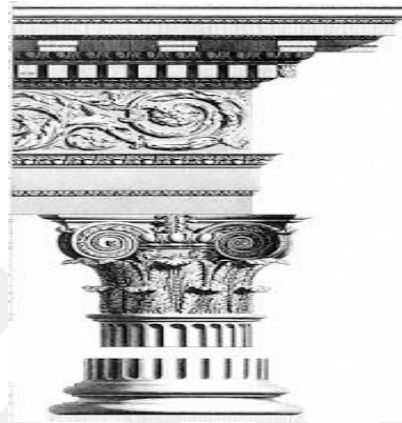
Resim 3.4. Palazzo de'Medici (<https://tr.pinterest.com/pin/658510776738059686/>)

⁸¹ Roth, Mimarlığın Öyküsü 430-434

⁸² Roth, Mimarlığın Öyküsü 436

⁸³ Roth, Mimarlığın Öyküsü 476

Rönesans Dönemi Mimarisi Ortaçağ'ın kasvetli ve tutucu havasını geride bırakarak bilimsel yenilenmelere kendini açmıştır. Bu bilimsel yenilenmede mimarlığın payına düşen, doğaya dönük, sağlam, biçim ve işlevsel olarak uyumu barındıran Klasik Mimari'ye geri dönüştür. Bu pay Rönesans Mimarlığı için büyük bir atılımdır. Bu geriye dönüşün kaynağı, Mimar Vitruvius'un İmparator Augustus'a ithafen yazdığı "De Architectura" eseridir. Rönesans Mimarlarından Leon Battista Alberti Vitruvius'un bahsettiği dört mimari düzenini (Toskana, Dor, İon ve Korinth) yeniden ele alarak beş düzen olarak sınıflandırmıştır. Bu beşinci düzen Vitruvius tarafından isimlendirilmemişti. Alberti Vitruvius'un eserini ve Roma kalıntılarını inceleyerek Beşinci düzeni gözlemlemiştir. Bu düzen İon ve Korint düzeninin birleşimi olan Kompozit düzendir.⁸⁴ (Resim 3.5.)



Resim 3.5. Kompozit Düzen, (<https://arkeogazi.com/2018/07/11/antik-yunan-mimarisinde-duzenler/>)

Alberti'nin bu gözleminden bir yüzyıl sonra Serlio Beş sütun düzenine, kurallı, simgesel geçerlilik kazandırmıştır. Serlio Rönesans'ta mimarlığa birçok şey kazandırmıştır. Bu kazanımların başında görsel betimlemelerinde içinde yer aldığı Mimarlık Sözlüğü'dür. Yunan mimarlığı, dönemin birçok ünlü mimarın yeni tasarımlarına etki etmiştir. Baramente, Leonardo de Vinci ve Michelangelo klasik dönem mimarisinden etkilenen mimarlardır.⁸⁵

Rönesans mimarlarının etkilendikleri temel yapılar vardır. Bu yapılardan biri Collosseum'dur. Collosseum tasarımı ve işlevselliği açısından dönemi için mimarlık adına yeniliklerin olduğu bir yapıdır. Bu yenilik kemer ve tonoz sisteminin uyumlu kullanımıdır. Rönesans'ta mimarlar bu yenilikten faydalanmıştır. Sansovino'nun Venedik'teki Corner Sarayı ve Giulio Romano'nun Mantova'daki Dükalık Sarayı Collosseum'dan yansımalar taşımaktadır.⁸⁶

⁸⁴ John Sumerson, Mimarlığın Klasik Dili, çev. Turgut Saner (İstanbul: Homer Kitapevi, 2005), 13

⁸⁵ Sumerson, Mimarlığın Klasik Dili, 13-15

⁸⁶ Sumerson, Mimarlığın Klasik Dili, 26



Resim 3.6. Venedik-Corner Sarayı, Mimarının Klasik Dili Kitabından Alıntılanmıştır.



Resim 3.7. Dükalık Sarayı (<https://www.theartpostblog.com/en/giulio-romano-works-in-mantua/>)

Aynı şekilde Bramente Antik Mimari düzenleri ve taşıyıcı elemanlar kullanarak mimarının biçim diline yoğunlaşmış ve yeni tasarımlar yapmıştır. Mimarın ilk eseri S.Maria Presso S.Satino kilisesidir (Resim 3.8.). Rönesans'ta Collosseum'un yanısıra Taklardan da esinlenerek yapılan yapıtlar bulunmaktadır. Bu esinlenmeyi Leon Battista Alberti tarafından tasarlanan, Rimini'deki Tempio Malatestiano kilisesinin ön cephesini Zafer Takı'n uyarlamasında görürüz.⁸⁷

⁸⁷ Sumerson, Mimarlığın Klasik Dili, 25-27



Resim 3.8. Tempio Malatestiano, (<https://tr.pinterest.com/pin/tempio-malatestiano-rimini-1450-leon-battista-alberti--160229699229858128/>)

3.1.4. Gotik Mimari

Geç Ortaçağ'da yaşanan siyasal ortam (Yüzyıl Savaşları) Avrupa'nın toplumsal oluşumunu değiştirmiştir. Haçlı seferleriyle beraber doğuyla kültürel ve ekonomik ilişkiler, ticaretin gelişmesini (ipek, mücevher, silah, baharat ticareti) sağlamıştır. Kentlerde yeni bir sınıf ortaya çıkmıştır. “Burjuvazi”(Kent soylusu); bu sınıf ticaretle ekonomik güç kazanan esnaflardır. Avrupa'nın yoğun nüfusunun yüzde doksan beşini kırsal kesimler oluştururken, yüzde beş gibi bir nüfusa sahip olan kentler Avrupa'nın yaşamını ve kültürel yapısını belirlemeye başladı. Bu gelişmeler sonucunda kent mimarisi de değişmeye başlamıştır. Kent mimarisinde Gotik olarak adlandırılan mimari tarz ortaya çıkmıştır. Gotik Mimari ilk olarak Saint Denis Manastırının Baş Rahibi Suger tarafından denenmiştir. Mimarlar sivri kemerler ve kaburgalı tonoz ile birlikte, geç Romanesk mimarisine ait bazı öğeleri de bir araya getirerek, daha hafif ve görsel olarak saydam bir mimari yaratabileceklerini fark ettiler. Taş duvarlar yerine kutsallığı ortaya çıkaracak gün ışığını yansıtan ve değiştiren Vitraylı duvarlar kullandılar. Gotik Mimari zengin tüccarların bağışlarıyla piskoposların öncülüğünde katedraller de kullanılmaya başlamıştır. Katedraller haçlı seferlerinin mimari bir kazanımıdır. Kutsal topraklara doğru yapılan seferlerde; Konstantinopolis kentinin büyüklüğü, zenginliği ve Ayasofya görkeminin etkilerinden ortaya çıkmıştır. Bu işlevci Gotik Katedraller dinsel dönüşümünde sembolleridir. Gotik Katedraller Meryem Anaya adanmıştır. Meryem Ana ya duyulan saygının bir temsiliyeti; Bakire Meryem soylu hanımın bütün erdemlerini kendinde birleştiren bir kişilik olarak görüldü; O insanlık adına aracılık yapan Göksel Kraliçeydi.⁸⁸

Katedrallerin tasarımları, insanın iç dünyasının aydınlığını simgelemektedir. İşlev olarak hafif ve kullanışlı, biçim olarak gösterişli yapılardır. Burada en etkileyici yenilik kilise duvarlarının neredeyse tamamen kaldırılmasıydı; onların taşları ve renkli camlarıyla tüm yapı, okuma yazma bilmeyenler için bir İncil'e dönüşür, bu görsel imgeler herkes tarafından biliniyor olması ve herkese açık olması dini bütünlüğü temsil etmektedir.

⁸⁸ Roth, Mimarlığın Öyküsü, 396-400

Alman siyaset adamı ve edebiyatçı Goethe'nin Erwin von Steinbach'a gönderdiği bir mektupta Gotik mimariye bakış açısını şöyle aktarır.” *“süs içinde boğulmuş, şekilsiz, kılı canavara(Strazburg Notre Dame Katedrali) bakmaya gittiğimde ürperdim. Sonunda önünde durduğumda, katedrali görünce nasıl beklenmedik duygular beni yendi! Bütün ve büyük bir izlenim, ruhumu doldurdu, binlerce ayrı parçanın uyumundan kaynaklanan, tadını çıkarabildiğim, ancak ne açıklayabildiğim ne de anlayabildiğim bir izlenim. Cennetin zevkleri böyledir derler. Ben de bu göksel-dünyasal zevkleri tatmak ve ağabeylerimizin devasa ruhunu eserlerinde kucaklamak için sık sık geri dönüyordum. Her yönden, her mesafeden ve her türlü ışıktaki bu haysiyet ve ihtişamı düşünmek için kaç kez geri döndüm. Kardeşinin işini o kadar yüce bulmak, onun önünde eğilip tapınmak zorunda olmak, bir insanın zihnine ağır gelir. Dostça, sakinleştirici alacakaranlık, çok fazla bakmaktan yıpranmış gözlerimi ne sıklıkla yatıştırdı; çünkü alacakaranlıkta sayısız parça, ruhumun karşısına görkemli bir sadelikle çıkan ve zevk alma ve kavrama gücümü görkemli bir şekilde serbest bırakan büyük bir kütle halinde eridi.”*⁸⁹

Gotik, Rönesans ve Barok Dönemi'nde biçim ve işlev birbirini tamamlamaktadır. Daha sonra Aydınlanma Çağında işlevin ön plana çıktığı süreç başlar. Pozitivist Dönem'de “biçim işlevi izler” denkleminde ulaşılmıştır. Bu denklem, Avrupa ya da Alman işlevciliği için geçerlidir. II. Dünya savaşı sonrası Alman işlevciliğinin, ideolojisi ve katı kuralcılığı sonucunda oluşan yeni mimari oluşum; toplumsal, ekonomik yapılanmayı desteklemektedir. Bu ekonomik, siyasi yapılanmalar mimarlıkta işlevi ön plana çıkarmıştır. Bunun sonucunda toplumun ruh halini yansıtan donuk mimari tarzı yapılar oluşmuştur. Bu biçimi tamamen kaybettiği anlamına gelmez. Biçimin sanattan yoksun olduğunu vurgular.⁹⁰

Biçim ve işlev arasında oluşan denklemde, Rönesans Dönemi mimarlarından Leon Battista Alberti işlevin biçimi haklı çıkarması gerektiğini; en azından biçimsel niyetleri gizlemesi gerektiğini düşünmektedir.⁹¹ Aynı şekilde 20. yüzyıl mimarlarından Aldo Rossi kentsel olguların (mimari) işlev üzerinden açıklanmasını reddeder. Çünkü kentsel yapılarının ve konformasyonlarının aydınlatılması söz konusu olduğunda, işlevin zaman içinde değiştiği hatta belirli bir işlevin olmadığı durumlarda öne çıkan kentsel olgulardan örnek verilecektir. Bu formları incelemeyi engeller ve mimarlık dünyası gerçek yasalarını görebilmeyi de engellemiş olur. İşlevi gerçek anlamda ret etmez ampirizmin dikte ettiği işlevcilik anlayışını reddetmektedir. İşlevin bozulması biçiminde bozulması demektir. Bu sebeple çağdaş mimarının yeterince açık olmadığını söyler.⁹²

⁸⁹ Eitner, Sources & Documents, In The History of Art Series, edited by H. W. Janson Neoclassicism and “Romanticism:1750-1850”, 74-77

⁹⁰ Fusco, Kitle İletişim Aracı Olarak Mimarlık, 13-14

⁹¹ Fusco, Kitle İletişim Aracı Olarak Mimarlık, 12

⁹² Aldo Rossi, L'architettura della città (Italy: Città. StudiEdizioni, 1978), 35-36
https://monoskop.org/images/b/b7/Rossi_Aldo_L_architettura_della_Citta.pdf

Tarihsel süreç içerisinde mimari değişimler ve beraberinde biçim ve işlevin dönemin sosyo ekonomik ve siyasi durumlardan dolayı nasıl değişiklik gösterdiğini gözlemlenebileceğini görmekteyiz. Şimdide işlev ve biçiminde içinde payı olan mimari iletişime değinelim.

3.2. Mimari ve İletişim

Umberto Eco mimarlığı genel olarak bir iletişim olgusu olarak ele aldığımızı söylemektedir.⁹³ Mimari olgular(nesne) ilk bakışta bir şey iletmezler; daha çok işlevseldir. İşlevselliğin içinde de iletişim mevcuttur. Örneğin mimarının ilk ögesi olarak kabul görülen mağaraya baktığımızda, kendiliğinden bir barınma işlevi görmemiştir. Öncelikle mağara, biçimsel olarak dış etkenlerden korunma fikri uyandırmıştır. Bu deneyim mağaranın bireyin gözünde doğal oluşumdan ziyade zihinde ilk uyandırdığı barınma fikrini uyandırmaktadır. İşlevselliğin uyandırdığı fikir iletişim aracına dönmüştür.⁹⁴ Mimari iletişim alanını geniş çaplı ele alan mimarlardan biri de Roneto de Fusko'dur. Roneto de Fusko, mimarlığın kitle iletişim aracı olarak ele alınması gerektiğini düşünmektedir. Çünkü günümüz Antropolojik çerçeveyi kitle kültürü belirlemektedir.⁹⁵ Peki, bu kitle iletişim araçları nelerdir?

Stuart Chase 1953'te yayınladığı Power of Words (Sözün Gücü) adlı yapıtında iletişim araçlarını üç grupta incelemiştir. Birinci iletişim aracı yazı (kitap, gazete, mecmua, mektup...) ikincisi ses ile yapılan iletişim(radyo, televizyon, plak...) üçüncüsü ise hem ses hem de görüntünün olduğu (sinema, televizyon, tiyatro) iletişim araçlarıdır.⁹⁶ Ses ve sözü barındırmayan mimari ve kent planları Chase'nin iletişim araçları arasında sayılmamaktadır. Kitle iletişim araçlarının çerçevesini genişleterek kendinde, görüntü ve resmi barındıran mimarının, bir iletişim aracı olduğunu varsayabiliriz. Mimarlığın da aralarında bulunduğu sözel olmayan göstergelerin görüntü ve resimle iletişim nitelikleri taşıdığı varsayılır.⁹⁷

Görüntü ve resmi kendinde barındıran olguların (resim heykel, mimari) iletişim dili olarak ele alınmasındaki şüpheler bunların kendinde iletişim dışında başka işlevleri barındırmasından kaynaklıdır. Mimarının iletişimsel olarak ele alınamamasının sebebi estetik özeliğinden dolayıdır.

Mimarlığın kitle iletişim aracı olduğunun kabul görebilmesi için; mimarlığın, öteki kitle iletişim araçlarının sahip olduğu toplumsal niteliklerine sahip olduğunu ve mimari gösterge sistemlerinin iletişimsel nitelikler taşıdığının kabul edilmesi ve mimarlığın insanların tüm üretimleri gibi sanatsal bir üretim olduğu görüşünün benimsenmesi gerekir.⁹⁸

İletişim araçlarının çeşitlenmesi sanayileşme ve endüstriyel gelişimin getirisi olan kentleşme ile başlar. İlk endüstri devrimi ile başlayan kentleşme süreci II. Dünya Savaşı'ndan sonra ivme kazanmıştır.

⁹³ Eco, Mimarlık Göstergebilimi, 18

⁹⁴ Eco, Mimarlık Göstergebilimi, 18

⁹⁵ Fusco, Kitle İletişim Aracı Olarak Mimarlık, 62

⁹⁶ Stuart Chase, Power of Words (Nev York: The United States of America, Harcourt, Brace and Company, 1953.), 25-26 <https://ia600906.us.archive.org/0/items/ChasePowerOfWords/Chase-Power%20of%20words.pdf>

⁹⁷ Fusco, Kitle İletişim Aracı Olarak Mimarlık, 65

⁹⁸ Fusco, Kitle İletişim Aracı Olarak Mimarlık, 68

Gelişen bu kentleşme yeni toplum kesimlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu yeni kesimle beraber toplumsal bağların değişmesine ve iletişim kanallarının halka ulaşmasını hızlandırmış ve iletişime yakınlaştırmıştır. Gelişen bu kentler sonucunda bir kitle kültürü oluşmuştur. Mimarlık özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra, kitle kültürüyle karşılaştıkça bu kültürle ilişkiye girmiş, bu kültürün taşıyıcısı ve dışavurumcusu olmuştur. Son yıllarda idari, yönetim ve hizmet sektörünün genişlemesi ile üçüncü kültür kentlerde baskın duruma gelmiştir. Mimarlık, bu üçüncü sektörde gözü çelen, teknolojik, tüketici olarak tüm kentsel nitelikleriyle gerçek bir kitle iletişim aracı olarak ortaya çıkmaktadır.⁹⁹

Kitle kültürünün ortaya çıkışına neden olan en büyük kaynak modern teknolojidir. Kitle kültüründe ne ulusal nede ekonomik nedenler belirleyici olmuştur. Belirleyici etken teknolojik örgütlenmedir. “kitle kültürü boş zaman kültürü olarak da tanımlanmaktadır. Bu kültürün iletişim araçları insanların işten sonra arta kalan zamanında onları eğlendirebilecek ve onların boş zamanlarını doldurabilecek alanlar ve şeyler üretirler. Günümüz mimarisinde insanların duyularına hitap eden, salt haz veren yapılar da bu özelliklere sahiptir. İletişim araçları ile mimari arasında bir paralellik kurulabilir. Çünkü boş zamanları dolduran kitle iletişim araçları insanların davranış biçimini de yönlendirirler ve bundan dolayı onlarda mimarinin yaptığı gibi toplumsal işlevleri yerine getirirler. Kitle kültürünün ihtiyaçlarının giderecek oluşumlar onların ilgi alanlarına giren beğeniler üzerinde yoğunlaşır.¹⁰⁰

Günümüz kitle kültürünün tabanını oluşturan beğenilerini Umberto Eco şu şekilde aktarır. Sınıf farklılıkları bir kez aşıldığında, kitleler şimdiden tarihin başkahramanlarıdır. Bu nedenle onların kültürü tarafından, üretilen ve tüketilen kültür olumludur. Eğer kültür kitle tarafından üretilmiş ise o zaman onların istekleri doğrultusunda gelişmelidir. Lakin belli bir kesimin (kitle kültürü “eski şifreleri” (deneyim) kullanarak burjuvazi kültür örneklerini yeniden kullanırlar) önceden ürettiği kültür kitleye eleştirel deneyim sunmaz, aksine kendi çıkarlarını gözettir.¹⁰¹ Günümüzde diğer kitle iletişim kanalları ile mimari iletişim kanalının, kitle kültürü üzerindeki etkileri değişmektedir.

Kitle iletişim araçları kitle tarafından kendiliğinden üretilir. İletişim aracı olan “dil” toplum tarafından üretilirken mimarlık karar veren bir kesim tarafından üretilir. Bu grubun ürettiği simgeler kitleler arası iletişimi sağlar. Bireylerin özgür iradesi saf dışı bırakılır. Bireyler bunun farkında olmazlar.¹⁰²

Karar veren kesim tüketiciye her zaman ulaşamayabilir. Bunun için tüketiciyle aralarında diyalektik bağ kurulur. Diyalektik bağlar ortak paydalarda birleşmeyi gerektirir. Bu ortak paydalar imgedir. İmge mimarinin iletişim aracıdır. Bu imgeler toplum tarafında önceden deneyimlenmiştir. Ya da yeni bir deneyim kazandırır. Bu deneyimlerle bireylerin algılarına ulaşarak istenilen iletişim kanalları

⁹⁹ Fusco, Kitle İletişim Aracı Olarak Mimarlık, 68-73

¹⁰⁰ Fusco, Kitle İletişim Aracı Olarak Mimarlık, 76

¹⁰¹ Umberto Eco, Apocalittici e Integrati (Spain: Editorial Lumen, 1965) 23
https://monoskop.org/images/c/c4/Eco_Umberto_Apocalipticos_E_Integrados_1984.pdf

¹⁰² Fusco, Kitle İletişim Aracı Olarak Mimarlık, 95

oluşur. Bireylerin diğer iletişim araçlarını bir nevide olsa yönlendirebiliyorken; mimarlıkta bu söz konusu değildir. Kitleler mekân seçiminde ya da tasarımında kendi istekleri doğrultusunda oluştuğunu düşünse de karar veren kesim tarafından empoze edilen bilgilerle gerçekleşmektedir.¹⁰³ Foucault bunu heterotopya olarak açıklar; bireyler yaşamsal alanlarını ve istekleri kendileri tarafından değil karar veren kesim tarafından mekânlara hapsedilmektedir. Sinemalar tiyatrolar, kafeler, müzeler, parklar vb. alanlar sosyalleşme alanı olarak belirlenip bir bireyin bunları kullanmasını şart kılar. Birey bunun farkında olmadan bunları keyfi bir şekilde kullandığını düşünür. Bu sosyal alanlarda (kamu yapıları da buna dâhildir.) bireyin algılarını yönlendirebileceği simgeler gizlidir. Bu düz anlamda sadece işlevi gereği bir mekân oluştururken yan anlamsal olarak ikincil iletişim kanalını oluşturur. Örneğin bir sinemaya ya da müzeye gittiğinizde filmin yarattığı duygularla alt deneyimlere ulaşarak farkında olmadan fikir edinirsiniz, bir müzede tarihi bilinçlenmeyle gittiğiniz yerde istenilen toplum tarihi bireye empoze edilir. Bu tarihin doğruluğu belli kimseler tarafından tasarlanmıştır.¹⁰⁴

Umberto Eco bazı entelektüel kesimlerin (MacDonald) kendilerini içine koymadan siyasi çıkarlar gözetilerek toplumsal değişmeye yönelik, siyasi eleştiriden ziyade kültürel eleştiriye yönelmesine değinir.¹⁰⁵

Büyük ölçüde heterotype insan modelleri üretme eğilimindedir. İncelemeyi biraz daha ileri götürürsek, vicdanları kontrol etmek ve zorla planlamak amacıyla kullanılan tipik bir "kapitalist rejimin üst yapısı" ortaya çıkıyor. Aslında, görünüşe göre yüksek kültürün meyvelerini sunuyorlar, ancak onları harekete geçiren ideoloji ve eleştiriden yoksunlar. Popüler bir kültürün dışsal biçimlerini alırlar, ancak aşağıdan kendiliğinden doğmak yerine, yukarıdan empoze edilirler (ve gerçek popüler kültürün tuzuna, mizahına veya canlı ve sağlıklı bayağılığına sahip değildirler). Kitle kontrolü olarak, belirli tarihsel koşullarda dini ideolojilerin yerine getirdiği işlevi yerine getirirler. Herkesin mükemmel eşitlik koşullarında kültür için aynı fırsatlardan yararlandığı refah toplumunun tipik kültürünün olumlu yönü altında kendilerini göstererek bu sınıf işlevini gizlerler. Listelenen önermelerin her biri atfedilebilir ve belgelenebilir.¹⁰⁶

Mimari biçim ve işlevin etkilerine, iletişimsel yönüne ve bunların kitle kültürüne etkisine, kısa bir değinmemizden sonra, bu kavramların da bulunduğu mimari göstergebilimi ele alalım

3.3. Mimari Gösterge

Göstergebilim tüm kültür olgularını gösterge olarak ele alır. Mimari kültürün bir parçası olduğu için, göstergebilim çalışma alanına girmektedir.¹⁰⁷ Umberto Eco mimari göstergebilimi açıklamadan önce mimarlık üzerine yapılan, diğer göstergebilimsel şemalarının mimari göstergebilimi açıklamaya

¹⁰³ Fusco, Kitle İletişim Aracı Olarak Mimarlık, 96

¹⁰⁴ Michel Foucault, "Des espaces autres", *Empan* 2 (2004) (n°54, 12-19. [Revue Empan 2004/2 | Cairn.info](http://RevueEmpan.org/2004/2))

¹⁰⁵ Eco, *Apocalittici e Integrati*, 46-49

¹⁰⁶ Eco, *Apocalittici e Integrati*, 50

¹⁰⁷ Eco, *Mimarlık Göstergebilimi*, 17

yeterli olup olmadığını incelemek için Richard ve Koenig'in çalışmalarına değinir. Eco, Richard'ın anlam bilimsel çalışmasının karışıklığından bahseder. Örnek olarak kapı nesnesini açıklar: bir kapı simgesi üçgen şemasının tepesinde soyut olarak "içeri giriş" olanağı tanıdığını düşünürsek somut olan gönderge (kapı) tanımlanırken bir açmaza düşeriz. Üçgeni bu şekilde kurabilmek için simgenin(kapı) kendiliğinden gönderme yaptığını, kapı gerçeğini düzenlamladığını, yani işleve gönderme yaptığını söylememiz gerekir, bu şekilde üçgen kendi içinde tıkanır. Soyut kavramla gönderge üst üste biner. Örneğin ZAFER TAKI göstergesinin neye gönderme yaptığını açıklayamayız, Zafer takı düzenlamsal olarak içeri giriş işlevini görürken; "zafer ve tören" gibi yananamlar taşıdığı da ortadadır. Bu da soyut kavramlar göndergelerle aynı düzeye iner, gönderge de gösterge ve kavramla aynı şey olur. ¹⁰⁸ Richard'sın bu çalışmasının yanında birde Koenig'in çalışmasını ele alır.

Koenig, mimari göstergebilimi Moris'in göstergebilim çalışması üzerinden açıklar. "eğer bir 'A' olgusu hazırlayıcı bir uyarı ise ve kendiliklerinden bir tepkiler dizisine yol açan uyarı nesnelerinin ortada bulunmadığı bir durumda bir organizmada bu tür davranış biçimlerinden oluşan tepkiler dizisine yol açıyorsa, o zaman 'A' bir 'göstergedir.'" ¹⁰⁹ Koenig, Moris'in bu açıklamasına dayanarak şöyle bir gözlem sunar. "tasarladığım bir mahallede on bin kişinin yaşamasına izin verirsem, hiç şüphe yok ki her biri ortalama on yıl boyunca on bin kişi. Yani benim işaret aracımın davranışçı bir doğrudan iletişim gücü var: 10.000 kişi. $X 10 \text{ yıl} = 100.000 \text{ kişi} \times \text{yıl}$, bir arkadaşta söylenen bir kelimenin doğrudan gücü: $1 \text{ pers.} \times \text{saniye} = 1/31.536.000 \text{ kişi} \times \text{yıl}$. Ve bu nedenle son derece aşağı düzeydedir." ¹¹⁰ Koenig buradan yola çıkarak "mimarlığın belli davranış biçimlerini harekete geçiren, başlatan gösterge taşıyıcılarından oluştuğu" sonucuna varır. ¹¹¹

Herhangi bir somut uyarı yokken, sözlü olarak verilen bir işaret (uyarı) tepkiyi doğurur. Bu tepki belli bir amaca yönlendirir. "Oysa mimari nesne, hiç de o sırada el altında bulunmayan bir uyarı nesnesinin yerini tutacak bir uyarı değildir, tersine kendisi zaten bizzat uyarı nesnesidir." Merdiven örneği buna açıklık getirmektedir. Bir merdiveni gördüğümüzde onu daha önce deneyimlememişsek bize yukarı çıkma işlevini göstermez, ama daha önce merdiveni deneyimlemişsek, yani kullanmışsak bize yukarı çıkma işlevini hatırlatır. Bu hatırlatma şifredir (deneyim). Merdiveni kullanmamız şart değil, onu nerde görsek aynı şifreyi hatırlarız. Bu örnek Koenig'in temel aldığı Moris'in göstergesinde yer bulmaz. Somut gösterilen. "gönderme yapıldığına göre gerçekten var olan nesnedir." ¹¹²

¹⁰⁸ Eco, Mimarlık Göstergebilimi, 23

¹⁰⁹ Eco, Mimarlık Göstergebilimi, 24

¹¹⁰ Maria Cristina Toneli, Giovanni Klaus Koenig "Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)"(Firenze: Firenze University Press,2020) 190.
<https://re.public.polimi.it/bitstream/11311/1155285/2/ZINGALE-La%20semiotica%20dell%E2%80%99architettura-GKK-Tonelli.pdf>

¹¹¹ Toneli, Giovanni Klaus Koenig "Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)", 191

¹¹² Eco, Mimarlık Göstergebilimi, 24

Eco, Koenig'in ve Richard'ın mimari göstergebilimi açısından yetersizliğini şu nedenlere bağlamaktadır; Koenig ve Richard'ın düşünceleri mimari göstergenin düzenlamsal olarak görevinin yerine getirebilmesi için somut varlığı olan bir somut gösterilenin olması gerektiğini düşünmektedirler. Eco'nun görüşüne göre ise bir göstergenin verilmiş belli kültür bağlarında şifrelenmiş bir gösterilene gönderme yapması, o göstergenin gösterge olarak yorumlanmasına yetmektedir. Bu açıklamasına merdiven örneğini vermektedir. *“merdivenin biçimsel özeliği düzenlamlama taşır, gösterilen “içinde, yukarı çıkma olanağı barındıran şey olarak merdivendir.” Düzenlamlama işlevi bir şifreye dayandırılmıştır: şifreyi kurulabilmesi ve geçerliğini tanınabilmesi için, o anda birisinin gerçekten o merdivenden çıkması hiç de gerekli değildir, hatta o merdiven hiç kullanılmasa dahi şifre geçerlidir.”*¹¹³ Eco'nun göstergebilimsel yaklaşımına göre mimari gösterge bir gösteren içermektedir. Bu gösterenin gösterileni ise gösterenin aynı zamanda pratikte mümkün kıldığı işlevdir.¹¹⁴

Tekrar Koenig'e döndüğümüzde o mimari göstergenin varoluşsal olduğunu söyler, gösterilenler nesne değil insan sınıfları olduğunu aile, hastalar, askerler, öğrenciler sporcular seyirciler, bunların bulunduğu yapılar bunları temsil etmektedir.¹¹⁵ Eco Koenig'in bu açıklamasının her yapı için kullanılamayacağını düşünmektedir. Bu düşünce tarihsel yapıtlara uygulanamayacağını söyler, çünkü onları kullanan kişiler bu hayattan göçüp gitmişlerdir. Örneğin tapınaklar, arenalar bunları kullanan olmadığından dolayı işlevsizdirler.

Eco mimari göstergebilimi şu sözlerle ifade eder. *“gösterge düzlemine değin formlar, alışkanlıkların türevlerinden edinilmiş ve mevcudiyeti iletişim ilişkilerinin yapısal örnekleri olarak sunulan şifreler, şifreler aracılığıyla belli gösterenlere yakıştırılan düzenlamsal ve yananlamsal gösterilenler: işte mimarlıkla ilgili iletişim çözümlemenin içinde acımasızca dolanabileceği göstergebilimsel alan bunlardan oluşmaktadır.”*¹¹⁶

Eco'nun vurguladığı üzere düzenlam, kullanım nesnesi bir göstergedir; bu göstergenin, kesin ve uzlaşımsal bir düzenlama sahip olan bir gösterileni vardır. Gösterilen göstergenin işlevidir. Örneğin bir binanın birinci gösterileni o binayı oturabilir kılan donanımıdır (kapı, pencere vb.). yani işlevsel özelliğidir. Aynı şekilde, bir mimari nesnenin kullanılmaması onun işlevini değiştirmez; pencere kapı gibi, bu nesneler kullanılmasa da edindi şifrelerle işlevini hatırlatır. Bu nesneler farklı olarak tasarım ve kullanım şekilleriyle işlevi dışında, başka şeyleri de anımsatır. Yani belli bir ideolojiyi de yan anlamsal olarak aktarır.¹¹⁷

Yananlam ise nesnenin anlamsal olarak ikinci bir işleve gönderme yapmasıdır. *“her türden kemer, ister sivri kemer, ister şişkin olsun, taşıyıcı işleve sahiptir ve düzenlam katında bu taşıyıcılık işlevine*

¹¹³ Eco, Mimarlık Göstergebilimi, 26

¹¹⁴ Eco, Mimarlık Göstergebilimi, 27

¹¹⁵ Toneli, Giovanni Klaus Koenig “Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)”, 191

¹¹⁶ Eco, Mimarlık Göstergebilimi, 28

¹¹⁷ Eco, Mimarlık Göstergebilimi, 28

gönderme yapar. Ama bir yandan da, yananlam katında, bu işlevin çeşitli yorumlarına gönderme yapar. Böylece kemerler simgesel işlevler edinmeye başlar.” Bu iki kavramın kullanım değeri aynı orantıdadır. Yananlam bir simge görevini görmektedir. Bunu şöyle bir örnekle açıklayabiliriz: Bir oturağın (iskemle, sandalye) düz anlamı onu işlev olarak üstüne otura bileceğimiz bir nesne olmasıdır. Yananlam olarak bir oturak bir tahtı da anımsatır, tahtın tekelinde güç liderlik ve haşmet gibi kavramlara gönderme yapar.¹¹⁸

Düz anlam ve yan anlam, edindikleri şifrelerle anlam kazanır. Bu şifreler geçmişten bu yana edindiğimiz ve aktarılan deneyimlerdir. Bu şifreler nesnelerin işlevini belirler. Bir örnek verecek olursak merdiven nesnesine geri dönebiliriz; biçim olarak, belli kesit ve rampalardan oluşan merdivenin yukarı çıkma işlevi daha önceki deneyimlerimizden (şifre) edinmiştik, bu merdivenin konumu önemli değildir. Bir barok ve rokoko tarzında saray merdiveni de olabilir. Bu onunun işlevini değiştirmez. Yukarı çıkma işlevini bir asansörle de yapabilirim, içeri girip beklemem ve üstünde yönlendirici sembollerin bulunduğu düğmelere basman gerekecek, bu semboller nesneye “okunabilirlik” katmaktadır. Kişiye birden çok uyarı mesajı vermektedir. Burada biçim işlevi izler denkleminde şifrelerin yerinde kullanması gerekir. Merdiveni kullanan bir kişi asansörü daha önce kullanmamıştır. Bu kişi nesne karşısında afallar. Birden çok uyarı karşısında ne yapacağını bilemez. Asansördeki düğmeler onunun için bir şey ifade etmez; Biçim işlevi izler denkleminde şifrelerin doğru kullanılmaması bu sonuçları doğurur.¹¹⁹

Eco, yan anlamın simge olarak kullanımın zorlaşacağından dolayı; düzanlamı birinci işlev yan anlamı ikinci işlev olarak ele alır. Çünkü “simgesel yan anlamlar” işlevini yerine getirmiyormuş gibi görünmektedir. Eco birinci işlev ve ikinci işlev arasındaki bağlantıyı tarihten bu yana yapılmış yorumları kullanarak anlatır ve gotik mimariyi örnek verir. Gotik mimaride kullanılan tonozlar yapım aşamasında ilk olarak taşıma görevi görmektedir; daha sonra tonozlar taşıma işlevini duvarlara bırakır. Tonozlar (özellikle Katedrallerde) ikinci işlevde görev almaya başlar tonozlarla beraber vitray duvarlar tanrısallığın göklere uzanan ve aydınlığın sembolü haline gelir. Tonoz ve vitray duvarlara ikinci işlev olarak, ideolojik anlamlar yüklenmiştir. Gotik mimarinin kendisi başlı başına bir anlam taşımaktadır. (Daha önce yukarda verdiğimiz Goethe’nin gotik mimariye olan yaklaşımı bunu açıklamaktadır.) Gotik mimarinin tonozlarında, “tarihin akışı içinde, birinci ve ikinci işlevler kayıplara uğrayabilir, yeniden duruma egemen olabilir ya da yerlerini başka işlevlere bırakabilir.”¹²⁰ Bir kullanım nesnesi tarihin akışı içinde, ya da bir insan topluluğundan ötekine geçişte, yorum değişikliklerine uğrayabilir. Bu yorumlar şu şekilde sıralanır:

¹¹⁸ Eco, Mimarlık Göstergebilimi, 32

¹¹⁹ Eco, Mimarlık Göstergebilimi, 1932

¹²⁰ Eco, Mimarlık Göstergebilimi, 38

“1. A) Birinci işlevin anlamı kaybolur. B) İkinci işlevler belli bir oranda korunurlar. “ Parthenon artık tapınım görevi görmez ama simgesel yan anlamları filolojinin sağladığı bilgiler aracılığıyla anlaşılabilir.”

2. A) Birinci işlev korunur. B) İkinci işlevler kaybolur. “ antik lamba, başlangıçta başlangıçta başka bir üslupla kullanılırdı, daha sonra bir iç dekorasyonun nesnesi olur.”

3. A) Birinci işlevler kaybolur. B) İkinci işlevlerin hemen hemen tümü kaybolur. C) İkinci işlevlerin yerini daha zengin başka alt şifreler alır. “ eski Mısır’da yapılan piramitler artık kral mezarı olarak algılanmamaktadır. Ama eski mısırlıların piramitlere kattığı yananlamlarda(Astrolojik ve geometrik şifrelerde) kaybolmuştur. Buna karşılık piramitlerin bizim için taşıdığı bir yığın yan anlamlarda oluşmuştur.”

4. A) Birinci işlev ikinci işlev durumuna geçer. “Hazır-Ürünleri konu edinen seyirlik nesnelerde durum budur. Bir kullanım nesnesi, seyirlik nesneye dönüştürülür. Böylece belli bir dönemdeki kullanıma alaylı bir biçimde gönderme yapılmış olur.”

5. A) Birinci işlev kaybolur. B) Yerine başka birinci işlev geçer. C) İkinci işlevler başka şifrelerle kaynaşarak zenginleşir.”¹²¹

Biçimler (formlar) tarihsel süreç içerisinde aşınır ve çağımızda yeni anlamlar kazanırlar. Bunu yaparken alt şifreler korunmuş olur. Lakin yeni ikinci şifreler edinmiş olurlar. “formların aşınması, estetik değerlerin çökmesi dediğimiz olguda, kuşkusuz bu makinalaşmanın bir sonucudur.”¹²² Bu durum iletişim araçlarının doğasından kaynaklanır.

Bu formlar aşınarak günümüze gelmesi ve yeniden anlam kazanılması, bu kazanımdan formların arkasında yatan yananlamsal olarak aktarılan “ideoloji”, filolojik çalışmalarla yeniden ortaya çıkarmıştır. Bu ideoloji çağımızın koşullarına uyacak, yeni anlamlar kazandırılmıştır. Çağımız yalnızca bir unutma çağı değildir. Aynı zamanda yeniden elde etme çağıdır (20. yy). Retoriğin ve ideolojilerin yeniden keşfi, küresel ve sağlam bir ideolojiye gönderme yapmaktadır. Muazzam bir retorik mekanizmasıdır. İdeoloji bu retorik mekanizmasının yananlamı durumundadır.¹²³

Sonuç olarak aşınan tarihi formların içi boşaltılarak, yeniden doldurulur. Yani onun ilk ortaya çıktığı zamanki gösterilenini alır, yerine yeni gösterilenler kullanılır. Bazen eski gösterilenlerde birinci işlev korunurken ikinci işlev tamamen kaybolur ve yerine yeni ikinci işlevler kullanılır. Örneğin önceden manastırda kullanılan masacıklar (tasarım olarak küçük masa) tasarımından kaynaklı az yemek yemeye gönderme yapan birinci işlev kısmen korunurken (daha sonra sadece yemek yeme olan birinci

¹²¹ Eco, Mimarlık Göstergebilimi, 39

¹²² Eco, Mimarlık Göstergebilimi, 40

¹²³ Eco, Mimarlık Göstergebilimi, 42

işlev kullanılır), sade bir yemeği simgeleyen ikinci işlev kaybolur. Yerini, yeni bir iç tasarım parçası olarak kullanımı alır.

Umberto Eco, mimarlığı anlamada kullanılan mimari şifreleri ele alırken söz dizimsel olarak mı yoksa anlam bilimsel olarak mı ele alınması gerektiğini ve bir yapının bitmiş halindeki şifrelerin okunması ile tasarım aşamasındaki şifrelerin okunması birbirinden ayrılması gerektiğini ve bunların belli bazı ilkelerin dikkate alınarak kullanılması gerektiğini düşünmektedir. Umberto Eco bu şifreleri sözbilimsel ve Anlambilimsel olarak sınıflandırmıştır.¹²⁴

Umberto Eco bu sınıflandırmanın bir mimarın yeni bir yapı yapmak istese de; örneğin bir kilise istediği tarzda yapabilir ama eski şifrelerin kullanılmaması bireyin orda nasıl dua edeceği ve nasıl tapınacağını etkileyecektir. Onu alışılmışın dışında bir mekânla karşılayacak ve bu onun inanç ritüellerini de etkileyecektir. O zaman söyleyebiliriz ki mimari yapılar insanların ihtiyaçlarını gidermesi ve bunu yaparken toplumun alışılmış şifrelerini kullanması gerekecektir. Buda şifrelerin mimarlığın, tarihi ve toplumu değiştirme gibi bir yetkisinin olmadığını ve sadece toplumun ona buyurduğunu topluma geri vermek için oluşturulmuş bir kurallar dizgesi olduğunu göstermektedir.¹²⁵ Son olarak Eco, mimarlığın bir retorik yönünün olduğuna değinmiştir. *Ele aldığı şifrelerin, ikonolojinin, stilistiğin ya da retoriğin sözcük listelerinden başka bir şey olmadıkları görülmektedir. Bu şifreler, üretici olanaklar sunmayan, hazır şemalardır; hakkında konuşabileceğimiz açık formlar değildirler, kemikleşmiş türlerdir; yani beklenmedik bir tarzda içleri doldurulabilecek bir genel ilişkiler bütünü! Bu anlamda mimarlık bir çeşit retoriktir.*¹²⁶

¹²⁴ Eco, Mimarlık Göstergebilimi, 52

¹²⁵ Eco, Mimarlık Göstergebilimi, 52

¹²⁶ Eco, Mimarlık Göstergebilimi, 53

4. GÖSTERGEBİLİM VE ANTİK ANITLAR

Bu bölümde Antik anıtlarda karşımıza çıkan göstergeleri ve döneminde yapılan anıtların hangi amaç doğrultusunda yapıldığını, toplumun eski şifrelerini çözümleyerek bunu antik mimaride nasıl yansıttığına değineceğiz.

Antik Anıtlarda göstergebilim alanında hali hazırda bir çalışma yapılmamıştır. Mimari Göstergebilim alanında yapılan ilk çalışmalarda Yakın Çağ üzerine yoğunlaşmıştır. Umberto Eco'nun mimari üzerine yaptığı göstergebilim çalışmasının yanı sıra Renato De Fusco ve Michel Foucault'un mimariye iletişimsel yaklaşımları önemli veriler sunmaktadır. Şimdi bu anlamın Antik Anıtlarda nasıl karşılık bulacağını ele alacağız. Ele alacağımız bazı Antik Anıtlara giriş yapmadan önce, günümüze ulaşan anıtların korunma değerleri ve Vitruvius'un mimari ilkelerine değineceğiz.

Alois Riegl, anıtların nasıl korunması gerektiği ile ilgili detaylı bir çalışma ortaya koymuştur. Alois Riegl'e göre, Antik Dönem'de yapılan yapıtlar biçim ve işlev olarak farklı sınıflara ayrılmaktadır. Bunlar Amaçlanmış Anımsatma Değeri Olan ve Amaçlanmamış Yapıtlardır. Öncelikle Anımsatma değeri üç ana sınıfa ayrılır; Amaçlanmış Anımsatma Değeri, Tarihi Değer ve Eskilik Değer. Bu anımsatma değerleri Modern Anıt koruma çalışmalarında dönemsel olarak anlam kazanmıştır.¹²⁷ Rönesans Dönemi öncesinde anıtların korunma değeri üstünde durulmamasının, tahribata uğramasının nedeni dönemin siyasi ve dini tutumundan kaynaklıdır. Modern anlamda anıt korumasının İtalyan Rönesans'ı sırasında Antik anıtların bilinçli olarak değerlendirmeleri ve korumalarına yönelik yasal önlemlerin düzenlemesiyle başladığını söyleyebiliriz. Lakin öncelik anımsatma değeri olan sanat anıtları ve tarihi anıtlarına verilmekteydi, bunun sebebi antik sanata verdikleri değerden değil, ataların varsayılan sanatına yönelik vatansever duygularından kaynaklıdır.¹²⁸ Daha öncede Rönesans mimarlarının roma mimarisine tekrar dönüş yaptıklarından da bahsetmiştik.

Bu yaklaşım 18. yüzyıla dek sürmektedir. Modern anlamda anıt koruma 19. yüzyıl'da gelişim göstererek tarihi değerleri koruma anlayışı başlamıştır. Bu yaklaşım Rönesans'tan farklı olarak, güdülen amaç, tarihi olayların tam bilgisinin elde edilmesidir. 15. yüzyılda kültür tarihi önem kazanmıştır. Tarihi değer 19. yüzyıl'da sadece takdir görmeye değil, aynı zamanda yasal olarak koruma altına alınmaya da başlanmıştır. 19. yüzyıl yasa ve yönetmelikleri amaçlanmamış anıtın da tarihi değeri olduğu düşüncesini kapsamaktadır.¹²⁹

Amaçlanmış veya amaçlanmamış eserlerin ortak noktası, eskilik değeri olmasıdır. Bu eskilik değeri ne Rönesans'ta ne de 19. yüzyılda konu edinmemiştir. Alois Riegl eskilik değeri hakkında *“Eskilik değeri anıtın başlangıçtaki kapalı nesnel tekilliğini açığa çıkaran özelliklerini değil, anıtın genel olandaki çözülmesini işaret eden özelliklerini hesaba katar, sadece onların öznenin duyguları üzerinde*

¹²⁷ Alois Riegl, Modern Anıt Kültü “Doğası ve Kökeni” çev. Erdem Ceylan (İstanbul: Arketon Yayınları, 2022), 75

¹²⁸ Riegl, Modern Anıt Kültü, 66

¹²⁹ Riegl, Modern Anıt Kültü, 69-70

*bıraktıkları etkileri değerli bulur.”¹³⁰ şeklinde bahsetmektedir 20. yüzyıl eskilik değerini çağırır.¹³¹ Eskilik değeri korumasının tek yolu doğanın yarattığı aşınmaya izin vermektir. Alois Riegl’in ele aldığı eskilik değerinde, Eco’nun mimari şifrelerde bahsettiği formların aşınması ile ikinci şifrelerin kaybolması ve yerine yeni ikincil şifrelerin alınmasını görebiliriz. Anıtların ilk yapıldığı anda edindikleri birinci şifre çoğu zaman, sözselsel ve yazınsal aktarımı yolu ile biliniyorken ikinci şifre tamamen ortadan kalkmış ve yerini doğanın nesne üzerinde bıraktığı aşınımın sonucunda, insan üzerinde yarattığı duygu kalmıştır. Alois Riegl “ *eskilik değeri üzerinde yapılan her müdahale, modern insanı, anıtta kendi hayatından bir parça gördüğü için yapılan müdahalenin kendisine yapılmış gibi tepki verdiğini vurgulamıştır.*”¹³²*

Alois Riegl anıtların korunmasında belirlenen üç sınıfın şartlarına göre korunması gerektiğini düşünür. Eskilik değeri olan yapıtlar bir tarihi değeri olmayan ve amaçlanmış anımsatma değeri olmayan yani amaçlanmamış yapıtların doğanın yarattığı aşınımı engellemek bir insanın yarattığı tahribat kadar kötüdür. Eskilik değeri zaten bu doğanın aşınımı sonucunda anlam kazanmaktadır. Alois Riegl’e göre. “*aslında anıtların modern izleyiciyi estetik açıdan tatmin etmelerinin nedeni de bu gerçekliğin farkına varılmasıdır. Öyleyse koruma, anıtın, anı ve şiddetli yıkımın dışında, doğa güçlerinin çözücü etkisinin neden olduğu yavaş ve sabit bozulmaya boyun eğmesine izin vermelidir.*”¹³³ Bir anıtın tarihi değeri, onun insanın herhangi bir yaratım alanındaki gelişmede temsil ettiği belirli, adeta tekel aşamadan geldiği için tarihi değeri kültü anıtın bugünkü haliyle olabildiğince korunmasını göze almalı, insanın gücü yettiğince doğal gelişimin seyrine müdahale etmesini ve doğanın güçlerinin neden olduğu bozulmanın normal işleyişini durdurmasını talep etmelidir. Amaçlanmış Anımsatma Değeri ise ölümsüzlük iddia ettiği için doğanın herhangi bir aşınımını kabul etmeyerek kayıtsız şartsız restorasyon talebinde bulunur.¹³⁴ Peki, bu Amaçlanmış anımsatma değeri nedir. Hangi koşullar temel alınarak yapılmaktadır.

Alois Riegl’e göre “*amaçlanmış anımsatma değerinin başlangıçta bir başka deyişle anıtın yapıldığı anda belirlenen amacı, bir anı onun geçip gitmesine neredeyse hiçbir zaman izin vermeyerek, sonraki kuşakların bilincinde güncel ve canlı olarak korumaktır. Amaçlanmış anımsatma değeri ölümsüzlük, ebedi bir şimdi ve kesintisiz bir oluşta hak iddia eder.*”¹³⁵ Bu amaçlanmış anıtlardan bahsettiğimizde bu anıtların zamanında hangi amaçları güttüğünü ve bunu mimaride nasıl yansıttığını Vitruvius’un aktarımında görmekteyiz.

Vitruvius’un vurguladığı üzere “*anlamlandırılan ve anlamlandıran*” kavramları konuya açıklık getirmektedir “*anlamlandırılan, tartışmaya konu olan tasarıdır; bunu anlamlandıran ise bilimin ilkeleriyle yapılan işpattır.*” Bir mimarın bu ilkelere sahip olabilmesi için gerekli olan hem yetenek hem

¹³⁰ Riegl, Modern Anıt Kültü, 70

¹³¹ Riegl, Modern Anıt Kültü, 69

¹³² Riegl, Modern Anıt Kültü, 78

¹³³ Riegl, Modern Anıt Kültü, 79

¹³⁴ Riegl, Modern Anıt Kültü, 92

¹³⁵ Riegl, Modern Anıt Kültü, 90

de bilimin her alanına kısmen hâkim olması gerekir. Bu alanlar Matematik, Geometri, Tarih, Felsefe, Sağlık, Hukuk, müziktir. Mimar Vitruvius bu alanların ne için gerekli olduğunu şu şekilde açıklar: “Bir mimar çizim tekniğine sahip olacak ki, istediği yapının şeklini resimli taslaklarla kolayca gösterme olanağı olsun aynı şekilde geometri de mimariye çok katkı sağlar. En başta da ölçekli cetvel ve pergel kullanımını öğretir ki, bu sayede özellikle binaların vaziyet planlarının çıkarılmış, dik açılar, yatay ve dikey çizgilerin çekilmesi kolaylaşır. Felsefe bilgisine sahip olan bir mimar kibrini kırıp ılımlı, adil, güvenilir ve tok gözlü olmasını sağlar, böylelikle yapının inşasında giderleri hakkaniyetli kullanır; aynı zamanda felsefe Yunancada “physiologia” adı verilen doğa bilimini de kapsar. Bunu dikkate alan mimar, doğayı temel alarak onun kurallarına göre bir eser yaratır. Müzik ise bir mimarın, akustik ve matematik ilişkisini anlayabilmesini sağlar. Örneğin tiyatrolarda seyirci sıralarının altındaki nişlere ses aralıklarına dayalı matematik hesaplara yerleştirilen, Yunanlıların “ekheia” dediği tunç çanakları vardır; bunlar müzikal uyum veya ahenk yaratmak amacıyla ses aralıkları dördü ve beşli oluşturacak biçimde böyle çift oktava kadar bölünüp tiyatronun çemberine yerleştirilir ki, sahnedeki aktörün sesi bu şekilde yerleştirilmiş çanaklara çarptığında onların rezonansı ile birleşip güçlenerek seyircinin kulağına daha net ve güzel gelsin. Dahası hiç kimse su orgu ve benzer diğer çalgıları müzikal seslerin ilişkilerini bilmeden yapamaz.”¹³⁶

Yukarıda bilinmesi gereken bilimlerden ve çalışmamızı yakından ilgilendiren Tarih bilimini Vitruvius şu kapsamda ele almaktadır. “Tarihi bilgi; mimarların yapıtlarında süslemelere sıkça yer verir ve bunları niçin yaptıklarını soranlara meramlarını doğru dürüst açıklamaları gerekir. Örneğin bir mimar yapının da sütun yerine “Karyalı” kadınlar (caryatides) adı verilen uzun elbiseleriyle mermerden kadın heykelleri kullanmışsa ve bunların başlarının üstüne de damlıkları, kornişleri yerleştirmişse, nedenini soranlara şu cevabı verecektir: Peloponnesos şehri olan Karyai, Yunanistan’a karşı, düşmanları perslerle ittifak yaptı, savaşı kazanan Yunanlılar ’da bir olup karyahılara savaş açtı. Şehri zapt etti, erkeklerini katletti, ülkelerini yerle bir etti kadınlarını esir aldı. Üstelik soyluluklarının nişanesi uzun elbiselerini ve ziynetlerini çıkarmalarına bile izin verilmedi; zafer alayında öyle sırf tek sıra halinde sürüklesinler diye değil tabii, hakarete uğramanın ezikliği içinde esaretin ebedi örneği olarak ülkelerinin işlediği suçun bedelini ödüyorlarmış gibi görünsünler diye işte bu sebepten dönemin mimarları kamu binalarına bu kadınların heykellerini yük taşıyıcı unsurlar olarak yerleştirdiler ki, Karyalıların günahına biçilen ağır ceza gelecek kuşaklarında hafızasına kazınsın.”

Bu örnekte yapılan savaşların ve sonucunda kazanılan zaferlerin kendi toplumuna nasıl ilettiği ve aynı şekilde sınırlarını tehdit eden diğer devletlere nasıl bir mesaj ilettiğini ve bu mesajın mimariyle nasıl aktarıldığını görmekteyiz. Bir mimarın bunu yansıtabilmesi için bu bilgilere niçin sahip olması gerektiğinin ispatıdır. Burada anlamlandırılan savaşı kazanan Yunanlıların zaferi ve bu zaferi getiren kişidir; anlamlandıran ise gerekli bilgiye sahip olan mimardır. Pers Portikosu’ bu konuya güzel bir

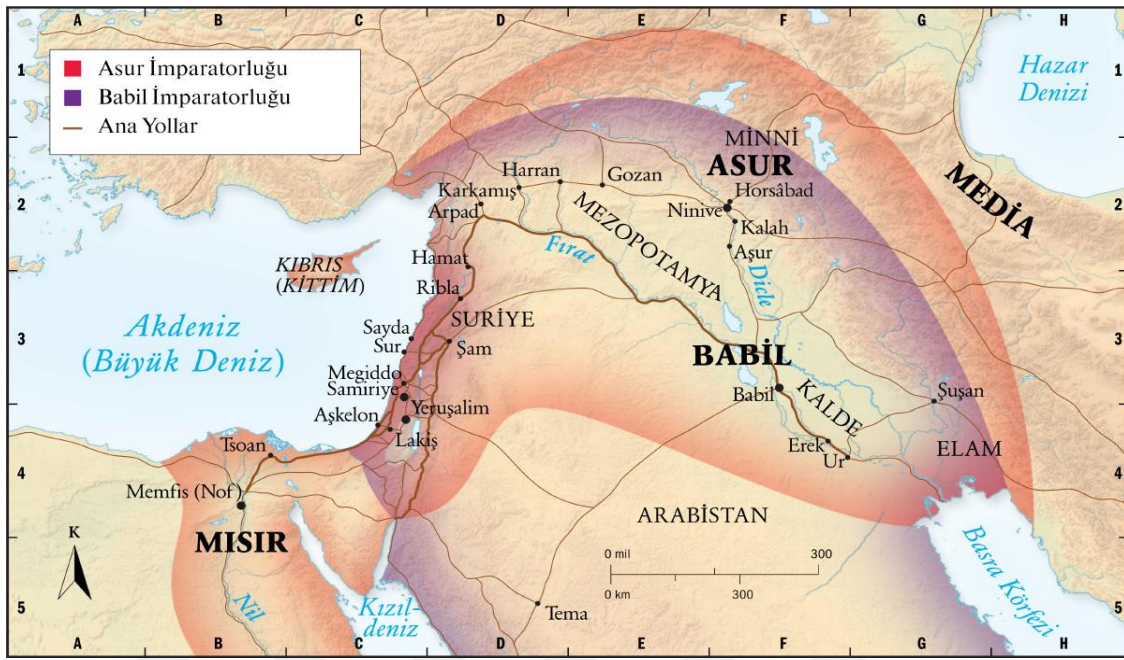
¹³⁶ Vitruvius, Mimarlık Üzerine, 23-28

örnektir. Pausanias'ın komutasındaki Spartalılar Plataia savaşında Perslerin büyük ordusunu yenince; bu şanlı ve büyük zaferinin bir nişanesi olarak Pers esirlerini konu edine Pers Portikosu'nu inşa eder. Buradaki amaç düşmanlarına büyük ordusu olan Persleri nasıl yendiğini ve nasıl utanç içinde bıraktığını göstermektedir. Bunu Pers esirlerini üstündeki yabancı kıyafetlerle ve yüzlerindeki küçük düşürülmüş ifadesi ile taşıyıcı sütun olarak tasarlarlar.¹³⁷

Antik anıtlarda göstergebilim henüz yeterince dikkat çekmeyen bir konudur. Bu çalışma ile Umberto Eco'nun mimari üzerine yaptığı göstergebilim çalışmasını Renato Fusco ve Michel Foucault'un mimariye iletişimsel bakış açılarını bir araya getirip Antik Anıtlarda ilk kez açıklamaya çalışacağız. Bunun yanı sıra Alois Riegl'in modern anıt koruma çalışmasında sunduğu Amaçlanmış Anımsatma Değerinin yapıtın hangi noktasında ortaya çıktığını ve ayrıca MÖ 1. yy 'da yaşamış Mimar Vitruvius, bir yapıtın saf taştan ve betondan olmadığını, mimarinin bir felsefe olduğunu ve ilkesinin olduğunu ifade etmesi önemli bir veridir. Bu kapsamda hem Vitruvius'un ilkellerini hem de yapılan göstergebilim çalışmalarını göz önünde bulundurarak Antik Dönem'deki her biri farklı döneme ait ve yaptıranı bilinen yapıtları, göstergebilim çerçevesinde yukarda sunduğumuz kapsam ile örnekleyerek açıklayacağız.

¹³⁷ Vitruvius, Mimarlık Üzerine, 26

4.1. Assur İmparatorluğu



Resim 4.1. Assur Uygarlığı Haritası, (<https://worldarkeoloji.blogspot.com/2016/02/assur-uygarlg.html>)

Antik anıtlarda göstergebilimi ele alırken salt tek bir yapıdan oluşan anıtlar haricinde, birçok yapının yer edindiği kent kavramı da tek başına bir göstergedir. Bu kent yapıları Assur İmparatorluğunda yoğun olarak kullanılmıştır.

Assur İmparatorluğu MÖ. 2025 – MÖ. 612 yıllarında Mezopotamya’da ve Anadolu’da hüküm sürmüş, Sami kökenli imparatorluktu.¹³⁸ Assur’un ilk sınırları Dicle havzasının ortasında 100 millik bir alanı kapsamaktadır.¹³⁹ Fetihler ve ticari girişimlerle Mezopotamya ve Anadolu’nun geneline yayılmıştır. Assurluların ilk yerleşimi Assur kentidir. Bu kent büyük Zap ırmaklarının Dicle ile birleştikleri kesimde, Dicle Nehri’nin batı kıyısında yer alır. Kent MÖ. 7. yüzyıla dek önemli ticaret ve kült merkezi olmuştur.¹⁴⁰ Assur imparatorluğu yapılan değerlendirmelerle üç döneme ayrılmaktadır. İkinci bin yılın ilk yarısı “Eski Assur”, ikinci yarısı “Orta Assur” ve “Yeni Assur” (1000-612) olarak ele alınır.¹⁴¹ En zengin dönemlerini MÖ.1000 yıllarında Yeni Assur dediğimiz dönemde yaşar ve M.Ö. 650’de en geniş sınırlarına ulaşmıştır. Bu sınırlar Orta Asya’nın büyük bir kısmını kapsıyordu. Egemenliğine tabi olan bölgeler arasında Suriye, Kıbrıs, Mısır, batıda Lidya, Elam ve Media’nın bir kısmı, doğuda ve güneyde Babil ve Arabistan’ın bir kısmıdır.¹⁴² Romalı tarihçi Aemilius Sura, “Assurlular tüm halklar içinde Hâkimiyet kuran ilk ulustur. “Assyrii principes omnium gentium rerum

¹³⁸ Veli Sevin, Yeni Assur Sanatı I Mimarlık (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi,1999), 7-8

¹³⁹ Margaret Elise Harknes, Assyrian Life and History (London: The Religious Tract Society, 19..?), 11. <https://archive.org/details/assyrianlifeandh00harkuoft>

¹⁴⁰ Kemalettin Köroğlu, Eski Mezopotamya Tarihi (İstanbul: İletişim Yayınları,2020), 101

¹⁴¹ Köroğlu, Eski Mezopotamya Tarihi, 102

¹⁴² Harknes, Assyrian Life and History, 12

potiti sunt” diye aktarır.¹⁴³ Assur’un ilk kurulduğu dönem ile en büyük güce ulaştığı dönem arasında, egemenliğini kabul eden toprakların kapsamı önemli ölçüde değişiyordu. Bazen savaşçı bir hükümdar tahta çıkar ve ardından her yönde fetihler yapıldı. Bazen de zayıf kral tarafından yönetildi ve bazı uluslar isyan ederek bağımsızlıklarını ilan ettiler ve Assur'un boyunduruğunu reddettiler. Bu sürekli değişimler nedeniyle, Assur İmparatorluğu'nun sınırlarını tarihinin her noktasında belirlemek imkânsızdır.¹⁴⁴

Assur imparatorluğunun yönetim politikasına değindiğimizde, güçlü kralların ve imparatorların, büyük zaferler sonucunda, propagandalarını kent inşa ederek gösterdiklerini göreceğiz.

Kuzey Mezopotamya’da Eski Assur krallığının söz sahibi olması, I. Şamsi-adad (MÖ.1813-1781) Dönemi’nde Esnunna krallığının baskısından kurtulması ile başlar. I. Şamsi-adad’dan önce altı krallın ismi (I. Erişum, İkunum, I. Sargon,(Şaru-kin), I.Puzue-Assur, Naram-sin ve II. Erisun) bilinmektedir. Lakin bağımsızlığı getiren ve tarihte yer edinen I.Şamsi-adad’dır. O da ondan sonra gelecek birkaç güçlü kral gibi gücünü simgeleyecek bir kent kurar. Bu kent Assur’un kuzey batısında, Yukarı Habur bölgesinde yer alır. Kentin adı Şubat Enlil (Tel Leilon) dir. I. Şamsi-adad’dan sonra Assur Krallığı yeniden zayıflamaya başlamıştır; tekrardan Mitani Krallığına bağlı bir eyalet haline gelmiştir. Bu bağlılık çok uzun sürmeden, Orta Assur Dönemi’nde Mitani Krallığını zayıflaması ile Assur Krallığı Assur-uballit (MÖ.1365-1330) ve I. Tiglat-pileser (MÖ.1114-1076) zaman aralığında gücünü hissettirebilmiştir. Bu dönemde en geniş sınırlarına, I.Adad-nirari (MÖ.1307-1275) Dönemi’nde Kuzey Suriye ve Mezopotamya’nı içlerine kadar ulaşmıştı. BuKİREÇ’in son güçlü kralı I.Tiglat-pileser’dir.¹⁴⁵

Kral I.Tiglat-pileser Döneminde yoğun bir yıllık(anal) yazımına başlanmıştı. Bu yıllıklarda kralın Aramilere karşı yaptığı 28 seferden bahsedilmektedir. Ayrıca törenler, projeler, yol güzergâhları vb. durumlar aktarılmaktadır. I.Tiglat-pileser Aramiler ve Muşkilerle yaptığı sefer sonucunda, gücünün bir temsiliyeti olarak Dicle’nin kaynağındaki mağarada, kabartma ve yazıt yaptırmıştır.¹⁴⁶

Orta Assur döneminde yapılan seferlerde kazanılan ganimetlerle imar projeleri gerçekleştirilmiştir. Bu imar projelerinden biri I. Salmaneser’in yaptırdığı Kalhu (Nimrud) kentidir. Bu kent Yeni Assur Döneminde başkent niteliği kazanacaktır. Orta Assur Dönemi sonlarına doğru gerilemeye başlamıştır. Bu gerileme Yeni Assur Dönemi’nin başlarına kadar devam etmiştir. Bu gerileme II. Assur-nasir-apil (883-859) Dönemi’nde son bulmuş ve hızlı bir yükselişe doğru ilerlemiştir. Yeni Assur Dönemi’nde II. Assur-nasir-apil zamanında sınırlar yeniden genişlemeye başlamış ve bu genişlemede elde edilen bölgeleri kontrol altına alabilmek için kuzeyde yer alan Kalhu (Nimrud) başkent yapılmıştır ve orada yeni inşa faaliyetlerine girişilmiştir. II. Assur-nasir-apil kentin etrafında 7,6 km

¹⁴³ Eva Cancik Kirschbaum, Assurlular “Tarih, Toplum, Kültür” çev. Firuzan Gürbüz Gerhold (İstanbul: Alfa Yayınları, 2020)

¹⁴⁴ Harknes, Assyrian Life and History, 12

¹⁴⁵ Köroğlu, Eski Mezopotamya Tarihi, 102-132

¹⁴⁶ Köroğlu, Eski Mezopotamya Tarihi, 133-137

uzunluğunda sur inşa etmiştir. Burada kendisi için bir saray ve tanrılar/tanrıçalar için tapınaklar yaptırmıştır. Aynı şekilde genişlettiği sınırlarda Güneydoğu Anadolu ve Yukarı Dicle bölgesinde ele geçirdiği Tuşhan'da (üç tepe) eyalet merkezi kurdu ve bölgede yaptıklarını (seferler, projeler) anlatan bir stel diktirmiştir. II. Assur-nasir-apil'den sonra gelen oğlu III. Şalmaneser babasından devraldığı krallığın sınırlarını genişletmeye devam etmiştir. Toplamda 34 sefer düzenlemiş (Urartu, Geç Hitit krallıkları, Arami toplulukları) ve Babil ile sınırlarını korumak için aile ilişkileri kurmuştur. Yapılan bu seferler ve antlaşmaları "Kalhu" sarayının duvarlarında ve başkentin doğusunda bulunan "Balawat" kent kapılarının üzerine kabartmalarla işlemiştir. Bu kabartmalarla aynı niteliğe sahip bir steli başkentin meydanına diktirmiştir. III. Şalmanasar Dönemi sonlarında taht kavgası yüzünden kısa bir gerileme yaşanmıştır. Bu gerileme III. Tiglat-pileser Dönemi'nde son bulmuştur. III. Tiglat-pileser Dönemi Assurun imparatorluğa dönüştüğü dönemdir.¹⁴⁷ III. Tiglat-pileser (MÖ.745-727) Assur'u en geniş sınırlarına ulaştırmış ve yenilmez bir güç niteliği kazandırmıştır. Bu süreçte ayaklanan ve risk oluşturan Urartu, Med, Babil ve Arami topluluk ve krallıklarına karşı seferler düzenlemiş sefer sonucunda elde ettiği kazanımla buraları vergiye bağlamıştır. Bu seferlerde Babil'de isyan başlatan Kaldelileri bastırması ve eyalet valisi yerine, krallığının tahtına kendisi oturmuştur. III. Tiglat-pileser ondan önce gelen güçlü Krallar gibi imar projeleri gerçekleştirmiş ve adına, eyalet merkezi yaptığı Arami Kenti Haduta'da kendisi için saray inşa ettirmiştir. III. Tiglat-pileser öldüğünde, arkasında Basra Körfezi'nden Mısır'a, Anadolu ve Kilikya'ya dek uzanan güçlü bir imparatorluk bırakmıştı. Kent inşa ederek gücünü simgelemeyen, hükümdarlardan biride, imparatorluk sürecinde yönetime gelen II. Sargon'dur.¹⁴⁸

II. Assur-nasir-apil'den sonra uzun bir süre kullanılmış olan Kalhu, her kral döneminde yapılan yeni yapılar ve tapınaklarla donatılmıştı. Sargon, kurduğu imparatorluğun ve elde ettiği gücün merkezi ve simgesi olacak Dur-Şarrukin (Horsabad) adında yepyeni bir başkent inşa etmişti. Yapımına 717 yılında başlanan kentin resmi açılışı ölümünden yalnızca bir yıl önce gerçekleşebilmişti.¹⁴⁹ Bu kent Sargon'un ölümünden sonra başkent olarak kullanılmamıştır. Bu imar ve kent faaliyetleri II. Sargon'dan sonra Sennaherib ve Asurbanipal Dönemi'nde de devam etmiştir.

Assur'un yükseliş dönemi Asurbanipal Dönemi'ne kadar devam etmiş ve daha sonra pasif yönetimlerden kaynaklı, yaşanan ayaklanmalarla beraber MÖ. 612 yılında dağılmıştır.

4.1.1. Assur Krallığında Kent Anlayışı

Kentler toplumsal eylemin tiyatrolarıdır.¹⁵⁰ Kentler belli mekân ve toplumlardan oluşmaktadır. Renato Fusco dilin toplum tarafından oluştuğunu, mimarinin ise karar veren bir kesim tarafından yönlendirildiğini ve karar veren kesimin mimariye olan etkisinden kaynaklı, bireylerin istek ve düşüncelerinin yönlendirildiğine değinmişti. Bu kapsamda bir tiyatro sahnesi olan kentlerin senaristi,

¹⁴⁷ Köroğlu, Eski Mezopotamya Tarihi, 155-163

¹⁴⁸ Köroğlu, Eski Mezopotamya Tarihi, 164-170

¹⁴⁹ Köroğlu, Eski Mezopotamya Tarihi, 172

¹⁵⁰ Ömür Harmanşah, Eski Yakınoğu'da Kent, Bellek, Anıt (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2015), 137

karar veren kesimin (Kral) kendisidir. Kentler birçok insanın bir arada yaşadığı ve bir bilgi alış verişinin yoğun yaşandığı, sınırları belirlenmiş alandır. Bu sınırlar içerisinde bir yaşamsal faaliyet sürmektedir. Bu kentsel yaşam ekonomik refah, siyasal istikrar, kültürel etkileşim idealleriyle dolu simgesel bir imge barındırır.¹⁵¹ Bu simgelerin barındığı kentlerin kuruluşuna, yakın doğuda seçkin hamiliği tarifleyen ve genel olarak kamu anıtlarında sergilenen bir siyasi retorik eşlik etmektedir. Bu siyasi retorik imparatorluk yararını askeri ve ekonomik icraatları ve kamusal anıt projelerini içermektedir. Yakındoğu tarihinde krallık adına inşa edilen kent kuruluşu, İmparatorluk iktidarına siyasal strateji ve devlet gösterilerine bir sahne olmak üzere ortaya çıkmıştır.¹⁵² Assurlular'da kent anlayışı bu yönde ilerlemektedir. Bunun en büyük adımlarından biri başkenti taşımak olabilir. Bildiğimiz üzere Assur Krallığının ilk başkenti Assur kentidir. Bu kentten ilk fiziki kopuş, Orta Assur Dönemi'nde Kral I. Tukulti-Ninurta (MÖ.1243-1207) tarafından kendi adını taşıyan bir kent inşasıyla başlamıştır. Bu kent Dicle'nin doğu kıyısının öte yakasında, Assur kentinin 3 km. yukarısında inşa edilmiştir. Kentin ismi Kar-Tukulti-Ninurta'dır. (Tukulti-Ninurta Limanı) Kentin içerisinde saraylar, tapınaklar, diğer kamusal yapılar bulunan ortagonal planlı inşa etmiştir.¹⁵³ I. Tukulti-Ninurta inşa ettiği kenti şu sözlerle anlatmaktadır; *“O zamanlar efendim, Tanrı Assur, şehrimin(Assur kenti) öte yakasında tanrıların ikameti olarak bir kült şehir kurmamı ve O'nun kutsal mekânını inşa etmemi benden talep etti. Beni seven tanrı Assur'un emri üzerine şehrim Assur'un karşı tarafında (...) ne evin nede yerleşimin bulunduğu, tepelerin ve toprağın tümsek olmadığı çayırılık alanda ve boş arazide, karşı kıyıda Tanrı Assur'un bir şehrini kurdum; onun adı Kar-Tukulti-Ninurta'dır.”*¹⁵⁴

I. Tukulti-Ninurta'nın sözlerinde anlaşılacağı üzere kenti Tanrı Assur'un emri üzerine kurduğunu aktarmıştır. Bu da kralın tanrının iletileri üzerine hareket ettiğini göstermektedir. Burada asıl olan toplumun tanrılarına olan bağlılığını Kral tarafından yapılan atılımların toplum tarafından kabul görülebilmesi için retoriğinde tanrıyı bir gösterge olarak kullandığını görebiliriz. Yeni bir başkent kurma gibi bir atılım I. Tukulti-Ninurta'dan sonra yeni Assur Dönemi'nde de kendini gösterecektir. Bu tekrarın sebebi Assur'daki kent anlayışı ve politikasından kaynaklanmaktadır. *“Yeni bir kentin inşa amacı; bu iktidar, refah ve uygarlık ideallerini siyasi seçkinlerin gözünde somutlaştırmaktır.”* Dolayısıyla Kentin inşası iktidarın imzasını taşımaktadır.¹⁵⁵ Bu kent (başkent olarak) anlayışı II. Assur-nasir-apil ve II. Şurru-kin Dönemi'nde de tekrarlanmıştır. Lakin II. Assur-nasir-apil'nin planladığı başkent farklı bir nitelik ve propaganda taşımaktadır. O başkenti yeniden inşa etmemiştir. Bir kenti yenileyerek ve içinde yeni yapılar inşa ederek ve onararak başkentini kurmuştur. Bu kapsamda bizim de üstünde duracağımız kent başkent Kalhu olacaktır. Kalhu kenti ile ilişkili Ninurta tapınağı ve Kuzeybatı sarayı da incelenecektir. Bu incelemeden önce Kalhu'nun kurucusu kral II. Assur-nasir-apil dikkat çekicidir.

¹⁵¹ Harmanşah, Eski Yakındoğu'da Kent, Bellek, Anıt, 25

¹⁵² Harmanşah, Eski Yakındoğu'da Kent, Bellek, Anıt, 26-27

¹⁵³ Harmanşah, Eski Yakındoğu'da Kent, Bellek, Anıt, 117-118

¹⁵⁴ Kirschbaum, Assurlular “Tarih, Toplum, Kültür”, 71-72

¹⁵⁵ Harmanşah, Eski Yakındoğu'da Kent, Bellek, Anıt, 25

4.1.2. II. Assur-nasir-apil

Assur kayıtları, MÖ. 1820' ye kadar hüküm süren kralların adlarını verir, ancak hakkında herhangi bir büyük anıt keşfedilen en eski hükümdar II. Assur-nasir-apil'dir. II. Assur-nasir-apil MÖ.885 civarında Assur üzerinde hüküm sürmeye başladı ve MÖ. 860 civarında öldü. Adı Assur-nasir-apil, "Assur oğlunu korur" anlamına gelir; gerçekte kendisini büyük tanrının çocuğu olarak görüyordu bundan dolayı göksel babasını kabul etme ve Assur'un ihtişamını, gücünü övme fırsatını kaçırmadı. Nimroud (Kalhu)'daki bir tapınağın kalıntıları arasında bulunan bir yazıtta, kendi doğumu ve konumuyla da çok gurur duyduğundan bahseder. Kral kendisini "*güçlü kral, kalabalıkların kralı, eşsiz bir prens, birçok insan üzerinde güçlü, itaatsizlere boyun eğdiren bir prens, güçlü bir işçi, sarsılmaz bir şef*" olarak tanımlıyor. "*Ben bir kralım*" der; "*Ben efendiyim, yüceyim, büyüğüm, onurluyum, şanlı Assur-nasir-apil'im, Asur'un kudretli Kralıyım.*"¹⁵⁶Bu sözleriyle kendini Tanrının elçisi gibi görmektedir.

II. Assur-nasir-apil, tahta çıkar çıkmaz doğuya doğru seferler yaptı. Bu seferlerde isyan çıkartan Numme ve Kirkhi topraklarını ele geçirdi ve en inatçı direnişi sergileyen Nishtun valisinin derisi Arbela'da diri diri yüzüldü; II. Assur-nasir-apil tarafından kendisine sorun çıkaran herkese her zaman uygulanan bir muameleydi. Bu gaddarlığın yararlı bir etkisi oldu, çünkü saltanat sırasında yalnızca bir isyan girişimi meydana geldi.¹⁵⁷

Assur-nasir-apil acımasız ve otoriter bir kraldı bu yönlerini yazılı olarak steller aracılığı ile kendi hükümdarlığındaki halklara da aktarmıştır. Özellikle seferlerle aldığı yerlere diğer Krallar gibi, kendini ve gücünü anlatan ve tasvir eden stel'ler diktirmiştir. Kendi gücünün bir göstergesi olarak; Orta Assur Dönemi'nde I. Salmaneser tarafından inşa edilen ve zaman içerisinde harap olan Kalhu kentini yeniden onararak başkent ilan eder ve kentin içinde kendi adına bir saray (Kalhu Sarayı) inşa eder. II. Asur-nasir-apil kalhu sarayını şu şekilde anlatır. "*Atalarım zamanında viraneye dönmüş, terk edilmiş kentleri yenileme işini üstlendim ve buraya birçok insanı yerleştirdim. Topraklarımdaki eski sarayları yeniledim. Onları görkemli bir üslupla bezedim, içlerine tahıl ve saman depoladım*"¹⁵⁸ Aynı şekilde fethettiği ve eyalet merkezine dönüştürdüğü Tuşhan (üç tepe)'da seferlerini konu alan stel de kralın propagandasıdır.

4.1.3. Başkent Kalhu

Kalhu (Nimrud) Orta Assur Dönemi'nde I. Şalmaneser (1274-1245) tarafından, sınırlarda yaptığı seferlerde elde ettiği ganimetlerle Kalhu kentini inşa ettirilmiştir. Daha sonra Yeni Assur Dönemi'nde II. Assur-nasir-apil tarafından sınırların genişletilmesiyle ülkeyi dahi iyi kontrol edebilmek için başkenti, Assur'dan Kalhu'ya taşıdı, bu sırada kenti yeniden imaretti.¹⁵⁹ (Resim 4.2.)

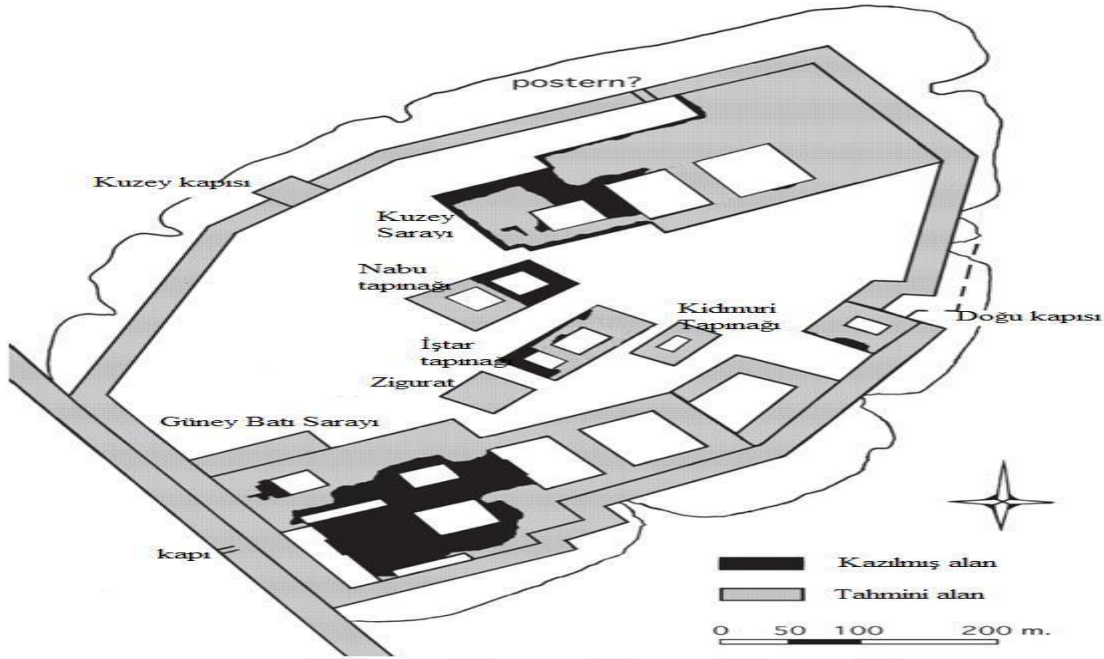
¹⁵⁶ Harknes, Assyrian Life and History, 14

¹⁵⁷ Bruy.J.B, Cook.S.A, Adcock.F.E. The Cambridge Ancient History (Cambridge: Cambridge University Press 1925), 12. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.172607>

¹⁵⁸ Harmanşah, Eski Yakınoğu'da Kent, Bellek, Anıt, 35

¹⁵⁹ Köroğlu, Eski Mezopotamya Tarihi, 138-156

Kalhu kentinin günümüzdeki adı “Nimrud”, Eski Ahit’te ise adı “Kalah” olarak geçer. Kalhu Assur’un Ninive kentinin 35 km. kadar güneyinde, Dicle ve Büyük Zap’ın birleştiği alanda yer almaktadır.



Resim 4.2. Kalhu Kent Planı, (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/646513>)

Kent kareye yakın dikdörtgenimsi planlıdır. Ortalama 2100×1970 m. boyutlarındaki 360 hektarlık bir alana yayılmıştır. Etrafı uzunluğu 8 km’yi bulan surlarla çevrilmiştir. Surlar taş temel üzerine kerpiç duvar düzeniyle örülmüştür. Surların kalınlığı 21 m. civarındadır; surların üzerinde 23-25 m’lik aralıklarla, genişliği 9 m’yi bulan 4 m’lik destek çıkıntıları yer almaktadır. Kuzey suru üzerinde 58, doğuda ise 50 civarında destek çıkıntısı bulunmaktadır. Kentin iki ana kapısı bulunmaktadır. Biri doğuda diğeri ise kuzeyde yer almaktadır. Batı ve güneyde Dicle ve Büyük

Zap’dan getirilen Bereket kanalı (Babelat-hegalli) oluşturduğu sınırdan kaynaklı kapıya geçit vermemektedir. Kentin güneybatı köşesinde yer alan 20 m. yüksekliğindeki bir tepenin üzerinde yer alan bir Sitadel bulunmaktadır. Bu Sitadel 20 hektarlık alanı kapsamaktadır. Sitadelin güney ve batıdan surlar, kuzey ve doğudansa kalınlığı 37 metreyi bulan ayrı bir duvarla çevrilidir. Bundan kaynaklı doğudaki tek kapıdan girilip çıkılabilmektedir. Her iki yanında da “Aslan kabartması (koruyucu)” bulunmaktadır. Bu kabartmalar III. Şalmaneser Dönemi’nde yapılmıştır.¹⁶⁰

Sitadel kapısından girildiğinde, II. Assur-nasir-apil ve oğlu III. Şalmaneser tarafından inşa edilen; 800-788 yıllarında yenilenen, Babil baş tanrısı Marduk’un oğlu, yazı ve güzel sanatlar tanrısı Nabu ile eşi Taşmetum’un (Ezida) tapınağının cephesi boyunca uzanan yoldan ilerleyerek kuzeye dönüldüğünde, Sitadelin ortasındaki meydan gelir. Meydanın kuzey ve batı cephesi II. Assur-nasir-apil ve oğlu III. Şalmaneser’in yaptırdığı kabartmalarla bezeli yapılar bulunmaktadır. Meydanda II. Assur-nasir-apil’in

¹⁶⁰ Sevin, Yeni Assur Sanatı I Mimarlık, 25-29

“kabartmalarla bezenmiş Obeliski” bulunmaktaydı ve Aynı şekilde III. Şalmaneser’in “Siyah Obeliski” bulunmuştur. Meydanın kuzeyinde II. Assur-nasir-apil’in sarayı yer almaktadır. Sarayın kuzeyinde ve Sitadel’in kuzeybatı uç kesiminde dinsel yapılar yer almaktadır. Bu dinsel yapıların kuzeyinde 43 m. Yüksekliğinde kutsal dağı simgeleyen Ziggurat yer alır. Ziggurat’ın inşasına II. Assur-nasir-apil Dönemi’nde başlanmış, III. Şalmaneser Dönemi’nde bitirilmiştir. Ziggurat’ın güney eteğindeki iki saray Şapeliyle birlikte, yer tanrısı “Enlil” ile savaş, av ve Kalhu kentinin baş tanrısı Ninurta’ya adanmıştır. Ziggurat’ın doğusunda Şarrat-niphi ve biraz güney doğuda ise İştari Kiduri Şapeli yer almaktadır. Bu Şapeller önceden de vardı. II. Assur-nasir-apil Dönemi’nde onarılmıştır. Sitadel’in doğu ve kuzeydoğu bölümünde özel konutlar bulunmaktadır. Bunlardan birinde 7. yüzyılda bir tefeci ve kuş taciri olan Şamaş-sarusur’un oturduğu bilinmektedir.¹⁶¹

Başkent son biçimini III. Şalmaneser Dönemi’nde almıştır. Başkent niteliğini II. Şar-ukin Dönemi’nde inşa ettiği Dur-Şarrukin kentinden sonra kaybetmiştir. Kentsel önemini ise imparatorluğun sonuna dek korumuştur.¹⁶²

Assur İmparatorluğu’nun yönetim politikasına bakıldığında, bir tanrıya tapınak ya da halkın kullanımına sunulan bir anıt inşa projesinin aksine kamusal ve dini anıtları da içinde barındıran, toplumsal belleği her taraftan kapsayan, kent inşa projelerini tercih etmişlerdir. Bunun başlıca sebebi kentin kamusal yapıları ve kent peyzajı imparatorlukların yönetim anlayışının ve siyasi duruşunun “mekansallaştırılmış anlatıları” olmasıdır.¹⁶³ Kalhu’da bu projelerden biridir.

I. Tukulti-Ninurta’nın kurduğu kentten sonra tekrar yeniden bir kent kurma girişiminde bulunan Kral II. Assur-nasir-apil’dir.¹⁶⁴

Yeni bir kentin kuruluşu ilk değildi, lakin Kalhu’nun inşasıyla (başkent olarak) Assur’da başkent kuzeye doğru kaymasına sebep olmuştur. Buda Kalhu’nun önemini göstermektedir. “Ninuwa, Arbela, Kalhu” ayrıca hayali olan yeni bir başkent kurma, II. Assur-nasir-apil tarafından gerçeğe dönüştürülmesi, ona yeni düzenin kurucusu kimliğini kazandırmıştır. Bu yeni düzenin temelinde yeni bir ideoloji yatmaktadır.¹⁶⁵

II. Assur-nasir-apil’in inşa ettiği kentin özelliklerinden bir diğeri de kenti, yazdığı bir metinle anıtsallaştırmasıdır. Bu metin “ziyafet steli”dir. Bu stel, Kuzey Batı Sarayı’nın taht odasına giden kapının yakınına diktilmiştir. Stelde kentin kuruluşu ve açılış töreni anlatılmaktadır. II. Assur-nasir-apil kent için yaptıklarını şu şekilde aktarır.

Anlatının birinci bölümü: “*Ashurnasirpal’in Sarayı, Aşşur’un naip yardımcısı, tanrılar Enlil ve Ninurta’nın seçtiği, tanrılar Anu ve Dagan’ın sevgilisi, büyük tanrıların yıkıcı silahı, güçlü kral, evrenin*

¹⁶¹ Sevin, Yeni Assur Sanatı I Mimarlık, 29-30

¹⁶² Sevin, Yeni Assur Sanatı I Mimarlık, 31

¹⁶³ Harmanşah, Eski Yakındoğu’da Kent, Bellek, Anıt, 31

¹⁶⁴ Kirschbaum, Assurlular “Tarih, Toplum, Kültür”, 82

¹⁶⁵ Harmanşah, Eski Yakındoğu’da Kent, Bellek, Anıt, 152

kralı, Asur'un [kralı], Tukulti-Ninurta'nın oğlu, büyük kral, güçlü kral, evrenin kralı, Asur'un kralı, Adad-nārārī'nin oğlu, büyük kral, güçlü kral, evrenin kralı, Asur'un kralıdır.

Efendisi Aşşur'un desteğiyle hareket eden ve dört bir yanın prensleri arasında rakibi olmayan yiğit adam, muhteşem çoban, savaşta korkusuz, rakibi olmayan güçlü tufan, asileri boyunduruk altına alan kral.

Tüm halkları yöneten, büyük tanrıların, efendilerinin desteğiyle hareket eden ve tüm ülkeleri ele geçiren kral, tüm yaylalara hâkim oldu ve haraçlarını aldı.

Rehineleri esir alan, bütün ülkelere galip gelen, Dicle'nin karşı yakasından Lübnan Dağı'na ve Büyük Deniz'e kadar uzanan (bölgeyi) tüm Laqû ülkesini (ve) Rapiqu şehri de dahil, Suhu ülkesini boyunduruk altına alan kral, Urartu topraklarından Subnat Nehri'nin kaynağına kadar ele geçirdi.

Kirruru Dağı geçitlerinden Gilzānu topraklarına, Aşağı Zab'ın karşı yakasından Zaban topraklarının kaynağına yakın Tîl-Bāri şehrine, Tîl-ša-Abtāni şehrinden Tîl-ša-Zabdāni şehrine, Karduniaş'ın kaleleri (olan) Hirimu, Harutu şehirlerine; Babitu şehrinin geçidinden Haymar Dağı'na kadar (insanları) yurdumun halkı olarak saydım. Büyük efendi Aşşur gözlerini bana dikti ve otoritem (ve) gücüm onun kutsal emriyle ortaya çıktı.”¹⁶⁶ İlk bölümde kendini övdüğünü ve kısaca gücünün boyutlarını gösteren seferleri anlatmıştır.

Anlatımı ikinci bölümü: “Gücü övgüye değer kral, Aşşurnasirpal, apsu kralı çok bilge Tanrı Ea'nın becerisiyle, bana verdiği Kalhu şehrini yenilemek için elime aldım. Eski harabe tepesini

temizledim ve su seviyesine kadar kazdım. Su seviyesinden tepeye (kadar) 120 kat tuğla (ile) terası doldurdum.

Orada şimşir, meskannu-ahşabı, sedir, servi, lavanta, ılgın, meru-ahşabından bir saray, kraliyet ikametgâhım ve lordların eğlencesi için sekiz saray alanı kurdum ve onları muhteşem bir şekilde dekore ettim.

Sedir, servi, daprānu-ardıç, şimşir ve meskannu ağacından kapıları bronz bantlarla tutturdum ve onları kapılarına astım.

Etrafını bronzdan yumrulu çivilerle çevreledim. Yaylaları, karaları, denizleri aşım, bütün toprakların ele geçirilişini, kahramanca övgülerimi duvarlarına yeşilimsi sırlarla tasvir ettim.

Tuğlaları lapis lazuli ile sırladım ve kapılarının üzerine yerleştirdim. Hâkimiyet kurduğum topraklardan ele geçirdiğim, Suhu topraklarından, Kaprabu şehrinden, Zamua'nın tüm topraklarından, Bît-Zamāni ve Subrû topraklarından, Sirqu şehrinden, Laqu ülkesinden, Hatti ülkesinden ve Patinu Lubarna'dan çok sayıdaki insanı (esir) aldım. Onları oraya yerleştirdim.

¹⁶⁶ İsmail Coşkun, “Yeni Asur Dönemi II. Aurnasirpal/Ziyafet Steli”, *Sokrates Disiplinlerarası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8/22 (2022), 3. DOI NR, 10.5281/zenodo.7181451

Yukarı Zab'da zirvesinde bir dağı keserek bir kanal kazdım ve adını Patti-ḥegalli koydum.

Dicle'nin çayırlarını suladım, çevresine her çeşit meyve ağacının bulunduğu meyve bahçeleri diktim. Şarap sıktım ve efendim Assur'a ve ülkemin tapınaklarına ilk meyveleri sundum. Bu şehri efendim Asur'a adadım.

Yürüdüğüm topraklarda ve geçtiğim yaylalarda gördüğüm (topladığım) ağaçlar ve bitkiler şunlardı: sedir, selvi, şimişşalû, burāšu-ardıç, . daprānu-ardıç, badem, hurma, abanoz, meskannu, zeytin, şuşūnu, meşe, ılgın, dukdu, terebinth ve murrānu, meḥru, ..., tīiatu, Kanishmeşe, ḥaluppu, şadānu, nar, şallūru, köknar, ingirašu, armut, ayva, incir, asmalar, angašuarmut, sumlalû, titipu, sippūtu, zanzaliqqu, 'bataklık elması', ḥambuququ, nuḥurtu, urzīnu ve kanaktu.

Kanal yukarıdan bahçelere doğru akıyor. Koku yürüyüş yollarını kaplıyor. Zevk bahçesinden cennetin yıldızları kadar çok su akar. Asma gibi salkımlarla bezenmiş narlar... bahçede... [ben,] Aşşurnasirpal, keyifli bahçede meyve toplar... [...]

Egemenliğimin merkezi olan Kalhu şehrinde, Tanrılar Enlil ve Ninurta'nın tapınağı (gibi) daha önce var olmayan tapınaklar kurdum. Orada tapınakları yeniledim, tanrılar Ea-šarru ve Damkina, tanrılar Adad ve Šala'nın tapınağı, tanrıça Gula, Tanrı Sîn'in Tapınağı, Tanrı Nabû'nun Tapınağı, Tanrıça Šarratniphī, İlahi Sibitti'nin tapınağı, ilahi Kidmuru'nun tapınağı, büyük tanrılarının tapınakları. Onlara efendilerimin, tanrılarının tahtlarını kurdum. Onları muhteşem bir şekilde süsledim.

Üzerlerine sedir kirişler yerleştirdim ve yüksek sedir kapılar yaptım. Onları bronz bantlarla bağladım ve kapılarına astım. Kapılarına kutsal bronz heykeller yerleştirdim. Büyük tanrılarının resimlerini kırmızı altın ve ısıltılı taşlarla ısıltı yaptım.

Onlara altın takılar(ile) ele geçirdiğim birçok mal verdim. Efendim Tanrı Ninurta'nın tapınağının odasını altın ve lapis lazuli ile süsledim, sağına ve soluna bronz yerleştirdim ... ve tahtına altından, vahşi ejderhalar yerleştirdim. Onun bayramlarını Šebat ve Elul ayları olarak belirledim.

Šebat ayındaki festivalinin adını 'İhtişam' olarak adlandırdım. Onlar için yiyecek ve buhur sunuları hazırladım.

Kraliyet anıtımı kırmızı altından ve parıldayan taşlardan yüzüme benzeterek yarattım ve onu efendim Tanrı Ninurta'nın önüne koydum. Atalarım zamanında harabe tepelerine dönüşen terkedilmiş şehirleri yenilemek için ele aldım ve pek çok insanı yerleştirdim.

Topraklarım boyunca eski sarayları yeniden inşa ettim. Onları harika bir şekilde süsledim (ve) içlerinde tahıl ve saman biriktirdim.

Rahipliğimi seven tanrılar Ninurta ve Nergal bana vahşi hayvanlar verdiler ve avlanmamı emrettiler. 450 güçlü aslan öldürdüm. (Ben) 390 vahşi boğa öldürdüm, benim ... Savaş arabası efendimin saldırısıyla.

Kafesteki kuşlar gibi (kolay bir şekilde) 200 deve kuşunu öldürdüm. 30 fili pusuya düşürdüm. Dağlardan ve ormanlardan canlı 50 vahşi boğa, 140 deve kuşu (ve) 20 güçlü aslan yakaladım. Suhu ülkesinin valisi ve Lubdu ülkesinin valisinden haraç olarak 5 canlı fil aldım ve benimle birlikte seferime geldiler. Yabani boğa, aslan, deve kuşu, erkek ve dişi maymun sürüleri oluşturdum. Onlardan sürüler yetiştirdim, Asur'un zor kullanarak ilave ettiğim topraklarına ve nüfuslarına insanlar ekledim.”¹⁶⁷

İkinci bölümde Kalhu'nun inşası ve kent için yapılan töreni aktarmaktadır.

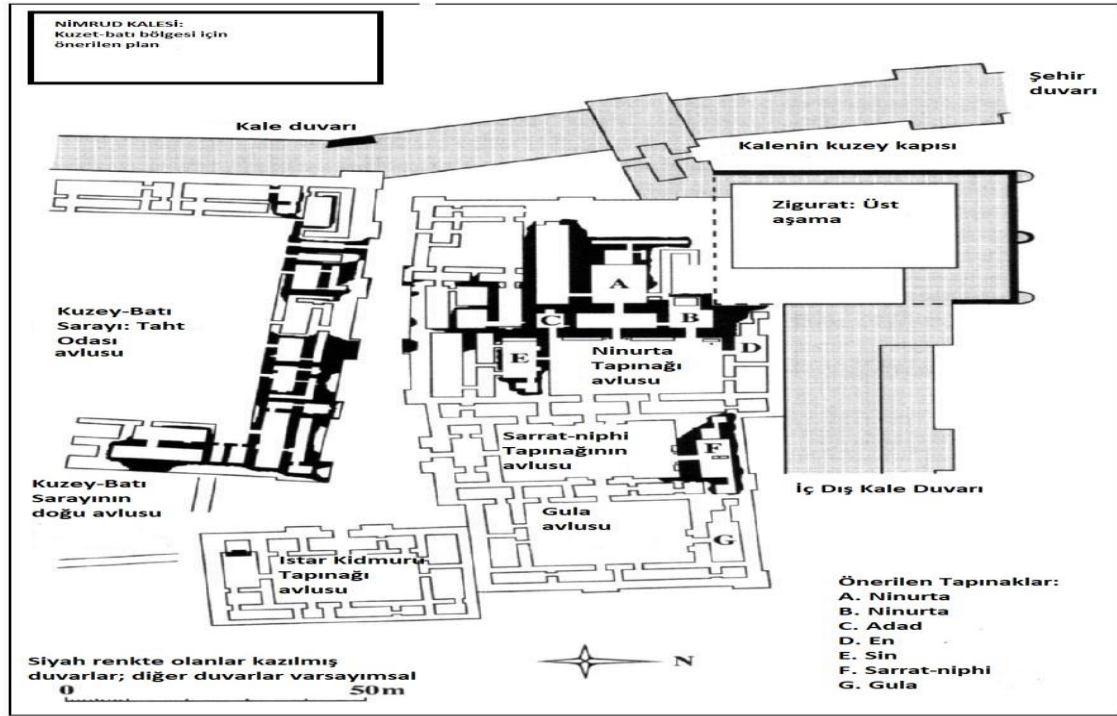
İlk bölümde II. Assur-nasir-apil'nin kendini tanrının bir elçisi olarak görmesi ve tanrının yardımıyla ülkeyi koruduğunu ve büyüttüğünü görmekteyiz ve ayrıca düşmanlarına karşı takındığı zalim tavrını stelde aktarması düşmanlarına bir korku mesajı vermektedir. İkinci bölümde ise yine tanrının izniyle kenti kurduğunu ve tanrılar için tapınaklar yaptırdığını açıklaması toplum nezdinde ona rahip kimliği kazandırmıştır. Ayrıca ülkesinin zenginliğini kentin açılış töreninde yaptığı harcamalarla aktarması bir nevi onun dönemindeki bereketi de temsil etmektedir. Bu anlatılardan II. Assur-nasir-apil'in kenti yenileme amacının, tanrı tarafından ona verilen bir kent oluşuna bağlaması, onun projesini meşru kıldığını görmekteyiz “*Gücü övgüye değer kral, Aşšurnasirpal, apsu kralı çok bilge Tanrı Ea'nın becerisiyle, bana verdiği Kalhu şehrini yenilemek için elime aldım*”.¹⁶⁸ Assur yıllıklarına baktığımızda özellikle kraliyet ideolojisine odaklanan yıllıklar ve saray literatürünün, Asur egemenliğinin hem doğrudan hem de dolaylı biçimlerini meşrulaştırma çabası içinde olması dikkat çekicidir.

Kalhu kentinde birçok yapı inşa edilmiştir. Bu yapılardan en önemlisi Kuzeybatı Sarayı olmakla beraber Nimrud kale yerleşiminin kuzey tarafında inşa edilen tapınak kompleksleri de önem arz etmektedir. Nimrud Tapınağı, Istar Kidmuru Tapınağı ve Sarrat-niphi Tapınaklarının tören avlusu çevresine Sin, Enlil, Adad ve Gula için yapılan tapınaklar yer almaktadır (Resim 4. 1. 3. 1). Bu kült kompleksi kralın ideolojisini temsil eden gösterişli mimari yaklaşım temel alınarak inşa edilmiştir. Bu alanda (kuzeybatı bölümü) aynı işlev ve aynı biçimi içeren yapılar bir arada bulundurarak, kesintisiz bir ileti planlanmıştır. Ninurta Tapınağı ve onunla bağlantılı Ziggurat, bu kült kompleksinin en ilginç kalıntılarıdır. İlginçliği Ninurta'ya atıf edilen kişiliktir; “*Tanrılar arasında bir tek o düzeni yeniden kurmaya muktedirdir. Yeni bir çağı getiren yeniden yapılanma, aynı anda “yeni bir yaratılış” olarak da görülebilir. Bu sadece fiziksel güç değil zihinsel güç de gerektirir ve bu sebeple Ninurta, hem savaşta hem düşüncedeki dillere destan hızıyla bir bilgelik Tanrısıdır.*” Bu sebeple Ninurta kültünün II. Assur-nasir-apil'in krallık retoriğiyle, uyumu düşünülerek inşa edilmiştir.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Coşkun, Yeni Asur Dönemi II. Asurnasirpal/Ziyafet Steli, 4

¹⁶⁸ Ian Morris and Walter Scheidel, The Dynamics of Ancient Empires “State Power from Assyria to Byzantium” (New York: by Oxford University Press Inc, 2009), 48

¹⁶⁹ Harmanşah, Eski Yakınoğlu'da Kent, Bellek, Anıt, 161-164



Resim 4.3. Nimrud Kalesi Kuzeybatı Bölgesinin Çizimi, (<https://docplayer.biz.tr/124185497-Prt-403-gec-asur-gec-babil-arkeolojisi-2-ii-assurnasirpal-donemi-siyasi-tarih-mimari-ortostatlar-ve-diger-sanat-eserleri.html>) (Resimde değişiklikler yapılmıştır)

4.1.4. Ninurta Tapınağı

Ninurta, savaş, tarım ve bilgelik Tanrısıdır. Tanrı Assuru'un oğludur. Ninurta kültü orta Assur Dönemi'nde yavaş yavaş kraliyet kültü olarak önem kazanmıştır.

MÖ. 9. yy 'da II. Assur-nasir-apil Kalhu kentini kurduğunda Ninurta'yı kentin tanrısı ilan etmiştir ve onun adına kale yerleşiminin kuzeybatı kenarında bir tapınak inşa etmiştir.¹⁷⁰

II. Assur-nasir-apil'in krallık retoriğinin, "yeni düzenin kurucusu" temeli üzerinde kurulduğunu söylemiştik. Bu bağlamda Tanrı Ninurta II. Assur-nasir-apil'in krallık retoriği ile ilişkilidir. Çünkü Tanrı Ninurta yeniden düzeni kurma kudretine sahiptir.¹⁷¹ II. Assur-nasir-apil bu temsilliyeti tapınağın mimarisinde de göstermiştir. Tapınağa gidilen geçidin (giriş cephesi) iki tarafında da insan başlı ve kanatlı devasa aslanlar ve bu geçit yollarının yanlarında mitolojik Apkallu'yu gösteren üst üste üç kaydın yer aldığı duvar levhaları bulunurdu. Bu levhalar Kuzeybatı Sarayı'ndaki Taht Odası'nın kapılarındaki kabartmalara benzemektedir. Tapınak avlusunun levhalara bakan cephesinde II. Assur-nasir-apil'in Büyük Monolit'i (stel) de tapınak girişinde bulunmuştur. Stelde Ninurta Tapınağının inşası ile ilgili bilgi verilmektedir. "*Calah (Kalhu) şehrini yenilemek için elime aldım. Eski harabe tepeyi temizledim (ve) su seviyesine kadar kazdım; (Temel çukurunu) 120 kat tuğla derinliğine kadar batırdım. Orada efendim tanrı Ninurta'nın tapınağını kurdum. O zamanlar, dağın en iyi taşından ve kırmızı altından,*

¹⁷⁰ Harmanşah, Eski Yakınoğlu'da Kent, Bellek, Anıt, 164

¹⁷¹ Harmanşah, Eski Yakınoğlu'da Kent, Bellek, Anıt, 164

büyük tanrısallığının simgesi olarak daha önce var olmayan tanrı Ninurta'nın bu heykelini kendi becerimle yarattım.(yeni tanrı imgesi) Onu Calah şehrinde benim büyük tanrım olarak görüyordum. Bayramlarını Şebat ve Elul aylarına atadım. Bu tapınağı bütünüyle inşa ettim. Efendim tanrı Ninurta'nın kürsüsünü orada parıldadım. [ša KUR kar-du-ni-áš a-na mi-is-ri KUR-ia ú-ter ù DAGAL.MEŠ KUR.KUR na-i-ri a-na pat gimri-ša a-pél URU kal-hu ina eš-šú-te as-bat DU6 la-be-ru / ú-na-kiri a-di UGU A.MEŠ lu-ú ú-šá-píl l ME 20 tik-pi a-na muš-pa-li lu-ta-bi É DMAŠ BN-ia ina qé-reb-šú lu-ú ad-di e-nu-ma / ALAM DMAŠ šu-a-tum šá ina pa-an la-a GÁL-W ina hi-sa-at lib-bi-ia ^LAMMA DINGIR-Zİ-SW GAL-te ina du-muq NA4 KUR-E ù KÙ.GI hu-se-e lu-ú DÙ-ni / a-na DINGIR-//^ GAI-te ina URU kal-hi lu-ú am-nu-šu i-si-na-te-šú ina ITI.ZÍZ Ò ITI.KIN lu-ú áš-kun É.KUR ši-i na-la-ba-na lu ak-sur] ”¹⁷²

II. Assur-nasir-apil, Ninurta'ya ait bilinen bir sahnesinde değişiklikler yaparak, (Resim 4.4.) Tanrı Ninurta'yı insan biçiminde tasvir etmiştir. Böylelikle kendisi ile Tanrı Ninurta arasında bir bağ kurmuştur. Ninurta kültü ile krallık ideolojisi bağlamında, kral ve tanrı aynı işlevi görmektedir. Kabartmada Enlil'in tapınağından Kader tabletini çalan aslan-grifonu (Anzu) kovalayan Ninurta anlatılmaktadır. Bu aktarım Eski Sümer topluluğundan bu yana kullanılmıştır. Bu sahnenin Ninurta motifi Kalhu'da II. Assur-nasir-apil tarafından değiştirilmiştir.¹⁷³



Resim 4.4. Kalhu'daki Ninurta Tapınağı Kabartması, II. Assur-nasir-apil'in Ninurta Simgesi, (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ninurta>)

Ninurta Tapınağının ön cephe levhasında Tanrı Ninurta insan biçimindedir ve elinde bir şimşekle önünde duran “Aslan-Grifona” saldırımdır. Halk Ninurta'yı ilk kez bu biçimde görmektedir. Zaten II. Assur-nasir-apil'de Ninurtayı yeni bir biçimde tasvir ettiğini aktarmaktadır. “O zamanlar, dağın en iyi taşından ve kırmızı altından, büyük tanrısallığının simgesi olarak daha önce var olmayan tanrı Ninurta'nın bu heykelini kendi becerimle yarattım.”¹⁷⁴

¹⁷² Albert Kirk Griyson, Assyrian Rulers of the Early First Millennium B.C. I (1114-859B.C.), in The Royal Inscriptions of Mesopotamia Assyrian Periods Volume 2 (Canada: University of Toronto Press, 2002), 212

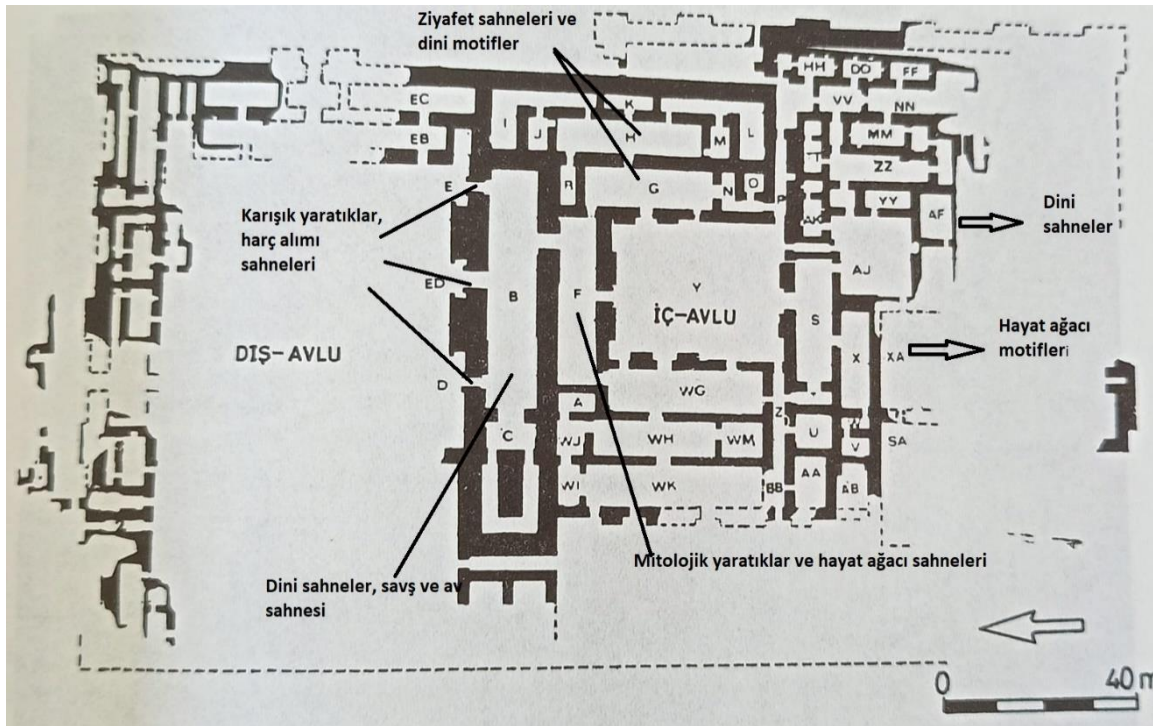
¹⁷³ Harmanşah, Eski Yakınoğu'da Kent, Bellek, Anıt, 166

¹⁷⁴ Griyson, Assyrian Rulers of the Early First Millennium B.C. I (1114-859B.C.), 212

Ninurta Tapınağındaki yenilik ve ideolojik aktarım başkentin en önemli yapılarından olan Kuzeybatı sarayında da aktarılmıştır.

4.1.5. Kuzeybatı Sarayı

Kuzeybatı Sarayı, konumu, tasarımı ve krallık ideolojisiyle beraber çalışmamızın temel yapılarından biridir. Sarayın inşası II. Assur-nasir-apil tarafından başlatılmış ve MÖ.879 yılında tamamlanmıştır. Saray kuzey güney yönünde 200 m. uzunluğunda ve en az 120 m. genişliğindedir. Saray üç bölüme ayrılmaktadır. Kuzeyde, yönetim bölümü, kralı ofisler, depolar, arşivler, mutfaklar, ahırlar; güneyde, tören salonları, güneydoğuda; is mahrem odalar bulunmaktadır.¹⁷⁵

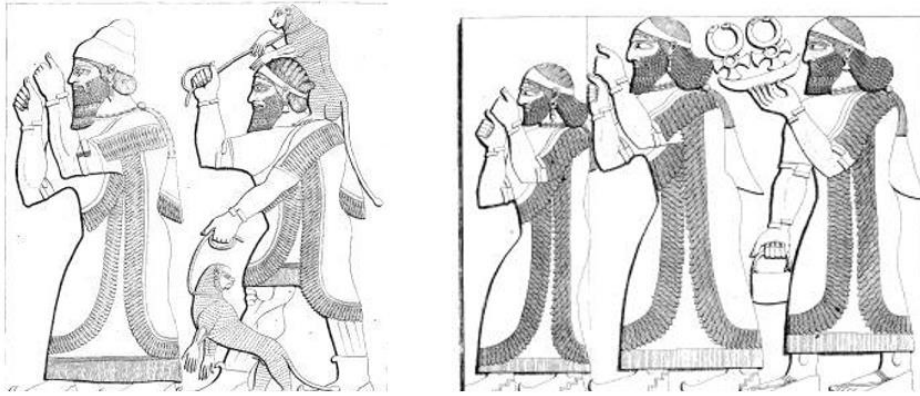


Resim 4.5. Kuzeybatı Saray Planı, (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1170224>)

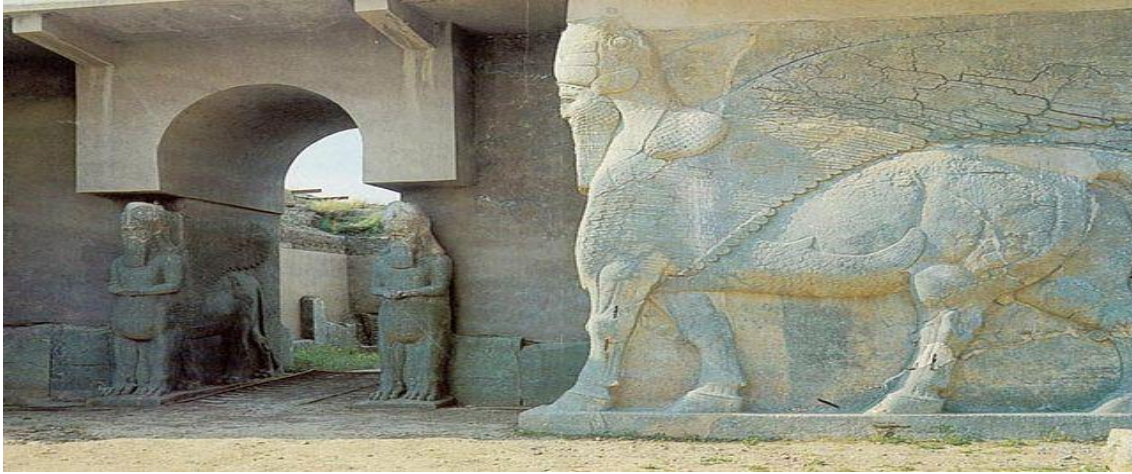
Saray ana iki avlunun çevresinde şekillenmektedir. Bu avlular Babanu (dış) ve Bitanu (iç) diye isimlendirilmiştir. Dış avlunun (Babanu) genişliği 70 m'dir. Dış avlu üst seviyedeki idarecilere ait bir yapıdır. Bu alanda banyolar, depolar ve arşiv bölümleri bulunmaktadır. Avlunun girişi doğudandır. İç avlu ise 32×27 m. ebatlarındadır. Sarayın güney ve kuzey kesimlerini kapsayan iki büyük avluyu taht odası ve kral dairesi birleştirmektedir. Taht odasına (B) Dış avludan üç gözlü bir geçit ile girilebilmektedir. Geçitler ortadaki geniş olma suretiyle yanlarda iki dar geçit mevcuttur. Taht odasının dış avluya bakan D ve E geçitlerin ön cephesinde krala haraç getiren bir grup betimlenmiştir (Resim 4. 1. 5. 2). Taht odasının üç girişinde de (E, ED, D) insan başlı kanatlı-asalan kabartmaları bulunmaktadır. Bunların yanında da cephedeki cephedeki iki çıkıntı üzerinde, gövdeleri avluya bakacak şekilde

¹⁷⁵ Sevin, Yeni Assur Saray Sanatı I Mimarlık, 46.

yerleştirilmiş büyük boyutta insan başlı kanatlı boğa kabartmaları yer alır (Resim 4.6.). Taht odası 47×10 m. ebatlarındadır.¹⁷⁶



Resim 4.6. Kalhu Dış Avlu, D Ve E Kapı Girişlerinde Yer Alan Kabartma Örnekleri, (<https://docplayer.biz.tr/202772080-Yeni-asur-saray-sanati.html>)



Resim 4.7. Kuzeybatı Saray Girişi (ED), (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Nimrud>)

Taht odasının doğu girişinin sol tarafında taht altlığı bulunmaktadır. Altlık 3.00×2.40 m. boyutlarında ve 15 ton ağırlığında bir kireçtaşı bloğundan oluşmaktadır. Tahtın karşısında bir ante odası (C) ve odanın gerisinde de bir merdiven boşluğu bulunmaktadır. Taht odasının duvarları alttan taş kabartmaları üstten de freskolarla bezelidir. Taht odasının en önemli kabartmalarından biri taht arkasındaki kabartmadır. 1.70 m. yüksekliğindeki bu panoda, ortada üsluplaştırılmış bir kutsal ağaç, ağacın her iki yanında kral, kralın arkasında koruyucu cinler ve sahnenin üzerine de, kanatlı güneş kursu içindeki baş tanrı Assur işlenmiştir (Resim 4.8.). Taht odasındaki kabartmalarda iki tür hikâye anlatılmıştır. İlki anlattığımız hayat ağacı betimlemesi, ikincisi ise kuzey ve güney duvarlarındaki savaş ve aslan avı betimlenmiştir (Resim 4.9.). Taht odası dâhil, sarayın kabartmalarla bezemeli odalarının köşelerinde hayat ağacı motifi bulunmaktadır.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Sevin, Yeni Assur Saray Sanatı I Mimarlık, 47

¹⁷⁷ Sevin, Yeni Assur Saray I Mimarlık, 49-52



Resim 4.8. Kuzeybatı Sarayı, Taht Odası. (<https://docplayer.biz.tr/58407374-T-c-gazi-universitesi-sosyal-bilimler-enstitusu-tarih-anabilim-dali-eskicag-tarihi-bilim-dali-asur-devleti-nin-baskentleri-yuksek-lisans-tezi.html>)



Resim 4.9. Taht Odası Savaş Sahnesi, (https://fr.wikipedia.org/wiki/Assurnasirpal_II)

Taht odasının güney duvarındaki bir geçit ile iç avluya açılan salona (F) ulaşılır. Bu salon kral dairesinin sonuncu bölümünü oluşturur. Bu salonun duvarları kartal başlı, insan gövdeli iki cin arasında kral ve karışık yaratıklar, kutsal ağaç kabartmaları işlenmiştir. Bu salonun doğu duvarından bir geçitle ziyafet salonlarına (G-H) geçilmektedir. F odasının güney duvarındaki geçit ile iç avluya geçilmektedir. G salonunun kuzey duvarında tahta oturmuş kral işlemeli giysileriyle elinde bir tas tutmaktadır (Resim 4.10.). Kralın önünde ve arkasında yelpaze sallayan ve şa-reşi (hadım ağası) bulunmaktadır. Bunlarında arkasında insan gövdeli, kanatlı karışık yaratıklar betimlenmiştir. İki büyük salonun arkasında art arda dizilmiş odalar bulunmaktadır (I-J,M-L) bu odaların ikamet odası olduğu düşünülmektedir. Bu odalardan birinde iki cinin ortasında hayat ağacı kabartması betimlenmiştir (Resim 4.11.).¹⁷⁸

¹⁷⁸ Sevin, Yeni Assur Saray I Mimarlık, 52



Resim 4.10. Kuzeybatı Sarayı G Salonu Kabartmaları

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ashurnasirpal_II,_2_royal_attendants,_and_2_apkallus,_wall_relief_from_Nimrud,_Iraq,_9th_century_BCE._British_Museum.jpg)



Resim 4.11. Kuzeybatı Sarayı kabartmaları, I Odası, (<https://ru.pinterest.com/pin/ancient-art-relief-with-two-registers-the-reliefs-of-king--53663211827839181/>)

Kuzeybatı sarayı Dış ve İç avlu etrafında genişlemektedir. Sarayın en çarpıcı bölümleri aktardığımız oda ve salonların kabartmalarıdır. Bu bölümlerin en gösterişli ve propagandası en yüksek olan Taht odasıdır. Taht odası konumu ve tasarımı ile ilgi çekicidir. Taht odasının hemen doğusunda daha önce bahsettiğimiz Ziyafet Steli bulunmaktadır. Bu stelin bir törenle kutsandığını ve II. Assurnasir-apil'den sonra gelen krallarında bu steli önemseddiği ve korunduğu bilinmektedir. Ziyafet steli bir rapor niteliğinde anlatıldığından ötürü eşsizdir.¹⁷⁹

Taht Odası'nın kuzey cephesindeki kapılarının yanında kabartma programları ve ortostatlar diziliydi. Bu kabartmalarda tören alayı konusu işlenmiştir. Ellerinde değerli mal ve egzotik canlılar taşıyan bir grup yabancı ve saray görevlisi doğrudan doğu ve batıda kralın tören kabullerinde yerini aldığı cephenin ortasına kadar uzanan tören alaylarında bir araya gelir ve ziyafet steli'nin bulunduğu oda da doğrudan bu mekâna açılırdı.¹⁸⁰ Sarayın halka açık ana cephesinin görsel programı Assur kralının yabancı diyarlardan gelen vergi ve egzotik eşyaların alıcısı olarak resmedildiği bir devlet gösterisi tasvir ederdi. Bu gösteri Kralın Taht odasında da devam etmekteydi. Bu alanda taht arkasındaki kral ile beraber işlenen hayat ağacı motifi (tahta çıkış seronomisi) ve odanın diğer duvarlarında işlenen savaş ve av sahneleri bulunmaktaydı. Kabartmalarda işlenen savaş ve av sahneleri daha önce Assur mimarisinde kullanılmıştır. Lakin sahnenin süreklilik arz etmesi ilk kez II. Assurnasir-apil tarafından

¹⁷⁹ Harmanşah, Eski Yakınoğu'da Kent, Bellek, Anıt, 152-153

¹⁸⁰ Harmanşah, Eski Yakınoğu'da Kent, Bellek, Anıt, 162

sergilenmiştir.¹⁸¹ Aynı şekilde bu sahneler II. Assur-nasir-apil'den sonra gelen krallar tarafından da saray mimarisinde yer bulmuştur. Lakin sahne dizimi ve devamlılık bağlamında II. Assur-nasir-apil'in eski ekolünün görkemine ve dokunuşuna sahip olmamıştır.¹⁸²

4.2. Pers İmparatorluğu

Pers İmparatorluğu, Mısır'dan Orta Asya'ya ve İndus bölgesine kadar uzanan tüm Yakındoğu imparatorluklarının en büyüğüdür. Oluşumu MÖ. 550'den sonra, İran'ın güney batısındaki Akhemenid/Pers kralı Kyros ve oğlu Kambyes'in güçlü Med krallığı ve Lidya, Babil, Mısır imparatorluklarını fethetmesiyle başladı. Persler iki yüzyıldan fazla bir sürede ciddi bir rakiple karşılaşmadı. Büyük İskender'in MÖ.334 ile 323 yılları arasında yaptığı seferler Perslerin Asya üzerindeki egemenliği sona ermiştir.¹⁸³

Persler/Akhemenidler, bugünkü İran merkezli kurulmuş ve batıda Anadolu üzerinden Batı Trakya kıyıları ile Balkanların bir kısmına, kuzeyde Kafkasların içlerine, doğuda Hindistan sınırlarına ve güneyde Mısır topraklarını kapsayacak kadar çok geniş bir hâkimiyet alanına sahip imparatorluk kurmuşlardır. İmparatorluk, Antik Dönemi'in diğer uygarlıkları gibi hâkim oldukları topraklarda yaşayan toplumun; kültürünü, mimarisini, sanatını ve siyasi karakterini etkilemiştir. Bu bağlamda Anadolu'da da iki asırdan fazla hâkimiyet sağlayan Pers İmparatorluğu, etkisini her alanda göstermiştir.¹⁸⁴

Pers İmparatorluğu en güçlü dönemlerini Kyros, I. Darius ve I. Artaxerxes zamanında yaşamıştır.¹⁸⁵ Çalışmamız daha çok I. Darius Dönemi'ni kapsamaktadır. MÖ. 539'da Kyros, Babil'de vefat edince yerine oğlu Kambyes geçti. Kambyes ve kardeşi gizemli bir şekilde vefat edince, MÖ. 521'de I. Darius tahta geçmiştir. I. Darius yönetiminde daha önceki kralların aksine imparatorluğu, her biri bir akrabası tarafından yönetilen yirmi eyalet veya "satraplık" halinde organize etti. Etkili bir hükümet sağlamak için bir yol ağı oluşturdu ve altın Daric parasına dayalı düzenli bir vergilendirme sistemi kurdu¹⁸⁶

4.2.1. Pers Mimarisinde Temsiliyet

Pers İmparatorluk temsiliyeti kendinden önce gelen Assur Krallığında da olduğu gibi yazınsal ve görsel olarak mimaride özellikle kullanılmıştır. Perslerin bulunduğu coğrafyada bir zamanlar güçlü bir

¹⁸¹ Richard David Barnett, Werner Forman, Assyrian palace reliefs in the British Museum (London: British Museum, 1970), 12.

¹⁸² Barnett, Forman, 20

¹⁸³ Morris, Scheidel, The Dynamics of Ancient Empires, 66

¹⁸⁴ Davut Yiğitpaşa, Osman Öztürk, "Yeni Verilerle Anadolu'da Pers Mimarisi Geleneği: Apadanalar", *Uluslararası Eskiçağ Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 2/2 Eylül, (2020), 242. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1220507>

¹⁸⁵ Augustus William Ahl, Outline of Persian History Based on The Cunei Form İnscri Ptions, (Kessinger Publishing, 2009)18-20

¹⁸⁶ Patrick K. O'brien, Oxford Atlas of World History (London: Philip's, 2002), 42-44. <https://ia801900.us.archive.org/0/items/AtlasWorldHistory/AtlasWorldHistory.pdf>

imparatorluğa sahip olan Assur Krallığı hüküm sürmekteydi; dağılmış olmalarına rağmen sanatsal etkileri devam etmekteydi. Bu etki Pers mimarisinde de görülmektedir. Pers mimari dekorasyonu Assur mimari dekorasyonunun izlerini taşımaktadır.¹⁸⁷ Bu yansıma sahne benzerliğinin yanı sıra ideolojik olarak çoğunlukla ortak aktarımlara sahiptir.

Giovanni B. Lanfronchi, Assur hükümdarının kendisini zalim ve korkunç olarak tasvir etmesini; nihayetinde disiplinli ve itaati sağlamayı amaçladığını ve bu amacın Persler tarafından kasıtlı olarak benimsediğini düşünmektedir.¹⁸⁸ Perslerdeki disiplin ve itaati, imge ve yazınsal olarak betimleyen Behistun anıtı Giovanni'nin düşüncesini desteklemektedir. Behistun Anıtı I. Darius tarafından Kirmanşah ile Ekbatana arasındaki Behistun Dağı'ndaki kayalıklara işlenmiştir. Anıt yerden 100 m. yüksekliğindedir. Anıtta I. Darius'un kendi yöneticilik Dönemi'nde meydana gelen bir isyanı bastırdıktan sonra isyancıların liderini esir aldığı tasvir edilmektedir (Resim 4.12.). Kabartmanın altında bulunan yazıtta, isyanı nasıl bastırdığını ve isyancıların nasıl cezalandırdığı aktarılmaktadır. Kral Dareios der ki: “ *Phraortes birkaç atlı adamla birlikte Media'da Rhagae adı verilen bölgeye kaçtı ve ben bunun üzerine peşinden bir ordu gönderdim. Phraortes ele geçirildi ve bana getirildi. Phraortes'in burnunu, kulaklarını ve dilini kestim, bir gözünü çıkardım ve onu sarayımın girişinde zincire vurdum ve tüm halk onu gördü. Sonra onu Ekbatana'da kazığa oturttum ve onun kaledeki önde gelen adamlarının derilerini yüzdüm ve astım*”¹⁸⁹



Resim 4.12. Behistun Anıtı, (<https://tr.foursquare.com/v/bisotoon--%D8%A8%DB%8C%D8%B3%D8%AA%D9%88%D9%86/4dc5027c887717c880182b01/photos>)

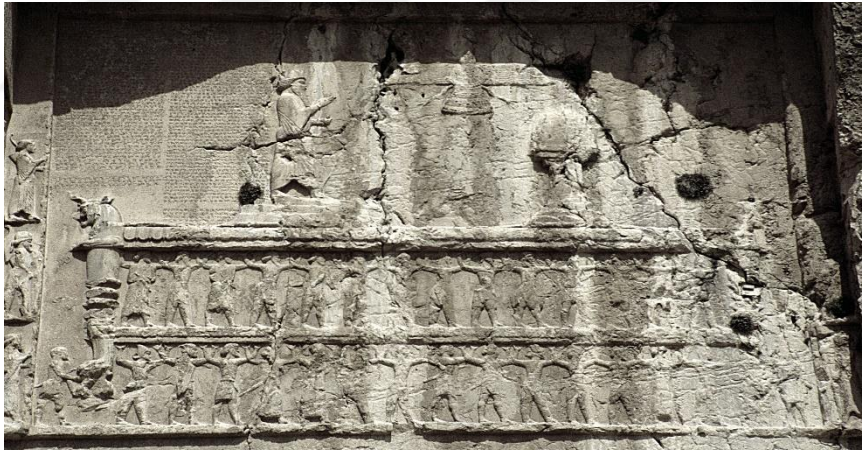
¹⁸⁷ Kershosp. P, Studie In Ancient Persiannis (1905) (London: Kessinger Publishing, 2010), 104

¹⁸⁸ Jacobs Jacobs, Robert Rollinger, Einleitende Bemerkungen zu den Achämeniden und ihrem Hof, in Der Achämenidenhof The Achaemenid Court (Germany: Otco Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2010), 3

¹⁸⁹ Serap Özkan, “Behistun Yazıtı’nda Bahsi Geçen Fiziksel Şiddet İçerikli Cezalar”, *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 10/1 (2023): 20-25. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/atdd>

Bu kabartmalardaki güç temsiliyetinin yanı sıra büyük krallık temsiliyetide aktarılmaktadır. Bu aktarım Pers satrapları aracılığıyla kendi bölgelerinde de mimariye yansıtmıştır. Likya bölgesindeki Ksanthos Nereid Anıtı buna bir örnektir. Anıtın rölyeflerinde işlenen konular Pers İmparatorluğunu “imitatio regisi (Kralı taklit etme)” yansıtmaktadır.¹⁹⁰ I. Darius’un Nakş-ı-Rüstem’deki mezarı bu güç ve hâkimiyeti aktarmaktadır. I. Darius’un Nakş-ı-Rüstem’deki mezarında gösterilen güç, I. Darius’un propagandasının önemli örneklerindendir (Resim 4.13.). Yapıda konu edinilen kabartmada kral bir tahta oturur vaziyete ve onun tahtını taşıyan üç sıra figür işlenmiştir. Kralın üzerinde de Tanrı Ahuramazda’nın simgesi bulunmaktadır. Tahtı taşıyan figürler onun zamanındaki satraplıkları temsil etmektedir. Satraplar imparatorluğun büyüklüğünü simgelemektedir. Pers sanatında hükümdarların en eski tasvirleri, bir yandan Nakş-ı-Rüstem’deki I. Darius’un mezarı diğer yandan Persepolis kentindeki Apadana Sarayının Büyük Kabul Salonun merdivenlerinde görmekteyiz. Apadana’daki delegasyonlarla ve Nakş-ı-Rüstem deki kraliyet mezarındaki taht taşıyıcıları ortak bir ifadeyi paylaşıyorlar. Bütünlük içinde Pers İmparatorluğunun boyutlarını görselleştiriyorlar. Burada birkaç yön aynı anda gösteriliyor. Bir yandan çok sayıda temsilci görüntüsü, Pers İmparatoru’nun gücünü temsil eder. Bir diğer yandan genişleyen imparatorluk sınırlarının göstermektedir.¹⁹¹

Kralların krallık toprakları üzerindeki temsiliyetlerini Pers anıtlarında görülmektedir. Susa’da Darius’un heykeli, Darius ve ardıllarının mezar cepheleri, Darius Merkez Binası (doğu kapı pervazları)



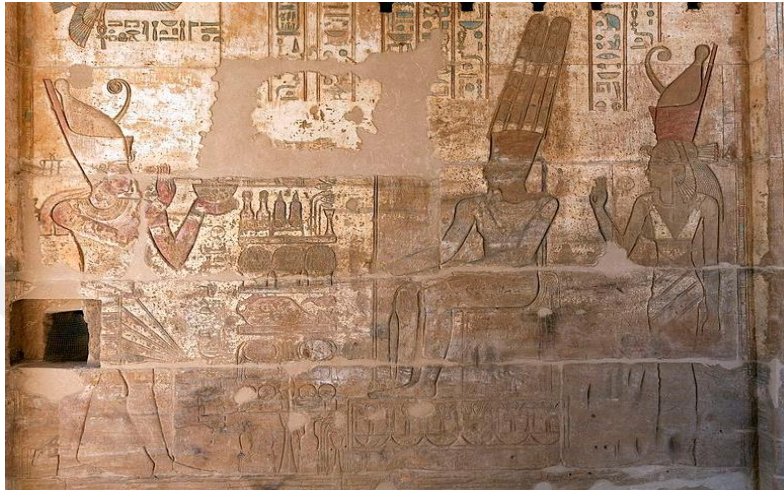
Resim 4.13. Nakş-ı-Rüstem, I. Darius Mezar Kabartması,
(<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:IranNaqshIRustamAchGrD.jpg>)

ve Kerkes-Artakerkes’in Taht Salonu (iki set güney kapı pervazı) . Taht Salonu’nun kuzey kapı pervazlarındaki temsil, kralı muhafızlarının üzerine yerleştirmiş olarak gösteriyor, bu hiyerarşik temanın yaygın bir varyasyonudur. Hibis Tapınağı’nda görüldüğü gibi, Darius’un Mısır tanrılarının kişileştirmelerinin üzerindeki temsiline sembolik etki açısından daha benzerdir. Tapınağın duvarlarında

¹⁹⁰ Nieswandt. H. (1995) Zur Herrsrepresentation am Nereiden-Monument von Xanthos anhand des Jagd-Opfer- und Gelagefrieses, içinde. LYKIA Anadolu- Akdeniz Kültürleri (Antalya: Akdeniz Üniversitesi Likya Araştırma Merkezi ve Arkeoloji Bölümü Süreli Yayın, 1995), 115-141

¹⁹¹ Bruno Jacobs, Achanenidische Kunst- Kunst im Achamenidenreich, in Archäologische Mitteilungen Aus Iran Und Turan Band 34, Berlin, Deutsches Archäologisches Institut Eurasien-Abteilung Aussenstelle Teheran, (2002), 357-363

Pers İmparator’u I. Darius’ un Dönemi’ne ait metinler ve kabartmalar sergilenmekte. I. Darius Eski Mısır tarzında dua ederken verilmiştir.¹⁹² (Resim 4.14.) Bu temsil türünün kavramsal özü, en temel ifadeyle, kralın kendi krallığındaki halklarla, kontrolü altına aldığı halklarla olan belirli bir ilişkisinin görsel ifadesidir. Ayrıca, emperyalist ilişkinin bu tasvirlerinin içsel tasviri, kral ile tebaası arasındaki kutsal bir antlaşmanın havasını iletmek için dikkatle tasarlanmıştır. Pers temsiliyetleri ile yakın doğu temsiliyetleri arasında fark vardır. Yakındoğu (Mısır, Akkad, Sümer) kral temsiliyetleri kral ile bölge halkı arasında mesafe ve düşmanlık vardır. Pers kral temsiliyetlerinde ise birlik ve kralın tebaasının memnuniyeti aktarılmaktadır.¹⁹³



Resim 4.14. Büyük Darius'un Tanrıça Maat'ın Bir Resmini Sunduğunu ve Amun-Re ile Mut'a Adak Sunduğunu Gösteren Rölyef, Hibis Tapınağı, (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:HibisGate3Dareios1AmunRaMut.jpg>)

Apadana ve Nakş-ı-Rüstem’de anlaşılabacağı üzere, Persler sanatsal olarak, soğuk, kuru ve stil olarak resmi, ancak teknik olarak yeteneklidir. Mimaride iletişimsel olarak uluslararası bir dil olmayı amaçlamışlardır.¹⁹⁴

Pers imparatorluğundaki hükümdar temsili yeti olarak en önemli ve görsel olarak yoğun olan yapılardan biri Apadana sarayıdır. Apadana sarayında yönetici ve onun altında gelişen ideolojinin mimaride nasıl temsil edildiğini açık bir şekilde görebiliriz.

4.2.2. Persepolis

Persepolis M.Ö. 504'te Darius tarafından başkent olarak kurulmuştur. Persepolis Yunanlılar tarafından Persepolis olarak adlandırılan Parse yakınlarında kurulmuştur. Görkemli saraylardan oluşan bir koleksiyona sahipti. Kent 135000 metrekare genişliğinde ve yerden 8 ila 12 metre yüksekliğindedir. Bunun için dağın kayalık eteğindeki geniş bir alan istenilen yüksekliğe göre düzleştirilmiş ve devasa taşlar dizilerek içi boş kısımlar doldurulmuştur. En başından beri, yüzey suyunun akması için büyük

¹⁹²Ahmed Megahid, Hibis Temple: A monument to artistic mastery in Egyptian desert, (Erişim tarihi 2.12.2018) (<https://the arab weekly.com/hibis-temple-monument-artistic-mastery-egyptian-desert>)

¹⁹³ Richard H. Wilkinson, *The Complete Temples of Ancient Egypt* (Newyork: Allston Branch Library Thames and Hudson, 2000), 236-237

¹⁹⁴ Richard David Barnett, Persepolis, *Iraq*, 19/1 (1957): 77. <https://www.jstor.org/stable/4199617>

oluklar tasarlanmıştır. Kente teraslı bir görünüm kazandırmışlardır.¹⁹⁵ Shahbazi kentin orijinal adının Mithraya-Kaufa (Mithra'nın Dağı) olduğunu ve orta İran'a Kühve Mehr olarak devam ettiğini aktarmaktadır. Bu fikri takiben bazı araştırmacılar Darius'un Dönemi'ndeki dağın zaten Mithra ile ilişkilendirdiğini ve bu nedenle Darius'un yeni başkenti olarak burayı seçmesinin nedenlerinden biri olabileceğini öne sürmektedirler.¹⁹⁶

Kentin yapısına döndüğümüzde kent geleneksel olarak üç alana ayrılmaktadır. Dağ surları, Takht ve kuzey terası, batı ve güneyde çevrelenen ova, bu üç alanın ne kadarı Darius zamanında inşa edildiği tam olarak tespit edilememektedir.

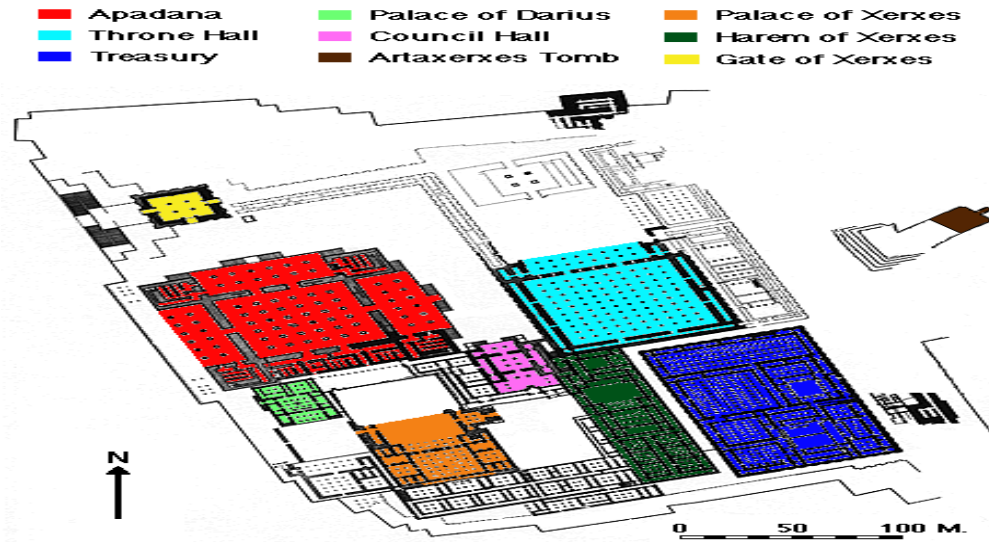
455.300 m'lik muazzam bir platform olan Takht ve onun yer altı su sistemi, kent de inşa edilen ilk yapılarından. Bu alanın Darius dönemi'nde kullanıldığı bilinmektedir. Takht'taki üç binanın inşası Darius zamanında başlamıştır. "Apadana, Darius sarayı ve Hazine binasının ilk aşaması" Takht'ın bir diğer binası merkezi binadır (Konsey Salonu). Takht'ın güney ucunda yaklaşık 230 metrelik alanı kapsayan, tümü aynı eksen boyunca yönlendirilmiş sütunlu salonlar, avlular ve uzun revaklı yapılar dâhil olmak üzere yedi veya daha fazla mimari kompleksin kapsadığı geniş bir alan vardır (Resim 4.15.). Mimari kompleksler kısmen elit konutlar, hatta belki de kraliyet ailesi için saraylar olarak adlandırılabilir konutlardır. Bu komplekste Kerkes adını taşıyan yazıtlar taşıyan bazı sütun kaideleri bulunmuştur, ancak büyük olasılıkla bu yapıların çoğu Darius Dönemi'nde inşa edilmiştir.¹⁹⁷

Persepolis kentinin üçüncü bölümü, Takht'ın kuzeyinde, kuzeybatısında ve güneyine uzanan düz ovadır. Takht'ın yaklaşık 200 m kuzeyinde, bugün Fratarak kompleksi olarak adlandırılan birkaç yapı kalıntısı vardır. Kompleks, Herzfeld'in ekibi tarafından keşfedildi ve Herzfeld, yapılardan birinin Frataraka yöneticilerinin ateş tapınağı olduğunu tespit etti. Yapı kompleksi çoğunlukla erken Seleukos Dönemi'ne tarihlenmektedir. Yapıların altında daha eski yapıların olduğu da açığa çıkmıştı.

¹⁹⁵ Barnett, Persepolis, 60

¹⁹⁶ Mark B. Garrison, The Ritual Landscape at Persepolis "Glyptic Imagery From The Persepolis Fortification and Treasury Archives" (Chicago: Chicago Üniversitesi, 2017), 24

¹⁹⁷ Garrison, The Ritual Landscape at Persepolis "Glyptic Imagery From The Persepolis Fortification and Treasury Archives", 25



Resim 4.16. Persepolis Yapı Planları, (http://www.emersonkent.com/map_archive/persepolis_palace.htm)

4.2.3. Apadana Sarayı

Apadana Sarayını açıklamadan önce Apadana kavramına ve çıkış noktasına değinelim. Apadana; işlev açısından literatürde kabul salonu, kamu binası, tören salonu, sütunlu salon, taht salonu, hypastyla salonu gibi çeşitli adlarla anılmaktadır.¹⁹⁸

Eski Farsça “Apadana” kelimesi ilk kez II. Darius ve II. Artakerkes’in kraliyet yazıtlarında I. Darius Dönemi’ne ait Susa’daki M.Ö. 440’ta yanan Kserkes sarayının restorasyonu ile bağlantılı olarak görülür.¹⁹⁹ Pers kökenli Apadana mimarisinin en görkemli halini Persepolis kentinde görmekteyiz. Kentin en büyük ve en yükseği, yaklaşık 250 metrekare büyüklüğündendir. 8 metre yüksekliğinde bir platform üzerinde durmaktadır.²⁰⁰ Persepolis kentindeki Apadana Sarayı I. Darius tarafından inşa edilmiştir. Apadana’nın temelini I. Darius tarafından atıldığı, Herzfel tarafından keşfedilen altın ve gümüş tabletleri tarafından tasdik edilmiştir.²⁰¹

Persepolis’teki Apadana sarayı Pers yeni yılı festivalinin (Newruz) gerçekleştiği yerdir. Büyük Pers imparatorluğuna bağlı kabilelerin yerel spesiyalitetlerini sunduğu bu festivalde Büyük I. Darius, imparator kimliğini sergilemek için bu saraya vergi getiren (vergi sahnesi mi veya hediye sunumunu üzerine tartışmalar mevcuttur.) halk, saray cephesine işlemiştir. Bu vergi diziminde, bölgelerin kabileleri kendilerine özgü kostümleriyle ve krala yerel ürünler sunarken tasvir edilmiştir.²⁰²

¹⁹⁸ Yiğitpaşa ve Öztürk, Yeni Verilerle Anadolu’da Pers Mimarisi Geleneği: Apadanalar, 242

¹⁹⁹ Ramil Vergazov, Pasargadae'deki Pers Cenneti. Ahameniş İran'ındaki bahçe tasarımı ve tipolojisinin özellikleri, Rusya Arkeoloji Enstitüsü’nün Kısa Bildirileri, cilt 243, (2016): 27. <https://artsmuseum.academia.edu/RamilVergazoff>

²⁰⁰ Margaret Cool Root, “1985 The Parthenon Frieze and The Apadana Reliefs at Persepolis: Reassessing a Programmatic Relationship”, *American Journal of Archaeology*, 89/1, Centennial Issue (Jan., 1985): 109. <http://www.jstor.org/stable/504773>

²⁰¹ Barnett, persepolis, 64

²⁰² Yi-Chang, Young-soo, “A Study of The Costume Expressed In The Reliefs of Tribute on The Stairs of The Apadana Palace of Persepolis in The Persian Achaemenes Dynasty”, *Journal of The Korean Society of Costume*, 58/6 (2008): 125. <https://koreascience.kr/journal/BSHHBV.page>

Apadana Sarayı, Kral Darius'un Persepolis Sarayı'nı planladığı dönemde inşa edilmiş erken bir saraydır ve MÖ 6. yüzyıldan 5. yüzyıla geçiş döneminde yapıldığı tahmin edilmektedir. Ayrıca Apadana sarayının çevresinde Taht Salonu, Darius Sarayı ve Kerkes Hazine odası gibi imparatorluğun önemli yapıları yer almaktadır.²⁰³

Kare bir plana sahip olan sarayın çatısını destekleyen 72 sütun bulunmaktaydı. 1627 yılında yapılan çalışmalarda 25 sütunun ayakta durduğu bilinmektedir. Günümüzde ise 13 tanesi ayakta kalmıştır. Her sütun kare bir sütun başlığı ve halka şeklinde kabartma ile 19 m yüksekliğindedir. Sütunlar geniş ve ağır olan tavanı taşımaktaydı. Sütun başlıkları iki başlı boğa, aslan ve kartal gibi hayvan heykellerinden oluşmaktadır (Resim 4.17.). Mekânın batıda, kuzeyde ve doğuda olmak üzere 2 sıra halinde toplam 12 sütundan oluşan üç dikdörtgen verandası bulunmaktadır. Sarayın dışarı bakan köşelerinde kule yapıları bulunmaktadır.²⁰⁴ Kenar uzunluğu yaklaşık 100 m olan kare bir düzlem üzerine inşa edilen saraya, yan ve doğu cephede simetrik olarak tasarlanmış bir merdivenle ulaşılmaktadır.



Resim 4.17. Apadana Sarayı Sütun Başlığı, (<https://www.gezi-yorum.net/kategori/asya/iran/siraz/persepolis/>)

1932 yılında Alman arkeolog Herzfeld tarafından kazısına başlanan sarayın doğudaki merdiveni 81 m uzunluğunda ve 3 m yüksekliğinde olup, ortasında geniş bir merdivenle ikiye ayrıldığı tespit edilmiştir. Apadana Sarayının kuzey ve doğu cephelerindeki merdivenler bir tür haraç (vergi)/hediye törenini betimleyen kabartmaları içermektedir.²⁰⁵

Kabartmalar, solda vergi veren kabileler ve sağda kraliyet muhafızları olmak üzere üç katmana ayrılmıştır. Kral Darius'un ölümünden sonra oğlu kerkes, Persepolis sarayının inşaatını tamamladı ve Apadana Sarayı'nın kuzey tarafını kopyalayıp doğudaki tören alayıyla olduğu gibi doldurdu. Dolayısıyla

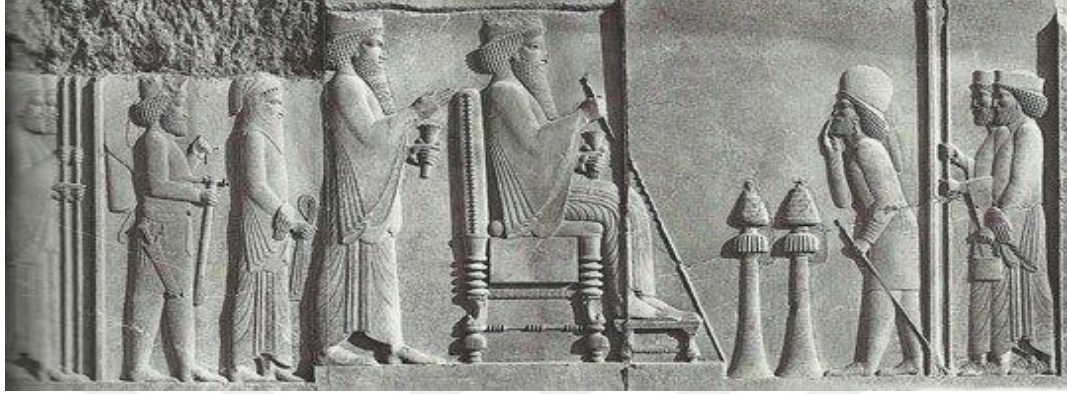
²⁰³ Garrison, The Ritüal Landscape at Persepolis “Glyptic Imagery From The Persepolis Fortification and Treasury Archives” 25

²⁰⁴ Değirmencioğlu. H. (2012), “İran ve İran Azerbeycan Sütunlu Salonları ve Apadanaları Üzerine Bir Değerlendirme”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1/2, (2012): 135. <http://dx.doi.org/10.7816/idil-01-02-08>

²⁰⁵ Garrison, The Ritüal Landscape at Persepolis “Glyptic Imagery From The Persepolis Fortification and Treasury Archives”, 25

bu iki tören alayı resimlerinde, elçilerin tasviri ve düzenlenişi ile ödedikleri haraçlar/vergi hemen hemen aynıdır.²⁰⁶

Merdivenlerin ulaştığı merkezi noktada taç giymiş Kral I. Darius tahta oturur vaziyete gelen misafirleri ağırlar. Kralın hemen arkasında veliaht oğlu Keserkes ve onunda arkasında askerler tasvir edilmiştir (Resim 4.18.).²⁰⁷



Resim 4.18. Apadana I. Darius'un Taht Sahnesi,

(https://www.researchgate.net/publication/340110617_The_Border_between_War_and_Peace_Power_and_Propaganda_in_Neo-Assyrian_and_Achaemenid_Art/figures?lo=1)

Apadana Sarayı'nın merdiven rölyeflerinde Pers İmparatorluğu'na bağlı uluslardan yeni yıl (Nevruz) hediyeleri getiren yirmi üç delegasyondan oluşan büyük bir dizin tasvir edilmiştir.²⁰⁸ Kral Darius işgal ettiği geniş toprakları yönetmek için bölgeyi 23 bölgeye ayırdı ve her şehrin bir Satraplığı vardı. Bunların çoğu Kral Darius'tan önceki dönemeydi. Bölgeler bir birim olarak organize edildi, Apadana sarayının merdivenlerinde de bu satraplar var. 23 Bölgedeki kabileler, mensubu oldukları

Pers İmparatorluğu'nun Yeni Yıl kutlamalarında kralla bir araya gelerek krala hediyeler takdim ettiler. 23 kabilenin vergi elçileri bölgeye özgüdür. Özel ürünler ve bölgede yetiştirilen hayvanlar eşliğinde kralı görmek için sıraya girerler. Bunların hepsi Pers soyluları veya Medyan soylular tarafından yönetiliyor. Esas olarak temaları tasvir edilen kabartmalar Asur sanatıyla karşılaştırıldığında, bu vergi sahnesi Perslerin hoşgörülü politikasını göstermektedir.²⁰⁹

Doğu merdiveninin sol iç tarafında (Resim 4.19) tasvir edilen 23 aşiretin haraç heyetleri üç tabakaya ayrılmış, bir birlik oluşturacak şekilde sıralanmış olarak betimlenmiştir. 1. heyetten 18. heyete kadar 23 aşiret arasında merkez merdivenden bir basamak ile uzun kenarında üç katlı olarak tasvir edilmiş, 19. heyetten 23. heyete kadar merdivenler kitabeden sonra inerek Duvardan çapraz bir platform

²⁰⁶ Yi-Chang and Young-soo, A Study of The Costume Expressed In The Reliefs of Tribute on The Stairs of The Apadana Palace of Persepolis in The Persian Achaemenes Dynasty, 127

²⁰⁷ Root, The Parthenon Frieze and The Apadana Reliefs at Persepolis: Reassessing a Programmatic Relationship, 109

²⁰⁸ Barnett, Persepolis, 65

²⁰⁹ Yi-Chang and Young-soo, A Study of The Costume Expressed In The Reliefs of Tribute on The Stairs of The Apadana Palace of Persepolis in The Persian Achaemenes Dynasty, 127

oluşturulmuş ve aslan figürünün üzerinde betimlenmiştir. Bu haraç çizelgesinde, fethedilen milletler belli bir kurala göre sıralanmıştır.²¹⁰



Resim 4.19. Apadana Sarayı Merdiven Kabartmaları, (<https://www.seyahatya.com/iran-gezi-notlari-13-persepolis-antik-kenti/>)

Apadana Saray Merdivenleri Kabartmaları konu bakımından ayrı fikirler doğurmuştur. Herzfeld 1923 te bölgedeki gözlemlerine dayanarak merdiven kabartmalarının Nevruz bayramı ile ilişkilendirmiştir. K. Endmann ve R. Ghirshman'da Herzfeld'in izinde gitmişlerdir. G.Walser ise bölgenin geleneksel bayramı olan Nevruz kutlamalarının burada gerçekleştirildiği kanısına varmıştır. Bunun yanı sıra Merdivende kullanılan sahnenin bir vergi betimlemesinden ziyade, gönüllü hediyeler olduğunu önermiştir. Böylece sadık tebaa fikrini canlandırmıştır. Pers İmparatorun tebaasına karşı hoşgörü ve imparatorluğun çok kültürlü ve çok ulusluluğundan kaynaklı, krallığının bu tavrından tebaası pers egemenliğine rıza gösterdiği ve bu ifadeyi de hediye sunumunda gösterdiği düşünülmektedir. M.C. Root, bu bakış açısından yola çıkarak Apadana'da teslim edilen nesneleri haraçla(vergi) ile karşılaştırarak sahneyi bir tür siyasi övgü olarak sunulan bir hediye, daha büyük bir güce minnettarlığın ve sürekli bağlılığın bir ifadesi olarak yorumlamıştır.²¹¹ Apadana Saray merdivenlerinde tasvir edilen delegasyonların aktardığı anlam iki taraflıdır. Ve bu iki anlam üst üste binmiştir. Biri vergi ödeme yükümlülüğünü göstermekte diğeri ise Pers İmparatoruna törensel bir hediye verme sahnesi biçiminde seçilen ikonografik ifadesidir.²¹²

²¹⁰ Yi-Chang and Young-soo, A Study of The Costume Expressed In The Reliefs of Tribute on The Stairs of The Apadana Palace of Persepolis in The Persian Achaemenes Dynasty, 129

²¹¹ Bruno Jacobs, Cyropaedia and The "Gift-Bearer Reliefs" From The So-Called Apadana at Persepolis, in. Classica et Orientalia Band 22, Ancient Information on Persia Re-assessed: Xenophon's Cyropaedia "Proceedings of a Conference Held at Marburg in Honour of Christopher J. Tuplin, December 1-2, 2017" (Germany: Harrassowitz Verlag, 2020), 247

²¹² Jacobs, Cyropaedia and The "Gift-Bearer Reliefs" From The So-Called Apadana at Persepolis, 250-253



Resim 4.20. Merdiven İç Kısım (<https://www.tehrantimes.com/news/441192/Apadana-Staircase-leads-you-to-mythical-arts-of-Persia>)

4.3. Perikles ve Parthenon

Perikles MÖ. 495’de doğmuş MÖ. 429’da vefat etmiştir. Annesi Atina demokrasisi tarihinde iz bırakan Kleisthenes’in yeğenidir. Babası Demokratlardan Ksanthippos’tur. Perikles demokrat bir ailede yetişmiştir.²¹³ Aynı zamanda yakın arkadaşları da demokrat aristokrat çevredendir. Onlar Abderalı Protagoras, Miletoslu Hippodamos, Atinalı Mimar Pheidias ve Miletoslu Aspasia’dır.²¹⁴ Demokrat bir çevreye ve kişiliğe sahip olan Perikles’in siyasi yaşamında dönüm noktası Demokrat parti lideri olan Ephialtes’in öldürülmesinden sonra demokrat parti lideri seçilmesidir. Liderlik sürecinde ilk olarak Ephialtes’in yaptığı yenilikçi reformları genişletmek olmuştur. Bu gelişmenin başında Ephialtes’in zayıflattığı Areopag meclisinin elinde kalan küçük yetkileri de elinden alarak Areopag meclisini tamamen ortadan kaldırmıştır. MÖ. 462 den MÖ. 429’a kadar mevcut Atina yönetiminde yapılan değişikliklerin denetimini kendinde toplamıştır. Bu değişiklikler arasında halk mahkemelerinin (dikasteria) kurulması, memurlara maaş bağlanması arkhonların yetkilerinin sınırlandırılması ve mülkiyet sınırlandırılmasının kaldırılması vardır.²¹⁵

Aristoteles Perikles’in memurların maaşa bağlanmasının sebebini rakibi Kimon’a karşı aldığı bir önlem olduğunu aktarır. Kimon üstlendiği devlet görevlerini zenginliği sebebi ile rahatça yerine getirebilmekte idi. Lakin ne kadar aristokrat bir aileden gelse de Perikles böyle bir zenginliğe sahip değildi. O da bu açığı kamu hazinesini halka açarak arayı kapatmıştır. Bu fikir Perikles’e onun akıl hocası ve müzik hocası olan Damonidesin sözlerinden gelmiştir. “ kendi paran yetmiyorsa halka kendi parasını ver”²¹⁶ Platon, Perikles’in memurları maaşa bağlamasını halkın yararından çok zararına sebep olan bir reform olarak nitelirmektedir. “Atinalılar Perikles sayesinde daha mı iyi oldular, yoksa onun yüzünden bozuldular mı? Devlet memurluğu ilk defa bir ücret koyduğu için Perikles’in Atinalıları tembel, korkak, geveze ve paragöz yaptığını söylemek istiyorum”. Platonun bu aktarımıyla Perikles’in halk üzerinde etkileri dönemin aydınları tarafından tartışma konusu olduğu görülmektedir.²¹⁷

²¹³ Mehmet Ali Ağaoğulları, “Sokratesten Jekobenlere” Batı’da Düşünceler (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), 40

²¹⁴ Ayşen Sina, Atinalı Perikles Yaşamı ve Dönemi (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2023), 173-196

²¹⁵ Sina, Atinalı Perikles Yaşamı ve Dönemi, 67

²¹⁶ Aristoteles, Atinalılar Devleti, çev. Furkan Akderin (İstanbul: Alfa Yayınları, 2005), 28,42

²¹⁷ Platon. Gorgias, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2023), 63-64

Perikles'in siyasi kimliği üzerine olumsuz düşüncelerin yanı sıra olumlu yorumlamalarda mevcuttur. Pulutarkhos, Perikles'in siyasal tutumu üzerine şunları söyler “*Themistokles sürgünde olduğu ve Kimon'un seferlerden dolayı Yunanistan dışında bulundu için Perikles kendini halka adanmıştır. Demokratik olmaktan çok uzak olan doğal eğilimine aykırı olarak, azınlığın ve varsılların davası yerine çoğunluğun ve yoksulların davasını desteklemeyi seçti*” der ve bu seçimini de Kimon'a bağlar.²¹⁸ Antik yazarlarda Thukydides ise Perikles'in egemenliğini aristokratik bir hükümet olarak betimler. Perikles'in ise Atina devletine bakış açısını şu sözlerinden anlayabiliriz “*Bizim devletimiz azınlığın değil çoğunluğun çıkarlarını gözetmektedir. Bu nedenle de ismi demokrasidir. Herkes yasalar karşısında eşittir.*”²¹⁹

Perikles reformlarıyla ve retorikteki ustalığıyla halkı kendisine karşı sevdirmeyi başarmıştır. Bu başarısının altında retorik yeteneği ona fazlasıyla yardımcı olmuştur. Söylevlerinde, dinleyicilerin onun “*gök gibi gürlemesinden ve şimşekler yağdırmasından*” bahsedilir ve “*dilinde korku verici bir gök gürültüsü tutuşunu söylerler.*” Perikles bu yeteneğini doğa felsefecisi Anaxagorasa borçludur²²⁰

Perikles'in siyasi hayatında iki evre vardır. İlk evrede demokratik tutumları yerine getirmekle yükümlü bir yöneticiyken ikinci evrede daha aristokratik bir tutum sergilemiştir. Pulutarkhos bu evreleri şu şekilde aktarmaktadır. “*Perikles çoktandır o önceki Perikles değildi. Ne halka daha önce olduğu gibi kolayca boyun eğen biriydi, ne de tıpkı her esintiye göre yönünü değiştiren bir dümenci gibi kalabalığın isteklerine teslim olmaya ve onay vermeye hazırды. Tersine, halkın istencine karşı daha önceki gevşek ve kimi durumlarda giderek oldukça serbest tutumunu bir yana bırakarak, bir bakıma o çiçekli yumuşak melodinin yerine aristokratik ve tekerkliğe özgü devlet adamlığının yüksek ve duru notasını geçirdi.*”

Perikles yönetimi sırasında yaşanan Peloponessos savaşı da onun siyasi yaşamının dönüm noktalarından biridir. Savaşın ilk safhasında Atina donanması Megaralılarla bir çatışma halinde idi bu süreçte galip gelen Atina Perikles öncülüğünde eve dönüş yolunda Kephallenia ve Krania²²¹ topraklarına saldırmıştır. Bu saldırı sırasında bu saldırı Atina'nın aleyhine sonuçlanmış ve azda olsa askeri kayıp vermiştir. Atina'ya döndüklerinde kayıpları için bir cenaze töreni düzenlenmiştir. Bu cenaze töreninde konuşma görevi Perikles'e verilmiştir. “*Ölenler Atina'ya ne kadar yakışan insanlar olduklarını gösterdiler. Bugün hayatta olanlar da geleceklerinin daha parlak olmasını isteyebilirler. Ancak bunun için de korkmamak ve en az ölenler kadar cesur olmak zorundalar. Bu kadar akli başında insana kalkıp kentimizin neden savunulması gerektiğini anlatacak değilim. Bu boşuna konuşmak olurdu. Şimdi Atina'nın ne kadar güçlü olduğunu düşünün, her zaman aynı istekle Atina için savaşılmaya devam edin, bugün aramızdan ayrılanların yaptıklarının kentimizin büyüklüğü için ne kadar önemli olduğunu bilin.*”

²¹⁸ Plutarkhos, Yaşamlar; Perikles ve Fabius, çev. Meriç Mete (İstanbul: İdea Yayınevi, 2005), 17

²¹⁹ Thukydides, Peloponnesos Savaşları, çev. Furkan Akderin (İstanbul: Belge Yayınları, 2020), II. XXXVII

²²⁰ Plutarkhos, Yaşamlar; Perikles ve Fabius, 19

²²¹ Eskiden Kefallinia veya Kephallenia olarak da bilinen Kefalonia veya Cephalonia Batı Yunanistan'daki İyonya Adaları'nın en büyüğü. Krania yunan ana karasında yer alan elosana belediyesine bağlı bir köy-topluluk

Askerlerimiz yenilgiye uğradıkları zaman kentimizin en temel değerlerine ihanet etmek istemediler ve böyle onurlu bir yolu tercih ettiler. Kendi yaşamlarını feda etmeleri sayesinde sonsuza dek sürecek olan bir ün kazandılar. Artık içinde yattıkları bu onurlu mezarlar, kendileri üzerine konuştuğumuz bu törenin yanında aslında hiç bir şey ifade etmemektedir. Yazılan mezar taşlarının bir önemi yok. Başka yerlerde insanlar mezarlara gömülmeyebilirler ancak onların hatıraları insanların zihinlerinde silinmez.” Perikles konuşması sonunda savaşta ölenlerin çocuklarını 16 yaşında kadar bakımını devletin üstleneceğini de duyurmuştur.²²²

Bu süreçte halk Perikles’i desteklemekte ve sevmekteydi. Ancak bu durum savaşın ilk yılının sonuna kadar devam etti. Savaşın ilk yılının sonlarında kentleri bir salgın hastalık bekliyordu. Atina bu salgından çok etkilenmişti. Atina’yı bir yandan salgın zorlarken bir yandan da Peloponessos kentleri Atina’yı işgal etmeye çalışıyordu. Bu durum üzerine Perikles yüz gemilik bir donanma hazırlatıp Peloponessos’a karşı saldırıya geçti. Atina Donanması, Peloponessos’un kıyı şeridindeki şehirlerini yağmaladıktan sonra seferini tamamlayıp Atina’ya geri döndü. Geri döndüklerinde Peloponessoslular Attika topraklarından geri çekilmişti, daha sonra Peloponessoslular Attika’yı ikinci kez yağmalayınca, gözler Perikles’e yöneldi. Halk ev ve topraklarını kaybetmeye başlayınca ve bir yandan da vebayla sınındıkları için Perikles’i suçlamaya başladılar.²²³ Perikles bu yargılamalardan kurtulabilmek için bir konuşma yapmıştır. *“eğer çok fazla üzüldüğünüzü görmeseydim bunlardan söz etmezdim. Sizler müttefiklerinize komuta ettiğinizi sanıyorsunuz. Fakat bence karada ve denizdeki her yere sahibiz. Bugün bizim karada ve denizde dilediğimiz yere gitmemizi engelleyebilecek bir güç var mı? Bu nedenle korkunuzun nedeni kaybedeceğiniz evleriniz ya da topraklarınız olamaz. Bunlar için üzülmeye değmez. Çünkü şu an sahip olduklarımız imparatorluğumuz içindeki bir bahçe ya da güzel bir süsten ibarettir. Bu nedenle özgürlüğümüzü korumayı başarırırsak bugün kaybettiğimiz şeyleri de geri alabiliriz.”*²²⁴ Bu konuşmanın üstüne halk biraz sakinleşmişti. Fakat veba salgını yoğunlaşmaya başlayınca halk tamamen Perikles’e yönelip Strategosluğu elinden aldılar. Perikles’in yokluğu onlara hiçbir şey kazandırmadığı gibi, tam tersine kaybettirdi. Bu kötü durumu atlatamayınca tekrar Perikles’e dönüp onu geri çağırdılar ve ona strategosluğu geri verdiler. Perikles’in Atina yönetimindeki varlığı O ölünce daha iyi anlaşılmıştı.²²⁵

Atina şehri Perikles için çok önemliydi çünkü polis kavramı Perikles için farklı bir şekilde önem arz etmekteydi; Richard Sennett Perikles’in Atina kentine bakışını şu şekilde ele alır. *“Perikles gibi bir Atinalı için Yunanca’da şehir anlamına gelen polis kelimesi harita üzerindeki bir yerden çok daha ötede bir şey demektir; insanların birliğe ulaştıkları yer demektir”*.²²⁶ Perikles, Persler tarafından yıkılan Akropolü, bir takım imar faaliyetleri ile yeniden ayağa kaldırma çabasıydı. Plutarkhos, Perikles’in

²²² Thukydides, Peloponnesos Savaşları, II. XLIII

²²³ Thukydides, Peloponnesos Savaşları, II. XLVII, LVI, LIX

²²⁴ Thukydides, Peloponnesos Savaşları, II. LXII, LXV

²²⁵ Thukydides, Peloponnesos Savaşları, II. LXV

²²⁶ Richard Sennett, Ten ve Taş “Batı Uygarlığında Beden ve Şehir” 32

inşa faaliyetlerinden şu şekilde bahsetmiştir. “Ama Atina’ya en göz alıcı süslerini kazandıran ve tüm yabancıları büyük hayranlığa, giderek hayrete düşüren şey ve şimdi Yunanistan’ın hakkında çok şeyler anlatılan o eski güç ve görkeminin boş bir uydurma, bir masal olmadığı olgusunun biricik tanığı olan şey yaptırdığı birbirinden güzel kamusal ve kutsal yapılar oldu.”²²⁷

Lakin imar hareketliliğinin giderleri bir sıkıntı oluşturmaktaydı. Perikles’in imar faaliyetinin maddi kaynağı Atina’nın kamu hazinesi ve Attika Delos Deniz birliğinin Delos’daki hazinesinden gelmekte idi. Perikles bu hazineyi Delostan Atina’ya taşıdı ve bunu imar faaliyeti için kullandı. Bu durum Helenleri kızdırdığı gibi rakiplerine de fırsat doğurmuştur. Plutarkhos bu konuda şunları bildirir: “Perikles’in halka savaşı bağlaşıklar için sürdürmeleri ve Barbarları onlara saldırmaktan uzak tutmaları koşuluyla, hiçbir biçimde paralarının hesabını vermek zorunda olmadıklarını anlatmaya çalıştığını söyler. “Tek bir at bile vermediler,” dedi. “Verdikleri ne bir gemi, ne de bir hoplit, ama yalnızca paradır. Ve bu ise onu verenlere değil, ama onu alanlara aittir, yeter ki onu almak için üstlenmiş oldukları yükümlülükleri yerine getirenler.”²²⁸

Birliğin yanı sıra rakipleri de onu yargılamakta idi. Thukydides ve partisinin konuşmacıları Perikles’in Kamu hazinesini gereksiz kullanarak halkın parasını çarçur ettiğini söyleyerek halkı ganyana getirdiler. Bu suçlamalar karşısında “Perikles kendini savunmak için açık mecliste halka “fazla para harcadığını düşünüp düşünmediklerini” sordu. Onlardan “fazla hem de çok fazla” cevabını alınca “pekâlâ öyleyse giderleri sizin değil benim hesabımdan ödenecek ve yapıtların üzerindeki yazıtta benim adım yer alacak” Perikles’in bu cevabı üzerine halk Perikles’in bu isteğine karşı çıkarak harcamanın kamu hazinesinden yapılmasına izin verdiler. Thukydides ve partisi bu adımlarıyla kendi sonlarını getirdi. Böylelikle Perikles’in rakibi kalmamış ve Atina’nın bütün denetimi Perikles’in eline geçmiş oldu.²²⁹

Perikles dönemi imar faaliyetleri kapsamında ön plana çıkan yapı Parthenon’dur.

Yapının mimarları Iktinos ve Kallikratesdir. Heykeltıraşı ise Phidiastır. Yapı, peripteros bir plana sahiptir ve Dor düzeninde tasarlanmıştır.²³⁰

Tapınak Akropolis’in güneye doğru inen eğimli cephesi üzerinde yer alır, bu nedenle özellikle güneyde tapınağa düz bir zemin sağlamak için temellerin çok katlı yapılması gerekmiştir. Parthenon’un planı, normalinden farklıdır.

Tapınağın peristasisinde kısa kenarlarda sekiz ve uzun kenarlarda on yediş sütun tercih edilmiştir. Yapının iç çekirdeği pronaos, naos ve opistodamos’dan oluşmaktadır. Pronaos ve opistodamosun ön

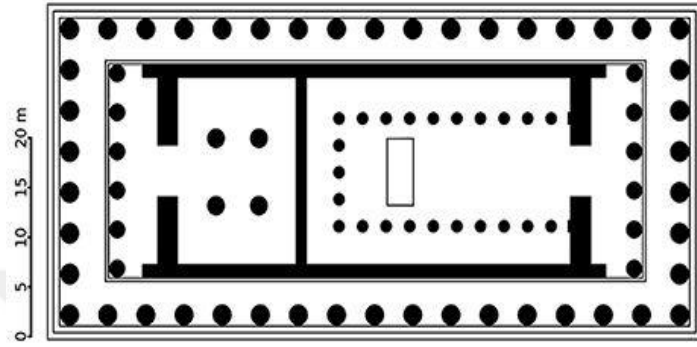
²²⁷ Plutarkhos, Yaşamlar; Perikles ve Fabius, 25

²²⁸ Plutarkhos, Yaşamlar; Perikles ve Fabius, 12

²²⁹ Plutarkhos, Yaşamlar; Perikles ve Fabius, 14,15

²³⁰ Charles Gates, Ancient Cities: The archaeology of urban life in the Ancient Near East and Egypt, Greece, and Rome (New York: Routledge, 2011), 254

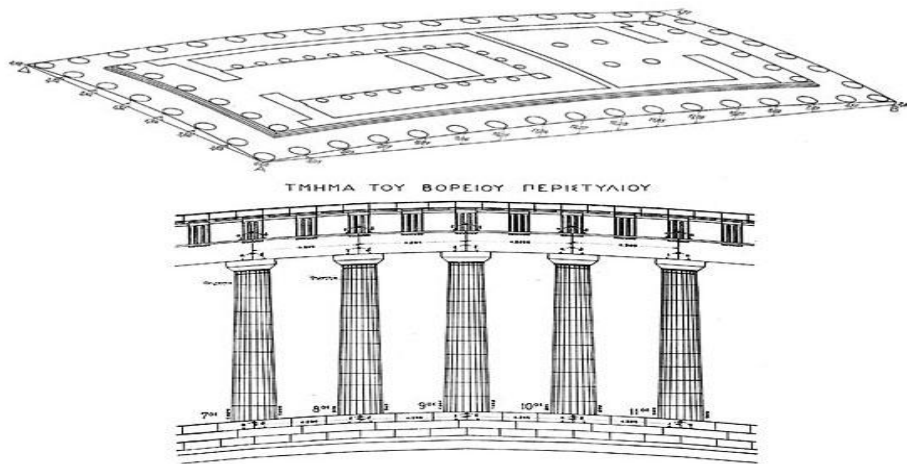
cephelerine altı adet sütun mevcuttur. Pronaos ante duvarlarıyla sınırlandırılmıştır (şekil 4. 3. 1.). Cella içerisinde çatıyı destekleyen iki katlı Dor sütun dizisi yer almaktadır. Bunlar, Athena'nın devasa kült heykelini U formunda sarmaktadır. Cella'nın batısında ikinci bir oda vardı. Batıdaki kesik bir sundurmadan girilen bu odaya Parthenon, yani bakirenin odası adı veriliyordu, ama anlaşıldığı kadarıyla bir kült heykeline ev sahipliği yapmayıp hazine işlevi görüyordu. Bu mekânda dört lon sütunu çatıyı taşıyordu.²³¹



Resim 4.21. Parthenon Tapınak Planı, (<https://arkeopolis.com/atina-akropolis/>)

Tapınağa dikkatli bakıldığında bir optik yanılsama göze çarpar (şekil 4.22). Bunun sebebi Sütunlardaki eğim, köşe sütunlarındaki boşluk, stoylobat ve basamaklardaki iç bükeydir. Kolonların içe doğru eğimi binanın kotunda perspektif yanılsaması yaratmıştır. *Cella'nın* uzun duvarları da dâhil olmak üzere tapınağın diğer tüm dikey unsurları da peristile uymaktadır; Köşelerdeki sütunlar arasındaki boşluk daraltılmıştır. Bu da cephelerde yatay perspektif yanılsaması yaratmıştır. Köşelerde verilen boşluk üst cephede metopların triglifleri ortadan yanlara doğru küçülmesi ile desteklenmiştir.

Buna ek olarak sütun gövdesindeki *entasis*, düz dik sütunlar yanılsaması yaratmıştır ve ayrıca Tapınağın stylobat ve basamakların yüzeyi de dışbükey bir şekilde kavisliydi. Tapınağın yatay elemanları olan arşitrav, friz ve korniş de de aynı dış bükeylikte verilmiştir.²³²



²³¹ Charles Gates, Antik Kentler “Antik Yakınoğu, Mısır, Yunan ve Roma’da kentsel Yaşamın Arkeolojisi (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2015), 343

²³² Dinsmoor, The Architecture of Ancient Greece: An Account of Its Historic Development, 160

Resim 4.22. Tapınak Planının Eğimli Görüntüsü.
(<https://www.webexhibits.org/arrowintheeye/psychology3.html>)

Yapının alınlıklarında, metoplarda ve frizlerde kabartmalar mevcuttur. Doğu alınlığında Athena'nın doğuşu işlenmiştir. Kabartmada Athena'nın doğuş anının işlenmesi zor olduğundan dolayı, tüm görkemiyle, tamamen büyümüş ve hazır silahlanmış olarak Zeus'un yanında duruyor vaziyette tasvir edilmiştir. Zeus'un bir diğer yanında Hephaistos, onun yanında da Hera yer alıyor. Athena'nın arkasında da Poseidon bulunmaktadır. Sahnede, haberi alan Artemis hızlıca Dionysos, Demeter ve Persephone'ye koşar. Bu sahnenin benzeri diğer uçta da yer almaktadır. Apollon hızla Hestia (veya Leto) Dione²³³ ve Aphrodite'ye doğru yönelir. Alınlığın en sol tarafında Güneş arabasıyla yükselen Helios'u, diğer ucunda ise Ay Tanrıçası Selone'nin alçalması görülmektedir. Batı alınlığında ise Athena ile Poseidon'nun Atina'nın üstünlüğü için yapılan mücadeleyi konu edinir. Athena hakem olarak seçilmiş kurucu Kekropsa yönelmiş, Poseidon ise yabası ile kayaya vurarak tuzun fışkırması için harekete geçmiş şekilde tasvir edilmektedir. Sahneye simetrik bir şekilde bir yandan Nike diğer yandan İris, diğer yandan da Amphitrite (Poseidon'un karısı) yaklaşır. Köşelerde Kekropslar ve Erikhtoniuslar yer alır. Her iki uçta, diğer alınlıktaki gibi simetriyi koruyan nehir tanrıları, hikâye ilerledikçe huzur içinde uzanırlar.²³⁴

Yapının dış cephesinde kullanılan 92 metopun tamamı kabartmalar içeriyordu. Güney metoplarda Lapith-Kentaur mücadelesi (Resim 4.23), doğu metoplarında Gigantomachia; batı metoplarında Amazonmachia ve kuzey metoplarında ise Troia'nın ele geçirilmesi işlenmiştir.



Resim 4.23. Parthenon Metop (<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/search/label/pediment?m=0>)

Tapınağın frizleri metopların aksine daha iyi korunur vaziyettedir. İç çekirdeği boylu boyunca dolana frizlerde, Athena'nın doğum günü festivalinin ayrılmaz bir parçası olan Panathenaiik alay betimlenmiştir.²³⁵(Resim 4.24.) Batı, güney ve kuzey friz atlıların, Hydriaphorosların,

²³³ Dione Uranos ile Gaia'nın kızı. Zeus'un sevgilisi, Afrodit ve Niobe'nin annesi

²³⁴ Serra Durugönül. Heykeller Konuşabilseydi (Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2018), 76-77

²³⁵ Joan.B.Connelly, "Parthenon and Parthenoi: A Mythological Interpretation of the Parthenon Frieze", *American Journal of Archaeology* , 100/1, (1996): 53. <https://www.jstor.org/stable/506297>

Skaphophorosların, kurbanlık hayvanların, Apobatların geçidini gösterir. Kuzey ve güneydeki atlılar ve diğer figürler birbirlerinin ayna tersindeki gibi yol alırlar. Doğu frizde, peplos giysisi değişimi yapılacaktır. Bu nedenle batı, güney ve kuzey frizlerdeki insanların ve hayvanların hepsi doğu frizindeki tanrıların toplantısına doğru yol alır. Buradaki tören alayı Athena'nın koruyucusu olduğu bakire kızlar, aristokratlar ve memurlar ile başlar ve tekrar simetrik olarak bakire kızlar, aristokratlar ve memurlar ile tamamlanır.²³⁶



Resim 4.24. Parthenon Tapınak Frizinden Bir Sahne, (<https://lasesculturas.com/escultura-griega/friso-del-partenon/>)

Parthenon'un işlevi iki yönlüdür. Hem Atina Akropolis'i'ne hâkim bir mimari şaheser hem de Atina'nın gücünün, refahının ve dindarlığının bir anıtı olan Athena Parthenos'un kült heykeli için bir sığınak olarak hizmet etti.²³⁷ Aynı zamanda Akropolis'in seçimi, Delos Deniz Birliği'nin merkezi olarak yerini tekrar ortaya koyar.²³⁸ Bu bağlar Atina toplumunun sosyo kültürel ve siyasi yapısıyla ilgilidir. Richard Sennett Atina yurttaşının Parthenon'a olan bağını halkın kendi çıplak bedenlerine olan ilgisinin Parthenon frizinde figürlerin idealize bir şekilde yansıtılmasında görüldüğünü iletir: “*Parthenon frizlerindeki insan figürlerinin hepsi genç, kusursuz bedenlerdir; kusursuzlukları çırılçıplak teşhir edilir ve ister bir öküzü gütsünler ister atları tımarlasınlar yüzlerindeki ifade hep aynı sakinliktedir. Bunlar insanların nasıl görünmesi gerektiğiyle ilgili genellemelerdir.*” Parthenon'un şehirdeki yeri yapının kolektif medeni değerini dramatikleştiriyordu (Resim 4.25) ve ayrıca tapınağın ve ortasında bulunan devasa Athena heykelinin büyüklüğünün Atina'nın kendisini geçindiren bir devlet niteliğini aşır deniz aşırı bir imparatorluk olduğunun bir imgesidir. Aslında Parthenon, Perikles'in Peloponnesos savaşında ölen askerler anısına söylediği cenaze söylevinin taşa yansımaları somutlaşmasıdır.²³⁹

²³⁶ Durugönül, Heykeller Konuşabilseydi.71-73

²³⁷ Alison Burford, “The Builders Of The Parthenon”, *Greece & Rome*, 10, (1963): 25. <https://www.jstor.org/stable/826893>

²³⁸ Tonio Holscher, T. Holscher, The City of Athens: Space, Symbol, Structure, in: A. Molho – K. Raaflaub – J. Emlen (eds.), *City States in Classical Antiquity and Medieval Italy*, Stuttgart (Published in the United States of America: The University of Michigan Press, 1991), 374

²³⁹ Sennett, Ten ve Taş, Batı Uygarlığında Beden ve Şehir, 33-43



Resim 4.25. Parthenon Frizinden Bir Parça (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parthenon-frieze-bb.jpg>)

4.4. Hekatomnidler ve Andron B

Hekatomnidler sülalesi, adını Karia'nın M.Ö. 395 yılında ilk kayıtlı satrabı olan oğlu Hekatomnos'tan almıştır. Hekatomnos'un babası Hyssaldomos'un Pers idaresinde önemli bir statüye sahip olduğu bilinmektedir. Karia satraplığını Hekatomnos'un 5 çocuğu sırası ile yapmıştır. Hekatomnidler'in satraplık sınırları sadece Karia bölgesi ile sınırlı değildi, Lykia ve güneybatı Anadolu'nun büyük bir bölümüne satraplık yapmışlardır. Bu geniş yetki alanı onlara sınırsız bir ekonomik güç sağlamıştır. Bu sınırsız ekonomik güç Moussollos Dönemi'nde büyük bir imar faaliyetine dönüşmüştür. Hekatomnidler Dönemi'nden önce bölgede yaşanan savaşlar ve iç karışıklıktan dolayı çok az mimari yapı bulunmaktaydı. Bu dönemde Ion mimarisinin çöküşü söz konusuydu ve Hekatomnidler'le birlikte Ion mimarisi yeniden yükselişe geçmiştir.²⁴⁰ Hekatomnidler Dönemi'nde Karia bölgesinin ilk başkenti Mylasa olmuştur. Daha sonra Moussollos Dönemi'nde başkent Halikarnassos olmuştur.²⁴¹ Hekatomnidler hem ekonomik hem de siyasi güç olarak en güçlü dönemlerini Moussollos Dönemi'nde yaşamıştır. Hekatomnidler Devrinde Labraunda Kutsal alanında kapsamlı bir imar programı uygulanmıştır. Bu İmar girişimi bir çeşit propaganda olarak nitelendirilmektedir. Kadim geçmişlerini vurgulayan stratejik düzenlemeleri kullanarak eski kült merkezlerini tekrar canlandırmışlardır. Bu girişimi destekleyen dönemin imparatorları bölgeyi şahsen ziyaret ederek Karia'nın ileri gelenlerini gösterişli anıtlarla imparator ve tanrıları onurlandırmaya teşvik etmiştir. Bu teşvik, Maussolos'un başlattığı imar faaliyeti ile başlamıştır.²⁴²

Maussolos MÖ. 377-353 yılları arasında satraplık yapmıştır. Erken dönemlerde babası ile satraplık görevini yürütmüştür. Maussolos Mylasa'dan sonra Halikarnassos'u başkent yaparak yeni bir

²⁴⁰ Abdülkadir Baran, "Hekatomnidler devri (İonia Rönesansı)", *Arkeoloji ve Arkeologlar Derneği Dergisi*, 14, (2002):18-20.

https://www.academia.edu/743266/A_Baran_Hekatomnidler_Devri_%C4%B0onia_R%C3%B6nesans%C4%B1

²⁴¹ Anıl Arslan, "Mylasa'dan Halikarnassos'a Hekatomnidler", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6/25, (2013): 48-49. <http://www.sosyalarastirmalar.com/>

²⁴² Ayşe Belgin-Olivier C. Henry, Karia'nın Katmanları, Kariyalılar denizcilerden kent kurucularına (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020), 14

Helen merkezi yaratmaya çalışmıştır. Kentte büyük boyutta yapılar yaparak kenti siyasi ve askeri üs olarak kullanmıştır. Bu atılımlarıyla satraplığını büyük ölçüde geliştirmiştir. Maussolos Pers hâkimiyetinde pers idaresinin kurallarına uyarak özgür ve rahat hareket edeceği koşullar edinmiştir. Sadece kendi bölgesinde değil Yunanlılarla da arasındaki siyasi ilişkileri sıkı tutmuştur.²⁴³ MÖ. 357 yılında Atina'ya karşı Kos ve Rhodos ile Khios ve Klazomenai'da Karia Garnizonu kurmuştur. Lydia'nın bir bölümü ile Herakleia'yı ele geçirmiştir. İçinde Priene'nin de bulunduğu Ionia'nın diğer yarısını ve Miletos'u satraplığına dâhil etti. Phaselis, Knossos, Byzantion ve Sparta ile dostane diplomatik ilişkiler kurdu.²⁴⁴ Bu girişimler ona ekonomik açıdan büyük bir olanak sağlamıştır. Bu ekonomik gücü geniş çaplı imar faaliyetlerinde kullanmıştır.²⁴⁵ Maussollos'un gücünün ve isteklerinin bir göstergesi Labraunda Kutsal alanında yaptırdığı Andron B yapısıdır. Bu şölen salonu Hekatomnidlerin Labraunda kutsal alanında yaptığı ilk projedir.²⁴⁶

Labraunda kutsal alanı Karia'nın Mylasa kentinde yer alan bir kutsal alandır. Strabon, Labraunda kutsal alanının konumu ve mimari yapıları hakkında bilgi vermektedir. “*Mylasa'luların iki Zeus tapınağı vardır, Zeus Osogo ve Zeus Labrandenos. Birincisi kentin içindedir, Labranda ise kentten uzakta Alabanda üzerinde Mylasa'ya ulaşan geçidin yanında, dağ üzerinde yerleşmiş bir köydür. Labranda'da eski bir şapel Zeus Stratios'un bir heykeli vardır. Bütün çevre halkı ve Mylasa'lılar tarafından kutsanır. Üzerinde, onların kutsal tören alayının yürüdüğü ve kutsal olarak tanınan ve şapelden Mylasa'ya kadar altmış stadion tutarında olan taş döşemeli bir yol vardır. Rahiplik görevi, yaşam boyunca kentin en seçkinleri tarafından yapılır. Bu tapınaklar özellikle kente aittir.*”²⁴⁷ Labraunda kutsal alanında yapılan çalışmalarda tespit edilen en eski çanak çömlek buluntuları, M.Ö. 7. yüzyılın sonuna tarihlenir.²⁴⁸ Herodotos'a göre, 5. yüzyılın başlarında burada büyük ve kutsal bir çınar korusu vardı. “*Persler savaş alanında yaklaşık olarak iki bin kişi bıraktılar, Kariyalılar on bin. Sağ kalanlar Labranda'da, çınar ağaçlarıyla kaplı büyük kutsal ormanın ortasındaki Ordular Tanrısı Zeus tapınağında toplandılar.*”²⁴⁹ O dönemde herhangi bir tapınak binasının var olup olmadığı kesin değildir. Ancak kutsal alanın her yıl gerçekleştirilen dinsel şölen boyutunun yanında, siyasal kriz dönemlerinde toplantı merkezi olarak da önemli bir yere sahipti²⁵⁰ Labraunda Kutsal alanına ait mimari canlanma Hekatomnidler Dönemi'nde görülmeye başlanır. Daha önceki döneme ait pek fazla yapıya rastlanılmamasının sebebi MÖ. 5. yy da Pers ve Yunanlılar arasındaki mücadeleden kaynaklıdır. Bu

²⁴³ Baran, Hekatomnidler devri (Ionia Rönesansı), 19-20

²⁴⁴ Pontus Hellström, “Labraunda (Labranda) Kutsal Alanında Hekatomnid Gücün Sergilenmesi”, *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 45/2, (2005): 19-20. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2153235>

²⁴⁵ Baran, Hekatomnidler devri (Ionia Rönesansı), 20

²⁴⁶ Hellström, Labraunda (Labranda) Kutsal Alanında Hekatomnid Gücün Sergilenmesi, 63-64

²⁴⁷ Strabon, *Geographika*, Antik Anadolu coğrafyası, çev. Adnan Pekman (İstanbul: Arkeoloji ve sanat yayınları, 2000), XIV.2.23

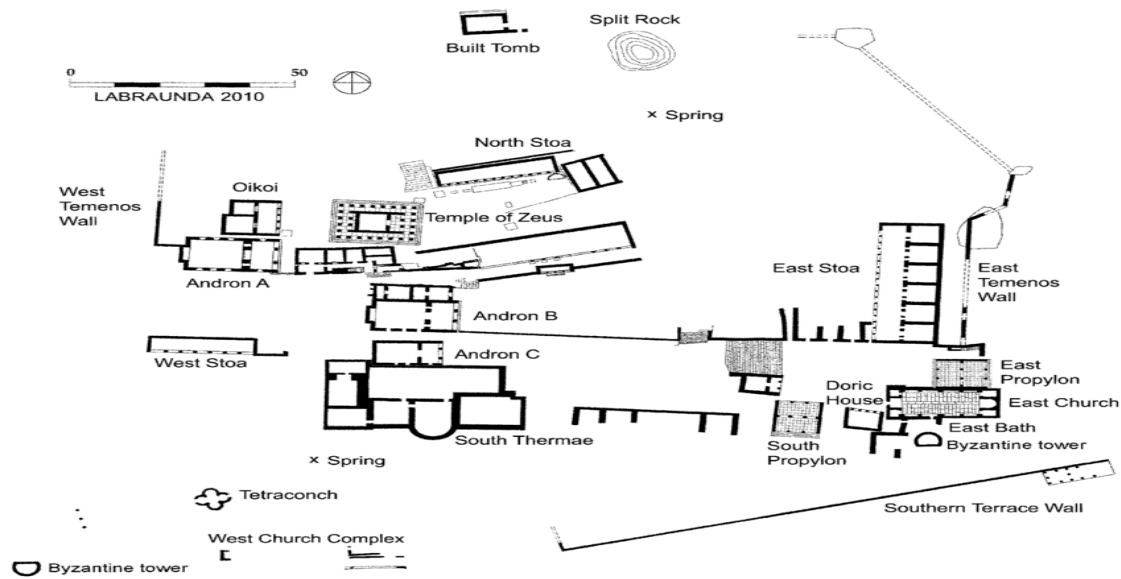
²⁴⁸ Pontus Hellström, The Architectural Layout of Hekatomnid Labraunda, *Revue Archéologique, Nouvelle Série*, Fasc 2, (1991): 297. <https://www.jstor.org/stable/41737438>

²⁴⁹ Herodotos, *Tarih*, V.119

²⁵⁰ Oliver Henry, Karia ve Kariyalılar, çev. Ömer Aygün, içinde. Milas/Çomakdağ “Güney Ege Bölgesinde Arkeoloji, Tarihi ve Kırsal Mimari” (İstanbul: Published by Milli Reasürans T.A.ş, 2010), 79

durgunluk ekonomik kriz ve ağır vergiden kaynaklıdır. Karia ve Batı Anadolu'nun geneli bir yandan Atika Delos Deniz Birliğine diğer yandan da Pers İmparatorluğu'na vergi ve asker göndermekteydi.²⁵¹

MÖ. 4. yy da Atina, Sparta ve Persler arasındaki çekişmede MÖ. 387'de Perslerin lehine Kral Barışı antlaşması yapılmıştır. Böylelikle Anadolu tamamen Pers hâkimiyeti altına tekrar girmiştir. Kral Barışı, Pers egemenliği altında yeni bir refah ve istikrar dönemi başlatmış ve Batı Anadolu İonia Rönesans'ı olarak adlandırılan mimarlık tarihindeki en gelişmiş dönemlerden birini yaşamıştır. Karia bölgesinde bu mimari canlılık MÖ.360-340 yılları arasındaki Hekatomnidler Dönemi'nde kutsal alanın görünümü tamamen değiştirmiştir (Resim 4.4.1). Maussollos (MÖ.377-352) ve İdrieus (MÖ.351-344) Dönemi'ndeki mimari yapılarla Labraunda kutsal alanındaki teras daha da genişlemiştir.²⁵² Bu alanın en ilginç yapısı Maussollos tarafından yaptırılan Andron B yapısıdır.



Resim 4.26. Labraunda Kutsal Alını Yapı Planı,

(https://www.researchgate.net/publication/277231879_Labraunda_2010_A_Preliminary_report_on_the_Swedish_excavations/figures?lo=1)

Andron B, Labraunda kutsal alanının giriş alanının devamındaki orta terasın batısında yer almaktadır. Yapının arşitravında yer alan yazıtta yapının Maussollos tarafından yaptırıldığı bilinmektedir. Yazıtta, Maussollos'un Zeus Labraundas'a adanmış yazmaktadır. Yapının tapınak formu cephe tasarımının tamamı, anteleri, mermer ve duvarları, yerel gnayis taşındandır. Yapı, 11,77 x 20,85 m. bir zemin üzerine inşa edilmiştir. Ön kısımda İon düzeninde iki sütun yerleştirilmiştir. Yapının her iki sütununda İon başlık ve Asya İon tipi kaide kullanılmışken yapının üst cephesinde Dor düzeninde olan arşitrav ve triglifli friz kullanılmıştır (Resim 4. 4. 2). Çatının ön cephesinin köşelerinde 1 m. yüksekliğinde Pers Stiline Sfenksler kullanılmıştır (Resim 26). Yapının iç kısmı pronaos ve celladan oluşmaktadır. Cella'ya 20 kline yerleştirilmiştir. Cella'nın arka duvarının içerisinde 4.80 m genişliğinde

²⁵¹ Abdülkadir Baran, "Karya Bölgesi'nde Persler", *Akütel Arkeoloji Dergisi*, 5/25, (2012): 93

²⁵² Aytekin Büyükozer, Knidos ve İonia Rönesansı, *TÜBA-AR*, 30, (2022): 68. DOI : 10.22520/tubaar2022.30.004

1.50 m derinliğinde bir niş bulunmaktadır.²⁵³ Yapı, her ne kadar plan açısından bir in antis Yunan Tapınağı'na benzese de işlev açısından andron olarak kullanılmıştır.

Yapının dış cephesi dönemin anlayışından oldukça farklı tasarlanmıştır. Burada taşıyıcı olarak Ion ve yatay mimaride Dor mimari unsurlar tercih edilmiştir. Bu durum, mimarlık tarihi açısından bir yeniliktir.²⁵⁴



Resim 4.27. Andron B' nin Çatısında Yer Alan Sfenks

<https://www.tumblr.com/classicalmonuments/181151315388/andron-of-maussollos-andron-b-labraunda>

4.5. Pergamon Krallığı ve Zeus Altarı



Resim 4.28. Pergamon Zeus Altarı ve Akropolis,

(https://www.researchgate.net/publication/320860001_Urban_Conservation_Policies_and_Plans_for_a_World_Heritage_Site_Case_Antique_Pergamon_City_and_its_Multi-Layered_Cultural_Landscape/figures?lo=1)

Pegamon'un İlk yükselişi MÖ. 343-263 yıllarında yaşamış Philetairos'un Dönemi'nde olur. Philetairos, Diadokhlardan Lysimakhos'un yandaşlığını yaparak onun bölgedeki hazinesini kontrol etmiştir. Daha sonra ona ihanet ederek I. Seleukos Nikator ile işbirliği yaparak Lysimakhos'u yenilgiye uğratmış ve hazineye sahip çıkmıştır. Bu hazine ile Galat tehlikesini onlara vergi vererek bertaraf etmiştir. Daha sonra yerini, kardeşi I. Eumenes'e bırakmıştır I. Eumenes'te aynı politikayı izlemiştir. Seleukoslarla iyi geçinip Galatlara vergi vermiştir. Ondan sonra yerine gelen kardeşi I. Attalos

²⁵³ Zeliha Gider Büyüközer, "Anadolu Dor Mimarisi M.Ö.4 yy", *Anadolu Arkeoloji Araştırmaları Dergisi*, 2, (2019): 114. DOI: 10.32949/Arkhaia.2019.10

²⁵⁴ Hellström, Labraunda (Labranda) Kutsal Alanında Hekatomnid Gücün Sergilenmesi, 63-64

Pergamon'u. Krallık seviyesine getirmiş ve kral unvanını almıştır. Pergamon'nun ilk kralı I. Attalos olduğu bilinmektedir. I. Attalos ve II Attalos Dönemleri Pergamon'un en refah ve huzur dönemleridir.²⁵⁵

I. Attalos ilk krallık unvanını Galatlar ile yaptığı savaşta galip gelerek alır. Galatlar ile iki kere savaşmıştır. İlkini galibiyeti ile krallık unvanını almıştır. İkincisinde sadece Galatlar ile değil, Antiohos'a karşı da savaşmıştır. Antiohos'a Galatlar ile birlikte farklı cephelerde yer almıştır. Attalos her iki düşmanı da yenmiştir. I. Attalos'un bu başarısı ile Anadolu kentleri arasında onların Özgürlük garantörü²⁵⁶ olarak görülmeye başlanmıştır. Bu statü daha önce Suriye krallarına verilmekteydi. ²⁵⁷

I. Attalos sadece Antiohos değil; II. Seleukos ile de çatışma yaşamıştır. Bu çatışma Seleukoslar'ın Anadolu'dan çekilmesi ile son bulmuştur. Bu kaostan sonra Pergamon krallığı I. Atalos öncülüğünde gelişmeye devam etmiştir. Özellikle bu gelişim kendini liman kentlerinde göstermiştir. Öyle ki Ege bölgesinde ve boğazlarda etkili olan Aitolia birliğini destekleyip Roma ile yakın ilişkiler kurmuştur. Aitolia birliğini desteklediği için I. Makedon savaşında (MÖ.215-205), Romanın yanında yer almıştır. Ayrıca bu savaşta Aigina adasını satın alarak askeri üs haline getirmiştir. Pergamon Roma dostluğunun getireceği gücün farkında idi ve bunu çok iyi kullanmıştır. I. Attalostan sonra gelen II. Eumenes babasının izinde giderek aynı politikaları izlemiştir. Eumenes Roma dostluğuna benimsemiştir. Onun döneminde Seleukoslar I. Seleukos Nikator Dönemi'ndeki güce kavuşmayı amaçlamışlardı. Bundan dolayı Pergamon Krallığı ile yeniden bir çatışma haline girmişlerdir. II. Eumenes onları yenmek için Roma'ya sığınmıştır.

II. Eumenes sadece Roma'nın gücünü değil, bürokratik yeteneğini de kullanmıştır. Roma II. Eumenes'in isteği üzeriyle değil kendisinin yaptığı stratejik bir hatadan dolayı savaşa girmiştir. Böylelikle II. Eumenes, Seleukos tehlikesinden kurtulmuştur. Seleukoslarla arasında Apemeia antlaşmasını imzalamıştır. Bu antlaşmadan en kazançlı II. Eumenes çıkmıştır.²⁵⁸ II. Eumenes aynı zamanda Galatları Anadolu'dan atmak için tekrardan yönünü Roma'ya dönmüş ve Roma ordusunun bölgede kalmasını istemiştir. Roma ordusu ile Pergamon ordusu birlikte savaşarak Galatları yenilgiye uğratmışlardır ve Galatlar Kızılırmak'ın doğusuna çekilmişlerdir. Bu zaferden sonra II. Eumenes (soter) kurtarıcı unvanını almıştır. Aynı zamanda Pergamon'u Helenistik krallığın başkentine dönüştürmüştür. Kentte başlattığı imar faaliyeti ile kütüphaneler, heykeller, kutsal alanlar yaptırmıştır. II. Eumenes'ten sonra yerini alan III. Attalos'da aynı politikayı izlemiştir.

²⁵⁵ Hans-Joachim Gehrke, Pergamon'un Trihçesi "Pergamon, Anadolu'da Helenistik Bir Başkent-Felix Pirson-Andreas Scholl" (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023,), 84-89

²⁵⁶ Garantör ülke, güvence veren ve bunun gerçekleşmesini gözeten ve denetleyen devlet anlamına gelmektedir. Garantör ülke başka bir ülkenin anlaşma ya da adımları üzerinde söz sahibi olabilir ve bunu denetler.

²⁵⁷ Mehmet Ali Kaya, Anadolu'daki Galatlar ve Galatya Tarihi (İzmir: İlya Yayınları, 2005), 72-73

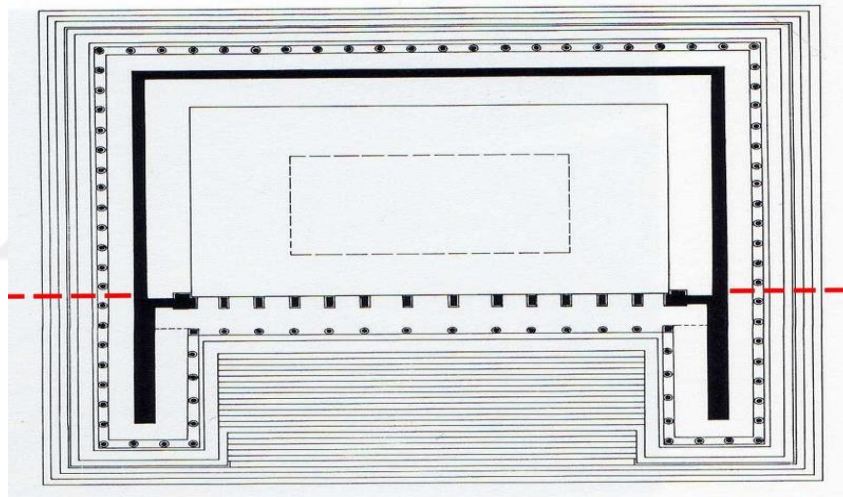
²⁵⁸ Gehrke, Pergamon'un Trihçesi "Pergamon, Anadolu'da Helenistik Bir Başkent-Felix Pirson-Andreas Scholl", 90-99

Attalos hanedanlığı III. Attalos Dönemi'nde son bulmuştur. III. Attalos ölmeden önce Pergamon Krallığını Roma'ya vasiyet etmiştir. Roma hâkimiyeti başlamıştır. Pergamon krallığını yönetim biçimi Atina Ve roma dostluğu ve yönetim anlayışına dayanmaktadır.²⁵⁹

Attalos Hanedanlığının verdiği savaşlar ve politik yönelimlerinin yansıması Pergamon Zeus Sunağında görülmektedir.

Sunağın yapımının ilk adımı II. Eumenes'in III. Antiohos karşı kazandığı zaferle atılmıştır. II. Eumens Zeus sunağını babası I. Attalos, kendisi ve kardeşi II. Attalos zamanında kazanılan zaferlere ithafen Tanrı Zeus ve Tanrıça Athena adına yaptırmıştır.²⁶⁰

Yapının doğu-batı aksı ön ve arka cepheleri 36,80 m, kuzey-güney aksı yan yüzleri 29 m. ölçülerindedir. Sunak 5,92 m yüksekliğindedir ve bir podyum üzerinde yükselmektedir. Yapının etrafı 4 basamaklı krepis ve frizlerle çevrilidir. Sunağın alt yapısını çevreleyen Gigantomakhia frizi, 2,30 metre yüksekliğindedir. Alt yapının üzerinde Ion düzeninde sütunların çevrelediği bir galeria yer alır. Batıda çevrelenen merdiven sunağın avlusuna uzanmaktadır.²⁶¹



Resim 4.29. Sunak Planı, (<https://yunantoloji.wordpress.com/2020/11/12/antik-yunan-sunak-mimarisi-pergamon-zeus-sunagi/>)

Yapı, dış cephe ve avluya bakan galeride Ion düzeni kullanılarak tasarlanmıştır. Avlunun iç cephe duvarında Telephos Frizi yer alır. Frizin yüksekliği 1, 58 metre yüksekliğinde ve 56, 60 metre uzunluğundadır. Friz, 74 levhadan oluşmaktadır. Frizde ayrı ayrı sahneleri ile kentin kurucusu Telephos'un hayatı anlatılmaktadır (şekil 4.29). "*Telephos Troia savaşının yapıldığı efsaneler çağından*

²⁵⁹ Oğuz Tekin, Eski Yunan ve Roma Tarihine Giriş (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), 147

²⁶⁰ Durugönül, Heykeller konuşabilseydi, 161

²⁶¹ Volker Kastner, Sunak Terası, içinde. Felix Pirson and Andreas Scholl, Pergamon, "Anadolu'da Helenistik Bir Başkent" (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023), 349-350

bir kahramandır. Aynı zamanda tanrıların gigantlarla olan savaşına katıldığı için ölümsüzlük payesi kazanan Tanrı Herakles'in oğludur.“²⁶²



Resim 4.30. Telephonos Frizi, (<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/2015/05/Bergama-antik-sehri-Pergamon-Altar.html>)

Sunağın Giagantomakhia konulu frizi 2,30 metre yüksekliğinde ve 120 metre uzunluğundadır. Frizde insan ve hayvan olmak üzere toplam 100 kabartma bulunmaktadır. Sunakta esas tabloyu oluşturan friz Doğu frizidir. Bu frizde Galatlara karşı verilen mücadelenin yanında, II. Makedon savaşına da gönderme yapmaktadır. Bu gönderme Doğu frizinde atlı arabada tanrıça Hera ve tam ortada yerde bir Makedon kalkanı görülür; kalkan yerde betimlenmesi Makedon yenilgisine işaret etmektedir.

263

Doğu frizinde Bu frizde Olympos'un büyük tanrı/tanrıçaları olan Zeus, Athena, Artemesia, Apollon, Hera yer alır. Verilen sahnede tanrı/tanrıçaların devlere karşı verdiği savaş hareketli ve çok şiddetli bir şekilde verilmiştir. Bu sahnelerden biri tanrıça Artemesia önündeki yılan ayaklı devi düşürür ve işi vahşi hayvanına bırakarak hemen önünde duran insan biçimli deve yönelir. Yere düşürdüğü devin başını ısırarak vahşi hayvanın gözüne parmağını sokarak kurtulmaya çalışır (a). Bu sahne savaşın acımasızlığını ve şiddetini göstermektedir. Bu frizde Atina Akropolisinde bulunan Parthenon tapınağının alınlığında kullanılan sitile benzer bir sitil uygulanmıştır. Bu sitil V sıçrayışıdır. Bu sıçrayışı doğu frizinde Zeus ve Athena'nın bulunduğu sahnede yer alır (b). Ayrıca Parthenon alınlığında at arabası ile başlayan ve onunla biten sahne burda da yer alır. Hera'nın savaş arabasına paralel olarak Ares de at arabasını savaşın ortasına sürer (c).²⁶⁴

²⁶² Kastner, Sunak Terası “Pergamon, Anadolu’da Helenistik Bir Başkent-Felix Pirson-Andreas Scholl”, 352

²⁶³ Durugönül, Heykeller konuşabilseydi,163

²⁶⁴ Durugönül, Heykeller konuşabilseydi,164-165



Resim 4.31. (https://www.offidocs.com/media/system/app/view_edit_libreoffice_nav.php)

Batıda sunağın merdivenine doğru çıkınca savaşın şiddeti daha da artar. Burada devlerin yılan bacakları merdivenlere taşır. Burada deniz ile ilgili Poseidon, Triton, Amphitrite, Nereus, Doris, Okeanos, Tethys gibi tanrı/tanrıçalar yer alır. Diğer tarafta da toprakla ilgili olan Dionysos, nympheler ve Dionysos'un annesi Semele yer alır. Kuzey frizindeki bir sahne yaşanmış tarihi bir olayı mitolojik olarak aktarır. Bu mitolojik sahne “Moira’lardan Klotho’nun yere düşmüş bir devin üzerine saldırarak kalkanını alırken sağ eliyle hydriaya sarılı yılanları ileriye doğru fırlatır (Resim 4.32). Sahne MÖ. 190 yılında Rhodos ve Pergamon’un Seleukoslu III. Antiokhos’a karşı ittifakı sırasında olacağını yansıtır.”²⁶⁵



Resim 4.32. Kuzey Frizinden, (<https://www.ngcounselling.co.uk/http/tur.animalia-life.club/bergama-suna%C4%9F%C4%B1-merdivenleri>)

4.6. Tanrısai Augustus ve Mimarisi

Roma Devleti’nin imparatorluk sürecini başlatan ve devletin ilk imparatoru olarak kabul edilen Octavianus, MÖ. 28 Eylül 63 yılında Roma kentinde varlıklı bir ailede dünyaya gelmiştir. Babası Roma’nın elit sınıfı olarak kabul edilen Atlılar sınıfı mensubu ve bir devlet adamı olan Gaius

Octavius’dur. Annesi ise Gaius Caesar’ın kız kardeşi Iulia’nın kızı olan Atia’dır. Dört yaşında babasını kaybeden Octavianus küçük yaşta akrabası olan Gaius Caesar’ın etkisi ve himayesinde büyümüştür. Caesar ile olan ilişkisi onun hayatının dönüm noktasını oluşturmuştur. Romanın üstünde büyük otoritesi olan Caesar’ın Octavianus’u evlat edinmesi onun Roma siyasetinde henüz genç

²⁶⁵ Durugönül, Heykeller konuşabilseydi, 166

yaşlarından itibaren tanınmasını sağladı ve Caesar'ın acımasızca öldürülmesi üzerine; Caesar'ın yasal varisi olarak Roma yönetiminde yerini almıştır.²⁶⁶

Octavianus'un manevi babası Caesar'ı öldürenlerden ve onun yasal hakkını vermeyenlerden intikam almayı amaçlamıştır. Kendi sözleriyle de bunu aktarmıştır. *“Babamı haince katledenleri sürgüne yollayıp yasaların öngördüğü şekilde onlardan yaptıkları katliamın intikamını aldım. Daha sonra, yine bu kişiler devletimize karşı savaş açınca, kendilerini iki muhaberede yenilgiye uğrattım.”*

²⁶⁷Lakin Henüz 19 yaşında genç bir delikanlı olan Octavianus, intikam almak için öncelikle güçlenmesi gerekiyordu bunun içinde o dönemin Roma siyasetinde güçlü isimlerinden biri olan Marcus Antonius ve Lepidus ile güç birliği yapmış ve triumvirlik (üçlü yönetim) olarak bilinen bir yönetim kurmuştur. Çok uzun sürmeden birliğin kendi aralarındaki rekabetten dolayı iç savaş çıkar. Octavianus triumvirlik sürecinde toplam beş iç savaş geçirir. Bunların ilkini MÖ.42' te Philippi'de Caesar'ın katileri Brutus ve Casius'a karşı verir ve onları yenilgiye uğratar. O süreçte, Senato tarafından Caesar'ın tanrı olarak tanınması Octavianus'un konumunu meşrulaştırma yolunda ilerlemiştir. Daha sonraki yıllarda ikisi M. Antonius'a karşı olmak üzere, I. Antonius ve Sextus Pompeius a karşı savaşmıştır.²⁶⁸

Octavianus bu savaşlardan en büyüğünü Mısır'a kaçıp Kleopatrayla işbirliği yapan M. Antonius'a karşı vermiştir. Bu savaş, Actium denizinde yaşanmıştır. Octavianus burada M. Antonius'u büyük bir yenilgiye uğratar. Bunun üzerine M. Antonius intihar eder. Savaşın sonra Octavianus zaferinin anısına Actium denizi dolaylarında Nikopolis kentini kurar ve burada beş yılda bir düzenlenen oyunları başlatır. Eski Apollon Tapınağını genişletip savaştan kazandığı ganimetlerle süsleyip Neptunus'a ve Marsa adar.²⁶⁹

Actium deniz savaşından sonra Octavianus triumvirliği sonlandırmış ve M.Ö. 28 de Agrippa ile birlikte consul seçilerek Roma anayasasını yeniden şekillendirmiş ve yeni bir yönetim şekli kurmuştur. M.Ö. 27 de kendi isteğiyle yönetimi Senatus'a devretmiştir. Bu hareketten oldukça etkilenen senatörler de düzenin onsuz idare edemeyeceğine kanaat getirerek ona olağanüstü yetkiler tanıdılar. Bu yetkilerden ilki 10 yıl süreyle Syria, Kilikia, Kıbrıs, Galya ve İspanya eyaletlerinin yönetiminin Octavianus'un insiyatifine verilmesi oldu. Ayrıca ona Augustus (yüce) unvanını verdiler.²⁷⁰

Roma'da siyasi açıdan oldukça güçlenen Octavianus, ayrıca konsüllüğünün her yıl uzatılmasıyla da ödüllendirildi. *“ 5. Marcus ve Lucius Arruntius'un consulluğu zamanında, gerek Roma dışındayken gerekse bizzat Roma'da bulunduğum sırada, şahsıma hem halk hem de Senatus tarafından dictatörlük teklif edildiğinde, ka bul etmedim. Ama korkunç bir buğday kıtlığı çektiğimiz bu dönemde, erzak tedarik*

²⁶⁶ Suetonius, On İki Caesar'ın Yaşamı, çev. Gül Özaktürk ve Ü. Fafı Telatar (Ankara: Doğubay Yayınları, 2019), 81-86

²⁶⁷ Augustus, Monumentum Ancyranum “Ankara Anıtı”, Çev. Çiğdem Dürüşken (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2009) I-31

²⁶⁸ Suetonius, On İki Caesar'ın Yaşamı, 86-92

²⁶⁹ Suetonius, On İki Caesar'ın Yaşamı, 91-93

²⁷⁰ Esengül Akıncı Öztürk, Augustus'un Yayılmacı Politikası Doğası Üzerine, TAD, C.37/S. 63,2018, 1-15 (2018): 2,3. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/780849>

etme görevini geri çevirmedim ye bu görevi öyle başarılı yönettim ki, mas- raflarını tamamen kendim üstlenerek birkaç gün için- de bütün ulusumuzu yaşadığı bu korkudan ve içinde bulunduğu tehlikeden kurtardım. O zaman yine şahsıma her yıl yenilenmek üzere ömür boyu consulluk görevi teklif edildiyse de kabul etmedim”²⁷¹ İ.Ö. 23 yılında hastalığı sebebiyle konsüllükten feragat etmesi ise ona yeni fırsatlar açtı. Bunun neticesinde de diğer prokonsüllerden farklı olarak Roma’nın sınırları içinde de geçerli sayılan daha büyük bir prokonsüllük yetkisi ve sonrasında da Triumvirlik yetkisi kendisine verildi. Augustus bu yetkilerle veto hakkı, halkın sözcülüğünü yapma, senatoyu toplantıya çağırma yetkisi gibi ayrıcalıklar elde etti. Ülkedeki barışın tesis edilmesiyle istikrarın sağlanması neticesinde İ.Ö. 17 yılında yüzyılda bir gerçekleştirilen Yüzyıl Oyunları düzenlendi. Romalılar bu kutlamalara eğlenerek ve tanrılara kurbanlar keserek katıldılar. Oyunlar Augustus’un yükselen konumuna daha da katkı sağladı. Senatus Augustus’a verilen görevlerin layığıyla yerine getirerek Roma’da barışı sağladığını kanaat getirir ve Campus Martius bölgesinde onun onuruna Pax Augusta sunağını dikerler. Augustus da bu sunağı kendisinin onuruna dikildiğini bizlere aktarır. “ *Senatus buyruğuyla, Praetorların ve halk tribunuslarının bir kısmı, consul Quintus Lucretius ve devletin ileri gelenleriyle birlikte beni karşılamak üzere Campania’ya gönderildi; o zamana değin benim dışımda hiç kimseye böyle bir onur bahşedilmemişti. Başarılı görevlere imza atıp Hispania ve Gallia eyaletlerinden Roma’ya döndüğümde, Tiberius Nero ve Publius Quintilius’un consullukları sırasında, Senatus benim dönüşüm şerefine Campus Martius’ta Pax Augusta adına bir sunak dikilmesini kararlaştırdı ve yüksek düzeydeki görevlilere, Bakire Vesta Rahibeleri’ne bu sunakta her yıl kurban kesmelerini buyurdu.*”²⁷² İ.Ö. 12 tarihindeyse Roma’nın en yüksek dini yetkilisi konumu anlamına gelen pontifex maximus rütbesi verilir. “*Senatus kararıyla, adım Mars Rahipleri’nin kutsal şarkılarına geçti; sonsuza değin dokunulmaz kalmam ve yaşadığım sürece tribunusluk yetkesine sahip olmam yasayla kutsandı. Meslektaşım hayattayken onun yerine Başrahip olmak istemedim, bu yüzden zamanında babamın sürdürdüğü rahiplik görevini halk bana teklif ettiğinde, reddettim. Birkaç yıl sonra, toplumsal kargaşadan yararlanıp rahiplik görevini ele geçiren kişi ölünce, rahiplik görevini kabul ettim.*”²⁷³ Bununla birlikte imparator İ.Ö. 2 yılında da en önemli unvanlarından biri olan Pater Patriae (Vatanın Babası) unvanını aldı. Siyasi arenada aldığı unvanların yanında sosyal yaşamda da imparatorun etkisi görüldü, Roma takviminde Sextilis olarak bilinen ayın adı, Octavianus’un unvanına itahaten Augustus olarak değiştirildi.²⁷⁴

Augustus halk nezdinde nasıl karşılandığını antik yazarlardan öğrenebiliriz. Tacitus, Augustus’u şu şekilde aktarır. “*Brutus ile Cassius’un hunharca öldürülüşlerinin ardından cumhuriyet için mücadele edecek bir ordu kalmamıştı. Derken Sicilya’da Pompeius’un da hakkından gelindikten sonra Lepidus’a ordunun kumandanlığından el çektilmiş ve Antonius öldürülmüştü. Böylece geriye Julius Caesar’ın*

²⁷¹ Augustus, Ankara Anıtı, III-35

²⁷² Augustus, Ankara Anıtı, VI-35

²⁷³ Augustus, Ankara Anıtı, VI-25

²⁷⁴ Suetonius, On İki Caesar’ın Yaşamı, 98-128

partisine önyak olacak, Caesar (genç) dışında başka lider de kalmamıştı. Triumvirlik unvanından feragat edip kendisini konsül ilan etti ve halkın çıkarlarını korumak adına pleb tribunu'sunun yetkileriyle yetindi. Augustus askerlerin kalbini onlara verdiği cömert armağanlarla, halkını de tedarik edilen ucuz mısırla kazandı, böylece herkes kaygılardan uzak huzurun keyfini sürerken, kendi konumu da kademeli olarak güçlenmeye başladı; Senato ve vekillerin gücüyle, kanun koyma yetkisinin kendisinde toplanmasını sağladı. Bu duruma kimse muhalefet etmedi, zira en ateşli rakipleri ya şehit edilmişler ya da yasal haklardan mahrum edilerek saf dışı bırakılmışlardı, geriye kalan soylu aileleri de kendilerine servet ve unvanlar bahşedildikçe köleliğe boyun eğmeye daha istekli hale geldiler. Sonuç olarak politik rüzgârların yön değiştirmesiyle şimdinin selametini dünün risklerine ve tehlikelerine yeğ tuttular.”²⁷⁵

Velleius Paterculus, Augustus'un girişimleri ile Roma yönetimini ve huzurunu bozan iç savaşların bitişini bizlere aktarır. “Yirmi yıl sonra iç savaşlar sona erdi, dış savaşlar bastırıldı, barış sağlandı, her yerde silah çığırılığı yatıştı; kanunların geçerliliği, mahkemelerin yetkisi ve senatonun itibarı yeniden sağlandı; Yargıçların yetkileri, mevcut sekiz praetor'a iki tanesinin eklenmesi dışında, eski sınırlarına indirildi. Cumhuriyetin eski geleneksel biçimi yeniden canlandırıldı. 4 Tarım tarlalara geri döndü, dine saygı duyuldu, insanlığa kaygılardan arınma sağlandı ve artık her yurttaşın mülkiyet hakları güvence altına alındı; eski kanunlar faydalı bir şekilde değiştirildi ve yeni kanunlar genel menfaat için kabul edildi; Senatonun revizyonu çok sert olmasa da ciddiyetten yoksun değildi. Zaferler kazanan ve yüksek görevlerde bulunan devletin ileri gelenleri, Augustus'un daveti üzerine şehri süslemeye ikna edilmişlerdi. Yalnızca konsüllük durumunda, Sezar istediğini yapamadı ve bunu engellemek için sık sık gösterdiği çabalara rağmen bu görevi on birinci defaya kadar art arda sürdürmek zorunda kaldı; ancak halkın ısrarla kendisine sunduğu diktatörlük görevini o da inatla reddetti.”²⁷⁶

Augustus Roma'da siyasi değişikliğin yanında ve mimaride de yenilikler yapmıştır. Suetonius Augustus'un yaptırdığı mimari yapıları şu ifadelerle aktarır. “Egemenliğinin büyüklüğüyle orantılı olarak donatılmamış ve su baskınlarının yanı sıra yangınlarla zarar görmüş Roma kentini öyle güzelleştirdi ki, tuğla yığını olarak aldığı Roma'yı mermer bir kent olarak bıraktığı için haklı olarak ün kazandı. Roma kentini, insan aklının ileriye görebildiği ölçüde gelecek için de güvenli hale getirdi.

XXIX. Birçok kamu binası yaptı, bunların belli başlıları şunlardır: İçinde Mars Ultor'un tapınağının bulunduğu forum, Palatium tepesinde Apollo ve Capitolium'da Iuppiter Tonans'ın tapınağı. Forum yaptırmasının nedeni insan ve dava sayısının artmasıydı, iki tanesi yetmediği için üçüncüsü gerekli görünüyordu; bunun için Mars tapınağı henüz bitmeden forum halka açıldı; bir duyuruyla kamu davalarının ve yargıçların kura çekmelerinin ayrı ayrı burada gerçekleştirilmesine özen gösterildi. Babasının öcünü almak için giriştiği Philippi savaşı sırasında Mars tapınağını adamıştı; savaşlar ve

²⁷⁵ Jona Lendering, Roma Mermer Şehir, çev., Burak Sengir (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2011), 75

²⁷⁶ Valleius Paterculus, “History of Roma”, University of Chicago (2019), https://penelope.uchicago.edu/Thayer/e/roman/texts/velleius_paterculus/2c*.html

zafer törenleri konusunda Senato'nun burada karar almasını, askerî yetkiyle eyaletlere gidecek olanların buradan yola çıkmalarını, 48 zafer kazanarak dönenlerin sancakları burada sergilemelerini kararlaştırdı. Apollo tapınağını Palatium tepesindeki evinde tanrının belirttiği kesimine yerleştirdi, kâhinlere göre tanrı istediği yeri yıldırım düşürerek belirtmişti."²⁷⁷

Augustus kamusal yapıları yaptırırken kendisine herhangi bir harcama yapmaktan kaçınmıştır. Tok gözlü yönetici imajını çizmiştir. Aynı zamanda özel hayatında lüks ve şatafattan kaçınmıştır. Daha çok kamusal binalara önem vermiştir. Augustus Cicero'nun şu sözlerini ilke olarak örnek alıyordu. *"Romalılar özel yaşamlarında ihtişamdıktan kaçır, fakat kamusal alanda şatafatı sever."*²⁷⁸ Hayatının birçok alanında bu ilkeyi kullanmıştır.

Augustus henüz triumvir iken Palatinus tepesinde bir ev almıştı. Evi aldığı yer efsaneye göre Rumulus'un Roma'yı kurduğu yerdı. ²⁷⁹ Evin görünümünden ziyade politik amaca yönelmişti.

M.Ö.12 yılında Pontifex Maximus seçildikten sonra geleneksel olarak başrahibin yaşadığı ve forum Romanum'da bulunan resmi konağında ikamet etmesi gerekiyordu. Kendisinin yarattığı ilkeye uymadığı için binanın bir kısmını Pontifex Maximus'un ikametgâh alanına çevirdikten sonra orada yaşamaya karar verdi.²⁸⁰ Bu tutumuyla hem özel hayatını hem de kamusal görevlerini aynı mekâna sığdırmış oldu.

Suetonius Augustus'un evi hakkında şu sözleri yazmıştır. *" kendi mütevazı evlerini yürüyüş yolları, korular, eskiden kalma ve ender parçalarla olduğı kadar heykeller ve tablolarla süslemedi, örneğın Capreae'deki evinde dev gibi yaratıkların ve yabanıl hayvanların, uzuvları ve kahramanların silahları vardı. Onun kullandığı eşyaların ve mobilyanın sadeliğı günümüze kalan yataklarından ve masalarından belidir, bunların pek çoğunda sıradan bir yurttaşın eşyalarındaki inceliğı bulmak bile zordur."* ²⁸¹

Augustus Dönemi'ne ait ve günümüze ulaşmış imgesel yönü en güçlü olan yapılar Augustus Mausoleum'u, Ara Pacis Barış Sunağı ve Obeliskin yer aldığı güneş saatidir. Bu yapılar kendisinin döneminde yaptığı işleri anlattığı Res gestae yazıtında da yer almaktadır. Yazıt yaptırdığı mimari yapıları da aktarmaktadır. Yazıt; Augustus ölmeden önce üç tane ayrı ayrı imzalanmış vasiyetname bırakır. İlki cenaze töreniyle ilişkili, üçüncüsü askeri durumu ve hazinesi ile ilgili; esas olan ise ikincisidir. Burada da yaptığı işleri ayrıntılarıyla anlatır. Ve bunu Mausoleum'unun girişinin her iki yanına tunç levhalar halinde asmasını vasiyet eder. Bununla da kalmayıp imparatorluğun bazı eyaletlerinde, halkın kolaylıkla ulaşabileceğı alanlara yazdırmışlardır. Bunlardan günümüze

²⁷⁷ Suetonius, On İki Caesar'ın Yaşamı, 101

²⁷⁸ Werner Eck, Augustus Dönemi, çev. Deniz Berk Tokbudak (Ankara: Doruk Yayınları, 2020), 158

²⁷⁹ Eck. Augustus Dönemi, 158

²⁸⁰ Eck. Augustus Dönemi, 160

²⁸¹ Suetonius, On İki Caesar'ın Yaşamı, LXXIII

ulaşanlardan biride Ankara'daki Augustus Dönemi'nde yapılan tapınağının duvarına Latince ve Yunanca dilinde yazdırılmıştır.²⁸²

Augustus'un İmparatorluğu Dönemi'nde kendisi tarafından yazdırılan Res Gestae yazıtı Augustus politikasını anlamlandırabilmek için önemlilik arz etmektedir. İmparatorun adeta ideolojisini yansıttığı bu yazıt onun bizzat kendisi tarafından yazılmıştır. Augustus bu eserinde yaptığı işleri meşru kılmak için Roma'nın geleneksel değerlerine vurgu yapar ve cumhuriyet yönetimini yeniden dirilttiğini savunur. Augustus'un perspektifini yansıttığı için bu yazıt oldukça önemlidir.

Bu yazıttan Augustus'un yaptığı işlerde kendisini nasıl yücelttiğini görebilmekteyiz. “*Dördüncü consulluğumda ve daha sonra Marcus Crassus ve Gnaeus Lentulus Augur'un consul olduğu dönemde askerlere tahsis ettiğim araziler için italyadaki kentlere para ödedim; böylece, İtalya'daki araziler için toplamda yaklaşık altı yüz milyon sestertius eyaletlerdeki araziler için de toplamda iki yüz altmış milyon sestertius ödedim. Benim dönemime kadarki tarihe bakılacak olursa, İtalya'da ya da eyaletlerde asker kolonileri kuranlar arasında ilk kez ve bir tek ben böyle bir bağışta bulunmuş oldum.*”²⁸³

Actium deniz savaşında yendiği Antonius'a ithafen kendisinin cömertliğini aktarır. “*Zafer kazandıktan sonra, Asia eyaletlerinin bütün şehirlerindeki tapınaklara süs eşyalarını iade ettim; savaştığım kişi tapınakları yağmalayıp bunları kendi zimmetine geçirmişti. Kentimize, beni kâh ayakta kâh at üstünde kah savaş arabasında betimleyen yaklaşık seksen kadar gümüş heykelim dikilmişti,*

bunları bizzat kaldırtım ve bunlardan elde edilen gelirle kendi adıma ve beni heykellerle onurlandıranlar adına, Apollo Tapınağı'na altın eşyalar yerleştirdim.”²⁸⁴

Augustus'un kurduğu düzen teorik olarak ölümüyle sonbulacaktı. Cumhuriyet onun ölümünden sonra tekrar kurulabilirdi ancak bunu pek az kimse düşünüyordu. Zaten Augustus'un bizzat kendisi de yaşamı sırasında bir varis belirlemeye çalıştı. İmparatorun varis belirlemek için en fazla kullandığı kişi de kızı oldu. Bir erkek çocuğa sahip olmayan Augustus, kızı Julia'nın erkek çocuk sahibi olması için onu üç kez evlendirdi. Ancak her ne kadar bu evliliklerde erkek çocuklar dünyaya gelse de bu varisler ya uzun ömürlü olmadılar ya da Augustus tarafından yetersiz olduğu gerekçesiyle öldürüldüler. Nihayetinde de Augustus karısı Livia'nın önceki evliliğinden olan üvey oğlu Tiberius'u varis belirlemek zorunda kaldı.²⁸⁵

Augustus'un tanrısallığının ve imparatorluğunun imgesel aktarımını Augustus Mausolem'u, Ara Pacis ve Obeliskin yer aldığı güneş saati sunmaktadır.

²⁸² Augustus, Ankara Anıtı, 7-8

²⁸³ Augustus, Ankara Anıtı, VIII-25

²⁸⁴ Augustus, Ankara Anıtı, XIII-50

²⁸⁵ Dario Calomino, “Emperor or God? The Posthumous Commemoration of Augustus in Rome and the Provinces”, *Royal Numismatic Society*, Vol 175, (2015): 57-58. <https://www.jstor.org/stable/43859781>



Resim 4.33. Augustus Mausoleum'un Eski ve Yeni Görünümü, (<https://opening.download/spring-2021.html>)

Augustus, Antonius'a karşı kazandığı zafer ve Mısır'ın fethinden sonra Roma'ya döner ve MÖ 28'de Campus Martius'un kuzey ucunda, Via Flaminia'dan uzanan bir bölgenin ortasında; muhtemelen anıtsallığı iktidarının gerekli bir pekiştiricisi olarak gördüğü bir dönemde mozolesini inşa ettirmeye başlar. Strabon' Mausoleum'u anlatır. *"İçlerinden en anlatılmaya değer olanı hiç şüphesiz mozolenin kendisidir; nehrin kıyısında beyaz taştan yüksekçe bir altyapının üzeri- ne oturtulmuş, yukarısına kadar her dem yeşil bitkilerle sarılmış tepenin En yukarısına İmparator Augustus'un bir heykeli yerleştirilmiş, tepenin içinde ise kendisinin, aile fertlerinin ve dostlarının gömüldüğü mezarlar bulunuyor. Arkasında harikulade sıra sütunlarıyla büyük bir orman var. Bu alanın ortasında, yakıldığı yer demir parmaklıklar ve yine beyaz taştan örme duvarla çevrelenmiş, içeride de karakavak ağaçları yükselmekte."* Yaptırdığı olağanüstü Mausoleum'una MS.14'te gömülür.²⁸⁶

Ondan önce, ailenin defnedilen ilk üyesi MÖ 23'te ölen yeğeni Marcellus olmuştur. Onu MÖ 11/10'da annesi Octavia ve ardından Marcus Agrippa takip etti. Skandal yaşamı babası için büyük bir utanç kaynağı olan Julia, Augustus'un isteği ile buraya gömülmemiştir. Daha sonra Drusus

(Tiberius'un tek çocuğu), Lucius ve Gaius (Agrippa ve Julia'nın oğulları), Livia (Augustus'un karısı), Tiberius (Livia'nın ilk kocasından olan oğlu), Agrippina (Agrippa ve Julia'nın kızı ve Caligula'nın annesi) ve kocası Germanicus, Nero ve Drusus (Caligula'nın kardeşleri) ve Poppaea (Nero'nun karısı), MS 96'da Nerva oraya gömüldü. Yapının alt çapı 89 m yüksekliği 12 m. Giriş yolundan koridorla Mozolenin kalbi olan ve İmparatorluk ailesinin küllerinin saklandığı altın urnelerin konulduğu üç adet niş bulunan bir oda vardır. Yapının günümüzde sadece kaba inşası kalmış durumda. Augustus Dönemi'nde yapının önüne yaptığı işleri anlatan Bronz tabletler diktirilmiştir.²⁸⁷

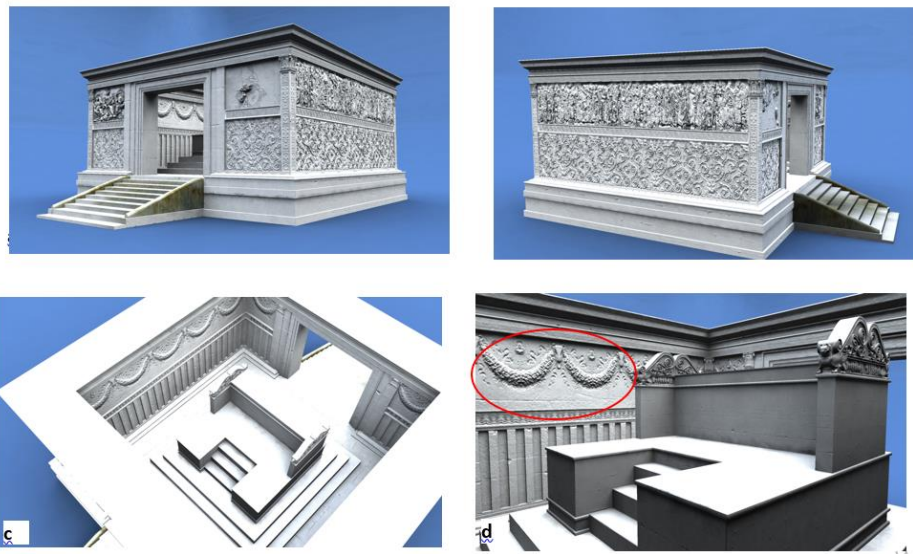
Yapı, iç içe beton duvarlar ve tonozlu geçitlerin toprakla örtülmesi, üzerine ağaçlar ve en tepeye de Augustus'un tunçtan bir heykelinin dikilmesiyle oluşturulan dairesel bir tümsekti. Bu dairesel mezar,

²⁸⁶ Gömülmekten kasıt külleri bir urnede buraya konur.

²⁸⁷ Jona L, Roma Mermer Şehir, 336-342

Etrüsk ve İtalyan Tümüls geleneğini çağrıştırıyordu ki bu yine Augustus adına özenle seçilmiş bir imgelemdi.²⁸⁸

Ara Pacis, Campus Martius'ta, Via Flaminia da yer alan Augustus'un mozolesinin ve güneş saatinin yakınına konumlandırılmıştı. Sunak, asıl sunak (c) ve içi ve dışı bezemelerle kaplı Temenos duvarından oluşur (a). Sunak dikdörtgen planlıdır ve 7x10 m. ölçülerindedir. Sunağın mermerleri kuzey İtalya'dan gelen beyaz Luna mermerindendir. Sunağın ana girişi Campus Martius'tandı. Sunağa dokuz düz basamaktan oluşan bir merdivenle çıkılmaktadır. Kurban hayvanlarının alındığı ikinci girişe ise yer seviyesinden ulaşılabilirdi. Sunağın üzeri bir büyük blokla kapalıdır. Bloğun kısa kenarlarında aslan-yırtıcı kuş biçiminde bir kabartma yer alır (d). Yan duvarların üzeri büyük S biçiminde volütler ile süslenmiştir (d).²⁸⁹



Resim 4.34. <https://www.turbosquid.com/es/3d-models/ara-pacis-augustaema/592872>

Ara Pacis, MÖ. 4 Temmuz 13'te Campus Martius'a dikildi ve MÖ 9 Ocak'ın 30'unda kutsandı. Sunak Augustus'un kendi aktarımıyla “*Galya ve İspanya'dan Roma'ya dönüşümde Senato, Tiberius Nero ve Publius Quintilius Consullukleri Dönem*’inde yetkililerin, rahiplerin ve Vestal bakirelerinin her yıl bir kurban sunmaları gereken Campus Martius'de Ara Pacis Augustae'yi benim dönüşümün şerefine yükseltmeye karar verdi.

” Yıllık kurban töreninin amacı muhtemelen hem bu olayı hem de Augustus'un yeni rejiminin getirdiği barışı anmaktır.²⁹⁰

Ara Pacis'in temenos duvarının batı girişinin sağında ve solunda iki büyük kabartma yer alır. Soldaki kabartmada Romus ve Remulus'un kurt tarafından emzirilme sahnesi işlenmiştir. Sahnenin ortasında incir ağacına benzeyen bir ağaç yer alır. Ağacın altına bağlanan bir kuşak ile ağacın kutsallığı vurgulanır. Sahnenin solunda Romus ve Remulus'un babası Mars görülür. Mars aynı zamanda

²⁸⁸ Gates, Antik Kentler

²⁸⁹ Ersin Doğer, “Roma Heykeltraşlığı”, *Ege Üniversitesi Yayınları*, Yayın No. 146, (2009): 56

²⁹⁰ Dan-Tudor Ionescu. “The Mythology of the Ara Pacis Augustae: Iconography and Symbolism”, *Acta Ant. Hung.* 55, (2015): 18. DOI: 10.1556/068.2015.55.1-4.2

Romalıların atası sayılmaktadır. Ağacın sağında çoban Faustus sopasına yaslanır vaziyette olanları izlemektedir (Resim 4.35).²⁹¹



Resim 4.35. Batı Girişi Soldaki Kabartma
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ara_Pacis_Augustae_facciata_anteriore_03.jpg)

Girişin sağ tarafında ise mitolojik geçmişe ait bir aktarım işlenmiştir. Sahne bir kurban sahnesidir. Ortada; hemen orada topraktan yapılmış bir sunak sunağın çevresi girlandlarla süslenmiş. Sunağın yanında toga giymiş sakalı bir adam; toga giyen kişi tanrıça Aphrodite ve Troialı Anchises'in oğlu Aeneas'tır. "Aeneasın efsanesi Troia'nın çöküş ile başlar. Aeneas Troia'nın çöküşü ile Latium'a çıkar burada Tiber nehrinin kenarında bulunduğu beyaz bir domuzu kurban eder ve tanrılarının isteği ile Latium'u kurar." Burada ekman ana kaya ve çınar ağacı ile oluşturulmuştur. Aeneas'ın sol elinde latiumu onunla kurduğunu düşündüğü mızrağı tutar. Buda onun gücünün bir temsilidir. Aeneas'ın arkasında giydiği kıyafetlerden kaynaklı Troia'lı olduğu anlaşılan ve muhtemelen Aeneas'ın oğlu Ascanius olduğu düşünülmektedir. Sağ elindeki kapta kutsal suyu meyvelerin üzerine dökerek Libasyon Ritüelini gerçekleştirir. Sunağın diğer tarafında Tunica giyen iki görevli kurban sahnesini tamamlamaktadır(Resim 4.36).²⁹²



Resim 4.36. Batı Girişi Sağ Taraftaki Kabartma
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ara_Pacis_Augustae_facciata_anteriore_04)

Sunağın doğu tarafındaki girişte de iki kabartma yer alır. Sağ tarafta silahlar üzerine oturan Tanrıça Roma (Resim 4.36), sol taraftaki kabartmada ortada ana kaya üzerine oturmuş toprak ana

²⁹¹ Durugönül, *Roma Devlet Kabartmalarında Propaganda ve Sanat*, 40

²⁹² Durugönül, Roma Devlet Kabartmalarında Propaganda ve Sanat, 41

Tellus (Resim 4.37); onun kucağında iki çocuk ve meyveler işlenmiştir. Tellus'un başında da meyvelerden oluşan bir çelenk vardır. Tellus'un solunda kanatları açık bir vaziyete işlenmiş kuğunun üzerinde yarı çıplak şekilde bir kadın vardır. Tellus'un sağında deniz dalgalarından yükselen bir Getus üzerinde oturan bir kadın betimlenmiştir. Sahnenin altında bir inek ve otlayan bir koyun işlenmiştir. Ayrıca sahnede bitki nehir ve göl işlenmiştir. Bu kapsamda kabartmada genel olarak bolluk ve berekete gönderme yapmaktadır.²⁹³



Resim 4.37. Doğu Girişi Sol, (<https://www.imago-images.de/fotos-bilder/ara-pacis-augustus>)



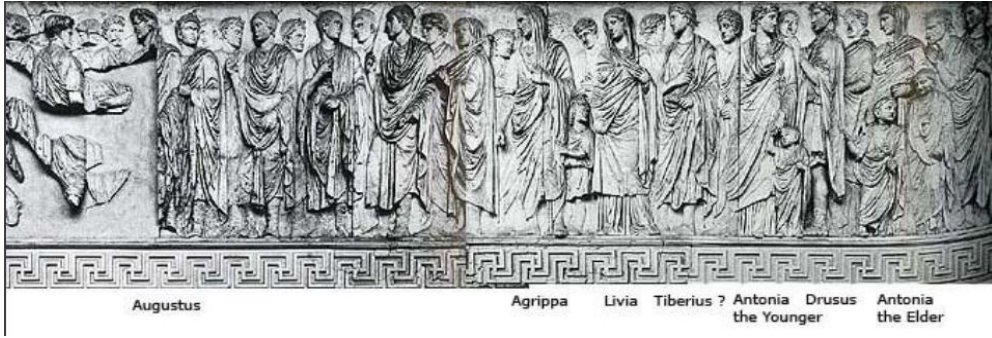
Resim 4.38. Doğu Girişi Sağ, (<https://www.flickr.com/photos/profzucker/7996688696>)

Sunağın doğu ve batısındaki mitolojik anlatımdan sonra kuzey ve güney frizlerde gerçek olaylara yer verilmiştir. Sunağın güney duvarında dört eyaletin rahipleri, Augustus'un, Agrippa'nın ve İmparatorluk ailesinin kabartmaları yer alır. Augustus togasını başına çekerek kurban kesmeye hazır görünümü ile Aeneas'ı çağırıştırır. Kuzey duvarında ise senatörler ve aileleri yer alıyor.

Temenos duvarının iç cephesinde de bezeme kullanılmıştır. Duvarın üst kısmında çiçek ve meyvelerden oluşan girlandlar işlenmiştir. Her meyve girlandının üzerine kurban çanağı yer alır. Girlandların altında lotus-palmet bezemesi dizilmiştir.(d)²⁹⁴

²⁹³ Durugönül, Roma Devlet Kabartmalarında Propaganda ve Sanat, 43-44

²⁹⁴ Durugönül, Roma Devlet Kabartmalarında Propaganda ve Sanat, 45-50



Resim 4.39. Güney Frizi, (<https://www.reed.edu/ara-pacis/altar/right-side-south/far-right-1/>)



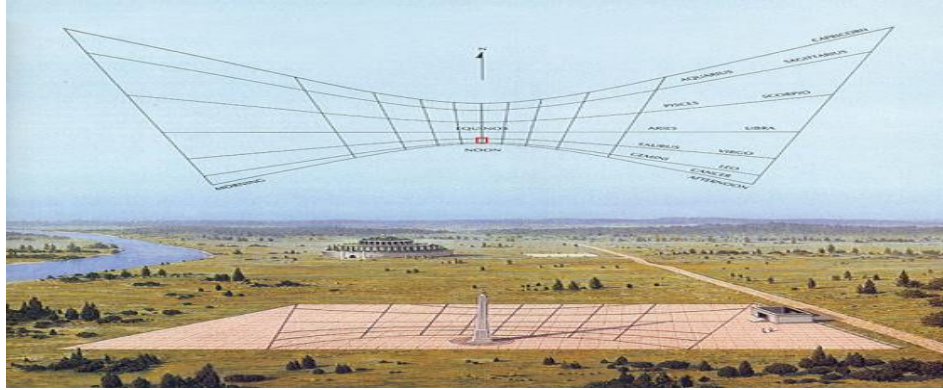
Resim 4.40. Kuzey Frizi, (<https://www.reed.edu/ara-pacis/altar/left-side-north/2-processional-frieze-1/>)

Güneş saatini oluşturan obelisk İlk olarak MÖ.6. yüzyılın başlarında II Psamtik tarafından Heliopolis'te inşa edilmiştir. MÖ. 31'de Aktium Savaşı ile Mısır Roma toprağı olmuştur. Bu zaferin anısına MÖ. 10' da obelisk Augustus'un emriyle nehir ve deniz yoluyla Roma şehrine, getirilmiştir. Bu esnada Mısırdan iki obelisk getirilmiştir. Güneş saatini oluşturan obelisk Monecitorio obeliski, Diğeri ise Piazza del Popolo ismi ile bilinmektedir. Monecitorio Obelisk'i Campus Martius'taki Horologium olarak adlandırılan tek bir bronz kılavuzla işaretlenmiş traverten kaldırıma yerleştirilmiştir. Horologium, takvim yılı boyunca güneşin öğle vakti gölgesinin uzunluğunu takip etmek için tasarlanmış, bir takvim aracıydı. Obelisk 'in yüksekliği 21,79 metre olup, Asvan granitinden yapılmıştır. Üzeri hiyerogliflerle oyulmuş obeliskin kaidesinde, Augustus tarafından yazdırılan Latince bir yazıt yer alır. Yazıtta “Sezar Augustus, imparator, divus'un oğlu, pontifex maximus, 12 kez imparator, 11 kez konsül, 14 kez tribunician yetkisine sahip. Mısır'ın fethiyle birlikte, Augustus, Roma halkının egemenlik alanı olan bu hediyeği güneşe adadı”²⁹⁵

Obelisk, Augustus Mausoleum'un karşısına dikilmişti. Obeliskin hemen yanında da Ara Pacis barış anıtı yer almaktadır. Antik Yazarlardan Yaşlı Plinius obeliskten şu şekilde bahseder. “İmparator Augustus Campus Martius üzerindeki obeliske, gölgesiyle günler ve gecelerin uzunluğunu göstermeye yarayan harikulade bir işlev kazandırdı. Obeliskle eşit uzunluktaki taş döşeli yatay yüzeyin üzerine düşen gölge sayesinde o gün güneşin en alçakta durduğu nokta tespit edilebiliyor ve bronzla işlenmiş çizgiler gölgenin gün boyunca nasıl kademeli olarak uzayıp kısaldığını gösteriyor. Anıtı tasarlayan Facundus Novus övgüyü hak ediyor. Başka türlü çubuğun ucu bulanık bir gölge oluşturacağından obeliskin tepesine, keskin silüet sağlayacak altın kaplı bir küre yerleştirilmiş. Söylendiği gibi, örnek

²⁹⁵ Molly Swetnam-Burland, “Aegyptus Redacta: The Egyptian Obelisk in the Augustan Campus Martius”, *The Art Bulletin*, 92/3, (2010): 135. <https://www.jstor.org/stable/29546118>

olarak insan başının gölgesi alınmış.” Obeliskın gölgesi 23 Eylülde Ara Pacisin üzerine düşmekteydi. Aynı zamanda bu tarih Augustus’un doğum günüdür.²⁹⁶



Resim 4.41. Güneş Saati, Ara Pacis, Augustus Mauselom’u Rekonstrüksiyonu, (<https://www.thebyzantinelegacy.com/montecitorio-obelisk>)

4.7. Nero ve Domus Aurea

Nero, M.S. 37 yılında Antium’da²⁹⁷ dünyaya gelmiştir. Küçük yaşta babası Domitius’u kaybedince Claudius onu evlat edinir. Claudius’un ölümünden sonra henüz 17 yaşında iken senato tarafından imparator ilan edilir. Nero’nun hayatını ve imparatorluk sürecini kapsamlı bir şekilde bize aktaran Suetonius’tur.

Suetonius Nero’nun çocukluğu hakkında şu sözleri söyler: “Nero Çocukken sanatın hemen hemen her dalında eğitim almıştır. Nero’nun hocası Seneca, Nero’yu eski hatiplerin konuşmalarını okumaya yönlendirse de, annesi yönetici olacak birinin bu alana yönelmesinin iyi olmayacağı konusunda onu uyardı ve onun felsefeyle uğraşmasına engel oldu; onu şiire yönlendirdi.²⁹⁸ İlk kez Neapolis’te sahneye çıktı ve tiyatro yer sarsıntısıyla sarsılırken bile başladığı şarkıyı bitirmeden sahneden inmedi.²⁹⁹

17 yaşında iktidara gelen Nero’nun ilk beş yılı erdemli geçer. Romalılar bu yılları Quinquennium Neronis olarak adlandırdı. Suetonius Nero’nun ilk 5 yılında nasıl bir yönetim izlediğini bize aktarır: “iyi niyetli olduğunu açıkça göstermek için, yönetici olarak Augustus’un ilkelerine uygun davranacağını söyledi; her fırsatta cömertliğini, hoşgörüsünü ve iyiliğini sergiledi. Oldukça ağır vergileri ya kaldırdı ya da azalttı. Papia yasasına karşı gelenleri ihbar edenlere verilen ödülleri dörtte bire indirdi. Halka adam başına dört yüz sestertius dağıttı, aile mirasından pay alamayan en soylu senatörlerin her birine yıllık maaş ve kimilerine de beş yüz sestertius, praetorluk taburuna ise karşılıksız aylık tahıl vermeyi kararlaştırdı. Ölüm cezasına çarptırılmış birinin infazını geleneğe uygun olarak imzalaması istenince, “keşke yazı yazmayı bilmeseydim” dedi. Her sınıftan yurttaşı hep adlarıyla esenledi. Senato ona teşekkür ettiği zaman, şu yanıtı verdi “ hak edersem, teşekkür edin.” Açık alandaki kendi askeri çalışmalarına halkı da kabul etti ve sık sık onlara seslendi. Yalnız evde değil tiyatrodan da okuduğu

²⁹⁶ Lendering, Roma Mermer Şehir, 336-338

²⁹⁷ Şimdiki adı ile Anzio İtalya’da bulunan bir kenttir.

²⁹⁸ Suetonius, On İki Caesar’ın Yaşamı, VI. LII.

²⁹⁹ Suetonius, On İki Caesar’ın Yaşamı, VI. XX.

şiiirleri herkes o denli büyük bir zevkle dinledi ki, şükran günü düzenlenmesine ve okuduğu şiir parçalarının altın harflerle yazılıp Capitolium'daki Iuppiter tapınağına adanmasına karar verdi.”³⁰⁰

Nero yurt içinde olduğu gibi ülke sınırlarında da aynı politikayı yürütmüştür. Polemon'un olurunun alarak Pontus krallığını ve gene aynı biçimde Cottius'un ölümünden sonra Alp dağlarındaki krallığı eyalet yaptı.³⁰¹

“Biri Alexandria'ya öbürü Akhaia'ya olmak üzere topu topu iki kez sefere çıktı; ancak yola çıkacağı gün tanrısal bir belirti yüzünden korkuya kapılıp Alexandria'ya gitmeden vazgeçti. Çünkü tapınakların çevresinde bir tur attıktan sonra Vesta'nın tapınağında oturdu, ayağa kalkmak isteğinde giysisinin püskülü takıldı, sonra gözü öyle karardı ki, hiçbir yeri göremedi. Akhaia'da Isthmus kanalını açmaya girişince, toplantıya gelen praetorları, borazanla işaret verilince, toprağa ilk kazmayı vurarak ve küçük bir sepete toprak doldurup omuzunda taşıyarak yüreklendirdi. Italia doğumlu yaklaşık 1.70 cm boyunda gençlerden oluşturduğu ve Büyük İskender'in phalanx diye adlandırdığı yeni bir lejyon hazırladıktan sonra, Caspius dağındaki geçide de bir sefer hazırlığı yaptı.”³⁰²

İlerleyen süreçlerde Nero'nun tutumu değişmeye başladı. Büyük olasılıkla öğretmeni Seneca gençliğinde ona hâkim olabiliyordu; ya da oda aile kaderi olarak giderek ilerleyen delilikten mustaripti. Her halükarda, 20 yaşından sonra şahsi davranışı aşırı düşkünlükten deliliğe doğru batmaya başladı.³⁰³

Nero imparatorluğun ilk sürecinde üvey babası Claudius ve babası Domitius'u onurlandırmıştır. *“Konuşmasına babasına duyduğu bağlılığı ortaya koyarak başlayıp, görkemli bir cenaze töreniyle yücelttiği Claudius'u övdü ve onu tanrılaştırdı. Öz babası Domitius'un anısını onurlandırdı.”³⁰⁴* Daha sonra tam tersi bir tutum sergileyerek aşağılamıştır.

“Ölmüş Claudius'u her türlü sözlü hakaret ve davranışla aşağıladı, kimi zaman aptallıkla kimi zaman da acımasızlıkla suçladı; morari eyleminin ilk hecesini vurgulayarak onun insanlar arasında deli gibi davrandığını bıraktığını söyleyerek şaka yapıyordu ve Claudius'un yayınladığı birçok bildiriye ve aldığı kararları bir delinin ve çılgının işleriymiş gibi geçersiz saydı; sonunda cesedinin yakıldığı yeri yalnızca alçak ve ince bir duvarla çevirdi. Günün birinde babasının adı sayesinde halkın

Britannicus'u kendisinden daha üstün göreceğinden korktuğu için değil de, onun sesini kendisinininkinden daha iyi bulduğu için kıskanarak zehirlemeye kalkıştı.”³⁰⁵

³⁰⁰ Suetonius, On İki Caesar'ın Yaşamı, VI. X.

³⁰¹ Suetonius, On İki Caesar'ın Yaşamı, VI. XVIII.

³⁰² Suetonius, On İki Caesar'ın Yaşamı, VI. XIX.

³⁰³ Susan Wise Bauer, Antik Dünya Tarihi “İlk Kayıtlardan Romanın Dağılmasına Kadar”, çev. Mehmet Moralı, (İstanbul: Alfa Yayınları, 2013), 753

³⁰⁴ Suetonius, On İki Caesar'ın Yaşamı, VI. IX.

³⁰⁵ Suetonius, On İki Caesar'ın Yaşamı, VI. XXXIII.

Nero annesi ile olan ilişkisi de şu şekilde ilerlemiştir. İktidara ilk geldiğinde Annesine tüm kamu ve özel işlerin yönetimini bıraktı “En iyi anne” diyerek annesine verdiği önemi gösterdi ve sonra halk arasına sık sık aynı tahtırevanda annesiyle birlikte çıktı.³⁰⁶

Daha sonra annesi ile olan ilişkisi kötüye gider. Annesini komplo kurarak öldürür. Nero’nun annesini öldürmesinin sebebinin Suetonius şu şekilde aktarır. “İmparatorluktan çekilip Rodos adasına gidecekmış gibi yaparak, o güne dek yaptığı ve söylediği her şeye karışıp düzelten annesi, canını sıkıyordu, kısa bir zaman sonra annesinin elinden her türlü görevi ve yetkiyi, üstelik Romalı askerlerden ve Germenlerden oluşan korumalarını da aldı ve ayrıca onu yanından ve sarayından uzaklaştırdı; hem Roma’da davalarla uğraşan, hem de bir köşeye çekilip dinlenen annesinin ardına hakaret ve alay eden, rahatsız eden adamları taktıktan sonra, ona hiç saygı göstermedi. Annesini gözdağı vererek ve kaba güç uygulayarak korkuttuktan sonra öldürmeye karar verdi.”³⁰⁷

Suetonius Nero’nun değişimini annesinin ölümü ile ilişkilendirmektedir: “Hem askerler hem de Senato ve halk onu kutlayarak desteklese de, ne o zaman, ne de daha sonra suçluluk duygusuna katlanamadı. Çünkü sık sık annesinin hayalinin ve Öç tanrıçalarının kırbaçlarıyla yakıcı alevlerinin kendisini izlediğini açıkça söylüyordu.”

Nero’nun davranışları inanılmaz bir şekilde kötüye gidiyordu. Kızgınlıktan hamile karısını tekmeyle öldürmüş, sonra da ölen karısına benzeyen Sporus adlı genç bir oğlanı hadım ettirmiş ve kamuya açık bir düğünle onunla evlenmişti.³⁰⁸

Artık Nero imparatorluğun gerekliklerini yerine getirmiyordu. Suetonius bu süreçten şöyle bahseder. “Küstahlığı şehveti ölçsüzlüğü acımasızlığı başlangıçta gençlik kusurlarıymış gibi yavaş yavaş belli belirsiz ortaya çıktı, ancak hiç kimse bu kusurların onun yaşından dolayı değil, zaten doğasında var olduğundan kuşkulandı. Günbatımından sonra, kafasına bir şapka ya da bir bere geçirip meyhanelere giriyordu, neşe içinde mahallelerde dolaşıyordu, başından da tehlike eksik olmuyordu; çünkü akşam yemeğinden dönenleri kırbaçlıyor, karşı koyarlarsa yaralıyor ve lağım çukuruna atıyordu, camını çerçevesini indirerek dükkânları yağmalıyordu; yağmaladıklarına sarayında bir yer ayırıp açık arttırmaya çıkarıyordu, elde ettiği geliri saçıp savuruyordu.”³⁰⁹ Halk Nero’nun bu davranışlarından mustarıptı. Bunu şiirlerine de yansıtmışlardır.

“Ana katilleri Nero, Orestes ve Alkmene

Son haber: Nero anasını öldürdü.

Kimi der ki, Nero yüce Aeneas değil soyunda?

Biri anasını öldürdü, öbürü babasını yüceltti

Bizimle geriyor kitarasının tellerini, parthuis ise yayını,

³⁰⁶ Suetonius, On İki Caesar’ın Yaşamı, VI. IX.

³⁰⁷ Suetonius, On İki Caesar’ın Yaşamı, VI XXXIV.

³⁰⁸ Bauer, Antik Dünya Tarihi “İlk Kayıtlardan Romanın Dağılmasına Kadar”, 756

³⁰⁹ Suetonius, On İki Caesar’ın Yaşamı, VI. XXVI.

Paian bizimki olacak, Hekatebeletes öbürü.

Ey Romalılar, tek eviniz Roma olacak, Vei ye göçün,

Şu ev Vei yi içine almaz”³¹⁰

Halkın kızgınlığının bir diğer sebebi de hiçbir imparatorun görmediği bir saray inşa etmesidir. Bu saraya giden bütün kaynaklar halkın cebinden çıkan vergilerle karşılanmıştır. Tacitus saraydan şöyle bahseder “*Nero bu sırada ülkesinin mahvından kendi sine pay çıkartarak yapımında uzun süredir aşına olunan altın ve değerli taşların müsrifçe kullanıldığı; bir tarafında bakir doğa manzarasını andıran ormanlarıyla görkemli bahçelere ve göllere, diğer tarafındaysa çok alanlarıyla uçsuz bucaksız panoramaya sahip bir saray inşa ettirdi.*”³¹¹

Altın evin yapımına başlamadan önce Roma’yı büyük büyük bir yangın sarar. “*Yangın Circus Maximus’un Palatium ve Caelius’la sınır çizdiği kısımda başladı. Oradaki küçük dükkânlarda satılan mallar kolaylıkla tutuşabilecek türdendi. Alevler, çıkan şiddetli rüzgârın da yardımıyla çok geçmeden Circus’u boydan boya sardı. Orada yangın duvarlarıyla güvenlik altına alınabilecek evler ya da toplu tapınak merkezleri bulunmadığı için yangının kontrol altında tutulabilmesini sağlayacak tedbirler alınmamıştı. Alevler olağanüstü bir hızla her yanı sardı. Önce şehrin alçakta kalan kısımlarını, ardından yukarıda kalan mahalleleri etkisi altına alıp aşağıya dağılarak her yere yayıldı.*”³¹²

Suetonius da bu yangına değinir. “*Ne halkını ne de vatanın sınırlarını korudu. Konuşma sırasında biri: “ Ben öldüğümde, dünya tümüyle yansın” deyince Nero da şunu söyledi: “ Ben ölmeden yansın. “ Neredeyse öyle de oldu. Çünkü beğenmediği eski yapıları, dar ve eğri büğrü yolları hiç çekinmeden ateşe verdi, çok sayıda eski consul de kendi mülklerinde uşaklarını ellerinde yanan meşaleleriyle yakalamalarına karşın engellemeye kalkışmadı ayrıca kalmayı çok istediği altın evin yanındaki taş duvarlı buğday ambarları, savaş makineleriyle yakılıp yıkıldı ve ateşe verildi. Altı gün ve yedi gece süren o kıyımında, halk anıtların ve mezarların yakınında sığınacak yer aramak zorunda kaldı. Bu arada oturulan çok sayıda derme çatma ev ve ünlü önderlerin ganimetleriyle henüz süslenmiş eski evler de yandı, Krallık Dönemi’nden sonra da Kartaca ve Gallia savaşları Dönemi’nden kalma tapınaklar yok oldu ve eski dönemden kalma tapınaklar da yok oldu; eski dönemden kalma görülmeye ve anımsamaya değer hiçbir şey kalmadı. Nero bu yangını Maecenas kulesinden izlerken alevlerin güzelliğinden etkilenip sahne giysisini giydi ve Troia’nın yıkım şarkısını söyledi. Yağmalama olanağını kaçırmamak, olabildiğince çok ganimet elde etmek için cesetleri ve molozları bedava kaldırmaya söz verdi ve hiç kimsenin yangından kalan mallarına yaklaşmasına izin vermedi; yalnızca gönderilenlere yetinmeyip, daha fazlasını da isteyerek eyaletlerin kaynaklarını ve özel kişilerin mallarını neredeyse tüketti.”³¹³*

³¹⁰ Suetonius, On İki Caesar’ın Yaşamı, VI. XXXIX

³¹¹ Lendering, Roma Mermer Şehir, 98

³¹² Lendering, Roma Mermer Şehir, 95-96

³¹³ Suetonius, On İki Caesar’ın Yaşamı, VI. XXXVIII.

Yangını Nero'nun çıkarttığı düşünülmekteydi. Bundan dolayı Nero üzerindeki suçlamaları kaldırmak için bir suçlu aradı ve bunu Hristiyanlara bağladı. “Nero, ne yaparsa yapsın, yangının kendi emirleri sonucu başladığı suçlamasından kurtulamıyordu. Bu nedenle suçlamaları Hristiyanlara yöneltmeye karar verdi ve masum insanlara en acımasız işkenceler uygulandı.”³¹⁴ Yangın sadece yurt içinde değil ülke sınırlarında da olumsuz sonuçlar doğurdu. Roma ordusu doğuda yüz kızartıcı bir bozguna uğradı, bunun sonucunda Armenia'daki lejyonlar boyunduruk altına alındılar, Syria'dakiler ise bu durumdan güç bela kurtuldu.³¹⁵

Nero davranışları ve uyguladığı yanlış politikalardan dolayı trajik bir şekilde öldürtülür. Suetonius Nero'nun nasıl öldüğünü bize aktarır: “Senato tarafından düşman ilan edilmişti ve eski geleneklere uygun olarak cezalandırılmak için aranıyordu. Nero cezasının ne olduğunu sordu, çıplak olarak yabaya asılmak ve değnekle ölesiyle dövülmek olduğunu öğrenince, ölüm korkusuyla yanında taşıdığı iki kamayı hemen eline aldı ve kendi hayatına son verdi. Ölümünden önce şu sözleri dile getirmiştir. “³¹⁶ “Öyle bir sanatçı yok oluyor ki!”³¹⁷

Halkın Nero'ya karşı duyduğu öfke o kadar büyüktü ki ölümünü bir yas değil bir bayram gibi kutlamışlardır. “Halk öyle sevinmişti ki, herkes özgürlük şapkalarını giyip tüm şehirde koşturdu.”³¹⁸ Nero'nun inişli çıkışlı yaşamının bir yansıması, kendi adına yaptırdığı saraydır.



Resim 4.42. Domus Aurea Rekonstrüksiyonu, (<https://www.behance.net/gallery/87742785/Domus-Aurea-Rome-First-century-CE>)

Nero'nun Altın Evi antik kaynaklarda çokça anılır. Nero'nun evi Roma'yı saran büyük bir yangından sonra inşa edilir. Tacitus Nero'nun bu yangından pay çıkardığını dile getirir: “Nero bu sırada ülkesinin mahvından kendisine pay çıkartarak yapımında uzun süredir aşına olunan altın ve değerli taşların müsrifçe kullanıldığı; bir tarafında bakir doğa manzarasını andıran ormanlarıyla görkemli

³¹⁴ Bauer, Antik Dünya Tarihi “İlk Kayıtlardan Romanın Dağılmasına Kadar”, 755

³¹⁵ Suetonius, On İki Caesar'ın Yaşamı, VI. XXXIX

³¹⁶ Suetonius, On İki Caesar'ın Yaşamı, V. XLIX

³¹⁷ Suetonius, On İki Caesar'ın Yaşamı, V. XLIX

³¹⁸ Bauer, Antik Dünya Tarihi “İlk Kayıtlardan Romanın Dağılmasına Kadar”, 756

bahçelere ve göllere, diğer tarafındaysa çok alanlarıyla uçsuz bucaksız panoramaya sahip bir saray inşa ettirdi.”³¹⁹

Altın Evi Suetonius detaylı bir şekilde açıklar: “Hiçbir işte bina yaptırırken, olduğundan daha savurgan davranmadı. Palatium tepesinden Esquilinae tepesine kadar yayılan bir saray yaptırdı. Önce Geçiş Evi diye adlandırılan evi yangında kül olunca Altın Evin inşasına başladı.”³²⁰

“Vetibulum öylesine genişti ki Nero’nun kırk metre yüksekliğinde devasa bir heykelinin yerleştirilmesine olanak sağlıyordu. Saray öylesine büyüktü ki bir mil uzunluğunda üçlü sütunları, ayrıca içinde şehir gibi binalarla çevrili denizi andıran bir gölü barındırıyordu, yer yer etkili olanlar, üzüm bağları, kırlıklar ve ormanlarla bezeli çeşit çeşit evcil ve vahşi hayvanın dolaştığı kısımlar da vardı evin geri kalan bölümlerin de her şey ya altınla kaplanmış ya da değerli taşlar ve sedeflerle bezenmişti. Kaplama panelleri hareket eden çiçek yağdırabilen ayrıca içlerine yerleştirilmiş borular sayesinde konukları parfüm yağmuruna tutan, tavanları fildişiyle süslenmiş yemek salonları vardı. Ama şölen salonu daire biçimindeydi, gece gündüz sema gibi kendi ekseninde dönüyordu;

hamamlarında deniz suyu ya da Albula’dan gelme su akıyordu görkemli yapı böylece tamamlandığında Nero açılış merasimi sırasında “sonunda insana yaraşır bir biçimde yaşayıp ikamet edebileceğim bir eve sahip oldum” söylemekle yetindi.”³²¹

Nero’nun evi iki evreye ayrılır birincisi yangından önceki sarayı Domus Transitoria’dır. Yangınla beraber zarar gören saray, Nero’ya daha akıl almaz bir saray yaptırma fikri doğurdu. Bu ikinci evrede, Domus Aurea yapılmıştır. Altın Evin kalıntıları ilk kez 15 yüzyıl’ da ortaya çıkar. On beşinci yüzyılda bir gün genç bir adam Roma’da yürüyüşe çıktı. Esquiline Tepesi’nde yürürken bir çukura düştü. Kendisini boyalı figürler ve fresklerle süslenmiş devasa bir mağarada bulunca şaşırdı. Domus Aurea’ya atfedilen arkeolojik alan, devasa orijinal yapının sadece bir kısmını kaplar ve 300×190 m’lik bir alana yayılır. Bu kazı alanında geleneksel olarak batı ve doğu olmak üzere iki bölüm belirlenmiştir. Batı bölümü klasik, kendi içinde tutarlı ve geniş bir dikdörtgen avlu etrafında organize edilmişken, doğudaki daha görkemli ve büyük bir sekizgen salon ve iki çokgen avlu etrafında merkezlenmiş bir mimari yapı ile karakterize ediliyor³²²

Traianus’un Hamamı’nın altında kalan saray yapıları sağlam bir şekilde günümüze ulaşmamıştır. Bu yapılardan incelemeye en açık olan Traianus Hamamı altında kalan oktagon avludur. Sekizgen Oda, Modern kalıntıların mütevazı görünümüne rağmen, Nero zamanında Domus Aurea’nın

³¹⁹ Lendering, Roma Mermer Şehir, 98

³²⁰ Suetonius, On İki Caesar’ın Yaşamı, VI. XXXI.

³²¹ Lendering, Roma Mermer Şehir, 99

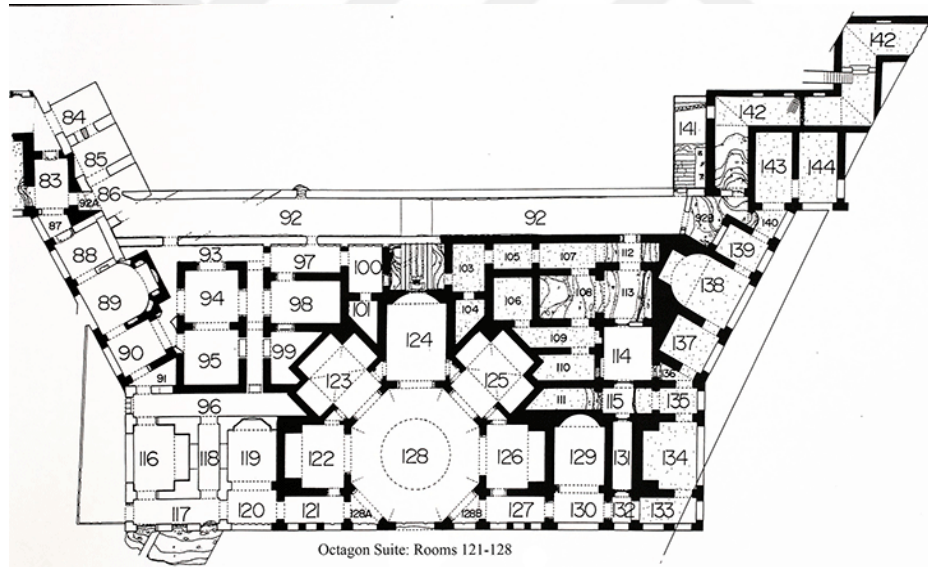
³²² Armida Sodo, Domenico Artioli, Alberto Botti, Giovanna De Palma, Annamaria Giovagnoli, Maurizio Mariottini, Alessandra Paradisi, Costantino Polidoro and Maria Antonietta Ricci, The colours of Etruscan painting: a study on the Tomba dell’Orco in the necropolis of Tarquinia, J. Raman Spectrosc, 39, (2008): DOI: 10.1002/jrs.1982

en zarif dekore edilmiş odasıydı. Daha küçük odaların tonozları kabartma sıva ve fresklerle boyanmıştır. Sekizgen kubbeli ve kubbenin üzeri cam mozaiklerle kaplanmıştır. Bu camın parçaları bu odanın zemininde bulunmuştur.³²³ Avluya bakan Altın Tonoz Odası, Domus Aurea'nın Pentagonal avlusundaki en büyük odadır ve adını, iç kısmının, özellikle de tavanının, aynı şekilde ayrıntılı bir şekilde dekore edilmesinden almıştır. Duvarlar aslen İmparator Traianus Hamamı'nın termal banyoları için ayırdığı ve kullandığı çok renkli mermerlerle kaplıydı.

Domus Aurea'nın Traianus Hamamı'nın altın kalan kısmı incelendiğinde yapının bir kısmı Roma'da çıkan MS. 64 yangınında geriye kalan sağlam yapılar yıkılmadan restore edilerek yapıya eklenmiş olduğunu bize gösterir.

Yeni tesisin sahasındaki birçok yapı yangından sağlam çıktığı için, planlama mimarları Severus ve Celer, bu büyük tuğla yapıları yeni binaya dâhil etme göreviyle karşı karşıya kaldılar. Binanın orta kısmı için dikdörtgen şeklinde bir oda gurubu tasarladılar (94-131 numaralı oda).³²⁴

Laura fabbrini tarafından yapılan araştırmada daha önce bilinen yapısal yapılara ek olarak (69,70 ve 84,86 numaralı odalar) 107 ve 11 odalarının da bulunduğu tespit edilmiş ve 141 de lento yüksekliği olan bir önceki binaya aittir.

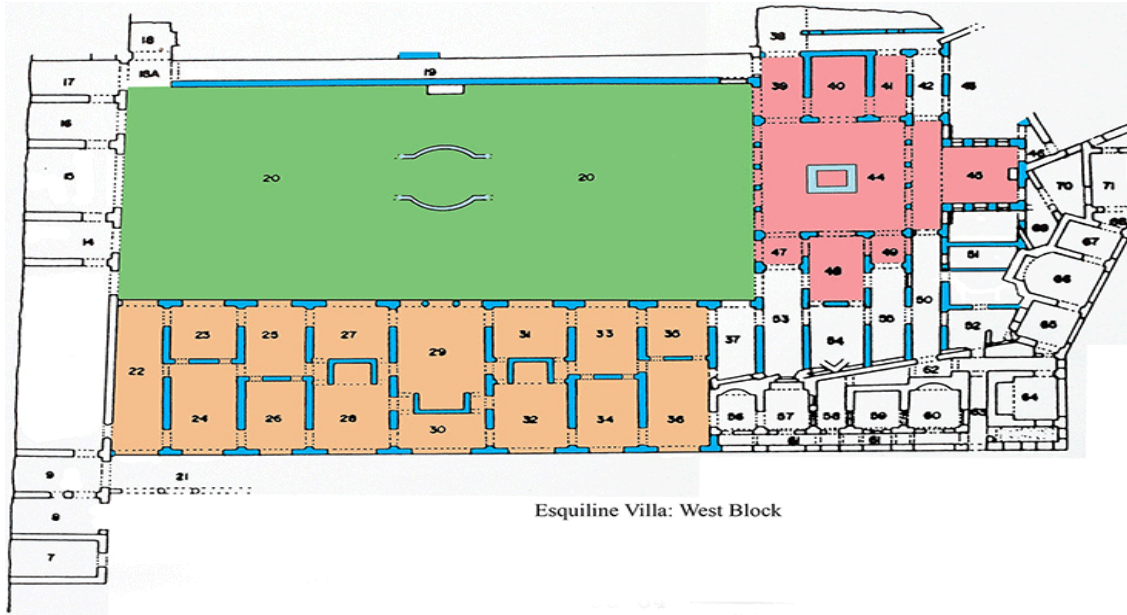


Resim 4.43. Oktogonal Oda Planı,

(<https://oxfordre.com/classics/display/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-2283?p=emailAeihFG9xnXxTQ&d=/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-2283>)

³²³ Marco Merola and Lorenzo Colantoni, Rome's Domus Aurea, Archaeological Diggings, (2015): 10-15. https://www.academia.edu/15155433/Inside_the_Domus_Aurea

³²⁴ Heinz-jürgen Beste, Neue Einblicke in die Errichtung der Domus Aurea des Nero, Deutsches Archäologisches Institut, Ausgabe / Issue 2, (2016): 301. <https://publications.dainst.org/>

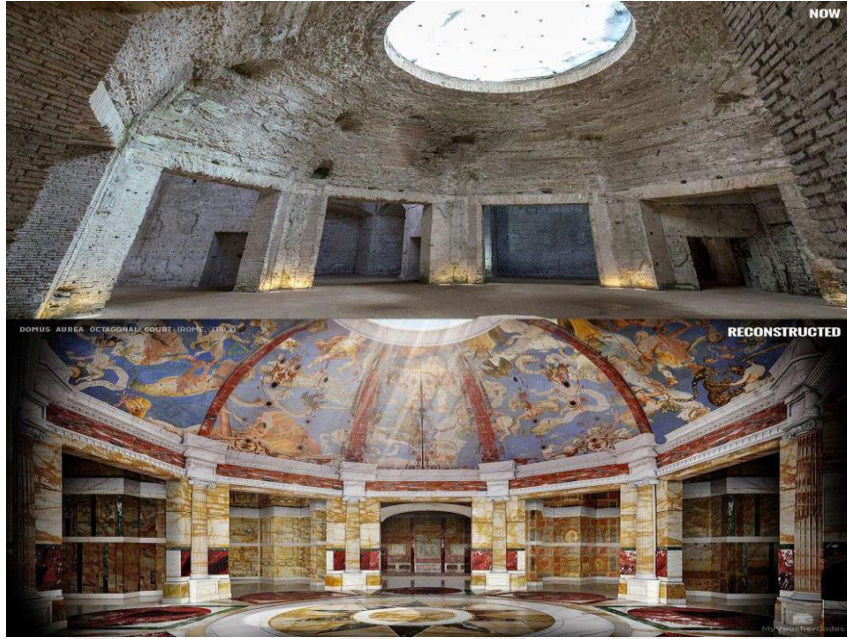


Resim 4.44. Esquiline Villa

(<https://oxfordre.com/classics/display/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-2283?p=emailAeihFG9xnXxTQ&d=/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-2283>)

Domus Aurea'nın en iyi korunan kısmı Traianus Hamamı'nın altında kalan esquiline kanadıdır. Traianus Hamamı'nın altında kalan yapı Traianus'un mimarları tarafından küçük oda bölmelerin oluşturulup; bir kısmının üstü tonozlarla kapatılıp oda görevi olarak kullanılmış, bir kısımda tamamen doldurulmuştur.

Hamamın altında kalan pantegonal avlu Nero'nun zamanında aydınlık ve üzerinde güneşi alabileceği bir açıklık bırakılarak kubbeli bir yapıya sahipti (şekil 4.45). Traianus Dönemi'nde bu avlunun üstü kapatılmıştır. Bu avluda göze çarpan en alıcı özellik ana merkez görevinde olmasıdır.



Resim 4.45. Oktagonal Oda, (<https://iyikigormusum.com/domus-aurea-bir-imparatorun-gururu>)

Domus Aurea’da kullanılan süslemelerde yapıya özeldir. Süslemeler Fabullus tarafından yapılmıştır. Bu ressam hakkında Plinius bilgi verir ve Domus Aurea’nın Fabullus’un sanatının hapishanesi olduğunu dile getirir. Domus Aurea’da kullanılan süslemeler dönemine oranla yenilikçi ve farklı teknikler kullanılarak yapılmıştır. Tamamen Nero’nun hayali dünyasını ve karakterini yansıttığı söylenebilir. Domus Aurea fresklerinde üslup açısından iki farklı dokunuş ve akım fark edilebilir. Uzun revaklar ve yüksek beşik tonozlar, geleneksel üsluba göre, maddelikten ve sağlamlıktan kesinlikle yoksun hayali mimari unsurlarla dekore edilmiştir. Kutsal ya da göl manzaraları, zamanın izlenimci üslubunun dışavurumculuğunu aşan, kısa ve hızlı dokunuşlarla işlenir. Öte yandan, ikinci sanatsal eğilim 'gerçekten yenilikçi' idi. Tonozlar ve duvarlar, 'florides' adı verilen değerli ve pahalı pigmentler kullanılarak ve IV. Pompeius stili öngörülerek, şiddetli ve muhteşem kalitede bir perspektif şeması içinde arkitektonik formlar ve figürlerle boyanmıştır (Resim 4.46).³²⁵



Resim 4.46. Domus Aurea Duvar Süslemeleri, (https://tr.wikipedia.org/wiki/Domus_Aurea)

³²⁵ Sodo, Artioli, Botti, Palma, Giovagnoli, Mariottini, Paradisi, Polidoro and Ricci, The colours of Etruscan painting: a study on the Tomba dell’Orco in the necropolis of Tarquinia,

4.7.1. 4.7.1. Domus Aurea: Nero'nun Silinen Anıları

“Şimdi Colossus'un yıldızlara göz kırptığı yerde

Zamanında acımasız bir devletlinin evi durmaktaydı

Roma o zamanlar bir evin hâkimiyetindeydi

Tam ortasında bir imparatorluk gölü varken;

Şimdilerde orada Colosseum yükselmekte.

Bugün yeni hamamların olduğu yer

O katilin konutlarına ev sahipliği etmekteydi

Şimdi canı çeken hamama da gider, oyunlara da

Roma şimdi yine Romalılarındır.

Sadece Roma hükümdarının değil.(OZAN MARTIALİS) ”³²⁶

Domus Aurea'dan günümüze kalan mimari unsurlar aslında ondan sonra gelen İmparatorlardan geriye kalanlardır. Nero'dan sonra gelen İmparatorlar, sarayı İmparatorluğun utanç kaynağı olarak görüyorlardı. Sarayı ortadan kaldırıp yerine halkın kullanabileceği kamusal yapılar inşa ettiler. Nero'dan sonra gelen İmparatorlar içerisinde Flavius ailesinden Vespasianus ve oğul Titus,

ardından Traianus ve son olarak Hadrianus, Augustus'un imparatorluk imajını (kurucu irade) devam ettirmişlerdir.

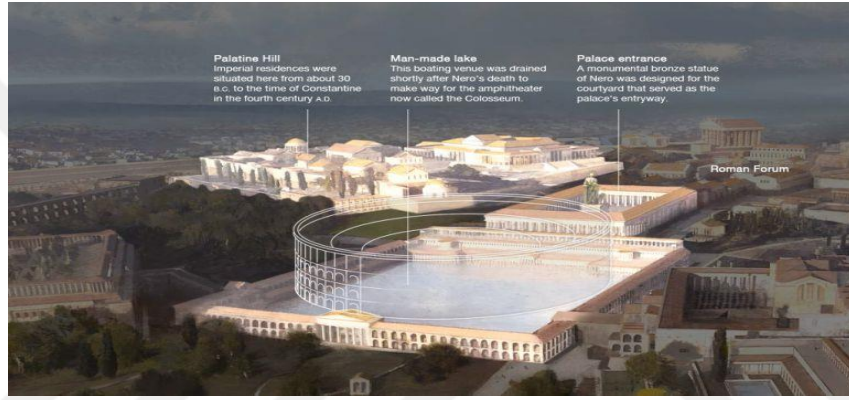
Ozan Martialis'in belirttiği üzere, Augustus'un kurucu irade ve felsefesinin uygulanarak Romalılar kamu yapılarını kullanabilir ve Roma tekrar Roma halkının oluşturmıştır. Bunun ilk adımını Vespasianus yaptı. Nero'nun yaptırdığı yapay gölün üstüne Flavian Amphitheatre (Colosseum) yaptırdı. MS.104'te bir başka büyük yangının ardından Traianus hamamlarının alt yapıları içine gömüldü. Günümüze en iyi ulaşan Domus Aurea'nın esquiline kanadının duvarları ve tonozları, Traianus'un mühendisleri tarafından kendi temellerini tamamlamak için yeniden kullanıldı. Son olarak Hadrian, Roma ve Venüs tapınağını Domus Aurea'nın son kalan kısıtı üzerine inşa ederek Nero ve onun mimarideki hatırasını tamamen silmiştir.³²⁷

³²⁶ Lendering, Roma Mermer Şehir, 260

³²⁷ Larry F. Ball, The Domus Aurea And The Roman Architectural Revolution (Cambridge: Cambridge University Press, 2003)

4.7.1.1. Colosseum

Bu anıt, MS. 69'dan 98'e kadar hüküm süren Flavius hanedanının (Vespasian, Titus ve Domitianus) gösterişli eseri idi. Amphitiyatro ile Flavianus hanedanı gücü, ihtişamı ve yardımseverliğini halka göstermek istedi. Flavianuslar kısa süre önce kısa ama şiddetli bir iç savaşın ardından iktidara gelmişlerdi. Vespasianus toplumun parçalanmış dokusunun parçasıydı. Lakin artık sağlam ve kalıcı bir temel üzerinde kendi saltanatını ve veraset hattını kurması gerekiyordu. Bu hakkı halk nezdinde değerlendirmiş ve Vespasianus, Kudüs'e karşı kazandığı zaferden elde ettiği savaş ganimetlerini kullanarak halkın eğlence merkezi olacak Colosseum'u inşa etmiştir. Yeni amphitiyatro için seçilen yer çok önemliydi. Nero'nun ünlü Altın Evi'nin (Domus Aurea) ihtişamlı bahçesine inşa edilmiştir.(Resim 4.47.) Yapının M.S. 70 yılında inşasına başlanmış ve M.S. 80 yılında Titus yönetiminde tamamlanmıştır.³²⁸

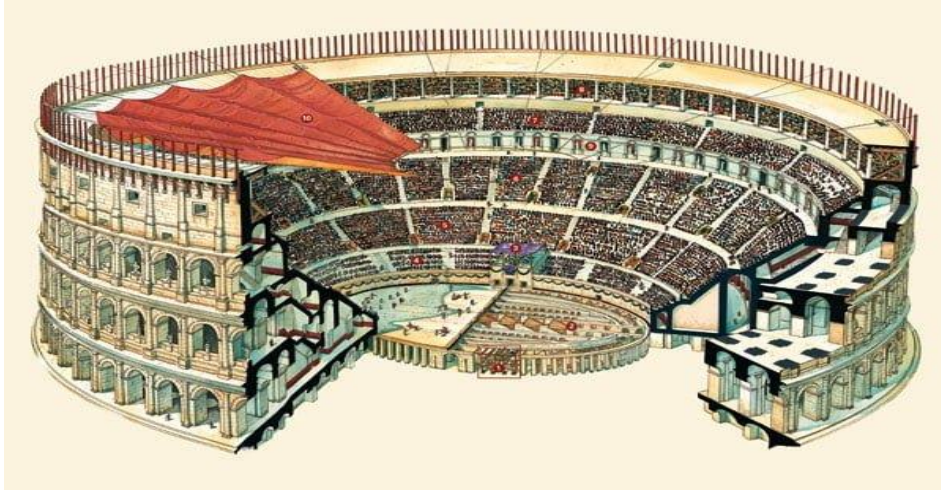


Resim 4.47. Domus Aurea ve Colosseum Kesiştiği Alan. Canlandırma, (https://www.reddit.com/r/ancientrome/comments/ztdbnu/how_neros_domus_aurea_stood_before_the/?rdt=43867)

Eliptik biçime sahip olan Colosseum'un büyük aks uzunluğu 188 m. küçük aks uzunluğu 156 m. çevre uzunluğu ise 527 m'dir. Yapının ortasında yer alan ve gösterilerin yapıldığı arenanın büyük aksı 83 m. kısa aksı ise 48 m. uzunluğa sahiptir. Yapı yaklaşık 45.000 - 55.000 seyirci kapasitesine sahiptir. Yapının çevresinde 240 adet kemer kullanılmıştır. Kemerlerden 76 tanesi giriş işlevi görmektedir. Arkatlar dizisinden oluşan üç kat ve sonradan eklenen bir diğer kat olmak üzere toplam dört kat ile görkemli bir cepheye sahip olan Colosseum'un dış halkasındaki duvar yüksekliği yaklaşık 50 m'dir.³²⁹

³²⁸ David Bomgardner, The Story of the Roman Amphitheatre (New York: Routledge, 2021), 2-3

³²⁹ D.Van Drew, Western Illinois Review "The Colosseum as an Enduring Icon of Rome", *Ancient History Magazine*, Vol. I (Erişim Tarihi 18.09.2009): 5. <https://www.historyoftheancientworld.com/2014/08/the-colosseum-as-an-enduring-icon-of-rome-a-comparison-of-the-reception-of-the-colosseum-and-the-circus-maximus/>



Resim 4.48. Colosseum Rekonstrüksiyonu <https://www.tarihlisanat.com/kolezyum/>

Colosseum'un üst katında uzun direkler bulunmaktadır. Bu direkler yağmur ve güneşten korunmak amacıyla yerleştirilen, seyirci alanının üstünü tamamen örten ve velarium olarak adlandırılan çadır sistemi taşımak amacıyla halatlarla birlikte kullanılmıştır. Velarium sadece seyirci alanını kaplamıştır. Güneş ışığı almak için arenanın üzerindeki orta alanda bir boşluk bırakılmıştır. Cephe boyunca yükselen her arkat dizisi klasik döneme ait kolon düzeni ile dekore edilmiştir. Bu sütunlar, cephede yarı kolon biçiminde algılanacak şekilde; zemin kat düzleminde Dor, birinci kat düzleminde İon ve ikinci kat düzleminde Korint sütun başlığına sahip olan bir düzende sıralanmıştır. Üst kata Korint başlığına sahip yarı kolon uygulanmıştır. Yarı kolon çiftleri arasında oluşan kemerli çerçeve etkisi ritim sağlayan bir biçimde tüm cephe yüzeyi boyunca devam ettirilmiştir. Colosseum'da oturma bölümleri farklı statülere sahip insanların değişik alanlara yerleşeceği şekilde ayrılmıştır. Podyumun arkasında yer alan oturma alanı üç bölüme ayrılmıştır. Bunlar; senatörler için mermer oturma alanı, senatörlerin haricindekiler için 12 sıra, vatandaşların farklı sınıfları için ayrılmış 19 sıra ve 7 sıra şeklinde gruplanmıştır.³³⁰

4.7.1.2. Traianus Hamamı

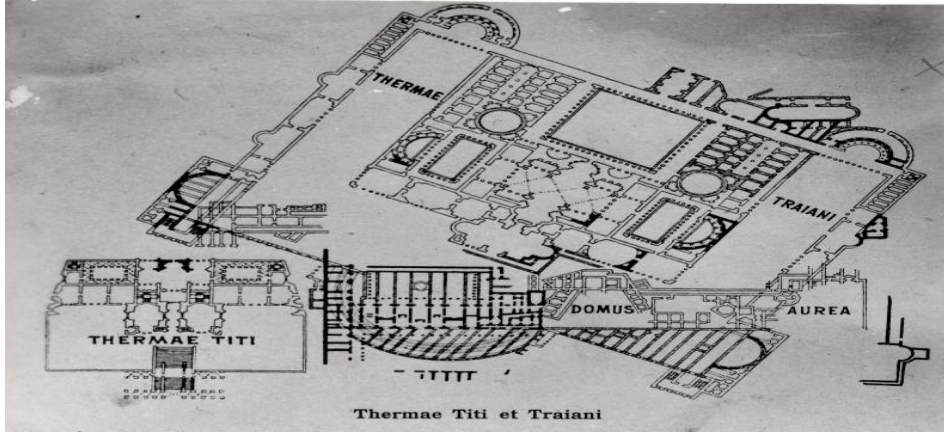
Traianus Hamamı MS. 113 yılında Domus Aurea'nın esquilium kanadının üzerine inşa edilmiştir. İnşa esnasında esquilium kanadının üst kısmı tıraşlanıp içi doldurulmuştur. Eski yapının tonozlu yapısından faydalanılmıştır. Yapının mimarı, Apollodorustur.³³¹

Traianus hamamı, yıkanma tesislerine ek olarak derslikler, kütüphaneler, toplantı odaları ve bahçeler gibi çeşitli toplumsal ve dinlenme amaçlı mekânlar içeriyordu. Yapı 250 metre x 210 metrelik geniş bir platformun ortasında yer alır. Platformun doğu ve batı yanlarında küçük odalar dizilidir; aralarında, ana binayı üç yandan kuşatan bahçeler vardır. Kuzeyden girilen ana odalar, kuzey-güney ekseninde, ikincil odalar da her iki yanda simetrik olarak dizilidir. Girişten sonra, önce üç yanı portikolar

³³⁰ Western Illinois Review "The Colosseum as an Enduring Icon of Rome", 6

³³¹ Plinius, Genç Plinius'un Anadolu'ya Mektupları, çev. Çiğdem Dürüşken (Ankara: Yapı Kredi Yayınları, 2001), 24

ile çevrili yüzme havuzuna ulaşılır³³². Havuzun her iki yanında aynı boyda küçük odalar ve onun aksında hamamın ana odaları olan frigidarium, tepidarium ve caldarium sıralanır.³³³



Resim 4.49. Traianus Hamamı ve Domus Aurea, (<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/75638>)

4.7.1.3. Hadrianus, Venüs ve Roma Tapınağı

Hadrianus'un planlarını çizdiği Venüs ve Roma Tapınağı'nın asıl yapılış amacı Traianus'un yakın mimarı Apollodoros'a İmparatorun kendisini ispatlamaya çalışmasıdır. Antik yazarlardan Casius Dio bunu bizlere aktarır. *"Traianus'un çeşitli eserlerini (forum, cdeum ve gymnasium) inşa eden mimar Apollodoros'u sürgüne gönderdi ve daha sonra idam etti. Belirlenen sebep, onun bazı kabahatlerden suçlu olmasıydı; ama asıl sebep, bir keresinde Traianus'un binalarla ilgili bir konuda ona danıştığı sırada Hadrianus'un sözünü kesmesi ve şöyle demesiydi: "Defol git ve su kabaklarını çiz." Sen bu meselelerin hiçbirini anlamıyorsun."*³³⁴

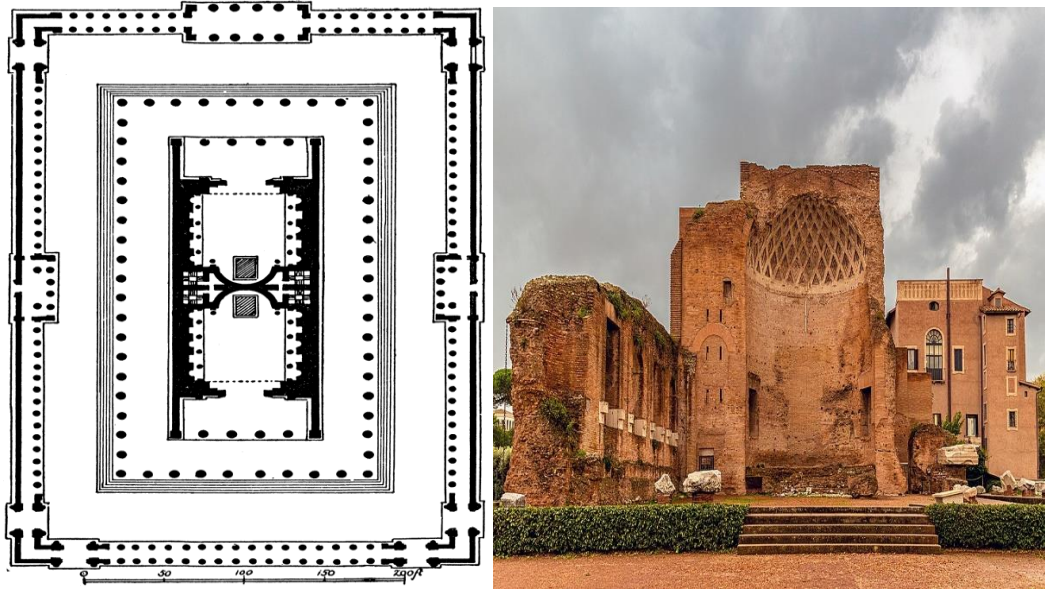
Bu yapı Nero'nun heykelinin olduğu yere inşa edilmiştir. Venüs ve Roma Tapınağı'nın yalnızca temeli günümüze ulaşmıştır. (Resim 4.50) Forum Romanum'un doğu ucundaki geniş bir platformun merkezinde yedi basamaklı yüksek bir stylobat üzerinde yükselmektedir. Tapınak, kısa kenarında on, uzun kenarında yirmi sütun sayısına sahipti ve korint düzeninde inşa edilmiştir. Tapınağın cellası farklı bir tasarıma sahipti. Batıda Roma Forumu'na bakan cella tanrıça Roma'ya, doğuya bakan cella ise Venüs'e adanmıştır.³³⁵

³³² Mimari dilde, Yarım kubbe

³³³ Gates, Antik Kentler, 505-508

³³⁴ Cassius Dio, Roman History, Volume VIII, Translation by Earnest Cary and Herbert B. Foster (Cambridge: MA: Harvard University Press, 1925), LXIX-431

³³⁵ Gates, Antik Kentler, 498



Resim 4.50. Venüs ve Roma Tapınağı Planı ve Günümüzdeki Görünümü,
(https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Tempel_Venus_Roma.jpg),
(https://etc.usf.edu/clipart/58200/58204/58204_venus_roma.htm)

SONUÇ

Göstergebilim'in temel ögesi olan gösterge (semiyotik) bilinçli ve bilinçsiz olarak geçmişten günümüze dek kullanılan bir iletişim kanalıdır. Bu iletişim kanalında aktarılan, çoğu zaman algılayanın isteği dışında gerçekleşmiş olur. Bu aktarım bilinçli olarak yapılmamıştır. Çünkü gösterge alt deneyimlerle iletişim kurar. Bu alt deneyim önce bireylerin sonrada toplumların bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde tarihsel süreç içinde deneyimledikleri şeylerdir. Bu deneyimler ilk karşılaşmadan sonra bilinçaltına yerleşmiş bilgiler ve alışkanlıklardır. Alt deneyim herhangi bir nesne ile karşılaşınca ortaya çıkar. Gösterge nesnenin ne olduğu ve hangi amaçla kullanıldığı hakkında düşüncede fikir oluşturur. Örneğin bir mağara gördüğümüzde istemsizce düşüncede sığınma ve barınma fikrinin oluşması. Bu fikir bizim ya da bizden önceki atalarımızın deneyiminden kaynaklanmaktadır. Bir nesne hakkında fikrin oluşması için kişinin birebir deneyimi dışında atalarının yaşadığı deneyimde düşüncedeki fikri etkiler. Mağara örneğinde olduğu gibi mağarada yaşamamış biri mağara hakkındaki duyusal fikri, atalarının mağarada yaşadığı deneyimden kaynaklanmaktadır.

Bazı nesneler kendisinde bir anlam taşıyorken bazıları iki anlam taşımaktadır. Bunlar düz ve yan anlamlardır. Anlamlar nesnenin işlevlerine göre oluşur. Bazı nesneler iki işlevi kendinde barındırır. Örneğin bir kalemin kırılması ilk olarak kırılma işlevine gönderme yapmaktadır (düz anlam). İkinci işlevi yaşanan deneyimden kaynaklı bir bireyin idam kararına gönderme yapmaktadır (yan anlam). Kalemin kırılması düşüncede iki anlam kazanmıştır. İkinci işlev zaman içerisinde kaybolabilir. Bu ikinci işlevin kaybolması zaman içindeki kullanımına ve aktarımına bağlıdır. Nesne zaman içerisinde çoğunluğun kullanımına bağlı olarak ikinci yeni işlev kaybolmadan yeni ikinci işlev edinebilir. Buna örnek olarak yine kalem örneğini verebiliriz: kırık kalemin ikinci yeni işlevi Edebiyat camiasının kullandığı kalem kırık yazar işlevini alır.

Göstergebilimdeki göstergenin toplumun alt deneyimlerini kullanması bir kişinin nesneyi kullanarak bir topluma kendi düşüncelerini ve isteklerini aktarabileceği anlamına gelmektedir. Burada nesne üzerinde gerçekleşecek olan aktarım bireylerin istekleri dışında gerçekleşmiş olacaktır. Bu yöntem tarihsel süreçte çoğu zaman kullanılmıştır. Bir yöntem olarak bilindiğini Vitruvius'un aktarımından bilmekteyiz. Vitruvius bir mimarın yapıtını ortaya koyarken anlamlandıran ve anlamlandırılan formülünü kullanabilmesi için birçok bilim dalında bilgi sahibi olması gerektiğini vurgulamıştır. Burada anlamlandıran nesneyi yaptıran veya kuran kişidir. Anlamlandırılan nesne üzerindeki fikir veya ideolojidir. Bir mimarın bu ilişkiyi kurabilmesi için Vitruvius'un belirttiği temel öğretileri bilmesi gerekmektedir. Tez kapsamında ele aldığımız yapılar Alois Riegl tarafından dile getirilen Amaçlanmış Anımsatma Değeri Olan yapıtlardır. Yani yaptıran kişi tarafından bir amaca hizmet etmektedir. Bu amaç siyasi çıkarlar güdüyor olabilir. Mimarın bu çıkarları yapıtta anlamlandırabilmesi için Vitruvius'un öğretilerine hâkim olması gerekir. Ele aldığımız yapıtların temelinde Umberto Eco'nun kabul ettiği alt deneyim, düz ve yan anlamlar yer almaktadır. Bu yapıtları sırası ile Umberto Eco'nun yöntemini kullanarak, göstergebilim çerçevesinde aşağıda açıklayacağız:

Assur hükümdarlarından II. Assur-nasir-apil bulunduğu toplumda kalıcı güçlü bir imaj çizmek için saray ve tapınaklar inşa ettirmiştir. Hatta daha da ötesi bir kenti yeniden inşa etmiştir. Bununla da kalmayıp yaptığı işleri net bir şekilde geleceğe taşımak için sarayının önüne yazıt diktirmiştir. II. Assur-nasir-apil yaptığı işleri özellikle tanrının izniyle yaptığının altını çizerek algılarda yan anlamsal olarak, tanrının yanında olan kişi mesajını vermiş olur. Bu da yaptığı yapıtların ikincil işlevidir. Birinci işlev mekânların ilk kullanımudur. Ayrıca sarayındaki taht odasının girişinde ve tahta odasının içinde yer alan heykeltıraşlık figürlerini kullanarak huzuruna çıkanları göz hapsine almış olur. Bu da ziyaretçilerin kralın karşısında ne kadar zayıf olduğunun hissiyatını uyandırır. Sarayının Taht odasının duvarına işlediği vergi sahnesi, II. Assur-nasir-apil'in hâkimiyet sınırlarını göstermektedir. İç kısımda yer alan mitolojik sahne ile dış kısımda yer alan vergi sahnesi beraber düşünüldüğünde; gerçeklikle mitolojik evrenin kaynaştırıldığı görülmektedir. Sarayın ilk işlevi siyasi bir mekân olmasıdır. İkinci işlevi ise Tanrının Krala verdiği güç ile elde ettiği güç ve hâkimiyettir. II. Assur-nasir-apil'in özellikle yan anlamsal olarak vurgulamak istediği, krallık retorığı olan yeni bir düzen ve yeni bir dönemin başladığı mesajıdır. Bunu en iyi şekilde toplumun aşına olduğu Tanrı Ninurta'yı, yeniden insan evrenine geri getirmek olmuştur. Bu kapsamda Ninurta Tapınağı'nı inşa eder. Böylelikle diğer krallardan farklı olarak bir tanrıyı yeniden canlandırır. Tanrı Ninurta'ya, tapınakta yaptırdığı kabartma ile toplumun daha önce alışık olmadığı bir görünüm kazandırır.

Tapınağın birincil işlevi ibadethane olmasıdır. İkincil işlevi Ninurta kişiliği ile yeni düzen ve yeni bir döneme gönderme yapmasıdır. Tapınağın bir ikinci işlevi daha vardır. Ninurta'nın insan görünümünde verilmesidir. Burada II. Assur-nasir-apil'in tanrıyla arasındaki bağlar kuvvetlendirilir. Toplumun dini inançlarının tellerine dokunmuş olunur. II. Assur-nasir-apil'in kurduğu kent ve içinde inşa ettirdiği yapıların tamamı yan anlamsal olarak tamamen siyasi amaçlar doğrultusunda inşa edilmiştir.

Pers İmparatoru I. Darius, kurduğu kent ve kent içinde yer alan sarayında belli başlı imgeler kullanmıştır. Bu imgeler II. Assur-nasir-apil'de olduğu gibi önce kentin kendisi ve sarayında yer alan heykeltıraşlık eserleridir. Kentin başkent olması ve ilk defa I. Darius tarafından kurulmuş olması başlı başına bir gücü temsil etmektedir. Kent içinde yer alan Apadana Saray'ında ise bu gücün sınırları ve gücün altında yatan sadakat ve hoş görü gösterilmiştir. Apadana Saray'ının merdivenlerinde yer alan kabartmalarında işlenen Nevroz kutlamaları nedeniyle toplanan tören alayı, Pers İmparatorluğu'nun sınırlarının büyüklüğü ve bu sınırlar içerisinde yaşayan tebaanın imparatorlarına duyduğu hoş görü ve sadakati İmparatorun huzuruna çıkanlara gösterilmek istenmiştir. Tören alayında yer alan satraplar imparatorlarına karşı duyduğu memnuniyetlerini, bölgelerini temsil eden hediyeleri sunarak göstermiştir. Bu ileti merdivenin başlangıcından başlayıp İmparatorun tahtına kadar ilerleyerek sahnede bir devamlılık sunmaktadır. Sahnelerde Pers İmparatorluğuna bağlı bütün satraplıklar işlenmiştir. Burada iki yönlü bir gönderme işlenmiştir. İlki tebaasına sadık yüce gönüllü imparator imajıdır. Bu

gösterge, satrapların ellerinde hediyelerle imparatorun huzuruna çıkmasıdır. İkinci göndermede satrapların İmparatorlarına karşı duydukları hoşnutluk ve sadakattir.

I. Darius'un tören alayı sahnesi günümüzde de aynı şekilde algılanacak bir biçimde ve hareketlilikte işlenmiştir. Tören alayında el ele tutuşan figürler sahneye bir sıcaklık katmıştır. Tören alayı sahnesinin hoşgörü olarak algılanabilir olması toplumun deneyimlerinde hediye faktörünün olumlu bir tutum olarak deneyimlenmesidir. I. Darius'un hoşgörüsü kadar gaddarlığı da bir yapıtında birebir işlenmiştir. Nakş-ı rüstem'de yaptırdığı kabartma tek anlam tek işlev içermektedir. Doğrudan anlam yerini yan anlama bırakıyor. Yani direk ikinci işlev kullanılmıştır. I. Darius'a karşı isyan eden biri veya birilerinin cezasız kalmayacağını mesajı verilir.

Parthenon, ne İmparator ne de Kral sadece bir devlet adamı olan Perikles tarafından inşa edilmiştir. Perikles kendi ideolojisini zorda olsa halka kabullendirmiştir. Bunu nasıl yapacağını toplumu nasıl ikna edeceğini çok iyi bilmekteydi, toplumun kullanım alanlarına yöneldi ve toplumun ortak paydalarının olduğu kamusal alanlar inşa etti. Kabuğuna çekilmiş bir devleti yeniden ayağı kaldırdı. Bunu yaparken askeri gücünden ziyade halkı bunu istemeye zorladı. Bu zorlama fiili bir zorlama değildi, retorik ile halka kendi düşüncesinin aslında kendilerinin düşüncesi olduğuna inandırdı. Perikles Atina'nın yönetim biçimini değiştirip yerine demokrasiyi getirdi. Atina'nın ve Atina tekelinde, kendisinin yükselişini inşa ettirdiği Parthenon'da gösterdi. Parthenon hem bir hazine odası hem de Athena'ya adanmış bir tapınaktır. Tapınaklar değişmeyen bir duygu dünyası ve dokunulmazlığı olan mekânlardır. Perikles inşa ettirdiği tapınağın giderlerini, Attika Delos Deniz Birliğine ait ve Atina'ya taşıdığı hazineden karşılamıştı. Bu hazineyi kullanırken halkın parasını yine halkı için kullandığını ifade etmişti.

Hazinenin Atina'da yer alması Atina'ya Yunan dünyasının koruyucu kimliğini kazandırmıştır. Parthenon'da kullanılan metop ve frizlerde işlenen konular bunun temsilini içermektedir.

Parthenon'un doğu alınlığında Athena'nın doğuşunun tasviri "aklın gücünün açığa çıkmasını ve Athena'nın, bilgeliğin, uygarlığın, Atina lideri ve odak noktası olarak ışığın kuruluşunu" temsil ettiği düşünülebilir. Ayrıca Athena'nın doğuşu yeni bir düzeni de işaret etmekte; Pers istilasına son veren Perikles'in yeni demokratik düzenine çağırışım yapabilecek iyi bir sahnedir. Her iki alınlık da Atinalıların Doğulu düşmanlarına karşı kudretini ve büyüklüğünü müjdeliyor ve muhtemelen aynı zamanda, daha yakın olan komşular için de, şehrin mirasının ve onların koruyucusu Athena'nın kutlanmasıdır. Alınlıklarda işlenen konunun detaylı açıklaması metoplarda ve frizlerde verilmiştir. Metoplarda işlenen konular halkın aşına olduğu, yani duyusal olarak önceden algıladıkları mitolojik sahnelerdir. Ayrıca mitolojik evrenin gerçeklik ile bağlantısını Panathenaia Athena şenliğinin tasvir edildiği frizle verilmiştir. Metoplarda işlenen Gigantomachia, Amazonomakhia sahnesi Pers mücadelesine gönderme yapmaktadır. Savaş sonucunda galip gelen Atina'nın uzun süredir kutlanmayan Panathenaia şenliğini yeniden kutlamaya başlaması hem Panrthenon Tapınağını Yunan dünyasının kült

merkezi haline getirmiş hem de Perikles'in kişiliğini yüceltmıştır. Perikles Parthenon'u inşa ettirdiği alanlarda verdiği mesajı kuvvetlenmektedir. Tapınağın Akropolis'de inşa edilmesi demokrasiye ters düşmüş olsa da, Atina Akropolisin'deki geçmişine değinerek, Atina'nın eski gücüne yeniden kavuştuğunu vurgular.

Bir imparatorluğun hâkimiyeti altında yaşayan lakin kendi siyasi gücünü ve bulunduğu bölgeyi elinde tutmaya çalışan Hekatomnidler Sülalesi arafta kalmış ve bu kalmışlığı en iyi şekilde değerlendirmeye çalışmış bir Pers satraplığıdır. Bir yandan Pers hâkimiyetinden çok hoşnut olmayan, diğer yandan da Pers gücünün gerçekliği; aynı zamanda ortada Yunan dünyasıyla kurdukları ticari ilişkiler. Hetomnidlerin kimliğini oluşturan ana etmenlerdir. Bunların tümü tek bir mimari yapıda birleştirilmiştir. Bu yapı, Maussollos tarafından yaptırıldığı bilinen Andron B'dir. Dış cephedeki Yunan stili, bu bölgedeki Pers gücünün azaldığı şeklinde yorumlanabilir. Bununla birlikte Pers İmparatorluğu'nun egemenliğindeki Satraplık olduğu için hala Pers kültürüne atıfta bulunuyor olabilir. Her iki durumda da Andron B'nin çatısında kullanılan sfenksler Pers otoritesini hatırlatıyordu. Maussollos, Labraunda'da kutlanan şenliklerde soyluları yaptırdığı tören salonunda bir araya getirmekteydi. Yapıda Dor ve Ion düzenlerinin birlikte kullanımı Batı Anadolu halklarının moderatörü ve hükümdarı olma yönündeki siyasi hırsları için etkili bir gösterge yöntemi olduğuna işaret etmektedir. Bundan dolayı Andron B yapısı mekânsal olarak bir gösterge niteliği taşımaktadır. Yapıyı anlamlandıran Maussollos, yapıda anlamlandırılan ise Pers gerçekliği yanında Maussollos'un Batı Anadolu halklarına hükmetme isteğidir. Anlamlandırılan mesaj yapının ikinci işlevidir (yan anlam). Maussollos sadece Andron B'yi değil, bilakis yapının konumlandırıldığı Labraunda Kutsal alanını da başlı başına bir gösterge olarak kullanmıştır. Labraunda Kutsal alanının yeniden inşası ile Kariyalıların atalarından kalan yerel mabetlerin ve tanrıların ihtişamını tekrar canlandırarak, kadim geçmişlerini vurgulayan stratejik bir adım atılmıştır.

Pergamon Zeus Altarı'nda Parthenon Tapınağı'na benzer sahneler göze çarpar. Parthenon Tapınağı'nda Atina'nın yükselişini ve Atina'nın Yunan Devletlerinin koruyucusu pozisyonunda olduğunu ve bunu da Parthenon Tapınağı'nda gösterdiği aşıkârdır. Pergamon Zeus Altarı'nda da benzer simgeler yer almaktadır. I. Attalos'un Galatlara karşı elde ettiği zafer sonucunda; Pergamon Anadolu kentleri arasında özgürlük garantörü olarak ön plana çıkar. II. Eumenes bunu topluma tekrar hatırlatmak için sunağın frizlerinde Galatlara karşı verilen mücadeleyi işlemiştir. Bu mücadeleyi toplumun Parthenonda aşına olduğu Gigantomachia sahnesi ile vermiştir. Bu savaşı veren Attalos hanedanının aynı zamanda kahraman ve tanrısal bir soydan geldiğini göstermek için ise Temenos duvarlarının frizinde kentin kurucusu Telephos'un hayatı konu edinmiştir. II. Eumenes bunu yaparak Pergamon'u Helenistik Dünyanın başkenti konumunda olduğunu toplum alt deneyimlerini kullanarak algılarına yerleştirmiştir. Bu alt deneyimler toplumun Parthenon Tapınağı'nda aşına olduğu mitolojik sahnelerdir.

Şu ana kadar değindiğimiz yapıtlarda sürekli olarak mitolojik sahneler kullanıldığını gördük. Bunun temel nedenlerinden biri, anıtların inşa edildiği bölgelerdeki ve zaman aralığındaki toplumların

mitolojik bir evrende yaşadıklarını ve dini duygularının yoğun yaşandığı bir süreç deneyimlediklerinin ispatıdır. Bu deneyimlerinin siyasi amaçlar güdülerek kullanılması göstergebilimsel yaklaşımdır.

Roma dünyasında göstergebilimsel alan daha da genişler. Bunu İmparator Augustus, çok açık bir şekilde vurgulamıştır. Augustus kişiliği kendinden sonra gelen imparatorlar için bir gösterge niteliği kazanmıştır. Augustus'un kendi sürecinde inşa ettirdiği ve adına inşa edilen yapılar bir gösterge niteliği taşımaktadır. Augustus'un onuruna inşa edilen Ara Pacis, Augustus kişiliğinin somutlaştırılmış halidir. İyi bir baba iyi bir eş iyi bir vatandaş ve iyi bir kul olma özelliği Ara Pacis anıtı'nın duvarlarında tören alayında konu edinmiştir. Aynı zamanda bu tören alayı Parthenon Tapınak frizindeki Panathenaia şenliği hatırlatmaktadır. Ara Pacis öncelikle içerdiği heykeltıraşlık eserleri ile sonrada bulunduğu konum itibari ile tam bir ileti aracıdır. Ara Pacis'teki iletilerden biride Augustus'un soy ağacını temellendirmesidir. Bu temel Augustus soyunun tanrısallık bağlarını göstermektedir. Böylelikle tanrısallığı ile beşeri durumunun arasındaki fark kaldırılmış olur. Ara Pacis, Augustus Mausoleumu'nun ve Güneş Saat'inin yanında yer almaktadır. Bu komplekste yer alan Güneş Saat'inin Obeliski, Augustus tarafından Mısır'dan getirilmiştir. Obeliskin birincil anlamı korunmuş ikincil işlevi yerini başka ikincil işleve bırakmış bir göstergedir. Birincil işlevi, Güneş Saatinin bir parçası olması yani saat görevi, ikinci ve yeni işlevi yani yeni anlamı Mısır'ın fethinin bir simgesi olmasıdır. Aynı zamanda saatin kendisi göstergesel bir araç olarak kullanılmıştır. 23 Eylülde Obeliskin gölgesi Ara Pacis'in üzerine düşmektedir. Böylelikle Augustus'un doğumu ile barışın geldiği vurgulanmış olur. Bu mimari kompleksin bir diğer parçası Augustus Mausoleumu dur. Mausoleum'un önünde yer alan yazıt ile beraber mimari komplekste bitmeyen bir döngü yaratılır. Öncelikle Mausoleum'un yanına giden biri yazıtı okuduğunda Augustus'un gücü ile etkilenir. Oradan Ara Pacis'e vardığında bu gücün canlandırılması ile karşılaşır. Ve onun yanında hemen yer alan Güneş Saat'inin kişide uyandırdığı zaman kavramı ile Augustus gücünün ve barışının bitmek bilmeyen döngüsü izleyiciyi her yerden sarar. Mimari kompleks bu üç yapı ile bir sonsuzluk döngüsü yaratmış olur. Bu döngünün tamamında alt deneyimler kullanılmıştır. Obelisk ile zaman kavramı ve Mısır, Ara Pacis te kullanılan mitolojik sahneler ile kurucu/kurtarıcı fikri ve direkt anlam içeren Mausoleum önündeki yazıt. Augustus'un yarattığı bu kompleksin altında yatan güç ve tanrısallık ideolojisi kurucu irade olarak bir sonraki nesilleri etkisi altına alacaktır.

İmparator Nero yaptırdığı Domus Aurea ile kurucu iradenin dışına çıkar. Kendi şahsına görkemli bir saray yaptırır. Yaptırdığı sarayın yeni anlamı Kurucu İradenin yok sayılmasıdır. Burada asıl dikkat çeken husus Nero'nun sarayını ondan sonra gelen imparatorlar için bir gösterge niteliği taşımasıdır. Nero'dan sonra gelen İmparatorlar kurucu iradeye tekrar dönmek için Nero'nun yaptırdığı kötü anılara sahip olan Domus Aurea'yı ortadan kaldırır. Bunun sebebi toplumda tanrısallık güce sahip olduğu düşünülen İmparator Augustus'un kurduğu temeller üzerinde devam ettiklerini göstermek istemeleridir. Bunun en iyi yolu toplumun ortak noktada bulunduğu kamusal ve dini duygulara seslenen kamusal ve dini yapılar inşa ettirmek olmuştur. Vespasianus bunun adımı atan ilk kişidir. Toplumun üzerinde kötü

etkisi olan Dumus Aurea'yı yıkıp yerine Colloseum'u inşa eder. Bunun halk nezdinde gördüğü tepkiyi Ozan Martias şiirinde aktarmıştır. Domus Aurea'nın büyüklüğünden kaynaklı tamamen ortadan kaldırılamamıştır. Bunu takiben Traianus Hamamı ve Hadrianus'un Venüs ve Roma Tapınağı da Domus Aurea'nın üzerine inşa edilir. Böylelikle Domus Aurea'nın tamamı bu yapıların altına gömülür.

Amaçlanmış Anımsatma Değeri olan Anıtlara baktığımızda kamusal yapıların tarihten bu yana belli bir düşünceyi ve ideolojiyi kitlelere kabullendirmeye çalıştıklarını görmekteyiz. Bu kabullendirme, kitlelerin alt deneyimleri kullanılarak mekânda sergilenen fikrin kitlenin fikriymiş gibi empoze edilmesidir. Bu sayede geçmiş, an ve gelecek tasarlanmaktadır. Antik Anıtlara göstergebilim çerçevesinde bakıldığında yapıların tek bir anlam içermediğini birden fazla anlam ve ileti taşıdığını görmekteyiz. Bu durumu aşağıda sunulan Ek 1 deki tabloda net olarak ifade edebiliriz:

Sonuç olarak Vitruvius'un vurguladığı Anlamlandırıcı ve Anlamlandırılan ilişkisinin, göstergebilimin merkezinde yer alan gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki ile benzer olduğu önerilmiştir. Ayrıca Antik Anıtlar'da sunulan göstergeler, Eco'nun düz anlam/yan anlam ve işlevler şeması kapsamında ilk kez sunulmuştur. Özellikle seçili antik anıtlar ile Eco'nun düz anlam/yan anlam ve işlevler şemasının bir tablo ile sunulması, göstergebilimin antik anıtlar kapsamında kullanılması uygun bir metot olduğuna işaret etmektedir.

KAYNAKLAR

- Ağaoğulları Mehnet Ali. “Sokrates’ten Jekobenlere” *Batı’da Düşünceler*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015
- Ahl, Augustus William. Outline of Persian History Based on The Cunei Form İnscriptions. United States of America: Kessinger Publishing, 2009
- Akbaş Gamze. Semiotic Analysis in Space and Communication, *A+ArchDesign*, 5/2 (2019). 93.
- Aristoteles. *Atinalılar Devleti*, Çev. Furkan Akderin. İstanbul: Alfa Yayınları, 2005
- Aristoteles. *Peri Hermeneias*, “Yorum Üzerine” Çeviren. Saffet Babubür. Ankara: İmge Kitapevi Yayınları, 1996
- Aristoteles. *Retorik*, Çeviren. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995
- Arslan, Anıl. Mylasa’dan Halikarnassos’a Hekatomnidler, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6/25, (2013): 48-49
- Augustus. *Monumentum Ancyranum “Ankara Anıtı”*, Çeviren. Çiğdem Dürüşken. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2009
- Ball, Larry F. The Domus Aurea and The Roman Architectural Revolution. Cambridge: Cambridge University Press, 2003
- Baran, Abdülkadir. Hekatomnidler devri (İonia Rönesansı), *Arkeoloji ve Arkeologlar Derneği Dergisi*, 14, (2002):18-20
- Baran, Abdülkadir. Karya Bölgesi’nde Persler, *Akütel Arkeoloji Dergisi*, 5/25, (2012): 93
- Barnett, Richard David. Persepolis, Iraq, 19/1 (1957): 77
- Barnett, Richard David. Werner Forman, Assyrian palace reliefs in the British Museum, London: British Museum, 1970,
- Belgin, Ayşe - C. Henry, Olivier. *Karia’nın Katmanları, Karialılar denizcilerden kent kurucularına*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020
- Beste, Heinz-jürgen. Neue Einblicke in die Errichtung der Domus Aurea des Nero, Deutsches Archäologisches Institut, Ausgabe / Issue 2, (2016): 301
- Bomgardner, David. *The Story of the Roman Amphitheatre*. New York: Routledge, 2021
- Bottero, Jeon. *Mezopotamya Yazı, Akıl ve Tanrılar*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları, 2012
- Bronner, Simon J. Concepts in The Study of Meterial Aspects of American Folk Culture, *Folklore Forum* 12 2/3 (1979)
- Bruno, Jacobs, , Cyropaedia and The “Gift-Bearer Reliefs” From The So-Called Apadana at Persepolis, in. *Classica et Orientalia Band 22, Ancient Information on Persia Re-assessed: Xenophon’s Cyropaedia “Proceedings of a Conference Held at Marburg in Honour of Christopher J. Tuplin, December 1–2, 2017”*. Germany: Harrassowitz Verlag, 2020
- Bruy. J. B, Cook.S.A, Adcock.F.E. The Cambridge Ancient History. Cambridge: Cambridge University Press 1925
- Burford, Alison. The Builders Of The Parthenon, *Greece & Rome*, 10, (1963): 25
- Burland, Molly Swetnam. Aegyptus Redacta: The Egyptian Obelisk in the Augustan Campus Martius, *The Art Bulletin*, 92/3, (2010): 135
- Büyükozer, Aytekin. Knidos ve İonia Rönesansı, *TÜBA-AR*, 30, (2022): 68
- Calomino, Dario. Emperor or God? The Posthumous Commemoration of Augustus in Rome and the Provinces, *Royal Numismatic Society*, Vol 175, (2015): 57-58

- Cancik Kirschbaum. Eva. *Assurlular "Tarih, Toplum, Kültür"* Çeviren. Firuzan Gürbüz Gerhold, İstanbul: Alfa Yayınları, 2020
- Chase, Stuart. *Power of Words, The United States of America, Harcourt, Brace and Company*. New York: 1953
- Cobley, Paul and Jansz, Litza. *Semiotics Introducing*. Avustralya: by McPherson's Printing Group, Victoria, 1997
- Connelly, Joan. B. Parthenon and Parthenoi: A Mythological Interpretation of the Parthenon Frieze, *American Journal of Archaeology*, 100/1, (1996): 53
- Cool Root, Margaret. 1985 The Parthenon Frieze and The Apadana Reliefs at Persepolis: Reassessing a Programmatic Relationship, *American Journal of Archaeology*, 89/1, *Centennial Issue* (Jan., 1985): 109
- Coşkun, İsmail. Yeni Asur Dönemi II. Asurnasirpal/Ziyafet Steli. Sokrates Disiplinlerarası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8/22 (2022), 3
- Çivelek, Makbule ve Oğuz Türkay. Göstergebilimin Kuramsal Açısından İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma, *Alanya Akademik Bakış Dergisi*, 4/3 (2021): 773
- Dio, Cassius. *Roman History, Volume VIII, Translation by Earnest Cary and Herbert B. Foster*. Cambridge: Harvard University Press, 1925
- Doğer, Ersin. Roma Heykeltıraşlığı, *Ege Üniversitesi Yayınları Yayın No. 146*, (2009)
- Drew, D.Van. Western Illinois Review "The Colosseum as an Enduring Icon of Rome", *Ancient History Magazine*, Vol. I (Erişim Tarihi 18.09.2009): 5
- Durugönül, Serra. *Heykeller Konuşabilseydi*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2018
- Durugönül, Serra. *Roma Devlet Kabartmalarında Propaganda ve Sanat*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2021
- Eck, Werner. *Augustus Dönemi*, Çeviren. Deniz Berk Tokbudak. Ankara: Doruk Yayınları, 2020
- Eco, Umberto. *Apocalittici e Integrati*. Spain: Editorial Lumen, 1965
- Eco, Umberto. *Mimarlık Göstergebilim*. İstanbul: Daimon Yayınları, 2019
- Eitner, Lorenz. Sources & Documents, In *The History of Art Series*, edited by H. W. Janson Neoclassicism and "Romanticism:1750-1850", United States of America, by Prentice HALL, INC, 1970
- Elyıldırım, Selma. *Göstergebilim Kuramları*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2020
- Ersoy Yaşar. Anlambilimden Göstergebilime Antik Yunan Betimlemelerini Çözümleme Yöntemleri: Tarihsel bir değerlendirme içinde. *Arkeoloji ve Göstergebilim*, İstanbul: Ege Yayınları 2019
- Fink, Gerhard. *Antik Mitolojide Kim Kimdir?*. İzmir: İlya İzmir Yayınevi, 2004
- Florioti, H. Hande Duymuş. Eski Mezopotamya'da Kehanet Olgusuna Genel Bir Bakış, *Tarih Okulu Dergisi*, 6/15 (2013): 25.
- Foucault, Michel. Des espaces autres, *Empan* 2 (2004)
- Fusco, Renato De. Kitle İletişim Aracı Olarak Mimarlık. Ankara: Arketon Yayınları, 1967
- Garrison, Mark B. The Ritüel Landscape at Persepolis "Glyptic Imagery From The Persepolis Fortification and Treasury Archives". Chicago: Chicago Üniversitesi, 2017
- Gates, Charles. *Ancient Cities: The archaeology of urban life in the Ancient Near East and Egypt, Greece, and Rome*. New York: Routledge Publishing, 2011
- Gates, Charles. *Antik Kentler "Antik Yakındoğu, Mısır, Yunan ve Roma'da kentsel Yaşamın Arkeolojisi*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2015

- Gehrke, Hans-Joachim. Pergamon'un Tarihçesi "Pergamon, Anadolu'da Helenistik Bir Başkent-Felix Pirson-Andreas Scholl". İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023
- Gider Büyükozer Zeliha. Anadolu Dor Mimarisi M.Ö.4 yy, *Anadolu Arkeoloji Araştırmaları Dergisi*, 2, (2019): 114.
- Giovanni, Manetti. "Ancient Semiotics", içinde, The Routledge Companion to Semiotics, Paul Cobley. New York: Routledge Publishing, 2010
- Griyson, Albert Kirk. Assyrian Rulers of the Early First Millennium B.C. I (1114-859B.C.), in The Royal Inscriptions of Mesopotamia Assyrian Periods Volume 2. Canada: University of Toronto Press, 2002
- H, Nieswandt. (1995) Zur Herrsrepresentation am Nereiden-Monument von Xanthos anhand des Jagd-Opfer-und Gelagefrieses, içinde. LYKIA Anadolu- Akdeniz Kùltürleri. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Likya Araştırma Merkezi ve Arkeoloji Bölümü Süreli Yayın, 1995
- H, Richard, Wilkinson. The Complete Temples of Ancient Egypt. Newyork: Allston Branch Library Thames and Hudson, 2000
- Harknes, Margaret Elise. Assyrian Life and History. London: The Religious Tract Society, 19..?), (<https://archive.org/details/assyrianlifeandh00harkuoft>)
- Harmanşah, Ömür. Eski Yakınoğu'da Kent, Bellek, Anıt. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2015
- Hatice, Değirmencioğlu. (2012), İran ve İran Azerbaycan Sütunlu Salonları ve Apadanaları Üzerine Bir Değerdendirme, İdil Sanat ve Dil Dergisi, 1/2, (2012): 135
- Hellström, Pontus. The Architectural Layout of Hecatomnid Labraunda, *Revue Archéologique, Nouvelle Série, Fasc 2*, (1991): 297
- Hellström, Pontus. Labraunda (Labranda) Kutsal Alanında Hekatomnid Gücün Sergilenmesi, *Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakùltesi Dergisi*, 45/2, (2005): 19-20
- Henry, Oliver. Karia ve Kariahılar, çev., Ömer Aygün, içinde. Milas/Çomakdağ "Güney Ege Bölgesinde Arkeoloji, Tarihi ve Kırsal Mimari". İstanbul: Published by Milli Reasürans T.A.S, 2010
- Hodder, Ian. Theory and Practice in Archaeology. New York: Routledge Publishing, 2005
- Holscher, Tonio. T.Hölscher, The City of Athens: Space, Symbol, Structure, in: A. Molho – K. Raaflaub – J. Emlen (eds.), City States in Classical Antiquity and Medieval Italy, Stuttgart. Published in the United States of America: The University of Michigan Press, 1991
- Ionescu, Dan-Tudor. The Mythology hhnjof The Ara Pacis Augustae: Iconography and Symbolism, *Acta Ant. Hung*, 55, (2015): 18
- Jacobs Bruno. Achanenidische Kunst- Kunst im Achameni Denreich, in *Archaologische Mitteilungen Aus Iran Und Turan Band 34*, Berlin: Deutsches Archaeologisches Institut Eurasien-Abteilung Aussenstelle Teheran, (2002), 357-363
- Jacobs, Jacobs, Rollinger, Robert. Einleitende Bemerkungen zu den Achämeniden und ihrem Hof, in *Der Achämenidenhof The Achaemenid Court*. Germany: Otco Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden, 2010
- Kalelioğlu, Murat. Göstergebilim Kuramının Genel Bir Değerdendirmesi, Türkiye'deki Yeri ve Önemi. *Söylem Dergisi*. 6/1 (2021), 190
- Kastner, Volker. Sunak Terası, içinde. Felix Pirson and Andreas Scholl, Pergamon, "Anadolu'da Helenistik Bir Başkent". İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023
- Kaya, Mehmet Ali. *Anadolu'daki Galatlar ve Galatya Tarihi*. İzmir: İlya Yayınları, 2005
- Kershosp. P. Studie İn Ancient Persiannis (1905). London: Kessinger Publishing, 2010
- Köroğlu, Kemalettin. *Eski Mezopotamya Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2020

- Lendering, Jona. *Roma Mermer Şehir*, Çeviren. Burak Sengir. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2011
- Lougier, Marc Antoni. *Essai Sur Larchitecture*, (Paris: Kessirge Publishing, 2010),
- Marco Merola and Lorenzo Colantoni. Rome's Domus Aurea, *Archaeological Diggings*, (2015): 10-15
- Marraais, Elizabeth. Luis Jaime Castillo and Timothy Earle, İdeology Materialization and Powel Strategies, *Current Anthropology*, 37/1 (1996), 15-16
- Megahid, Ahmed. Hibis Temple: A monument to artistic mastery in Egyptian desert, (Erişim tarihi 2.12.2018) (<https://thearabweekly.com/hibis-temple-monument-artistic-mastery-egyptian-desert>)
- Morris, Ian and Scheidel, Walter. The Dynamics of Ancient Empires "State Power from Assyria to Byzantium". New York: by Oxford University Press Inc, 2009
- Norberg Schulz, Christian. "History of World Architecture" Late Baroque and Rococo Architecture. New York: Electa Editrice, 1985
- O'brien, Patrick K. Oxford Atlas of World History. London: Philip's, 2002
- Öğüş, Esen. *Klasik Arkeoloji ve Yapısalcı Göstergebilim İlişkisi Üzerine*, içinde Arkeoloji ve Göstergebilim. İstanbul: Ege Yayınları, 2021
- Ökse, A. Tuba. *İşlev Analizlerinde Göstergelerin Yorumlanması: Gre Virike Örneği*, içinde. Arkeoloji ve Göstergebilim. İstanbul: Ege Yayınları 2021
- Özkan, Serap. Behistun Yazıtı'nda Bahsi Geçen Fiziksel Şiddet İçerikli Cezalar, *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 10/1 (2023): 20-25
- Öztürk, Esengül Akıncı. Augustus'un Yayılmacı Politikası Doğası Üzerine, *TAD*, C.37/S. 63, 2018, 1-15 (2018): 2,3
- Paterculus. *Valleius, History of Roma*. Chicago: University of Chicago 2019
- Platon. *Cratylus*, Çeviren. Benjamin Jowett. İstanbul: Duvar Yayınları, 2021
- Platon. *Gorgias*, Çeviren, Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2023
- Plinius. *Genç Plinius'un Anadolu'ya Mektupları*, Çeviren. Çiğdem Dürüşken. Ankara: Yapı Kredi Yayınları, 2001
- Plutarkhos. *Yaşamlar; Perikles ve Fabius*, Çeviren, Meriç Mete. İstanbul: İdea Yayınevi, 2005
- Preucel, Robert W. *Arkeolojik Göstergebilim, içinde Arkeoloji ve Göstergebilim*. İstanbul: Ege Yayınları, 2021
- Prown, Jules David. Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method, *Winterthur Portfolio* 17/1 (1982)
- Riegl, Alois. *Modern Anıt Kültü "Doğası ve Kökeni"* çev. Erdem Ceylan. İstanbul: Arketon Yayınları, 2022
- Rossi, Aldo. *L'architettura della citta*. Italy: Città. StudiEdizioni, 1978
- Roth, Leland M. *Mimarlığın Öyküsü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2002
- Saussure, Ferdinand. *Genel Dilbilim Dersleri*, çeviren. Berke Vardar. İstanbul: Multilingual, 1998
- Sennet, Richard. *Gözün Vicdanı "Kent Tasarımı ve Toplumsal Yaşam"*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019
- Sennett, Richard. *Ten ve Taş "Batı Uygarlığında Beden ve Şehir"*, Çeviren, Tuncay Birkan İstanbul: Metis Yayınları, 2008
- Sevin, Veli. *Yeni Assur Sanatı I Mimarlık*. Ankara: Türk Tarik Kurumu Basımevi, 1999
- Sina, Ayşe. Eleusis'de Demeter Kültü ve Kadın Ritüelleri. Ankara: *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 44/1 (2004): 43-44

- Sina, Ayşen. *Atinalı Perikles Yaşamı ve Dönemi*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2023
- Sodo, Armida, Artioli, Domenico, Botti, Alberto, De Palma, Giovanna, Giovagnoli, Annamaria, Mariottini, Maurizio, Paradisi, Alessandra, Costantino Polidoro and Maria Antonietta Ricci. The colours of Etruscan painting: a study on the Tomba dell'Orco in the necropolis of Tarquinia, *J. Raman Spectrosc*, 39, (2008)
- Strabon. *Geographika, Antik Anadolu coğrafyası*, Çeviren, Adnan Pekman. İstanbul: Arkeoloji ve sanat yayınları, 2000
- Suetonius. *On İki Caesar'ın Yaşamı*, Çeviren, Gül Özaktürk ve Ü. Fafo Telatar. Ankara: Doğubatı Yayınları, 2019
- Sumerson, John. *Mimarlığın Klasik Dili*, Çeviren. Turgut Saner. İstanbul: Homer Kitapevi, 2005
- Tekin, Oğuz. *Eski Yunan ve Roma Tarihine Giriş*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008
- Thoreau, Henry David. *Walking*. Cambridge: The Riverside Press, 1914
- Thukydides. *Peloponnesos Savaşları*, Çeviren, Furkan Akderin. İstanbul: Belge Yayınları, 2020
- Toneli, Maria Cristina. Giovanni Klaus Koenig "Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)". Firenze: Firenze University Press, 2020
- Tyson, Lois. *critical theory today*. New York: Routledge Publishing, 2006
- Vitruvius. *Mimarlık Üzerine*, Çeviren. Çiğdem Dürüşken. İstanbul: Alfa Yayınları, 2019
- Yi-Chang, Young-soo. A Study of The Costume Expressed In The Reliefs of Tribute on The Stairs of The Apadana Palace of Persepolis in The Persian Achaemenes Dynasty, *Journal of The Korean Society of Costume*, 58/6 (2008): 125
- Yiğitpaşa, Davut, Osman Öztürk. Yeni Verilerle Anadolu'da Pers Mimarisi Geleneği: Apadanalar, *Uluslararası Eskiçağ Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 2/2 Eylül, (2020), 242

EKLER

Yapılan değerlendirme sonucunda Antik Anıtların Göstergebilimsel dizimi

				GÖSTERGE		
				Anlamlandırılan (Gösterilen)		
Bölge	Yapı	Anlamlandırılan	Birinci İşlev (Düz Anlam)	Gösteren	İkinci İşlev (Yan Anlam)	İkinci Yeni İşlev (Yan Anlam)
Assur Krallığı	Nimrut Tapınağı	II. Assur-nasir-apil	Tanrıya ibadet edilen mekân	Tanrı Ninurta'ya yüklenen özellik ve Ninurta'nın yeniden tasfir edildiği kabartma	Yeni düzen ve yeni bir dönemin başladığı haberi	II. Assur-nasir-apil'in tanrıyla arasındaki bağların kuvvetlenmesi
	Kuzeybatı Sarayı	II. Assur-nasir-apil	Hükümdarın ikamet ettiği mekân	Saray içerisinde kullanılan kabartmalar ve yazıt	Tanrının Krala verdiği güç ile elde ettiği hâkimiyet alanı	
Pers İmparatorluğu	Apadana Sarayı	I. Darius	Çeşitli kutlamaların ve toplantıların yapıldığı mekân	Saray merdiveni kabartmaları	İmparatorun sadakati ve hoşgörüsü ve tebaanın İmparatora	İmparatorun gücü ve kudreti

					duyduğu memnuniyet	
Atina Devleti	Pergamon Tapınağı	Perikles	Tanrıya ibadet edilen mekân	Tapınağın işlevi ve tapınakta kullanılan kabartmalar	Atina ve Perikles'in yükselişi	Hazine odası için bir kılıf
Hekatomnidler	Andron B	Maussolos	Çeşitli kutlama, toplantı yemeklerinin yendiği mekân	Mekânda kullanılan düzenler, çatı da yer alan sfenks ve mekânın bulunduğu alan	Pers gerçekliği yanında Maussollos'un Batı Anadolu halklarına hükmetme isteği	
Pergamon Krallığı	Pergamon Zeus Altarı	Attalos Hanedanlığı	Kutsal mekân Sunak	Yapıda kullanılan kabartmalar	Attalos Hanedanlığının gücü ve kutsal soy dayanağı	Helen toplumunun koruyucusu
Roma İmparatorluğu	Augustus Mausoleumu	Augustus	Mezar	Mausoleum'un önünde yer alan yazıt	Augustus'un yaptığı işleri sergilediği mekân, kurucu irade ve felsefesinin sunulduğu ifade	Mimari komplekste Sonsuz zaman döngüsü yaratılarak bitmeyen bir güç aktarımı verilmiştir.

Roma İmparatorluğu	Ara Pacis	Augustus	Kutsallığı olan mekân	Yapıda kullanılan kabartmalar ve yapının konumu	Tanrısal soy dayanağı	Mimari komplekste Sonsuz zaman döngüsü yaratılarak bitmeyen bir güç aktarımı verilmiştir.
	Güneş Saati	Augustus	Saat	Obeliskin konumu, birinci işlevi ve kaybolan birinci işlevi (dikili taş)	Mısır'ın fethi ve Augustus ile başlayan yeni barış ve refah zamanı	Mimari komplekste Sonsuz zaman döngüsü yaratılarak bitmeyen bir güç aktarımı verilmiştir.
	Domus Aurea	Nero	Hükümdarın ikamet ettiği mekân	Nero kişiliği ve yapının kendisi	Kurucu iradedden kopuş	Kişisel fayda
	Colosseum	Vespasianus	Eğlence mekânı	Konumu	Kurucu iradeye tekrardan dönüş	Kamusal yarar
	Traianus Hamamı	Traianus	Bireyin ve toplumun ihtiyaçlarını giderdiği mekân	Konumu	Kurucu iradeye Tekrardan dönüş	Kamusal yarar

	Venüs ve Roma Tapınağı	Hadrianus	Tanrılara ibadet edilen mekân	Konumu	Kurucu iradeye tekrardan dönüş	Kamusal yarar
--	---------------------------	-----------	----------------------------------	--------	-----------------------------------	---------------

BENZERLİK RAPORU ÖZET SAYFASI

Göstergebilim Işığında Antik Anıtlar

ORJİNALLIK RAPORU

% **18**

BENZERLİK ENDEKSİ

% **17**

İNTERNET KAYNAKLARI

% **4**

YAYINLAR

% **6**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	socratesjournal.org	%2
	İnternet Kaynağı	
2	acikbilim.yok.gov.tr	%2
	İnternet Kaynağı	
3	issuu.com	%1
	İnternet Kaynağı	
4	dergipark.org.tr	%1
	İnternet Kaynağı	
5	turuz.com	%1
	İnternet Kaynağı	
6	www.researchgate.net	%1
	İnternet Kaynağı	
7	docplayer.biz.tr	%1
	İnternet Kaynağı	
8	Submitted to Bozok Üniversitesi	<%1
	Öğrenci Ödevi	
9	archive.org	<%1
	İnternet Kaynağı	

ÖZGEÇMİŞ

