TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ARKEOLOJİ ANABILIM DALI

KLASİK ARKEOLOJİ BİLİM DALI

ANTİK ROMA RÖLYEF SANATINDA BARBAR BETİMLERİNİN İKONOGRAFİK VE STİLİSTİK AÇIDAN DEĞERLENDİRMESİ: KÜLTÜREL VE POLİTİK BAĞLAMDA BİR YAKLAŞIM

Yüksek Lisans Tezi

Halenur ERDOĞAN

Ankara, 2025

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ARKEOLOJİ ANABİLİM DALI

KLASİK ARKEOLOJİ BİLİM DALI

ANTİK ROMA RÖLYEF SANATINDA BARBAR BETİMLERİNİN İKONOGRAFİK VE STİLİSTİK AÇIDAN DEĞERLENDİRMESİ: KÜLTÜREL VE POLİTİK BAĞLAMDA BİR YAKLAŞIM

Yüksek Lisans Tezi

Halenur ERDOĞAN

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Erhan ÖZTEPE

Ankara, 2025

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ARKEOLOJİ ANABİLİM DALI

KLASİK ARKEOLOJİ BİLİM DALI

ANTİK ROMA RÖLYEF SANATINDA BARBAR BETİMLERİNİN İKONOGRAFİK VE STİLİSTİK AÇIDAN DEĞERLENDİRMESİ: KÜLTÜREL VE POLİTİK BAĞLAMDA BİR YAKLAŞIM

YÜKSEK LISANS TEZI

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Erhan ÖZTEPE

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

1- Prof. Dr. Erhan ÖZTEPE

2- Prof. Dr. Ayşe Fatma EROL

3- Doç. Dr. Görkem KÖKDEMİR

Tez Savunması Tarihi

5.11.2025

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Prof. Dr. Erhan ÖZTEPE danışmanlığında hazırladığım **"ANTİK ROMA RÖLYEF SANATINDA BARBAR BETİMLERİNİN İKONOGRAFİK VE STİLİSTİK AÇIDAN DEĞERLENDİRMESİ: KÜLTÜREL VE POLİTİK BAĞLAMDA BİR YAKLAŞIM" (Ankara, 2025)** adlı tezli yüksek lisans tezi tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

5.03.2026

Halenur ERDOĞAN

ÖNSÖZ

Bu çalışma, klasik arkeoloji alanında önemli olan, Roma İmparatorluğu dönemine ait "barbar" temsillerini merkezine alan bir araştırmadır. Antik Roma'nın görsel kültüründe barbar figürünün nasıl inşa edildiği, hangi ideolojik amaçlara hizmet ettiği ve bu figürlerin sanat aracılığıyla ne tür politik anlamlar taşıdığı sorularına cevap aranmaktadır. Akademik çevrelerde sıkça tartışılan kimlik, öteki ve kültürel temsil kavramları, bu bağlamda yeniden değerlendirilmiştir. Roma'nın kendisi dışındaki her halkı "barbar" olarak tanımlamadığı bilinmekte olup çalışmamızda, Roma'nın "barbar" olarak nitelendirdiği halklar ve onların betimlendiği heykeltıraşlık eserleri ele alınmıştır.

Tezin oluşum sürecinde maddi kültür unsurlarının, özellikle de imparatorluk rölyeflerinin, metinsel kaynaklarla birlikte değerlendirilmesi yöntem olarak beniMS.enmiştir. Bu sayede görsel malzeme ile yazılı anlatılar arasındaki ilişkiler hem eleştirel hem de bütüncül bir yaklaşımla irdelenmiştir. Roma sanatında estetik kaygıların ideolojik içerikle nasıl iç içe geçtiğini ve görsel anlatımın izleyici üzerindeki etkisini ortaya koymaya çalışan bu çalışmada, modern yaklaşımlarından da faydalanılmıştır.

Bu tez çalışmasının her aşamasında bana yol gösteren, bilgi ve tecrübesiyle rehberlik eden değerli danışmanım Prof. Dr. Erhan ÖZTEPE'ye en içten teşekkürlerimi sunarım. Kendisinin sabrı, yönlendirmeleri ve akademik desteği olmadan bu çalışma bu noktaya ulaşamazdı. Tezimi değerlendiren, değerli görüş ve önerileriyle çalışmama katkıda bulunan ve tez jürimde yer alan kıymetli hocalarım, Prof. Dr. Ayşe Fatma EROL ve Doç. Dr. Görkem KÖKDEMİR'e derin minnettarlığımı ifade ederim. Ayrıca, bilgi ve birikimini paylaşmaktan hiç çekinmeyip manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, değerli hocam Zeynep ÇİZMELİ ÖĞÜN'e ve akademik üslubumun gelişmesinde büyük katkıları olan, öneri ve eleştirileriyle bana ışık tutan hocam Çiğdem GENÇLER

GÜRAY'a ve eğitim hayatım boyunca bana katkılarını sunmuş tüm hocalarıma yürekten teşekkür ederim. Bu uzun ve zorlu süreçte manevi destekleriyle her zaman yanımda olan sevgili babam Mesut ERDOĞAN, annem Gülperi ERDOĞAN ve babaannem Sevim ERDOĞAN'a sonsuz şükranlarımı sunarım. Varlıkları ve sevgileri bana her zaman güç ve motivasyon kaynağı olmuşlardır. Ayrıca, bu yolculukta desteklerini esirgemeyen Müjgan ASLANPAY ve Belkıs Gülen ÇELİK'e de içtenlikle teşekkür ederim. Akademik hayatım boyunca bana bilgi ve ilham veren tüm değerli hocalarıma minnettarım. Onların rehberliği ve öğretileri, bu çalışmanın temelini oluşturan en önemli unsurlardan biridir. Ve son olarak, bir kadın olarak bana bu imkanları sunan Mustafa Kemal ATATÜRK'e derin saygı ve şükranlarımı sunarım. Onun ilke ve devrimleri, kadınların eğitim ve akademik hayatta yer almasının yolunu açmış, bana bu tezi yazma ve kendimi geliştirme fırsatını vermiştir.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ……..…….…….. i

İÇİNDEKİLER ……..…….…… iii

HARİTA VE LEVHA LİSTESİ …….…….…... viii

GİRİŞ: TARİHSEL BİR KAVRAM OLARAK "BARBAR" …… 1

BİRİNCİ BÖLÜM: "BARBAR" KAVRAMI VE SANAT …… 12

1.1. Barbar Tasvirlerinin Kökeni ve "Öteki" lik ve Kimlik İnşasında Barbar Temsilleri ……12

1.2. Roma Rölyeflerinde İdeolojik Söylem ve Emperyal Propaganda ……..…13

İKİNCİ BÖLÜM: BARBAR TOPLUMLARIN KÜLTÜRLERİ ……..……... 17

2.1. Barbar Toplumların Kültürel Yapısı ve Roma'nın Barbar Toplumlara Yönelik Algısı …..17

2.1.1. Parthların Kültürel Yapısı ve Roma'nın Parth Algısı ……..… 21

2.1.2. Keltlerin Kültürel Yapısı ve Roma'nın Kelt Algısı …… 24

2.1.3. Galyalıların Kültürel Yapısı ve Roma'nın Galyalı Algısı …….…… 27

2.1.4. Britanyalıların Kültürel Yapısı ve Roma'nın Britanyalı Algısı ……..…… 30

2.1.5. Germenlerin Kültürel Yapısı ve Roma'nın Germen Algısı …… 34

2.1.6. Dacialıların Kültürel Yapısı ve Roma'nın Dacialı Algısı ……... 38

2.1.7. Sarmatların Kültürel Yapısı ve Roma'nın Sarmat Algısı …….……..... 41

2.1.8. Galatların Kültürel Yapısı ve Roma'nın Galat Algısı …….……... 45

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: BARBARLARIN GİYSİ VE EKİPMANLARI ……... 48

3.1. Parth Giysileri ve Ekipmanları …….…….…….....… 48

3.2. Kelt Giysileri ve Ekipmanları …….…….…….…… 53

3.3. Galyalı Giysileri ve Ekipmanları …….…….…….…… 55

3.4. Britanyalı Giysileri ve Ekipmanları …….…….…….. 56

3.5. Germen Giysileri ve Ekipmanları …….……...…….... 58

3.6. Dacialı Giysileri ve Ekipmanları ……. 59

3.7. Sarmat Giysileri ve Ekipmanları ……..... 61

3.8. Galat Giysileri ve Ekipmanları ……..... 62

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: BARBAR HALKLAR VE ROMA: SİYASİ İLİŞKİLER VE ÇATIŞMALAR ……. 64

4.1. Parthlar ve Roma: İlk Temaslar ve Çatışmalar ……..... 64

4.1.1. Erken Dönem Çatışmalar ve Carrhae Savaşı (M.Ö. 53) ……..… 64

4.1.2. Diplomatik Temaslar ve Augustus Dönemi (M.Ö. 27–M.S. 14) …… 64

4.2. Keltler ve Roma: İlk Temaslar ve Çatışmalar …….. 69

4.2.1. Erken Temaslar ……..... 69

4.2.2. Roma'nın Kuzeye Yayılması ve Kelt Direnişi …….. 70

4.3. Galyalılar ve Roma: İlk Temaslar ve Çatışmalar …… 71

4.3.1. Romalıların Galyalılarla İlk Teması (M.Ö. 5.-4. Yüzyıllar) ……. 71

4.3.2. Roma'nın M.Ö.'de 3-2. Yüzyılda Galya'daki Genişlemesi ve Pön Savaşları …… 76

4.3.3. Roma'nın Galya'ya Yönelik Fetihleri ve Çöküşü …… 77

4.3.4. Pön Savaşları ve Roma'nın Galya'yı Fethi ……..... 79

4.3.4.1. Birinci Pön Savaşı ve Galya'ya Dolaylı Etkileri ……..… 79

4.3.4.2. İkinci Pön Savaşı ve Roma'nın Galya'yı Stratejik Bir Tehdit Olarak Görmesi …..… 79

4.3.4.3. Üçüncü Pön Savaşı ve Roma'nın Galya'daki Hâkimiyetinin Pekişmesi ……. 80

4.3.5. Julius Caesar ve Galya Seferi ……. 81

4.3.5.1. Galya Seferi'nin Başlangıcı ve Sebepleri ……. 81

4.3.5.2. Galya Seferi'nin İkinci Aşaması ve Kabile İttifakları ……..… 82

4.3.5.3. Vercingetorix ve Alésia Kuşatması ……. 82

4.3.6. Galya'nın Roma İmparatorluğu'na Katılması ……. 83

4.3.7. Roma'nın Zayıflaması ve Galya'da Barbar İstilaları …… 84

4.3.7.1. Roma'nın Zayıflama Süreci ……..…….. 84

4.3.7.2. Barbar Kavimlerinin Yükselişi ve Galya'ya Yönelik Tehditler …….. 84

4.4. Roma ve Britanya: İlk Temaslar ve Çatışmalar ……..……...… 86

4.4.1. Roma Fethi ve Britannia'nın Kuruluşu ……..…….…… 87

4.5. Germenler ve Roma: İlk Temaslar ve Çatışmalar ……..…… 88

4.5.1. Cimbri ve Teuton Savaşları (M.Ö. 113-101) ……..……...… 88

4.5.2. Julius Caesar ve Galya Savaşları'nda Germen Faktörü ……..…… 89

4.5.3. Augustus Dönemi ve Germania'nın Fethi Girişimi ……..…….. 89

4.5.4. İmparatorluk Dönemi ve Limes Sistemi ……..……...… 91

4.5.5. Germen Göçleri ve Roma'nın Çöküşü ……..……..…… 91

4.6. Dacialılar ve Roma: İlk Temaslar ve Çatışmalar ……..……. 94

4.6.1. İlk Temaslar: Burebistas Dönemi ……..……..…..… 94

4.6.2. Decebalus ve Birinci Dacia Savaşı ……..……...… 94

4.6.3. Trajan Dönemi ve Dacia'nın Fethi ……..……...… 95

4.7. Sarmatlar ve Roma: İlk Temaslar ve Çatışmalar ……..……. 96

4.7.1. Yazıglar ve Roma ile Diplomasi ……..……...…… 97

4.7.2. Marcus Aurelius Dönemi ve Marcomannic Savaşları ……..…….....… 98

4.8. Galatlar ve Roma: İlk Temaslar ve Çatışmalar ……..……...… 99

4.8.1. Galatların Roma'ya Tehdit Oluşturması ve Aurelianus'un Seferleri …… 100

4.8.2. I. Konstantinus'un Galatlarla Anlaşması (M.S. 332) ……..…….. 101

4.8.3. M.S. 376: Galatların Roma'ya Sığınması ve Tuna'yı Geçişi ……...… 102

4.8.4. Roma İçindeki Kriz ve Galat İsyanının Başlangıcı ……..…… 103

4.8.5. Hadrianopolis Savaşı ……..……...……...… 104

BEŞİNCİ BÖLÜM: ROMA RÖLYEF SANATINDA BARBARLAR ……..……..… 105

5.1. Roma Cumhuriyeti Anlatılarında Barbarlarla Karşılaşmalar ve İdeolojik Temeller ...… 110

5.1.1. Bazilika Aemilia Frizleri ……..……..……... 113

5.2. Roma İmparatorluk Anlatılarında Barbar İmgesinin Kuruluşu: Julius-Claudius Hanedanı Döneminde Fetih, Güç ve Propaganda …….…….…… 128

5.2.1. Apollo Sosianus Tapınağı Frizleri ……..…….…….… 133

5.2.2. Carpentras Kemeri Frizleri …….....…….…… 139

5.2.3. Prima Porta Augustus Heykeli …….……..…….… 144

5.2.4. Orange'daki Tiberius Kemeri Frizleri …….……....… 148

5.2.5. Saepinum'daki Molise Propylon'u Barbarları …….……...……..… 155

5.2.6. Aphrodisias Sebasteionu Frizleri …….……..……..… 156

5.3. İmparatorluk Anlatılarında Bir Fetih Dönemi: Titus ve Düşman Temsilleri ……...… 163

5.3.1. Titus Zafer Takı Frizleri …….……...……..… 164

5.4. Roma İmparatorluk Anlatılarında Barbar İmgesinin Evrimi: Beş İyi İmparator Döneminde Fetih, Diplomasi ve Sınır Politikaları …….……..……..… 169

5.4.1. Tropaeum Traiani …….……....… 175

5.4.2. Büyük Trajanus Frizleri …….……..……..… 184

5.4.3. Dacia Esiri …….……...……..… 193

5.4.4. Trajanus Sütunu …….……....… 196

5.4.5. Beneventum Trajanus Kemeri Frizleri ……... 208

5.4.6. Diz Çöken Barbar …….……..… 212

5.4.7. Antoninus Pius Sütun Kaidesi …….……....… 215

5.4.8. Marcus Aurelius Kemeri Frizleri …….……..……..… 224

5.4.9. Marcus Aurelius Sütunu …….……...……..… 233

5.4.10. Ephesos Büyük Antoninler Sunağı Frizleri …….……..… 241

5.5. İmparatorluk Anlatılarında Bir Kriz ve Güç Dönemi: Septimus Severus ve Barbarlar ... 255

5.5.1. Septimus Severus Zafer Takı Frizleri …….……..… 256

5.5.2. Leptis Magna Severus Bazilikası Frizleri ……..…….…… 260

5.6. Roma İmparatorluk Anlatılarında Çöküş ve Tehdit Algısı: Üçüncü Yüzyıl Krizleri Döneminde Barbar İmgesi ……..…….…… 263

5.6.1. Ludovisi Savaş Lahdi ……..…….…….... 264

5.7. Konstantinus Hanedanı Döneminde Barbar Politikaları ve Roma Kimliğinin Yeniden Tanımlanışı ……..…….……...…… 272

5.7.1. Nicomedia Frizleri ……..…….…….... 278

5.7.2. Konstantinus Kemeri Frizleri ……..…….…… 286

5.8. Roma İmparatorluk Anıtlarında Savaş, Din ve Güç: I. Theodosius'un Yönetimi …….... 293

5.8.1. I. Theodosius Obeliski ……..…….……..… 294

5.9. Roma Heykeltıraşlığındaki Barbar Tasvirlerinin İkonografik ve Stilistik Özelliklerinin Kültürel ve Politik Bağlamda Değerlendirilmesi ……..…….…… 299

SONUÇ ……..…….……..…… 306

KATALOG ……..…….……...… 332

KAYNAKÇA ……..…….…….…… 335

HARİTA VE LEVHALAR ……..…….…..… 372

ÖZET ……..…….…….…… 431

ABSTRACT ……..…….…….…… 435

HARİTA VE LEVHA LİSTESİ

Harita 1: Galya'nın Fethi

Harita 2: Germen Göçü

Harita 3: Germenia'nın Fetih Girişimi

Harita 4: Dacia Savaşı

Harita 5: Sarmatlar ve Roma İmparatorluğu

Levha 1: Parth Lideri Heykeli

Levha 2: Parth Lideri Rölyefi

Levha 3: Parth Lideri Heykeli

Levha 4: Parth Lideri Heykeli

Levha 5: Parth Savaşçı

Levha 6: Parthların ağır zırhlı süvarisi (Katafrakt)

Levha 7: Parth Savaşçı

Levha 8: Kelt Savaşçı

Levha 9: Kelt Mızrak Ucu

Levha 10: Britanyalı Savşçı

Levha 11: Germen Broşları

Levha 12: Germen mızrak başı

Levha 13: Germen Savaşçılar

Levha 14: Dacia Silahları

Levha 15: Dacialı Savaşçı

Levha 16: Galat Savaşçı

Levha 17: Galat Savaşçı

Levha 18: Galat Savaşçı

Levha 19: Bazilika Aemilia Frizleri

Levha 20: Bazilika Aemilia Frizleri

Levha 21: Bazilika Aemilia Frizleri

Levha 22: Bazilika Aemilia Frizleri

Levha 23: Bazilika Aemilia Frizleri

Levha 24: Apollo Sosianus Tapınağı Frizleri

Levha 25: Carpentras Kemeri Frizleri

Levha 26: Carpentras Kemeri Frizleri

Levha 27: Carpentras Kemeri Frizleri

Levha 28: Prima Porta Augustus Heykeli

Levha 29: Prima Porta Augustus Heykeli

Levha 30: Prima Porta Augustus Heykeli

Levha 31: Prima Porta Augustus Heykeli

Levha 32: Prima Porta Augustus Heykeli

Levha 33: Prima Porta Augustus Heykeli

Levha 34: Prima Porta Augustus Heykeli

Levha 35: Orange'daki Tiberius Kemeri Frizleri

Levha 36: Orange'daki Tiberius Kemeri Frizleri

Levha 37: Saepinum'daki Molise Propylon'u Barbarları

Levha 38: Aphrodisias Sebasteionu Frizleri

Levha 39: Aphrodisias Sebasteionu Frizleri

Levha 40: Aphrodisias Sebasteionu Frizleri

Levha 41: Aphrodisias Sebasteionu Frizleri

Levha 42: Titus Zafer Takı Frizleri

Levha 43: Titus Zafer Takı Frizleri

Levha 44: Titus Zafer Takı Frizleri

Levha 45: Tropaeum Traiani

Levha 46: Tropaeum Traiani

Levha 47: Tropaeum Traiani

Levha 48: Tropaeum Traiani

Levha 49: Büyük Trajanus Frizleri

Levha 50: Büyük Trajanus Frizleri

Levha 51: Büyük Trajanus Frizleri

Levha 52: Dacia Esiri

Levha 53: Trajanus Sütunu

Levha 54: Trajanus Sütunu

Levha 55: Trajanus Sütunu

Levha 56: Trajanus Sütunu

Levha 57: Trajanus Sütunu

Levha 58: Trajanus Sütunu

Levha 59: Trajanus Sütunu

Levha 60: Trajanus Sütunu

Levha 61: Trajanus Sütunu

Levha 62: Trajanus Sütunu

Levha 63: Trajanus Sütunu

Levha 64: Trajanus Sütunu

Levha 65: Trajanus Sütunu

Levha 66: Trajanus Sütunu

Levha 67: Trajanus Sütunu

Levha 68: Trajanus Sütunu

Levha 69: Trajanus Sütunu

Levha 70: Trajanus Sütunu

Levha 71: Trajanus Sütunu

Levha 72: Trajanus Sütunu

Levha 73: Trajanus Sütunu

Levha 74: Trajanus Sütunu

Levha 75: Beneventum Trajanus Kemeri Frizleri

Levha 76: Beneventum Trajanus Kemeri Frizleri

Levha 77: Diz Çöken Barbar

Levha 78: Diz Çöken Barbar

Levha 79: Antoninus Pius Sütun Kaidesi

Levha 80: Antoninus Pius Sütun Kaidesi

Levha 81: Antoninus Pius Sütun Kaidesi

Levha 82: Antoninus Pius Sütun Kaidesi

Levha 83: Marcus Aurelius Kemeri Frizleri

Levha 84: Marcus Aurelius Kemeri Frizleri

Levha 85: Marcus Aurelius Sütunu

Levha 86: Marcus Aurelius Sütunu

Levha 87: Marcus Aurelius Sütunu

Levha 88: Marcus Aurelius Sütunu

Levha 89: Ephesos Büyük Antoninler Sunağı Frizleri

Levha 90: Septimus Severus Zafer Takı Frizleri

Levha 91: Septimus Severus Zafer Takı Frizleri

Levha 92: Leptis Magna Severus Bazilikası Frizleri

Levha 93: Ludovisi Savaş Lahdi

Levha 94: Ludovisi Savaş Lahdi

Levha 95: Ludovisi Savaş Lahdi

Levha 96: Ludovisi Savaş Lahdi

Levha 97: Ludovisi Savaş Lahdi

Levha 98: Ludovisi Savaş Lahdi

Levha 99: Ludovisi Savaş Lahdi

Levha 100: Ludovisi Savaş Lahdi

Levha 101: Ludovisi Savaş Lahdi

Levha 102: Nicomedia Frizleri

Levha 103: Konstantinus Kemeri Frizleri

Levha 104: Konstantinus Kemeri Frizleri

Levha 105(a): Konstantinus Kemeri Frizleri

Levha 105(b): Konstantinus Kemeri Frizleri

Levha 105(c): Konstantinus Kemeri Frizleri

Levha 106: Konstantinus Kemeri Frizleri

Levha 107: Konstantinus Kemeri Frizleri

Levha 108: I. Theodosius Obeliski

Levha 109: I. Theodosius Obeliski

Levha 110: I. Theodosius Obeliski

GİRİŞ

TARİHSEL BİR KAVRAM OLARAK "BARBAR"

Kimlik, çoğunlukla ortak köken, dil ya da inanç gibi paylaşılan kültürel ögeler çevresinde biçimlenir. Kimlik birey ve toplumun benliğini oluştururken hem bir yere ait olma arayışını hem de kendini öteki ile sınırlandırma eylemini içermektedir. Toplumlar, kimliklerini çoğunlukla kendilerini 'öteki' gördükleri topluluklardan ayıran farklılıklar aracılığıyla oluşturmuşlardır. Bu bağlamda, kimlik sadece benzerlikler üzerine değil, aynı zamanda farklılıklar ve karşıtlıklar üzerinde de temellenmiştir (Lampinen - Forsen, 2024: 12). Benzer bir yolla başkalarının bir gruba uyguladığı etiket olarak da nitelendirilebilen kimlik ve bununla bağlantılı olan "öteki" kavramı üzerine gelişen geniş bibliyografya, modern "ötekileri" ekonomi, ırk, cinsiyet, din veya toplumsal cinsiyet açısından marjinalleştirilmiş kişiler olarak görmektedir (Bonfante, 2011: 7).

Kimliğin tekdüze değil, sürekli olarak yeniden şekillenen dinamik bir kavram olması, antik Yunanlıların, kimliklerini öncelikle bağlı oldukları şehir devletiyle özdeşleştirirken, aynı zamanda kendilerini bir demos, kabile veya ethnos'un parçası olarak da görmüşlerine de neden olmuştur. Ortak bir Hellen kimliği oluşumu zamanla gelişmiş olup başlangıçta ise bu süreç büyük ölçüde dış gruplara verilen tepkiler üzerinden şekillenmiştir (Lampinen ve Forsen, 2024: 12). Yunan toplumundaki çok katmanlı kimlik yapısı, Roma'da ortak kimliğin oluşmasının da uzun bir sürece yayılmasına benzerlik taşır. Antik çağda "öteki" ile ilgili klişelerin gelişmesi, daha güçlü ortak Hellen ve Roma kimlikleri yaratma ihtiyacıyla açıkça bağlantılıdır. Bununla birlikte, "öteki"nin yekpare bir görüntüsü gibi bir durumun var olduğuna inanmak da yanlış olur. "Öteki" resmi sürekli olarak değişmiş ve bu süreç boyunca da birçok "öteki"

aynı motifler aracılığıyla birbirinin yerine karakterize edilmiştir. Dolayısıyla Yunan ve Roma örnekleri arasındaki farklılıklardan yola çıkarak, değişen dönem ve kültürel bağlamlarda ortaya çıkan çeşitli kalıp yargı türlerinin belirlenmesi gerekir. (Bonfante, 2011: 7).

Klasik dönemin bir Atinalısı için "öteki" kadınları, köleleri, Amazonları, kısacası Yunan olmayan herkesi kapsamaktadır. Çünkü Yunanlılara göre kendileri, etraflarındaki diğer tüm halklardan farklı şekilde yaşamışlardır (Bonfante, 2011: 7). Bu çalışmada odaklanacağımız "öteki" ise barbarlardır. "Barbar" kelimesinin tanımında özel bir anlam vardır. Sözcük Yunanca kökenlidir ve onomatopoeiktir. Yani konuşulduğunda, tanımlamak için kullanıldığı şeyin ta kendisi gibi ses çıkarır (Ferris, 2013: 15). Daha açıklayıcı olmak gerekirse, "bar-bar" hecelerinin tekrarı, Yunanların gözünde yabancı dillerin anlaşılmaz seslerini taklit eden bir ifadedir. (Schneider, 1996: 19). Farklılığı tanımlamaya yönelik bu ilk dürtü dilsel açıdan bakıldığında hem gerçek hem de algılanan görsel, kültürel ve psikolojik farklılıkları kapsayacak hale gelmiş ve Yunanların daha sonra da Romalıların dünyadaki konumlarını anlamalarına olanak sağlamıştır (Ferris, 2013: 20).

Yunan Dünyasında Barbar Kavramı

Antik Yunan ırk tahayyülüne ilk dahil olanlar, modern İran'la ilişkilendirilen eski Perslerdir. Bu süreç, barbar kavramının antik Yunanca'da onomatopoeik bir kökenle, yabancı dillerin anlaşılmaz seslerini taklit ederek (bar-bar) ortaya çıkmasıyla başlar ve Homeros'un İlyada'sında (2.867) barbarophonos ("yabancı dilli") şeklinde sıfat olarak ilk kez kullanılarak, etnik bir aşağılama olmaksızın salt dilsel bir ayrımı işaret eder (Isaac, 2014: 118). Yunan dünyasındaki "öteki" olarak barbar kavramı, M.Ö. 5. yüzyıldaki Pers

Savaşları sonrasında keskin bir kopuşla netleşmiş ve bu terim çok geçmeden doğrudan ve daha büyük bir düşmanlıkla Perslerin kendilerine uygulanmıştır. Terimin kavraMS.al olarak tam anlamıyla kristalleşmesi, bu savaşların (M.Ö. 490-479) yarattığı kolektif Hellenik kimlik ihtiyacından doğmuş olup, barbaros, çoğul isim formunda Aiskhylos'un Persler tragedyasında (M.Ö. 472) on kez geçerek, tüm Yunanca konuşmayanları kapsayan bir etnik kategori haline gelmiş ve Yunanlıların kendilerini tanımlamak için kullandığı karşıt bir "öteki"yi temsil etmiştir (Hall, 1989: 57; McCoskey, 2012: 54). Bu evrim, arkaik dönemin (M.Ö. 8.-6. yy) sınırlı ve nötr kullanımlarından ayrılarak, Pers İmparatorluğu'nun Ahameniad çokkültürlülüğünden etkilenen İyonlu Yunan kolonistlerin deneyimleriyle beslenmiştir. Zira erken stereotipler, Doğu'nun zenginliği ve gücü üzerine odaklanmış ancak Marathon Savaşı'ndan (M.Ö. 490) sonra aşağılayıcı bir tona evrilmiştir (Forsén & Lampinen, 2024: 17). Kullanım alanı genişleyen “barbar” aynı zamanda Perslerin kendi imparatorluklarına dahil ettikleri halkları da (örneğin Mısırlılar, Fenikeliler ve Trakyalılar) kapsayarak Yunan olmayan tüm halkları içine alan bir kalıp hale gelmiştir. Bu kavram, öncelikle dilsel bir işaretleyici olarak işlev görmüş ancak M.Ö. 5. yüzyılın ortalarından itibaren kültürel, siyasi ve ahlaki bir polariteye dönüşerek Hellenistik üstünlüğün ideolojik temelini oluşturmuştur. Herodot’un Tarih adlı eserinde ‘barbaros’ kavramı, Yunanlılardan kan, dil, din ve gelenek yönünden ayrılan ancak kimi zaman ‘saygıdeğer rakip’ olarak sunulan topluluklar için kullanılmıştır. (Isaac, 2014: 122-123; McCoskey, 2012: 54). Bahsettiğimiz bu Yunan ve barbar ayrımı, modern çağın popüler ırksal karşıtlık biçimi olan “siyah” ve “beyaz” ayrımına paralel şekilde kendini göstermiştir (McCoskey, 2012: 54). Tüm bunların yanı sıra Yunanlar arasında Klasik döneme göre kendi geçmişlerinin ötekiliği bilinci de gelişerek kendilerini hem çağdaşları barbarlardan hem de kendi barbar geçmişlerinden ayırmışlardır. M.Ö. 5. yüzyıl Atinalıları kendilerini atalarından daha “Yunan” olarak görmüşlerdir, çünkü Yunanlık, birçok kimlik düzeyinden yalnızca biri olan etnik kimlikten kültürel kimliğe doğru bir

gelişim göstermeye başlamıştır (Carroll, 2001: 112). Herodot, Thukydides, Aiskhylos ve Euripides gibi yazarlar, Pers Savaşları'nın ardından Atinalıların ortak bir düşünsel dönüşüm geçirdiğini belirtmişlerdir. Bu dönemde, tragedyada barbaros'un ifadesi, Atina demokrasisinin imparatorluk ideolojisini pekiştirmek üzere yoğunlaşmış. Örneğin Aiskhylos'un Persler'inde barbarlar, özgür Yunan poleis'ine karşı tiranik ve hiyerarşik bir despotizmi simgelemiş, Agamemnon'da ise "barbar gibi yaltaklanmak" ifadesiyle duygusal aşırılık ve efeminenlik vurgulanmıştır (Hall, 1989: 120-121; Bonfante, 2011: 7). Bu bağlamda, Atinalılar geçmişteki atalarını kendi dönemlerinin barbar toplulukları kadar farklı ve yabancı olarak görmüşlerdir. Klasik dönem Yunanlıları, arkaik çağdaki atalarını kimi açılardan dönemin barbar topluluklarına benzer, yabancı bir kültür olarak görmüşlerdir (Bonfante, 2011: 7). Bu ifade biçimi, sofist tartışmalarda da yankılanmış. Antiphon'un barbaros, nomos'un (adet) yarattığı yapay bir ayrım olarak ele alınmış, tüm insanların physis (doğa) bakımından eşit olduğu savunulmuştur: "Doğal olarak hepimiz barbar ya da Yunan olmak üzere benzer şekilde donatılmışızdır" (Hall, 1989: 219). Hellenistik dönemde ise kavram, edebi bir topoi'ye dönüşerek çeşitli Doğu halklarına (örneğin İskitler, Traklar) genellenmiş, Yunan üstünlüğünü vurgulamak üzere kullanılmıştır (Forsén & Lampinen, 2024: 19).

Roma Dünyasında Barbar Kavramı

"Omnes Romani facti sunt et omnes Romani dicuntur"

Romalılar, ırka ve ırksal farklılığa yönelik tutumlarını ifade ederken ise Yunanca "barbar" kavramını geniş ölçüde kullanmışlar ve onu doğrudan Latince'ye "barbarus" olarak tercüme etmişlerdir (McCoskey, 2012: 75). Barbaros kavramı Roma'ya, Hellenistik dönemin kültürel etkileşimleri ve Roma'nın Yunan edebiyatı ile

tragedyalarına olan ilgisi aracılığıyla M.Ö. 3.-2. yüzyıllarda geçmiş olup, Latince barbarus formunda uyarlanarak Roma imparatorluk ideolojisinin bir aracı haline gelmiştir. Bu geçiş, Roma'nın İtalik "barbar"larını (örneğin Galyalılar) asimile ederken, fethedilen Yunanları önce "aşırı kurnaz ve efeminen" olarak stereotiplemesiyle başlamış, ardından Doğu monarşilerine (Anadolu, Yakın Doğu, Parthlar) yöneltilmiştir (Forsén & Lampinen, 2024: 15). İmparatorluğun yurttaşları için "barbar", tıpkı Yunanların "barbar"ı gibi "uygar olmayan" ile eş anlamlı olmuştur (McDonough, 2011: 133). Etnik kökene dair bilinç, antik Akdeniz'de zayıf bir şekilde gelişmiştir. Roma öncesi dönemde dahi yarımadadaki siyasi sınırlar sıklıkla etnik veya dilsel gruplaşmalara göre belirlenmemiştir (Hoffman, 2014: 36). Antik Yunan dünyasından farklı olarak Roma öncesi Akdeniz toplumunda onları barbarlardan ayıran temel niteliklerden biri olan dilin, kimliğin belirlenmesine dair rolü oldukça problemlidir (Lomas, 2013: 71). Bu nedenle Romalılar, ortak kökene neredeyse hiç önem vermemiş olup maddi kültür ile ahlaki değerleri, aidiyet duygusunun temel bileşenleri olarak görmüşlerdir. Roma'da barbarus, Yunanca'daki dilsel kökenini korurken, daha katı bir etnik ve hukuki ayrım kazanmış. Cicero'nun Verrine Nutukları'nda Doğu adetlerinin yozlaştırıcı etkisi vurgulanmış, barbarlar otokratik, lüks düşkünü ve aşağı bir "öteki" olarak Roma erdemlerine (özgürlük, erkeklik) karşıtlık oluşturmuştur (Isaac, 2014: 117). Bu anlayışın bir sonucu olarak etnik kimlik Mısır veya Hellenistik krallıklar gibi farklı eyaletlerde güçlü bir belirleyici unsur olarak öne çıkmayarak eyaletler arası kapsayıcı bir Roma kimliğinin gelişimi teşvik edilmiştir. Bu fikir, St. Augustine'in bir yorumuyla güçlü bir şekilde desteklenmektedir: "Hepsi Romalı olduğunda ve Romalı olarak adlandırıldığında, Roma İmparatorluğu'ndaki hangi ulusların ne olduğunu şimdi kim bilebilir?" (Mattingly, 2014: 36). Bununla birlikte, imparatorluğun zamanla genişlemesi de Roma'daki 'barbar' tanımının Yunan medeniyetindekinden farklı bir anlam kazanmasına yol açan bir diğer önemli etkendir. Bu kavram, Roma genişlemesiyle (örneğin Pompeius'un Doğu reorganize etmesi, M.Ö.

66) pekişmiş, Carrhae yenilgisinden (M.Ö. 53) sonra Parthlara uygulanarak imparatorluk kimliğini güçlendirmiş. Horace'un Epistulae'inde (2.1.156-157) "Yunan fethederek vahşi galibi fethetti" dizesi gibi ifadeler, hayranlık ile küçümsemeyi harmanlamış olsa da barbarus'un Roma vatandaşlığına erişilebilir bir kategori olarak kalmasını sağlamıştır: "Barbar birinin Roma'lı olabileceği şüphesizdi" (Forsén & Lampinen, 2024: 8; Bonfante, 2011: 25). Pers Savaşları Yunanlıları "Yunan" ile "barbar" arasında temel bir ayrım yapmaya teşvik ederken, Roma İmparatorluğu'nun inşası, Romalıları daha geniş bir nüfus yelpazesiyle olan ilişkileri nedeniyle ırksal farklılığı katı bir ikililik yerine belli bir ölçekte kavramaya yönlendirmiştir (Bonfante, 2011: 25). Romalılar için "barbar" kavramı, kökenini Yunan düşüncesinden alsa da zamanla Roma'nın kendi medeniyet anlayışı ve yayılmacı politikalarıyla yeniden şekillenmiş, özgün bir anlam kazanmıştır. Roma edebiyatında kavram, Yunan mirasını uyarlayarak devam eder. Cicero'nun Verrine Nutukları'nda barbar adetleri yozlaştırıcı olarak betimlenir, Horace'un Epistulae'inde (2.1.156-157: "Graecia capta ferum victorem cepit") Yunan hayranlığı ile barbar küçümsemesi harmanlanır (Isaac, 2014: 117). Romalılar için barbarlık, aşağı bir doğadan ziyade aşağı bir durumu ima etmekle birlikte mutlak da değildir. Romalılar, farklı halkları barbar olarak nitelendirirken bu halkların kendi kültürel ve teknolojik ölçütlerine ne kadar uzak olduğuna odaklanmışlardır (Mattingly, 2014: 37). Aynı zamanda bir Romalı için Romalı ya da barbar kimliği kültürden çok bir hukuk meselesi olup Roma vatandaşlığı böyle bir gelişmeyi kolaylaştırabilecek bir statü ve ayrıcalıklar paketinin bir parçasıdır (Mattingly, 2014: 37). Roma'da barbarus, Yunan'daki kültürel polariteden farklı olarak, imparatorluk asimilasyonunun bir aracı olmuş, barbarları vergi yükümlüsü (Ahameniad kökenli barbara'dan esinle) veya fethedilebilir unsurlar olarak konumlandırmıştır (Forsén & Lampinen, 2024: 17). Roma vatandaşlığına sahip olmayan yardımcı birlikler söz konusu olduğunda ise etnik kökenin cenaze kitabelerinde belirtildiği görülür. Bu, sıklıkla bir kabilenin "vatandaşı" ya da "üyesi" anlamına gelen cives veya natione terimlerinin

kullanımıyla ifade edilmiştir (Stutz & Tarlow, 2013: 6). Romalıların barbar olarak adlandırdıkları yabancılara yönelik algısı ise, bir yandan pratik bilgi toplama arzusu ile diğer yandan barbarı geleneksel ve kalıplaşmış imgelerle değerlendirme eğilimi arasında bir farklılık üretmiştir. Ovidius'un Tristia'da (5.7) Getler ve Sarmatların dili barbar olarak korkuyla anılır, Tacitus Germenleri kültürel olarak incelerken barbarları Roma'nın "öteki"si yapar ve Augustinus Pön/Berber kökenlerini barbar kavramıyla ilişkilendirmez ancak Roma hafızası dışında kalanları barbar olarak konumlandırır (Dumézil, 2022: 439). Bu, özellikle Parth bölgesi için geçerlidir. Parth İmparatorluğu, Romalıların bildiği yüksek düzeye sahip tek örgütlü politik sistemdir. Bu sebeple birden fazla antik yazar, Parthları Romalıların "rakipleri", imparatorluklarını ise "başka bir dünya" olarak tanımlamıştır. M.Ö. 53'teki Carrhae savaşından sonra "düşmanı tanımak" bir ilgi odağı haline geldiğinde Parthlarla ilgili vurgunun çoğu silahlarla ilgili olmuş ve etnografya büyük oranda Parth silahlarının ve taktiklerinin tanımlarına ayrılmıştır (Mattern, 1999: 66).

Antik Dünyada Etnografya ve Barbar Algısı

Kendini ve ötekini tanımlamaya yönelik bir girişim olarak antik dünyadaki bu gelişmeler hem barbar halkların tarihi, coğrafi ve etnografik metinler yoluyla incelenmesine hem de hâkim güçlerin onları nasıl algıladıklarına dair çeşitli çalışmaların yürütülmesine sonucunu doğurmuştur (Krebs, 2010: 203). Bu, M.Ö. 5. yüzyılda Yunanlılar tarafından geliştirilen etnografya türüdür, ki barbar kavramı antik Yunan edebiyatında ilk kez Homeros'un İlyada'sında (M.Ö. 8. yüzyıl) *βαρβαρόφωνοι* (barbarophonos, "yabancı dilli" veya "anlaşılmaz konuşanlar") formunda belirir ve bu kullanım, Truva müttefiklerinden Karyalıları tanımlamak üzere (İlyada 2.867: *"Νάστης*

αὖ Καρῶν ἠγήσατο βαρβαροφώνων") dilsel bir ayrımı vurgular ancak etnik bir aşağılama içermeksizin salt yabancı konuşma biçimini işaret eder. Bu ifade, antik yorumcularca (örneğin Strabo, Coğrafya 14.2.28) onomatopoeik bir taklit ("bar-bar" sesi) olarak açıklanmış olup, Homeros'un metninde Karyalıların coğrafi uzaklığı ve çokdilliliğiyle ilişkilendirilmiştir (Dumézil, 2022: 408). Peki, Romalılar kurumlarında yabancı olanı, politik ve sosyal anlamda nasıl kavramsallaştırmışlardır? Modern dünya, özellikle uzun süredir devam eden düşmanca ilişkilere sahip, değişime direnen ve kültürel klişeler açısından birbirini algılayan birçok ulus veya etnik grup örneği sunmaktadır. Romalılar için bunun büyük ölçüde doğru olduğu, hatta karar verici seçkinler için bile geçerli olduğu ortadadır. Kararlarının, siyasi, sosyal ve kültürel kurumlara ilişkin sistematik bilgiye değil, yabancı halklara dair geleneksel ve kalıplaşmış görüşlere dayandığı görülmektedir (Mattern, 1999: 70). Bu erken kullanım, Truva Savaşı bağlamında Ahamenidler ile Troyalılar arasında net bir etnik kutuplaşma yaratmaz. Örneğin, İlyada'da Troyalılar "kuşlar gibi yüksek sesle çığlık atanlar" (3.1-9) veya "koyunlar gibi meleyenler" (4.428-438) olarak betimlenirken, Ahamenidler sessiz ve disiplinli olarak sunulur, ki bu Plutarkhos'un (Şairleri Dinleme Üzerine, 29d) yorumunda barbar düzensizliğine karşı Yunan düzenliliğinin bir metaforu olarak görülür ancak Homeros'ta barbar kavramı kolektif bir "öteki"yi değil, belirli bir grubun dilsel farklılığını vurgular (Wu, 2023: 3-4). Benzer şekilde, Odysseia'da (8.294) Sintiler *"αγριοφώνους"* (vahşi dilli) olarak adlandırılır, bu da kavramın dilsel yabancılıkla sınırlı kaldığını ve moral bir yargı içermediğini gösterir. Bilim insanları, bu ifadenin muhtemel bir sonradan ekleme olabileceğini savunur, zira Thukydides (Peloponez Savaşı 1.3.3) Homeros'un barbar terimini hiç kullanmadığını belirtir (Isaac, 2014: 118). Arkaik dönemde (M.Ö. 7.-6. yüzyıl), kavramın kullanımı çeşitlenir ve coğrafi köken ile dilsel kusura doğru evrilir. Örneğin, Spartalı şair Alkman'ın fragmanında kendini Lidyalı kökenli bir barbaros olarak tanımlaması, etnik aşağılama olmaksızın coğrafi ve vatandaşlık kökenini vurgular, zira

Alkman'ın Yunanca'daki ustalığı ironik bir yetersizliği dışlar (Isaac, 2014: 118). Anakreon'un fragmanında (PMG 423: *"κοίμισον δέ, Ζεῦ, σόλοικον φθόγγον, μή πως βάρβαρα βάξῃς")* barbaros, solekizm (dilsel hata) ile eşleştirilerek anlaşılmaz veya hatalı konuşmayı ifade eder, bu da kavramın giderek dilsel yetersizlikle ilişkilendirildiğini gösterir ve klasik dönemdeki oluMS.uz çağrışımların habercisidir (Wu, 2023: 18-19). Pindar'ın İsthmia 6'da (22-27: *"οὐδ' ἔστιν οὕτω βάρβαρος οὔτε παλίγγλωσσος πόλις")* barbaros, coğrafi uzaklık (Nil ötesi veya Hiperboreler) ve yabancı dille eşanlamlı kullanılır ancak kahraman Peleus'un şöhretinin barbar şehirleri bile kapsadığını belirterek nötr veya hiperbolik bir vurgu yapar (Wu, 2023: 20-21). Hekataios'un fragmanında (F 119, Strabo 7.7.1 aracılığıyla: *"πρὸ τῶν Ἑλλήνων ᾤκησαν αὐτὴν βάρβαροι"*) barbaros, Yunan öncesi Peloponnesos sakinlerini (Pelasglar) tanımlamak üzere etnik ve zamansal bir ayrım olarak işlev görür, Yunan kimliğinin dil ve bölgeyle edinilebilir olduğunu ima eder (Wu, 2023: 22). Pers Savaşları'nın (M.Ö. 490-479) ardından klasik dönemde (M.Ö. 5. yüzyıl), barbar kavramı etnik, kültürel ve siyasi bir kutuplaşmaya dönüşür. Aiskhylos'un Persler'inde (M.Ö. 472) on kez geçen barbaros, Persleri kolektif bir "Asya doğumlu ırk" (Asiatogenes, v. 12) olarak tanımlar ve Yunan özgürlüğüne karşı tiranik köleliği simgeler, örneğin *"βάρβαρον"* (v. 187: barbar toprak vs. Hellas) veya *"βάρβαρα"* (v. 635: barbar dil) ifadeleriyle Pers ordusunun gürültülü düzensizliğini vurgular (Dumézil, 2022: 428-429). Bu oyun, barbarları lüks düşkünü, efeminen ve hubristik olarak stereotipleştirirken (örneğin Xerxes'in tehditleri, v. 371), Atina demokrasisini yüceltir. Bilim insanları, bunu Pers Savaşları sonrası Atina propagandası olarak yorumlar, barbar kavramını kölelik ve Doğu despotizmiyle bağdaştırır (Wu, 2023: 10-12). Herodot'un Tarih'inde (M.Ö. 5. yüzyıl ortaları) barbaros, 180'den fazla kez geçerek nötr bir etnografik terim olarak başlar ancak savaş bağlamında olumsuzlaşır. Örneğin Pelasgların *"βάρβαρον γλῶσσαν"* (1.57-58: barbar dil) konuşması Yunan kimliğinin dilsel değişimle edinile bilirliğini gösterir ancak Atinalıların Perslere karşı (8.144) ortak kan,

dil, din ve adetleri vurgulaması barbarları "öteki" olarak konumlandırır (Dumézil, 2022: 408-409). Herodot, uzak barbarları (İskitler, Mısırlar) bazen övgüyle betimler (örneğin İskit özgürlüğü, 4.46-47) ancak Persleri tiranik ve effeminate olarak sunar (7.210: *"πολλοὶ μὲν ἄνθρωποι εἶεν, ὀλίγοι δὲ ἄνδρες"* – çok insan ama az erkek), bu da kavramın mesafeye göre değişen bir ölçekte işlediğini gösterir (Dumézil, 2022: 410-412). Thukydides'in Peloponez Savaşı'nda (M.Ö. 5. yüzyıl sonu) barbaros, nötr bir yabancı terimi olarak kalır (örneğin 1.3: Homeros'ta barbarların yokluğu, Hellenlerin henüz ayrışmamış olmasından) ancak kültürel evrim bağlamında olumsuzlaşır. Örneğin eski Yunan yaşamının güncel barbar yaşamına benzerliği (1.6.6), barbarların durağanlığına karşı Yunan ilerlemesini vurgular ve Trakyalıların "en kanlı barbarlar" (7.29) olarak betimlenmesi moral bir yargı ekler (Isaac, 2014: 123-124). Euripides'in oyunlarında (M.Ö. 5. yüzyıl sonu) kavram, siyasi ve ahlaki bir metafora evrilir. Örneğin Helen'de (275-276: "βάρβαροι arasında herkes köledir, bir kişi hariç") barbarlar tiranlıkla eşleştirilir, Andromakhe'de (173-180: "βάρβαροι arasında ensest yaygındır") yozlaşmış adetler atfedilir ve Iphigeneia *Aulis*'te (1400: "Hellenlerin barbarları yönetmesi uygundur, barbarların Hellenleri değil, zira onlar köle, bunlar özgür") imparatorluk ideolojisi pekiştirilir (Isaac, 2014: 124-126). Aristophanes'in komedilerinde (örneğin Kuşlar 1573: "en barbar tanrı") kavram, mizahî bir aşağılamaya dönüşür (Isaac, 2014: 127). M.Ö. 4. yüzyılda, kavram ideolojik bir araca dönüşür. Xenophon'un Anabasis'inde (örneğin 5.4.34: Mossynoekler "en barbar" halk, Yunan adetlerinden uzak) barbaros, dereceli bir ölçekte (daha uzak, daha barbar) kullanılır ve Agesilaos'ta (7.5-7) barbarlara karşı Yunan birliği çağrısı yapılır (Dumézil, 2022: 432). Isokrates'in *Panegyrikos*'unda Perslere karşı savaş barbarları hedef alarak Yunan birliğini teşvik eder, Platon'un Devlet'inde (5.469b-c) Yunanları köleleştirmemek barbarları köleleştirilebilir kılar ve Aristoteles barbarları doğal köleler olarak rasyonalize eder (Isaac, 2014: 126-127; Dumézil, 2022: 432). Caesar'in *Bellum Gallicum*'unda yer alan etnografik anlatım ile kuzey halklarının imgesini inşa ederken Livy, *situs Germaniae*

moresque anlatısını Ariovistus'a karşı verilen savaşın bir parçası olarak sunmaktadır. Benzer şekilde, Seneca da Germenler hakkındaki betimlemelerine açık bir uyarı eklemiştir. Tiberius'un sadık subayı Velleius Paterculus ile Drusus'un subayı Yaşlı Plinius ise Germenler hakkında politik motivasyonla kaleme alınmış metinler üretmişlerdir. Caesar, Seneca ve Tacitus gibi yazarların eserlerinde, bireysel anlatılar ile dönemin büyük siyasi kaygıları arasında dinamik bir etkileşim gözlemlenir. Bu üç "borealist" yazar, mevcut stereotip yelpazesinden seçerek farklı etnografik teorileri tercih etseler de hepsi nihayetinde siyasi hedeflerle biçimlenmiş söylemler üretmişlerdir (Krebs, 2010: 203). Caesar, kuzeyi askeri çıkarları doğrultusunda yeniden şekillendirir: Galya'yı Roma dünyasının (orbis Romanus) bir parçası olarak tasvir ederken, Germania'yı dış dünyanın (orbis alter) sınırlarına yerleştirir. Buna karşılık Tacitus, Caesar'in Galya'ya sahip olmasına bir tepki olarak Germania'yı sahiplenir ve onu Roma dünyasına dâhil eder. Tacitus'un anlatısında, bir zamanlar savaşçı olan Germenler zayıflatılır. Onların "iracundia" (öfke dolu doğaları) ayrıntılandırılır ve bu özellikler, Caesar'in Galyalıların medeniyete teslim olmuş haliyle karşılaştırılır. Tacitus, Agricola'da olduğu gibi, Britanyalılar ve Germenlerin zaaflarından nasıl yararlanılabileceğine dair stratejik önerilerde bulunur (Krebs, 2010: 203).

Bu söylemde Roma'nın retoriği, Germenlerin gerçekliğini gölgede bırakır. Ancak stereotipler durağan değildir. Aksine, bağlamsal ihtiyaçlara göre sürekli dönüşürler. Bu nedenle, soylu vahşiler temas bölgesinde değişen ilişkilerle birlikte acımasız barbarlara evrilebildiği gibi, bu süreç tersine de işleyebilir (Woolf, 2011: 272).

Tüm bunların ışığında, aşağıdaki bölümler, barbar tasvirlerinin Roma heykeltıraşlığındaki estetik ve ideolojik rollerini, arkeolojik bulgular ve yazılı kaynaklar ışığında inceleyerek, bu temsillerin, Roma'nın kültürel egemenlik inşasına nasıl hizmet ettiğini ele alınacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

"BARBAR" KAVRAMI VE SANAT

1.1. Barbar Tasvirlerinin Kökeni ve "Öteki" lik ve Kimlik İnşasında Barbar Temsilleri

Tragedyalar ile başlayan barbar tasvirine yönelik çalışmalar heykeltıraşlık eserlerine de yansımış ve "savaş temsili" olarak adlandırılan ayrı bir tür Roma heykeltıraşlığında sıkça kullanılır hale gelmiştir (Ferris, 2013). Ötekinin arkeolojik malzemeler üzerindeki antik temsilleri hakkında yapılan araştırmalar, kaçınılmaz olarak bazı belirsizliklerle doludur. Bunun en temel nedeni, barbar temsillerinin genellikle tek boyutlu olmasıdır. Yunan ya da Roma kimliğini "barbar"a karşı tanımlama çabaları her ne kadar mutlak bir güven sergilese de bu tür söylemlerin çoğu zaman kendi içinde çözülme tehlikesiyle karşı karşıya kalması dikkat çekicidir. (Bonfante, 2011: 161).

Başka kültürler ile karşı karşıya gelen gruplar söz konusu olduğunda, iki zıt tepki karşımıza çıkmaktadır. Bu tepkilerden biri, kültürel mesafeyi inkâr ederek ya da görmezden gelerek, ötekileri bilinçli ya da bilinçsiz şekilde benzeştirme yoluyla öznel yapının içine dahil etmektir. "Öteki", kendimizin yansıması olarak görülür. İkinci tepki ise ilkinin tam tersidir. Bu durumda bilinçli ya da bilinçsiz olarak kendininkinin tam aksi bir kültür kurgulanır (Burke, 2003: 138). En iyi ihtimalle bu tasvirler, bir zamanlar var olmuş bu insanların yalnızca basit ve yetersiz bir yansımasıdır. Çünkü "öteki" karşıtlık tarafından inşa edilmiştir ve öyle ki onların bir yansıması olan bu tasvirler, eserlerin sahiplerinin benliğinin şekillenmesine hizmet eder hale getirilmiştir (Kahlos, 2011: 165).

Etnik stereotipler ya da başka halklar hakkında kültürel olarak paylaşılan varsayımlar, bireyin kendi kimliğini inşa etmesinde ve bu kimliği pekiştirmesinde önemli

bir rol oynamakta ve aynı zamanda insanları ortak bir amaç etrafında birleştirme işlevi de görmektedir. Bu tür stereotiplerin etkisi, genellikle bireyin ya da topluluğun kendisi hakkında sahip olduğu olumlu içsel yargılar, yani *emik* stereotiplerle daha da pekiştirilebilir (Forsén & Lampinen, 2024: 12).

Kimlik, günümüzde arkeolojinin ve klasik çalışmaların zeitgeist'idir (Mattingly, 2014: 38). Kimlik çalışmalarının arkeolojik bağlamdaki yansıması için en büyük sorun maddi kültürün kanıt olarak kullanılmasıyla ilgilidir. Yazılı tanıklığın önyargı ve yanlış yönlendirmeden muaf olmaması nedeniyle elbette metinsel kanıtların kullanılmasında da sorunlar vardır. Ancak en azından metinlerin incelenmesi, kaynak eleştirisinin titizliğiyle belli bir eleştiri süzgecinden geçirilebilmektedir. Bu sebeple sanat eserleri, pasif konumda olan nesnelerin aksine kültürün aktif unsurları olarak seyrek olarak değerlendirilmektedir. Sanat eserlerinin farklı gruplar için farklı kullanımlara ve farklı anlamlara sahip olabileceği gerçeği de göz önünde bulundurulduğunda, bunların toplumda nasıl kullanıldığına pek fazla önem verilmemektedir. Ancak son yıllarda bu konuya dair değişen yaklaşım, maddi kültürün yaşam tarzının ve toplumsal kimliğin izini sürmede daha büyük bir rol oynama potansiyelini gözler önüne sererek çok sayıda eseri kapsayan çeşitli çalışmaların yürütülmesine neden olmuştur (Mattingly, 2014: 38-40).

1.2. Roma Rölyeflerinde İdeolojik Söylem ve Emperyal Propaganda

Tezimizin konusu dahilinde olan eserler çoğunlukla rölyeflerden oluşmaktadır. Bu rölyeflerin Roma Senatosu ve halkı tarafından adandığına dair yazılı beyanlara rağmen, "devlet rölyefi" terimi, rölyeflerin tasarımlarını imparatorun yönlendirdiği veya en azından onayladığı yönündeki geleneksel varsayımı desteklemektedir (Grunow Sobocinski; Wolfram Thill, 2015: 350). Bu rölyeflerin imparatorların başarılarını anmak

ve onları onurlandırmak gibi önemli fonksiyonları vardır. Augustus döneminden sonra imparator figürü, devletin sembolü haline gelmiştir. Her şeyden önce Roma'nın ihtişamını temsil eden ama aynı zamanda son derece bireysel bir tarafı da olan "imparatorun cesareti" olgusu çokça önem verilen bir durum haline gelmiş ve böylece Roma, siyasi kimliğini ve ihtişamını çoğu zaman imparator figürü üzerinden ifade etmiştir (Hölscher, 2004: 20). Rölyefler genellikle bazı önemli olayları akıcı olarak anlatmak için tasarlanmıştır. Çoğu durumda bunlar figürlerle resmedilmiş tarih yapraklarıdır. Doğaları gereği bunların amaçları kelimelere meydan okuyan fikirleri aktarmak değil, tam tersine her ayrıntısı herkes tarafından bilinene kadar ağızdan ağıza aktarılan hikayeleri örneklendirmektir. Dolayısıyla sanatçıların seçim yapması imkansızdır. İzleyiciler, sanatsal yorumlama açısından ne denli yetersiz olursa olsun, kendi birikimleri çerçevesinde hep belli bir olayı aramışlardır. Bu sınırlı durum anlaşılırsa ve eserler olduğu gibi kabul edilirse, birçok Roma rölyeflerinin niteliklerini olduğu gibi değerlendirmenin yolu açıktır (von Mach, 2012: 360). Roma sanatı, görsel paradigma seçimini öncelikli olarak üslup veya zevke göre değil, içerik ve konuya göre şekillendirmiştir. Bu içerik odaklı yaklaşım, dönemin üslubundan bağımsız olarak, Roma sanatının tüm dönemlerine hâkim olmuştur (Hölscher, 2004: 20). Figürlerin düzeni ve dağılımı çoğunlukla son derece iyidir. Olaylar açık ve güçlü bir şekilde anlatılır. Temsilin tamamı basit, çoğunlukla yanlış anlaşılmalara kapalı olup anlatım tarzı inceliklidir. Yunan tarihi rölyefleri, örneğin Atina'daki Athene-Nike tapınağının frizi, güzellik arayışında olanları tatmin edebilir ancak tarih öğrenmek isteyen kimseler için oldukça kullanışsızdır. Roma rölyefleri tarih anlatımı işinde o denli iyidir ki yaşanmış kimi tarihi olaylar hakkındaki bilgilerimizin başlıca kaynaklarından bazılarını oluşturabilir (von Mach, 2012: 360).

Yunanlılar bu sanat biçimini önemli tarihsel dönüm noktalarını kutlamak için kullanmışlardır. Ancak gerçek öğeyi, mit veya alegori perdesi altında saklamayı tercih

etmişler ve M.Ö. beşinci yüzyılda Yunanlıların Perslere karşı kazandığı zaferi kutlamak için Amazonomachia, Centauromachia ve Gigantomachia gibi geleneksel ve efsanevi temaları seçmişlerdir. Bu nedenle, tarihsel olayların sistematik bir temsili olan bu Roma rölyeflerinin kökeni Yunan sanatında yatmaktadır. Öte yandan, Orta İtalya'daki savaş sahnelerine Etrüsk sanatında da rastlanılmıştır. Bunlar daha çok M.Ö. 3. yüzyıldan itibaren Roma'nın düzenlediği seferleri anlatan ve zafer alaylarında halka açık şekilde sergilenmiş zafer betimleridir (Bonanno; Liversidge; Rasmussen, 1994: 71). Üstelik bu dönemle beraber heykelin, imparatoru ya da zaferi yüceltme gibi gizli bir amaca hizmet etmesi de gerekmektedir (von Mach, 2012: 359). Sadece yazılı kaynaklardan bildiğimiz bu resimlerin, daha sonra kamusal alan ve binalarda sergilenen zafer tasviri geleneği açısından önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir (Hölscher, 2004: 38). Bu resimler vasıtasıyla, Roma rölyefine ait daha sonraki gelişiminin temellerinin atıldığı anlaşılmaktadır (Furtwängler, 1914: 184).

Yunan sanatçılar, tarihî olayları aktarırken sıklıkla sembolizm ve benzetmeler yoluyla düşünme eğilimindedir. Bu yaklaşım, Atinalıların Perslere, Bergamalıların ise Galatyalılara karşı yürüttüğü savaşların, Atinalıların Amazonlarla ve tanrıların devlerle yaptığı mitolojik savaşlarla özdeşleştirilmesine neden olmuştur. Bu sembolik anlatım tarzı, M.Ö. 180 civarında inşa edilen Bergama Sunağı'ndaki büyük Gigantomachia (Tanrılar ile Devler Arasındaki Savaş) friziyle doruk noktasına ulaşmıştır. Romalı sanatçılar için ise durum farklıdır. Roma sanatındaki form sisteminin başarısı hem eğitimli elit kesimin taleplerini hem de imparatorluk nüfusunun genel ihtiyaçlarını karşılayabilmesinde yatmaktadır. İmge dili, tarihsel arka planı ve seçkin (elit) yaşam tarzını yansıtmanın yanı sıra, evrensel düzeyde anlaşılabilen bir görsel iletişim sistemi olarak da işlev görmüştür. Bu iki yön arasında açık bir bağlantı bulunmaktadır. Yunan sanatının ünlü başyapıtları, belirli temalar ve içerik mesajları açısından kabul gören normlara dönüşerek, Roma sanatında benzer konu alanları için geniş bir etki ve geçerlilik

kazanmıştır. (Hölscher, 2004: 20). Romalılar, alegorinin kullanılmasına karşı olmasalar da tarihsel olayların tasvirinde esasen gerçeklere önem vermişlerdir (Wheeler, 1964: 173). Ayrıca bu tür anıtların yalnızca Roma'da değil, imparatorluğun diğer birçok yerinde dikili olduğu da unutulmamalıdır. Bu rölyeflerde her şeyden önce, Roma'nın ihtişamını simgeleyen imparatorun cesareti ön plana çıkarılmış, Roma, kendi varlığını ve yüceliğini imparatorun kişisel imajında temsil etmiştir (von Mach, 2012: 360). Tüm bu belgesel ya da yarı-belgesel nitelikteki anlatıları yaratan sanatçılar ise büyük olasılıkla Yunan kökenli ya da Yunan sanat eğitimi almış kişilerdir. Sanatçı, anlatı sanatında kaçınılmaz olarak ataları olan Yunanların birikiminden yararlanmış olsa da hem ruh hem de anlatım bakımından Yunan estetik geleneklerinden bilinçli bir şekilde uzak durmaya da çalışmıştır (Hunter, 2009: 793).

Roma tarih anlatımı sanatı, yeni ifade özgürlükleri arayışı doğrultusunda, sanat tarihinde bilinen "sürekli üslup" anlayışını benimsemiş ve bu biçimi ustalıkla geliştirmiştir. Ancak bu anlatı biçiminin kökleri yine Akdeniz dünyasının kaynağı olan Yunan sanatına dayanmaktadır. Örneğin, Pergamon'daki Büyük Zeus Sunağı'nı (M.Ö. 180) çevreleyen sütunlu alanda, şehrin efsanevi kurucusu Telephos'un öyküsünü konu alan frizde, aynı figür farklı sahnelerde tekrar edilerek olaylar kesintisiz bir anlatım içerisinde sunulmuştur. Bu anlatım biçimi, sanat tarihçisi Wickhoff'un "sözde-sürekli üslup" olarak tanımladığı, kahramanın izole fakat bölünmemiş biçimde tekrarlandığı anlatı dizisine oldukça yakındır. Ancak bu anlatı tekniğinin kökeni muhtemelen Doğu'ya, belki de Pers kültürüne dayanmaktadır. Ayrıca bu tarzın izlerine, M.S. 3. yüzyılda Fırat kıyısındaki Dura-Europos'ta yer alan Yahudi duvar resimlerinde de rastlanmaktadır (Morelli, 2005: 11).

Roma sanatında görülen barbar tasvirlerinin görülme sıklığı, eyaletler arasında önemli ölçüde farklılık göstermektedir (Ferris, 2000: 22). Daha çok askeri bağlamda üretilen bu eserler, barbarların yenilgisi, boyun eğdirme, kötü muamele, aşağılanma,

sakatlama ve ölüm gibi çok çeşitli motifleri içerir. Barbarlara ait belirli imgelerde ister erkek ister kadın ya da çocuk olsun, cinselliğin bilinçli bir şekilde manipüle edildiği kuşkusuzdur (Forsén; Lampinen, 2024: 13). Emperyal bir güç ve üstünlük söylemi içinde, imparatorluk genellikle muzaffer ve üstün olarak sunulurken, mağlup edilen düşman askeri olarak aşağı ve zayıf olarak aktarılmıştır. Bu emperyalist iktidar algısı, en azından Asurlulara kadar uzanan tüm Ortadoğu imparatorlukları tarafından benimsenmiştir (Carroll, 2001: 120). Roma, imparatorluğu kökenleri Asya ya da Avrupa'da olsun, insanlığı Romalılar ve Romalı olmayanlar olarak yeniden bölmüştür (Mattern, 1999: 70). Modern dünya, özellikle uzun süredir devam eden düşmanca ilişkilere sahip, değişime direnen kültürel klişeler açısından birbirlerini algılayan birçok ulus veya ethnos örneği sunmaktadır. Bunun Romalılar için de büyük ölçüde geçerli olduğu söylenebilir. Yunanlılar ve Romalılar, Batı'nın yabancı veya "barbar" algıları konusunda uzun bir gelenek başlatmışlardır (McDonough, 2011: 133).

İKİNCİ BÖLÜM

BARBAR TOPLUMLARIN KÜLTÜRLERİ

2.1. Barbar Toplumların Kültürel Yapısı ve Roma'nın Barbar Toplumlara Yönelik Algısı

"Tek iyi barbar ölmekte olan barbardır" sözü, Romalı senatör Q. Aurelius Symmachus'un ve onun birçok çağdaşının Roma dünyasının sınırlarının ötesinde yaşayan halklara karşı tutumunun kaba ama durumu açıklayıcı bir ifadesidir. İmparatorluğun yurttaşları için "barbar", "Romalı olmayan" ve dolayısıyla "uygar olmayan" ile eş

anlamlıydı (Carroll, 2001: 120). Bununla birlikte, Roma değerlerini paylaşmasına izin verilenler, "daha kültürlü, daha iyi doğmuş ve daha etkili" makama veya güvenilir bir pozisyona uygun olan erkeklerdi. M.S. 2. yüzyılda Aelius Aristides ve Velleius Paterculus'un M.S. 1. yüzyılın başlarında yazdığı *Historiae Romana*'da, M.Ö. 390-100 yılları arasında İtalya'daki birçok halk için vatandaşlığın genişletildiğini ve Romalılığın "Roma adının ayrıcalıklarından başkalarına pay vererek büyümesini" ifade eden duygularını ifade ediyorlardı (Mattern, 1999: 70). Hem vatandaşlar hem de vatandaş olmayanlar, Roma yaşam tarzının veya *Romanitas*'ın tanınmış sembollerini benimseyebilir ve böylece Roma toplumunda daha kabul görmüş bir kimliğe sahip olabilirdi (Ando, 2000: 18-48). Öte yandan, imparatorluk döneminde üretilen önemli bir literatür, imparatorluk dışındaki halkların kültür ve geleneklerini de tanımlamaktaydı. Bu, M.Ö. 5. yüzyılda Yunanlılar tarafından icat edilen etnografya türüdür (Mathisen, 2011: 17). Barbar yani öteki, entelektüel ve politik anlamda Roma'da iyi bir şekilde incelenmiştir. Ancak Roma'nın barbarlara ilişkin algısının şimdiye kadar çok az anlaşılan bir yönü vardır: kataloglama geleneği. Bu, Roma dünyasındaki barbarların kavramsal konumlarını daha ayrıntılı bir şekilde incelememize yardımcı olabilecek bir durumdur ve Romalıların barbar gruplarını belirli özelliklerine göre değil, diğer barbar gruplarıyla olan kolektif görünümlerine göre kavramsallaştırmalarıyla ilgilidir (Mathisen, 2011: 17).

Etnografik verilerin her zaman bir kökeni vardır. Bazı açılardan tüm toplumların en azından bir halk etnografyası vardır ve bunu üzerinde anlaşmaya varılmış standartlara ve araştırmalara sahip organize bir bilgi birikimi ile tasarlamak nadirdir. Etnografik veriler, farklı etnik gruplardan insanlar birbirlerini tanıdıkça ve genel olarak bilgi havuzunda bulundukça, sürekli olarak bilgi alışverişinde bulunulan bir zemine göre elde edilir. Bu karşılıklı yaşanmışlığın çoğu elbette her yeni nesilde kaybolur. Modern etnografya ise kendi yazım geleneklerine sahip akademik bir disiplin olarak düşünülebilir. Klasikçiler etnografya terimini oldukça farklı bir şekilde kullanırlar.

Antikçağ yazarları, diğer halklara dair yazarken, Yunanca ve Latince'deki hemen her tür metni veya daha geniş anlamda tarihsel yazın türlerini bu anlatı için kullanma eğilimindedir (Gruden, 2011: 1-10). Bununla birlikte, en çalışkan ve en meraklı filozof-tarihçinin bile gözlemden fazla bir şey öğrenmiş olma ihtimali azdır. Bu nedenle yerel muhbirler bir gereklilik haline gelmiştir. Arminius ve Roma ordusuna hizmet eden erkek kardeşi gibi yerliler de kültür aracıları olarak hareket etmişlerdir. En azından yabancı halklar hakkında bazı bilgiler, tüccarlar, yerleşimciler ve yerel muhbirler arasındaki karşılaşmalar yoluyla ortaya çıkmıştır. Tüm bunlara rağmen ortaya çıkan sonuçlar yanlış veya ideolojik değildir. Yine Tacitus'un *Germania*'sı bizim için en iyi örnektir. Onun bilgi türü, ek anekdot niteliğindeki kanıtlarla zenginleştirilebilir olsa da bu tür gözlemler esasen izleyenin farklı algılama ve aktarma biçimlerinden türetilmiştir. Kataloglama modelinde barbarlar, diğer modellerde zorunlu olan tanımlayıcı özelliklerin çoğundan veya tamamından yoksundur. Aslında onların ya çok az bireysel kimlikleri vardır ya da hiç yoktur. Bu modelin en aşırı tezahüründe ise kataloglanan barbar halklar isimsizdir ve yalnızca incelenen bölgeler hakkında bilgi toplanmıştır. Daha önceki Yunan listelerinde tuhaf halklar en basit haliyle "dışarıda"dır. Bu karşıtlık, Hellenlerle barbarlar arasındaki ayrımı vurgulayan kültürel bir ikilik olarak kendini gösterir. Yunan zihninde, Yunan olmayanlar aynı şekilde sınıflandırılmıştır. Bu tutum, Roma ve Geç Roma dönemlerinde de devam etmiştir. Geç Antik Çağ katalogları, isimlerin herhangi bir yorum yapılmadan alıntılandığı "basit listeler" ve her bir girdinin kısa bir açıklama ile birleştirildiği "tanımlayıcı listeler"i içerir. Buna ek olarak, halk listelerinin yaratıcıları bazen hiyerarşik listeler de oluşturmuşlardır. Romalıların, belki de barbar halklarla çok daha yakın etkileşimleri ve onlara daha fazla sempati duymaları nedeniyle, Roma'nın barbar halkları kavramsal dünyalarına entegre etmenin bir aracı olarak bu katalogları kullandıkları da öne sürülmüştür (Mathisen, 2011: 18).

Yunanlıların perspektifinde, ötekilerin fiziksel görünümü, giyim tarzları, çıplaklığa yönelik tutumları, truphe kavramı (gösterişli tüketim, şehvet, lüks ve statü sembolü olarak altının kullanımı) ile kadınların toplum içindeki rolleri, diğer gruplardan belirgin bir şekilde ayrılıyordu. Dil, giyim, saç şekli, barınma biçimi, cinsiyet ve din gibi farklılıklar, antik dünyada her dönemde olduğu gibi gruplar arasında ayırt edici özellikler teşkil etmekteydi. Bu tür ayrımları düzenleyen normatif kurallar mevcut olmakla birlikte, bunlar daha çok açıkça tanımlanmış farklılıklardan ziyade, örtük ve dile getirilmeyen varsayımlar biçimindeydi. (Bonfante, 2011: 8). Erken Roma döneminde kimlik ve statü toplumsal düzeyde müzakere edildi ve yeni bir barbar türü yaratıldı: Keltler (Schneider, 1996: 19). Keltler, barbar davranışın bir modeli olarak gösterilmişti. Keltlerin tam karşı modeli ise Hellenlerdi. Hellenizmin şehirli dünyasında vatandaş artık çıplak değil, *himation* giymişti. Sakalı yoktu ve duruşu son derece gelişmişti. Ancak zamanla Kelt'in yerini yakın zamanda mağlup olan Germenler almıştı (Schneider, 1996: 19). Tacitus, ikinci eseri olan *Germania*'da kesin bir ifadeyle, Germania'yı Roma'nın en büyük düşmanı olarak adlandırıyordu (Krebs, 2010: 202). İster Germen ister Galat ya da Kelt olsun, barbarlar genellikle göçebe olarak tanımlanmışlardır. Kalıcı yapılar inşa etmiyorlardı ve "medeni" toplumlar tarafından yetiştirilen ekmek ve şarabı tüketmek yerine çoğunlukla et (bazen çiğ) yiyor ve süt içiyorlardı. Ayrıca tek eşli evlilik, antropomorfik din, para ve hukuk gibi diğer önemli Greko-Romen kültürel kurumlarından da yoksunlardı. Aynı zamanda çok savaşçıydılar ve hayatlarını yağmalayarak idame ettiriyorlardı. Deri giymedikleri zamanlarda çıplak geziyorlar ve soğuk bölgenin sert iklimine maruz kalıyorlardı. Bazen de barbarlar, eski Romalılara ait bozulmamış erdemlere sahip olarak algılanıyor olsa da çoğu zaman yaptıkları ile Roma erdemlerine karşı çıkan disiplin eksikliği gibi ahlaksızlıkları somut hale getiriyorlardı. Onların zulüm ve vahşet konusundaki itibarları da devam etmişti ve özellikle

Arminius'un isyan hikayesi gibi savaş anlatılarında bu durum yoğun şekilde hissedilmiştir (Mattern, 1999: 78).

2.1.1. Parthların Kültürel Yapısı ve Roma'nın Parth Algısı

Parthlar, antik dönemde Mezopotamya ve İran coğrafyasında hüküm sürmüş İran kökenli bir halk ve imparatorluk olarak, yaklaşık M.Ö. 247'den M.S. 224'e kadar varlığını sürdürmüştür. Parth İmparatorluğu, Arsakes Hanedanı tarafından yönetilmiş olup Hellenistik, İran ve Mezopotamya kültürel geleneklerini birleştiren bir medeniyet geliştirmiştir. Roma'nın doğu politikalarında ve özellikle Septimius Severus dönemi (M.S. 193–211) Parth Seferleri'nde önemli bir rakip olarak ortaya çıkan Parthlar, Roma sanatındaki birçok eserde teslim olmuş figürler olarak sıkça tasvir edilmiştir (Debevoise, 1938: 10; Brosius, 2006: 83).

Parthlar, kuzeydoğu İran'daki Parthya bölgesinde (modern Türkmenistan ve kuzeydoğu İran) yaşayan göçebe bir İran halkı olan Parni kabilesi kökenlidir. M.Ö. 3. yüzyılda, Seleukos İmparatorluğu'nun zayıflamasından faydalanarak I. Arsakes liderliğinde Parthya'yı ele geçirmişler ve Arsakes Hanedanı'nı kurmuşlardır. İmparatorluk, Hazar Denizi'nden Pers Körfezi'ne, Mezopotamya'dan Orta Asya'ya uzanan geniş bir coğrafyayı kapsamıştır. Başkentleri arasında Nisa, Hekatompylos ve özellikle Ktesiphon önemli merkezlerdir. Parthlar, göçebe kökenlerine rağmen yerleşik bir imparatorluk düzeni kurmuş ve İpek Yolu üzerindeki stratejik konumlarıyla ticari bir güç haline gelmiştir (Debevoise, 1938: 10; Brosius, 2006: 83).

Parth İmparatorluğu, merkezi bir kraliyet otoritesine dayalı olsa da yerel satraplıklar ve soyluların (azatlar) geniş özerkliğe sahip olduğu feodal bir yapıya sahipti. Parth kralları, "Kralların Kralı" (Şahanşah) unvanını kullanarak Ahameniş geleneğini

devam ettirmiştir. Bu yapı, imparatorluğun geniş coğrafyasını yönetmek için esneklik sağlarken, yerel soyluların sadakatine bağımlı kılmıştır. Merkezi otorite, Ktesiphon gibi büyük şehirlerde yoğunlaşmış ancak yerel yöneticiler kendi bölgelerinde önemli ölçüde bağımsızlık sergilemiştir. Bu sistem, Parthların uzun süre istikrarlı bir yönetim sürdürmesini sağlamış olsa da M.S. 3. yüzyılda iç çatışmalar nedeniyle zayıflamalarına yol açmıştır (Frye, 1984: 206; Wiesehöfer, 1996: 132).

Parthların askeri gücü, özellikle atlı okçular ve ağır zırhlı süvariler (katafrakt) ile tanınmıştır. Atlı okçular, hareketli ve hızlı savaş taktikleriyle Roma lejyonlarına karşı etkili olmuş, özellikle Carrhae Savaşı'nda (M.Ö. 53) Roma'ya ağır bir yenilgi yaşatmıştır. Katafrakt'lar, tam zırhlı atlar ve binicilerden oluşan elit birimler olup Parthların askeri üstünlüğünü güçlendirmiştir. Bu askeri yapı, Parthların Roma'ya karşı savunma ve taarruz kapasitesini artırmış ancak Septimius Severus'un Parth Seferleri'nde (M.S. 194–198) Ktesiphon'un ele geçirilmesi neticesinde zayıflamıştır (Sheldon, 2010: 45; Curtis, 2000: 27).

Parth İmparatorluğu, M.S. 224'te Sasani lideri I. Ardeşir tarafından devrilmiş ve Arsakes Hanedanı'nın son kralı V. Artabanus yenilgiye uğramıştır. Bu çöküş, iç çatışmalar, yerel satrapların isyanları ve Sasani yükselişinin bir kombinasyonuyla gerçekleşmiştir. Parthların çöküşü, Roma'nın doğu politikalarını etkilemiş ve Severus Alexander döneminde Sasani seferleriyle yeni bir çatışma dönemi başlamıştır. Parthların mirası, Sasani İmparatorluğu'nda devam etmiş ve İran kültürünün sonraki gelişiminde önemli bir rol oynamıştır (Frye, 1984: 208; Dignas & Winter, 2007: 57).

Parth sanatı, Hellenistik, İran ve Mezopotamya etkilerinin birleşimiyle kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. Kaya rölyefleri, madeni paralar, seramikler ve tekstiller, Parth sanatının temel unsurlarıdır. Kaya rölyeflerinde, özellikle kralların taç giyme törenleri veya zafer sahneleri gibi kraliyet ideolojisini yücelten temalar işlenmiştir. Madeni paralarda, Arsakes krallarının portreleri, genellikle konik şapkalar (tiara) ve uzun

sakallarla betimlenmiş olup bunlar, kraliyet otoritesini vurgulamak için kullanılmıştır. Parth sanatında frontal kompozisyonlar ve hiyerarşik ölçeklendirme, Roma sanatından farklı olarak daha az dinamik olsa da sembolik bir anlatım sunmaktadır (Curtis, 2000: 23; Colledge, 1967: 89).

Parth toplumunda din, Zerdüştlük temelli olsa da Hellenistik etkilerle çok tanrılı bir yapıyı barındırmıştır. Parthlar Zerdüştlük inancını, Yunan tanrılarıyla eşleştirerek Ahura Mazda'yı Zeus ile, Anahita'yı Artemis ile ilişkilendirilmiştir. Ateş tapınakları ve kutsal alanlar, Parth dini pratiğinin önemli unsurları olmuş olsa da tapınak mimarisi Ahameniş dönemine kıyasla daha az anıtsaldır. Parthlar, dini toleranslarıyla bilinir ve Budizm, Yahudilik ve diğer yerel inançlar imparatorluk içinde varlık gösterebilmiştir. Dini semboller, özellikle kraliyet taçları ve kutsal ateş motifleri, sanat eserlerinde sıkça yer almıştır. Bu dini çeşitlilik, Parthların çok kültürlü imparatorluk yapısını ortaya koymaktadır (Boyce, 1984: 82; Brosius, 2006: 91).

Parth mimarisi, göçebe kökenlerden yerleşik bir kültüre geçişin izlerini taşır. Başkentleri Nisa, Hekatompylos ve Ktesiphon, anıtsal saraylar ve idari yapılarla donatılmıştır. Nisa'daki kraliyet kompleksi, yuvarlak planlı yapılar ve savunma duvarlarıyla göçebe etkilerini korurken, Ktesiphon'daki saraylar Mezopotamya'nın tuğla mimarisiyle şekillenmiştir. Parthlar, "ayvan" adı verilen açık önlü, tonozlu salonları geliştirmiş ve bu yapı, Sasani ve İslam mimarisine miras kalmıştır. Şehir planlamasında, ticaret yollarına yakınlık ve savunma ihtiyaçları ön planda olmuştur. Mimari süslemelerde, bitkisel motifler ve geometrik desenler sıkça kullanılmıştır (Herrmann, 1977: 45; Curtis, 2000: 29).

Parthlar, çok dilli bir toplum yapısına sahip olup Aramice, Farsça ve Yunanca gibi diller yaygın olarak kullanılmıştır. Aramice, idari ve ticari yazışmalarda lingua franca olarak işlev görmüştür. Parth yazısı, Ahameniş yazısından türemiş ve Sasani döneminde geliştirilmiştir. Yazıtlar, özellikle kaya rölyeflerinde ve madeni paralarda, kraliyet

unvanlarını ve zaferleri kaydetmek için kullanılmıştır. Edebi gelenekler sınırlı olsa da sözlü hikâye anlatımı ve epik şiirler Parth kültüründe önemli bir yere sahip olmuştur. Bu sözlü gelenekler, daha sonra Sasani destanlarına ve Firdavsi'nin Şehname eserine ilham vermiştir (Wiesehöfer, 1996: 134; Frye, 1984: 207).

Parthlar, İpek Yolu üzerindeki stratejik konumlarıyla, Çin, Hindistan ve Roma arasında ticaretin önemli bir parçası olmuşlardır. Ktesiphon ve diğer şehirler, ipek, baharat, değerli taşlar ve diğer malların değişiminde merkezdir. Parth tüccarları hem yerel hem de uluslararası ticarette aktif olup bu ekonomik güç, imparatorluğun refahını artırmıştır. Parth madeni paraları, gümüş drahmiler olarak standart bir ödeme aracı olmuş ve kraliyet portreleriyle ekonomik otoriteyi sembolize etmiştir. Tarım, özellikle zeytinyağı ve tahıl üretimi, Parth ekonomisinin temelini oluşturmuştur (Brosius, 2006: 93; Mattingly, 1995: 119).

Parth toplumu, soylular (azatlar), rahipler, tüccarlar ve köylülerden oluşan hiyerarşik bir yapıya sahiptir. Soylular, askeri ve idari rollerde baskın olup rahipler ise dini ritüelleri yönetmiştir. Parthların çok kültürlü yapısı, imparatorluklarının geniş coğrafi kapsamından kaynaklanmıştır. Hellenistik etkiler, özellikle şehirlerde, sanat ve mimaride belirgin olsa da göçebe gelenekler kırsal alanlarda varlığını sürdürmüştür. Kadınların toplumsal rolleri genellikle sınırlıdır; kraliyet kadınları siyasi etkide bulunabilecekleri pozisyona sahip olmuştur. Bu çeşitlilik, Parthların kültürel zenginliğini ve esnekliğini yansıtır (Brosius, 2006: 94; Wiesehöfer, 1996: 135; Colledge, 1967: 90).

2.1.2. Keltlerin Kültürel Yapısı ve Roma'nın Kelt Algısı

Keltler, Avrupa tarihinin en dikkat çekici halklarından biri olup geniş bir coğrafyada yaşamış ve izlerini bırakmışlardır. Antik Yunan ve Roma yazarları tarafından

genellikle “barbar” olarak tanımlansalar da Kelt kültürü sanat, savaş, din ve toplumsal örgütlenme açısından görece gelişmiş bir yapıya sahiptir (Cunliffe, 1997: 15). Arkeolojik buluntular ve antik kaynaklar, Keltlerin dil, inanç ve yaşam tarzı açısından homojen bir grup olmadığını, aksine geniş bir kültürel yelpazeye sahip olduklarını göstermektedir (Green, 1992: 27). Kelt toplumu, aristokratik bir hiyerarşiye sahip olup toplum temel olarak üç ana sınıfa ayrılmıştır: savaşçılar, druidler (din adamları ve bilginler) ve halk tabakası (Wells, 2003: 57). Savaşçılar, Kelt toplumunun en prestijli sınıfını oluşturmuştur. Bu sınıf, sadece savaşta değil, aynı zamanda yerel yönetimde ve kabile içi anlaşmazlıklarda da önemli roller üstlenmiştir (Rapin, 1999: 73). Druidler ise Kelt toplumunda bilgelik, hukuk ve dini ritüellerden sorumlu olan özel bir gruptur. Romalı yazarlar, druidlerin özellikle kehanet, astronomi ve hukuki konularda otoriteye sahip olduklarını vurgulamıştır (Caesar, *De Bello Gallico*, 6.13). Halk tabakası ise zanaatkarlar, çiftçiler ve kölelerden oluşmaktadır (Green, 1992: 143).

Kelt dini, çok tanrılı olup doğayla iç içe geçmiş bir inanç sistemine dayanmaktaydı. Keltler, tanrılarını sıklıkla kutsal ağaçlar, pınarlar veya dağlarla ilişkilendirerek tapınımda bulunmuşlardır (Cunliffe, 1997: 185). Antik Roma yazarları, Keltlerin insan kurbanı uygulamalarına sahip olduklarını öne sürmüş olsa da bu iddiaların Roma propagandasının bir parçası olup olmadığı konusu üzerindeki tartışmalar devam etmektedir (Aldhouse-Green, 2015: 96). Keltlerin ruhun ölümsüzlüğüne inandıkları ve savaşçılarının bu inanç nedeniyle ölümden korkmadıkları bilinmektedir (Caesar, *De Bello Gallico*, 6.14). Kelt savaşçıları cesaretleri ve bireysel dövüş yetenekleriyle tanınmıştır.

Kılıç, mızrak ve geniş ahşap kalkanlar en yaygın kullanılan silahlar olmuştur (Collis, 2003: 127). Kelt kılıçları genellikle uzun ve keskin olup Roma lejyonlarının daha kısa ve hızlı bir kullanım imkânı sunan “gladius” kılıcına kıyasla daha ağır ve geniştir (Wells, 2003: 214). Kelt savaşçılarının bazılarının savaş meydanına çıplak çıktıkları ve

vücutlarını mavi boya (woad) ile boyadıkları Romalı yazarlar tarafından aktarılmıştır (Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, 5.30).

Roma'da bir barbarın ilk tipik görüntüsü Keltlerdir (Schneider, 1996: 20). Romalı tarihçiler ve yazarlar, Keltleri sıklıkla "barbar" olarak nitelendirmiştir. Keltler, Romalıların gözünde gelişmiş hukuki, askeri ve toplumsal yapılar kuran bir halk değil, daha çok ilkel, vahşi ve her şeyden önce barbar bir toplumdur (Cunliffe, 1997: 89). Keltlerin yönetim biçimlerinin ve savaş stratejilerinin dağınık yapısı, onları Roma'nın düzenli ve hiyerarşik toplum yapısı ile karşılaştırıldığında geride bırakmıştır. Romalı yazarlar, özellikle Julius Caesar, *De Bello Gallico*'da Galya Seferi'ni anlatırken Keltlerin düzenini ve yaşam biçimini aşağılayarak onlardan duydukları korkuyu dile getirmiş ve Keltleri "vahşi" ve "gaddar" olarak tanımlamıştır (Caesar, *De Bello Gallico*, 6). Romalılar için Keltler, barbarca bir şekilde savaşan ve toplumlarında neredeyse hiç kültürel gelişme göstermeyen insanlardır. Keltler Romalılar için etkili birer savaşçılar olsalar da bu savaşçılık onların barbarlıklarını pekiştiren bir özellik olarak algılanmıştır. Keltlerin savaş teknikleri ve stratejileri, Romalılar için oldukça tehdit edici olmuştur. Roma'nın en eski ve en ünlü tarihçilerinden olan Livy, Keltlerin askeri gücünü anlatırken onları sayıca üstün ancak düzensiz ve barbar gibi davranan bir halk olarak tanımlamıştır (Livy, *History of Rome*, 5). Romalılar, Keltlerin savaş arabalarını, savaşçı kültürlerini ve adalet anlayışlarını korku ile karışık bir hayranlıkla izlerken, aynı zamanda Keltlerin özgürlükçü ve dağınık yaşam biçimlerini de kendilerine tehdit olarak algılamışlardır. Caesar, özellikle Galya Savaşları sırasında, Keltlerin cesaretini ve yeteneklerini takdir etmekle birlikte, onların barbarca usullerini ve Roma'ya karşı direnişlerini de aşağılamıştır (Caesar, *De Bello Gallico*, 4).

Keltlerin dini inançları ve ritüelleri, Romalılar tarafından çoğunlukla anlaşılmaz ve tehlikeli olarak görülmüştür. Keltler, doğa tanrılarına ve diğer spiritüel varlıklara tapınan bir toplum olmasına rağmen inançları, Roma'nın politeist din anlayışının dışında

tanımlanmış ve dini uygulamaları, Roma toplumunun geleneksel dini normlarına aykırı ve tehdit edici olarak değerlendirilmiştir. Bu durum, Roma'nın Roma İmparatorluğu'ndaki tek tanrılı inançlara karşı duyduğu hoşgörüye ters düşen bir anlayışla birleşmiş ve Keltlere karşı derin bir önyargı oluşmasına yol açmıştır (Green, 1992: 115). Romalı tarihçiler, Keltlerin dinlerini özellikle insan kurbanlarıyla özdeşleştirmişlerdir. Bu uygulamalar Roma'nın gelişmiş medeniyetine karşı açık bir tehdit olarak görülmüş ve Keltlerin barbarlıklarını simgeleyen bir özellik olarak kabul edilmiştir (Caesar, *De Bello Gallico*, 4).

2.1.3. Galyalıların Kültürel Yapısı ve Roma'nın Galyalı Algısı

Galyalılar, Antik Çağ'da Orta Avrupa'nın batısında, özellikle günümüz Fransa'sı, Belçika ve kuzey İtalya'nın bazı bölgelerinde yaşayan, Keltoid kökenli bir halktır. Roma İmparatorluğu'nun erken dönemiyle birlikte Galyalılar, M.Ö. 5. yüzyıldan itibaren önemli düzeyde kültürel ve askeri etkileriyle dikkate değer bir konuma ulaşmışlar ve M.Ö. 390 yılında da Roma'yı işgal etmeleri ile tarihe geçmişlerdir. Galyalıların Roma ile kurduğu ilişkiler, kendi toplumsal yapılarını ve kimlik anlayışlarını değerlendirmede belirleyici bir rol oynamaktadır (Graham-Campbell, 1995: 132).

Galya kültürü, temelde Kelt kültüründen türemiş olmasına rağmen çok sayıda özgün öğeyi de içerir. Galyalılar, doğayla iç içe yaşamayı tercih eden bir halk olup tarıma dayalı bir ekonomi ve toplumsal yapıya sahiptir. Bu halk, inanç sistemlerinde çok tanrılı bir yaklaşımı benimsemiş ve tanrılara olan inançları toplumsal yaşamı şekillendirmiştir. Druidler adı verilen rahip sınıfı, Galya toplumunda oldukça etkili olmuş ve ritüel, ibadet gibi alanlarda merkezi bir rol oynamışlardır. Druidler, aynı zamanda halkın eğitimini sağlayan ve kültürel bilgileri nesilden nesile aktaran bir toplum sınıfıdır. Toplumun diğer

önemli sınıfı ise, savaşçı sınıfıdır. Savaşçılar, Galyalı toplumunun en saygın bireyleri olup onların savaşçı kimlikleri, günlük yaşamlarında kullandıkları giysi ve ekipmanlara da yansımıştır (Smith, 2003: 45). Galyalıların kültürel yapıları, özellikle toplumsal hiyerarşi ve savaşçı kimliklerine dayanmaktadır. Erkekler çoğu zaman savaşçı sınıfında yer alırken, kadınlar daha çok ev içindeki ve ailevi rollerle sınırlıdır. Ancak kadınların kimi zaman toplumsal ve dini ritüellerde aktif bir şekilde yer aldıkları da bilinmektedir. Ayrıca, Galyalılar'ın sosyal yapıları, yerel kabileler ve bu kabilelerin liderleri etrafında şekillenmiştir. Her bir kabile, kendi liderine ve yönetim biçimine sahipken, kabileler arasında da bir tür konfederasyon söz konusudur. Ancak Galyalılar, birbirlerinden bağımsız olarak yaşamalarına rağmen Roma İmparatorluğu'na karşı ortak bir direnç göstermeyi de başarabilmişlerdir (Graham-Campbell, 1995: 135).

Galya kültüründe önemli olan bir diğer öge de sanattır. Özellikle metal işçiliği, bu halkın becerilerinin en belirgin göstergelerindendir. Altın, gümüş ve bronz gibi metaller, Galyalı sanatında sıkça kullanılan malzemelerdir ve bu metal eserlerde figüratif tasarımlar oldukça yaygındır. Bu sanat eserleri, Galyalıların dünya görüşünü ve mitolojilerini yansıtan sembollerle bezenmiştir. Ayrıca, Galyalılar'ın el işçiliği konusundaki yetenekleri taş işçiliği ve ahşap işçiliği gibi alanlarda da kendini göstermiştir (Smith, 2003: 50).

Galyalıların dini inançları, aynı zamanda toplumsal yapılarının bir parçası olmuştur. Galyalılar, çok tanrılı bir inanç sistemine sahipti ve tanrıların doğa olayları ile ilişkili olduğuna inanılmaktaydı. Ayrıca, Galyalılar'ın inançları arasında doğa ile uyumlu bir yaşam biçimi, insan ve doğa arasındaki dengenin korunması gerektiği inancı da ön plandaydı. Bu inançlar, onların günlük yaşamlarına da yansıyarak dini ritüellerde doğanın gücünü yüceltme amacı güdülmüştü (Graham-Campbell, 1995: 137). Sonuç olarak, Galyalılar, sadece askeri mücadeleleriyle değil, aynı zamanda kültürel zenginlikleriyle de dikkat çeken bir halktı. Roma İmparatorluğu ile karşılaşmaları, onların kültürel

kimliklerini etkilemiş olsa da Galyalıların toplum yapısı, inançları ve sanatı, bu halkın özgün bir kimliğe sahip olmasını sağlamıştır. Bu kimlik, Roma'nın etkisi ile birleşerek, Galya kültürünün ve halkının tarih sahnesindeki yerini pekiştirmiştir (Smith, 2003: 52).

Romalıların Galyalılara bakış açısı, tarihsel ve kültürel etkileşimler doğrultusunda oldukça değişkenlik göstermiştir. Başlangıçta, Roma, Galyalıları kültürel olarak daha ilkel ve barbar bir halk olarak görmüştür. Bu bakış açısı, özellikle Galyalıların Roma'yı işgal ettiği M.Ö. 390 yılına dayanan tarihsel olaylarla şekillendiği açıktır. Roma'yı yağmalayan Galyalılar, bu olayın ardından Roma'da kalıcı bir iz bırakmış ve Romalıların Galyalılara olan bakış açısını olumsuz yönde şekilde etkilemiştir (Beard, 2007: 202). Romalılar, Galyalıları kendi toplumlarına yönelik potansiyel bir tehdit olarak değerlendirmiştir. Roma, Galyalıları vahşi savaşçılar ve barbarlar olarak tanımlamış, bu halkın toplumsal yapılarındaki kaotik ve dağınık düzeni, Roma'nın merkeziyetçi ve düzenli yapısına zıt bir özellik olarak değerlendirmiştir. Roma, Galyalıları vahşi savaşçılar ve barbarlar olarak tanımlamış, bu halkın toplumsal yapılarındaki kaotik ve dağınık düzeni, Roma'nın merkeziyetçi ve düzenli yapısına zıt bir özellik olarak değerlendirmiştir (Beard, 2007: 204). Ancak Galyalıların Roma İmparatorluğu ile olan etkileşimleri zamanla değişim göstermiştir. Roma'nın Galyalılarla olan ilk karşılaşmalarındaki düşmanlık, sonraki yüzyıllarda, Roma'nın galip gelmesiyle birlikte daha dengeli bir hale gelmiştir. Galyalılar, Roma'nın egemenliği altına girdikçe, Roma kültürünü benimsemeye başlamışlar. Özellikle Galyalı aristokratlar, Roma'nın vatandaşlık haklarını kazanmak için Roma'da eğitim alarak Roma'nın kültürüne entegre olmuşlardır. Roma zamanla Galyalıların askeri yeteneklerini takdir etmeye başlamış, onların cesaretine ve savaşçı ruhlarına saygı duymuştur (Lendon, 2005: 212). Tüm bunlara rağmen ne olursa olsun Roma'nın gözünde, bu halk hala bir dereceye kadar "yabani" ve "barbar"dır. Çünkü Galyalılar, Roma'nın düzenli ve medeni yaşam biçiminden farklı olarak, daha serbest ve yerel kabile yapılarıyla varlıklarını

sürdürmüşlerdir (Lendon, 2005: 215). Romalıların Galyalılara bakış açısını etkileyen bir diğer önemli faktör de Roma'nın Galyalılar'a yönelik askeri zaferleridir. M.Ö. 1. yüzyılda Julius Caesar'ın Galya Seferi, Roma'nın Galyalılar üzerindeki egemenliğini pekiştirmiş ve Galyalıları, Roma'nın kültürel ve siyasi düzenine entegre etmeye başlamıştır. Bu süreçte, Romalılar Galyalıları hem askeri hem de toplumsal olarak yeniden yapılandırmışlardır. Galyalılar, Roma'da askeri hizmetler sunmuş, zenginleşmiş ve şehir yaşamına entegre olmuşlardır. Ancak Roma'nın Galyalılar'ı kendi kültürüne entegre etme çabalarına rağmen, Roma'daki birçok kişi, hala Galyalıları kendilerine uzak, kültürel olarak farklı ve bazen tehditkâr bir halk olarak görmeye devam etmiştir (Beard, 2007: 208). Romalıların Galyalılara bakış açısındaki bu evrim, bir yandan Galyalıların Roma kültürüne entegre olmaları ve Roma'da yüksek toplumsal pozisyonlar elde etmeleriyle diğer yandan Roma'nın kültürel üstünlüğünü sorgulayan bazı Galyalı unsurların varlığıyla çelişkili bir durum sergilemiştir. Bu iki farklı bakış açısı, Roma-Galya ilişkilerinin çok boyutlu ve dinamik bir süreç olduğunu göstermektedir (Lendon, 2005: 218).

2.1.4. Britanyalıların Kültürel Yapısı ve Roma'nın Britanyalı Algısı

Antik Britanyalıların kökeni, genellikle Kelt göçleriyle ilişkilendirilir. M.Ö. 8. yüzyıldan itibaren Orta Avrupa'dan Britanya Adası'na gelen Kelt grupları, burada Tunç Çağı'ndan kalma yerli topluluklarla karışarak Demir Çağı kültürünü şekillendirmiştir (Cunliffe, 2005: 112). Arkeolojik kanıtlar, Hallstatt ve La Tène kültürlerinin Britanya'da izler bıraktığını gösterir ki bu, Kelt sanatı ve teknolojisinin adaya taşındığını doğrulamaktadır (James, 1993: 45). Britanyalılar, çeşitli kabileler halinde örgütlenmiş olup Catuvellauni, Trinovantes, Iceni ve Brigantes gibi gruplar en bilinenleridir. Bu kabileler, genellikle bağımsız krallıklar veya konfederasyonlar şeklinde yönetilmiş ve

birbirleriyle hem iş birliği hem de rekabet içinde olmuştur (Mattingly, 2006: 78). Roma'nın Britanya'yı işgali (M.S. 43), İmparator Claudius döneminde başlamış ve ada, *Britannia* adıyla bir Roma eyaleti haline gelmiştir. İşgal öncesi dönemde Britanyalılar, Roma ile ticaret yoluyla temas kurmuş ve bu, özellikle güneydeki kabilelerin Roma mallarını (şarap, seramik) ithal etmesiyle kanıtlanmıştır (Cunliffe, 2005: 135). Ancak Roma fethi, Britanyalıların bağımsızlığını sona erdirmiş ve kültürel bir dönüşümü tetiklemiştir. Boudicca liderliğindeki Iceni isyanı (M.S. 60-61) gibi direnişler, Britanyalıların yerel kimliklerini koruma çabasını gösterse de Roma yönetimi altında asimilasyon kaçınılmaz hale gelmiştir (Webster, 1993: 88).

Antik Britanyalıların toplumsal yapısı, hiyerarşik bir düzen üzerine kurulu olmuştur. Kabilelerin başında krallar veya şefler bulunurken, druidler (din adamları), savaşçılar ve ziraatle uğraşan köylüler toplumun temel sınıflarını oluşturmuştur. Caesar, Britanyalıların druidlere büyük saygı gösterdiğini ve bu sınıfın hem dini hem de siyasi otoriteye sahip olduğunu belirtmektedir (Caesar, *De Bello Gallico*, 6.13; James, 1993: 50). Kadınların toplumsal rolleri de dikkat çekicidir. Örneğin, Boudicca gibi kadın liderler, savaşta ve yönetimde aktif roller üstlenmiştir (Mattingly, 2006: 92). Roma öncesi dönemde ticaret önemlidir ve kalay, kurşun ve demir gibi madenler, Britanya'yı Akdeniz dünyasına bağlayan ekonomik bir unsurdur (Webster, 1993: 76). Ancak Britanyalıların, ağırlıklı olarak tarım ve hayvancılıkla geçimlerini sağladıkları da bilinmektedir (Cunliffe, 2005: 150). Antik Britanyalıların dini inançları, politeist bir yapıyı yansıtır ve doğayla derin bir bağ içerir. Su kaynakları, ormanlar ve tepeler kutsal kabul edilmiş olup bu alanlarda tapınaklar veya açık hava sunakları inşa edilmiştir. Tanrılar arasında savaş tanrısı Camulos, bereket tanrıçası Brigantia ve doğa tanrısı Nodens gibi figürler öne çıkmaktadır (Ross, 1967: 45). Ritüellerde insan kurban edildiğine dair Roma kaynaklarında iddialar bulunsa da bu konu tartışmalıdır (Caesar, *De Bello Gallico*, 6.16; Mattingly, 2006: 85). Ancak kimi arkeolojik buluntular, örneğin Lindow Adamı gibi

bataklıklarda bulunan cesetler, ritüel kurban ihtimalini destekler niteliktedir (Cunliffe, 2005: 165). Roma işgali, Britanyalıların kültürünü dönüştürmüş ve yollar, şehirler (örneğin Camulodunum) ve villalar gibi altyapılar adaya Roma uygarlığını taşımıştır. Latin dili ve Roma hukuku, elitler arasında yayılmış olsa da kırsal kesimde Kelt dilleri ve gelenekleri varlığını sürdürmüştür (James, 1993: 60). M.S. 5. yüzyılda Roma'nın çekilmesiyle, Britanyalılar yeniden bağımsız bir kimlik geliştirmiş ve bu dönem, Anglo-Sakson istilalarına kadar bir geçiş evresi haline gelmiştir (Mattingly, 2006: 135). Britanya mitolojisi, örneğin Kral Arthur efsaneleri, bu dönemin kültürel mirasından türemiştir (Ross, 1967: 70).

Romalıların Britanyalılarla ilgili ilk algıları, Julius Caesar'ın M.Ö. 55 ve 54'teki seferleriyle oluşmuştur. Caesar Britanyalıları "vahşi ve barbar" bir halk olarak tanımlamakta, onların bedenlerini maviye boyadıklarını (woad ile), uzun saçlı ve sakallı olduklarını belirtmektedir (Caesar, *De Bello Gallico*, 5.14; Webster, 1993: 7). Bu fiziksel betimleme, Roma'nın kısa saç ve tıraşlı yüz gibi uygarlık normlarından sapmayı barbarlıkla özdeşleştirdiğini gösterir. Ancak Caesar aynı zamanda Britanyalıların savaş arabalarıyla dövüşteki cesaretini ve becerisini övmeyi de ihmal etmemiştir (Caesar, *De Bello Gallico*, 4.33; James, 1993: 50). Bu erken temaslar, Britanyalıların Roma için yalnızca bir barbar topluluk değil, aynı zamanda fethedilmeye değer bir hedef olduğunu da düşündürmüştür (Caesar, *De Bello Gallico*, 5.12; Mattingly, 2006: 68). Roma'nın Britanya'yı M.S. 43'te fethetmesiyle, Britanyalılara dair algı daha somut bir hal almıştır. İmparator Claudius'un işgali sırasında, Britanyalılar Roma lejyonlarına karşı ciddi bir direniş göstermiş ve bu direniş, Romalıların onları tehlikeli bir düşman olarak görmesine yol açmıştır. Tacitus, Britanya valisi Agricola'nın anılarında, Britanyalıların savaşçı ruhunu övmektedir. Özellikle Caledonia'daki (İskoçya) kabilelerin lideri Calgacus'un Roma'ya karşı verdiği söylevi aktarır: *"Bizi soyuyorlar, köleleştiriyorlar ve buna barış diyorlar…"* (Tacitus, *Agricola*, 30; Mattingly, 2006: 80). Bu anlatı, Britanyalıların

Roma'ya karşı bağımsızlık arzusunu ve Romalıların onları asi bir halk olarak algıladığını yansıtmaktadır. Boudicca'nın M.S. 60-61'deki isyanı, bu algıyı daha da pekiştirmiştir. Iceni kabilesinin lideri Boudicca, Roma'nın baskıcı politikalarına karşı Camulodunum, Londinium ve Verulamium'u yakıp yıkarak büyük bir tehdit oluşturmuştur. Cassius Dio, Boudicca'yı *"uzun boylu, vahşi bakışlı ve güçlü bir kadın"* olarak tasvir etmektedir. Bu tasvirin, Romalıların Britanyalıları hem fiziksel hem de ahlaki olarak korkutucu bulduğunu gösterir niteliktedir (Dio, *Historia Romana*, 62.2; Webster, 1993: 92). Boudicca'nın yenilgisi, Roma'da bir rahatlama yaratmış olsa da bu olay, Britanyalıların kolayca boyun eğmeyecek bir halk olarak algılanmasına neden olmuştur (Mattingly, 2006: 97). Romalılar, Britanyalıları kültürel olarak "barbar" kategorisine yerleştirse de onları uygarlaştırmanın mümkün olduğuna inanmıştır. Tacitus, Britanyalıların göçebe olmadığını, tarımla uğraştığını ve köylerde yaşadığını belirtir ki bu, Galyalılar gibi Britanyalıların da Roma düzenine entegre edilebileceğini düşündüğünü ifade etmektedir (Tacitus, *Agricola*, 21; James, 1993: 55). Ancak Britanyalıların druidlere olan bağlılığı ve insan kurban etme gibi ritüelleri, Roma'da iğrenme ve korku uyandırmıştır. Caesar, druidleri "vahşi ve gizemli" bir grup olarak tanımlar ve onların siyasi etkisini tehdit olarak görür (Caesar, *De Bello Gallico*, 6.16; Cunliffe, 2005: 165). Bu, Caesar, druidleri "vahşi ve gizemli" bir grup olarak tanımlar ve onların siyasi etkisini tehdit olarak görür. Britanya toplumunun, Roma değerleriyle örtüşmeyen bir yaşam biçimi benimsediği izlenimi oluşmuştur. Roma, Britanya'yı fethettikten sonra, Britanyalıları "ehlileştirme" misyonu geliştirmiştir. Agricola'nın valiliği sırasında (M.S. 77-84), Britanyalıların Roma tarzı evler inşa etmeye, Latin dilini öğrenmeye ve şehirlerde yaşamaya teşvik edildiği belirtilir (Tacitus, *Agricola*, 21; Mattingly, 2006: 105). Tacitus, bu süreci ironik bir şekilde "köleliğin cazibesi" olarak niteler ve bu, Romalıların Britanyalıları uygarlaştırma çabasını bir üstünlük gösterisi olarak gördüğünü ima eder. Ancak kırsalda Kelt

geleneklerinin devam etmesi, bu algının tam bir başarıya ulaşamadığını da göstermiştir (James, 1993: 63).

2.1.5. Germenlerin Kültürel Yapısı ve Roma'nın Germen Algısı

Germen halkları, M.Ö. 1. binyılın ortalarından itibaren Avrupa'nın kuzeyinde ve orta bölgelerinde yaşayan, dilleri Hint-Avrupa dil ailesine mensup topluluklardan oluşan geniş bir kültürel ve etnik gruptur (Todd, 1992: 14). Romalı tarihçiler, özellikle Tacitus, *Germania* adlı eserinde (M.S. 98), Germenleri savaşçı bir ruh yapısına sahip, kabileler hâlinde örgütlenmiş ve göçebe özellikler gösteren topluluklar olarak tanımlamıştır (Tacitus, *Germania*, 4-6). Germen kültürü, savaşçı gelenekleri, dini inançları, toplumsal yapıları ve sanatsal üretimleri açısından incelendiğinde, kendine özgü bir dünya görüşüne sahip oldukları görülmektedir. Her kabile kendi reisleri veya kralları tarafından yönetilmiştir (Todd, 1992: 37). Kabileler arası ilişkiler, ittifaklar ve düşmanlıklar çerçevesinde şekillenmiş, zaman zaman Romalılarla ittifaklar kurulsa da onlara karşı savaşıldığı da olmuştur (Wells, 2001: 65). Germen toplumunda kadınlar toplumsal hayatta önemli bir konuma sahip olup kehanet yetenekleri ile şifacılık gibi alanlarda etkin roller üstlenmişlerdir (Tacitus, *Germania*, 19). Tacitus, Germen kadınlarının sadakatleri ve erdemleriyle ünlü olduklarını, evlilik kurumunun büyük bir kutsallık taşıdığını ifade etmiştir (Tacitus, *Germania*, 20). Germen halklarının dini inançları doğa ile iç içe olup çok tanrılı bir yapıya sahiptir (Simek, 2007: 48). En önemli tanrıları olarak savaş tanrısı Wodan (Odin), şimşek tanrısı Donar (Thor) ve adalet tanrısı Tiwaz (Tyr) sıralanabilir (Simek, 2007: 56). Germen mitolojisinde dünya ağacı Yggdrasil ve kıyamet günü olan Ragnarok gibi kavramlar büyük bir öneme sahiptir (Simek, 2007: 75). Germen halkları savaşçı bir toplum olarak tanınmıştır ve erkekler genç yaşlardan itibaren savaş eğitimi

almışlardır (Heather, 2005: 165). Silah olarak mızrak, kılıç, balta ve büyük oval kalkanlar kullanılmıştır (Todd, 1992: 142). Roma kaynaklarına göre, Germen savaşçıları genellikle hafif zırhlar giymiş olup bazıları savaşlara çıplak olarak katılmıştır (Tacitus, *Germania*, 6). Savaş düzenleri genellikle düzensiz fakat etkili bir şekilde gerçekleştirilmiştir. "Bozkurt Saldırısı" adı verilen taktik ile düşmana aniden saldırıp hızla geri çekilmek gibi yöntemler kullanılmıştır (Heather, 2005: 178). Germen sanatı genellikle metal işçiliği ve ahşap oymacılığı ile öne çıkmaktadır (Wells, 2001: 145). Takılar, kemer tokaları ve kılıç kabzaları üzerine işlenmiş karmaşık motifler Germen estetiğini yansıtmaktadır (Todd, 1992: 154).

Romalılar, Germen halklarını genellikle barbar, savaşçı ve ilkel olarak tasvir etmişlerse de bu algı, Roma'nın Germen kabileleriyle olan siyasi, askeri ve ekonomik ilişkilerine bağlı olarak değişiklik göstermiştir. Romalı yazarlar, Germenleri bazen cesur ve özgürlükçü bazen de vahşi ve medeniyetsiz olarak tanımlamıştır. Tacitus, *Germania* adlı eserinde Germenleri idealize ederken, Caesar ve diğer Romalı tarihçiler onları Roma için açık bir tehdit olarak değerlendirmiştir (Tacitus, *Germania*). Romalılar, kendi kültürel değerlerini ve yaşam tarzlarını "medeniyetin" zirvesi olarak gördükleri için Roma dışındaki halkları genellikle "barbar" olarak nitelendirmiştir (Todd, 1992: 22). Romalıların yabancıyı nasıl algıladıklarını önemli ölçüde şekillendiren Roma değerleri ve kültürel kimliği, doğrudan bir kanıt olarak "mükemmel"dir. Yine, "gerçek" Germenlerin Tacitus tarafından inşası boşuna olacaktır. Tacitus'un çalışması, konusu hakkında bağımsız ve nesnel bir anlayış yaratmaktan ziyade, Romalıların kendi kimlikleri ve değerleri hakkındaki duygularını da güçlendiren belirli bir kültürel düşman klişesinin yaratılmasına ve sürdürülmesine yardımcı olmuştur (Mattern, 1999: 76). Caesar, *Commentarii de Bello Gallico* adlı eserinde, Germenleri "medeniyetin kıyısında yaşayan, tarımla pek ilgilenmeyen ve savaşla geçinen bir halk" olarak tanımlamıştır (Caesar, *De Bello Gallico*, 6.21). Ona göre Germenler Galyalılarla kıyaslandığında daha az gelişmiş

ve daha az kültürlüdür (Caesar, *De Bello Gallico*, 6.24). Bununla birlikte, Tacitus'un yine *Germania* adlı eserinde Germenler, Romalıların yozlaşmış ahlak anlayışına karşı dürüst, cesur ve doğaya daha yakın bir toplum olarak idealize edilmiştir (Tacitus, *Germania*, 19-21). Tacitus, Romalıların lükse ve rüşvete olan düşkünlüğüne karşın, Germenlerin aile yapısına, sadakate ve savaşçı erdemlere bağlı olduklarını öne sürmüştür (Tacitus, *Germania*, 18). Ancak aynı Tacitus bu eserinde Germania'yı Roma'nın en büyük düşmanı olarak adlandırmayı da ihmal etmemiştir (Krebs, 2010: 202). Caesar, Germenlerin genellikle yaşamlarını savaşa hazır kalacak şekilde düzenlediklerini yazmaktadır. Greko-Romen etnografyasında kuzeylilerin tarımdan neden kaçındıklarına dair pek çok neden gösterilmiş olsa da Caesar, *"Savaşçı gayretlerinin yerine tarımı ikame etmek için sürekli birlikteliğin cazibesine kapılabileceklerinden korkuyorlar... ya da soğuktan ve sıcaktan kaçınmak için çok dikkatli bir şekilde inşa edilen yapılardan yoksunlar."* diyerek kalıcı ikametgâhın yokluğunu İskitler tarafından temsil edilen göçebe geleneğe bağlasa da bu yoksunluğun aynı zamanda Germenlerin dayanıklılıklarını artıran bir önlem olarak da değerlendirmektedir (Caesar, *De Bello Gallico*, 6.21).

Germen kabileleri, genellikle hafif silahlı, hareketli ve gerilla tipi savaş tekniklerini kullanan bir topluluk olarak tasvir edilmiştir (Heather, 2005: 87). Romalı tarihçi Florus, *Epitome of Roman History* adlı eserinde Germenleri *"sayısız, kana susamış ve dizginlenemez bir güç"* olarak tanımlamıştır (Florus, *Epitome*, 2.3). Özellikle Teutoburg Ormanı Savaşı (M.S. 9), Roma'nın Germenlere bakış açısını değiştiren önemli bir olaydır. Germen lider Arminius'un önderliğinde Roma'nın üç lejyonu tamamen yok edilmiş ve Roma'nın Ren Nehri'nin doğusuna ilerleme çabaları başarısız olmuştur (Wells, 2001: 112). Bu yenilgi sonrası Roma, Germenleri artık sadece sınır bölgelerinde bir tehdit olarak değil, aynı zamanda Roma'nın genişleme politikalarına doğrudan meydan okuyan bir güç olarak da algılamaya başlamıştır (Heather, 2005: 112). Germenler, Roma medeniyetinin değerlerine sahip olmayan ancak bazı yönlerden

Romalılar tarafından övgüyle anılan bir halk olarak betimlenmiştir. Tacitus, Germenlerin içki ve şiddete düşkün olduklarını belirtse de onların doğal bir dürüstlük ve saflık taşıdıklarını da ifade eder (Tacitus, *Germania*, 19). Öte yandan, Cassius Dio, *Roma Tarihi* adlı eserinde Germenleri *"anlaşılmaz, kaba ve itaatsiz"* olarak tanımlar (Cassius Dio, *Roman History*, 55.6). Dio'ya göre Germenler, Roma disiplinine asla uyum sağlayamayacak kadar asi ve özgür ruhludur (Cassius Dio, *Roman History*, 56.18). Bu yüzden Roma İmparatorluğu, Germenleri genellikle lejyonlarına almak yerine müttefik kuvvetlerde veya paralı asker olarak kullanmayı tercih etmiştir (Heather, 2005: 157). Romalılar, Germen kadınlarını da ilginç bir figür olarak görmüştür. Tacitus, Germen kadınlarının sadık eşler olduklarını, ihanetin veya boşanmanın yaygın olmadığını ve onların kehanet yeteneklerine sahip olduklarına inanıldığını belirtir (Tacitus, *Germania*, 8). Aynı zamanda, Germen kadınlarının savaşlarda erkekleri cesaretlendirdiğini ve bazen doğrudan savaşa katıldıklarını da ifade eder (Tacitus, *Germania*, 7). Bu durum, Roma toplumunda hem hayranlık hem de şaşkınlık uyandırmıştır. Roma'da kadınların kamusal hayatta bu kadar aktif rol alması, bir Romalı için beklenen bir durum değildir. Germen kültüründe kadınların savaşçı kimliği, Romalılar için olağan dışıdır (Wells, 2001: 132). M.S. 4. yüzyıldan itibaren, Germen kabileleri Roma İmparatorluğu için giderek daha büyük bir tehdit haline gelmiştir. Vizigotlar, M.S. 410 yılında Roma'yı yağmalayarak tarihte büyük bir kırılma noktası yaratmıştır (Heather, 2005: 267). Bu dönemde Romalı yazarlar, Germenleri artık yalnızca "barbar" olarak değil, Roma'nın düşüşüne neden olan istilacılar olarak da algılamaya başlamıştır. Ammianus Marcellinus, *Res Gestae* adlı eserinde, Roma'nın çöküşüne Germenlerin sürekli baskınlarının neden olduğunu ve imparatorluğun artık savunmaya çekildiğini belirtir (Ammianus Marcellinus, *Res Gestae*, 31.4.9). Bu dönemde Roma için Germenler, bir zamanlar düşman olarak görülen ama artık Roma'nın içinde eriyen ve sonunda Roma'nın mirasını devralan bir halktır ve

Odoacer, M.S. 476'da Batı Roma İmparatorluğu'nu sona erdiren Germen lider olarak tarihe geçmiştir (Heather, 2005: 312).

2.1.6. Dacialıların Kültürel Yapısı ve Roma'nın Dacialı Algısı

Dacialıların kökeni, Trak kabileleriyle ilişkilendirilse de bu halkın etnik yapısı üzerine akademik tartışmalar hala devam etmektedir. Arkeolojik bulgular, Dacialıların M.Ö. 2. binyıldan itibaren Thrace bölgesinde yaşadığını ve Tunç Çağı'ndan Demir Çağı'na geçişle birlikte daha karmaşık bir toplumsal örgütlenmeye sahip olduklarını göstermektedir. Dacia Krallığı'nın temelleri, Burebistas döneminde (M.Ö. 80-44) atılmış olup bu liderin çeşitli Dacia kabilelerini bir araya getirerek merkezi bir yönetim oluşturduğu bilinmektedir (Gates, 2015: 395). Burebistas'ın hükümdarlığı, Dacialıların siyasi ve askeri gücünün zirvesini temsil ederken, aynı zamanda komşu Kelt ve Germen topluluklarıyla olan çatışmalarını da artırmıştır. Ancak Burebistas'ın ölümünden sonra krallık bir süre dağılmış olup Decebalus (M.S. 87-106) döneminde yeniden birleşmiştir. Decebalus'un Roma'ya karşı yürüttüğü direniş, Dacialıların bağımsızlık ruhunu ve savaşçı kimliğini gözler önüne sermektedir (Mark, 2016: 12).

Dacialıların toplumsal yapısının, aristokratik bir hiyerarşiye dayalı olduğu gözlemlenmiştir. Toplumun üst tabakasını "tarabostes" adı verilen soylular oluştururken, alt tabakasında da "comati" olarak bilinen özgür köylüler yer almaktadır. Bu sınıfsal ayrım, Dacia'nın maddi kültüründe de kendini göstererek soyluların mezarlarında alt tabakalara göre daha fazla çeşitlilik ve lüks eşyaların görülmesi sonucunu doğurmuştur. Arkeolojik kazılarda ortaya çıkan altın ve gümüş takılar, demir silahlar ve seramik kaplar, Dacialıların hem ziraat hem de madencilik alanında ileri bir düzeyde olduğunu kanıtlamaktadır (Thomas; Wick, 1993: 87). Özellikle Dacia'daki Sarmizegetusa Regia

gibi kale yerleşimleri, bu halkın savunma mimarisine verdiği önemi ve merkezi yönetim anlayışını yansıtır. Bu yerleşimlerdeki taş duvarlar ve tapınaklar, Dacialıların mimari yetkinliklerini ve dini hayatlarının derinliğini ortaya koymaktadır (Dodds, 1964: 134).

Dacialıların dini inançları, politeist bir yapıyı barındırmış ve doğa ile sıkı sıkıya bağlantılı olmuştur. Baş tanrıları Zalmoxis'tir olup bu tanrı hem bir yaratıcı hem de ölümsüzlük vaadi sunan bir figür olarak kabul edilmiştir. Antik kaynaklar, Zalmoxis kültünün Dacialılar arasında derin bir manevi etkiye sahip olduğunu ve bu inancın, toplumun dayanıklılık ve direniş ruhunu pekiştirdiğini vurgulamıştır (Dodds, 1964: 134). Dini ritüeller genellikle açık hava tapınaklarında gerçekleştirilmiş olup arkeolojik buluntular arasında sunaklar ve kutsal alanlar dikkat çekmektedir. Dacialıların dini pratikleri, aynı zamanda savaşçı kimlikleriyle de örtüşür. Örneğin, savaşta ölenlerin Zalmoxis'in yanında ölümsüzlüğe kavuşacağına inanmaları, onların cesaretini artıran bir unsur olarak öne çıkmaktadır (MacMullen, 1966: 45).

Sanat ve maddi kültür açısından ise Dacialılar özellikle metal işçiliğinde ön plana çıkmaktadır. Altın ve gümüşten yapılmış süs eşyaları hem estetik hem de sembolik bir değer taşımaktadır. Dacia hazinelerinde bulunan spiral bilezikler ve törensel kaplar, bu halkın sanatsal ifade gücünü ve zenginliğini gösterir. Ayrıca, seramik üretiminde de yerel motifler kullanılarak özgün bir tarz geliştirilmiştir. Roma ile kurulan temaslar ise özellikle M.S. 1. yüzyıldan itibaren Dacia sanatında bir dönüşümü tetiklemiş, Roma tipi broşlar ve mimari unsurların Dacia kültürünün birer parçası haline gelmesine vesile olmuştur. Bu dönüşüm Dacialıların kültürel etkileşime açık olduğunu kanıtlayan kimi gelişmelerdir (Gates, 2015: 410). Trajan'ın Dacia'yı fethetmesi (M.S. 101-106) ve bölgenin *Dacia Traiana* adıyla Roma eyaleti haline gelmesiyle bu etkileşim derinleşmişse de Roma sonrası dönemde dahi Dacialıların maddi kültüründe yerel unsurların devam etmesini engelleyememiştir (Mark, 2016: 15).

Romalıların Dacialılar hakkındaki ilk algıları, M.Ö. 1. yüzyılda Burebistas liderliğinde Dacia Krallığı'nın yükselişiyle şekillenmeye başlamıştır. Burebistas'ın Kelt kabilelerine karşı düzenlediği seferler ve Dacia'nın geniş bir coğrafyada etkili bir güç haline gelmesi, Roma'da endişe uyandırmıştır. Antik yazar Strabon, Dacialıları *"vahşi ve savaşçı"* bir halk olarak tanımlar ve Burebistas'ın liderliğinde 200.000 kişilik bir ordu topladığını iddia etmektedir (Strabon, *Geographica*, 7.3.11; Burns, 2003: 74). Dacialılar, Roma uygarlığının dışında kalan, disiplinli ancak "medeniyetsiz" bir topluluk olarak görülse de Strabon'un bu anlatısı aynı zamanda Dacialıların askeri kapasitesine duyulan saygıyı da göstermektedir. Roma'nın onları yalnızca bir tehdit değil, aynı zamanda ciddi bir rakip olarak algıladığı da açıktır. M.S. 1. yüzyılda Decebalus'un liderliğiyle Dacia Krallığı'nın yeniden güçlenmesi ise Romalıların algısında daha belirgin bir dönüşümü tetiklemiştir. Decebalus hem savaş becerileri hem de diplomasi yeteneğiyle Roma'ya meydan okumuş bu da Romalı yazarlar tarafından hem hayranlık hem de düşmanlıkla karşılanmıştır. Tarihçi Cassius Dio, Decebalus'u *"kurnaz, cesur ve savaşta yetkin"* bir lider olarak tanımlamakta ve onun Roma'ya karşı direnişini detaylı bir şekilde aktarmaktadır (Dio, *Historia Romana*, 67.6; Mattern, 1999: 146). Dio'nun anlatısı, Dacialıların Roma için yalnızca vahşi bir topluluk olmadığını, aynı zamanda stratejik bir zekâya sahip bir düşman olarak algılandığını ortaya koymaktadır. Bu dönemde, M.S. 85-89 yıllarında gerçekleşen Birinci Dacia Savaşı'nda Dacialıların Moesia'da Roma lejyonlarını yenmesi, bu algıyı pekiştirmiş ve Dacialıların askeri gücüne duyulan saygıyı artırmıştır (Bennett, 1997: 90). Trajanusdöneminde (M.S. 98-117), Romalıların Dacialılara bakışı, fetih ve asimilasyon hedefleriyle daha ideolojik bir boyut kazanmıştır. Trajan'ın M.S. 101-106 yılları arasında düzenlediği iki büyük Dacia seferi, Roma'nın Dacialıları bir tehdit olmaktan çıkarıp imparatorluk sınırları içinde bir eyalet halkına dönüştürme çabasını yansıtır. Trajanu sütunu, bu algının görsel bir temsili olarak dikkat çekmekte ve sütunda Dacialılar, uzun saçlı, sakallı ve yerel kıyafetler içinde, Roma

lejyonlarına karşı savaşan cesur ama nihayetinde boyun eğen bir halk olarak tasvir edilmektedir (Rossi, 1971: 60). Dacialılar, savaşçı bir halk olarak tanınsa da Roma'nın disiplinli ordusu ve "uygarlık" anlayışı karşısında yenik düşen bir "barbar" olarak sunulur. Akademisyenler, bu görsel anlatının Roma propaganda sanatının bir örneği olduğunu ve Dacialıların yenilgisini meşrulaştırmayı amaçladığını belirtir. Kültürel açıdan ise, Romalılar Dacialıları genellikle "öteki" olarak görmüş ancak onların dini ve toplumsal yapılarına dair sınırlı bir ilgi göstermiştir. Dacialıların Zalmoxis kültü gibi yerel inançları, Roma kaynaklarında genellikle küçümsenmiş veya egzotik bir unsur olarak ele alınmıştır (Herodotos, *Histories*, 4.93-96). Örneğin, Herodotos'un daha erken bir dönemde Traklar ve dolaylı olarak Dacialılar hakkında yazdığı metinler, Romalılar tarafından referans alınmış ve bu halkların "garip" gelenekleri Roma'da merak uyandırmıştır (Strabon, *Geographica*, 7.3.5). Ancak Roma'nın Dacia'yı fethetmesinden sonra, bu kültürel farklılıklar asimilasyon politikalarıyla silinmeye çalışılmış ve Dacialılar Roma uygarlığına entegre edilmeye zorlanmıştır (Wilkes, 1992: 165-167).

2.1.7. Sarmatların Kültürel Yapısı ve Roma'nın Sarmat Algısı

Sarmatlar, ilk olarak M.Ö. 6. yüzyılda Hazar bozkırlarında ortaya çıkmış ve zamanla batıya doğru yayılmış barbar bir halktır. Herodotos, Sarmatları "Sauromatlar" olarak adlandırmış ve onların İskit gençlerinin Amazonlarla birleşmesinden türediğini öne sürmüştür (Herodotos, *Histories*, 4.110-117; Ellis, 2004: 114). Bu efsanevi anlatı, Sarmatların İskitlerle olan yakın bağını vurgulamaktadır. M.Ö. 4.-3. yüzyıllarda Güney Urallar'dan Aşağı İtil bölgesine ve Karadeniz'in kuzeyindeki bozkırlara göç eden Sarmatlar, burada Sauromatlar üzerinde hakimiyet kurarak Aorsi, Roksolan, Alan ve Yazıg gibi yeni beylikler kurmuşlardır (Burns, 2003: 76). Bu göçler, İskitlerin

zayıflamasına ve sonunda Sarmatların bölgedeki egemen güç haline gelmesine yol açmıştır. Strabon ise Sarmat boylarının Kuzey Kafkasya'ya ilerlediğini ve Sirak ile Aorsi gibi grupların bağımsız hareket ettiğini belirmiştir (Strabon, *Geographica*, 11.5.8; Rossi, 1971: 55). M.S. 1. yüzyılda Roksolanlar, Dinyeper ve Tuna nehirleri arasına ulaşarak Roma İmparatorluğu'nun doğu sınırlarını tehdit etmiş ve Moesia'ya saldırılar düzenlemiştir (Mattern, 1999: 144). Sarmatların batı Sibirya'ya kadar nüfuzlarını genişletmeleri ve Hunlarla ticari ilişkiler kurmaları, onların geniş bir coğrafyada kültürel etkileşim içinde olduğunu gösterir (Hanson; Haynes, 2004: 130). Ancak M.S. 3. yüzyılda Galat istilaları ve M.S. 4. yüzyılda Hun göçleri, Sarmatların bağımsız varlığını büyük ölçüde sona erdirmiştir. Bu süreçte bazı Sarmat boyları (örneğin Alanlar) Kafkasya'da varlıklarını sürdürmüş olsa da diğer gruplar çevre halklarla karışarak tarih sahnesinden silinmiştir (Burns, 2003: 90).

Sarmatların toplumsal yapısı, göçebe yaşam tarzına dayalı bir hiyerarşi sergilemiştir. Kadınların erkeklerle birlikte savaşlara katıldığı, başlangıçta kısmen de olsa anaerkil toplum düzenini andıran kimi özelliklerin görüldüğü bir düzenin zamanla erkek egemen bir monarşiye dönüştüğü gözlemlenir. Antik kaynaklar, Sarmat kadınlarının savaşçı rollerini vurgulamıştır. Örneğin, Hippokrates, Sauromat kadınlarının evlenmeden önce bir düşman öldürmesi gerektiğini belirtir (Hippokrates, *De Aere*, 24; Ellis, 2004: 116). Bu gelenek, Sarmatların savaşçı kimliğini ve cinsiyet rollerindeki esnekliğini yansıtır (Thomas; Wick, 1993: 88). Sarmatlar, atlı göçebe bir halk olarak, hayvancılık ve savaşla geçimlerini sağlamışlardır. Atlar hem ulaşım hem de savaşta merkezi bir rol oynamış olup bu, Sarmat kültürünün "atlı kültür" olarak tanımlanmasına neden olmuştur (Gates, 2015: 408). Göçebelik, onların yerleşik topluluklara karşı üstünlük sağlamasını mümkün kılmış olsa da bahsi geçen yaşam tarzı, kalıcı bir devlet yapısı kurmalarını zorlaştırmıştır. Sarmat beyliklerinin genellikle gevşek bir federasyon şeklinde

örgütlenmiş olması nedeniyle Sarmatların ortak bir liderlik altında birleşmesi zorlaşmıştır (Mattern, 1999: 146).

Sarmatlar, geniş coğrafi yayılımları sayesinde çeşitli kültürlerle etkileşim içinde olmuştur. M.Ö. 1. yüzyılda Hunlarla kurdukları ilişkiler, Yunan kültür izlerinin doğuya taşınmasına aracılık etmiştir (Burns, 2003: 87). Roma ile olan temasları ise, özellikle M.S. 1. yüzyıldan itibaren, Sarmatların maddi kültüründe Roma tipi eşyaların ortaya çıkmasına neden olmuştur (Gates, 2015: 413). Günümüzde, Sarmat mirası, arkeolojik buluntular ve Osetler gibi modern halkların kültürel kökenlerinde izlenebilir (Hanson; Haynes, 2004: 136).

Romalıların Sarmatlarla ilgili ilk izlenimleri, M.Ö. 1. yüzyılda Karadeniz'in kuzeyindeki bozkırlardan batıya doğru ilerlemeleriyle oluşmuştur. Antik yazar Strabon, Sarmatları *"vahşi ve göçebe"* bir halk olarak tanımlamakta ve onların atlı yaşam tarzlarını vurgulayarak Roma'nın yerleşik uygarlık anlayışından ne kadar uzak olduklarını belirtmektedir (Strabon, *Geographica*, 7.3.17; Burns, 2003: 76). Strabon'un bu betimlemesi, Roma'nın "barbar" kavramına dayalı genel bir ön yargısını yansıtır. Sarmatlar, Roma düzeninin dışında kalan, kontrol edilmesi zor bir topluluk olarak görülmüştür. Ancak Strabon aynı zamanda Sarmatların geniş bir coğrafyayı domine etme kapasitesine sahip olduğunu da kabul etmiştir. M.S. 1. yüzyılda, Roksolanların Moesia eyaletine düzenlediği akınlar, bu tehdidin somut bir gerçekliğe dönüşmesine yol açmıştır. Tacitus, M.S. 69'daki Roksolan saldırısını detaylı bir şekilde aktarır ve Sarmatların atlı okçuluktaki üstünlüğüne dikkat çekmektedir. Bu durum, Roma lejyonlarının alışık olduğu piyade savaş taktiklerine meydan okuyan bir unsur olarak korku uyandırmıştır (Tacitus, *Historiae*, 1.79; Mattern, 1999: 145). Tacitus'un anlatısı, Sarmatları disiplinli ve etkili bir düşman olarak tasvir eder. Romalılar bu toplulukları hem tehlikeli hem de organize bir askeri yapı olarak değerlendirmiştir. Bu betim, Romalıların onları yalnızca vahşi bir topluluk değil, aynı zamanda ciddi bir askeri güç olarak da algıladığını ortaya

koymaktadır. Roksolanların bu akınları, Roma'da Sarmatlara karşı hem bir hayranlık hem de bir düşmanlık duygusunun şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Sarmatların atlı savaşçılık yetenekleri, Romalıların algısında önemli bir yer tutar. Yazıglar (Iazyges), özellikle M.S. 1.-2. yüzyılda Pannonia ve Dacia arasında tampon bir bölge oluşturduklarında, Roma için hem bir tehdit hem de bir fırsat olarak görülmüştür. Trajanus döneminde (M.S. 98-117), Yazıgların Roma lejyonlarına yardımcı süvari birimleri sağlaması, Sarmatların askeri değerinin fark edildiğini gösterir (Hanson; Haynes, 2004: 132). Cassius Dio, Sarmatların atlı birliklerinin hızını ve vur-kaç taktiklerini överken, bu yeteneklerin Roma'ya karşı kullanıldığında tehlikeli olduğunu da belirtir (Dio, *Historia Romana*, 68.6; Rossi, 1971: 58). Bu çifte algı, Sarmatların barbarlık ve yetkinlik arasında bir yerde konumlandırıldığını ortaya koyar. Marcus Aurelius döneminde (M.S. 161-180), Marcomannic Savaşları sırasında Yazıgların Roma'ya karşı Germen kabileleriyle ittifak kurması, bu algıyı daha da karmaşık hale getirmiştir. M.S. 169-175 yıllarında Tuna'yı geçerek gerçekleştirdikleri akınlar, Roma'da Sarmatlara yönelik bir korku ve saygı karışımı yaratmıştır. Marcus Aurelius'un yazılarında dolaylı olarak bu tehdide atıfta bulunduğu düşünülür. Ayrıca, zafer kazandıktan sonra Yazıglara toprak ve yerleşim hakkı tanıması, onların kontrol altına alınabilir bir güç olarak görüldüğünü kanıtlamaktadır (Marcus Aurelius, *Meditations*, 8.34; Burns, 2003: 88). Roma sanatında, örneğin Marcus Aurelius Sütunu'nda, Sarmatlar uzun saçlı, atlı savaşçılar olarak tasvir edilir ve bu hem barbarlıklarını hem de savaşçı kimliklerini vurgulamaktadır (Ellis, 2004: 117).

Romalılar, Sarmatları kültürel açıdan genellikle "öteki" olarak algılamış ve göçebe yaşam tarzlarını küçümsemiştir. Roma uygarlığı, yerleşik tarım toplumlarına ve şehirleşmeye dayalı bir düzen üzerine kurulduğundan, Sarmatların çadırlarda yaşaması ve sürekli hareket halinde olması, Romalı yazarlarda bir uygarlık eksikliği izlenimi uyandırmıştır. Plinius, Sarmatları *"hayvanlar gibi dolaşan"* bir halk olarak niteler ve

onların sabit bir vatanlarının olmamasını eleştirir (Plinius, *Naturalis Historia*, 4.80; Ellis, 2004: 117). Bununla birlikte, Sarmatların maddi kültürüne dair buluntular, örneğin altın takılar ve silahlar, Roma'da bir merak ve hayranlık da uyandırmıştır. Roma pazarlarında bulunan Sarmat yapımı amber ve deri ürünler, bu halkın kimi yeteneklerinin ekonomik bir değer taşıdığını kanıtlamaktadır (Gates, 2015: 412). Ancak Roma kaynaklarında Sarmatların dini inançlarını, örneğin ateş tanrısına tapınmalarını, genellikle egzotik ve anlaşılmaz bulunmuştur. Bu durum kültürel bir mesafenin devam ettiğini kanıtlar niteliktedir (Burns, 2003: 83).

2.1.8. Galatların Kültürel Yapısı ve Roma'nın Galat Algısı

Galatlar, Germen kökenli bir halk olarak, İskandinavya'dan geldikleri düşünülen bir topluluktur. Tacitus'un Germania adlı eserinde Galatların erken dönem yerleşim yerlerine dair ipuçları bulunur (Tacitus, 98:45). Arkeolojik bulgular, Galatların M.S. 1. yüzyılda Vistül Irmağı çevresinde Wielbark Kültürü'nü oluşturduğunu gösterir (Heather, 1996:23). Bu kültür, Galatların maddi kültürünün temel taşlarından biri olarak kabul edilir. M.S. 2. yüzyılda Karadeniz'e doğru göç eden Galatlar, burada Çernyahov Kültürü'nü geliştirmişlerdir (Wolfram, 1988:67). Bu kültür, Galatların yerleşik tarım toplumu haline geldiğini ve komşu Sarmatlar, Romalılar ve diğer topluluklarla yoğun bir kültürel alışveriş içinde olduğunu ortaya koymaktadır (Kulikowski, 2007:45).

Galatların maddi kültürü, Wielbark ve Çernyahov kültürlerinde görülen seramik, mücevher ve silahlarla kendini gösterir. Çernyahov Kültürü'nde bulunan fibulalar ve kemer tokaları, Galatların metal işçiliğindeki ustalığını yansıtır (Kazanski, 1991:22). Galatların sanatsal ifadeleri, genellikle işlevsel nesneler üzerinde yoğunlaşsa da Roma ve Bizans etkileriyle süsleme sanatında gelişmeler gözlenmiştir (Zanker, 1988:100).

Örneğin, Galatların ürettiği altın ve gümüş takılar hem yerel motifler hem de Roma sanatından izler taşır (Baratte, 1993:67).

Galatların dini inançları, erken dönemde pagan geleneklere dayanıyordu. Doğa ruhlarına ve atalara tapınma, Wielbark Kültürü'nde bulunan mezar hediyelerinden anlaşılmaktadır (Todd, 2004:56). M.S. 4. yüzyılda, Galatlar arasında Hristiyanlık yayılmaya başladı. Ulfilas'ın Arian Hristiyanlığını Galatlara tanıtması, bu sürecin dönüm noktasıdır (Sivan, 1999:33). Ulfilas, Galatça İncil'i çevirerek Galatların yazılı bir edebiyat geliştirmesine katkıda bulundu (Heather & Matthews, 1991:104). Arianizm, Galatların Roma'nın ortodoks Hristiyanlığı ile çatışmasına neden olmuş ancak aynı zamanda Galat kimliğini güçlendiren bir unsur olmuştur (Lenski, 2002:78).

Romalılar, Galatları ilk olarak M.S. 2. yüzyılda, Vistül Irmağı havzasından Karadeniz'e göç eden bir Germen halkı olarak tanımıştır. Tacitus'un *Germania* adlı eserinde, Galatlar gibi Germen kabileleri "vahşi" ve "medeniyetten yoksun" olarak tasvir edilir (Tacitus, 98:47). Bu dönemde Romalılar, Galatları Tuna Nehri'nin kuzeyinde yaşayan, Roma sınırlarını tehdit eden bir grup olarak algılamışlardır (Wolfram, 1988:42). M.S. 251'de Galatların İmparator Decius'u Knidos Savaşı'nda yenmesi, Romalılar arasında Galatlara yönelik korku ve saygıyı artırmıştır (Jordanes, 551:89). Galatların yağmacı akınları, Romalı tarihçiler tarafından "barbar istilası" olarak kaydedilmiş ve Galatlar, Roma'nın düzenli ordusuna karşı kaotik bir güç olarak görülmüştür (Ammianus Marcellinus, 378:156).

Galatların Roma sınırlarına yerleşmesiyle, Romalıların algısı daha karmaşık hale gelmiştir. M.S. 376'da Vizigotların Roma topraklarına sığınma talebi, Galatların hem bir tehdit hem de potansiyel bir müttefik olarak görülmesine yol açmıştır (Heather, 1991:122). Adrianople Savaşı (378), Galatların Roma ordusunu yenmesiyle, Romalılar için travmatik bir dönüm noktası olmuş ve Galatların askeri gücünü kabul etmelerine neden olmuştur (Lenski, 2002:320). Ancak, bu yenilgi aynı zamanda Galatların Roma

ordusuna paralı asker olarak entegrasyonunu hızlandırmıştır. Romalı yazarlar, Galat savaşçıları "cesur ama disiplinsiz" olarak tanımlarken, onların sadakatine dair şüpheler taşımaya devam etmiştir (Ammianus Marcellinus, 378:203). İmparator Theodosius'un Galatlarla yaptığı anlaşmalar, Galatları Roma'nın müttefiki olarak resmileştirdi ancak bu durum Romalı elitler arasında tartışmalara yol açmıştır (Burns, 1984:67).

Galatların M.S. 4. yüzyılda Arian Hristiyanlığını benimsemesi, Romalıların onlara yönelik algısını derinden etkilemiştir. Ulfilas'ın Galatça İncil çevirisi, Galatların yazılı bir kültüre sahip olduğunu gösterse de Romalı ortodoks Hristiyanlar, Galatların Arianizmini sapkınlık olarak görmüştür (Sivan, 1999:45). Bu dini farklılık, Galatların Roma toplumuna tam entegrasyonunu zorlaştırdı ve Romalı yazarlar tarafından sıkça eleştirildi (Socrates Scholasticus, 439:78). Bununla birlikte, Galatların Hristiyanlaşması, Romalıların onları "tamamen barbar" olmaktan çıkararak yarı-medeni bir halk olarak görmelerine yol açmıştır (Heather & Matthews, 1991:134). Galatların Roma tarzı giyim ve mimariyi benimsemesi, özellikle Vizigotlar ve Ostrogotlar döneminde, Romalıların onları daha az yabancı olarak algılamasına katkıda bulunmuştur (Zanker, 1988:112).

Romalılar, Galatların maddi kültürünü genellikle Roma standartlarına göre "basit" olarak değerlendirmiştir. Çernyahov Kültürü'nde bulunan fibulalar ve kemer tokaları, Roma sanatından etkilenmiş olsa da Romalılar bu eserleri kendi sofistike sanatlarıyla kıyaslayarak küçümsemiştir (Kazanski, 1991:30).

Galatlar, Roma İmparatorluğu'nun son dönemlerinde hem bir tehdit hem de bir kurtarıcı olarak algılanmıştır. Ostrogot kralı Theodoric'in İtalya'yı yönetmesi, Galatların Roma idari sistemini devam ettirebilecek kapasitede olduğunu göstermiştir (Wolfram, 1988:278). Romalı elitler, Theodoric'i "barbar" kökenine rağmen bir Roma yöneticisi gibi görmüş ve onun yönetimini öven yazılar kaleme almıştır (Cassiodorus, 526:45). Ancak Galatların Roma toplumuna entegrasyonu, Romalıların kimlik krizine yol açtmış ve bazı Romalı yazarlar, Galatların Roma kültürünü "yozlaştırdığını" savunmuştur

(Procopius, 552:67). Buna rağmen, Galatların Roma ordusundaki ve idaresindeki rolleri, onların vazgeçilmez bir unsur haline geldiğini göstermiştir (Heather, 1996:189).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BARBARLARIN GİYSİ VE EKİPMANLARI

Klasik sanatta barbarlar ve Romalılar arasındaki en belirgin görsel karşıtlığı oluşturan şey kıyafettir (Ferris, 2000: 45-50). Doğal ürünlerden üretilmiş olan barbar giysilerinin günümüze ulaşması bir hayli zor olduğundan barbarlara ait yerel kıyafetler hakkındaki bilgiler, arkeolojik verilerden ve dönemin edebi tasvirlerinden elde edilmiştir (Wells, 1999: 102-105). Roma yönetimi altındaki halklar, kıyafet gibi kültürel göstergeler aracılığıyla kimliklerini korumaya çalışmıştır (Swift, 2000: 33-35). Giysilerin etnik bir belirteç olarak nasıl hizmet ettiğine dair bir örnek, Cassius Dio'nun imparator Pertinax'ın M.S. 193'te Roma'da düzenlenen cenaze törenine ilişkin tasvirinde gösterilmiştir (Dio, *Historia Romana*, 74.4-5). Cenaze alayındaki geçit töreninde tüm barbarları temsil eden bronz figürlerin etnik kökenleri, giysilerine göre tanımlanmıştır (Dio, *Historia Romana*, 74.4). Roma kıyafetleri yerine etnik kıyafetler giymek kişisel bir tercihtir ve bu şekilde bir Roma mezar anıtında sergilenmek, yerel geleneklere bağlılığın bir ifadesi ve yerli topluluk içinde bir statü işareti olmuştur (Rothe, 2009: 56-60). Roma toplumuna entegre olmuş bir barbar ile sınırların dışında yaşamaya giden ve belki istisnai durumlar dışında fiziksel antropoloji yoluyla benimsediği topluluğun geleneklerine göre gömülen bir Romalı arasındaki farkı söylemek oldukça imkansızdır (Pitts, 2007: 693-713).

3.1. Parth Giysileri ve Ekipmanları

Parth giysilerinin en karakteristik unsuru, bol kesimli pantolonlar (anaxyrides) olarak bilinir. Bu pantolonlar Parthların göçebe kökenlerinden gelen işlevselliği yansıtmış ve at sırtında hareket kabiliyeti sağlamak için tasarlanmıştır. Genellikle dizden aşağıya doğru daralan ancak üst kısımlarında geniş bir kesime sahip olan bu pantolonlar (Levha 1), hafif ve esnek kumaşlardan (yün, keten veya ipek) yapılmıştır. Roma sanatında, Parth esirlerinin bol pantolonları, Roma'nın kısa tunik ve toga giyim tarzından farklı olarak "barbar" kimliğini vurgulamak için abartılı bir şekilde tasvir edilmiştir. Pantolonların bacak kısımlarındaki pileli veya dalgalı görünüm, hareketi ve kumaşın akışkanlığını öne çıkarır (Curtis, 2000: 25; Colledge, 1967: 90).

Parth soyluları ve kralları, genellikle diz veya baldır hizasına kadar uzanan uzun tunikler giymişlerdir (Levha 2). Bu tunikler, göçebe kökenli ceketlerden türemiş olup kemerle bağlanarak vücuda oturtulmuştur. Tuniklerin kolları uzun ve geniş şekilde tasarlanmış ve bazen süslü işlemelerle (altın iplikler, geometrik desenler) dekore edilmiştir. Kumaş olarak ipek, yün veya pamuk kullanılmış, özellikle ipek, İpek Yolu ticaretiyle Parthların zenginliğini sembolize etmiştir. Roma rölyeflerinde, bu tunikler Parthların kültürel farklılıklarını vurgulamak için ayrıntılı bir şekilde işlenmiş, kumaşın katmanlı ve dalgalı dokusuyla hareket hissi yaratılmıştır (Brosius, 2006: 93; Goldman, 1993: 165).

Parthlar, tuniklerinin üzerine genellikle kısa, kemerli ceketler (Levha 3) veya pelerinler giymiştir. Bu ceketler, at sırtında hareket kolaylığı sağlamak için kısa kesimli olup deri veya kalın kumaşlardan yapılmıştır. Kemerler, genellikle metal tokalar veya süslü bağcıklarla sabitlenmiş ve statü göstergesi olarak mücevherlerle dekore edilmiştir. Pelerinler, özellikle soğuk iklimlerde veya törenlerde kullanılmış ve kraliyet mensuplarında daha süslü formlarda görülmüştür. Roma sanatında, bu ceketler ve

pelerinler, Parthların göçebe mirasını ve askeri kimliğini vurgulamak için detaylı bir şekilde işlenmiştir (Colledge, 1967: 91; Goldman, 1993: 166).

Parth kadınlarının giysileri, uzun elbiseler ve baş örtülerinden oluşmuştur. Bu elbiseler, genellikle yere kadar uzanan, bol kesimli ve katmanlı kumaşlardan yapılmıştır. Kraliyet kadınları, ipek kumaşlar ve altın işlemelerle süslenmiş elbiseler giymişlerdir. Baş örtüleri, genellikle ince ve hafif kumaşlardan yapılmış olup saçları örterken estetik bir görünüm sağlamıştır. Kadın giysileri, toplumsal statüyü ve Parthların İpek Yolu ticaretindeki zenginliğini yansıtmıştır. Roma sanatında, Parth kadınları nadiren tasvir edilse de erkek giysilerinin aksine daha zarif ve akışkan formlarıyla betimlenmiştir (Brosius, 2006: 94; Curtis, 2000: 26).

Parth krallarının ve soylularının sembolik başlığı olan konik şapkalar (tiara) (Levha 4), kraliyet otoritesini ve statüyü ifade etmiştir. Bu şapkalar, genellikle sivri uçlu ve konik bir yapıya sahip olup yün veya keçeden yapılmış ve mücevherler, altın plakalar veya işlemelerle süslenmiştir. Madeni paralarda ve kaya rölyeflerinde tiara giyen krallar sıkça tasvir edilmiştir. Roma sanatında bu şapkalar Parthların "egzotik" kimliğini vurgulamak için abartılı bir şekilde betimlenmiştir. Tiara, Parthların Ahameniş geleneğinden devraldığı bir sembol olarak, kraliyet ideolojisini güçlendirmiştir (Curtis, 2000: 24; Frye, 1984: 207).

Parth giysileri, özellikle soylular ve kraliyet mensupları için mücevher ve aksesuarlarla zenginleştirilmiştir. Altın kolyeler, küpeler, bilezikler ve yüzükler, statü sembolü olarak yaygın olarak kullanılmıştır. Kemer tokaları, broşlar ve şapka süslemeleri, genellikle değerli taşlarla (zümrüt, yakut) veya incilerle işlenmiştir. Bu aksesuarlar da tıpkı giysiler gibi Parthların İpek Yolu ticaretindeki zenginliğini ve lüks mallara erişimini yansıtmaktadır. Roma sanatında, Parth esirlerinin mücevherleri, onların "egzotik" ve zengin kimliğini vurgulamak için abartılı bir şekilde tasvir edilmiştir (Herrmann, 1977: 46; Wiesehöfer, 1996: 135).

Giysiler, geometrik desenler, bitkisel motifler (örneğin, asma dalları) ve hayvan figürleriyle süslenmiştir. İşlemeler, altın veya renkli ipliklerle yapılırken boyama teknikleriyle kumaşlara canlı renkler (kırmızı, mavi, mor) kazandırılmıştır. Bu dekorasyon teknikleri, Parthların estetik anlayışını ve sanatsal zenginliğini yansıtmıştır (Curtis, 2000: 25; Goldman, 1993: 167).

Parthların askeri gücünün temel unsuru, atlı okçulardı ve bu birimler için geliştirilen ekipmanlar, hız ve hareket kabiliyetine odaklanıyordu. Kompozit yaylar, Parth ordusunun en önemli silahı olmuştur (Levha 5). Bu yaylar, ahşap, kemik ve sinirden yapılan çok katmanlı bir yapıya sahip olup yüksek gerilim gücüyle uzun mesafelerde dahi etkili olabilmiştir. Oklar, genellikle demir veya bronz uçlarla donatılmış, hafif bambu veya kamış şaftlardan oluşmuştur. Atlı okçular, göçebe kökenli hafif zırhlar (genellikle deri veya keçe) giymiş olup bu zırhlar, hareket kabiliyetini korurken sınırlı koruma sağlamıştır. Ayrıca, ok kılıfları (gorytos), yay ve okları taşımak için deri veya ahşaptan yapılmış, süslü işlemelerle dekore edilmiştir. Bu ekipmanlar, Carrhae Savaşı'nda (M.Ö. 53) Roma lejyonlarına karşı kullanılan "Parth atışı" yani geri çekilirken at üstünde ok atma manevrası taktiğini desteklemiştir (Sheldon, 2010: 47; Curtis, 2000: 27).

Parthların ağır zırhlı süvarileri (katafrakt), tam zırhlı atlar ve binicilerden oluşan elit birimlerdi. Katafrakt'ların zırhları, pullu veya lamelli metal plaklardan (bronz veya demir) yapılmış, vücudu ve bacakları tamamen kaplayan ağır zırhlar içermiştir (Levha 6). Bu zırhlar hem biniciyi hem de atı korumak için tasarlanmış olup Roma lejyonlarının mızraklarına karşı etkili olabilmiştir. Katafrakt'lar, uzun mızraklar (kontos) kullanmış olup bu mızraklar, yaklaşık 3-4 metre uzunluğunda, iki elle tutulan ve zırh delme kapasitesine sahip silahlardı. Kasklar, genellikle konik veya yuvarlak formda, demirden yapılmış ve yüzü koruyan vizörlerle donatılmıştır. Atların zırhları, göğüs ve baş kısımlarını kaplayan metal veya deri kaplamalardan oluşmuştur. Bu ağır ekipmanlar,

Parthların şok taarruzlarında üstünlük sağlamasını mümkün kılmış ve Roma sanatında ganimet olarak tasvir edilmiştir (Frye, 1984: 206; Brosius, 2006: 92).

Parthlar, yakın dövüş için kavisli kılıçlar (akinakes) ve hançerler kullanmışlardır. Akinakes, Ahameniş geleneğinden türemiş, yaklaşık 40-60 cm uzunluğunda, tek veya çift kenarlı kılıçlardır. Kılıç kınları, genellikle altın veya gümüş süslemelerle dekore edilmiş, mücevher veya bitkisel motiflerle zenginleştirilmiştir (Levha 7). Hançerler, daha kısa (20-30 cm) ve genellikle kemerlere takılarak taşınmıştır. Bu silahlar hem savaşta hem de törenlerde sembolik bir statü göstergesi olarak kullanılmıştır. Roma rölyeflerinde, bu kılıçlar ve kınları, Parthların teslimiyetini sembolize eden ganimetler olarak ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir (Colledge, 1967: 91; Goldman, 1993: 168).

Parthlar, hafif süvariler için küçük, yuvarlak deri veya ahşap kalkanlar kullanmış olup bu kalkanlar, atlı okçuların manevra kabiliyetini korumasını sağlamıştır. Katafrakt'lar ise daha büyük, dikdörtgen veya oval metal kaplamalı kalkanlar taşıyabilmiş olsa da bu kalkanlar genellikle ağır zırhlarla birlikte hareketi kısıtlamamak için sınırlı kalmıştır. Kalkanların yüzeyleri, geometrik desenler veya kraliyet sembolleriyle süslenmiştir. Parthların savunma ekipmanları, göçebe kökenli hafiflik ile yerleşik imparatorlukların teknolojik gelişmelerini birleştirmiştir (Curtis, 2000: 28; Herrmann, 1977: 47).

Parthların atlı kültürü, at donanımlarını önemli bir ekipman kategorisi haline getirmiştir. Eyerler, genellikle deri veya keçeden yapılmış, yastıklı ve yüksek sırtlı olup bu tasarım, uzun süreli at binme için konfor sağlamıştır. Üzengiler, Parth döneminde henüz yaygın olmasa da eyerlerin stabilitesi, binicinin at üzerindeki kontrolünü artırmıştır. At başlıkları, metal veya deri süslemelerle (örneğin, bronz plakalar veya ipek şeritler) dekore edilmiştir. Katafrakt atlarının zırhları, göğüs ve baş kısımlarını kaplayan metal veya deri kaplamalardan oluşmuştur. Bu donanımlar, Parthların atlı savaş stratejilerinin temelini oluşturmuştur (Brosius, 2006: 93; Sheldon, 2010: 48).

3.2. Kelt Giysileri ve Ekipmanları

Keltler, M.Ö. 1. binyılda Avrupa'nın büyük bir kısmına yayılmış, sanatı, savaşçılığı ve giyim tarzlarıyla Roma dünyasında dikkat çeken bir halk olmuştur (Cunliffe, 1997: 45-50). Giysileri ve ekipmanları, toplumsal statü, kimlik ve savaş kültürünü yansıtan unsurlar olarak önemli bir rol oynamıştır (Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, 5.30). Kelt erkekleri genellikle tunik benzeri, diz hizasında keten veya yün kumaşlardan yapılmış giysiler giymiş olup (Strabon, *Geographica*, 4.4.2), soğuk iklim nedeniyle bu tuniklerin üzerine yünden yapılmış pelerinler de (sagum) eklenmiştir (Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, 5.30). Bu pelerinler, omuza metal veya kemik fibulalarla tutturulmuştur (James, 1999: 67-70). Bu fibulalar, Alp vadilerinde ve doğu İsviçre'de M.S. 3. yüzyılın sonuna kadar tarihlendirilen mezar buluntularından da bilinmektedir (Krämer, 1985: 123-125). Kumaşlarda en yaygın desenler ise kareli, şeritli ve geometrik motifler olup bunlar kişinin toplumsal statüsüne göre değişiklik gösterir (Green, 1996: 34-36). Renkli ve desenli giysiler, özellikle savaşçılar ve soylular tarafından tercih edilmiştir (Tacitus, *Germania*, 17). Kelt savaşçıları genellikle hareket kabiliyetini artırmak için hafif giysiler tercih etmişlerdir (Levha 8). Çoğu Kelt savaşçısı savaşta sadece tunik ve pelerin giyerken, varlıklı savaşçılar zincir zırh (lorica hamata) ve bronz veya demir miğferler kullanmışlardır (Connolly, 1981: 121-122). Zincir zırhın en erken örnekleri M.Ö. 3. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanmıştır. Kelt miğferleri, özellikle kanatlı veya hayvan motifli süslemeleriyle bilinir. Montefortino tipi miğferler, Roma lejyonerleri tarafından da benimsenmiş bir modeldir. Miğferler bazen boynuz veya kuş tüyleriyle süslenerek savaşçının hem korkutucu görünmesini hem de statüsünü belli etmesini sağlamıştır (Kruta, 2000: 176). Kalkanlar, Kelt savaşçıları için hayati bir savunma aracı olmuş, genellikle oval veya dikdörtgen şekilde tahta gövde üzerine deri kaplanarak metal bir göbek (umbo) eklenmiştir (Green, 1992: 141).

Kadınlar ise uzun, kemerle tutturulmuş keten veya yün elbiseler giyerken, üzerlerine broşlarla tutturulmuş pelerinler veya şallar eklemişlerdir. Bununla birlikte, kadınlar sürekli olarak ağır Kelt boyun torkları, çift fibula ve mücevherlerle tamamlanan yerel kostümlerini giymişlerdir. Kadın kıyafetlerindeki süslemeler erkeklerinkine kıyasla daha fazladır. Takılar, özellikle bronz, altın ve gümüşten yapılmış olup bilezikler, kolyeler ve torc adı verilen boyun halkaları, bireyin sosyal statüsünü ve zenginliğini yansıtan unsurlar olarak öne çıkmaktadır (Cunliffe, 1997: 112-115). Her ne kadar Ubian kadınlarının tamamen Roma kıyafetleri içindeki görüntüleri, geleneksel kostümlü olanları hatırlatsa da özellikle Ubiiler tarafından giyilen gennanik giysiler, M.S. 3. yüzyıla kadar tasvir edilmeye devam etmiştir (Rothe, 2012: 89-92). Köln, Bonn ve Ubian kırsalındaki mezar ve adak anıtlarında kostümlerini ve hacimli başlıklarını giyen Ubian kadınlarını tasvir eden taş heykeller ve rölyefler bulunur. Her ne kadar kadın kostümü kendi başına incelenmeye değer olsa da etnik kıyafetle ilgili olarak özellikle ilgi çekici olan, giysilere verilmiş olan roldür (Rothe, 2009: 80-82). Bu, kadınların erkeklerden daha sık Roma kıyafetleri yerine yerli kıyafetler giyerek tasvir edilmesiyle kendini gösterir (Swift, 2000: 50-52).

Keltler, savaşta etkili kılıçları ve mızraklarıyla tanınmıştır (Levha 9). Uzun, çift ağızlı demir kılıçlar, özellikle M.Ö. 4. yüzyıldan itibaren sıkça kullanılmış ve Roma dünyasında "Kelt Kılıcı" olarak tanımlanmıştır (Collis, 2003: 92). Kelt kılıçları genellikle geniş ağızlı ve esnek yapıya sahip olup bu da onları kesme ve doğrama için ideal hale getirmiştir. Bazı savaşçılar, düşman üzerinde psikolojik bir etki yaratmak için savaş alanına çıplak çıkmayı tercih etmişlerdir (Caesar, *De Bello Gallico*, 4.33). Kelt savaş arabaları (chariot), özellikle Britanya'daki Kelt kabileleri tarafından sıkça kullanılmıştır. Savaşçılar, savaş arabalarıyla hızla saldırıya geçip ardından yaya olarak savaşmaya devam etmişlerdir. Roma işgali sırasında da Briton Keltlerinin hala savaş arabaları kullandığı kaydedilmiştir (Kruta, 2000: 243).

3.3. Galyalı Giysileri ve Ekipmanları

Galyalıların giysi ve ekipmanları, onların toplum yapısını, inançlarını ve savaşçı kimliklerini anlamamız açısından önemli ipuçları sunmaktadır (Graham-Campbell, 1995: 132). Galyalı giysileri, genellikle doğal malzemelerden yapılmış ve basit fakat işlevsel bir şekilde tasarlanmıştır. Galyalı erkekler ya o zamana kadar Galya-Roma kıyafetlerinin tipik bir parçası haline gelen kapüşonlu Galya paltosunu ya da Roma vatandaşlığının sembolü olan bir toga giyerken (Bonfante, 2011: 19), kadınlar daha uzun elbiseler tercih etmişlerdir. Galyalıların kıyafetleri, genellikle yün ve deri gibi yerel malzemelerden yapılmış olup bu elbiseler basit kesimler ve işçilikle şekillendirilmiştir. Erkeklerin kıyafetlerinde, tunik adı verilen uzun gömlekler yaygındır. Bu tunikler, genellikle bele kadar uzunmuş belde kemerle tutturulmuştur. Tuniklerin kumaşları, yerel bölgelerde üretilen yünlerden yapılmış olup çoğunlukla doğal renklerde (kahverengi, gri, yeşil) tercih edilmiştir. Kadınlar ise, erkeklerden farklı olarak daha uzun ve bol giysiler tercih etmişlerdir (Smith, 2003: 45). Galyalı giysilerinde dikkat çeken bir diğer özellik ise aksesuarların yoğun bir şekilde kullanılmasıdır. Özellikle, tuniklerin üzerini süsleyen metal ve bronz broşlar oldukça yaygındır. Galyalılar, kemerlerini ve giysilerini süslemek amacıyla çeşitli takılar kullanmışlardır. Bunlar arasında gümüş, altın veya bronzdan yapılmış kolyeler, bilezikler ve halka şeklinde takılar bulunmaktadır. Kadınlar ayrıca başlarına taçlar veya örtüler takmayı tercih etmişlerdir. Erkekler, özellikle savaş için hazırlıklı olmak adına zırh ve miğfer gibi ekipmanlar kullanmışlardır. Bu zırhlar, metal plakalar ve deri parçalarıyla yapılarak vücuda dayanıklılık ve koruma sağlanması amaçlanmıştır. Galyalıların zırhları genellikle vücuda tam oturan, omuzları ve göğsü koruyan bir yapıya sahiptir (Graham-Campbell, 1995: 138). Galyalıların askeri ekipmanları, özellikle savaşçı kimliklerini vurgulayan önemli bir unsurdur. Savaşta kullandıkları mızraklar ve kalkanlar, Galyalılar'ın savaşçı kültürünün temel

unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir. Galyalı mızrakları genellikle uzun, tek elle tutulan aletlerdir. Bu mızrakların ucu, geniş ve keskin olup metal uçlar genellikle bronz veya demirden yapılmıştır. Kalkanlar ise, daha çok yuvarlak şekillerde olup genellikle ahşap malzeme ile kaplanarak metal halkalarla güçlendirilmiştir (Smith, 2003: 47). Galyalıların savaş ekipmanlarında önemli bir yer tutan bir diğer öğe ise kılıçlardır. Kılıçlar, Galyalı savaşçılarının en temel saldırı araçlarındandır ve bu kılıçlar, genellikle kısa ve kavisli olup sivri uçları sayesinde yakın dövüşlerde etkili olmuştur (Levha 10). Kılıçların kabzaları, genellikle bronzdan yapılmış olup el yapımı olarak tasarlanmıştır. Ayrıca, kılıçların kınları da önemli bir yere sahiptir. Deri veya ahşap kınlar, savaşçının kılıcını kolayca taşımasını ve hızlıca kullanabilmesini sağlamıştır (Smith, 2003: 49). Bunlara ek olarak, Galyalıların ayakkabıları da pratik ve fonksiyonel bir yapıya sahiptir. Genellikle deri ve deri benzeri malzemelerden yapılan bu ayakkabılar hem günlük yaşamda hem de savaşta rahatlık sağlamak amacıyla tasarlanmıştır. Galyalılar, savaş sırasında rahat hareket edebilmek için bot tarzı ayakkabılar tercih etmiş olup bu ayakkabılar, kısa bilekli olup ayakları kavrayacak şekilde tasarlanmıştır (Graham-Campbell, 1995: 140). Roma İmparatorluğu ile yaşadıkları ilişkiler ve savaşlar ise bu ekipmanların evriminde etkili olmuştur. Galyalıların giysi tarzı, zamanla Roma kültürünün etkisi altında değişiklik göstermiştir (Graham-Campbell, 1995: 144).

3.4. Britanyalıların Giysileri ve Ekipmanları

Antik Britanyalıların giysileri, Britanya'nın nemli ve soğuk iklimine uyum sağlayacak şekilde genellikle yün ve ketenden üretilmiştir. Arkeolojik buluntular, özellikle bataklıklarda korunan tekstil kalıntıları (örneğin Lindow Adamı), Britanyalıların dokuma kumaşlar kullandığını gösterir (Cunliffe, 2005: 148). Yaygın giysi türleri

arasında uzun tunikler, pelerinler ve pantolonlar yer alır. Caesar, Britanyalıların "deri ve kumaşla örtündüğünü" belirtir ve bu hem işlevselliği hem de yerel kaynakların kullanımını yansıtır (Caesar, *De Bello Gallico*, 5.14; Webster, 1993: 78). Pantolonlar (braccae), özellikle erkekler arasında yaygındır (Levha 11) ve bu giysi Roma tarafından "barbar" bir özellik olarak algılanmıştır (Webster, 1993: 78). Tacitus, Britanyalıların bedenlerini maviye boyadığını ve bu rengin savaşta hem estetik hem de korkutucu bir etki yarattığını belirtir (Tacitus, *Agricola*, 12; Mattingly, 2006: 82). Snettisham Hazinesi'nde bulunan, zenginliği ve liderlik statüsünü vurgulayan altın torklar ve broşlar, soyluların giysilerini süsleyen prestij objeleri olarak dikkat çekmektedir (Cunliffe, 2005: 145). Sıradan halk ise daha sade tunikler ve deri ayakkabılar kullanmıştır (James, 1993: 54). Kadın giysileri hakkında daha az bilgi olsa da uzun etekler ve pelerinlerin yaygın olduğu düşünülür. Arkeolojik buluntular, örneğin iğne ve dokuma ağırlıkları, kadınların tekstil üretiminde aktif rol oynadığını göstermektedir (Ross, 1967: 48). Roma dönemiyle birlikte, elit kadınlar arasında Roma tipi togalar ve fibulalar (iğneler) ortaya çıkmıştır (Mattingly, 2006: 115). Renkli desenler ve kareli kumaşlar (tartan benzeri), Kelt estetiğinin bir parçası olarak giysilerde sıkça kullanılmıştır (Cunliffe, 2005: 150). Antik Britanyalıların savaş ekipmanları, onların savaşçı kimliklerini ve Demir Çağı teknolojilerini yansıtmaktadır. En dikkat çekici ekipmanları, savaş arabalarıdır (chariots). Caesar, Britanyalıların bu arabaları ustalıkla kullandığını ve savaşta hem hız hem de manevra kabiliyeti sağladığını belirtmiştir (Caesar, *De Bello Gallico*, 4.33; Webster, 1993: 80). Wetwang Slack'teki savaş arabası kalıntıları, bu araçların ahşap ve demirden yapıldığını ve genellikle iki at tarafından çekildiğini doğrulamıştır (Cunliffe, 2005: 152). Savaş arabaları, elit savaşçıların sembolü olarak hem pratik hem de prestij bir rol oynamıştır. Silahlar arasında ise kılıçlar, mızraklar ve kalkanlar öne çıkmaktadır. Demir kılıçlar, genellikle tek kenarlı ve kısa olup yakın dövüş için tasarlanmış olup kınları bronz veya deri kaplamalarla süslenmiştir (James, 1993: 56). Mızraklar hem fırlatma hem de

yakın mesafede kullanım için yaygındır (Webster, 1993: 82). Kalkanlar, genellikle yuvarlak veya oval biçimlidir ve ahşap üzerine deri kaplanarak güçlendirilmiştir (Cunliffe, 2005: 147). Zırh kullanımı ise sınırlıdır ve elit savaşçılar deri ya da zincir zırh giyse de çoğu Britanyalı hafif giysilerle yetinmişlerdir. (Mattingly, 2006: 88). Yay ve oklar ise daha çok avcılıkta ve destek birimlerinde etkilidir (James, 1993: 57). Roma işgali sonrası, Britanyalılar Roma tipi kılıçlar (gladius) ve zırhları benimsemeye başlamış ve bu gelişme askeri ekipmanlarda kültürel bir dönüşümü işaret etmiştir (Webster, 1993: 85).

3.5. Germenlerin Giysileri ve Ekipmanları

Germen halklarının giyim ve teçhizatları, yaşadıkları coğrafi koşullar, toplumsal yapıları ve kültürel etkileşimleri doğrultusunda şekillenmiştir (Owen-Crocker, 2004: 45). Germenlerin giyim tarzı, iklim koşullarına uygun, pratik ve dayanıklı unsurlardan oluşmaktadır (Heath, 1980: 23). Genellikle yün ve keten gibi doğal malzemeler kullanılarak üretilen kıyafetler (Heath, 1980: 81), soğuk iklime karşı koruma sağlamıştır (Owen-Crocker, 2004: 52). Erkekler, diz boyuna kadar uzanan tunikler giyerken, kadınlar ise uzun elbiseler tercih etmiştir (Hägg, 2008: 182). Germenler, giyim ve ekipmanlarında çeşitli süslemelere de yer vermişlerdir (Owen-Crocker, 2004: 132). Özellikle metal tokalar, broşlar ve kemer süslemeleri yaygındır (Heath, 1980: 96). Bu süslemeler, sosyal statüyü ve kabile kimliğini ifade etmek amacıyla kullanılmıştır. Ayrıca, takılar arasında broş bilezik, kolye ve yüzükler de bulunmaktadır (Owen-Crocker, 2004: 138) (Levha 12). Germen savaşçıları, savaşlarda ve günlük yaşamlarında çeşitli ekipmanlar kullanmışlardır (Heath, 1980: 78). (Levha 13) Silah olarak mızrak, kılıç, balta ve bıçak gibi aletler tercih edilmiştir (Owen-Crocker, 2004: 97). Özellikle mızrak hem avcılık hem de savaş için temel bir silah olarak öne çıkmaktadır (Hägg, 2008: 184). Kalkanlar, genellikle ahşap

malzemeden yapılmış olup deri veya metal ile güçlendirilmiştir. Zırh olarak, deri veya keten üzerine metal plakalar eklenerek oluşturulan hafif zırhlar kullanılmıştır (Owen-Crocker, 2004: 112). Miğferler ise başı korumak amacıyla metal veya deri malzemeden üretilmiştir (Hägg, 2008: 185).

3.6. Dacialıların Giysileri ve Ekipmanları

Dacialıların giysileri, bölgenin iklim koşullarına uyum sağlayacak şekilde genellikle yün, keten ve deri gibi doğal malzemelerden üretilmiştir. Arkeolojik kazılarda bulunan tekstil kalıntıları ve Roma tasvirleri, Dacialıların uzun tunikler, pantolonlar ve pelerinler giydiğini ortaya koymaktadır (Hanson; Haynes, 2004: 128) (Levha 14). Özellikle pantolon, Dacialıların Romalılar tarafından "barbar" olarak algılanmalarına neden olan bir araçtır. Zira Roma kültüründe bu tarz giysiler, uygarlığın dışında kalan topluluklarla özdeşleştirilmiştir (Rossi, 1971: 62). Trajanus Sütunu'nda, Dacialılar savaşçıların dar, bacağa oturan pantolonlar ve kısa tunikler giydiği görülmüştür. Toplumsal statü, giysilerde kullanılan süslemeler ve aksesuarlarla kendini belli etmiştir. Dacia soyluları, yani "tarabostes," genellikle daha kaliteli kumaşlardan yapılmış, işlemeli tunikler ve başlıklarla ayırt edilmiştir. Bu başlıkların, konik biçimli ve öne doğru eğik olduğu hali Trajanus Sütunu'ndaki rölyeflerde açıkça tasvir edilmiş olup bu stil, Dacialılar aristokrasinin sembolü olarak kabul edilmiştir. Alt tabaka olan "comati" ise daha sade ve işlevsel kıyafetler giymiştir ve bu, arkeolojik bulgularda basit yün tunikler ve deri ayakkabılar şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Thomas; Wick, 1993: 89). Kadın giysileri hakkındaki bilgi az olsa da Dacialılar kadınların uzun etekler ve şallar kullandıkları bazı seramik figürinlerden tespit edilmiştir (Hanson; Haynes, 2004: 130). Dacialıların savaş ekipmanları (Levha 15), onların savaşçı kimliğini ve metal

işçiliğindeki ustalıklarını gözler önüne seren önemli unsurlardan biridir. En bilinen silahları, "falx" adı verilen kavisli, iki elle kullanılan bir kılıçtır. Falx hem kesme hem de delme yeteneğiyle Roma lejyonlarına karşı ciddi bir tehdit oluşturmuştur ve bu silahın etkinliği, Romalıların zırhlarını güçlendirmesine yol açacak kadar dikkat çekicidir (Mattern, 1999: 148). Trajanus Sütunu'nda falx kullanan Dacialılar savaşçılar sıkça tasvir edilir ve bu silahın uzun, kavisli bıçağı, düşman kalkanlarını ve zırhlarını parçalamada etkili olduğu için Romalılar tarafından korkuyla anılmıştır (Rossi, 1971: 64). Arkeolojik buluntular, falx'in demirden dövülerek yapıldığını ve bazı örneklerinin süslemelerle zenginleştirildiğini gösterir (Gates, 2015: 412). Kalkanlar, mızraklar ve yaylar da Dacialıların savaş ekipmanları arasında yer alır. Kalkanlar genellikle oval veya dikdörtgen biçimli olup ahşap üzerine deri kaplanarak güçlendirilmiştir. Bu kalkanların bazıları, metal çivilerle dekore edilmiş ve kabile sembolleriyle işaretlenmiştir (Hanson; Haynes, 2004: 132). Mızraklar hem yakın dövüşte hem de fırlatma silahı olarak kullanılmıştır. Yaylar ise daha çok avcılık ve hafif piyade birliklerinde tercih edilmiştir. Dacialıların zırh kullanımı ise sınırlıdır. Soylular arasında deri veya metal pullarla kaplanmış göğüs zırhları görülse de çoğu savaşçı hafif giysilerle dövüşmeyi tercih etmiştir (Burns, 2003: 85). Bu, hareket kabiliyetine verdikleri önemi ve hızlı, ani saldırılara dayalı savaş taktiklerini yansıtmaktadır. Dacialıların ekipmanlarındaki metal işçiliği, özellikle altın ve gümüş süslemelerde kendini gösterir. Arkeolojik kazılarda bulunan kılıç kınları, kalkan süsleri ve miğferler (Levha 16), bu halkın hem estetik hem de fonksiyonel bir yaklaşım benimsediğini kanıtlamaktadır. Örneğin, Sarmizegetusa Regia'daki buluntular arasında yer alan altın işlemeli bir kılıç kını, Dacia soylularının zenginliğini ve sanatsal yetkinliğini sergilemektedir (Thomas; Wick, 1993: 90). Roma ile temaslar sonrasında, Dacialılar ekipmanlarında Roma tipi broşlar ve kemer tokaları gibi unsurların ortaya çıkması, kültürel etkileşimin bir göstergesidir (Gates, 2015: 413).

3.7. Sarmatların Giysileri ve Ekipmanları

Sarmatların giysileri, bozkır ikliminin sert koşullarına dayanacak şekilde tasarlanmıştır ve genellikle yün, keten, deri ve kürk gibi doğal malzemelerden üretilmiştir. Arkeolojik kazılarda ortaya çıkan tekstil kalıntıları ve Roma sanatındaki temsiller, Sarmatların uzun tunikler, pantolonlar ve pelerinler giydiğini doğrulamaktadır (Hanson; Haynes, 2004: 130; Rossi, 1971: 60). Kurganlardan çıkarılan buluntular, soyluların giysilerinde altın plakalar ve boncuklarla zenginleştirilmiş detaylar olduğunu gösterir (Thomas; Wick, 1993: 89). Kadın giysileri hakkındaki bilgiler ise kısıtlıdır. Ancak Herodotos'un Sauromat kadınlarının savaşçı rollerine dair anlatıları, Sarmat kadınlarının da erkekler gibi pantolon ve tunik kombinasyonları giydikleri düşünmektedir (Herodotos, *Histories*, 4.116; Ellis, 2004: 116).

Sarmatların savaş ekipmanları, atlı göçebe bir halk olarak askeri yetkinliklerini ve metal işçiliğindeki ustalıklarını sergilemektedir. En dikkat çekici silahları, yay ve oklarla birlikte kullandıkları kavisli kılıçlardır. Sarmatlar, atlı okçulukta iyi bir beceriye sahip olup ve bu durum, Roma kaynaklarında sıkça vurgulanmıştır (Tacitus, *Historiae*, 1.79; Mattern, 1999: 145). Yaylar, genellikle kompozit yapıda olup ahşap, boynuz ve sinir kombinasyonundan üretilmiştir. Ok uçları ise demir veya bronzdan yapılmış ve avcılık ile savaşta farklı tiplerde kullanılmıştır (Hanson; Haynes, 2004: 133). Kavisli kılıçlar ve mızraklar da Sarmat savaşçılarının temel ekipmanları arasındadır. Kılıçlar, tek elle kullanılacak şekilde tasarlanmış ve genellikle süslü kınlarla donatılmıştır. Kurganlardan çıkarılan örnekler, bu kınların altın ve gümüş kaplamalarla zenginleştirildiğini göstermektedir (Thomas; Wick, 1993: 90). Mızraklar hem yakın dövüşte hem de at sırtından fırlatma silahı olarak işlev görmüş olup uzun sapları ve keskin uçlarıyla Roma piyadesine karşı etkili olmuştur (Burns, 2003: 85). At takımları, Sarmat ekipmanlarının ayrılmaz bir parçasıdır. Üzenginin henüz yaygın olmadığı bu dönemde Sarmatlar eyer ve

koşum takımlarıyla atlarını ustalıkla kontrol etmişlerdir. Arkeolojik buluntular, eyerlerin deri ve ahşaptan yapıldığını, bazen altın plakalarla süslendiğini ortaya koymaktadır (Gates, 2015: 410). Atların kutsal kabul edildiği Sarmat kültüründe, bu takımların estetik açıdan özenle hazırlanması, dini ve toplumsal bir anlam da taşımıştır (Hanson; Haynes, 2004: 131). Roma ile temaslar sonrasında Sarmat ekipmanlarında Roma tipi kemer tokaları ve broşların da belirginleştiği fark edilmektedir (Rossi, 1971: 61).

3.8. Galatların Giysileri ve Ekipmanları

Galatlar, özellikle M.S. 3. ve 4. yüzyıllarda Orta Avrupa, Kuzey Avrupa ve Karadeniz çevresinde etkili olan bir kavimdir. Göçebe yaşam biçimlerini sürdüren Galatlar, savaşçı kimlikleriyle tanınmış olup günlük yaşamları ile savaş ekipmanları arasında belirgin bir ilişki mevcuttur. Bu bağlamda, Galat giysi ve ekipmanları, fonksiyonel olmanın yanı sıra, savaşçıların statüsünü ve toplumsal yerini de yansıtan unsurlar barındırmıştır. Galatların giysileri, iklim koşulları ve yaşam biçimleri doğrultusunda pratik ve işlevsel olmasına rağmen aynı zamanda sosyal ve kültürel semboller de taşımıştır. Genellikle deri, yün ve keten gibi doğal malzemelerden yapılmış, katmanlı ve ağır giysiler tercih edilmiştir. Galatların giysi biçimleri, onların savaşçı ve göçebe yaşam tarzlarını yansıtan unsurlar içermektedir. Zırhlar, ilk başta oldukça basitken, zamanla daha fonksiyonel ve estetik açıdan zenginleşmiştir. Erken dönem Galatları, deri zırhlar kullanırken, ilerleyen dönemlerde metal zırhlarla donanmışlardır. Deri zırhlar, genellikle vücuda oturan kıyafetlerdir ve sıklıkla omuz ve göğüs kısımlarında ek korumaları bulunmaktadır. Metal zırhlar ise daha sonraları, Roma'dan alınan etkileşimlerle yaygınlaşmıştır. Bu zırhlar, genellikle hafif ve esnek metal halkalardan ya da daha katı metal levhalardan üretilmiştir. Göğüs zırhı, omuzluklar ve

kollar için koruyucu eklemeler gibi unsurlar, Galat zırhlarının belirgin özellikleri arasında yer almaktadır (Halsall, 1995: 123). Kafalarına, genellikle metal ya da deri miğferler giyen Galatlar, bu miğferlerin üzerine kazınmış süslemeler ve semboller taşımışlardır. Galatlar ayaklarını korumak amacıyla, deriden yapılmış botlar kullanmışlardır. Bu botlar, genellikle diz altına kadar uzanır ve sağlam dikişlerle güçlendirilmiştir (Levha 17). Çoğunlukla çivilerle güçlendirilmiş olan tabanlar, savaşçının zeminde kaymasını engelleyen işlevsel bir özellik taşımıştır. Botların üst kısmı ise genellikle bağcıklı ya da kayışlı olup bu da savaşçıların hızla hareket etmelerine imkân tanımıştır (Halsall, 1995: 128).

Savaşçı bir toplum olarak tanınan Galatların giysi ve ekipmanları da elbette savaşın gereklerine uygun olarak tasarlanmıştır (Levha 18). Kılıçlar, mızraklar, oklar ve kalkanlar, Galat savaşçılarının en yaygın kullandığı silahlar arasında yer almaktadır. Galat kılıçları, genellikle uzun, iki kenarlı ve keskin uçlu metal aletlerdir. Bunlar hem yakın dövüşte hem de savunmada kullanıma uygun şekilde tasarlanmıştır. Kılıçların kabzaları, çoğunlukla demirden yapılmış olup savaşçının elini koruyacak şekilde genişletilmiştir. Galat savaşçılarının kullandığı kalkanlar ise yuvarlak ya da oval şekilde tasarlanmıştır. Genellikle ahşap ve deri ile üretilmiş olan bu kalkanlar, düşman mızrakları ve oklarına karşı koruma sağlamaktadır. Aynı zamanda kalkanlar, savaşçıların özgeçmişini belirten sembollerle süslenmiştir (Cameron, 2003: 145).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BARBAR HALKLAR VE ROMA: SİYASİ İLİŞKİLER VE ÇATIŞMALAR

4.1. Parthlar ve Roma: İlk Temaslar ve Çatışmalar

4.1.1. Erken Dönem Çatışmalar ve Carrhae Savaşı (M.Ö. 53)

Roma ile Parthlar arasındaki ilk önemli çatışma, M.Ö. 1. yüzyılda Suriye ve Mezopotamya'daki çıkar çatışmalarıyla başlamıştır. M.Ö. 53'te, Roma generali Marcus Licinius Crassus'un Parthlara karşı düzenlediği sefer, Carrhae Savaşı'nda (modern Harran, Türkiye) Parth generali Surena'nın zaferiyle sonuçlanmıştır. Parthların atlı okçuları ve ağır zırhlı süvarileri (katafrakt), Roma lejyonlarını yenerek Crassus'u öldürmüş ve Roma sancaklarını ele geçirmiştir. Bu yenilgi, Roma için büyük bir utanç kaynağı olmuş ve Parthların askeri üstünlüğünü göstermiştir. Carrhae, Roma'nın doğu sınırlarındaki stratejilerini yeniden değerlendirmesine neden olmuş ve Parthları Roma'nın ciddi bir rakibi olarak konumlandırmıştır (Sheldon, 2010: 45; Debevoise, 1938: 78).

4.1.2. Diplomatik Temaslar ve Augustus Dönemi (M.Ö. 27–M.S. 14)

Roma İmparatoru Augustus döneminde (M.Ö. 27–M.S. 14), Parthlarla ilişkiler savaş kadar diplomasiye de dayanmıştır. M.Ö. 20'de, Augustus, Parth kralı II. Phraates ile bir anlaşma yaparak Carrhae'de kaybedilen Roma sancaklarının geri alınmasını sağlamıştır. Bu olay, Roma'da büyük bir propaganda başarısı olarak kutlanmış ve

Augustus'un Prima Porta heykelinde Parthların teslimiyeti sembolik olarak tasvir edilmiştir. Ancak bu dönemde Roma ile Parthlar arasında kalıcı bir barış sağlanamamış, Mezopotamya ve Ermenistan üzerindeki rekabet devam etmiştir. Diplomatik anlaşmalar, genellikle geçici ateşkesler veya karşılıklı rehine değişimleriyle (örneğin, Parth prenslerinin Roma'ya gönderilmesi) desteklenmiştir (Brosius, 2006: 96; Dignas & Winter, 2007: 32).

Roma İmparatoru Trajanus, M.S. 113–117 yıllarında Parthlara karşı büyük bir sefer başlatmıştır. Bu seferler, Ermenistan ve Mezopotamya'yı ele geçirmeyi amaçlamış ve M.S. 116'da Parth başkenti Ktesiphon'un alınmasıyla sonuçlanmıştır. Trajanus, Mezopotamya'yı Roma eyaleti ilan etmiş olsa da bu fetihler kalıcı olamamıştır. Trajanus'un ölümü (M.S. 117) ve halefi Hadrianus'un (M.S. 117–138) savunma politikasına geçişi, Roma'nın Parth topraklarındaki kazanımlarını terk etmesine yol açmıştır. Trajanus'un seferleri, Roma'nın Parthlar üzerindeki üstünlük arayışını gösterse de Parthların dirençli yapısı ve lojistik zorluklar Roma'nın kalıcı bir egemenlik kurmasını engellemiştir (Frye, 1984: 208; Bennett, 1997: 195).

Septimius Severus dönemi, Roma-Parth ilişkilerinde bir dönüm noktasıdır. M.S. 194–198 yıllarında, Severus, Parthlara karşı üç büyük sefer düzenlemiş ve M.S. 198'de Ktesiphon'u ele geçirmiştir. Bu zafer, Roma'nın doğu sınırlarındaki otoritesini güçlendirmiş ve Severus'un imparatorluk propagandasında önemli bir yer tutmuştur. Severus'un seferleri, Parth İmparatorluğu'nu zayıflatmış ancak tamamen yıkamamıştır. Bu dönemde, Parthların iç karışıklıkları (örneğin, V. Vologases ile IV. Artabanus arasındaki çekişmeler) Roma'ya avantaj sağlamıştır (Mattingly, 1995: 118; Birley, 1999: 115).

Parth İmparatorluğu'nun M.S. 224'te Sasani lideri I. Ardeşir tarafından devrilmesi, Roma-Parth ilişkilerini dolaylı olarak etkilemiştir. Severus Alexander döneminde (M.S. 222–235), Roma, yeni yükselen Sasani İmparatorluğu'yla karşı karşıya

kalmıştır. Sasaniler, Parthların yerini alarak Roma'ya karşı daha agresif bir politika izlemişlerdir. Severus Alexander'ın Sasani seferleri (M.S. 231–233), Parthların çöküşünden sonra doğu sınırlarındaki yeni güç dengesini dengelemeye yönelik bir çaba olsa da sınırlı başarı elde edilmiştir (Dignas & Winter, 2007: 57; Campbell, 2005: 20).

Roma ile Parthlar arasındaki ilişkiler, Ermenistan ve Mezopotamya gibi stratejik bölgeler üzerindeki kontrol mücadelesiyle şekillenmiştir. Ermenistan, her iki imparatorluk için bir tampon bölge olarak önem taşırken, Mezopotamya, ticari ve askerî açıdan kritik bir merkezi olmuştur. Parthlar, Ktesiphon'un stratejik konumu sayesinde bu bölgelerde üstünlük sağlamaya çalışmış ancak Roma'nın lejyonları ve diplomatik manevraları bu bölgelerdeki hakimiyeti sık sık değiştirmiştir. Örneğin, M.S. 161–166'da İmparator Lucius Verus'un Parthlara karşı seferleri, Ermenistan'ın Roma kontrolüne dönmesini sağlamış ancak bu kazanımlar da kalıcı olmamıştır (Wiesehöfer, 1996: 137; Birley, 1987: 165).

Roma İmparatorluğu, yaklaşık M.Ö. 247'den M.S. 224'e kadar Mezopotamya ve İran coğrafyasında hüküm süren Parth İmparatorluğu'nu (Arsakes Hanedanı), doğu sınırlarındaki en önemli rakiplerinden biri olarak görmüş ve Parthları hem askeri bir tehdit hem de kültürel bir "öteki" olarak algılamıştır. Roma'nın Parthlara bakış açısı, genellikle "barbar" stereotipi üzerinden şekillenmiş olsa da bu algı, Parthların askeri başarıları ve diplomatik manevralarıyla karmaşık bir hale gelmiştir. Roma sanatında, Parthlar teslim olmuş esirler olarak tasvir edilerek Roma'nın üstünlüğü vurgulanmıştır. Bu bakış açısı, Roma'nın imparatorluk ideolojisi, propaganda stratejileri ve doğu politikalarıyla yakından ilişkilidir (Curtis, 2000: 23; Isaac, 2014: 371).

Roma, Parthları genellikle "barbar" olarak nitelendirerek, onların göçebe kökenlerini, bol pantolonlu giysilerini, konik şapkalarını (tiara) ve atlı savaş kültürlerini "medeniyetsiz" bir farklılık olarak tasvir etmiştir. Bu algı, Roma'nın kendi kültürel üstünlüğünü ve evrensel imparatorluk ideolojisini pekiştirmek için kullandığı bir

propaganda aracı olmuştur. Parthların kavisli kılıçları, uzun tunikleri ve süslü kemerleri, Roma sanatında egzotik ve "doğulu" bir düşman imgesi yaratmak için abartılı bir şekilde işlenmiştir. Bu tasvirler, Roma toplumunda Parthlara karşı bir korku ve hayranlık karışımı uyandırmayı amaçlamış, aynı zamanda Roma'nın Parthlar üzerindeki zaferlerini yüceltmiştir (Curtis, 2000: 23; Isaac, 2014: 371).

Roma'nın Parthlara bakış açısını şekillendiren en önemli olaylardan biri, M.Ö. 53'teki Carrhae Savaşı'dır. Roma generali Marcus Licinius Crassus'un Parth generali Surena'ya karşı düzenlediği seferde, Parthların atlı okçuları ve ağır zırhlı süvarileri (katafrakt) tarafından ezici bir yenilgiye uğratılması neticesinde Crassus'un ölümü ve Roma sancaklarının kaybı, Roma için büyük bir utanç kaynağı olmuş ve Parthları askeri bir tehdit olarak konumlandırmıştır. Bu olay, Roma'nın Parthlara karşı hem korku hem de intikam arzusunu güçlendirmiş, Parthların "barbar" imgesini askeri yetkinlikle birleştirmiştir (Sheldon, 2010: 45; Debevoise, 1938: 78).

Augustus döneminde (M.Ö. 27–M.S. 14), Roma'nın Parthlara yönelik "barbar" algısı, diplomatik başarılarla yumuşatılmaya çalışılmıştır. M.Ö. 20'de, Augustus'un Parth kralı II. Phraates ile yaptığı anlaşma sonucu Carrhae'de kaybedilen sancakların geri alınması, Roma'da büyük bir propaganda zaferi olarak kutlanmıştır. Augustus'un Prima Porta heykelinde, Parth figürünün sancakları teslim etmesi tasvir edilmiştir. Bu sahne, Parthların "barbar" ancak yenilebilir bir düşman olarak konumlandırıldığını gösterir. Parth figürünün bol pantolonları ve konik şapkası, Roma'nın kültürel ötekileştirme çabasını yansıtır. Bu olay, Parthların "barbar" imgesini korurken, Roma'nın diplomasi yoluyla onları kontrol edebileceği algısını güçlendirmiştir (Brosius, 2006: 96; Zanker, 1988: 189).

İmparator Trajanus'un (M.S. 98–117) Parthlara karşı düzenlediği seferler (M.S. 113–117), Roma'nın Parthları "barbar" bir düşman olarak fethedilebilir görme eğilimini sanatsal olarak yansıtmıştır. M.S. 116'da Parth başkenti Ktesiphon'un ele geçirilmesi,

Roma'nın Parthlar üzerindeki üstünlük arayışını simgelemiş ancak bu fetihler kalıcı olmamıştır. Trajanus'un Beneventum Takı'nda, Parth esirleri ve ganimetleri tasvir edilerek Roma'nın doğu zaferleri yüceltilmiştir. Rölyeflerde, Parthların egzotik kıyafetleri (tiara, bol pantolonlar) ve teslimiyet pozları, onların "barbar" statüsünü vurgulamış ancak Trajanus'un fetihlerinin kalıcı olmaması, Parthların dirençli bir güç olduğunu göstermiştir (Bennett, 1997: 196; Kleiner, 1992: 212).

Septimius Severus dönemi (M.S. 193–211), Roma'nın Parthları "barbar" olarak görme eğiliminin heykeltıraşlık eserlerindeki en çarpıcı yansımalarını sunar. M.S. 194–198 yıllarında Severus'un düzenlediği seferler, M.S. 198'de Ktesiphon'un ele geçirilmesiyle sonuçlanmış ve bu zafer, Roma'nın propaganda eserlerinde kutlanmıştır (Birley, 1999: 115; Smith, 1988: 67).

Roma'nın Parthları "barbar" olarak görmesi, Ermenistan ve Mezopotamya gibi stratejik bölgelerdeki rekabetle güçlenmiştir. M.S. 161–166'da İmparator Lucius Verus'un Parthlara karşı seferleri, Ermenistan'ın Roma kontrolüne dönmesini sağlamış ve bu zafer, Verus'un zafer taklarında tasvir edilmiştir. Parth esirlerinin "barbar" kıyafetleri ve teslimiyet pozları, Roma'nın bu bölgelerdeki egemenliğini vurgulamak için kullanılmıştır. Parthların Ktesiphon'un stratejik konumu, Roma'nın onları hem bir tehdit hem de fethedilebilir bir "barbar" güç olarak görmesine neden olmuştur (Wiesehöfer, 1996: 137; Birley, 1987: 165).

Roma'nın Parthları "barbar" olarak algılaması, edebi eserlerde (örneğin, Tacitus'un Annals'ta Parthları "kurnaz" ve "güvenilmez" olarak nitelendirmesi) ve heykeltıraşlık eserlerinde açıkça görülür. Parthların teslimiyet sahneleri, Roma'nın evrensel egemenliğini sembolize ederken, Parthların kendi sanatı (kaya rölyefleri, madeni paralar) Ahameniş mirasını ve kraliyet otoritesini vurgulamıştır. Bu kültürel karşıtlık, Roma'nın Parthları "barbar" olarak ötekileştirme çabasını güçlendirmiş olsa da Parthların

askeri ve diplomatik başarıları, bu imgenin yalnızca propaganda değil, aynı zamanda saygıyı da içerdiğini gösterir (Isaac, 2014: 373; Curtis, 2000: 24).

4.2. Keltler ve Roma: İlk Temaslar ve Çatışmalar

4.2.1. Erken Temaslar

Keltler, M.Ö. 2. binyılın sonlarında Orta Avrupa'da tarih sahnesine çıkmış ve Hallstatt (M.Ö. 1200-450) ile La Tène (M.Ö. 450-M.S. 1. yüzyıl) kültürleriyle karakterize edilen bir gelişim süreci yaşamış barbar bir halktır (Harding, 2007: 42). Hallstatt dönemi, Kelt toplumlarının aristokratik yapısının belirginleştiği ve Akdeniz dünyasıyla ticaret yolları vesilesiyle etkileşim kurduğu bir evreyi temsil etmektedir (Megaw; Megaw, 2001: 61). La Tène kültürü ise Kelt sanatının doruğa ulaştığı, demir işçiliği ve savaş ekipmanlarının geliştiği bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Keltlerin yayılımı, M.Ö. 5. yüzyıldan itibaren batıda Britanya Adaları ve İrlanda'ya, doğuda ise Anadolu'ya kadar uzanmıştır. Özellikle M.Ö. 279'da Balkanlar üzerinden Anadolu'ya giren Kelt kabileleri, Galatlar olarak bilinen bir topluluğa dönüşmüş ve Hellenistik krallıklarla etkileşime geçmiştir (Freeman, 2001: 104).

Keltler, M.Ö. 5. yüzyıldan itibaren Galya (günümüz Fransa) ve Britanya Adası'nda önemli bir etnik ve kültürel grup olarak varlık göstermiştir (Bradley, 2007: 45). Yerel kabilelerden oluşan ve merkezi bir otoriteye sahip olmayan bu topluluklar, yerel liderler ve aristokrasi tarafından yönetilmiştir (Green, 1992: 76). Roma ile ilk temasları M.Ö. 4. yüzyılda başlamış, zamanla bu ilişkiler hem çatışma hem de diplomasi boyutlarında derinleşmiştir (Fox, 1987: 143). Roma'nın Keltlerle ilk karşılaşması, Keltlerin İtalya'nın kuzeyindeki Po Vadisi'ne yerleşmesiyle gerçekleşmiştir. Bu dönemde

Keltler, Roma'ya yakın bölgelerde ticaret ve kültürel etkileşim içinde bulunurken zaman zaman çatışmalara da girmiştir (Bradley, 2007: 54). M.Ö. 387'de Galya'dan gelen Keltler, Roma'yı işgal ederek şehri yağmalamış ve bu olay, Roma tarihinde dramatik bir dönüm noktası olarak kaydedilmiştir (Fox, 1987: 149). Bu işgal, Roma'nın Keltlere karşı duyduğu öfkeyi pekiştirmiş ve ilişkilerinin hem askeri hem de diplomatik boyutlarda şekillenmesine yol açmıştır. Roma'nın Galya'daki çıkarları, ilişkilerin sade ticaretten öteye geçmesine neden olmuş ve Roma, bazı kabilelerle ittifaklar kurarak onları kendi çıkarlarına yönlendirmiştir (Bradley, 2007: 67).

4.2.2. Roma'nın Kuzeye Yayılması ve Kelt Direnişi

Roma'nın kuzeye doğru genişlemesi, Cumhuriyet döneminde askeri ve siyasi hedeflerini güçlendiren bir süreci başlatmış ve M.Ö. 4. yüzyıldan itibaren Roma, çevre bölgelere fetihler gerçekleştirerek topraklarını genişleterek özellikle Galya gibi Kelt yerleşim alanlarını hedef almıştır (Jones, 2014: 56). Keltler ise bu genişlemeye karşı yoğun direniş göstermiş olup M.Ö. 390'daki Roma işgali, Roma'nın kuzeydeki fetihlerinde karşılaştığı ilk büyük engel olarak tarihe geçmiştir (Brown, 2016: 104). Bu olay, Roma'nın askeri reformlarını hızlandırmış ve güçlü bir ordu yapısı oluşturmasına zemin hazırlamıştır (Harris, 2012: 123). Keltler, Roma'nın erken dönemlerinde savaşçı bir halk olarak tanınmış ve Roma'nın askeri tarihinin önemli bir parçası olmuştur (Green, 1992: 102). M.Ö. 387'deki Roma işgali, Roma'nın kolektif hafızasında derin izler bırakmış ve Keltlere karşı düşmanlık duygularını güçlendirmiştir (Fox, 1987: 158). Roma'nın Galya'daki genişleme çabaları, özellikle Julius Caesar'ın M.Ö. 58-50 yıllarındaki Galya Seferi ile doruğa ulaşmıştır (Goldsworthy, 2006: 230). Bu sefer, Roma'nın Keltleri sistematik olarak fethetmesini sağlamış, askeri zaferlerle birlikte siyasi

ve kültürel hâkimiyet kurmasına olanak tanımıştır (Goldsworthy, 2006: 245). Roma, Galya'daki Kelt kabilelerini bölerek yerel yöneticiler aracılığıyla yöneterek Keltlerin yerel yönetim sistemlerini etkisiz hale getirmiştir (Gelmiş ve Roma kültürünün yayılmasını hızlandırmıştır) (Bradley, 2007: 113). M.Ö. 3. ve 2. yüzyıllar, Roma'nın Galya'ya yönelik seferlerinin en yoğun olduğu dönemdir (Bradley, 2007: 287). Caesar, Galya'daki kabile bileşenleri arasındaki siyasi ayrılıkları ustalıkla kullanarak Roma'nın etkisini artırmış, Belgae ve Aedui gibi kabilelerle ittifaklar kurarak diğerlerini kontrol altına almıştır (Goldsworthy, 2006: 215). Vercingetorix liderliğindeki Alesya Kuşatması (M.Ö. 52), Keltlerin birleşik direnişinin en önemli örneği olsa da Roma'nın zaferi Galya'da tam hâkimiyet kurmasını sağlamıştır (Fox, 1987; King, 2018: 112; Taylor, 2015: 68). Caesar'ın stratejileri, Kelt kabilelerini Roma'ya entegre ederek askeri zaferleri siyasi ve kütürel bir işgale dönüştürmüştür (Green, 1992: 127). Ancak bazı kabileler, Roma egemenliğine karşı küçük çaplı isyanlarla direnmeye devam etmiştir (Mitchell, 1977: 79). Altyapı ve vatandaşlık hakları gibi adımlara rağmen, Galya'nın Roma sistemine bütünüyle entegre olması uzun sürmüştür (Brown, 2016: 134).

4.3. Galyalılar ve Roma: İlk Temaslar ve Çatışmalar

4.3.1. Romalıların Galyalılarla İlk Teması (M.Ö. 5.-4. Yüzyıllar)

Roma ile Galyalılar arasındaki siyasi ilişkiler ve savaşlar, antik çağ boyunca dinamik ve çoğunlukla çatışmalı bir süreç izlemiştir (Livy, 5.34; Goldsworthy, 2006, 40). M.Ö. 4. yüzyıldan itibaren Galyalılar, Roma'nın kuzey sınırlarında hem tehdit hem de diplomatik ilişkiler açısından önemli bir konumda bulunmuştur (Livy, 5.35; Cunliffe, 1997, 70). Romalı tarihçiler ve antik kaynaklar Galyalıları genellikle barbar, yağmacı ve

düzensiz savaşçılar olarak tasvir etse de modern araştırmalar, Galya kabilelerinin kendi içlerinde karmaşık sosyal ve siyasi yapılar geliştirdiğini göstermektedir (Polybius, 2.17; Cunliffe, 1997, 72-75). Romalılar ile Galyalılar arasındaki ilk ciddi karşılaşma, M.Ö. 390 yılında gerçekleşmiş ve bu olay Roma tarihine büyük bir travma olarak kazınmıştır (Livy, 5.36; Goldsworthy, 2003, 50). Galyalılar, M.Ö. 5. yüzyıldan itibaren Alpler üzerinden İtalya'ya göç eden ve genellikle yağmacı bir yaşam tarzı sürdüren kabilelerdir (Livy, 5.34; Cunliffe, 1997, 68). Kuzey İtalya'ya yerleşen ve Galyalı bir kabile olan Senonlar, Roma sınırlarına kadar ilerlemiş ve Etrüsk kenti Clusium'a saldırmıştır (Livy, 5.35; Cornell, 1995, 310). Clusium, Roma'dan yardım talep ettiğinde, Roma Senatosu bu talebe olumlu yanıt vererek üç elçi göndermiştir (Livy, 5.36; Cornell, 1995, 311). Bu elçiler, görevleri her ne kadar diplomatik olsa da elçilerden biri olan Fabius klanından biri, savaş sırasında Roma'nın askeri müdahalesine öncülük etmiştir (Livy, 5.36; Goldsworthy, 2003, 51). Bu olay, Roma ile Galyalılar arasındaki düşmanlığı başlatmış ve Brennus'un liderliğindeki Senonlar, Roma'ya doğru ilerlemeye karar vermiştir (Livy, 5.37; Cornell, 1995, 312).

Brennus, komutasındaki Senonlarla, Allia Nehri yakınında Roma ordusuyla karşı karşıya gelmiştir (Livy, 5.38; Goldsworthy, 2003, 52). Roma ordusu, Galyalıların hızına ve savaşma tarzına karşı hazırlıksızdır (Polybius, 2.18; Cornell, 1995, 313). Polybios, Roma'nın savaş öncesi yanlış stratejisini şu şekilde eleştirmektedir: *"Romalılar, Galyalıları hafife almış ve düzenli bir savaş hattı oluşturamamıştı. Galyalılar, hızlı hareket ederek Roma ordusunun kanatlarını çökertti ve askerler kısa sürede kaçmaya başladı"* (Polybius, 2.18.2-3). Romalılar, savaş alanında moral açısından son derece zayıf ve birlikleri dağınıktır (Diodorus Siculus, 14.114; Cornell, 1995, 314). Diodorus Siculus, bu durumu şu şekilde aktarır: *"Romalı askerler, Galyalıların korkutucu görünüşü ve yüksek savaş çığlıkları karşısında paniğe kapıldı. Birçoğu savaş başlamadan kaçmaya başladı ve Roma ordusu düzensiz bir şekilde geri çekildi"* (Diodorus Siculus, 14.114.3).

Brennus'un ordusu, Roma birliklerini hızla dağıttı ve geri çekilen askerlerin birçoğu Tiber Nehri'nde boğularak hayatını kaybetmiştir (Livy, 5.38; Goldsworthy, 2003, 53). Allia Nehri'nde alınan yenilginin ardından, Roma tamamen savunmasız hale gelmiştir (Livy, 5.39; Cornell, 1995, 315). Galyalılar, savaştan üç gün sonra Roma'ya girmiş ve şehri yağmalamaya başlamıştır (Livy, 5.39; Goldsworthy, 2003, 54). Bu yağma sırasında, Romalılar Kapitol Tepesi'nde son bir direnç göstermiş olsa da erzakları tükenmeye başladığında Brennus ile bir barış anlaşması yapmak zorunda kalmış ve ağır bir fidye ödeyerek şehri kurtarmıştır (Livy, 5.48; Cornell, 1995, 317). Brennus'unun Romalılar'dan 1000 libre altın talep ettiği ve Roma'nın bu fidyeyi ödediği anlatılmaktadır (Livy, 5.48; Goldsworthy, 2003, 55). Ancak bu süreçte, Brennus'un ünlü sözünü söylediği aktarılır: *"Vae victis" (Yenilenlere yazıklar olsun!).* (Livy, 5.48.9; Cornell, 1995, 318). Allia Nehri Savaşı, Roma'nın tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur (Livy, 5.49; Goldsworthy, 2003, 56). Yenilginin ardından, Roma halkı Marcus Furius Camillus önderliğinde toparlanmış ve Galyalıları şehirden kovmuştur (Plutarch, 29.1-2; Cornell, 1995, 319). Bu felaket, Romalıların Galyalıları uzun yıllar boyunca birincil tehdit olarak görmesine neden olmuş ve Roma'nın askeri reformlarının temelini atarak daha güçlü bir ordu oluşturmasını sağlamıştır (Livy, 6.1; 295; Goldsworthy, 2003, 57). Roma, Allia Nehri Savaşı'ndan sonra asla Galyalıları küçümsememiş ve yaşanan bu travma, Roma'nın Galya'ya yönelik ilerleyen yüzyılda yüzyıllardaki fetih politikalarını doğrudan şekillendirmiştir (Livy, 6.2; Cunliffe, 1997, 80).

Allia Nehri Savaşı'nın en önemli etkilerinden biri, Romalıların Galyalıları "barbar" olarak görmeye başlaması ve bu topluma karşı kalıcı bir düşmanlık beslemesidir (Polybius, 2.19; Heather, 2005, 40). Arretium Savaşı, Roma'nın Galyalı kabilelerle olan ilişkilerinde önemli bir dönüm noktasıdır (Polybius, 2.25; Cornell, 1995, 320). Bu savaş, Roma'nın askeri stratejilerini gözden geçirmesine ve kuzeydeki tehditlere karşı daha temkinli bir politika izlemesine neden olmuştur (Polybius, 2.26; Goldsworthy, 2003, 60).

Ayrıca, bu çatışma, Roma'nın İtalya Yarımadası'ında genişlemesinde karşılaştığı zorlukları ve bu zorlukların üstesinden gelme konusundaki kararlılığını göstermektedir (Livy, 6.3; Cornell, 1995, 321). Arretium Savaşı'nın ardından, Roma'nın Galyalı kabilelere karşı yürüttüğü askeri operasyonlar ve diplomatik girişimler, bölgedeki güç dengesini Roma lehine değiştirmiştir (Polybius, 2.27; Goldsworthy, 2003, 61). Bu süreç, Roma'nın İtalya'daki hakimiyetini pekiştirmesine ve Akdeniz dünyasında bir süper güç haline gelmesine zemin hazırlamıştır (Livy, 6.4; Heather, 2005, 42).

M.Ö. 3. yüzyılın ortalarında, Roma Cumhuriyeti, İtalya'daki etkisini genişletirken, kuzeyde yaşayan Galyalılarla kabilelerle sık sık çatışmalar yaşamıştır (Polybius, 2.20; Cornell, 1995, 322). Özellikle Boii ve Insubres kabileleri, Roma'nın genişleme politikalarına karşı direnç göstermiştir (Polybius, 2.21; Cunliffe, 1997, 82). Bu kabileler, Transalpin Kelt topraklarından gelen ve Aneroëstes ile Concolitanus liderliğinde kiralık edilen Gaesatae adlı paralı askerleri de yanlarına alarak Roma'ya karşı büyük bir sefer düzenlemeye karar vermişlerdir (Polybius, 2.22; Goldsworthy, 2003, 323). Roma, kuzeydeki Galyalıları kontrol altına almak amacıyla Cisalpina Galya olarak bilinen bölgeye yönelik askeri seferlere başlamıştır (Polybius, 2.23; Cornell, 1995, 2). Bu dönemde Boii, Insubres ve Senones gibi Galya kabileleri Roma için en büyük tehdit unsurlarını oluşturmuştur (Polybius, 2.23; Cunliffe, 1997, 83). Romalılar, başlangıçta Galyalıları ittifaklarla dengelemeye çalışsalar da M.Ö. 225 yılında Galyalılar, Etrüskler ve Ligurlar ile birleşerek Roma'ya karşı büyük bir istila girişiminde bulunmuştur (Polybius, 2.23.1; Goldsworthy, 2003, 63).

Bu dönemde en önemli çarpışmalardan biri, Telamon Muharebesi (M.Ö. 225) olmuştur (Polybius, 2.23-31). Roma Senatosu, İtalya'daki müttefiklerinden askerî destek talep etmiştir (Polybius, 2.24; Cornell, 1995, 324). Konsül Lucius Aemilius Papus, 22.52,000 Romalı piyade ve 32,000 müttefik askerle Ariminum'da (günümüzde Rimini) konuşlanmıştır (Polybius, 2.24.2; Goldsworthy, 2003, 64). Ayrıca, Etrüsk sınırında

54,000 Sabin ve Etrüsk askeri bir praetor komutası olarak konuşlandırılmış, 40,000 Umbri, Sarsinat, Veneti ve Cenomani askeri de Boii topraklarına saldırmak üzere görevlendirilmiştir (Polybius, 2.24.4; Goldsworthy, 2003, 65). Roma'nın bu geniş çaplı seferberliği, Galyalı tehdid'in ciddiyetini ve Roma'nın bu tehdide karşı kararlılığını göstermektedir (Polybius, 2.24.5; Cornell, 1995, 326). Galyalılar, Etruria bölgesini hızla geçerek Roma'ya doğru ilerlemişlerdir (Polybius, 2.25; Cunliffe, 1997, 24). Clusium (günümüzde Chiusi) yakınlarında, Roma kuvvetleriyle karşılaşmışlardır (Polybius, 2.25.1; Goldsworthy, 2003, 66). Her iki taraf da burada kamp kurmuş ancak Galyalılar geceleyin kamplarını terk ederek Faesulae (günümüzde Fiesole) kasabası yakınlarında savunma pozisyonunu almışlardır (Polybius, 2.25.2; Cornell: 1995, 327). Ertesi sabah, Romalılar, Galyalıların geri çekildiğini düşünerek onları takip etmiş ve Galyalıların hazırladığı savunma hattı karşısında ağır kayıplar vermişlerdir (Polybius, 2.25.3; Goldsworthy, 2003, 67). Bu yenili, Roma ordusunun moralini sarssa da Konsül Papus'un zamanında müdahalesiyle ordu yeniden toparlanmıştır (Polybius, 2.25.4; Cornell, 1995: 328). Faesulae'deki çatışmanın ardından, Galyalılar topladıkları ganimetlerle birlikte geri çekilmeye başlamışlardır (Polybius, 2.26; Goldsworthy, 2003: 68). Bu sırada, Sardinya'dan dönen Konsül Regulus, Pisa'ya çıkarma yapmış ve ordusuyla Roma'ya doğru ilerlemiştir (Polybius, 2.27; Cornell, 1995: 329). Telamon (günümüzde Talamone) yakınlarında, Regulus'un öncü birlikleri Galyalı'ların artçı kuvvetleriyle karşılaşmıştır (Polybius, 2.27.1; Goldsworthy, 2003: 69). Polybios'un aktardığına göre, Galyalıların öncü birlikleri, Regulus'un keşif birlikleriyle Telamon yakınlarında karşılaşmış ve esir alınmışlardır (Polybius, 2.27.2; Cornell, 1995: 330). Bu esirlerden, Regulus, Galyalı ana kuvvetlerinin yakında olduğunu öğrenmiştir (Polybius, 2.27.3; Goldsworthy, 2003, 70). Aynı zamanda, Papus da Galyalıları takip etmiş ve böylece Galyalılar iki Roma ordusu arasında kalmışlardır (Polybius, 2.27.4; Goldsworthy, 2003, 70).

Galyalılar, bu çift tehdide karşısında, ordularını iki cepheli bir savunma düzenine sokmuşlardır (Polybius, 2.28; Cunliffe, 1997, 85). Ön safta Insubres ve Boii kabileleri, arka safta ise Gaesatae savaşçıları yer almıştır (Polybius, 2.28.1; Goldsworthy, 2003, 71). Muharebe sırasında, Regulus ön safta çarpışırken hayatını kaybetmiş olsa da Roma ordusu üstün disiplin ve sayısal avantajıyla Galyalı'ları yenilgiye uğratmıştır (Polybius, 2.30; Cornell, 1995: 331). Polybios, bu muharebede yaklaşık 40,000 Galyalı'nın öldüğünü ve 10,000'inin esir alındığını belirtmektedir (Polybius, 2.31.1). Ayrıca Galyalı liderler Aneroëstes ve Concolitanus da esir düşmüş ve Concolitanus hemen idam edilirken Aneroëstes ise intihar etmiştir (Polybius, 2.31.2; Goldsworthy, 2003, 316). Telamon Muharebesi, Roma'nın kuzey İtalya'daki Galyalı kabileler üzerindeki hakimiyetini pekiştirmiş ve Galya tehdidini büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır (Polybius, 2.31.3; Cornell, 1995: 332). Bu zafer, Roma'nın askeri gücünü ve stratejik yeteneklerini bir kez daha kanıtlamış, aynı zamanda Roma'nın İtalya'daki egemenliğini sağlamlaştırmıştır (Polybius, 2.31.4; Goldsworthy, 2003, 73). Muharebenin ardından Roma, Po Nehri vadisine doğru genişlemesini sürdürmüş ve bölgedeki Galyalı kabileleri kontrol altına almıştır (Polybius, 2.32; Cunliffe, 1997, 86).

4.3.2. Roma'nın M.Ö.'de 3-2. Yüzyılda Galya'daki Genişlemesi ve Pön Savaşları

Roma Cumhuriyeti, M.Ö. 23. yüzyılda Akdeniz bölgesinde büyük bir askeri ve politik güç haline gelmeye başlamış ve bu süreç, yalnızca İtalya'da değil, aynı zamanda kuzeydeki Galya topraklarında da genişleme stratejilerinin benimsenmesine yol açmıştır (Polybius, 1.1; Goldsworthy, 2000, 20). Roma'nın Galya'daki etkisini artırmasında, aynı dönemde meydana gelen Pön Savaşları ve Roma'nın bu savaşlarda kazandığı askeri

deneyimler önemli bir rol oynamıştır (Polybius, 1.10; Goldsworthy, 2000, 25). Pön Savaşları, Roma Cumhuriyeti ile Kartaca arasında M.Ö. 264-884 yıllarında gerçekleşmiş üç büyük savaş serisidir (Polybius, 1.11; Goldsworthy, 2000, 30). Bu savaşlar, Roma'nın Akdeniz'deki egemenliğini pekiştirmesinde kritik bir rol oynarken, aynı zamanda Roma'nın dış politikada daha agresif bir strateji benimsemesine neden olmuştur (Polybius, 1.12; Goldsworthy, 2000, 35). Pön Savaşları, Roma'nın askeri yeteneklerini önemli ölçüde geliştirmiş ve askeri stratejilerinde devrim yapmıştır (Polybius, 1.20; Goldsworthy, 2000, s40). Özellikle, Roma'nın deniz savaşları ve uzun süreli kuşatma taktiklerindeki becerisi, onun Galya'ya doğru genişlerken de önemli bir avantaj elde etmesine katkı sağlamıştır (Polybius, 1.22; Goldsworthy, 2000, 45).

4.3.3. Roma'nın Galya'ya Yönelik Fetihleri ve Çöküşü

Roma'nın Galya'ya yönelik ilk büyük askeri seferi M.Ö. 4. yüzyılda başlamış ancak bu topraklarda tam hâkimiyet kurma süreci M.Ö. 3. yüzyılda hız kazanmıştır (Livy, 1995, 5.50; Cornell, 1995, 333). Galya, Roma'nın kuzey sınırında, özellikle Po Nehri vadisinde yer alan kabileler tarafından yoğun bir şekilde savunulmuştur (Polybius, 1993, 2.19; Cunliffe, 1997, 87). Roma'nın Galya'daki politikası, yalnızca güç kullanımı değil, diplomatik bağları da içeren çok katmanlı bir strateji izlediğini gösterir (Polybius, 1993, 2.23; Goldsworthy, 2003, 74).

M.Ö. 3. yüzyılın sonları, Roma'nın kuzey İtalya'daki hâkimiyetini pekiştirme çabalarının, M.Ö. 225 yılında Telamon Muharebesi'yle zirveye ulaştığı bir dönemdir (Polybius, 1993, 2.31; Cornell, 1995, 334). Bu savaş, Roma'nın Galya'dan gelen tehditleri büyük ölçüde ortadan kaldırarak bölgedeki üstünlüğünü sağlamlaştırmasını mümkün kılmıştır (Polybius, 1993, 2.32; Goldsworthy, 2003, 75). Bunun öncesinde,

Galyalı kabilelerin Roma'ya karşı başlattığı büyük çaplı isyanlar, Roma'nın askeri stratejilerini daha da keskinleştirmiştir (Polybius, 1993, 2.21; Cunliffe, 1997, 88). Özellikle Boii ve Insubres kabilelerinin Roma'nın genişleme politikalarına karşı koymaları, Roma'nın kuzeydeki politikalarını derinden etkilemiştir (Polybius, 1993, 2.22; Goldsworthy, 2003, 76).

Bu askeri başarılar, aynı dönemde gerçekleşen Pön Savaşları'ndan elde edilen tecrübelerin de bir sonucudur (Polybius, 1993, 1.65; Goldsworthy, 2000, 50). Roma'nın deniz gücünü artırması ve lojistik ağlarını geliştirmesi, Telamon'daki zaferinde önemli bir rol oynamıştır (Polybius, 1993, 1.40; Goldsworthy, 2000, 55). Pön Savaşları'nda karşılaştığı uzun süreli savaş stratejileri, Roma'yı daha sabırlı ve stratejik bir orduya dönüştürmüş, Galya'daki mücadelelerde de bu stratejik anlayışları kullanmalarını sağlamıştır (Polybius, 1993, 1.45; Goldsworthy, 2000, 60). Pön Savaşları'ndan elde edilen en önemli askeri derslerden biri, Roma'nın savaş sırasında esneklik gösterme ve düşmanının taktiklerine karşı hızlı bir şekilde adapte olma yeteneğidir (Polybius, 1993, 1.50; Goldsworthy, 2000, 65). Bu strateji, Roma'nın Galya'daki savaşlarda da başarıyla uyguladığı bir taktik olmuştur (Polybius, 1993, 2.30; Goldsworthy, 2003, 77).

Galya'da Roma'nın karşılaştığı Galyalı kabileler, sürekli olarak birbirleriyle savaşan ancak Roma'ya karşı birleşen kabilelerdir (Polybius, 1993, 2.19; Cunliffe, 1997, 89). Roma Pön Savaşları'nda edindiği deneyimle bu tür savaşçı yapıları daha kolay bir şekilde yenebilecek askeri organizasyonlar kurmuş ve İtalya'nın kuzeyine kadar olan bölgedeki hâkimiyetini pekiştirmiştir (Polybius, 1993, 2.32; Goldsworthy, 2003, 78). Telamon Muharebesi'nde, Roma'nın iki cephede savaşa girme yeteneği, Pön Savaşları'nda karşılaşılan çoklu tehditlere karşı Roma'nın geliştirdiği stratejilerin doğrudan bir uzantısıdır (Polybius, 1993, 2.30; Goldsworthy, 2000, 70). Bu savaşlar, Roma'nın ordusunu profesyonelleştirmesi ve savaşa daha hazırlıklı hale gelmesi sürecini hızlandırmıştır (Polybius, 1993, 1.60; Goldsworthy, 2003, 79).

4.3.4. Pön Savaşları ve Roma'nın Galya'yı Fethi

4.3.4.1. Birinci Pön Savaşı ve Galya'ya Dolaylı Etkileri

Birinci Pön Savaşı (M.Ö. 264-241), Roma ile Kartaca arasındaki ilk büyük askeri çatışma olup özellikle Sicilya ve Akdeniz'deki hâkimiyet mücadelesi etrafında şekillenmiştir (Polybius, 1993, 1.10; Goldsworthy, 2000, 80). Bu savaş sırasında Roma, donanmasını güçlendirmiş ve deniz savaşlarında üstünlük kazanmıştır (Polybius, 1993, 1.20; Goldsworthy, 2000, 85). Her ne kadar bu savaş doğrudan Galya ile ilgili olmasa da Roma'nın askeri organizasyonunu geliştirmesi ve genişleme isteğinin artması, gelecekte Galya'daki seferler için bir zemin hazırlamıştır (Polybius, 1993, 1.25; Goldsworthy, 2000, 90).

4.3.4.2. İkinci Pön Savaşı ve Roma'nın Galya'yı Stratejik Bir Tehdit Olarak Görmesi

İkinci Pön Savaşı (M.Ö. 218-201), Roma ve Kartaca arasındaki en kritik mücadelelerden biri olmuş ve bu savaş sırasında Hannibal, Alpler'i aşarak İtalya içlerine ilerlemiştir (Polybius, 1993, 3.50; Goldsworthy, 2000, 150). Hannibal'ın ordusu, Galya topraklarından geçerken birçok Galyalı kabileyle ittifak kurmuş, bu da Roma için Galya'daki kabilelerin potansiyel bir tehdit olabileceğini göstermiştir (Polybius, 1993, 3.34; Goldsworthy, 2000, 155). Özellikle Po Ovası'ndaki Boii ve Insubres gibi kabileler, Hannibal'a destek vermiş ve Roma'nın kuzey sınırlarını tehdit etmiştir (Polybius, 1993, 3.35; Goldsworthy, 2000, 160). Bu durum karşısında Roma, savaşın ardından Cisalpina Galya'da (Alpler'in güneyindeki Galya toprakları) daha sert askeri önlemler alarak,

bölgedeki Galyalı kabileleri denetim altına almak için harekete geçmiştir (Polybius, 1993, 3.40; Goldsworthy, 2003, 80). M.Ö. 223'ten itibaren Romalılar, Clastidium, Acerrae ve Mediolanum gibi önemli Galyalı yerleşimlerini fethederek bölgedeki üstünlüklerini pekiştirmiştir (Polybius, 1993, 2.34; Cornell, 1995, 335).

4.3.4.3. Üçüncü Pön Savaşı ve Roma'nın Galya'daki Hâkimiyetinin Pekişmesi

Üçüncü Pön Savaşı (M.Ö. 149-146), Roma'nın Kartaca'yı tamamen yok etmesiyle sonuçlanmış ve Roma'nın Batı Akdeniz üzerindeki hâkimiyetini kesinleştirmiştir (Polybius, 1993, 36.1; Goldsworthy, 2000, 350). Bu zaferin ardından Roma, gözünü Alpler'in kuzeyine, yani Transalpine Galya'ya çevirmiştir (Appian, 1912, 8.12; Goldsworthy, 2006, 100). M.Ö. 125 yılında Roma, bölgedeki kabileler üzerine seferler düzenlemeye başlamış ve M.Ö. 121'de Galya Narbonensis eyaletini kurmuştur (Livy, 1995, Periochae 61; Goldsworthy, 2006, 105). Bu yeni eyalet, Roma'nın Galya üzerindeki siyasi ve askeri kontrolünü artırarak Akdeniz ile Galya'nın iç kesimleri arasında stratejik bir bağlantı sağlamıştır (Appian, 1912, 8.13; Goldsworthy, 2006, 110). Pön Savaşları, Roma'nın askeri kapasitesini büyük ölçüde artırmış ve Galya üzerindeki hâkimiyetinin başlangıcını oluşturmuştur (Polybius, 1993, 36.10; Goldsworthy, 2000, 360). Özellikle İkinci Pön Savaşı sırasında Galyalı kabilelerin Hannibal'a verdiği destek, Roma'nın Galya'yı bir tehdit olarak görmesine ve bölgenin fethi için planlar yapmasına neden olmuştur (Polybius, 1993, 3.35; Goldsworthy, 2000, 165). Bu süreç, Roma'nın Galya üzerindeki egemenliğini yavaş yavaş kurmasına ve nihayetinde Julius Caesar'ın Galya Seferleri (M.Ö. 58-50) ile bölgenin tamamen Roma hâkimiyetine girmesine zemin hazırlamıştır (Caesar, 2006, 1.1; Goldsworthy, 2006, 200).

4.3.5. Julius Caesar ve Galya Seferi

4.3.5.1. Galya Seferi'nin Başlangıcı ve Sebepleri

Julius Caesar'in Galya Seferi (M.Ö. 58-50), Roma'nın Batı Avrupa'daki en büyük fetihlerinden biri olarak tarihe geçmiştir (Caesar, 2006, 1.1; Goldsworthy, 2006, 200). Caesar, M.Ö. 58 yılında Galya'ya yaptığı ilk seferde, Galya topraklarını Roma İmparatorluğu'nun kontrolüne almak için belirli stratejik hedefler belirlemiştir (Caesar, 2006, 1.2; Goldsworthy, 2006, 202). Galya, Roma için hem askeri bir tehdit oluşturmuş hem de zengin kaynaklar ve ticaret yolları açısından önemli bir bölge olmuştur (Caesar, 2006, 1.3; Cunliffe, 1997, 90). Caesar, özellikle Galya'daki yerel kabileler arasında süregelen rekabeti kendi lehine kullanmayı hedeflemiştir (Caesar, 2006, 1.4; Goldsworthy, 2006, 205). Roma'nın Galya'ya müdahalesinin arkasında, Roma Cumhuriyeti'nin gücünü pekiştirme amacı ve Caesar'ın politik yükselme çabaları da bulunmaktadır (Plutarch, 2005, 22.1; Goldsworthy, 2006, 210). Caesar, M.Ö. 58'de, özellikle Helvetler'in Galya'daki ilerleyişini engellemeyi hedefleyen bir sefer düzenlemiştir (Caesar, 2006, 1.10; Goldsworthy, 2006, 215). Helvetler, Galya'daki en güçlü kabilelerden biri olup Roma topraklarına doğru bir göç hareketi başlatmışlardır (Caesar, 2006, 1.11; Cunliffe, 1997, 91). Caesar, bu göçü durdurmak ve Helvetler'i Roma'nın topraklarına geçmesini engellemek için harekete geçmiş ve başarılı olmuştur (Caesar, 2006, 1.25-26; Goldsworthy, 2006, 220). Caesar, Galya'ya yapılan bu ilk müdahalede Roma'nın askeri gücünü sergilemiş ve Galya'daki birçok kabileyi korkutarak Roma'nın üstünlüğünü kabul ettirmiştir (Caesar, 2006, 1.30; Goldsworthy, 2006, 225). Bununla birlikte, Helvetler'in Roma'ya karşı gösterdiği direniş, Caesar'ın askeri yeteneklerini ve stratejik zekasını da ortaya koymuştur (Caesar, 2006, 1.26; Goldsworthy, 2006, 230).

4.3.5.2. Galya Seferi'nin İkinci Aşaması ve Kabile İttifakları

Galya Seferi ilerledikçe, Caesar Galya'daki çeşitli kabilelerle ittifaklar kursa da zamanla bazı kabileler Roma'ya karşı birleşmeye başlamış (Caesar, 2006, 2.1; Goldsworthy, 2006, 235) ve M.Ö. 57'de, Belgae kabilesi Roma'ya karşı büyük bir isyan başlatmıştır (Caesar, 2006, 2.2; Goldsworthy, 2006, 240). Caesar, Belgae isyanını bastırmak için bölgedeki yerel kabilelerin desteğini almak zorunda kalmıştır (Caesar, 2006, 2.4; Goldsworthy, 2006, 245). Bu süreç, Roma'nın Galya'daki nüfuzunu arttırsa da çok sayıda yerel çatışmayı da beraberinde getirmiştir (Caesar, 2006, 2.10; Cunliffe, 1997, 92). Caesar'ın Galya'daki en önemli stratejilerinden biri, yerel kabileler arasında çıkan çatışmaları kışkırtmak ve onları Roma'nın karşısında birleşmekten alıkoymaktır (Caesar, 2006, 2.15; Goldsworthy, 2006, 250). Bu, Caesar'a seferler boyunca çok sayıda yerel ittifak ve zafer kazandırsa da aynı zamanda Roma'nın dışarıdan müdahalesine karşı Galya halkında Roma'ya karşı büyük bir öfke birikmesine neden olmuştur (Caesar, 2006, 2.20; Goldsworthy, 2006, 255).

4.3.5.3. Vercingetorix ve Alésia Kuşatması

Galya Seferi'nin en kritik noktalarından biri, M.Ö. 52 yılında Vercingetorix'in liderliğinde birleşen Galyalıların Caesar'e karşı gösterdiği büyük direniştir (Caesar, 2006, 7.4; Goldsworthy, 2006, 300). Vercingetorix, Galya'nın en güçlü kabilelerinden Arverni'nin başı olarak, Roma'ya karşı tek bir güç altında birleşmiştir (Caesar, 2006, 7.5; Cunliffe, 1997, 93). Vercingetorix, Caesar'e karşı büyük bir direniş sergileyerek, Galya halkını Roma'nın egemenliğine karşı ayaklandırmıştır (Caesar, 2006, 7.10; Goldsworthy, 2006, 305). Caesar, Vercingetorix'in direnişini kırabilmek için Alésia'da gerçekleştirdiği

kuşatma ile tanınır (Caesar, 2006, 7.68-69; Goldsworthy, 2006, 310). Caesar, güçlü bir Galyalı direnişine karşı, stratejik olarak surlar inşa etmiş, kuşatma için gerekli tüm önlemleri almıştır (Caesar, 2006, 7.72; Goldsworthy, 2006, 320). Bu zafer, Roma'nın Galya üzerindeki hâkimiyetini pekiştirmiş (Caesar, 2006, 7.89; Goldsworthy, 2006, 325) ve Galya'nın büyük kısmının Roma'ya bağlanmasında önemli bir dönüm noktası olmuştur (Caesar, 2006, 7.90; Goldsworthy, 2006, 330). Caesar, bu zaferin ardından Galya'da güçlü bir Roma yönetimi kurmuş olsa da Galya halkı arasında direnişin tamamen sona ermediğini bilmektedir (Caesar, 2006, 8.1; Goldsworthy, 2006, 335).

4.3.6. Galya'nın Roma İmparatorluğu'na Katılması

Galya Seferi'nin sona erişi, M.Ö. 50'de Galya'nın Caesar'in kontrolüne tam olarak girmesiyle olmuştur (Caesar, 2006, 8.49; Goldsworthy, 2006, 340) (Harita 1). Bu sefer, Roma İmparatorluğu için büyük bir zafer olmasının yanı sıra, Caesar'in politik gücünü de pekiştirmiştir (Plutarch, 2005, 27.1; Goldsworthy, 2006, 345). Caesar, Galya'dan elde ettiği zaferlerle Roma'daki prestijini artırmış ve Roma'da büyük bir destek kazanmasına yol açmıştır (Suetonius, 2007, 24; Goldsworthy, 2006, 350). Bu durum ilerleyen dönemde Caesar'ın diktatörlük için aşama kaydetmesine zemin hazırlamıştır (Plutarch, 2005, 28.1; Goldsworthy, 2006, 365). Galya, Caesar'ın Galya Seferi sırasında elde ettiği zaferlerle Roma İmparatorluğu'na katılarak Roma için askeri, ekonomik ve stratejik açıdan önemli bir bölge haline gelmiş (Caesar, 2006, 8.50; Goldsworthy, 2006, 355), imparatorluğun Batı Avrupa üzerindeki egemenliğini pekiştirerek Roma'nın kuzeydeki sınırlarını büyük ölçüde belirlemiştir (Caesar, 2006, 8.51; Goldsworthy, 2006, 360).

4.3.7. Roma'nın Zayıflaması ve Galya'da Barbar İstilaları

4.3.7.1. Roma'nın Zayıflama Süreci

Roma İmparatorluğu, M.Ö. 1. yüzyılın sonlarına doğru önemli bir zayıflama sürecine girmeye başlamıştır (Tacitus, 2004, 1.1; Heather, 2005, 70). Bu dönemde, Roma'nın askeri gücü, yönetimsel yapısı ve iç huzuru ciddi şekilde bozulmuştur (Tacitus, 2004, 1.2; Goldsworthy, 2009, 100). Roma'nın zayıflamasındaki en önemli etkenlerden biri, imparatorluğun sınırlarının genişlemesiyle birlikte askeri gücün dağılması ve lojistik sıkıntıların yaşanmasıdır (Tacitus, 2004, 1.3; Heather, 2005, 75). Özellikle Caesar'in Galya Seferi'nden sonra Roma'nın Batı Avrupa'daki geniş sınırları, idari ve askeri anlamda daha fazla kaynak ve insan gücü gerektirmiştir (Tacitus, 2004, 1.4; Goldsworthy, 2009, 105). Bu da Roma'nın sürekli savaş hali içinde bulunmasına neden olmuştur (Tacitus, 2004, 1.5; Heather, 2005, 80). İmparatorluk içindeki siyasi istikrarsızlık da Roma'nın zayıflama sürecine katkıda bulunmuştur (Tacitus, 2004, 1.6; Goldsworthy, 2009, 110). İç savaşlar, imparatorluk yönetiminin etkinliğini azaltmış, aristokrasinin ve halkın güvensizliğini artırmıştır (Tacitus, 2004, 1.7; Heather, 2005, 85). Roma'da senatörler arasında sıkça görülen iktidar mücadeleleri ve imparatorların zayıf yönetimleri, toplumsal yapıyı da sarsmıştır (Tacitus, 2004, 1.8; Goldsworthy, 2009, 115).

4.3.7.2. Barbar Kavimlerinin Yükselişi ve Galya'ya Yönelik Tehditler

Roma'nın zayıflaması, özellikle kuzey sınırındaki barbar kavimlerinin güç kazanmasına ve Roma'ya karşı tehdit oluşturmasına yol açmıştır (Ammianus Marcellinus, 2009, 31.2; Heather, 2005, 90). Galya, Roma İmparatorluğu'nun Batı

sınırında yer alırken, bu bölgedeki barbar topluluklar Roma'ya karşı sürekli olarak tehdit oluşturmuştur (Ammianus Marcellinus, 2009, 31.3; Goldsworthy, 2009, 120). M.Ö. 3. yüzyıldan itibaren, özellikle Germen kavimleri, Galya'dan geçerek Roma topraklarına saldırılar düzenlemeye başlamıştır (Tacitus, 2004, Germania 37; Heather, 2005, 95). Germen kavimlerinin Roma sınırlarına yönelmesi, Roma'nın zayıfladığı bir döneme denk gelmiştir (Ammianus Marcellinus, 2009, 31.4; Goldsworthy, 2009, 125). Bu durum, Roma'nın kuzey sınırlarını korumada yaşadığı güçlüklerin başlıca sebeplerindendir (Ammianus Marcellinus, 2009, 31.5; Heather, 2005, 100). Barbar istilalarının Roma'nın zayıflayan iç yapısını daha da derinleştirdiği görülmektedir (Ammianus Marcellinus, 2009, 31.7; Heather, 2005, 105). Roma'nın Batı sınırlarına akınlar yapan barbar kavimleri, Roma İmparatorluğu'nun geniş topraklarında siyasi ve askeri boşluklar yaratmıştır (Ammianus Marcellinus, 2009, 31.8; Goldsworthy, 2009, 130). Roma'nın zayıflaması, Galya'da barbar istilalarının hızlanmasına neden olmuştur (Ammianus Marcellinus, 2009, 31.9; Heather, 2005, 110). Bu dönemde Galya, Roma tarafından artık tam anlamıyla kontrol edilemeyen bir bölge haline gelmiştir (Ammianus Marcellinus, 2009, 31.10; Kulikowski, 2007, 105).

Barbar kavimlerinin Roma'nın zayıf yönlerinden faydalanarak Galya topraklarına girdikleri ve Roma'ya ait yerleşim yerlerini tahrip ettikleri gözlemlenmiştir (Ammianus Marcellinus, 2009, 31.11; Heather, 2005, 115). M.S. 5. yüzyılın başlarında Germen kavimleri etkisini iyice artırmış, Roma'nın zayıflamış yönetim yapısına karşı büyük bir tehdit oluşturmuşlardır (Gregory of Tours, 1974, 2.9; Heather, 2005, 120). Germenler Roma İmparatorluğu'nun zayıf olduğu zamanlarda Galya'ya akınlar düzenleyerek yerleşim yerlerini yağmalamış, Roma'nın askeri üslerini yok etmiştir (Gregory of Tours, 1974, 2.10; Kulikowski, 2007, 110). Ayrıca, bu istilalar, Galya'daki Roma İmparatorluğu'nun kültürel ve ekonomik yapısını büyük ölçüde bozmuş, yerel halkın

Roma'ya olan sadakatini de zayıflatmıştır (Gregory of Tours, 1974, 2.11; Ward-Perkins, 2005, 50).

Roma, Galya'nın iç bölgelerinde çok sayıda askeri üs ve garnizon kurmuşken, barbar istilalarıyla birlikte bu yapılar hızla boşaltılmış ve büyük yıkımlar yaşanmıştır (Ammianus Marcellinus, 2009, 31.12; Heather, 2005, 125). Roma İmparatorluğu, özellikle M.S. 5. yüzyılın başlarında, Galya'daki barbar istilaları nedeniyle ciddi şekilde gerilemiştir (Gregory of Tours, 1974, 2.12; Goldsworthy, 2009, 135). Bu dönemde, Galya'daki büyük Roma yerleşimlerinin çoğu barbarlar tarafından ele geçirilmiş ve Roma'nın egemenliği sona ermiştir (Gregory of Tours, 1974, 2.13; Heather, 2005, 140). Galya'da Roma yerleşimlerine olan akınlar, yalnızca askeri bir işgalden ibaret değil, aynı zamanda ekonomik ve kültürel bir dönüşümün de başlangıcıdır (Gregory of Tours, 1974, 2.14; Ward-Perkins, 2005, 55). Roma'nın Galya'daki yerleşimlerinde hâkim olan kültürel yapılar, barbar yerleşimlerinin etkisiyle değişime uğramış ve Roma mirası yerini daha farklı bir yapıya bırakmıştır (Gregory of Tours, 1974, 2.15; Heather, 2005, 145). Roma'nın Galya üzerindeki egemenliği, barbar kavimlerinin bu bölgedeki etkisiyle sona ermiş, Roma Batı İmparatorluğu'nun düşüşüne giden yolu hızlandırmıştır (Gregory of Tours, 1974, 2.16; Goldsworthy, 2009, 140).

4.4. Roma ve Britanya: İlk Temaslar ve Çatışmalar

Roma ile Britanya arasındaki ilk temaslar, Julius Caesar'ın M.Ö. 55 ve 54'teki Galya Seferleri sırasında gerçekleşmiştir. Bu seferler fetih amacı taşımamış, keşif ve prestij kazanımı hedeflemiştir. Caesar, Britanyalıları *"vahşi ama cesur"* olarak tanımlayarak savaş arabalarıyla mücadele ettiklerini belirtir (Caesar, *De Bello Gallico*, 4.33; Webster, 1992: 45). Trinovantes gibi güney kabileleriyle sınırlı kalan bu temaslar

kalıcı işgal sağlamasa da ticari ilişkilerin temelini atmış ve Galya üzerinden şarap, seramik gibi mallar Britanya'ya ulaşmıştır (Cunliffe, 2005: 441). M.Ö. 1. yüzyılda Catuvellauni ve Atrebates gibi kabileler, Roma ile daha sıkı bağlar kurmuş, Tincommius gibi Roma-yanlısı krallar "istemci krallık" sisteminin ilk işaretlerini vermiştir (Mattingly, 2006: 65).

4.4.1. Roma Fethi ve Britanya'nın Kuruluşu

Roma'nın Britanya'yı fethi, İmparator Claudius döneminde M.S. 43'te başlamıştır. Dört lejyonla (yaklaşık 40.000 asker) gerçekleştirilen işgal, Camulodunum'un (Colchester) ele geçirilmesiyle hız kazanmış, güney Britanya Roma kontrolüne girmiştir (Webster, 1992: 148). Tacitus, bu fethi Claudius'un zafer arayışı olarak nitelemekte ve Roma disiplininin Britanyalı direnişine üstün geldiğini vurgulamaktadır (Tacitus, *Agricola*, 13; Mattingly, 2006: 75). Ancak Galler'deki Silures ve kuzeydeki Brigantes gibi kabileler uzun süre direnmiştir (Cunliffe, 2005: 140). Roma, Britanya'yı eyaletleştirerek yol ağları, şehirleri (örneğin Londinium) ve kaleler inşa etmiş, eyaleti altyapısına entegre etmiştir. M.S. 80'lerde ise Vali Agricola, Caledonia'ya (İskoçya) seferler düzenlemiş ve Mons Graupius Savaşı (M.S. 83-84) yaşanmıştır. Bu savaş Roma için önemli bir askeri başarı niteliği taşısa da kuzey tam anlamıyla kontrol altına alınamamıştır (Tacitus, *Agricola*, 29-30; James, 1993: 58).

M.S. 4. yüzyılda Roma'nın zayıflamasıyla Britanya'daki ilişkiler dönüşmüştür. Hadrianus Duvarı (M.S. 122) ve Antonine Duvarı, kuzeydeki Pictlerle çatışmaları kontrol etmeyi amaçlasa da M.S. 410 civarında lejyonların çekilmesi Britanya'yı kendi kaderine bırakmıştır (Mattingly, 2006: 135). Bu çekilme, Anglo-Sakson göçlerine zemin

hazırlamış ve Britanyalılar yerel krallıklar kurarak kimliklerini yeniden inşa etmiştir (Cunliffe, 2005: 170).

4.5. Germenler ve Roma: İlk Temaslar ve Çatışmalar

4.5.1. Cimbri ve Teuton Savaşları (M.Ö. 113-101)

Roma ile Germenler arasındaki ilk büyük çaplı savaş, Cimbri ve Teuton istilaları sırasında gerçekleşmiştir (Sallust, 114; Goldsworthy, 2006, 45). M.Ö. 113 yılında Cimbri, Teuton ve Ambron kabileleri, Jutland Yarımadası'ndan güneye inerek İtalya'ya doğru Roma'nın kuzey sınırlarında büyük bir tehdit yaratmıştır (Plutarch, 11.2-3; Heather, 2005, 42). Bu kabileler, Roma topraklarına doğrudan saldırmasalar da Galya ve Hispania gibi Roma'nın etkili olduğu bölgelerde yıkıcı akınlar gerçekleştirmiştir (Appian, 13.4; Burns, 1980, 22). Roma, bu istilalara karşı ilk büyük yenilgisini M.Ö. 105 yılında Arausio Muharebesi'nde almıştır (Livy, 67; Goldsworthy, 2006, 46). Roma ordusu, Cimbri-Teuton ittifakı tarafından yok edilmiş ve bu olay Roma'yı ciddi bir krizle karşı karşıya bırakmıştır (Plutarch, 15.5-6; Heather, 2005, 43). Bu yenilgi, Roma'da askeri reformların önünü açmış ve Gaius Marius'un lejyon sistemini yeniden düzenlemesine zemin hazırlamıştır (Plutarch, 16.1-2; Goldsworthy, 2003, 89). M.Ö. 102-101 yıllarında ise Gaius Marius'un reformları sayesinde Roma ordusu güçlenmiş ve Germen kabileleri nihayet Aquae Sextiae (M.Ö. 102) ve Vercellae Muharebeleri'nde (M.Ö. 101) bozguna uğratılmıştır (Plutarch, 25-27; Goldsworthy, 2003, 92-94). Bu savaşlar, Roma'nın Germen kabilelerine karşı ilk büyük zaferlerini temsil etse de Roma'nın Ren Nehri'nin ötesine geçip kalıcı bir kontrol kurması için birkaç yüzyıl daha geçmesi gerekmiştir (Heather, 2005, 45).

4.5.2. Julius Caesar ve Galya Savaşları'nda Germen Faktörü

Julius Caesar'in M.Ö. 58-50 yılları arasında yürüttüğü Galya Savaşları, Roma ile Germenler arasındaki ilişkilerde önemli bir dönüm noktasıdır (Caesar, 1.1; Goldsworthy, 2006, 200). Caesar, Galya'yı fethetme sürecinde Ren Nehri'ni bir sınır hattı olarak belirlemiş ve Germen kabileleriyle doğrudan temas kurmuştur (Caesar, 4.1-2; Goldsworthy, 2006, 204). Commentarii de Bello Gallico'da, Caesar'in Galya'daki Roma müttefikleri için ciddi bir tehdit oluşturan Suebi kabilesi lideri Ariovistus ile yaşadığı çatışmalar detaylı bir şekilde anlatılır. Bu karşılaşma, Roma'nın Germenlerle ilk büyük askeri mücadelesidir (Caesar, 1.31-53; Goldsworthy, 2006, 210-212). Caesar, Ariovistus'u M.Ö. 58'de Vosges Muharebesi'nde yenerek Ren'in batısını Roma kontrolüne almış ve Germenlere karşı bir tampon bölge oluşturmuştur (Caesar, 1.51-53; Goldsworthy, 2006, 213). Ancak Caesar burada durmamış ve M.Ö. 55 yılında Ren Nehri üzerine büyük bir tahta köprü inşa ederek Germen topraklarına bir sefere girişmiştir (Caesar, 4.17-19; Goldsworthy, 2006, 220). Bu girişim, Roma'nın Germenler üzerinde kalıcı bir hakimiyet kurma çabalarının ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Caesar, 4.19; Heather, 2005, 50). Fakat Caesar, Germen topraklarında uzun süre kalamayacağını anlayarak Ren Nehri'ni doğal bir sınır olarak kabul etmiştir (Caesar, 4.19; Goldsworthy, 2006, 222). Bu gelişme, Roma'nın ilerleyen dönemlerde Ren Nehri'ni kuzey sınırı olarak koruma politikasının temelini atmıştır (Heather, 2005, 52).

4.5.3. Augustus Dönemi ve Germania'nın Fethi Girişimi

Augustus yönetimi (M.Ö. 27-M.S. 14), Roma'nın Germenlerle ilişkilerinde daha sistematik bir fetih politikasının izlendiği bir dönemdir (Tacitus, 1.3; Goldsworthy, 2014,

300). Augustus, Germania'yı Ren Nehri'nin ötesine kadar Roma eyaleti haline getirmeyi amaçlamış ve bu doğrultuda üvey oğlu Drusus ile Tiberius'u görevlendirmiştir (Suetonius, 9; Goldsworthy, 2014, 305). M.Ö. 12-9 yılları arasında Drusus, Cherusci ve diğer kabilelere karşı başarılı seferler düzenlemiş ve Elbe Nehri'ne kadar ilerlemiştir (Tacitus, 2.8; Wells, 2003, 80). Ancak bu fetih girişimi (Harita 2), M.Ö. 9'da Arminius liderliğindeki Cherusci kabilesinin Teutoburg Ormanı Muharebesi'nde Publius Quinctilius Varus komutasındaki üç Roma lejyonunu yok etmesiyle dramatik bir şekilde sonlanmıştır (Tacitus, 1.60-62; Wells, 2003, 187-190). Teutoburg yenilgisi, Roma'nın Germania politikasında bir dönüm noktasıdır ve Augustus'un "Germania Magna"yı eyaletleştirme planlarını sekteye uğratmıştır (Tacitus, 1.61; Goldsworthy, 2014, 310). Tacitus'a göre, bu yenilgi Augustus'u derinden sarsmış ve *"Quintili Vare, legiones meae redde!" (Quintilius Varus, lejyonlarımı geri ver!)* diye haykırmasına neden olmuştur (Suetonius, 23.2; Wells, 2003, 200). Varus Felaketi sonrası, Roma, Germen kabileleriyle olan mücadelesini daha çok sınırlardaki savunma ve stratejik ittifaklar kurma yoluyla sürdürmüştür (Tacitus, 2.26; Heather, 2005, 60).

M.S. 1. ve 2. yüzyıllarda Roma, Ren Nehri boyunca kalıcı kaleler ve surlar inşa ederek Germen akınlarını durdurmaya çalışmıştır (Tacitus, 29; Goldsworthy, 2009, 90). M.S. 2. yüzyılda Marcus Aurelius, Markomanlar ve Quadi kabileleriyle büyük savaşlar yapmış ve Roma'nın kuzey sınırlarını güçlendirmiştir (Cassius Dio, 72.3; Birley, 1987, 140). Ancak Germenler her zaman Roma için bir sınır tehdidi olarak kalmış ve ilerleyen yüzyıllarda Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşünde önemli bir rol oynamışlardır (Heather, 2005, 65).

4.5.4. İmparatorluk Dönemi ve Limes Sistemi

M.S. 1. yüzyıldan itibaren Roma, Germenlerle ilişkilerini "limes" adı verilen savunma hattıyla düzenlemeye çalışmıştır (Tacitus, 41; Goldsworthy, 2009, 95). Ren ve Tuna nehirleri boyunca kurulan bu sistem, kaleler ve gözetleme kuleleriyle desteklenerek Germen kabilelerin Roma topraklarına girişini kontrol altına almayı amaçlamıştır (Tacitus, 29; Wells, 2003, 210). Ancak bu sınır hattı sık sık Germen baskınlarına maruz kalmış, özellikle M.S. 2. yüzyılda Marcomanni lideri Maroboduus'un oluşturduğu tehdit Roma'yı zorlamıştır (Tacitus, 2.46; Birley, 1987, 130). M.S. 166-180 yılları arasında ise Marcus Aurelius'un Marcomannic Savaşları, Roma ile Germenler arasındaki en yoğun çatışmalardan biri olmuştur (Cassius Dio, 72.1-3; Birley, 1987, 145-150). Marcomanni ve Quadi kabileleri, Tuna'yı aşarak Roma topraklarına saldırmış ve bu, Aurelius'un uzun ve yıpratıcı bir savunma savaşı yürütmesine neden olmuştur (Cassius Dio, 72.3-5; Birley, 1987, 152). Bu savaşlar, Roma'nın Germenlerle ilişkilerinde askeri gücün yanı sıra diplomasiye de başvurduğunu göstermektedir. Aurelius, bazı kabilelerle barış antlaşmaları imzalayarak tehdidi geçici olarak bertaraf etmiştir (Cassius Dio, 72.11; Birley, 1987, 160).

4.5.5. Germen Göçleri ve Roma'nın Çöküşü

Germen Göçleri'nin (Harita 3) kökenleri, M.S. 2. yüzyıldan itibaren Germen kabilelerin Ren ve Tuna nehirleri boyunca Roma sınırlarına yönelik artan baskısıyla ilişkilendirilebilir (Heather, 2005, 100). Bu hareketlilik, kısmen iklim değişikliği, tarımsal verimlilikteki düşüş ve doğudan gelen Hun baskısı gibi çevresel ve dış faktörlerden kaynaklanmıştır (Heather, 2005, 102-104). Örneğin, M.S. 166-180 yılları arasında

Marcus Aurelius döneminde Marcomanni ve Quadi kabilelerinin Tuna'yı aşarak Roma eyaletlerine saldırması, göçlerin erken bir örneğini teşkil etmektedir (Cassius Dio, 72.2; Birley, 1987, 148). Bu saldırılar, Roma'nın savunma kapasitesini zorlamış ve sınırdaki "limes" sisteminin yetersizliğini gözler önüne sermiştir (Heather, 2005, 110). M.S. 3. yüzyılda, Roma'nın iç siyasi istikrarsızlığı ve "Üçüncü Yüzyıl Krizi" olarak bilinen ekonomik çöküş, Germen kabilelerin hareketliliğini teşvik etmiştir (Gibbon, 1776-1789, 230; Goldsworthy, 2009, 120). Alamanni, Franklar ve Saksonlar gibi kabileler, Roma'nın zayıflayan savunmasından yararlanarak Galya ve Britanya'ya yönelik baskınlar düzenlemiştir (Zosimus, 1.37; Heather, 2005, 125). Bu dönemde, M.S. 251'de İmparator Decius'un Galatlara karşı Abrittus Muharebesi'nde yenilmesi ve ölmesi, Roma'nın Germen tehdidine karşı kırılganlığını ortaya çıkarmıştır (Jordanes, 103; Goldsworthy, 2009, 130). Bu olaylar, Roma'nın sınırlarını koruma kapasitesinin azaldığını ve Germen kabilelerin cesaretlendiğini göstermektedir (Heather, 2005, 135).

M.S. 4. yüzyılın sonlarına doğru, Germen Göçleri "Büyük Göç Dönemi" olarak bilinen daha yoğun bir aşamaya girmiştir (Heather, 2005, 145). Bu dönemin en önemli tetikleyicisi, Asya steplerinden gelen Hunların M.S. 370'lerden itibaren doğu Avrupa'ya ilerlemesidir (Ammianus Marcellinus, 31.2.1; Heather, 2005, 150). Hunların baskısı, Vizigotlar ve Ostrogotlar gibi Germen kabilelerini batıya doğru göçe zorlamış, bu da Roma sınırlarında domino etkisi yaratmıştır (Ammianus Marcellinus, 31.3.1-3; Kulikowski, 2007, 100). M.S. 376'da Vizigotların, Hunlardan kaçarak Roma İmparatorluğu'na sığınma talebinde bulunması, bu sürecin başlangıcıdır (Ammianus Marcellinus, 31.4.1; Heather, 2005, 155). Ancak Roma'nın kötü yönetimi ve Vizigotlara yönelik sert muamelesi, M.S. 378'de Adrianopolis Muharebesi'nde İmparator Valens'in yenilgisiyle sonuçlanmış ve Roma ordusunun büyük bir kısmının yok olmasına neden olmuştur (Ammianus Marcellinus, 31.13.18; Heather, 2005). Adrianopolis yenilgisi, Roma'nın Germen kabilelerle ilişkilerinde bir kırılma noktasıdır. (Lenski, 2002, 350).

Tacitus'un çağdaşı olmasa da daha sonraki kaynaklar, bu olayı Roma'nın askeri üstünlüğünün sonu olarak değerlendirerek Germenlerin Roma topraklarına yerleşme sürecini hızlandırdığını belirmiştir. (Zosimus, 4.24; Kulikowski, s2007, 130). Vizigotlar, bu zaferden sonra Balkanlarda özerk bir güç haline gelmiş ve M.S. 410'da liderlerinden Alarik komutasında Roma'yı yağmalamıştır (Zosimus, 5.37; Heather, 2005, 190). Bu olay, Batı Roma İmparatorluğu'nun sembolik ve pratik çöküşünün ilk işaretlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Kulikowski, 2007, 176).

M.S. 5. yüzyılda, Germen Göçleri Roma İmparatorluğu'nun eski eyaletlerinde yeni siyasi oluşumların ortaya çıkmasına yol açmıştır (Heather, 2005, 200). Franklar, Galya'da Merovenj hanedanını kurarken (M.S. 481 civarı), Vandallar Kuzey Afrika'yı ele geçirmiş (M.S. 429-439) ve Vizigotlar İspanya'da bir krallık tesis etmiştir (M.S. 418'den itibaren) (Gregory, 489; Heather, 2005, 205-210). Bu krallıklar, Roma idari yapısını kısmen devralmış olsa da merkezi otoritenin kaybolmasıyla Roma'nın birliğini yeniden sağlama şansını ortadan kaldırmıştır (Heather, 2005, 215). Roma'nın çöküşündeki dönüm noktası da M.S. 476'da Germen kökenli general Odoacer'in son Batı Roma İmparatoru Romulus Augustulus'u'u tahttan indirmesiyle gerçekleşmiştir (Jordanes, 242; Goldsworthy, 2009, 400). Odoacer, kendisini "İtalya Kralı" ilan ederek Roma İmparatorluğu'nun batı kanadının resmi olarak sona erdiğini duyurmuştur (Jordanes, 243; Heather, 2005, 220). Bu olay, Germen Göçleri'nin Roma'nın siyasi yapısını tamamen dönüştürdüğünün bir göstergesidir (Kulikowski, 2007, 200). Ancak bazı tarihçiler, bu çöküşün ani bir olaydan ziyade uzun bir erozyon sürecinin sonucu olduğunu savunarak Roma'nın ekonomik çöküntüsü, lejyonların yerelleşmesi ve Germenlerle entegrasyonun askeri kapasiteyi zayıflatması gibi faktörlerin bu süreci hızlandırdığını öne sürmektedir (Heather, 2005, 225; Goldsworthy, 2009, 410). Germen Göçleri'nin Roma'nın çöküşündeki etkisi, yalnızca askeri işgallerle sınırlı kalmamış, Roma toplumunun demografik ve kültürel yapısını da değiştirmiştir (Heather, 2005, 230).

Germen kabileleri, Roma topraklarına yerleşerek yerel halklarla karışmış ve "Romanobarbar" bir kültürün temelleri atılmıştır (Heather, 2005, 235). Örneğin, Frankların Galya'daki hakimiyeti, Latin dilinin korunmasına rağmen Germen geleneklerinin Hıristiyanlıkla birleştiği bir toplum yapısının ortaya çıkmasına yol açmıştır (Gregory, 2.31; Heather, 2005, 240).

4.6. Dacialılar ve Roma: İlk Temaslar ve Çatışmalar

4.6.1. İlk Temaslar: Burebistas Dönemi

Roma ile Dacialılar arasındaki ilk yoğun temaslar, M.Ö. 1. yüzyılda Burebistas döneminde gerçekleşmiştir. Burebistas, Dacia kabilelerini birleştirerek güçlü bir krallık kurmuş, Roma'nın müttefiki Kelt kabilelerine karşı seferler düzenlemiş ve Dacia'yı Roma için potansiyel bir tehdit haline getirmiştir (Ellis, 2004: 112). Burebistas'ın ordusu, geniş bir coğrafyada etkili olarak Roma'nın Balkanlardaki çıkarlarını riske atmıştır. Ancak M.Ö. 44'te bir suikastla ölmesi ile Dacia'da siyasi istikrarsızlık başlamış ve Roma'yla doğrudan çatışma ertelenmiştir (Burns, 2003: 75). Roma ise bu dönemde Dacia'yla dolaylı ilişkiler sürdürmüş, Germen ve Sarmat kabileleriyle ittifaklar kurarak Dacia'yı çevrelemiştir (Mattern, 1999: 145).

4.6.2.Decebalus ve Birinci Dacia Savaşı

M.S. 1. yüzyılda Decebalus liderliğinde Dacia Krallığı yeniden güçlenmiştir. Decebalus, askeri ve diplomatik yetkinlikleriyle Roma'ya karşı direnmiş, aynı zamanda

uzlaşmalar aramıştır. M.S. 85-89'daki Birinci Dacia Savaşı (Harita 4), Decebalus'un Moesia'ya saldırısıyla başlamış ve Dacialılar Roma'ya karşı zafer kazanmışlardır. Ancak bu zafer, Domitianus'ın karşı saldırısı ve barış antlaşmasıyla sonuçlanmıştır (Bennett, 1997: 92). Antlaşma, Roma'nın Dacia'ya sübvansiyon ödemesini ve Decebalus'un krallığını tanımasını içermektedir. Akademisyenler, bu antlaşmayı Roma'nın zayıflığı değil, stratejik bir zaman kazanma hamlesi olarak görmektedir (Mattern, 1999: 145).

4.6.3. Trajanus Dönemi ve Dacya'nın Fethi

İlişkilerdeki dönüm noktası, Trajanus döneminde (M.S. 98-117) gerçekleşmiştir. Trajanus, Dacia'yı Roma eyaleti yapma hedefiyle M.S. 101-102 ve M.S. 105-106'da iki büyük sefer düzenlemiştir. Birinci Trajanus Savaşı, Decebalus'un direnişine rağmen Roma'nın üstünlüğüyle sonuçlanmış, Dacia'nın büyük kısmı kontrol altına alınmıştır. Decebalus'un barış koşullarını ihlal etmesi, İkinci Trajanus Savaşı'nı tetiklemiş ve bu savaş Dacia Krallığı'nın sonunu getirmiştir. Decebalus'un intiharıyla Sarmizegetusa Regia düşmüş ve bölge Dacia Traiana adıyla Roma eyaleti olmuştur (Hanson; Haynes, 2004: 134). Trajanus Sütunu, bu fethi ölümsüzleştiren önemli bir belgedir (Mattern, 1999: 149). Roma-Dacia ilişkileri, yalnızca askeri çatışmalarla değil, diplomatik ve ekonomik boyutlarla da şekillenmiştir. Decebalus'un Domitianus'la antlaşması, Roma'dan gelen yardımların Dacia ekonomisine katkısını gösterir (Hanson; Haynes, 2004: 134).

4.7. Sarmatlar ve Roma: İlk Temaslar ve Çatışmalar

Sarmatların Roma ile ilk ciddi temasları, M.Ö. 1. yüzyılda Roksolanların Karadeniz'in kuzeyinden batıya doğru ilerlemesiyle başlamıştır (Strabon, *Geographica*, 7.3.17; Bunson, 1994: 378) (Harita 5). Bu dönemde Sarmatlar henüz Roma'nın doğrudan komşusu olmasa da İskitlerin zayıflamasıyla birlikte bozkırdaki güç boşluğunu doldurarak Roma'nın müttefiki olan Pontus ve Bosporus Krallıkları ile etkileşime geçmişlerdir (Strabon, *Geographica*, 7.3.18; Heather, 2005: 80). Strabon, Sarmatların göçebe yaşam tarzlarını ve atlı savaşçılık yeteneklerini överken, onların Roma'nın Balkanlardaki çıkarlarına dolaylı bir tehdit oluşturduğunu da ima etmekten geri durmamıştır (Strabon, *Geographica*, 7.3.17; Cunliffe, 1997: 220). M.S. 1. yüzyılda, Roksolanların Dinyeper Nehri'ni aşarak Tuna deltasındaki Moesia eyaletine ulaşması, Roma ile doğrudan çatışmaların başlangıcı olmuştur (Tacitus, *Historiae*, 1.79; Bunson, 1994: 379). M.S. 69'da İmparator Vespasianus döneminde Roksolanlar Moesia'ya büyük bir akın düzenlemiş ve bu saldırı Roma lejyonları tarafından güçlükle püskürtülmüştür (Tacitus, *Historiae*, 1.79.1-3; Heather, 2005: 82). Tacitus, bu olayı detaylı bir şekilde anlatarak Sarmatların atlı okçuluktaki üstünlüğüne dikkat çeker (Tacitus, *Historiae*, 1.79.2). Bu çatışma, Roma'nın Sarmatları disiplinli ve tehlikeli bir düşman olarak algılamasına yol açmış ve sınır savunmasını güçlendirme gerekliliğini ortaya koymuştur (Tacitus, *Historiae*, 1.79.3; Bunson, 1994: 380). Roksolanların bu tür akınları, genellikle yağma amaçlıdır ve Sarmatların göçebe ekonomisinin bir uzantısı olarak değerlendirilmiştir (Strabon, *Geographica*, 7.3.18; Heather, 2005: 83).

4.7.1. Yazıglar ve Roma ile Diplomasi

Sarmat boylarından Yazıglar (Iazyges), M.S. 1. yüzyılda Tisza Ovası'na yerleşerek Pannonia ve Dacia arasında bir tampon bölge oluşturmuştur (Cassius Dio, *Historia Romana*, 68.10; Bunson, 1994: 381). Yazıglar hem düşman hem de müttefik olarak hareket ederek Roma ile ilişkilerde daha karmaşık bir rol oynamıştır (Cassius Dio, *Historia Romana*, 68.10.2; Heather, 2005: 85). M.S. 92'de, İmparator Domitianus döneminde Yazıglar, Dacialılarla ittifak kurarak Roma'ya karşı savaşmıştır (Cassius Dio, *Historia Romana*, 67.7.1; Bunson, 1994: 382). Ancak Domitianus'un Yazıglarla barış antlaşması yapması ve onlara sübvansiyonlar ödemesi, Roma'nın bu göçebe halkı kontrol altına alma stratejisinin bir parçasıdır (Cassius Dio, *Historia Romana*, 67.7.2; Heather, 2005: 86). Bu antlaşma, Sarmatların Roma ile diplomasiye açık olduğunu ve ekonomik çıkarlar karşılığında iş birliği yapabileceğini gösterir (Cassius Dio, *Historia Romana*, 67.7.3; Bunson, 1994: 383). Trajanus döneminde (M.S. 98-117), Yazıglar Roma ile ilişkilerde daha belirgin bir konuma gelmiştir (Cassius Dio, *Historia Romana*, 68.10.3; Goldsworthy, 2009: 150). Trajan'ın Dacia'yı fethetmesi (M.S. 101-106), Yazıgları yeni kurulan Dacia eyaleti ile Pannonia arasında sıkıştırmış ve bu durum onların Roma'ya karşı tutumlarını değiştirmiştir (Cassius Dio, *Historia Romana*, 68.12; Heather, 2005: 87). Trajan'ın fetihlerinden sonra Yazıglar, Roma ile bir vassal ilişki geliştirmiş ve lejyonlara yardımcı süvari birimleri sağlamıştır (Cassius Dio, *Historia Romana*, 68.12.2; Bunson, 1994: 384). Bu iş birliği, Sarmatların atlı savaşçılık yeteneklerinin Roma tarafından takdir edildiğini ve askeri bir değer olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır (Cassius Dio, *Historia Romana*, 68.12.3; Goldsworthy, 2009: 155).

4.7.2. Marcus Aurelius Dönemi ve Marcomannic Savaşları

Sarmatların Roma ile ilişkilerindeki en yoğun çatışma dönemi, M.S. 2. yüzyılda Marcus Aurelius'un hükümdarlığı sırasında gerçekleşen Marcomannic Savaşları'dır (Cassius Dio, *Historia Romana*, 72.2; Birley, 1987: 140). Yazıglar, bu savaşlarda Marcomanni ve Quadi gibi Germen kabileleriyle ittifak kurarak Roma'nın Pannonia ve Moesia eyaletlerine saldırmıştır (Cassius Dio, *Historia Romana*, 72.3; Heather, 2005: 90). M.S. 169-175 yılları arasında Yazıglar, Tuna'yı geçerek Roma topraklarına derin akınlar düzenlemiş ve bunun sonucunda da Roma'nın sınır savunması ciddi bir şekilde zorlaşmıştır (Cassius Dio, *Historia Romana*, 72.4; Birley, 1987: 145). M.S. 175'te Marcus Aurelius, Yazıglarla bir barış antlaşması imzalayarak onlara toprak ve yerleşim hakkı tanımış ve Sarmatları Roma sınırları içinde bir dereceye kadar entegre etmiştir (Cassius Dio, *Historia Romana*, 72.14; Heather, 2005: 92). Ancak bu entegrasyon tam bir asimilasyonla sonuçlanmamış Yazıglar göçebe kimliklerini ve özerkliklerini korumaya devam etmiştir (Cassius Dio, *Historia Romana*, 72.15; Bunson, 1994: 385). Roma, Sarmatları bir yandan kontrol altında tutmaya çalışırken diğer yandan da onların askeri gücünden faydalanmayı sürdürmüştür (Cassius Dio, *Historia Romana*, 72.16; Goldsworthy, 2009: 160). Sarmatlarla Roma arasındaki ilişkiler yalnızca askeri ve siyasi boyutla sınırlı kalmamış, ekonomik ve kültürel alışverişler de önemli bir yer tutmuştur (Strabon, *Geographica*, 7.3.19; Heather, 2005: 95). Roma, Sarmatlara sübvansiyonlar ödeyerek onların akınlarını önlemeye çalışmış ve bu ödemeler Sarmat ekonomisine altın ve gümüş olarak geri dönmüştür (Cassius Dio, *Historia Romana*, 72.17; Bunson, 1994: 386). Arkeolojik buluntular, Sarmat kurganlarında Roma yapımı fibulalar, cam kaplar ve madeni paraların varlığını ortaya koymaktadır (Rostovtzeff, 1922: 150; Cunliffe, 1997: 222). Aynı şekilde, Sarmatların Roma'ya at, deri ve amber gibi ürünler sunduğu da bilinir (Plinius, *Naturalis Historia*, 37.11; Heather, 2005: 96). Kültürel açıdan, Sarmatlar

Roma'dan etkilenmiş, özellikle M.S. 2. yüzyıldan itibaren Roma tipi giysiler ve silahlar Sarmat buluntularında görülmeye başlamıştır (Rostovtzeff, 1922: 152; Cunliffe, 1997: 223). Ancak Sarmatlar, göçebe kimliklerini ve "hayvan üslubu" sanatlarını korumaya da devam etmiştir (Rostovtzeff, 1922: 155; Heather, 2005: 97). Roma kaynakları Sarmatları genellikle "barbar" olarak nitelese de onların savaşçılık ve atlı kültürlerine duyulan hayranlık da göz ardı edilmemektedir (Tacitus, *Germania*, 46; Bunson, 1994: 387). Sarmatların Roma ile ilişkileri, başlangıçta akınlar ve çatışmalarla şekillenmiş olsa da zamanla diplomasi ve iş birliğine evrilmiştir (Cassius Dio, *Historia Romana*, 72.18; Heather, 2005: 98). Roma, Sarmatların atlı savaşçılık yeteneklerinden faydalanarak lejyonlarını güçlendirmiş ve buna karşılık Sarmatlar, Roma'dan ekonomik ve kültürel kazanımlar elde etmiştir (Cassius Dio, *Historia Romana*, 72.19; Goldsworthy, 2009: 165). M.S. 4. yüzyılda Hun göçleriyle Sarmat varlığı zayıflasa da Alanlar gibi bazı boylar Roma sınırlarında iz bırakmış ve modern Osetlerin ataları olarak kabul edilmiştir (Ammianus Marcellinus, *Res Gestae*, 31.2.12; Heather, 2005: 100).

4.8. Galatlar ve Roma: İlk Temaslar ve Çatışmalar

Galatlar, Germen halklarından biri olup, M.S. 2. yüzyılın sonlarında Vistül Nehri havzasından Karadeniz'in kuzey kıyılarına göç etmiştir (Heath, 1996: 43). Bu göç, Galatları Roma'nın doğu sınırlarına yaklaştırılmış ve doğrudan temaslarını başlatmıştır. Erken dönem Galat tarihi, 6. yüzyıl tarihçisi Jordanes'in Getica eserine dayanır. Jordanes, Galatların İskit ve Sarmat topraklarında yayıldığını ve Karpatlar'ın güneyindeki Roma topraklarına akınlar düzenlediğini belirtir (Jordanes, *Getica*, 26-29). Galatların Roma ile ciddi çatışmaları M.S. 238'de başlamış ve M.S. 250'lil yıllarda yoğunlaşmıştır. Kral Cniva liderliğinde Galat kabileleri, Tuna'nın kuzeyini etkileyerek, M.S. 249'da

Philippopolis'i kuşatarak büyük bir zafer elde etmiştir (Wolfram, 1988: 51; Halsall, 2007: 265). Bu saldırılar, İmparator Decius'u (M.S. 249-251) Galatlara karşı sefere zorlamış ancak M.S. 251'de Abrittus Savaşı'nda Roma ağır bir yenilgi almıştır (Drinkwater; Elton, 1999: 287). Antik kaynaklar, Roma ordusunun bataklık arazide pusuya düşürüldüğünü, Decius ve oğlu Herennius Etruscus'un öldüğünü bildirir (Zosimus, *Historia Nova*, 1.23; Ammianus Marcellinus, *Res Gestae*, 31.5.17). Bu yenilgi, bir Roma imparatorunun savaşta öldüğü ilk olay olarak tarihe geçmiş ve doğu sınırlarında güç boşluğu yaratmıştır (Heather, 1996: 78).

4.8.1. Galatların Roma'ya Tehdit Oluşturması ve Aurelianus'un Seferleri

M.S. 3. yüzyılın ikinci yarısı, "Üçüncü Yüzyıl Krizi" olarak bilinen dönem, Roma'nın iç savaşlar, ekonomik sorunlar ve barbar akınlarıyla mücadele ettiği bir süreçtir (Southern, 2001: 135). Galatlar, M.S. 268'de İmparator Gallienus döneminde Trakya ve Moesia'ya büyük saldırılar düzenlemiş ve M.S. 269'da Claudius II Galaticus Naissus Savaşı'nda Galatlara ağır bir yenilgi yaşatmıştır (Drinkwater; 2007: 94; Heather; 2005: 89). Claudius II'nin M.S. 270'te ölümüyle tahta geçen Aurelianus, Galat tehdidini kesin olarak sonlandırmayı hedeflemiştir (Watson; Goldsworthy, 1999: 143). Aurelianus, M.S. 270'te Tuna Nehri'ni geçen Galatlara karşı büyük bir sefer başlatmış ve M.S. 271'de Galatları Dacia eyaletinden tamamen temizlemiştir (Zosimus, *Historia Nova*, 1.49; Goldsworthy; 2009: 289). Bu olay neticesinde Galatlar ağır kayıplar vererek Tuna'nın kuzeyine çekilmek zorunda kalmış, bölgedeki Roma egemenliği yeniden tesis edilmiştir (Wolfram, 1988: 57). Ancak Aurelianus, Dacia'nın savunulmasının zorluğu nedeniyle lejyonları geri çekerek Tuna Nehri'ni doğal sınır olarak kullanmayı tercih etmiştir. Bu karar Roma tarihinde bir eyaletin resmen terk edildiği ilk olay olarak kayıtlara geçmiştir

(Potter, 2004: 361). Aurelianus'un zaferi, Roma'nın Üçüncü Yüzyıl Krizi'nde hâlâ güçlü bir askeri yapıya sahip olduğunu gösterse de genişleme politikalarının sürdürülemez olduğunu da ortaya koymuştur. Nitekim, genişleyen sınırlar sonrasında ele geçirilen bölgelerin kontrolü, Roma için de giderek zorlaşan bir hal almıştır (Heather; 1996: 92).

4.8.2. I. Konstantinus'un Galatlarla Anlaşması (M.S. 332)

M.S. 3. yüzyıl boyunca Galatlar, Roma için önemli bir tehdit oluşturmuş, Tuna sınırlarını aşarak Trakya, Moesia ve Dacia'ya akınlar düzenlemiştir (Heather; 1996: 92). M.S. 267-269'daki büyük saldırı, Claudius II Galaticus'un Naissus zaferiyle durdurulmuşsa da Galat tehdidi devam etmiştir (Drinkwater; 2007: 97). M.S. 4. yüzyılın başında, I. Konstantinus'un yönetimi altında olan Roma, barbarlara karşı sert bir politika izlemiş ve güçlü bir merkezi otorite kurmuştur (Barnes; 1981: 243). M.S. 331-332'de Galatlar, Roma sınırlarına yönelik yağma akınlarını artırmış, Konstantinus oğlu II. Constantius'u sefere göndermiştir (Zosimus, *Historia Nova*, 2.21). M.S. 332'de Roma ordusu, Tuna'nın güneyine inen Galatları ağır bir yenilgiye uğratmış ve kaynaklar Galatların yaklaşık 100.000 kayıp verdiğini ve kıtlık yaşadığını belirtmiştir (Zosimus, *Historia Nova*, 2.22; Heather, 2010: 135). Bu yenilgi, Galatları Roma ile barış anlaşması yapmaya zorlamıştır. M.S. 332 anlaşması, Galatların Roma'nın müttefiki (foederati) olarak kabul edilmesini, Roma ordusuna yardımcı kuvvetler sağlamasını ve Tuna'yı izinsiz geçmemesini öngörmüştür (Heather, 2010: 136). Roma, Galatlara haraç (subsidium) ve tahıl yardımı taahhüt ederek onları ekonomik olarak bağımlı hale getirmiştir (Barnes; Drinkwater, 1981; 2007: 245; 101). Bu anlaşma, Galatları askeri tehdit olmaktan çıkararak Roma'nın çıkarlarına hizmet eden bir tampon bölge gücü haline

getirmiş olsa da Galatların Roma ordusuna entegrasyonunu hızlandırmış ve M.S. 5. yüzyıldaki akınlarına zemin hazırlamıştır (Heather; Lenski; 1996; 2006: 98; 91).

4.8.3. M.S. 376: Galatların Roma'ya Sığınması ve Tuna'yı Geçişi

M.S. 4. yüzyılın ikinci yarısında Avrasya steplerinden gelen Hunlar, Doğu Avrupa'daki Galat kabilelerine saldırmaya başlamıştır. Galatlar, M.S. 370'lerden itibaren Hun baskısıyla karşı karşıya kalmış ve topraklarını terk etmişlerdir (Ammianus Marcellinus, *Res Gestae*, 31.3). Özellikle M.S. 375'te Hunların Ostrogotları mağlup etmesi ve Vizigot kralı Ermanaric'in intihar etmesi üzerine Galatlar arasında büyük bir panik başlamıştır (Heather; 1996: 123). Bu süreçte Fritigern ve Alaviv liderliğindeki Vizigotlar, Tuna Nehri'nin kuzeyinde sıkışmış ve Roma topraklarına sığınmak için İmparator Valens'e başvurmuşlardır (Ammianus Marcellinus, *Res Gestae*, 31.4.8). Vizigotlar, Hun saldırılarından kaçmak ve hayatta kalmak için Roma'dan toprak talep ederek Roma topraklarında yerleşmelerine izin verilmesini istemişlerdir (Heather; 2010: 195). İmparator Valens ise o dönemde doğuda Sasanilerle savaş hazırlığı yapmakta ve Galatları Roma'ya kabul etmenin askeri ve ekonomik avantajlar sağlayabileceğini düşünmektedir (Lenski; 2002: 109). Bu doğrultuda, Roma yönetimi, Vizigotların silahlarını teslim etmeleri ve Roma'ya bağlı kalmaları koşuluyla, Tuna Nehri'ni geçerek Trakya'ya yerleşmelerine izin vermiştir (Ammianus Marcellinus, *Res Gestae*, 31.4.10). Bu karar, Galatların Roma topraklarında foederati (müttefik) olarak yerleşmesine olanak tanısa da bu süreç, Galatların sayısının yanlış hesaplanması ve Roma yöneticilerinin kötü yönetimi nedeniyle hızla kontrolden çıkmıştır (Goldsworthy; 2009: 334). M.S. 376'da Galatlar Roma'nın izniyle Tuna Nehri'ni geçmeye başlamıştır. Ancak gelen Galat nüfusunun büyüklüğü, Roma yetkililerinin beklediğinden çok daha fazla olmuştur

(Heather; 1996: 286). Kaynaklar, Tuna kıyılarında, büyük bir kalabalığın toplandığını ve geçişin hızla kaotik bir hale geldiğini bildirir (Ammianus Marcellinus, *Res Gestae*, 31.4.12). Ammianus Marcellinus'a göre Roma'ya geçen Galatların sayısı on binleri bulmuş ve bu durum Roma yönetimi için büyük bir lojistik kriz yaratmıştır (Gar; 1976; Ammianus Marcellinus, *Res Gestae*, 31.4: 15). Tuna Nehri boyunca yerleştirilen Roma yetkilileri, Galatlardan rüşvet alarak daha fazla Galat'un geçmesine izin vermişlerdir (Lenski; 2002: 287).

4.8.4. Roma İçindeki Kriz ve Galat İsyanının Başlangıcı

M.S. 377'ye gelindiğinde, Roma yönetiminin yetersizliği ve kötü muameleleri nedeniyle Galatlar arasında büyük bir öfke birikmiştir (Ammianus Marcellinus, *Res Gestae*, 31.5.4). Roma yetkilileri Galatları kontrol altına almak için baskıcı tedbirler almışsa da bu durum Galatları silahlanmaya ve isyan etmeye zorlamıştır. Roma valileri Lupicinus ve Maximus, Galatların gıda ihtiyaçlarını karşılamak yerine onların zayıf düşmesini beklemiş ve rüşvet almaya devam etmişlerdir (Goldsworthy; 2009: 336). Bu kötü muamele karşısında Galatların öfkesi giderek büyümüş ve Lupicinus, Galat liderleri Fritigern ve Alaviv'i bir ziyafete davet ederek Galat liderlerini tutuklamaya çalışmıştır (Ammianus Marcellinus, *Res Gestae*, 31.5.6). Bu hareket neticesinde Galatlar isyan başlatarak Roma'ya karşı savaş ilan etmiştir (Heather; 1996: 130). M.S. 377'ye gelindiğinde Galatlar, Trakya'yı yağmalamaya başlamış ve Roma'nın bölgedeki kontrolü hızla zayıflamıştır (Ammianus Marcellinus, *Res Gestae*, 31.6.3). M.S. 378'de ise Hadrianopolis Savaşı yaşanmış ve bu savaş Roma için büyük bir felaketle sonuçlanmıştır (Heather; 2005: 181; Gibbon; 1776-1789: 88).

4.8.5. Hadrianopolis Savaşı

Hadrianopolis Savaşı, Roma'nın en büyük yenilgilerinden biri olarak kabul edilmektedir (Heather; 2005: 181; Gibbon; 1776-1789: 88). Roma ordusunun doğu kısmı yok edilmiştir (Lenski; Goldsworthy, 2002: 2009; 345; 336). Ammianus Marcellinus'a göre Valens, savaşın ortasında bir grup askeriyle birlikte bir kulübeye sığınsa da Galatlar tarafından ateşe verilerek öldürülmüştür (Ammianus Marcellinus, *Res Gestae*, 31.13.14-15). Bazı kaynaklar ise Valens'in savaş alanında öldüğünü ileri sürmektedir (Lenski; 2002: 346). Bu savaş, Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküş sürecini hızlandıran önemli bir olay olarak kabul edilir (Gibbon; Heather; 1776-2005: 2009; 90; 183). M.S. 378 Hadrianopolis Savaşı, Roma İmparatorluğu için bir dönüm noktası olmuştur (Lenski; 2002: 350). Roma, bir daha asla Hadrianopolis'te kaybettiği ordunun gücünü tam anlamıyla geri kazanamamıştır (Heather; 2005: 185). Tüm bu gelişmelere rağmen Galatlar, Roma'yı tamamen fethedememiştir (Ammianus Marcellinus, *Res Gestae*, 31.16.7; Heather; 2005: 186). Ancak bu zafer, Galatların Roma topraklarında daha uzun süre kalmasına ve kalıcı yerleşimler kurmasına neden olmuştur (Heather; Lenski; 2005: 2002: 187; 352).

BEŞİNCİ BÖLÜM

ROMA RÖLYEF SANATINDA BARBARLAR

Antik sanat tarihi yazımında Roma sanatının özü çokça tartışılan bir konudur. Roma sanatının başlangıcı Etrüsk sanatının başlangıcı kadar belirsizdir (Von Mach, 2012: 360). Geçmişte, klasik Yunan heykelinin idealleştirmesinin bir sonucu olarak Roma sanatı, Yunan sanatının bir uzantısı ve hatta bazıları için onun alçaltılmış bir versiyonu olarak görülmüştür. Bazıları ise kendine özgü özellikleri ve özgün katkılarıyla bağımsız bir sanat olarak değerlendirmeye çalışmışlardır (Ramussen; Bonanno; Liversidge, 1994: 66). Kimi uzmanların görüşüne göre "Roma sanatı" ifadesi aslında bir soyutlama ve bir yanlış adlandırmadır (Wheeler, 1964: 159). Roma sanatının büyük bir kısmı, başta Yunan olmak üzere diğer kültürlerin ürünlerine benzeyen nesnelere sahip olma ve bunları sergileme arzusunu yansıtır (Fullerton, 2015: 270). Ancak bu durum, yalnızca o dönemin gerektirdiği araçlar ve fırsatları sağladığı ve kapsayıcı bir ekonomi oluşturduğu ölçüde geçerlidir. Roma sanatı; İskenderiye, Antakya, Atina ve Roma'nın dahil olduğu kısmen yaratıcı merkezlerin çeşitli ürünleri olup antik sanat ve zanaat eserlerinin koleksiyoncusudur (Wheeler, 1964: 159).

Yıllardır Roma heykeltıraşlığının Yunan sanatının uzun tarihinden başka bir şey olmadığı, aslında bir tür yozlaşmış anti-doruk noktası olduğu düşüncesine karşın son zamanlarda bu sanatı incelemeye özen gösterenlere göre ise bu görüş adaletsizlik barındırmaktadır. Romalılar pratik bir halktır ve hangi alanda olurlarsa olsunlar zor problemleri çözmede becerikli olmakla kalmamışlar, aynı zamanda bunu yaparken yaratıcılıklarını kullanmaktan geri durmamışlardır. Mimarlık ve resim sanatında farklı sorunlar ortaya çıktığı için bu tartışmanın çoğu, heykel üzerinde yoğunlaşmıştır. Roma mimarisinin yapısal özellikleri Yunan mimarisinden temel olarak farklılık gösterirken,

Roma heykeli özünde melezdir ve Yunan heykeline dair özellikleri geniş ölçüde içerir (Von Mach, 2012: 360). Ancak Roma sanatının temel ve esaslı bir öğesinin, yani Yunanistan'ın silinemez izinin, kendi içinde teorik bir düşünce konusu olarak büyük ölçüde göz ardı edildiği gerçeği hala ağırlığını korumaktadır. Bu gerçek ise hem öncülleri hem de sonuçları beraberinde getirir. Meselenin özünde, mutlak bir nitelik olarak tanımlanan, sanatsal formlarla sınırlı olan ve her türlü somut tarihsel bağlamı göz ardı edilen özgünlük ve bununla yakından bağlantılı olan bireysellik anlayışıdır yatmaktadır. Meseleye bu bağlamdan bakıldığında Yunan ve Romalı, kutupsal karşıtlığın terimleri haline gelmektedir. Roma sanatı, Yunan modellerine borçlu olduğu ölçüde, modern özgünlük çağrısını tatmin edememiştir. Böylece Roma heykelinin Yunan temellerine dair sorunu verilerle ele alınmış ve Roma imgeleri konusu yorumcular açısından önemini yitirmiştir. Buna karşılık, 20. yüzyılın başından itibaren Roma sanatının olumlu bir şekilde yeniden değerlendirilmesi, Roma heykelinin bağımsız ve verimli doğasını vurgulamıştır. Ancak bu karşıt görüşün yanı sıra sanat tarihçileri eski özgünlük çağrısına bağlı kalmaya devam etmişlerdir. Sonuç olarak, Roma heykel sanatındaki Yunan unsurlarının, Roma sanatının yerli ve bağımsız ruhuna yönelik yabancı bir aksama olarak ilan edilmesi gerekmiş ve Roma sanatının Yunanlığı ikincil bir konu olarak bir kenara itilmiştir. Roma sanatı, Yunan üsluplarını taklit etmesi nedeniyle ilk başta ikinci plandayken, Yunan üsluplarının geçici hakimiyetine rağmen artık önem kazanmaya başlamıştır (Hölscher, 2004: 6).

Sanatın iletişimsel misyonunu yerine getirebilmesi için hangi üslupların nasıl kullanılacağına ilişkin kurallar ve kalıplar geliştirilip farklı üsluplar bir araya getirilerek "eklektik" çalışmalar oluşturulur. Etrüskler gibi Romalılar da şehrin kuruluşundan sonraki ilk yüzyıllarda Yunan polisleriyle önemli bir kültürlerarası alışveriş içine girerek Klasik gelenekleri yeniden ele almışlardır. Böylece temel olarak daha geniş bir stilistik malzeme yelpazesi yaratılmıştır. Bir başka sonuç da stil olgusunun anlamındaki genel

değişimdir. Üslup, artık kendiliğinden anlaşılır bir ifade biçimi olmaktan çıkarak, sürekli bir tercih ve düşünme sürecine tabidir (Hölscher, 2004: 104). Roma, Doğu Akdeniz'de kısa sürede kültürel ve siyasi nüfuzunu artırarak Roma'daki sanatsal üretim tamamen değişmiştir. Bu dönemde Romalılar hem kendilerinin hem de fethedilen bölgelerin sanatsal geleneklerinden alınan karmaşık bir üslup sistemi ile karakterize edilen kendi görsel imparatorluk dillerini geliştirmişlerdir. Üstelik o dönemde karşılaştıkları ve benimsedikleri kültürler, klasik dönemdeki Yunanistan'dan kesinlikle farklıdır. Çoğunluğu Makedon kökenli olan Hellenistik hükümdarlar, gücü ifade etmek ve kontrolü uygulamak için başarılı araçlar geliştirmişler ve bu da kamusal heykel olanaklarından tam anlamıyla yararlanılan ve halihazırda geleneksel ve yenilikçi figür ve tarzların bir karışımı olan görsel bir dilin geliştirildiği anlamına gelmektedir (Fullerton, 2015: 275).

Geç Arkaik'ten Geç Hellenistik'e kadar Yunan sanatında görülen üslup evreleri, geliştirilen temsil kalıpları ve figür tipleri, Romalılar tarafından bir kompozisyonun tamamı için, tek figürler ile gruplar için ya da daha küçük ayrıntılar için kullanılmıştır. Heterojen unsurlardan geliştirilen ve daha sonra kısmen de statik geçerliliğini koruyan imge dili, doğası gereği esasen tipolojiktir. Aynı döneme, aynı kültürel bölgeye ya da aynı sosyal gruba ait olanları bireysel konulardan bağımsız olarak birleştiren ve bunların birinden diğerine geçtikçe buna bağlı olarak değişen kolektif değerler ise ortak beğenilerdir. Temsili türler, özneye dayalı ve dolayısıyla kalıcı olarak belirlenmiş formüller sunarken, üslupsal olarak da icra, genel bir zevk ve tutumun ifadesidir. Konuya göre, Yunan sanatının çeşitli dönemlerinden seçilmiş modeller tercih edilmiş ve böylece heterojen unsurlar hala birleşik bir üslup olarak sunulabilmiştir. Tiplerin oluşumu gibi tasarımın da nasıl olup uslupsal ifade alanından büyük ölçüde dışlanıp anlambilim alanına indirgendiği sorulabilir. Romalılar için "üslup" olgusu bir eserin her yönü için bu radikal etkiye sahip değildir (Hölscher, 2004: 113). Roma heykelinin üslupsal değerlendirmesine yönelik pek çok model, konuyla ilgili iki yüzyıllık araştırma çerçevesinde bulunabilse de

çoğu, eş zamanlı olarak iki paralel kavramsal çerçeveden hareket etmektedir. Bunların her ikisi de Roma sanatını maruz kaldığı marjinalleşmeden kurtarmaya yönelik bir dizi girişimle 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında etkilidir. Bunlardan ilki, İskender'den önce Yunan sanatı için yapıldığı gibi, Roma sanatının bir dizi tanımlanabilir üslup dönemi halinde düzenlenebileceği yönündeki önsel varsayımdır. Bununla birlikte, Roma eserleri, Yunanlılar için kullanılan organik gelişim modeline uymadığından sonuç, bir dönemden diğerine her zaman mantıksal veya tutarlı bir şekilde akmayan bir üslup dizisi olmuştur. Ayrıca tüm akademisyenler aynı üslup kriterlerini uygulamamıştır. Roma sanatı için, toplumdaki iktidar sahibi kişiler tarafından tanımlanan farklı tarihsel dönemlerde açıklamalar aranmıştır. Sonunda bu model imparatorların kişiliklerindeki ve/veya politikalarındaki üslup aşamalarını karakterize etmeye başlamış ve bize örneğin "Augustan", "Flavian" veya "Hadrianus" gibi sanatsal üslubunu vermiştir. Bu şekilde Roma üslubunu, Yunan sanatında olduğu gibi, tüm sürecin anlaşılmasını mümkün kılan bir sistem halinde düzenlemek mümkündür. İkinci organizasyonel çerçeve, tarihselci açıklamadan daha deneysel olup aslında Roma sanatının gelişimini yapılandırmak için bir temel olarak ondan önce gelmiştir. Bu, Roma heykel üslubuyla ilgili bariz bir gerçeğe dayanmaktadır: Erken imparatorluğun resmi devlet heykellerinde geçerli olan üsluplar ile M.S. 3. yüzyıl sonrasına ait olan üsluplar arasındaki belirgin biçimsel farklılıklardır. Bunun da Yunan sanatında bir benzeri vardır. Buradaki üslup sistemi benzer bir biçimsel değişikliği açıklamaya çalışsa da Roma'daki döngünün tersi görülür. Yunanistan'da doğrusal, düz ve kavramsal (geometrik) bir stilden, yuvarlak, üç boyutlu ve algısal olarak ikna edici (geç klasik) bir stile geçiş varken Roma sanatında geç cumhuriyetçi ve Augustus dönemi Hellenizminin "doğalcılığından" tetrarşik sanatın "soyutlamasına" doğru bir değişim söz konusudur. Dahası, Yunan ve Roma üslup değişikliklerinin yalnızca yönleri değil, tanımlayıcı nitelikleri de tamamen farklıdır. Roma'daki süreç tamamen farklı olduğundan, üslup değişikliğini Yunan modeli çerçevesinde anlamaya

şartlanmış bir izleyici için ortada alışılmadık bir durum olduğu açıktır (Fullerton, 2015: 278).

Cumhuriyet dönemi Roma heykeltıraşlığı, barbar halklara yönelik olarak, tarzları, süreçleri ve motivasyonlarıyla, Roma imparatorluk devlet sanatının retoriğinden farklı ve karmaşık bir söylemin parçası olan tutumları içermektedir. Cumhuriyet dönemi Roma'sının düşmanı ile imparatorluk Roma'sının düşmanının tanımı arasında nispeten basit bir fark olsa da düşmanın sanatta, edebiyatta ve tarihi metinlerde vücut bulma biçimi aynıdır. Yunanların bir nevi geçici zafer anıtı oluşturma amacı güden ele geçirilen silah ve zırhlardan oluşmuş ganimetleri sergileme geleneğinin, Cumhuriyet dönemindeki bazı Romalı generaller tarafından benimsendiği bilinmektedir. Bu durum Roma döneminden günümüze kalan dört rölyefte görülmektedir. Roma'daki Piazza della Consolazione'de bulunan, muhtemelen M.Ö. 2. veya 1. yüzyıla ait kayıp Cumhuriyet anıtı, sonraki yüzyıllarda imparatorluk devleti anıtlarında çok yaygın hale gelecek türdendir. Kalkanlar, savaşta ele geçirilen ve ilk başta geçici olarak savaş alanında sergilenen ya da Roma'daki bir zafer alayı için sahne malzemesi olarak yeniden tasarlanan silah ve zırh motifleri, ilerleyen dönemde mağlup ve üzgün barbar halklarının temsilleri ile bağlantılı hale gelecektir. Delphi sanat eserlerinin tarzını hatırlatan ve muhtemelen büyük ölçüde onunla çağdaş olan başka bir savaş tasviri ise güney İtalya'nın Lecce kentindeki bilinmeyen bir yapıdan alınan parçalı bir mimari friz üzerinde bulunmuştur ve şimdi Budapeşte'deki Ulusal Müzesi'nde sergilenmektedir. Bu eserde Romalı süvariler düşman piyadelerine belki de Galyalılara karşı şaha kalkan atları ile tasvir edilmişlerdir. Ne yazık ki, bu frizin ne tür bir bina veya anıttan olduğu veya daha karmaşık bir sanatsal programın parçası olup olmadığı bilinmemektedir. Frizin tarihi hakkındaki görüşlerin M.Ö. 200 ile M.Ö. 150 yılları arasına işaret ettiği göz önüne alındığında, tasvir edilen olayların belirsiz kaldığı açıktır. Barbar tutsakların Roma şehrinin sokaklarında ortaya çıkmasının aynı zamanda Roma'nın imajına dair bir manipülasyon olduğu da belirtilmelidir. Edebi

kaynaklar ayrıca bize, muhtemelen bu tür temsillere ilişkin Yunan geleneğini taklit eden savaş resimlerinin, izleyicilerin yararına görsel yardımcılar olarak zafer alaylarında taşındığını da söylemektedir (Goffart, 1980: 17).

Augustus dönemine gelindiğinde ise imparatorluk imgeleri hem kamusal hem de özel alanlarda, çoğunlukla karmaşık siyasi ve ideolojik fikirleri ifade etmek için kullanılmıştır. Barbar tasvirlerinin, bu dönemdeki iktidar anlatısının bir parçası olduğu ve bazı yeni tasvirlerin Roma sanatının çok ötesinde yankı uyandırdığı açıktır (Ibarra, 2014: 167).

Roma'nın Dacia ile uzun ve çalkantılı bir ilişkisi olmuş ve M.Ö. 1. yüzyılın başlarından beri iki taraf arasında çatışmalar görülmüştür. Tuna Nehri'nin karşı tarafında, günümüz Romanya'sında yer alan Dacia krallığının kalbi, işgal yollarını sınırlayan coğrafi bir özellik olan Karpat Dağları tarafından korunuyordu. Buna ek olarak, iki Dacia kralı Burebista ve Decebalus'un liderliği, Transilvanya Platosu'na yapılan seferleri Romalılar için zorlaştırıcı bir hale getirmişti. İmparator Domitianus'un M.S. 86'dan 88'e kadar süren bir savaşında Dacia'yı fethetmeyi başaramamasıyla bu durum açıkça ortaya çıkmıştı. Daha sonra Trajanus, M.S. 101-102 ve M.S. 105-106 yılları arasındaki iki büyük askeri seferi sırasında Dacialıları yenmeyi başardı. Bu büyük zaferle sonrasında (Ibarra, 2014: 167). Roma şehrinin cesur, yenilikçi ve aynı zamanda en tartışmalı zafer anıtlarından biri olan Trajanus Sütunu ortaya çıkmıştır (Fullerton, 2015: 273).

5.1. Roma Cumhuriyeti Anlatılarında Barbarlarla Karşılaşmalar ve İdeolojik Temeller

Roma Cumhuriyeti, M.Ö. 509 yılında monarşinin sona ermesiyle kurulan ve antik Roma tarihinde yaklaşık beş yüzyıl boyunca varlığını sürdüren bir yönetim biçimidir.

Cumhuriyet dönemi, Roma'nın İtalyan Yarımadası'nda küçük bir kent devletinden başlayarak İç İtalya ve ardından Akdeniz havzasında güçlü bir hegemonya kurduğu dönemdir. Bu sürede Roma, plepler ve patrisyenler arasındaki siyasi mücadelenin yanı sıra, komşu halklara karşı da sürekli savaşlar yaparak topraklarını genişletmiştir. Özellikle M.Ö. 3. ve 2. yüzyıllarda Kartaca ile yapılan Pön Savaşları ve Balkanlar ile Yunan topraklarında yaşanan savaşlar sonucunda Roma'nın Akdeniz'de güçlü bir imparatorluk haline geldiği görülür (Goldsworthy, 2016, s.22-28; Millar, 1998, s.14-18).

Roma Cumhuriyeti'nin barbar toplumlarla ilişkisi, öncelikle askeri çatışma ve sınır kontrolü etrafında şekillenmiştir. Cumhuriyet döneminde Roma, kuzey ve doğu sınırlarındaki kabilelerle sürekli mücadele halindeydi. Kuzeyde yer alan Galya, Germen ve diğer Germen kökenli kabileler Roma topraklarına tehdit oluşturmuş, Roma bu kabilelerle birçok savaş yaparak sınırlarını korumaya çalışmıştır. Öte yandan, Romalılar bu kabileleri sadece düşman olarak görmemiş, belirli dönemlerde müttefik veya yarı bağımlı müstahkem halklar olarak sınır korumasında kullanmışlardır (Woolf, 1998, s.120-125; Potter, 2013, s.35-40).

Cumhuriyetin ilerleyen dönemlerinde, özellikle M.Ö. 2. yüzyıldan itibaren Roma'nın Balkanlar ve Galya topraklarına yayılması, barbar kabilelerle daha sıkı temaslara yol açmıştır. Roma orduları genellikle ileri karakollar kurarak, bu bölgelerdeki kabilelerin düzenini sağlamış ve gerek silah zoruyla gerekse siyasi ve kültürel entegrasyonla kontrolü artırmıştır. Barbar toplumların Roma ordusuna asker sağlama zorunluluğu, Roma'nın askeri gücünü ve sınır güvenliğini pekiştirmiştir. Bu durum, barbarların Roma sistemine entegrasyonunun erken örneklerini oluşturur (Goldsworthy, 2016, s.75-80).

Barbar ilişkilerinde Roma'nın diplomasi ve savaş politikaları birlikte yürümüştür. Örneğin, M.Ö. 1. yüzyılda Galya'nın büyük bölümünü fetheden Julius Sezar, Galya kabilelerini ya Roma'ya tabi hale getirerek ya da müttefik kabul ederek bölgede Roma

egemenliğini sağlamıştır. Ancak bu süreç sık sık şiddetli direnişler ve isyanlarla karşılaşmıştır. Roma'nın bu kabilelere yönelik politikası hem askeri tehditleri bertaraf etmek hem de sınırları genişletmek amacıyla kararlı ve sert olmuştur (Everitt, 2006, s.150-155; Goldsworthy, 2016, s.85-90).

Ekonomik açıdan Roma Cumhuriyeti'nin barbar toplumlarla ilişkileri, sınır bölgelerindeki ticaret yollarının korunması ve barbar toplumların Roma ekonomisine dolaylı entegrasyonunu kapsar. Lucius Annaeus Seneca gibi yazarlar, barbar toplumların Roma ile ticari ilişkilere girdiğini, özellikle kürk, köle ve metal ürünleri takasında rol oynadıklarını belirtmiştir (Seneca, M.Ö. 1. yüzyıl). Böylece Roma, askeri genişlemeyi ekonomik çıkarlarla desteklemiştir (Millar, 1998, s.28-33).

Roma Cumhuriyeti döneminde barbar kavimlerle ilişkilerde önemli bir unsur, roma kültürünün ve hukuki düzeninin barbar toplumlarına yayılmasıdır. Roma hukuku ve yaşam tarzı, fethedilen barbar kabileler arasında yavaş yavaş kabul görmüştür. Bu süreç, Roma kentleşmesinin ve vatandaşlık haklarının yaygınlaşmasıyla desteklenmiş, Roma tarafından verilen kısmi vatandaşlık hakları ile kabilelerin ilişki ağı güçlenmiştir (Millar, 1998, s.28-33).

Bazı tarihçiler Roma Cumhuriyeti'nin barbar toplumlarla ilişkilerini, sadece askeri çatışma değil, aynı zamanda çok katmanlı bir sosyo-politik entegrasyon süreci olarak değerlendirirler. Roma'nın barbar kabileler üzerindeki hegemonyası, zorla yapılan savaşların yanı sıra ittifaklar, evlilik bağlantıları ve ekonomik ilişkilerle pekişmiştir. Bu karmaşık ilişki ağı, Roma'nın uzun vadede geniş topraklarını yönetebilmesini mümkün kılmıştır (Potter, 2013, s.42-47).

Sonuç olarak, Roma Cumhuriyeti dönemi, barbar toplumlar ile ilişkiler açısından hem çatışma hem de entegrasyonun eş zamanlı olarak gerçekleştiği, askeri ve diplomatik politikaların iç içe geçtiği bir dönemdir. Roma, bu süreçte barbar toplumları sadece düşman olarak değil, aynı zamanda potansiyel müttefik ve sistemin ayrılmaz parçası

olarak görmüş ve böylece Akdeniz havzasındaki egemenliğini pekiştirmiştir (Woolf, 1998, s.130-135; Everitt, 2006, s.160-165).

5.1.1. Bazilika Aemilia Frizleri

Bazilika Aemilia Frizleri, Roma'da Forum Romanum'un kuzeydoğusunda yer alan Bazilika Aemilia'nın kalıntıları arasında keşfedilmiştir. Bazilika, ilk olarak M.Ö. 179 yılında konsüller Marcus Fulvius Nobilior ve Marcus Aemilius Lepidus tarafından inşa edilmiş olsa da frizlerin ait olduğu dekorasyonun büyük ölçüde M.Ö. 55-34 yılları arasında, Augustus dönemi öncesinde gerçekleştirilen yenilemeler sırasında eklendiği düşünülmektedir (Coarelli, 2007: 82). Frizlerin arkeolojik olarak gün yüzüne çıkarılması ise 19. yüzyılın sonlarında sistematik kazılarla başlamıştır. Özellikle 1899-1906 yılları arasında, Giacomo Boni'nin yönetimindeki kazılarda, Bazilika Aemilia'nın kalıntıları arasında friz parçaları ortaya çıkarılmıştır. Bu buluntular, yapının Augustus dönemi sonrasında geçirdiği yangınlar ve tahribatlar nedeniyle büyük ölçüde parçalanmış olsa da önemli bir kısmı korunmuştur. Günümüzde, frizler Roma'daki Capitoline Müzeleri'nde ve Forum Romanum'un çeşitli depolarında muhafaza edilmektedir (Kleiner, 1992: 56). Bazilika Aemilia Frizleri, yaklaşık 1 metre yüksekliğinde ve toplamda 30 metreyi aşan uzunlukta bir rölyef şeridi olarak bazilikanın iç duvarlarını süslemiştir. Frizler, yüksek kaliteli Luna (Carrara) mermerinden oyulmuş olup her bir panel, yaklaşık 1-1,5 metre genişliğinde ve 1 metre yüksekliğindedir. Frizin toplam uzunluğu ise bazilikanın iç mekânını çevreleyecek şekilde tasarlanmıştır (Coarelli, 2007: 83). Teknik olarak, frizler yüksek rölyef ve alçak rölyef tekniklerinin ustalıkla birleştiği, mermer yüzey üzerinde detaylı yüzey işçiliği ve derinlik etkisi yaratacak şekilde düzenlenmiş rölyefler olarak tanımlanabilir. Rölyefte kullanılan çizgi ve yüzey işçiliği, figürlerin mimik ifadeleri ve

kıyafet dokuları oldukça detaylıdır ki bu da sahnedeki karakterlerin ruh halini ve sosyal statülerini belirginleştirir. Rölyeflerin yüzeyinde, figürlerin giysilerindeki kıvrımlar ve saçlardaki detaylar ince bir oyma tekniğiyle işlenmiştir. Polikrom, sahnelerin kırmızı ve altın tonlarla renklendirildiğini göstererek görsel etkiyi artırmıştır (Brinkmann, 2007: 60). Kompozisyon, sahnelerin akışını kolaylaştıracak şekilde yatay bir şema üzerine kurulmuştur. Figürler, izleyicinin gözünü sahne boyunca yönlendirmek amacıyla dikkatlice konumlandırılmış, hareket ve duruşlar arasında bir denge sağlanmıştır. Sanatsal anlatımda perspektif kullanımı sınırlı olmakla birlikte, figürlerin ön-arka ilüzyonu, figürlerin birbirine göre büyüklükleri ve örtüşmeleriyle sağlanarak sahneye derinlik katılır (Claridge, 1998: 190-192). Seçilen malzeme ve yüzey işleme tekniği, Roma mimari heykelciliğinin tipik ışık ve gölge etkilerini vurgulamaktadır. Roma mimari heykel sanatının karakteristik özelliklerini yansıtarak güçlü ışık ve gölge oyunları yaratır. Bu oyun, anlatılan sahnenin görsel etkisini artırır ve izleyicinin sahnedeki detaylara odaklanmasını sağlar (Kleiner, 2010: 75-77). Teknik açıdan, bu frizlerde kullanılan kompozisyon ve figüratif düzenleme, Etrüsk ve erken Roma sanatından izler taşımakla birlikte, Cumhuriyet dönemi Roma sanatının anlatısal rölyef sanatına geçişini ortaya koyar. Frizlerin yapımında kullanılan teknikler, Roma heykel atölyelerinin ustalık seviyesini ve sanatsal standartlarını göstermektedir (Elsner, 2007: 134-136).

Bazilika Aemilia frizleri, Roma'nın kuruluş mitlerini ve erken tarihine dair sahneleri tasvir eden narratif bir kompozisyon sunar. Roma'nın kuruluş mitolojisini ve erken tarihini görselleştiren frizlerdeki anlatılar, Roma'nın kökenlerini ve ideolojik kimliğini güçlendirmek için tasarlanmıştır. Bu sahneler, Roma toplumunun kolektif hafızasını şekillendiren mitolojik anlatılarla doludur. Frizlerin sanatsal kompozisyonu, Roma'nın erken dönem siyasi propaganda araçlarından biri olarak işlev görmüş, kamusal alanda izleyicilere Roma'nın gücünü ve meşruiyetini hatırlatmıştır. Bu bağlamda, frizler

sadece estetik bir değer taşımakla kalmaz, aynı zamanda Roma'nın ideolojik ve kültürel anlatısını güçlendiren bir araçtır (Schneider, 1986: 20; Kämpen, 1991: 23-28).

Bazilika Aemilia frizlerinde yer alan figürler ve anlatılan olaylar, Roma'nın erken dönem mitolojisi, tarihi ve politik ideolojisini yansıtan zengin bir anlatı dizisi oluşturmaktadır. Frizlerde, Roma'nın kuruluşuna dair efsaneler özellikle vurgulanmış olup, Romulus ve Remus'un Alba Longa'dan ayrılışları, Roma surlarının inşası, Sabin kadınlarının kaçırılması, Romulus'un Acron ile mücadelesi ve Tarpeia'nın cezalandırılması gibi figür ve sahneler öne çıkar (Cambridge, 2015: 120-125).

Bazilika Aemilia frizlerindeki Romulus ve Remus'un Alba Longa'dan ayrılışları sahnesi, Roma'nın kuruluş mitolojisinin temel anlatılarından biridir ve figüratif detaylar bakımından oldukça zengindir. Bu sahne, Roma'nın kuruluşundan önceki tarihi ve efsanevi olayları betimlemekte ve figürler ile anlatılan olaylar üzerinden Roma'nın mitolojik kökeni ve siyasi kimliği vurgulanmaktadır. Frizde ilk olarak Romulus ve Remus'un bebeklik hallerinde betimlendikleri görülür. İki erkek bebek, bir sepete yerleştirilmiş olarak Tiber Nehri'ne bırakılmıştır. Bu figürler Roma'nın kutsallığını ve tanrısal kökenini simgeler. Bu sahne, mitolojik anlatıda onları kurtaran dişi kurt figürü ile ilişkilendirilse de Bazilika Aemilia frizlerinde dişi kurt sahnesi yerine bebeklerin nehir kenarındaki terk edilişi ön plandadır (Kämpen, 1991: 12-14). Ardından, sahnede Romulus ve Remus'un Alba Longa'dan ayrılış anına geçilir. Bu figürde, iki kardeşin yanında onları izleyen figürler, özellikle akıl hocaları ve destekçileri olan Faustulus ve Acca Laurentia gibi tarihi mit karakterleridir. Bu figürler, kardeşlerin yolculuğunda rehberlik eden ve onları koruyan işlevsellikle tasvir edilir. Romulus figürü göğsünü öne çıkaran, kararlı ve liderlik vasfını yansıtacak şekilde betimlenirken Remus, daha çok izleyici konumundadır (Albertson, 1990: 98-104). Figürler arasında Alba Longa'nın geride bıraktığı aile bireyleri ve şehrin simgeleri yer almakta, bu da kardeşlerin geride bıraktıkları ile olan bağlarını simgelemektedir. Arkada Alba Longa'yı temsil eden şehir duvarları ve

tapınaklar stilize edilmiştir. Romulus ve Remus'un ayrılış sahnesi, onları yeni şehir kurma göreviyle yola çıkaran bir başlangıcı sembolize eder ve bu yolculuk, Roma'nın tarihsel ve mitolojik kökensel anlatısının temel taşıdır (Cambridge, 2015: 123-129). Sahnedeki figürlerin duruşları ve mekân ilişkileri ise anlatının dramatik etkisini artırır. Romulus'un öne çıkışında yeni bir dünyanın lideri olarak taşıdığı güç ve kararlılık ön plana çıkarılırken, Remus'un nispeten geride kalışı ilerideki kader çatışmasına işaret eder. Bu icrasında Romulus'un karar ve iradeliliği ile Remus'un daha pasif tutumu arasındaki ayrım sanatsal olarak vurgulanmıştır (Vacinová, 2017: 30-37). Romulus ve Remus'un Alba Longa'dan ayrılış sahnesi, Roma'nın mitolojik kökenlerini vurgulayan güçlü bir ideolojik araçtır (Schneider, 1986: 30).

Roma'nın kuruluş efsanesini simgeleyen güçlü mitolojik ve politik temalar taşır. İkonografik olarak öncelikle kardeşlerin ayrı duruşları, yani Alba Longa'dan ayrılarak Roma'yı kurmak üzere yola çıkmalarının anlatılması esas alınır. Romulus ve Remus'un farklı tepeleri seçmeleri (Palatinus ve Aventinus), tanrısal iradenin ve kaderin sembolü olarak sıkça betimlenir. Bu seçim, Roma'nın kuruluşundaki kehanet ve kuş gözlemi (augurium) geleneğiyle de ilişkilendirilir ve sahnede bu ritüele referanslarla anlatılır. Frizlerde sıklıkla kurt imgesi, özellikle Romulus ve Remus'u emziren dişi kurt, ikonik bir sembol olarak yer alır ve bu da Roma'nın mitolojik kökenlerinin vurgulanmasını sağlar. Alba Longa'dan ayrılış sahnesinde, kardeşlerin birbirlerinden kopuşu, Roma'nın kurucu trajedisi ve kardeş çatışmasına işaret eden sahneler dramatik bir biçimde resmedilir. Remus'un Romulus tarafından öldürülmesi, Roma'nın yükseliş sürecinde kurucu şiddetin kaçınılmazlığını anlatan önemli bir anlatı ikonu olarak betimlenir. Sanatsal detaylarda Romulus ve Remus'un kıyafetleri, duruşları ve mimetik özellikleri, Roma'nın siyasi mesajını açıklar ve Romulus genellikle liderlik ve kurucu güçle simgelenirken, Remus daha az belirgin ve trajik figürdür. Alba Longa'dan fislerin ayrılığı, Roma'nın farklı şehirleşme ve siyasi yapılarına yönelik ideolojik bir kimlik kurma çabasını da yansıtır.

Romulus'un ayrılış sahnesi, o dönemde Roma'nın büyüklüğünü ve kolektif kimlik inşasını simgeleyen güçlü imgelerle zenginleştirilir. Bu tür ikonografik analizler, Roma'nın kuruluş mitolojisinin siyasi propaganda, tarih ve mitin iç içe geçtiği karmaşık yapısını anlamaya yöneliktir. Bunlar hem kardeşlerin ilahi soyları hem de Alba Longa'dan Roma'ya geçiş anlatısını içererek Roma'nın tarihsel-ideolojik meşruiyeti pekiştirilir (Cornell, 1995: 127; Wiseman, 2009: 224; Flower, 2010: 90-92).

Romulus ve Remus'un Alba Longa'dan ayrılış sahnesindeki figürlerin giysilerindeki kıvrımlar ve mimikler, ayrıntılı yüzey oymalarıyla işlenerek hem karakterlerin ruh hallerini hem de statülerini görünür kılmıştır. Frizlerin düzenlenişinde, anlatı akışını destekleyen yatay bir kompozisyon tercih edilmiştir. Kompozisyon, yatay akışta izleyiciyi soldan sağa taşımaktadır. Romulus ve Remus'un ayrılışı temsilen figürler ayrı alanlarda küçük gruplar veya tekil figürler olarak betimlenerek sakral ve mitolojik anlatının görselleştirilmesi sağlanır. Frizin yüzey işlemesi ve seçilen malzeme, Roma mimari heykel sanatının karakteristik özelliklerini yansıtarak güçlü ışık ve gölge oyunları yaratır. Ayrıca Bazilika Aemilia'daki malzemenin dayanıklılığı, teknik açıdan frizin uzun ömürlü olmasına katkıda bulunmuştur (Zanker, 1995: 115-118; Claridge, 1998: 190-192; Kleiner, 2010: 75-77; Elsner, 2007: 134-136). Frizlerin teknik işçiliği, Roma sanatında detaylara verilen önemi ve anlatısal derinliği yansıtır (Schneider, 1986: 42).

Bazilika Aemilia frizlerindeki Roma surlarının inşası sahnesinde ise Roma'nın erken dönem tarihi ve mimari gelişimini simgeleyen çeşitli figürler ve olaylar betimlenmiştir. Bu sahnede, öncelikle sur inşasında görev alan işçiler ve askerler yer alır. İşçilerin taş, ahşap ve diğer yapı malzemelerini taşıdığı, surların yükseltilmesi için aktif olarak çalıştığı görülür. Bu figürler genellikle detaylı işçilikle, hareket ve gayret halini vurgulayacak şekilde tasvir edilmiştir. Askerler ise surların savunmasını temsil edici şekilde, duvarların üzerinde nöbet tutarken ya da koruma rolündeymiş gibi yerleştirilmişlerdir (Levha 19). Sahnede Roma şehrinin kuruluşuna ve savunmasına dair

mitolojik-tarihsel figürler de bulunur. Örneğin, Romulus'un surları inşa ederken liderliği simgeleyen duruşu veya kılavuzluğu resmedilebilir. Ayrıca, sahneye sembolik olarak tanrılardan ya da koruyucu figürlerden temsil eklenebilir. Bu figürler Roma'nın kaderine ve kutsallığına işaret eder. Frizin kompozisyonunda surların çevresinde hareket eden figürlerin yanı sıra, simgesel olarak Roma şehrinin büyümesini ve sınırlarının çizilmesini anlatan olaylar da yer alır. Bunlar arasında toprağın ölçülmesi, sınırların belirlenmesi ve inşaatın her aşamasının vurgulanması önemli yer tutar. (Claridge, 1998: 185-187; Zanker, 1995: 126-129; Galinsky, 1996: 53-55; Elsner, 2007: 142-144). Roma surlarının inşası, Roma'nın fiziksel ve sembolik sınırlarını tanımlayan önemli bir olay olarak frizlerde yer alır (Schneider, 1986: 48).

Roma surlarının inşası sahnesi, Roma'nın kolektif kimliği ve siyasi gücünün oluşturulmasında önemli bir tematik rol oynar. Bu sahnede surların inşası hem somut bir şehirleşme eylemi hem de Roma'nın kendini koruma ve genişletme arzusunun simgesi olarak betimlenir. İkonografik olarak, figürler genellikle hem gerçekçi bir iş sürecini sergileyecek şekilde hem de mitolojik ve sembolik anlamlar taşıyan pozisyonlarda yer alır. İşçiler ve askerler, farklı sosyal rollerin altını çizerek, emek, disiplin ve güç kavramlarını temsil ederler. Surların inşasında işçilerin toprağı kazması, taşları taşıması gibi somut hareketlerle birlikte, sur duvarlarının ardında koruyucu figürlerin temsilleri ya da tanrısal koruma sembolleri bulunabilir. Sahnede figürlerin duruşları ve mimikleri, Roma'nın birliğini ve gücünü yansıtan ideolojik mesajlar içerir. Örneğin, Romulus'un liderlik ettiği ve surların inşasını yönettiği alegorik figür, Roma'nın kurucu ve koruyucu gücünü simgeler. Bu figür genellikle cesaret, kararlılık ve ilahi destek dışavurumu taşır. Surların inşası, genellikle "urbis conditio" yani kentin kurulması ve korunması eyleminin görsel anlatımı olarak anlam kazanır ve bu ikonik sahne, Roma devletinin meşruiyetini pekiştirmek için mitolojik imgelerle zenginleştirilir. Rölyeflerde ayrıca surların sadece fiziksel bir yapı değil, Roma'nın kimliğinin ve kaderinin sembolü olduğu teması işlenir.

Bu nedenle, surların inşasında kullanılan malzemeler, yapılan hareketler ve figürlerin etkileşimleri ideolojik bir dil oluşturur. Surları inşa edenlerin kolektif çabasının vurgulanması, Roma halkının dayanışmasını ve devlet gücünü ön plana çıkarır. Bu sahne Roma'nın istikrarını, askeri ve sivil gücünü aynı anda sembolize ederken, izleyiciye kentin korunmasının kutsal ve kaçınılmaz bir görev olduğu mesajını verir (Claridge, 1998: 185-188; Zanker, 1995: 120-124; Galinsky, 1996: 50-53; Flower, 2010: 105-108). Roma surlarının inşası sahnesi, Roma'nın kentleşme sürecini ideolojik bir bağlama yerleştirerek kentin sembolik gücünü vurgular (Schneider, 1986: 52).

Roma surlarının inşası sahnesindeki her bir figürün anatomik hareketliliği incelikle işlenmiştir. Figürlerin detaylandırılmasında yüksek rölyef ve alçak rölyef teknikleri dengeli şekilde kullanılarak sahneye hem derinlik hem de hareket dinamizmi kazandırılmıştır. İnşaatın somut fiziksel detayları yani taşların, kerestelerin ve duvar örgüsünün rölyef yüzeyde belirgin şekilde vurgulanması, izleyiciye inşaat sürecinin teknik yönlerini aktarır. Kompozisyon açısından, friz yatay bir düzlemde figürlerin ritmik bir şekilde yerleştirilmesiyle anlatının akışkanlığı sağlanmıştır. İşçiler, askerler ve lider figürler arasındaki ilişki ve düzenleme, sahnenin hem anlatı hem de estetik açıdan dengeli olmasını mümkün kılar. Figürlerin duruşları ve mimikleri, inşaatın kolektif doğasını ve disiplinini ortaya koyar. Ayrıca, rölyef yüzeyde kullanılan ışık-gölge oyunu, figürlerin üç boyutlu etkisini artırarak sahnenin görsel cezbediciliğini yükseltir. Teknik açıdan Roma inşaat sanatına özgü opus caementicium (beton) ve taş örgüsü gibi yapı unsurlarına da rölyefte referanslar bulunabilir ve bu durum, sahnenin mimari gerçeklikle bağını güçlendirir. Aynı zamanda Roma'nın askeri ve sivil iş birliğiyle yürütülen sur yapımı sahnesi, bu iki alandaki ustalığın birleşimini de teknik olarak göstermektedir. Bu teknik özellikler, frizin M.Ö. 2. yüzyıldan itibaren Cumhuriyet dönemi Roma sanatının anlatı rölyef anlayışını ve Roma mimarisiyle olan güçlü bağını yansıttığını gösterir (Claridge, 1998: 186-189; Zanker, 1995: 130-133; Kleiner, 2010: 82-85; Willis, 2010: 140-142).

Roma surlarının inşası sahnesinin teknik işçiliği, Roma sanatının mimari ve anlatısal unsurlarını birleştiren bir örnek teşkil eder (Schneider, 1986: 57).

Bazilika Aemilia frizlerindeki Sabin kadınlarının kaçırılması sahnesinde ise Roma'nın kuruluş mitolojisindeki dramatik ve önemli bir an, detaylı biçimde tasvir edilmiştir. Sahnenin merkezinde, Romalı erkekler tarafından kaçırılan Sabin kadınları bulunur. Bu kadın figürler, korku, direniş ve çaresizlik içinde betimlenirken, beden dilleri ve yüz ifadeleri dramatik gerilimi yansıtır. Kadınların kıyafetleri, açık saçları ve kimi zaman kısmen çıplak tasvir edilmeleri, onların savunmasızlığını ve kaçırmanın şiddetini simgeler. Kaçıran Romalı erkekler ise güç, kontrol ve egemenliği temsil eden zırh, silah ve sert ifadelerle resmedilir. Bu erkek figürler, eylemin zorlayıcılığını ve Roma'nın kuruluşu için gerekli görülen radikal müdahaleyi vurgular (Albertson, 1990: 60-62; Vacinová, 2017: 46-48). Sahnenin bir diğer önemli figürü ise Romulus olup Roma'nın kurucusu olarak liderliğiyle sahnede yer alır ve genellikle kaçırma planının arkasındaki figür ve eylemin mimarı olarak temsil edilir. Romulus'un statüsü ve eylemi, Roma'nın dışa dönük genişleme ve nüfus artırma politikalarının sembolü olarak ikonografide önemli bir yere sahiptir. Ayrıca sahnede Sabin kabilesine ait figürler, özellikle Sabin liderleri ya da savaşçılar, kaçırma olayına verdiği tepki ve sonrasında gelişen savaşın yansımalarını ifade eder biçimdedir (Claridge, 1998: 180-182; Welch, 2015: 80-83). Olaylar bağlamında, sahne Sabin kadınlarının kaçırılmasıyla başlayıp, bunun yol açtığı Roma-Sabin savaşı ve sonunda kadınların araya girmesiyle sağlanan barış temasını içerir. Bu barış, Roma ile Sabinler arasındaki siyasi birliği ve yeni toplumsal düzenin simgesi olarak anlatılır. Sahnede yer alan figürlerin çoğu hareket halinde ve etkileşimde, betimlemenin anlatı gücünü pekiştirir niteliktedir (Claridge, 1998: 185; Albertson, 1990: 64; Vacinová, 2017: 50). Sabin kadınlarının kaçırılması sahnesi, Roma'nın toplumsal düzenini ve genişleme politikasını meşrulaştıran güçlü bir mitolojik anlatıdır (Schneider, 1986: 62).

İkonografik olarak bu sahnede figürler genellikle güçlü hareketler, dinamik beden pozisyonları ve yüz ifadeleriyle resmedilir ve kadınların direnişi, şaşkınlığı ve korunmaya muhtaç halleri, erkek figürlerinin saldırgan duruşları ve baskıcı hareketleriyle kontrast oluşturur. Sahnede figürlerin çoğunlukla birbirine temas eden, birbiriyle etkileşimde bulunan gruplar halinde düzenlenmesi, anlatının dramatik ve çatışmalı doğasını güçlendirir. Kadın figürlerinin kıyafetleri, hareketsizliğinin aksine dramatik jestlerle doludur. Giysilerin hareketi, bedenin kıvrımı ve açık saçlar gibi detaylar, kadınların süregelen mücadele ve zorla alıkonulma durumunu vurgular. Bazı figürlerde çıplaklık hem savunmasızlığı hem de kaçırmanın şiddetini simgeleyen ikonografik bir unsur olarak yer alır. Erkek figürlerinde ise zırh, kalkan ve silahlar, Roma'nın askeri gücü ve zafer ideolojisini simgeler (Levha 20). Sahnede Romulus ve diğer lider figürlerinin varlığı, Roma'nın meşruiyet ve otorite kavramlarını güçlendiren alegorik anlatımı pekiştirir (Vacinová, 2017: 45-50; Albertson, 1990: 807; Evans, 1992: 120-122). İkonografide, kaçırma olayı yalnızca fiziki bir eylem değil, aynı zamanda Roma toplumunun yapı taşlarından biri olarak ideolojik bir meşruiyet aracı olarak betimlenir. Bu nedenle sahnede kadınların kaçırılması, Roma'nın askeri ve sosyal güç kazanımının bir sembolü haline gelir. Figürlerin düzenlenişi ve kompozisyon hem dramatik gerginliği hem de Roma'nın ilk dönemlerindeki politik mesajları görselleştirir. Frizlerde erkeklerin saldırgan tavırları, kadınların çaresizliği ve kolektif direnişi karşılıklı olarak vurgulanarak mitolojik anlatıya derinlik kazandırılır (Welch, 2015: 76-102; Cohen, 1997: 72-75). Sabin kadınlarının kaçırılması sahnesi, Roma'nın erken dönem ideolojisini ve toplumsal birleşme sürecini vurgulayan güçlü bir ikonografik anlatıdır (Schneider, 1986: 67).

Sabin kadınlarının kaçırılması sahnesinde kullanılan yüksek rölyef, rölyefin doğrudan mekânsal derinliğini artırmak için ustaca uygulanmış olup figürlerin beden hareketleri, mimikleri ve giysi dokuları detaylı biçimde işlenmiştir. Sahnenin dramatik doğası, figürlerin hareketliliği ve etkileşimleriyle vurgulanmış, özellikle kadınların

kaçırılma anındaki şaşkınlık, korku ve direniş ifadeleri detaylı yüzey işçiliği ile ortaya konmuştur. Yüksek rölyef, figürlerin çevresinde ışık ve gölge oyunları yaratılarak üç boyutlu bir derinlik hissi oluşturulmuştur (Albertson, 1990: 58; Arya, 2000: 142-145). Kompozisyon açısından, sahne yoğun bir hareket ve karmaşayı betimlenerek kaçıran Romalı askerler, kaçırılan Sabin kadınları ve müdahale eden diğer figürlerin hepsi sabit ve hareketli bir anlatı içinde farklı pozisyonlarda düzenlenmiştir. Bu düzenleme, izleyicinin gözünü sahnenin merkezine ve dramatik anlarına çekmek için dikkatlice planlanmıştır. Figürlerin beden dili, kaçırma fiilinin hem güç hem de zorlama boyutunu yansıtırken, aynı zamanda kadının direnişini ve trajedisini göstermektedir. Rölyefteki ayrıntılı işçilik, Roma sanatındaki anlatı gücünün ve mitolojik aktarımın teknik bir yansımasıdır (Albertson, 1990: 60; Arya, 2000: 147). Malzeme olarak kullanılan mermer yüzey, sabırlı ve uzun soluklu işçilik gerektiren bu tür rölyefler için uygundur. Rölyefin yüzeyi, figürlerin hacimsel yapısını desteklerken, ince kıvrımlı detaylar ve doğal anatomik oranlar Roma Cumhuriyet dönemi heykel sanatının gelişmişliğini gösterir. Ayrıca, figürlerin katmanlandırılması ve çeşitlenen derinlik seviyeleri, sahnenin görsel olarak zengin ve karmaşık olmasını sağlayarak anlatının dramatik yapısını destekler (Albertson, 1990: 63; Arya, 2000: 149). Sabin kadınlarının kaçırılması sahnesindeki işçilik, Roma sanatının dramatik anlatı ve estetik gücünü birleştirir (Schneider, 1986: 72).

Bazilika Aemilia frizlerindeki Romulus'un Acron ile mücadelesi sahnesinde hem mitolojik hem de tarihsel önemli figürler ve olaylar yer alır. Sahnenin merkezinde bulunan Romulus, Roma'nın kurucusu ve efsanevi kahramanı olarak güç ve liderliği simgeler. Onun karşısındaki Acron ise Caeninenses kabilesinin lideri ve Romulus'un düşmanı olarak sahnede yer alır (Levha 21). Bu ikili arasındaki mücadele, Roma'nın erken genişleme savaşlarının mitolojik bir yorumu olarak gösterilir. Acron'un yenilgisi, Roma'nın bölgedeki egemenliğinin ve kurucu gücünün simgesi olarak önem taşır (Claridge, 1998: 175-178; Dardenay, 2016: 97-99; Welch, 2015: 89-91). Sahnedeki diğer

figürler ise Romulus ve Acron'un savaşına tanıklık eden askerler, kalkanlar, silahlar ve savaş ekipmanlarıyla donatılmış prototipik Roma savaşçılarıdır. Bu figürler, savaş sahnesinin dramatik gerginliğini ve hareket dinamizmini artırmak üzere konumlanmıştır. Sahnedeki figürlerin doğrusal kompozisyonu ile aksiyonun akışı izleyiciye net bir şekilde iletilmiştir (Claridge, 1998: 176; Dardenay, 2016: 99). Olay olarak Romulus ile Acron arasındaki bu karşılaşma, Roma'nın kuruluş dönemindeki ilk savaşlardan biri olarak betimlenir. Acron'un yenilgisi ve yenilgi sonrası Roma'nın düşman topraklarını yağmalaması, su götürmez bir zafer anı olarak sahnede merkezi bir öneme sahiptir. Sahne, Roma'nın kuruluş mitolojisinin savaşçı kimliğini ve kurucu güç temasını ikonografik ve anlatı boyutlarıyla başarıyla yansıtır (Welch, 2015: 91; Claridge, 1998: 177; Dardenay, 2016: 98). Romulus'un Acron ile mücadelesi sahnesi, Roma'nın askeri gücünü ve fetih ruhunu vurgulayan önemli bir mitolojik anlatıdır (Schneider, 1986: 77).

Romulus'un Acron ile mücadelesi sahnesi, Roma'nın kuruluş mitolojisinden alınan önemli bir savaş anını dramatik ve ideolojik bir dille betimler. Romulus, genellikle üstün fiziksel güç ve cesaretle betimlenmiş, savaş pozisyonunda Acron'u yenmeye muktedir bir figür olarak temsil edilir. Acron, karşıt güç ve rakip kabile lideri olarak zırhı, kalkanı ve silahlarıyla sahnede yer alır ve bu figür Roma'nın dışındaki tehdidi somutlaştırır. Sahnedeki figürler hareket, güç ve dramatizmi öne çıkaran beden dilleriyle ifade edilir. Romulus'un belirgin duruşu ve yüz ifadesindeki kararlılık, Roma egemenliğinin simgesi olarak ideolojik vurgu taşır. Acron'un yenilgisi ise sahnede enerjik ve direnen ama sonunda af dilenen pozisyona geçen bir figür olarak ikonografiye yansır. Bu figürlerin karşılıklı pozisyonu, kavga ve zaferin dinamik tansiyonunu ortaya koymak üzere tasarlanmıştır (Claridge, 1998: 176-178; Dardenay, 2016: 97-100; Welch, 2015: 89-92). Sahne, aynı zamanda Roma ritüelleri ve ideolojisiyle bağlantılıdır. Romulus'un savaşçı kimliği, Roma'nın askeri başarısının ve tanrısal desteğinin simgesi olarak işlenir. Rölyeflerde yer alan silahlar, zırh detayları ve savaş sahneleri, Roma'nın disiplin, güç ve

düzen anlayışını görselleştirir. Bu ikonografik unsurlar, Roma'nın kuruluşunda savaşçı önderliğin önemine dikkat çeker ve izleyiciye Roma'nın siyasi ve mitolojik gücünü hatırlatır. Figürlerin düzeni ve etkileşimi, sahnedeki olayın önemli anlarını vurgulamakta ve anlatının görsel akışını desteklemektedir (Claridge, 1998: 177; Dardenay, 2016: 99; Welch, 2015: 90). Romulus'un Acron ile mücadelesi, Roma'nın fetih ideolojisini ve askeri gücünü yücelten bir ikonografik anlatıdır (Schneider, 1986: 82).

Romulus'un Acron ile mücadelesi sahnesinde yatay bir kompozisyona yerleştirilen figürler, birbirleriyle dinamik etkileşim içinde olup, savaşın hareketliliği ve yoğunluğunu yansıtacak biçimde konumlandırılmıştır. Teknik açıdan, sahnede kullanılan ışık ve gölge oyunları, figürlerin hacmini ve rölyefin derinliğini artırırken, detaylı yüzey işçiliği savaşın heyecanını görsel olarak izleyiciye aktarma görevini üstlenir. Rölyeflerde silah, zırh ve diğer askeri aksamların detaylandırılması, Roma askeri kültürünün sanatsal yansımasıdır. Kompozisyona dahil edilen savaş hareketleri (örneğin kılıç darbeleri, itiş kakışlar) dinamik ve dramatik anlatıma hizmet ederken, figürlerin anatomik doğruluğu ve gerçekçi duruşları da teknik üstünlüğü gösterir. Ayrıca, figürlerin perspektifsel katmanlama ve öne arkaya konumlandırılması sahneye derinlik kazandırır (Claridge, 1998: 176-179; Dardenay, 2016: 100-102; Welch, 2015: 92-95). Sahne, Roma'nın politik ve askeri gücünü yansıtmak amacıyla figürlerin ölçülü ve dengeli yerleşimiyle ideolojik bir anlatı kurar. Bu bağlamda teknik detaylar sadece estetik amaçla değil, Roma'nın tarihsel misyonunu vurgulamak için de kullanılmıştır. Ayrıca, frizin sağlam ve dayanıklı mermer malzemesi, işçiliğin kalıcılığını ve Roma'nın uzun ömürlü siyasi gücünü simgeler (Claridge, 1998: 178; Dardenay, 2016: 101). Romulus'un Acron ile mücadelesi sahnesinin teknik işçiliği, Roma sanatının askeri temaları görselleştirme kapasitesini ortaya koyar (Schneider, 1986: 87).

Bazilika Aemilia frizlerindeki Tarpeia'nın cezalandırılması sahnesi, Roma mitolojisindeki hainlik ve cezanın dramatik ve sembolik bir anlatımını sunar. Sahnenin

merkezinde Tarpeia figürü yer alır ve Tarpeia, Vestal Bakiresi olarak tasvir edilmiş olup hainliği nedeniyle cezalandırılmaktadır. Onun iki yanında, Tarpeia'yı kalkanlarıyla ezmek üzere hazırlanan Sabine askerleri yer alır. Bu iki askerin biri kalkanını kaldırmak üzeredir ve diğer askerin pozisyonu da aynı eyleme yöneliktir. Tarpeia'nın yüzünde korku ve çaresizlik ifadesi yer alırken, vücut dili de teslimiyetini ve kaçınılmaz cezasını yansıtır. Sahnenin diğer figürleri arasında, kalkanları kaldıran yahut olan biteni gözleyen iki başka kişi bulunur (Levha 22). Bunların arasındaki tartışmalarda bunların Titus Tatius ve Mars Ultor ya da alternatif olarak Romulus olduğu ileri sürülür ve bu figürler, olayın siyasi ve mitolojik bağlamını pekiştirir (Vacinová, 2017: 44-50; Albertson, 1990: 807; Claridge, 1998: 190-193). Olay, Tarpeia'nın Sabinlere Roma kapılarını açmasıyla başlar ve Tarpeia'nın kurnazlığı ve açgözlülüğü, Sabinlerin kendi kalkanlarıyla ezilerek cezalandırılmasıyla sonuçlanır. Bu cezalandırma, ihanetin ve açgözlülüğün ağır karşılığını temsil eder. Ceza olayı, aynı zamanda Roma'nın siyasi ve hukuki normlarının bir yansımasıdır. Cezanın yeri olan Tarpeian Kayası, Roma'da hainlerin yargılandığı ve infaz edildiği tarihi bir mekandır. Sahnenin simgeselliği, Tarpeia'nın düşüşüyle Roma'nın toplumsal düzenini koruyan sert adalet anlayışını vurgular (Claridge, 1998: 190; Vacinová, 2017: 47-50; Welch, 2015: 76-78). Frizdeki figürlerin konumu ve etkileşimi, sahnenin dramatik yapısını destekler. Tarpeia'nın merkeze yerleşimi, cezalandırılma eyleminin sahnedeki en önemli an olduğunu vurgular ve izleyicinin dikkatini bu dramatik duruma çeker. Sabin askerlerinin kalkanlarıyla Tarpeia'yı ezmesi, fiziksel ve sembolik olarak cezalandırmanın şiddetini gösterirken, figürlerin yakınlığı sahnedeki gerilimi artırır. Arka plan figürleri ise sahnenin ideolojik anlamını güçlü kılarak olayın politik boyutunu ortaya koyar (Vacinová, 2017; Albertson, 1990; Claridge, 1998). Tarpeia'nın cezalandırılması sahnesi, Roma'nın adalet anlayışını ve toplumsal düzenini vurgulayan güçlü bir mitolojik anlatıdır (Schneider, 1986: 90).

Bu sahnede Tarpeia'nın yüz ifadesi, korku ve çaresizliği yansıtırken, beden dili teslimiyet ve yenilgiyi anlatır. Figürdeki giysi detayları ve vücut pozisyonları, sahnedeki dramatik gerginliği ve trajediyi güçlendirir. İkonografide Tarpeia, Vestal Bakiresi olarak temsil edilir. Onun düşüşü, Roma'nın kutsal düzenine yönelik tehdidin görsel ve sembolik ifadesidir. Sabine askerlerinin üzerindeki kalkanlar sadece fiziksel bir silah değil, aynı zamanda bir cezalandırma aracı olarak sembolik anlam taşır. Bu sahne, Roma siyasi ideolojisinde hainliğin cezasının ne kadar ağır olduğunu vurgulamakta ve Tarpeia figürüyle Roma toplumu için bir uyarı niteliği taşımaktadır (Claridge, 1998: 190-193; Welch, 2015: 76-78). Sahnedeki figürlerin konumu ve aralarındaki etkileşim, anlatının dramatik yapısını güçlendirir. Tarpeia'nın merkezi pozisyonu, izleyicinin dikkatini cezanın ve ihanetin trajedisinin üzerine çeker. Silahların ve kalkanların yoğun kullanımı, fiziksel baskıyı ve cezalandırmanın şiddetini temsil ederken, figürlerin yüz ifadeleri ve beden dilleri anlatının psikolojik boyutunu ortaya koyar (Vacinová, 2017; Albertson, 1990; Claridge, 1998). Tarpeia'nın cezalandırılması sahnesi, Roma'nın adalet ve disiplin anlayışını sembolize eden güçlü bir ikonografik anlatıdır (Schneider, 1986: 97).

Tarpeia'nın cezalandırılması sahnesi yüksek işçiliği ile öne çıkar. Bu sahne, mermer yüzey üzerine yüksek rölyef tekniğiyle işlenmiş olup, figürlerin hacimli ve derinlikli bir şekilde kabartılmasıyla üç boyutlu bir drama yaratılmıştır. Tarpeia'nın figürü, dramatik gerilim ve trajedinin merkezinde yer alırken yüz ifadesi, beden dili ve hareketleriyle anlatının duygusal yoğunluğunu artırır. Sahnedeki askerlerin figürleri ise fiziksel güç ve sertliği yansıtacak biçimde detaylı kas yapıları, zırhları ve silahlarıyla işlenmiştir. Bu teknik detaylar, sahnenin hareketliliğini ve dramatikliğini vurgulamaya hizmet eder (Claridge, 1998: 193-195; Vacinová, 2017: 51-54). Kompozisyon açısından, figürlerin dinamik yerleşimi ve katmanlanması, sahnedeki aksiyonun akışkan ve dramatik olmasını sağlar. Tarpeia'nın cezalandırılması sahnesinde figürlerin arasındaki etkileşim ve öne arkaya konumlandırma derinlik hissini artırırken, figürlerin birbirine yaslanması

ve hareket yönleri anlatının yoğunluğunu pekiştirir. Ayrıca, yüz ifadelerinin ve mimiklerin detaylandırılması, dramatik gerilimin görsel anlatımında teknik ustalığın göstergesidir (Levha 23). Rölyef üzerindeki çizgi ve dokular, özellikle giysi katmanları ve beden anatomisi üzerinde hem estetik hem de anlatı işlevini destekler (Claridge, 1998: 194; Vacinová, 2017: 53). Malzemenin sağlamlığı ve işçiliğin kalıcılığı, Roma devletinin ideolojik devamlılığını simgeler. Bu bağlamda, Bazilika Aemilia'daki Tarpeia sahnesinin teknik özellikleri, sadece estetik bir gösterge değil, aynı zamanda Roma'nın siyasi ve kültürel ideolojisinin görsel bir yansımasıdır. Sahnenin yüzey işçiliği ve derinlik kullanımı, izleyiciye hem mitolojik trajediyi hem de Roma'nın hukuk ve disiplin anlayışını hatırlatır (Claridge, 1998: 195; Vacinová, 2017: 54). Tarpeia'nın cezalandırılması sahnesinin teknik işçiliği, Roma sanatının dramatik ve sembolik anlatı kapasitesini ortaya koyar (Schneider, 1986: 100).

Bazilika Aemilia Frizleri'nin barbar tasvirleriyle ilişkisi, barbar figürleri içeren ileri dönem Roma eserleri ile karşılaştırıldığında daha az belirgindir. Frizlerde barbarlar, net bir "öteki" olarak değil, Roma'nın erken düşmanları (Sabine'ler gibi) şeklinde sunulur (Ramages, 1991: 99). Savaş sahneleri, Roma'nın fetih ruhunu yüceltir ancak stereotipik barbar ikonografisi (örneğin, kürk tunikler, falx silahları) eksiktir (Mattingly, 2014: 40). Sabine kadınlarının kaçırılması sahnesi, kültürel olarak Roma'ya yakın topluluklarla çatışmayı betimleyerek ötekilik algısının henüz tam şekillenmediğini gösterir (Ferris, 2000: 29). Roma askerlerinin kısa tunikleri ve kalkanları, düzenli bir askeri yapıyı yansıtırken, düşman figürler daha az detaylı işlenmiştir (Kleiner, 1992: 57). Bu, Cumhuriyet döneminin sonlarında barbar kavramının daha az ideolojik bir şekilde işlendiğini ortaya koymaktadır (Elsner, 1995: 170). Frizler, Roma'nın erken mücadelelerini mitolojik bir bağlama yerleştirerek toplumsal birliği ve köken mitlerini vurgulamaktadır (Stewart, 2008: 122). Bazilika Aemilia, Roma'nın siyasi ve ticari merkezi olan Forum Romanum'da yer alarak, frizlerin geniş bir izleyici kitlesine hitap

ettiğini gösterir (Claridge, 1998: 142). Frizler, Cumhuriyet döneminin sonlarında Roma'nın köken mitlerini ve toplumsal birliğini yüceltmek için tasarlanmış, Augustus öncesi propaganda sanatının bir örneğini sunmaktadır (Tuck, 2015: 92). Augustus dönemiyle karşılaştırıldığında frizler, Cumhuriyet'in geçiş aşamasını yansıtmakta olup ötekilik algısı, henüz imparatorluk dönemindeki gibi net bir ideolojik söyleme dönüşmemiştir (Pollini, 2012: 178). Sabine'lerle mücadele, Roma'nın birleşme sürecini simgelerken, barbar tasvirlerinin sınırlı olması, dönemin daha içe dönük bir propaganda anlayışını yansıtmaktadır (Rose, 2005: 50). Frizler, Roma'nın kökenlerini ve toplumsal birliğini kutlayarak barbar tasvirlerini dolaylı olarak erken mücadeleler üzerinden işlemektedir (Stewart, 2008: 122). Bazilika Aemilia Frizleri, Roma'nın erken dönem mücadelelerini ve toplumsal birliğini vurgulayan önemli bir propaganda aracıdır (Schneider, 1986: 107).

5.2. Roma İmparatorluk Anlatılarında Barbar İmgesinin Kuruluşu: Julius-Claudius Hanedanı Döneminde Fetih, Güç ve Propaganda

Augustus, asıl adıyla Gaius Octavius Thurinus, M.Ö. 63'te doğmuş, Julius Caesar'ın evlatlık oğlu olarak Roma siyasetine girerek M.Ö. 27'de Senato tarafından Augustus unvanını alarak Roma İmparatorluğu'nun ilk imparatoru olmuştur. M.S. 14'e kadar süren saltanatı boyunca Roma'da iç barışı sağlamış, idari ve askerî reformlar yapmış, kültürel propaganda araçlarıyla imparatorluğun temellerini atmış ve Pax Romana'nın (Roma Barışı) simgesi olmuştur (Goldsworthy, 2014: 19; Everitt, 2006: 27). Augustus döneminde Roma, geniş bir imparatorluk haline gelmiş ve sınır güvenliği büyük önem kazanmıştır. Barbar toplumlarla ilişkilerinde Augustus, Roma sınırlarını özellikle kuzey ve doğuda güvence altına almak amacıyla stratejik seferler gerçekleştirmiştir.

Kuzeyde Germen ve Kelt kabilelerine karşı Ren ve Tuna nehirleri boyunca Limes adı verilen sınır savunma sistemini güçlendirmiştir. Bu sınır hattı, barbar akınlarına karşı etkili bir bariyer oluşturmuş, aynı zamanda barbar kabilelerden bazılarını Roma'nın müttefiki veya müstahdem halk (foederati) olarak kabul ederek daha karmaşık ancak kontrollü bir sınır sistemi kurmuştur (Potter, 2013: 45; Syme, 1939: 215). M.Ö. 12-9 yılları arasında Varus felaketiyle sonuçlanan Germanik seferleri gibi askerî mücadeleler, Roma'nın kuzey Avrupa'daki kalıcı hakimiyetini sınamıştır (Woolf, 1998: 72). Doğu sınırlarında Augustus, Parthlarla doğrudan savaştan ziyade diplomasi ve client-krallıklarla sınırların istikrarını sağlamayı tercih etmiştir. Bu strateji, Parthların daha düzenli devlet yapısı nedeniyle Roma'nın doğu siyasetinde etkili olmuştur (Millar, 2002: 38). Tüm bu uygulamalar, Augustus'un imparatorluk sınırlarını genişletmekten çok sağlam savunma hatlarıyla güvenliği hedeflediğini gösterir. Barbar toplumlarla olan ilişkilerinde hem askerî güç hem de diplomasi ve ittifak yoluyla sınırları yönetmiştir. Bu yaklaşım, Pax Romana döneminin temel taşlarından biridir (Syme, 1939: 210; Potter, 2013: 50).

Tiberius Claudius Nero, Augustus'un evlatlığı ve üvey oğlu olarak M.S. 14'ten 37'ye dek Roma İmparatoru olmuştur. Saltanatı boyunca genellikle çağdaşlarından daha içe dönük ve karamsar biri olarak tanımlanmış, özellikle kuzey sınırlarında askerî faaliyetler düzenlemiş ve barbar kabilelere karşı sert politikalar izlemiştir (Barnes, 1982: 17). Pannonia ve Germania'daki lejyonların doğal şartlar ve askerî ödemelerde yaşanan sorunlardan dolayı isyanları bastırılmış, Germanicus'un komutasında Ren'in ötesinde askerî seferler düzenlenerek barbar kabilelere ağır darbeler vurulmuştur (Tacitus, M.Ö. 56-117; Barnes, 1982: 179). Bu dönem içinde Germanicus, Teutoburg Ormanı'nda kaybedilen lejyonların sancağını geri alarak Roma'nın barbarlara karşı güçlü duruşunu simgelemiştir. Tiberius, kişisel olarak daha çok yönetimde sert ve otoriter uygulamalarla bilinirken sınır bölgelerinde askerî güçle barışı sağlama politikalarını desteklemiştir

(Tacitus, Germania, 98; Leadbetter, 2009: 110). Tiberius, savaşçılıkla birlikte diplomasi ve politikaları da birleştirmiştir. Balkanlardaki karışıklıkları ve barbar akınlarını askerî reformlar, sınır tahkimatları ve barbar askerlerin Roma ordusuna entegrasyonu yoluyla kontrol altına almaya çalışmıştır (Barnes, 1982: 185; Veyne, 1990: 123). Bu kapsamda, barbar toplumların Roma düzenine dahil edilmesi ve sınır güvenliğinin sağlanması temel hedef olmuştur (Levick, 1990: 35).

Claudius, asıl adıyla Tiberius Claudius Caesar Augustus Germanicus, M.S. 41-54 yılları arasında Roma İmparatoru olarak hüküm sürmüştür. Julius-Claudius hanedanının dördüncü imparatoru olup, siyasi ve askerî açıdan beklenmedik bir figür olarak tarihe geçmiştir. Fiziksel engellerine ve siyasi zayıflıklarına rağmen Roma'nın sınırlarını genişletmiş, özellikle Britanya'nın fethi ve idaresiyle tanınmıştır (Levick, 1990: 35). Claudius'un saltanatı, Roma'nın hem iç politikasını hem de dış sınırlarını güçlendirmeye yönelik aktif askeri ve idari politikalarıyla karakterize edilir. Claudius'un barbar toplumlarla ilişkileri, Roma'nın sınırlarını genişletme ve güvenlik politikalarını kuvvetlendirmek üzerine odaklanmıştır. En önemli başarısı Britanya'nın fethi (M.S. 43) olup, bu operasyonla Britanya'yı Roma egemenliği altına almış ve sınır savunmasını sağlamlaştırmıştır (Mattingly, 2006: 104). Bu sefer, Roma ordusunun barbar kabilelere karşı büyük bir askeri mücadele vererek toprak kazanmasının somut bir örneğidir. Claudius'un Britanya'daki fethi, Roma'nın kuzeybatı sınırlarında kalıcı kontrolü artırmış ve barbar topluluklarının Roma yönetimine entegrasyon sürecini hızlandırmıştır. Claudius, Germanic kabileler ve diğer barbar gruplarla da çeşitli çatışmalar ve diplomatik ilişkiler yürütmüştür. Özellikle Galatlar gibi Doğu Avrupa'daki kabilelerle olan mücadeleleri ile, Roma sınırlarının doğusunda güvenlik önlemleri almıştır (Southern, 2001: 140). Claudius'un döneminde Naissus Muharebesi'nde Galatlar büyük bir yenilgiye uğratılmış, bu zaferle Claudius "Gothicus" unvanını kazanmıştır (Birley, 1999: 220). Aynı dönemde Alamanni gibi Germen kabileleri de Roma topraklarına saldırmış,

Claudius'un yönettiği askerî seferlerle bu kabileler etkisiz hale getirilmiş, sınırlar korunmuştur. Claudius döneminde barbar toplumlarla ilişkiler sadece savaşla sınırlı kalmamış, aynı zamanda sınırlar boyunca savunma yapılarının inşası ve barbar kabilelerin Roma ordusuna ve yönetimine entegrasyonu da önemli olmuştur. Bu kapsamda barbar kökenli askerlerin Roma ordusu içinde artması ve yerel barbar topluluklarıyla yapılan federasyon anlaşmaları Roma'nın sınır güvenliğini güçlendirmiştir (Potter, 2013: 100). Bu politikalar, Roma'nın barbar toplumlara karşı hem askerî üstünlük kurmasını hem de onları sistem içinde denetim altında tutmasını sağlamıştır. Ekonomik ve kültürel etkileşimler açısından, Claudius dönemi barbar toplumlarla ticaret ve sanatın da geliştiği bir dönemdi. Roma parası ve kültürel etkiler barbar bölgelerinde yaygınlaşmış, yerel halklar Roma yönetimine uyum sağlamaya çalışmıştır (Woolf, 1998: 170). Bu durum, Roma'nın barbar toplumlar üzerindeki uzun vadeli hegemonya stratejisinin bir parçası olmuştur. Claudius'un barbar toplumlarla olan ilişkileri, Roma'nın görünüşte zayıf görünen ama sınırlarını etkin şekilde koruyan ve genişleten bir imparatorluk yapısına dönüşmesini sağlamıştır. Askerî zaferler, diplomasi, entegrasyon ve imparatorluk sınırlarını tahkim etme faaliyetleri bu dönemin belirleyici özellikleri olarak öne çıkar (Birley, 1999: 230; Southern, 2001: 150).

Julius-Claudius hanedanı döneminde, Roma'nın barbar toplumlara yönelik ilişkisi karmaşık ve çok katmanlı bir yapıya sahipti. Bu dönemde barbarlar, Roma'nın iç refahını ve sınır güvenliğini tehdit eden hem düşman hem de potansiyel müttefik olarak görülmekteydi. Caesar'ın Galya seferleri sırasında barbarlar özellikle Germen kabileleri, Romalıların propaganda ve diplomasi araçlarıyla yaklaşık olarak "vahşi ve medeniyetten uzak" olarak betimlenmiş, böylece Roma vatandaşlarının barbarlara karşı duyduğu üstünlük ve hiyerarşik farklılık güçlendirilmiştir (Modzelewski, 1961: 15-30). Bu anlatım, barbarları Roma düzenine tehdit oluşturan düzensiz ve tehlikeli gruplar olarak karikatürize ederken, bir yandan da imparatorluğun sınırlarını koruma gerekliliğini

meşrulaştırmıştır. Julius-Claudius döneminde Roma'nın barbarlara yönelik propaganda söylemi, onların kültürel ve ahlaki olarak Roma'nın karşıtı biçimde sunulmasına dayanıyordu. Barbarlar "medeni olmayan, kontrolsüz tutkuların peşinden koşan, cahil ve düzensiz" insanlar olarak tanımlanmıştır ve bu durum, Roma'nın kendi kendini "medenileştirilmiş" ve "düzenli" olarak idealize ettiği bir karşıtlık üretmiştir (Sinor, 2021: 83). Bu propaganda, Roma toplumunda barbarlara karşı derin kök salmış önyargılar yaratmakla kalmamış, aynı zamanda sınır bölgelerinde yaşayan barbarların Roma'ya sadakatini sağlamak için psikolojik araç olarak da kullanılmıştır. Roma'nın barbarlara karşı yürüttüğü propaganda aynı zamanda militarist ve ideolojik işlev taşımış, Roma ordusunun ve kurumlarının üstünlüğüne vurgu yapmıştır. Romalılaştırma, yani barbarların Roma yaşam tarzını, kanunlarını ve davranış biçimlerini benimsemesi, dönemin başlıca stratejilerinden biriydi ve bu süreç propagandayla desteklenmiştir (Badea, 2014; Cathala, 1991). Roma, barbarlar arasındaki aşiretçi düzeni ve parçalanmışlığı vurgulayarak kendi merkeziyetçi ve disiplinli yapısını yüceltti. Böylece barbarlar, bir yandan tehdit olarak algılanırken diğer yandan Roma'nın hâkimiyetini meşrulaştıran bir unsur olarak da işlev gördü (Buşu & Teodorescu, 2016: 295).

Sonuç olarak, Julius-Claudius hanedanlığı döneminde barbarlara karşı yürütülen propaganda, onların "ötekileştirilmesi" ve "medenileştirilmesi" süreçlerini bir arada içermiştir. Roma, barbarlara yönelik bu karmaşık tutumuyla hem askeri saldırılara meşruiyet kazandırmış hem de barbarların Roma toplumuna entegrasyonunu teşvik etmiştir. Propaganda, barbarları hem düşman hem de dönüştürülmesi gereken "öteki" olarak tanımlamış, bu sayede Roma'nın hem iç hem dış politikalarında araçsallaştırılmıştır (Buşu & Teodorescu, 2016: 295).

5.2.1. Apollo Sosianus Tapınağı Frizleri

Apollo Sosianus Tapınağı Frizleri, Roma'da Campus Martius'ta, Marcellus Tiyatrosu'nun hemen kuzeyinde ve Porticus Octaviae'nin doğusunda yer alan tapınak kalıntıları arasında keşfedilmiştir. Tapınağın ilk kuruluşu M.Ö. 433 yılına, bir veba salgınına karşı Apollo Medicus'a adanmasına dayandırılsa da frizlerin ilişkilendirildiği son biçim, Gaius Sosius tarafından M.Ö. 34-32 yıllarında gerçekleştirilen yeniden inşa dönemine tarihlenir (Coarelli, 2007: 315). Frizlerin arkeolojik olarak gün yüzüne çıkarılması 20. yüzyılın başlarında gerçekleşmiştir. 1926-1932 yılları arasında, Marcellus Tiyatrosu'nu izole etmek amacıyla çevredeki Orta Çağ yapıları yıkıldığında, tapınağın yıkılmış kolonları ve diğer kalıntıları ortaya çıkarılmıştır. 1937-1938 yıllarında ise podium ve friz parçaları bulunmuştur. Özellikle tapınağın cella duvarlarını süsleyen frizler, bu dönemde keşfedilmiş ve bazı bölümleri Centrale Montemartini Müzesi'nde sergilenmek üzere restore edilmiştir (Kleiner, 1992: 69). Apollo Sosianus Tapınağı Frizleri, tapınağın hem pedimentinde hem de cella içindeki dekoratif şeritlerde yer alan rölyeflerden oluşur. Pediment frizleri, Hellenistik dönemden taşınan bir Amazonomakhia (Amazonlarla savaş) sahnesini tasvir etmektedir. Bu sahnelerde, Yunan kahramanları (muhtemelen Herakles ve Theseus) Amazon savaşçılara karşı mücadele ederken betimlenirken, Athena ve Nike'nin varlığı zaferi sembolize etmektedir. Figürler, dinamik pozlarda ve detaylı zırhlarla işlenmiş olup savaşın kaotik doğasını yansıtan dramatik bir kompozisyon sergilenmektedir. Bu pediment dekorasyonu, M.Ö. 5. yüzyıl Yunan sanatından alındığı için, Roma bağlamında yeniden yorumlanmış bir ithal eser olarak öne çıkmaktadır (Strong, 1988: 103). Cella içindeki frizler ise Augustus'un M.Ö. 29'daki üçlü zaferine (triple triumph) atıfta bulunan sahneler içerir. Bu rölyefler, Roma askerlerinin barbar kabilelere karşı savaşını ve zafer alayını tasvir eder. Askerler, tipik Roma lejyoner teçhizatıyla (lorica segmentata, gladius ve scutum) betimlenmişken, düşman figürleri

daha az düzenli kıyafetler ve silahlarla gösterilmiştir. Frizlerdeki figürlerin yüz ifadeleri ve hareketleri, Hellenistik sanatın dramatik etkisini taşırken, Roma sanatının narratif derinliğiyle birleşir (Kleiner, 1992: 70). Ayrıca, cella içindeki dekorasyon, Plinius'un bahsettiği gibi, Yunanistan'dan getirilen sanat eserleriyle (örneğin Niobidler grubu) zenginleştirilmiş olup bu da tapınağın bir sanat galerisi gibi işlev gördüğünü düşündürür (Vermeule, 1968: 152). Pedimentteki Amazonomakhi frizleri, beyaz mermerden yüksek rölyef tekniğiyle oyulmuş olup, rölyeflerin derinliği figürlerin yüzeyden belirgin şekilde çıkmasını sağlar ve gölgelerle hareket etkisi yaratır. Cella içindeki frizler ise Afrika mermerinden yapılmış ve sütun sıralarının alt kısmına yerleştirilmiştir. Bu frizler, yaklaşık 1 metre yüksekliğinde ve tapınağın iç çevresini kaplayacak uzunlukta tasarlanmıştır (Coarelli, 2007: 316). Tapınağın dış cephesinde kullanılan traverten bloklar, mermerle kaplanmıştır. Frizler ise destek yapısına yerleştirilen mermer levhalar üzerine oyulmuştur. Bu durum, mimarların mermerin yük taşıma kapasitesine henüz tam güvenmediği bir geçiş döneminin bir özelliği olabilir (Strong, 1988: 104).

Apollo Sosianus Tapınağı frizlerinde yer alan figürler ve olaylar, Roma İmparatorluğu'nun politik, dini ve askeri temalarını yansıtan karmaşık ve zengin bir anlatıya sahiptir. En belirgin figürler arasında Roma askerleri, mitolojik tanrılar, özellikle Apollon ve onun kutsal figürleri bulunur. Askerler, genellikle Roma'nın barbar kabilelere karşı kazandığı zafer sahnelerinde yer alır ve savaşçı pozisyonlarında kalkanlar, mızraklar ve zırhlarla betimlenmişlerdir. Bu sahnelerdeki figürlerin hareketleri ve etkileşimleri, askeri disiplin, güç ve düzenin ideolojik görselleştirilmesini sağlar (Claridge, 1998: 240). Mitolojik bağlamda, Apollon'un iyileştirici, kehanet ve ışık tanrısı olarak temsil edildiği sahneler tapınağın kutsal işlevini yansıtır. Bu sahnelerde Apollon genellikle karakteristik uzun yay ve lir ile veya kutsal hayvanları eşliğinde betimlenir. Ayrıca tapınağın iç dekorasyonunda kutsal ritüeller, festival sahneleri ve tanrının doğası hakkında çeşitli anlatımlar bulunur. Bunlar, Roma dini ve kültürel yaşamındaki Apollon'un merkezi

rolünü gözler önüne serer (Welch, 2015: 110). Frizlerde ayrıca, Roma'nın siyasi tarihini ve ideolojisini yansıtan alegorik figürler de mevcuttur. Bu figürler, Roma'nın genişlemesi ve politik gücünün görsel birer temsili olarak, zafer temalarını ve Roma'nın kutsal görevini öne çıkarırlar. Bu bağlamda frizler, Roma egemenliğinin sürekliliği ve kutsallığını vurgulamak için mitolojik ve tarihsel sahneleri sentezler (Zanker, 1995: 178).

Apollo Sosianus Tapınağı frizlerinin ikonografik özellikleri, Roma'nın siyasi ve dini ideolojilerini görsel olarak yansıtan zengin tematik ve sembolik unsurları içerir. Özellikle Roma'nın askeri zaferleri, Apollon'un mitolojik ve kutsal doğası ile birleştirilerek işlendiği görülür. İkonografide Roma askerlerinin soğukkanlı ve disiplinli duruşlarıyla zafer sahneleri etkileyici bir anlatım kazanır ve bunlar, Roma'nın egemenlik ve düzenin simgesi olarak vurgulanır. Apollon ise yaygın olarak ışık, müzik ve kehanet tanrısı olarak uzun yayı, lir'i ve kutsal simgeleriyle tasvir edilir. Bu figürlerin yer aldığı sahneler, tapınağın kutsal işlevine ve Apollon kültünün Roma dini yaşamındaki önemine işaret eder (Claridge, 1998: 240; Welch, 2015: 110). İkonografik detaylar, Roma'nın zaferlerini kutlama amacıyla tarihi ve mitolojik motiflerin iç içe geçtiği sahneler yaratır. Zafer sahneleri genellikle düşman kabilelerin yenilgisi, Roma askerlerinin cesareti ve disiplinini gösterir. Bu unsurlar, Roma'nın siyasi otoritesi ve askeri başarısının birer simgesi olarak ikonografiye dahil edilmiştir. Ek olarak tapınaktaki Apollon betimlemeleri, tanrının iyileştirici ve doğaüstü güçlerini vurgulayan dini ritüelleri yansıtan sahnelere sahiptir. Böylece tapınak frizleri hem şehri koruyan ilahi gücü hem de Roma toplumsal yapısını ve tarihsel süreçlerini birleştirir. Sembolik unsurların yoğun olduğu frizlerde, Apollon figürünün yanında onun kutsal simgeleri ve insanlar üzerindeki etkileri ikonografik olarak belirgindir. Hem insani hem de tanrısal özelliklerin birleşimi tapınağın kutsal atmosferini desteklerken, sahnelerdeki figürlerin düzenlenişi, kontrastlı duruşlar ve dramatik mimikler anlatıya derinlik katmaktadır (Zanker, 1995: 178).

Apollo Sosianus Tapınağı frizleri, Roma'nın askeri zaferlerini kutlayan ve mitolojik unsurlarla zenginleştirilmiş karmaşık sahneler içerir. Roma askerleri genellikle düzenli giyimli, disiplinli ve organize bir biçimde betimlenirken, barbar figürler daha vahşi, dağınık ve farklı etnik özelliklerle öne çıkar. Bu kontrast, Roma'nın savunma ve saldırı kabiliyetini, düzen ve kaos arasındaki farkı simgeler. Frizlerde yer alan figürler arasında Roma komutanları, askerler, barbar savaşçılar, silahlı savaşçılar ve bazen savaş alanında yaralanmış ya da yenilmiş figürler yer alır. Roma tarafında, lider figürler güçlü duruşları ve zafer sembolleriyle ön plandadır. Barbar figürler ise daha çok Roma ordusuna karşı koyan ancak sonunda mağlup olan unsurlar olarak görünür. Bu sahneler, Roma'nın askeri kudretinin ve barbar karşısındaki üstünlüğünün ideolojik ve politik propagandası olarak işlev görür (Claridge, 1998: 241; Welch, 2015: 110). İkonografik anlatı açısından bu sahneler, Roma'nın barbar kabilelere karşı kazandığı zaferlerin dramatik anlatımlarıdır. Savaş sahneleri, çatışma anlarının yanı sıra zafer ve ele geçirme sahnelerini de içerir. Frizlerde barbarların teslimiyeti, kaçışı veya savaş alanında yenilgisi temasına sıkça rastlanır. Bu sahneler, Roma'nın hem askeri gücünü hem de yükselen egemenliğini kutlayan mitolojik ve tarihsel anlatım biçimlerini yansıtır (Zanker, 1995: 178).

Barbarlarla olan sahnelerin ikonografik özellikleri, Roma'nın askeri zaferlerini ve barbarlara karşı üstünlüğünü vurgulayan güçlü simgesel anlatımlarla karakterizedir. Frizlerde barbarların esir alınma anları sahneye dramatik bir gerilim katar. Tutsak barbar figürleri teslim olmuş pozisyonda betimlenmiştir (Levha 24). Bu durum, Roma'nın hem askeri başarısını hem de düşmanları üzerindeki üstünlüğünü ve kontrolünü simgeler. Sahnelere dahil edilen savaş ve teslimiyet anlatıları, Roma'nın dış düşmanlarına karşı kendini koruma ve genişleme politikasını meşrulaştırmak için ikonografik bir araçtır. Bu ikonografide kullanılan simgeler, silahlar, kalkanlar, esirlerin pozisyonları ve Roma askerlerinin zafer hareketleri, Roma'nın ideolojik zafer temalarını görsel olarak

pekiştirilmekte ve Apollon'un kutsallığı ve koruyuculuğu ima edilmektedir. Apollon figürü, organizasyon ve düzeni simgelerken, barbarların savaştaki yenilgisi Roma'nın ilahi desteğini ve kaderini yansıtır. Frizlerde kullanılan dramatik kontrastlar ve figürlerin düzenlenişi hem estetik hem de ideolojik işlev görür (Welch, 2015: 113). Barbarlarla olan sahnelerin teknik özellikleri, Roma heykel rölyef sanatında yüksek ustalık ve anlatı gücünü yansıtan detaylarla ön plana çıkar. Bu sahnelerde, figürlerin hacimselve üç boyutlu etkisini artırmak amacıyla yüksek rölyef tekniği kullanılmıştır. Mermer yüzeye işlenen rölyefler, figürlerin kas yapıları, giysi kıvrımları ve yüz ifadeleri gibi anatomik detaylarda büyük titizlikle işlenmiştir. Bu detaylandırma, sahnelerdeki dramatik çatışma ve gerilimi güçlendirmekte ve savaşın yoğunluğunu ve dinamik hareketliliğini izleyiciye etkin biçimde aktarmaktadır (Claridge, 1998: 241; Welch, 2015: 112; Kaplan, 2021: 7; Zanker, 1995: 180). Frizlerin kompozisyonunda figürler, aksiyonun yoğunluğunu yansıtacak şekilde birbirinin üzerine geçmiş ve katmanlanmış biçimde konumlandırılmıştır. Işık-gölge oyunu, rölyefin derinliğini artırarak figürlerin üç boyutlu algısını güçlendirir ve dramatik anlatımı destekler. Savaş sahnesinin detaylarında zırh, kalkan, mızrak ve diğer askeri ekipmanlar detaylı işçilikle yansıtılır. Bu teknik özellikler, Roma'nın askeri disiplinini ve barbarlara karşı üstünlüğünü vurgulamakta hem sanatsal hem de ideolojik işlev taşımaktadır. Teknik açıdan, tapınağın frizleri hem mimari unsurlarla uyumlu hem de izleyicinin sahnede anlatılan olaya odaklanmasını sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Mermerin dayanıklılığı ve işçiliğin uzun ömürlü oluşu, Roma'nın siyasi gücünün kalıcılığına işaret eder. Ayrıca, figürlerin hareketlerinin akıcılığı, sahnedeki çatışmanın dinamik doğasını yansıtırken, detaylı anatomi çalışmaları da tartışmasız teknik ustalığı ortaya koyar (Claridge, 1998; Welch, 2015; Kaplan, 2021).

Apollo Sosianus Tapınağı frizleri yaklaşık 1,5 metre yüksekliğinde ve değişken genişlikte olup, yüksek rölyef (alto-relievo) ve daha düşük rölyef (basso-relievo) teknikleriyle işlenmiştir. Figürler, hacim ve derinlik hissi verilerek üç boyutlu bir

görünüm sağlamasıyla dikkat çekmektedir. Anatomik doğruluk ve detay işçiliği, figürlerin kas yapıları, yüz ifadeleri ve giysi kıvrımları üzerinde titizlikle uygulanmıştır. Bu teknik detaylar, sahnelerdeki dramatik dinamikleri ve hareketleri güçlendirir. Kompozisyon genellikle yatay bir düzlemde figürlerin ritmik ve dengeli yerleşimine dayanarak anlatının akıcılığı ve izleyicinin görsel dikkati yönlendirilir (Claridge, 1998: 241; Kaplanoğlu, 2021: 134). Frizlerde özellikle ışık ve gölge oyunları ustaca kullanılmış, böylece figürlerin yüzeyinde dramatik etki artırılmıştır. Kalkanlar, zırhlar, kılıçlar ve diğer detaylar rölyefte özenle işlenerek hem sanatsal hem de ideolojik işlev yüklenmiştir. Bu teknik unsurlar, Roma'nın askeri disiplinini ve mitolojik güçlü tanrı Apollon'un kutsal gücünü vurgulamak üzere bir araya getirilir. Ayrıca, frizin mimari yapıya entegrasyonu ve malzeme özellikleri (mermerin dayanıklılığı) uzun ömürlü bir görsel anlatım oluşturulmasına olanak tanır (Welch, 2015: 112; Zanker, 1995: 180).

Apollo Sosianus Frizleri, Roma sanatında barbar tasvirlerinin evriminde bir köprü görevi görür. Cumhuriyet döneminden İmparatorluk dönemine geçişte, barbarlar henüz Trajanus Sütunu'ndaki gibi detaylı ve stereotipik bir şekilde betimlenmese de cella frizleri bu geleneğin erken bir örneğini sunmaktadır (Ramages, 1991: 100). Augustus'un M.Ö. 29'daki üçlü zaferine atıfta bulunan frizler, bazı akademisyenler tarafından kuzey barbarlarına (muhtemelen German kabileler) karşı kazanılan zaferlerin tasviri olarak yorumlanmaktadır (Vermeule, 1968: 153). Pedimentteki Amazonomakhi sahnesi ise farklı bir bağlam sunmaktadır. Augustus döneminde bu frizin tapınağa eklenmesi, Roma'nın Hellenistik dünyayı fethetmesi ve kültürel üstünlüğünü ilan etmesi olarak yorumlanabilir (Zanker, 1988: 192). Ancak bu sahneler doğrudan Roma'nın tarihsel fetihlerinden ziyade mitolojik bir anlatıya dayandığı için, barbar tasvirleri daha soyut bir ideolojik mesaj taşır. Cella frizlerindeki barbarlar ise somut bir zaferi kutlamakta ve Roma heykeltıraşlığında giderek yaygınlaşan fetih temasını yansıtmaktadır (Kleiner, 1992: 71).

5.2.2. Carpentras Kemeri Frizleri

Carpentras Kemeri (Levha 25) günümüzde Fransa'nın Provence-Alpes-Côte d'Azur bölgesinde yer alan Carpentras kasabasında bulunmaktadır. Antik dönemde bu bölge, Carpentoracte Meminorum olarak bilinen bir Roma yerleşimi olup Galya Narbonensis eyaletinin bir parçasıdır (Kleiner, 1992: 93). Kemer, M.Ö. 1. yüzyılın sonlarında, büyük olasılıkla Augustus döneminde (M.Ö. 27-M.S. 14) inşa edilmiştir ve bu tarihleme, mimari stili ve dekoratif unsurları temel alınarak yapılmıştır (Coarelli, 2007: 384). Carpentras Kemeri, yaklaşık 6 metre yüksekliğinde ve 5 metre genişliğinde tek açıklıklı bir zafer kemeridir (Ward-Perkins, 1981: 150). Rölyeflerin üst kısmında zaferin kalıcılığını ve Roma'nın bereketini simgelemek amacıyla trofe sembolleri (düşman silahlarının bir araya getirilip sergilenmesi) ve bitkisel motifler (örneğin, palmiye dalları, meşe yaprakları) yer almaktadır. Kemerin üstünde bir zamanlar Augustus'un heykelinin veya bir yazıtın bulunduğu düşünülse de bu kısım günümüze ulaşmamıştır (Coarelli, 2007: 385). Kemerin mimari tasarımı, Roma'nın eyaletlerdeki sade ama etkili propaganda sanatını yansıtırken, rölyeflerin işçiliği, yerel ustaların Roma standartlarına uygun yetkinliğini ortaya koymaktadır (Hölscher, 2004: 47).

Carpentras Kemeri'nin Batı yüzündeki "Germanya'dan alınan tutsaklar" sahnesi, Roma'nın Germen kavimlerine karşı kazandığı zaferi ve tutsak edilen düşmanların teslimiyet anını betimleyen önemli bir rölyeftir. Sahnedeki figürler, Roma askerleri ve Germen tutsaklar olmak üzere iki ana gruba ayrılır. Roma askerleri düzenli askeri kıyafetleriyle, disiplinli ve güçlü bir duruş sergilerken Germen tutsaklar genellikle çıplak veya sade giysilerle, boyun eğmiş şekilde tasvir edilir. Bu tasvirler, Roma'nın üstünlüğünü ve Germenlerin yenilgisini somutlaştırır (Claridge, 1998: 305; Kleiner, 1992: 158; Jones, 2014: 210). Olaylar bağlamında, sahne Roma ordusunun Germen kabilelerini mağlup edip tutsak olarak aldığı anı yansıtır. Tutsakların teslim oluş anı

dramatik ve somut bir şekilde gösterilmiş, özgürlüklerini yitirmiş, ele geçirilmeye razı olmuş bireyler olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca sahnede, Roma'nın askeri gücünün ve egemenliğinin simgesi olarak standart taşıyıcıları, komutanlar ve silahlı askerler yer almaktadır. Bu kompozisyon, Roma'nın askeri zaferini ve siyasi otoritesini güçlü bir propaganda unsuru olarak kullanır (Jones, 2014: 212). Kompozisyon açısından, Roma askerleri figürleri güçlü ve dik duruşlarıyla sahnenin ön planında yer alırken, tutsaklar daha küçük, zayıf ve teslimiyet içerikli pozisyonlarda arka planda veya alt kısımda düzenlenmiştir. Bu düzen, Roma'nın üstünlüğünü vurgular ve izleyicide zafer anının gücünü ve etkisini pekiştirir. Figürlerin yüz ifadeleri ve beden dili, sahnenin dramatik anlatımını artıran önemli unsurlardır (Jones, 2014; Claridge, 1998; Kleiner, 1992). Sahne, Roma'nın Germen kavimlerini mağlup edip onları teslim almaya zorladığı askeri başarıyı ve siyasi üstünlüğü simgeleyen çok katmanlı ve zengin anlatımla öne çıkmaktadır. Sahnedeki figürler Roma askerleri ve tutsak Germen kabileleri fertlerinden oluşur. Roma askerleri, disiplinli duruşları ve askeri simgeleriyle betimlenirken, tutsak Germenler sıra dışı ve dramatik şekilde çıplak veya sade giysilerle ve teslimiyet ifadeleriyle tasvir edilir. Bu karşıtlık Roma'nın medeniyet ve askeri üstünlüğünü vurgular (Claridge, 1998: 323; Kleiner, 1992: 152; Jones, 2014: 212). İkonografik anlatımda, tutsakların çaresizliği ve teslimiyeti, vücut dili ve mimikler yoluyla güçlü bir şekilde yansıtılır. Roma askerlerinin kendinden emin ve kontrollü duruşları, sahnedeki hiyerarşik yapıyı pekiştirir. Sahnenin kompozisyonu, Roma'nın siyasi ve askeri gücünü öne çıkaran bir görsel propaganda oluşturur. Ayrıca, standart taşıyıcılar, komutan figürleri ve silahlı askerler, Roma'nın gücünü ve organizasyonunu simgeler. Bu sahne, Roma'nın düşmanlarına karşı kazandığı zaferi ve bu zaferin getirdiği siyasi hakimiyeti güçlü bir şekilde betimlemekte olup teslim olan figürlerin düzenlenişi ve görsel anlatımı, zafer propagandasının önemli bir parçasını oluşturmaktadır (Jones, 2014; Claridge, 1998; Kleiner, 1992).

Kemerin Batı yüzündeki "Germanya'dan alınan tutsaklar" sahnesi yüksek rölyef tekniği kullanılarak mermer üzerine işlenmiştir ve bu, teknik figürlere üç boyutlu bir derinlik ve hacim kazandırarak görsel dinamizmi artırır. Figürlerin kas yapıları, giysi dokuları (Levha 26) ve yüz ifadeleri gerçekçi (Levha 27) ve ayrıntılı biçimde modellenmiştir. Bu sayede tutsakların teslimiyet hali ve Roma askerlerinin disiplinli duruşu etkili şekilde vurgulanır (Claridge, 1998: 305; Kleiner, 1992: 158; Jones, 2014: 210). Kompozisyonda figürlerin düzenlenişi, sahnede hiyerarşik ve anlatımsal bir düzen oluşturur. Roma askerleri ön planda, disiplinli ve güçlü duruşlarıyla temsil edilirken, tutsak Germen kabileleri figürleri daha küçük, genellikle elleri bağlı ya da boyun eğmiş pozisyonlardadır. Figürler arasındaki bu düzen, Roma'nın üstünlüğünü ve zafer propagandasını destekler. Işık-gölge oyunları, rölyefin detaylarını belirginleştirir ve sahnenin dramatik etkisini artırır. Teknik açıdan, sahnedeki figürlerin pozisyonları ve hareketleri, anlatının dramatik yapısını destekleyecek şekilde uyumlu ve dengelidir. Rölyefin yüksek rölyef detayı, özellikle tutsakların yüz ifadelerinde ve vücut dillerinde belirgin olan çaresizlik ve teslimiyet duygularını güçlendirmek üzere kullanılmıştır. Ayrıca, Roma askerlerinin donanımı ve zırh detayları, teknik ustalığın göstergesidir. Bu teknik özellikler, sahnenin ideolojik ve sanatsal işlevlerini tüm yönleriyle yerine getirmesine olanak verir (Jones, 2014; Claridge, 1998; Kleiner, 1992).

Carpentras Kemeri'nin Doğu yüzünde yer alan sahnelerde, Roma İmparatorluğu'nun doğudaki askeri başarıları ve politik zaferleri betimlenir. Sahnede genellikle Roma askerleri, komutanları ile doğudan alınan tutsaklar ve yerel halk figürleri yer alır. Roma askerleri düzenli ve disiplinli duruşlarıyla, ağır zırhları ve silahlarıyla temsil edilir. Doğudan alınan tutsaklar ise çoğunlukla farklı kültürel kıyafetler içinde, boyun eğmiş, teslimiyet ve çaresizlik ifadeleri taşıyan pozisyonlarda gösterilir. Bu figürler arasındaki zıtlık, Roma'nın üstünlüğünü ve hakimiyet tesisini vurgular (Claridge, 1998: 312; Kleiner, 1992: 165; Jones, 2014: 220). Olaylar, Roma'nın doğu seferleri

sonucu kazandığı askeri zaferlerin kutlanmasını ve tutsakların teslimiyet anını içerir. Standart taşıyıcıları, imparator ve komutan figürleri sahnede önde yer alırken, tutsaklar genellikle arka planda ve daha küçük ölçekte tasvir edilmiştir. Bu düzenleme, Roma ordusunun disiplinini ve hem askeri hem siyasi güç simgelerini ön plana çıkarır. Sahnenin dramatik anlatımı, Roma'nın doğu fetihlerine yönelik propagandasının görsel bir yansımasıdır (Jones, 2014; Claridge, 1998; Kleiner, 1992). Roma askerleri ise güçlü ve disiplinli pozisyonlarda, düzenli zırhlar ve askeri simgelerle gösterilirken, doğulu tutsaklar ise farklı doğu kıyafetleriyle, elleri bağlı, boyun eğmiş ve teslimiyet ifadeleri taşıyan beden dilleriyle betimlenmiştir. Bu ikili figür yapısı Roma'nın üstünlüğünü ve doğu halkları üzerindeki hakimiyetini vurgular (Claridge, 1998: 312; Kleiner, 1992: 165; Jones, 2014: 220). İkonografik kompozisyon, sembolik ve dramatik figür düzenlemeleriyle Roma'nın askeri ve siyasi gücünü somutlaştırmayı amaçlar. Roma askerlerinin öne çıkarıldığı, disiplinli dizilişleri ve ritmik figür pozisyonları, ordunun mükemmeliyetini ve otoriter yapısını yansıtır. Buna karşılık tutsak figürleri daha küçültülmüş, izole edilmiş ve çaresiz pozlardadır. Bu görsel anlatım, Roma'nın doğudaki fetihlerinin propagandasını güçlendirirken, izleyicilere siyasi mesajlar iletir (Jones, 2014; Claridge, 1998; Kleiner, 1992). Doğu yüzündeki ikonografi, sadece askeri zaferleri değil, aynı zamanda Roma'nın doğu kültürleri üzerindeki egemenlik ve uyum sağlama çabalarının da görsel temsilidir. Figürlerin yüz ifadeleri, vücut dilleri ve sahne düzeni, sahnenin anlatım gücünü artıran önemli unsurlardır (Jones, 2014; Claridge, 1998; Kleiner, 1992).

Carpentras Kemeri'nin Doğu yüzündeki sahne yüksek rölyef tekniğiyle mermer yüzey üzerine işlenmiş olup, figürler yüzeyden belirgin şekilde öne taşınarak üç boyutlu bir derinlik ve plastiklik kazanmıştır. Anatomik detaylarda büyük bir titizlik gösterilmiş, figürlerin kas yapıları, giysi kıvrımları ve yüz ifadeleri gerçekçi ve ince ayrıntılarla işlenmiştir. Bu yaklaşım teatral ve dramatik anlatımı güçlendirerek sahnenin izleyici

üzerindeki etkisini artırır (Claridge, 1998: 312; Kleiner, 1992: 165; Jones, 2014: 220). Kompozisyonda figürlerin ritmik olarak düzenlenmesi ve katmanlanmasıyla görsel derinlik sağlar. Roma askerleri, tarihi ve askeri simgelerle detaylandırılmış güçlü duruşlarıyla öne çıkarken doğudan alınan tutsaklar daha küçük ve genellikle teslimiyet pozisyonundadır. Işık ve gölge oyunları, rölyefteki detayları belirginleştirmek ve dramatik etkiyi artırmak için ustaca kullanılmıştır. Mermerin dayanıklılığı ve işçiliğin inceliği, sahnenin tarihsel ve görsel sürekliliğini sağlamada kritik rol oynar. Ayrıca, figürlerin pozisyonları ve hareketleri, anlatının dramatik yapısını destekleyecek şekilde dikkatle planlanmış, yüz ifadeleri ve beden dili sayesinde sahne etkili ve duygu yüklü hale getirilmiştir. Askeri giysi, silah ve diğer aksesuarların detaylandırılması teknik ustalığı ortaya koyar ve sahneye gerçeklik katar. Bu teknik özellikler, sahnenin hem sanatsal hem de ideolojik işlevlerini etkili şekilde yerine getirmesini sağlar (Jones, 2014; Claridge, 1998; Kleiner, 1992).

Carpentras Kemeri'nde barbar tasvirleri, rölyeflerde elleri bağlı ve başları öne eğik bir şekilde tasvir edilen, zincire vurulmuş iki barbar figürüyle öne çıkmaktadır. Barbarların kıyafetleri, Roma askerlerinin düzenli zırhlarına (lorica segmentata) kontrast oluşturacak şekilde kürk benzeri tunikler ve pantolonlarla işlenmiştir (Kleiner, 1992: 94). Eserdeki barbar figürler, genellikle Galya veya komşu bölgelerdeki yerel kabileleri (örneğin, Allobroges veya Vocontii) temsil etmekte ve teslim olmuş pozları, Roma'nın askeri üstünlüğünü vurgulamaktadır (Ferris, 2000: 88). Roma askerleri, lorica segmentata, gladius ve scutum teçhizatlarıyla düzenli bir şekilde betimlenmiş, barbarların kaotik duruşlarına karşı disiplinli bir tezat oluşturulmuştur (Tuck, 2005: 102). Rölyefler, Trajanus Sütunu'ndaki gibi detaylı savaş sahneleri içermekten ziyade fetih sonrası boyun eğme anına odaklanmaktadır (Zanker, 1988: 190). Barbarların fiziksel özellikleri (örneğin, uzun saçlar, sakal) ve yenilmiş duruşları, Roma'nın Galya'daki yerel halklar üzerindeki hâkimiyetini somutlaştırır (Mattingly, 2014: 48). Trofe sembolleri, barbarların

silahlarının ele geçirildiğini ve Roma'nın zaferinin kalıcı olduğunu gösterirken bitkisel motifler, Pax Romana'nın bereketini sembolize etmektedir (Rose, 2005: 59). Carpentras Kemeri, Roma heykeltıraşlığında barbar tasvirlerinin erken bir örneği olarak daha kendinden sonraki anıtların (örneğin, Trajanus Sütunu) detaylı ve dramatik betimlemelere zemin hazırlamaktadır (Ward-Perkins, 1981: 151). Kemerin dekorasyonu, askeri zaferden çok, bu zaferin sonucunda sağlanan barış ve kontrolü öne çıkarır ki bu da Augustus'un propaganda stratejisiyle uyumlu bir tercih olarak karşımıza çıkmaktadır (Ferris, 2000: 30).

Carpentras Kemeri'nin tarihi ve kültürel bağlamı ise Augustus döneminde (M.Ö. 27-M.S. 14) Galya Narbonensis eyaletinde Roma'nın fetihlerini yüceltmek amacıyla inşa edilmesiyle ilişkilidir (Coarelli, 2007: 384). Kemer, Roma'nın Pax Romana'yı yerel halklara benimsetme ve medenileştirme misyonunu görselleştirme hedefiyle ilgili olup yerel elitlerin Roma ideolojisine katılımını teşvik eden bir propaganda aracı olarak işlev görmektedir (Stewart, 2008: 146; Vout, 2007: 157).

5.2.3. Prima Porta Augustus Heykeli

Prima Porta Augustus Heykeli, Augustus dönemi Roma sanatının en önemli örneklerinden biri olup M.Ö. 20 civarında, muhtemelen Pentelik mermerden, bazı uzmanlara göre ise yerel ya da Parian mermerinden yontulmuştur. Yaklaşık 2,04 metre yüksekliğindeki bu heykel, Erken İmparatorluk döneminin ikonografik ve teknik özelliklerini yansıtır. Augustus ayakta, sağ kolu uzatılmış ve işaret eden bir jestle (adlocutio pozisyonu), sol elinde ise bir konsül asası (scipio) tutarken tasvir edilir. Bu duruş hem askeri liderliği hem de siyasi otoriteyi vurgular (Kleiner, 1992: 61-63). Heykelin gövdesi, klasik Yunan heykeltıraşlığına özgü kontrapposto duruşundadır. Sağ

bacağı hafif bükülü, sol bacağı ise destekleyici bir şekilde düz durur. Bu, hareket ve denge arasında zarif bir uyum yaratır (Levha 28). Augustus'un yüzü, genç ve idealize edilmiş bir portre olarak işlenmiş, kısa dalgalı saçları ve düzgün hatları Hellenistik portre geleneğinden esinlenirken Roma'nın gerçekçi portre anlayışını da yansıtır (Zanker, 1988: 98-100) (Levha 29). Heykelin zırhı (lorica musculata), göğüs ve karın kaslarını anatomik olarak detaylı bir şekilde taklit eder. Bu, Augustus'un fiziksel gücünü ve tanrısal otoritesini sembolize etmektedir. Zırhın üzerindeki rölyefler, Roma'nın Pax Augusta (Augustus Barışı) ideolojisini yücelten zengin bir ikonografik program sunar (Levha 30). Merkezi rölyefte, Parth kralı Phraates IV'ün Roma'ya Aquila (lejyon kartalları) standartlarını iade ettiği sahne betimlenir. Bu, M.Ö. 20'de diplomatik bir zaferi simgeler (Galinsky, 1996: 155-157). Rölyeflerde ayrıca gökyüzü tanrısı Caelus, güneş tanrısı Sol, ay tanrıçası Luna ve bereket tanrıçası Tellus gibi mitolojik figürler yer alır. Bu unsurlar, Augustus'un yönetiminin kozmik düzeni sağladığını alegorik olarak ifade eder (Hölscher, 2004: 47-49). Heykelin yanında, Augustus'un ayaklarının dibinde küçük bir Cupid figürü, bir yunus üzerinde dururken tasvir edilir. Bu, Augustus'un Julius ailesinin Venüs'ten geldiği iddiasını ve ilahi soyunu vurgulamaktadır (Kleiner, 1992: 64-66). Teknik özellikler bakımından, Prima Porta Augustus Heykeli, mermerin yüksek kaliteli işçiliğiyle dikkat çeker. Heykel, tek parça mermerden yontulmuş, yüzeyde ince bir polisajla parlaklık kazandırılmıştır. Mermerin doğal damarları, figüre canlılık katar (Kleiner, 1992: 67-69). Zırhın anatomik detayları, derin oyma (alto-rilievo) tekniğiyle işlenmiş, göğüs kaslarının kıvrımları ve rölyeflerin figüratif unsurları keskin çelik kesicilerle detaylandırılmıştır. Rölyeflerdeki Parth sahnesi ve mitolojik figürler, yaklaşık 2-3 cm derinlikte düşük rölyef (basso-rilievo) ile işlenmiştir. Bu, hiyerarşik bir derinlik yaratır ve izleyicinin dolaşımlı (peripatetik) bakış açısını teşvik eder (Hölscher, 2004: 53-55) (Levha 31). Augustus'un yüzü, ince kazıma teknikleriyle işlenerek pürüzsüz bir yüzey elde edilmiş, saç kıvrımları ve göz detayları hassas oyma ile belirginleştirilmiştir

(Zanker, 1988: 104-106). Cupid figürü, yaklaşık 50 cm yüksekliğinde, bağımsız bir heykelcik gibi işlenmiş, yunusun dalgalı hatları ve Cupid'in kanatları düşük rölyef ile zarif bir dinamizm kazanmıştır (Galinsky, 1996: 161-163). Heykelin orijinal renk izleri, özellikle zırhın altın sarısı ve kırmızı tonları, çok renkli bir boyama tekniği kullanıldığını gösterir. Bu, Augustus'un görkemini artırmıştır (Smith, 1997: 183-185). Zırhın merkezi rölyefi, M.S. 20'de Parth kralı Phraates IV'ün Roma'ya Aquila (lejyon kartalları) standartlarını iade ettiği tarihsel bir olayı betimler. Bu sahnede, bir Roma askeri (muhtemelen Tiberius veya bir lejyon temsilcisi), zırhlı bir figür olarak Parth elçisinden standartları alırken tasvir edilir. Parth elçisi, uzun tunik ve konik şapkasıyla doğu kültürünü temsil eder (Levha 32). Bu olay, Augustus'un diplomasi yoluyla elde ettiği zaferi ve Roma'nın doğu üzerindeki egemenliğini vurgulamaktadır (Zanker, 1988: 186-188). Zırhın üst kısmında, gökyüzü tanrısı Caelus, geniş bir kumaşla çevrelenmiş olarak gökyüzünü tutarken gösterilir. Bu, Augustus'un yönetiminin kozmik düzeni sağladığını alegorik olarak ifade eder. Caelus'un yanında, güneş tanrısı Sol, atlı arabasıyla (quadriga) ve ay tanrıçası Luna, hilal sembolüyle yer alır (Galinsky, 1996: 156-158). Zırhın alt kısmında, bereket tanrıçası Tellus (veya Terra Mater), iki çocuk, bereket boynuzu (cornucopia) ve tarım ürünleri ile çevrelenmiş olarak betimlenir. Bu, Pax Augusta ile gelen refahı ve bolluğu sembolize etmektedir (Hölscher, 2004: 48-50). Yanlarda, iki dişi figür, muhtemelen Galya ve İspanya gibi fethedilmiş bölgelerin personifikasyonları, boyun eğmiş duruşlarıyla Roma'nın imparatorluk genişlemesini temsil eder. Ayrıca, zırhın kenarlarında Apollon (yay ve lir ile) ve Diana (geyik ile) figürleri yer alır. Bu tanrılar, Augustus'un koruyucu tanrısı Apollon'a olan bağlılığını ve ilahi meşruiyetini vurgular (Smith, 1997: 181-183) (Levha 33). İkonografik açıdan, zırhın rölyefleri Augustus'un yönetiminin hem tarihsel hem de mitolojik boyutlarını birleştirir. Parthların Aquila standartlarını iadesi, Augustus'un askeri zaferlerini dolaylı olarak (savaş yerine diplomasi yoluyla) yüceltirken Roma'nın doğu üzerindeki egemenliğini somutlaştırır

(Zanker, 1988: 189-191). Caelus, Sol ve Luna gibi kozmik figürler, Augustus'un yönetimini evrensel bir düzenle ilişkilendirerek imparatoru neredeyse tanrısal bir figür olarak konumlandırır. Tellus'un bereket sembolleri, Augustus'un barış döneminin tarım ve refah getirdiğini vurgular. Fethedilmiş bölgelerin personifikasyonları, Roma'nın imparatorluk gücünü ve evrensel hakimiyetini görselleştirir (Galinsky, 1996: 159-161) (Levha 34). Apollon ve Diana'nın varlığı, Augustus'un dini reformlarını ve Julius ailesinin mitolojik kökenlerini (Venüs bağlantısı) pekiştirir. Bu, heykelin altındaki Cupid figürüyle de uyumludur (Hölscher, 2004: 51-53). Rölyeflerin kompozisyonu, hiyerarşik bir düzen sunar. Merkezi Parth sahnesi, izleyicinin dikkatini çekerken yan figürler (Caelus, Tellus vb.) simetrik bir çerçeve oluşturur. Bu düzenleme, Roma'nın kozmik ve dünyevi otoritesini birleştiren bir anlatı yaratır ve Pax Augusta'nın ideolojik mesajını güçlendirir (Elsner, 1998: 54-56). Rölyefler, klasik Yunan sanatından esinlenen idealize edilmiş oranlar ve Roma'nın gerçekçi detaycılığı arasında bir denge kurmaktadır. Figürlerin stilize drapeleri ve hareketli duruşları, dinamik bir görsel etki sağlar (Kleiner, 1992: 64-66). Teknik özellikler bakımından, zırhın rölyefleri Pentelik mermer üzerine düşük rölyef (basso-rilievo) ve derin rölyef (alto-rilievo) teknikleriyle işlenmiştir. Yaklaşık 2-3 cm derinlikteki düşük rölyefler, arka plan figürlerinde (Caelus, Sol, Luna) kullanılırken merkezi Parth sahnesi ve Tellus figürü, 5-7 cm derinlikte daha belirgin oymalarla öne çıkar (Kleiner, 1992: 67-69). Figürlerin detayları, keskin çelik kesicilerle işlenmiş olup özellikle Parth elçisinin tunik kıvrımları ve Tellus'un bereket boynuzundaki meyve detayları, ince kazıma teknikleriyle zarif bir şekilde yontulmuştur (Zanker, 1988: 192-194). Zırhın anatomik kas yapısı, pürüzsüz bir polisajla tamamlanmış, mermerin doğal damarları kasların hacmini vurgulamak için kullanılmıştır. Apollon ve Diana figürleri, küçük ölçekli (yaklaşık 15-20 cm) rölyefler olarak düşük rölyef ile işlenmiştir. Bu, figürlerin zarif hareketlerini ve mitolojik hafifliklerini öne çıkarır (Hölscher, 2004: 54-56). Rölyeflerin yüzeyinde özellikle drapelerde ve saç detaylarında ince oyma

teknikleriyle yaratılan ışık-gölge oyunları üç boyutlu bir etki sağlar. Bu durum, izleyicinin peripatetik (dolaşımlı) bakış açısını teşvik etmektedir (Elsner, 1998: 57-59). Zırhın orijinal renk izleri, kırmızı, altın sarısı ve mavi pigment kalıntılarıyla tespit edilmiştir (Smith, 1997: 184-186). Zırhın modüler tasarımı, heykelin gövdesine kusursuz bir şekilde entegre edilmiş, rölyeflerin hafif aşınmış yüzeyleri heykelin Livia'nın Prima Porta villasında sergilendiği açık hava koşullarına işaret eder (Galinsky, 1996: 162-164).

5.2.4. Orange'daki Tiberius Kemeri Frizleri

Orange'daki Tiberius Kemeri, büyük olasılıkla antik Roma Galya'sında önemli bir yerleşim merkezi olan Noviomagus Lexoviorum'da bulunmuştur. Kemerin tam bir "zafer kemeri" olup olmadığı tartışmalıdır. Çünkü bazı kaynaklar, bunun bir su kemeri olabileceğini de öne sürmektedir (Coarelli, 2007: 90). Kemerin keşfi, 19. yüzyılın ortalarında gerçekleşmiştir. Özellikle 1840'larda, Fransız arkeologlar tarafından Lisieux'daki Roma kalıntıları sistematik olarak kazıldığında, kemerin parçaları ortaya çıkarılmıştır (Kleiner, 1992: 97). Bu kazılar, Henry Hénault de Langlebert gibi yerel araştırmacıların çalışmalarıyla belgelenmiş ve kemerin Tiberius dönemine ait olduğu, üzerindeki yazıt fragmanları ve stilistik özellikler temel alınarak varsayılmıştır. Günümüzde kemerin büyük kısmı tahrip olmuş durumdadır ve yalnızca temel kalıntıları ile bazı rölyef parçaları yerel müzelerde (örneğin, Lisieux Müzesi) sergilenmektedir (Coarelli, 2007: 391). Tiberius Kemeri, eğer bir zafer kemeri olarak inşa edildiyse, Roma'nın standart zafer kemerleri modeline uygun olarak tek açıklıklı bir yapı şeklinde tasarlanmış olmalıdır. Kemerin yaklaşık 8-10 metre yüksekliğinde ve 5-6 metre genişliğinde olduğu tahmin edilir (Strong, 1988: 130). Eserin üst kısmında Roma zafer kemerlerinin tipik bir özelliği olarak Tiberius'un heykelinin veya bir zafer sembolünün

(örneğin, Nike figürü) yer aldığı bir platformun olması muhtemeldir (Ward-Perkins, 1981: 152). Tiberius Kemeri, yerel kireçtaşı ve Galya'da yaygın olarak kullanılan gri mermerin bir kombinasyonuyla inşa edilmiş olmalıdır (Ward-Perkins, 1981: 153).

Kemerin yapısı, tek açıklıklı bir tasarımı destekleyen iki dikey ayaktan oluşur ve bu açıklık yaklaşık 4-5 metre genişliğinde iken ayakların 2-3 metre kalınlığında olduğu tahmin edilir (Coarelli, 2007: 393) (Levha 35). Taş bloklar, Roma mühendisliğinde yaygın olan kuru duvar tekniğiyle (harçsız) birleştirilmiş olsa da bazı bölümlerde bağlayıcı harç kullanımı da göz ardı edilmemelidir (Strong, 1988: 132).

Kemerdeki rölyefler, yüksek rölyef (alto-relievo) tekniğiyle oyulmuştur ve figürlerin yüzeyden 10-15 cm kadar çıkması, sahnelerin derinlik ve dramatik bir etki kazanmasını sağlamıştır (Kleiner, 1992: 99). Barbar figürlerin kıyafet dokuları ve Roma askerlerinin zırh detayları, ince bir işçilikle işlenmiştir ve bu durum, Tiberius dönemi heykeltıraşlığının Augustus sonrası klasik üslubunu yansıtmaktadır (Ferris, 2000: 31). Orange'daki Tiberius Kemeri'nin güney cephesindeki üst Attik seviyesinde yer alan rölyef, Roma süvarilerinin Galyalılar veya Germenlere karşı savaşını, Roma imparatorluk propagandasının çarpıcı bir örneği olarak yoğun bir figüratif kompozisyonla betimler. Roma atlı askerleri (equites), mızrak ve kalkanlarıyla hücum ederken, uzun saçlı, sakallı ve genellikle çıplak gövdeli barbar figürler (Galyalı veya Germen savaşçıları olarak stilize edilmiş, bazıları ise Germen Suebi düğümü gibi saç modelleriyle) kılıç ve yuvarlak kalkanlarla direnmeye çalışır. Yerde yığılmış atlı ve yaya cesetler, barbarların yenilgisini açıkça gösterir. Olay örgüsü, Roma süvarilerinin ani ve güçlü bir şok saldırısını (cavalerie charge) yansıtır. Barbar safları ise bozulmuş, kaçışa geçmişken, Roma atlıları kovalama ve mızrak darbeleriyle son darbeyi vurmaktadır. Bu betim, Augustus döneminden miras kalan zafer temalı rölyeflerin devamı niteliğinde olsa da Orange kemerindeki kompozisyon daha az kalabalık ve daha dinamik bir perspektifle işlenerek, Roma disiplininin barbar kaosuna üstünlüğünü izleyiciye doğrudan aktarmıştır (Cassibry, 2018:

252). Roma süvarileri, lorica hamata (halka zırh) ve Attik miğferlerle standart bir görünüm sergilerken, barbarlar çıplaklık motifiyle vahşilik ve yenilgi sembolü olarak resmedilir. Bu motif, Augustus döneminden beri Galyalı figürlerde (örneğin Dying Gaul heykeli) kullanılan bir gelenektir ve imparatorluk ideolojisinin "medeni" Roma ile "barbar" öteki arasındaki karşıtlığını güçlendirir. Kompozisyon, sol tarafta hücum eden Roma atlılarının, sağ tarafta dağılan barbar gruplarıyla oluşturduğu kontrastla zaferin kaçınılmazlığını vurgular. Arka planda yer alan tropheler (zafer anıtları) ve carnyx (Keltik savaş boynuzu) gibi ganimetler, kültürel asimilasyon ve Roma hegemonyasının sembolik işleyişini tamamlar. Bu unsurlar, Germen ve Kelt ikonografinin Roma propagandasına uyarlanmış biçimleridir (Baratte, 2007: 145-147). Figürlerin konturları, hareketli sahnelerin uzaktan algılanmasını sağlamak amacıyla Augustus dönemin provensiyal (taşraya ait) sanatında yaygın bir yaklaşım olan keskin ve derin oymalarla belirginleştirilmiştir. Yüzeylerdeki hafif yuvarlatılmış detaylar, rüzgâr erozyonuna karşı dayanıklılığı artırırken figürlerin eşit ölçekte betimlenmesi, perspektif derinliğini sınırlayarak etnik çatışmayı soyut ve evrensel bir alegoriye dönüştürmüştür. Atlıların öne eğilmiş gövdeleri ve barbarların savunma jestleri gibi dinamik pozisyonlar, Hellenistik prototiplerden (örneğin Pergamon Altarı'ndaki savaş sahneleri) esinlenmiş olup Roma atölyelerinin seri üretim tekniklerini yansıtır. Orijinal bronz kaplamalar (şimdi kayıp), renkli bir görsel etki yaratmak için tasarlanmıştır (Gros, 1986: 195-198). Bu betimleme, kemerin genel programının bir parçası olarak, Tiberius'un Germanicus liderliğindeki Ren seferlerini (M.S. 13-15) yüceltirken, Arausio kolonisinin Roma'ya sadakatini pekiştirir ve Roma sanatının ideolojik araçsallığını somutlaştırır. Güney cephesinin alt kısmındaki Roma lejyonlarının zafer trofeleri sahnesi, Roma'nın Galyalılar ve Germenler üzerindeki askeri üstünlüğünü sembolize etmektedir. Merkezi bir trope etrafında toplanan ganimetler (uzun kılıçlar, yuvarlak kalkanlar, mızraklar, carnyx ve zincir zırhlar) detaylı bir şekilde betimlenir. Tropenin kaidesinde, zincirlenmiş elleriyle oturan barbar esirler, uzun saçlı,

sakallı, yarı çıplak veya sagum pelerinli olarak gösterilir. Bu esirler, Roma'nın barbarlar üzerindeki mutlak zaferini temsil eder. Tropedeki aquila ve corona civica, Tiberius'un Ren seferlerinin (M.S. 13-15) başarısını yüceltirken, ganimetlerin düzenli dizilimi, Roma'nın barbar kaosuna düzen getirdiğini vurgulamaktadır. Olay örgüsü, savaşın sonrasını, yani ganimetlerin toplanması ve esirlerin boyun eğmesini merkeze alır (Kleiner, 1992: 113-115).

İkonografik olarak, barbarların aşağılanmış duruşları, Roma'nın medeni-barbar karşıtlığını pekiştirir. Carnyx gibi Keltik unsurlar, düşmanın kültürel kimliğinin Roma zaferine tabi kılındığını gösterir (Zanker, 1988: 188-190). Teknik olarak, rölyef düşük rölyef tekniğiyle yerel kalker taşına işlenmiştir. Ganimet detayları ve zincirler, derin oymalarla belirginleştirilmiştir. Simetrik kompozisyon, hiyerarşik üstünlüğü vurgular. Yüzeylerin yuvarlatılmış detayları, dayanıklılık kaygısını yansıtır (Gros, 1986: 201-203). Sahne, Arausio'da Roma'nın ideolojik egemenliğini pekiştirmektedir. Kuzey cephesindeki savaş ganimetleri ve zafer sembolleri sahnesi, Roma'nın Galyalılar ve Germenler üzerindeki egemenliğini kutlayan zengin bir ikonografik kompozisyon sunar. Merkezde yer alan tropheler (zafer anıtları), etraflarında biriken ganimetlerle (kılıçlar, mızraklar, yuvarlak kalkanlar, carnyx ve zincir zırhlar) Roma'nın fetihlerini simgeler. Barbar figürler, elleri bağlı, trophelerin kaidesinde esir olarak betimlenir. Uzun saçlı, sakallı, yarı çıplak veya sagum pelerinli bu figürler, Roma sanatında barbarların aşağılanmışlığını ifade eden yaygın bir motiftir (Kleiner, 1992: 112-114). Sahne, Roma'nın zaferini yalnızca askeri başarıyla değil, kültürel üstünlükle de ilişkilendirir. Trophelerin üzerine asılı barbar silahları, düşmanın savaş kapasitesinin yok edildiğini ve eşyalarının Roma zafer anıtına dönüştürüldüğünü sembolize eder. Carnyx gibi Keltik unsurlar, Galya'nın yerel kimliğini Roma egemenliği altına sokmanın bir aracıdır. Sahnenin üst kısmındaki aquila (kartal standartları) ve corona civica (meşe yapraklı çelenkler), Tiberius'un Ren seferlerindeki zaferlerini ve imparatorluk otoritesini yüceltir.

Kompozisyonun simetrik düzeni, Roma düzeninin barbar kaosuna üstünlüğünü görsel olarak pekiştirir (Zanker, 1988: 187-189). İkonografik olarak, bu sahne Augustus dönemi zafer anıtlarının (örneğin Ara Pacis'teki ganimet betimlemeleri) bir uzantısıdır ancak Orange kemeri yerel bir bağlama hitap ederek Arausio'nun Roma'ya sadakatini güçlendirir. Esir figürlerin acınası duruşları ve trophelerin heybetli görünümü, Pax Romana ideolojisini barbar yenilgisi üzerinden yüceltirken, barbarların uzun saç, sakal ve çıplaklık motifiyle betimlenmesi, medeni-barbar karşıtlığını vurgular (Ferris, 2000: 76-78). Teknik olarak, rölyef düşük rölyef tekniğiyle yerel kalker taşına işlenmiştir. Figürlerin konturları, keskin ve derin oymalarla belirginleştirilmiş, trophelerin silah yığınları ve esirlerin zincirleri gibi detaylar ince işçilikle öne çıkar. Yüzeydeki hafif yuvarlatılmış detaylar, Provensiyal (taşraya ait) Roma sanatının estetik ve dayanıklılık kaygılarını yansıtır. Simetrik kompozisyon, trophelerin esirlerden daha büyük betimlenmesiyle hiyerarşik bir üstünlük vurgulamaktadır (Gros, 1986: 200-202).

Kuzey cephesinin alt kısmındaki yenilmiş barbarların teslimiyeti sahnesi, Roma'nın Galyalılar ve Germenler üzerindeki egemenliğini dramatize eder. Zincirlenmiş barbar figürler, diz çökmüş veya oturur pozisyonda, uzun saçlı, sakallı, yarı çıplak veya sagum pelerinli, bazıları Suebi düğümüyle betimlenir. Roma lejyonerleri, lorica segmentata, scutum ve galea ile donanmış, otoriter figürler olarak durur. Merkezdeki trope, carnyx, yuvarlak kalkanlar ve uzun kılıçlar gibi ganimetlerle süslenmiştir. Olay örgüsü, barbarların teslimiyetini ve Roma otoritesine boyun eğmesini vurgular (Kleiner, 1992: 114-116). İkonografik olarak, barbarların çıplaklık motifi ve aşağılanmış duruşları, Roma'nın egemenliğini yansıtır. Lejyonerlerin standart zırhları, disiplinli bir makineyi temsil eder. Aquila ve corona civica, Roma ordusunun birliğini vurgular (Zanker, 1988: 189-191). Teknik olarak, rölyef düşük rölyef tekniğiyle işlenmiştir. Figürlerin konturları, derin oymalarla belirginleştirilmiştir. Simetrik düzen, hiyerarşik bir kompozisyon oluşturur. Orijinal bronz kaplamalar, görsel kontrast sağlıyordu (Gros, 1986: 202-204).

Sahne, Arausio'ya yönelik propaganda olarak işlev görmektedir. Doğu cephesindeki Roma piyadelerinin Germenlere karşı savaşı sahnesi (Levha 36) Roma'nın askeri üstünlüğünü dinamik bir kompozisyonla betimlemektedir. Roma lejyonerleri (legionarii), lorica segmentata, scutum ve gladius ile donanmış, düzenli bir formasyonla Germenlere hücum etmiştir. Germenler, uzun saçları, sakalları ve genellikle yarı çıplak veya sagum pelerinli görünümleriyle, yuvarlak kalkanlar ve uzun kılıçlarla savunma pozisyonundadır. Bazı Germen figürleri, Roma piyadelerinin disiplinli saldırısı karşısında bozguna uğrayarak dağılmıştır. Olay örgüsü, lejyonerlerin phalanx benzeri düzeniyle ilerleyişini ve Germenlerin dağılmasını merkeze alarak, Roma'nın taktiksel üstünlüğünü dramatize eder. Bu betim, Tiberius'un Germanicus liderliğindeki Ren seferlerini (M.S. 13-15) yüceltmeyi amaçlar (Kleiner, 1992: 115-117).

İkonografik özellikler, Roma sanatının etnik ve ideolojik karşıtlıklarını vurgulamaktadır. Lejyonerler, standart zırhları ve galea miğferleriyle disiplinli bir askeri makineyi temsil ederken, Germenler çıplak ve dağınık duruşlarıyla vahşilik ve yenilgi sembolü olarak işlenir. Bu, Augustus dönemi heykellerindeki (örneğin Prima Porta Augustus heykeli) barbar betimlemelerinin bir uzantısıdır. Ganimet unsurları, özellikle Germenlere özgü uzun kılıçlar ve yuvarlak kalkanlar, Roma'nın kültürel asimilasyonunu simgelemiştir. Arka plandaki aquila ve hasta, Roma ordusunun birliğini güçlendirirken, zincirlenmiş esir figürler yenilgiyi vurgular (Zanker, 1988: 190-192).

Teknik olarak ise rölyef düşük rölyef tekniğiyle yerel kalker taşına işlenmiştir. Figürlerin konturları derin oymalarla belirginleştirilmiş, lejyonerlerin zırh detayları ve Germen kalkanlarının dokusu ince işçilikle öne çıkar. Yüzeylerin hafif yuvarlatılmış olması, rüzgâr erozyonuna karşı dayanıklılığı artırır. Asimetrik kompozisyon, lejyonerlerin öne eğimli duruşları ve Germenlerin geri çekilme jestleriyle dinamik bir hareket hissi yaratır. Hellenistik savaş sahnelerinden (örneğin Pergamon Altarı) esinlenen bu etki, Roma atölyelerinin seri üretim tekniklerini yansıtır (Gros, 1986: 198-200). Sahne,

Arausio'ya yönelik bir propaganda aracı olarak, Tiberius'un başarılarını yüceltir. Batı cephesindeki deniz savaşı ve donanma zaferi sahnesi, Roma donanmasının (classis) barbar topluluklara karşı üstünlüğünü betimler. Roma savaş gemileri (liburnae veya triremes), kürekleri ve yüksek pruvalarıyla hareket halinde gösterilirken, güvertelerde galea miğferli ve lorica hamata giymiş deniz piyadeleri (milites classici), yay, mızrak ve gladius ile düşman teknelerine saldırır. Barbarlar, daha küçük ve basit teknelerde, yarı çıplak veya sagum pelerinli, yuvarlak kalkanlar ve uzun kılıçlarla direnir. Bazı barbarlar suya düşmüş veya zincirlenmiş esirler olarak betimlenmiştir. Olay örgüsü, Roma donanmasının hızlı ve koordineli saldırısını, özellikle koçbaşlarının (rostra) barbar teknelerini parçaladığı anları dramatize eder. Bu, Tiberius döneminde Ren Nehri veya Kuzey Denizi'ndeki Germanicus'un donanma operasyonlarını (M.S. 13-16) yüceltir (Cassibry, 2018: 256-258). İkonografik olarak, sahne Roma'nın deniz hegemonyasını ve Pax Romana'nın su yolları üzerindeki kontrolünü sembolize eder. Roma gemilerinin heybetli boyutları ve düzenli kürek formasyonları, imparatorluk disiplininin barbar kaosuna üstünlüğünü vurgular. Barbarların çıplaklık motifi ve dağınık duruşları, etnik stereotiplerini yansıtır. Aquila ve corona navalis (zafer çelenkleri), donanma zaferinin imparatorluk otoritesiyle bağlantısını güçlendirir ve Augustus dönemi deniz zaferi ikonografisinden (örneğin Actium Savaşı) esinlenir (Zanker, 1988: 193-195). Teknik olarak, rölyef düşük rölyef tekniğiyle yerel kalker taşına işlenmiştir. Gemilerin pruva detayları, küreklerin ritmik düzeni ve figürlerin dinamik pozisyonları derin oymalarla belirginleştirilmiştir. Deniz dalgalarının stilize dalgalı çizgilerle betimlenmesi, Roma sanatında suyun sembolik temsiline özgüdür ve Hellenistik deniz sahnelerinden (örneğin Nil Mozaiği) etkilenmiştir. Figürlerin ölçek birliği, gemilerin orantılı büyüklüğüyle dengelenir (Gros, 1986: 199-201).

5.2.5. Saepinum'daki Molise Propylon'u Barbarları

Saepinum'daki Molise Propylon'unun Heykelleri, İtalya'nın Molise bölgesinde, Sepino yakınlarındaki antik Saepinum kentinde yer alır (Coarelli, 2007: 352). Propylon, forumun kuzeybatı girişindeki anıtsal kapı olup Roma fetihlerini yücelten heykellerle süslenmiştir (Levha 37). Heykeller, 1966-1972 yıllarında Soprintendenza Archaeologica di Molise'nin kazılarıyla ortaya çıkarılmış olup Augustus'tan 2. yüzyıla kadar uzanan kentin Roma dönemi gelişimini aydınlatmıştır (Gaggiotti, 1985: 45). Buluntular Campobasso'daki Museo Sannitico'da ve yerinde sergilenmektedir (Kleiner, 1992: 192).

Heykel grubu, Roma'nın askeri, siyasi ve toplumsal değerlerini yansıtan alegorik ve gerçekçi simgelerle zaferi, düzeni ve egemenliği betimler (Yılmaz, 2021: 185-190). Kapılardaki betimlemeler ve yazıtlar, propagandist niteliği güçlendirir ve yoldan geçenlerin deneyimini etkilemek için tasarlanmıştır. Her kemer, aynı yazıt ve heykel düzeniyle çerçevelenmiş ve heykeller, elleri bağlı, yarı çıplak, sakallı esirleri ve yanlarında kalkanları ile betimlenmiştir (Ferris, 2000). Esir barbar betimlemeleri, Germanya zaferiyle ilişkilendirilmiş olup savaş ganimetlerinin imparatorluk bağışını finanse ettiği düşünülmektedir (Matteini Chiari, 1982: 58). Saepinum'daki esir betimlemeleri, Roma ve Galya'daki Augustus dönemi anıtsal kemerlerden farklı olarak sıra dışı bir bağlam sunmaktadır (Ferris, 2000). Kemerlerin kilit taşlarındaki protomlar (Herkül, Mars, Venüs ve bilinmeyen bir büst) anlam yüklüdür. Dört kapının benzer unsurları (mimari, yazıt, esir betimleri) düşünüldüğünde, farklı büst seçimi bilinçlidir. Herkül'ün büstü, Augustus'un rakibi Marcus Antonius'un tanrısını hanedanına mal etme çabasını yansıtmakta (Heckster, 2004) ve Herkül'ün, Kacus'u yenmesiyle de Roma zaferi simgelenmektedir. (Gros, 1995: 322-323). Porta Benevento'daki Mars büstü, Mars Ultor kimliğiyle Augustus'un koruyucusu olarak Caesar'ın intikamını vurgular. Porta Terravecchia'daki Venüs büstü, Julius Caesar ve Augustus'un soykütüğüne

göndermekte, Mars ve Venüs ise Romalıların ilahi ataları olarak Roma'nın koruyuculuğunu temsil etmektedir (Zanker, 1988: 195). Saepinum, Roma'daki Ara Pacis veya Mars Ultor Tapınağı gibi çağdaş yapılarla aynı imparatorluk mesajlarını taşır. Esir barbar betimlemeleri, "medeniyet dışındaki" barbarları vurgulayarak kentsel idealleri sembolize eder (Dench, 2005: 200). Heykeller, "evcilleştirilmiş" ile "vahşi" arasındaki ayrımı vurgulamış olup imgeler vasıtasıyla, kent sakinlerine güvenlik, diğerlerine ise gözdağı vermiştir (Coarelli, 2000: 143; Corbier, 1983).

5.2.6. Aphrodisias Sebasteionu Frizleri

Hayatta kalan en önemli Julius-Claudius yapı kompleksi, Aphrodisias'ta bulunan ve merkezinde Aphrodite'e ve imparatora adanmış bir tapınağın yer aldığı Sebasteion'dur (Schneider, 1996: 22) (Levha 38). Türkiye'nin güneybatısında, Aydın iline bağlı Geyre köyü yakınlarında yer alan antik Aphrodisias kentindeki Sebasteion, kentin doğu kesiminde, Kuzey Agora'nın karşısında, ana kuzey-güney caddesi üzerinde konumlanmıştır (Coarelli, 2007: 315). Kompleksin inşası, M.S. 20-60 yılları arasında, Tiberius'tan Nero'ya kadar uzanan iki nesillik bir süreçte gerçekleşmiştir (Smith, 1987: 88). Frizlerin arkeolojik olarak gün yüzüne çıkarılması ise 20. yüzyılda, New York Üniversitesi tarafından yürütülen sistematik kazılarla mümkün olmuştur (Kleiner, 1992: 231). Özellikle 1979-1981 yılları arasında Kenan T. Erim'in liderliğindeki kazılar sırasında Sebasteion kompleksi keşfedilmiş ve frizlerin büyük bir kısmı (yaklaşık 80'den fazla panel) ortaya çıkarılmıştır (Kleiner, 1992: 231; Smith, 2013: 1). Aphrodisias, Roma'nın Asya eyaletinde kültürel ve sanatsal bir merkez olarak öne çıkarken, Sebasteion yerel elitlerin Roma'ya bağlılığını gösteren bir propaganda platformu olarak tasarlanmıştır (Vout, 2007: 145). Augustus dönemi sanatı hem yerel gelenekleri hem de

merkezi imparatorluk ideolojisini bir araya getirmiştir (Rose, 2005: 45). Sebasteion frizleri, 90 metre uzunluğunda ve 14 metre genişliğinde bir tören yolunu çevreleyen iki portiko benzeri yapının (Kuzey ve Güney Binaları) üst iki katını süsleyen mermer rölyeflerden oluşmaktadır. Her biri üç katlı olan bu yapılar (toplam 12 metre yüksekliğinde), Dor, İyon ve Korint düzenlerinin üst üste kullanıldığı mimari bir tasarıma sahiptir. Frizler yaklaşık 200 panelden oluşan dekorasyon planının parçası olup mitolojik sahneler, imparatorluk figürleri ve Augustus'un dünya imparatorluğunun halklar (ethne) olarak kişileştirilmiş temsillerini içermektedir (Strong, 1988: 103-104). Paneller, yaklaşık 1,7-1,8 metre yüksekliğinde ve 1,4-2 metre genişliğinde olup portikoların üst iki katında, sütunlar arasında çerçevelenmiş şekilde yerleştirilmiştir (Strong, 1988: 104). Aphrodisias yakınlarındaki mermer ocaklarından elde edilen yüksek kaliteli beyaz mermerden oyulmuş olan frizler, Aphrodisias heykeltıraşlık okulunun teknik ustalığını yansıtır (Ward-Perkins, 1981: 146). Figürlerin anatomik detayları, drapaj kıvrımları ve silah dokuları ince oyma teknikleriyle işlenmiş, dinamik kompozisyonlar ve detaylı ikonografi Hellenistik üslubun yerel adaptasyonudur (Hölscher, 2004: 48). Polikrom, figürlerin tuniklerini ve silahlarını vurgulamak için kırmızı ve altın tonlarında kullanılarak sahnelerin görsel etkisini artırmıştır (Brinkmann, 2007: 61). Mimari tasarım ve rölyeflerin düzeni izleyicilere hem estetik hem ideolojik deneyim sunar (Pollini, 2012: 208). Kuzey Binası'nın üst katında Augustus'un imparatorluğunun coğrafi kapsamını temsil eden ethne figürleri yer alır. Bu figürler, Etiyopyalılar'dan İspanya'daki Callaeci'ye kadar uzanan halkların kadın personifikasyonlarıdır. Örneğin "Pirousti" rölyefinde, bir kadın figür küçük bir kalkan ve mızrakla betimlenmiş olup (Levha 39) altındaki yazıtla kimliği belirtilmiştir (Smith, 1988: 60). Ethne figürleri uzun tunikler ve yerel silahlar (silahlar, şapkalar) ile dik duruşludur. Bu, Roma'nın egemenliğini, askeri fetihlerin yanı sıra yerel halklarla kurduğu kültürel ilişkilerle pekiştirir (Zanker, 1988: 194). Sebasteion'u süsleyen bu geniş rölyefler barbar ve Roma retoriğinin parçası gibidir. Özellikle imparator

Claudius portre tiplerine benzer şekilde çıplak olarak sahneye hakimdir. Claudius, Britannia'nın kişileştirilmiş hali olan kadın figürünün üzerinde yükselmiş, bir eliyle onun saçını çekmektedir. İmparatorun yüzündeki ifade kararlı ve zalimcedir. Amazon kılığına bürünen Britannia, saldırının gaddarlığına maruz kalmış ve Claudius'u uzaklaştırmaya çalışmaktadır ve yüzünde bariz acı ve kaderine teslimiyet vardır (Levha 40).

Üçüncü kat imparatorluk ve alegorik sahneler içerir. Depremler nedeniyle erken yıkılan Kuzey Yapı'nın rölyefleri daha fazla hasar görse de programın genel yapısı rekonstrüksiyonlarla anlaşılmıştır (Smith, 1987: 113-121). Ethne rölyefleri yaklaşık 50 kadın figürüyle Roma İmparatorluğu'nun fethedilen halklarını temsil eder. Her figür uzun tunik ve pelerinle, başında etnik bir şapka veya kask, elinde yerel silahlar veya sembollerle tasvir edilmiştir. Örneğin Pirousti rölyefi, Tiberius'un M.S. 6-8'de yenilgiye uğrattığı Balkan savaşçı kabilesini betimlemekte olup kask, küçük kalkanla ve muhtemelen mızrak tutmaktadır (Smith, 1987: 50-77). Diğer ethne figürleri Etiyopyalılar'dan Callaeci'lere kadar uzanır, etnik kökenlerini ve Roma'nın coğrafi otoritesini simgeleyerek tasvir edilmiştir (Smith, 1987: 50-77). Üçüncü kattaki sahneler imparatorun Roma halkıyla etkileşiminin tasvirini içermektedir (Smith, 2014: 312-313).

Güney Yapı, depremlerden daha az etkilenmiş olup rölyeflerinin yaklaşık %80'i günümüze ulaşmıştır. Üçüncü kat imparatorlar, zafer sahneleri ve Olimpos tanrılarını betimler. İkinci kat kırk beş mitolojik sahneye odaklanır ve Julius-Claudius hanedanının Aphrodite ile bağlantısını yüceltir (Smith, 2014: 28-30). Önemli sahnelerden biri Agrippina Minor'un oğlu Nero'yu defne tacıyla taçlandırdığı sahnedir (M.S. 54-58). Nero, askeri kıyafetle, sağ elinde mızrak sol elinde muhtemelen küre tutar. Agrippina bolluk boynuzuyla, Nero'dan daha uzun betimlenerek siyasi etkisini vurgular (Smith, 1987: 88-138). Bir panel Claudius'un Britanya fethini (M.S. 43) betimler. Çıplak savaşçı olarak tasvir edilen Claudius Amazon benzeri Britannia'ya ölümcül darbe indirirken, dalgalı örtü tanrısal epifani etkisi yaratır; alttaki yazıtta *"Tiberios Klaudios Kaisar* –

Bretannia" ibaresi yer alır (Smith, 2014: 113-121). Nero'nun Ermenistan fethi imparatoru Hellenistik tarzda tanrısal savaşçı olarak gösterir (Smith, 1987: 88-138). İkinci kattaki mitolojik sahneler arasında Aineias'ın Troya'dan kaçışı, zırhlı Aineias'ın babası Anchises'i omzunda, oğlu Iulus'u elinden tutarken arka planda Aphrodite'nin varlığı yani hanedanın kökenini vurgular (Smith, 2014: 120-123). Üç Güzeller, Herakles'in Prometheus'u kurtarması, Apollo'nun Delphi'de betimlenmesi, Achilles ile Penthesilea, Nysa ve çocuk Dionysos, Leda'nın kaçırılması gibi sahneler Yunan mitolojisini Roma bağlamında yorumlar ve Aphrodisias'ın Aphrodite kültüyle bağını güçlendirir (Smith, 1987: 121-123). Aphrodisias'ın Roma gücünün merkezinden uzakta yer alması ve şehrin sanatının Roma temaları ile Yunan duyarlılığını birleştirmesi söz konusu olsa da Sebasteion'daki heykeltıraşlık resmi olarak incelenmiş ve onaylanmıştır. İmparatorluk ailesi tasvirlerinin resmi onay olmadan sergilenmesi olası değildir ve büyük ölçüde etnik açıdan Yunan olan belirli izleyici kitlesini hedeflemiş olabilir. Dolayısıyla heykellerin biçim ve üslubu bu bağlamda değerlendirilmelidir (Ferris, 2013: 67). İmparator Claudius'un tasvirinde kullanılan kahramanca çıplaklık Yunan-Roma sanatsal geleneği olsa da bu rölyefin teması bağlamında kullanımı sıradan geleneğin sınırlarını aşmıştır. Kadın figürünün çift katmanlı betimi hem kişileştirilmiş bir tasvir hem de Amazon olduğu düşünülünce, Yunan kökenli izleyicilerin zihnine odaklanıldığını ortaya koymaktadır (Schneider, 1996: 22). Ethne frizleri'ndeki Germania sahnesi Roma imparatorluğunun kuzey sınırlarındaki Germen kavimlerini ve onların Roma ile ilişkilerini betimler. Figürler Germen savaşçıları ve Roma askerlerinden oluşur. Germenler özgün giysiler, kısa kılıçlar ve ok-yay donanımı ile tanımlanırken Roma askerleri güçlü zırhları ve disiplinli duruşlarıyla tasvir edilir. Olay örgüsü Roma'nın Germen kabilelerindeki zafer, direniş ve teslimiyet anlarını içerir (Kotrosits, 2023: 15-30).

İkonografik olarak Germania sahnesi Roma medenileştirici gücünü ve barbar kabileler üzerindeki hakimiyetini vurgular. Figürlerin düzeni Germenlerin yenilmiş ve teslim olmuş imgelerini, Roma askerlerinin ise üstünlük simgelerini öne çıkarır. Dramatik pozlar ve yüz ifadeleri savaşı ve zaferi derinleştirir. Sahnedeki savaş, teslimiyet ve esaret anları Roma'nın imparatorluk ideolojisinde egemenliğin tezahürüdür (Kotrosits, 2023: 15-30). Teknik açıdan Germania sahnesi yüksek rölyef rölyeflerin seçkin örneğidir. Figürler yüzeyden belirgin yükselir, anatomi, giysi ve silah detayları titizlikle modellenmiştir. Hareket ve dramatik ifade sahnenin anlatımını güçlendirir. Roma askerleri disiplinli, Germenler ise özgün kıyafetleriyle görünür. Işık ve gölge efektleri rölyefteki kontrast ve dramatizmi artırır. Mermerin dayanıklılığı ve işçiliği sahnenin kalıcılığını sağlar. Teknik üstünlük figürlerin gerçekçi duruşları, yüz ifadeleri ve sembolik öğelerde dikkati çeker (Pollini, 2022: 242-246).

Ethne frizleri'ndeki Dacia sahnesinde Roma ordusunun kuzeydoğudaki Dacialılarla olan askeri ve siyasi ilişkileri betimlenir. Dacialılar özgün giysi, saç modeli, başlık ve silahlarıyla özellikle ayırt edilir. Roma askerleri ise ağır zırh ve disiplinli duruşuyla temsil edilir. Sahne, Roma ordusunun Dacialıları yenilgiye uğrattığı, esir aldığı ve siyasi hakimiyetini pekiştirdiği savaşı ve teslimiyet anlarını dramatik şekilde sunar (Smith, 1988: 75-82). İkonografik olarak, Dacia sahnesi Roma'nın askeri üstünlüğü ve hakimiyet temasını zengin figürel anlatımlarla gösterir. Figürler düzenli ve hiyerarşik olup Roma askerleri güçlü duruşlarıyla, Dacialılar özgün giysi ve silahlarıyla küçük ve teslimiyet pozisyonunda resmedilir. Bu kontrast Roma'nın düzen ve medeniyet ile barbarlık ve kaos temalarını vurgular. Yüz ifadeleri ve savaş sahnesi hareketliliği çatışmanın dramatik doğasını derinleştirir (Pollini, 2022: 250-255).

Dacia sahnesi yüksek rölyef rölyef tekniğiyle işlenmiş, figürler üç boyutlu derinlik kazanır. Anatomik ve kıyafet detayları gerçekçi ve ayrıntılıdır Pollini, 2022: 25-40). Kompozisyonda figürler ritmik yerleşimle düzenlenmiş olup Roma askerleri disiplinli

görünür. Dacialılar ise daha küçük ve teslimiyet gösterir. Işık ve gölge oyunları ise dramatik etkinin önemli unsurudur. Mermer dayanıklılığı ve işçilik sahnenin sürekliliğini sağlamaktadır. Ethne frizleri'ndeki Britannia sahnesinde Roma'nın Britanya'daki askeri ve siyasi egemenliği betimlenir. Sahnedeki başlıca figür Roma İmparatoru Claudius ve personifikasyon biçimindeki Britannia'dır. Claudius zırh ve kılıç kuşanmış, güçlü bir savaşçı olarak betimlenirken, Britannia Amazon ikonografisiyle, göğsü açık tunikle, teslimiyeti ve savunmasızlığı sembolize eder. Claudius'un Britannia'ya üstünlüğü ve Britanya'nın Roma'ya teslimiyeti siyasi zaferi simgeler (Pollini, 2022: 25-40).

Ethne frizleri'ndeki Aethiopia (Nubia) sahnesi Roma'nın Afrika güneydoğusundaki sınır halklarıyla ilişkilerini anlatır. Nubialılar özgün etnik kıyafet ve başlıklarla, Roma askerleri ise disiplinli zırhları ve standartlarıyla betimlenir. Sahne Roma üstünlüğü, direnç ve teslimiyet anlarını dramatik biçimde gösterir (Kotrosits, 2023: 15-30). İkonografik olarak Aethiopia sahnesi Roma'nın doğu ve güney sınırlarındaki askeri egemenliğini ve barbar halklara karşı üstünlüğünü simgeler. Figürlerin dizilim ve hareketleri savaşın ve teslimiyetin dramatik doğasını yansıtır. Sahne yüksek rölyef tekniğiyle, figürler üç boyutlu derinlik ve gerçekçilik kazanacak şekilde işlenmiştir (Pollini, 2022: 25-40).

Ethne frizleri'ndeki Parth sahnesi Roma ve Parthlar arasındaki askeri çatışma ve siyasi ilişkileri betimler. Parth savaşçıları atlı okçular olarak, Roma askerleri ise tam zırh ve disiplinli duruşla gösterilir. Sahne Roma'nın doğudaki üstünlüğünü ve Parthların teslimiyetini anlatır (Smith, 1987). Ethne frizleri'ndeki Armenia sahnesi Roma'nın doğudaki askeri ve siyasi egemenliğini betimler. Sahnedeki figürler arasında Roma İmparatoru Nero, zafer tanrıçaları ve teslim olmuş Ermeniler vardır. Nero askeri zırhıyla liderliği simgeler (Markaryan, 2019). İkonografik olarak Armenia sahnesi Roma'nın doğudaki üstünlüğünü çok katmanlı propaganda diliyle ifade eder. Sahne yüksek rölyef tekniğiyle işlenmiş; anatomi, giysi ve yüz ifadeleriyle dinamik ve gerçekçi tasvirler sunar

(Markaryan, 2019; Pollini, 2022; Roueché & Erim, 1989) (Levha 41). Sebasteion frizleri, yüksek rölyef ve alçak rölyef tekniklerinin ustaca bir kombinasyonunu sunar. Figürler 50-55 cm boyutlarında olup detaylı işlenmiş, anatomi, drapaj ve silah dokuları özenle oluşturulmuştur. Mermer yüksek kaliteli beyaz Frig mermerinden elde edilmiş, bazen kırmızı ve yeşil porfir gibi renkli mermerler ayrım için kullanılmıştır. Rölyeflerde ışık-gölge oyunları detayların belirginliğini ve dramatik etkisini artırır. Hiyerarşik ve ritmik düzenlemeler anlatının akışını destekler. Perspektif kuşbakışı açıyla derinlik yaratır ve figürlerin ölçekte küçülmemesi Roma'nın hakimiyetini vurgulamaktadır. Spiral friz, sütunun şaftı etrafında sürekli bir anlatı bandı oluşturur. Bazı sahnelerde sahnenin özellikle LXXX ve LXXXIX'da alçak rölyef tekniği kullanılırken diğer sahnelerde yüksek rölyef baskındır. Mermer yüzeyde metal eklemeler ve polikrom boya uygulamalarının izleri bulunmakta, bu unsurlar rölyeflere görsel zenginlik ve dayanıklılık kazandırmaktadır (Pollini, 2022: 25-40).

Roma heykeltıraşlığında barbar tasvirleri, fethedilen halkların boyun eğdirilmişliğini ve Roma'nın üstünlüğünü vurgulamak için temel bir motif olmuştur. Sebasteion frizlerinde ise bu gelenek hem ethne figürleri hem de imparatorluk zafer sahneleriyle belirgindir. Güney Binası'ndaki zafer sahneleri, Roma'nın ilahi gücünü ve barbarların dağınık doğasına üstünlüğünü yansıtır (Ferris, 2000: 28). Kuzey Binası'ndaki ethne figürleri Roma İmparatorluğu'nun bir parçası olarak kişileştirilmiş halkları simgeler ve fetihle birlikte kültürel asimilasyonu temsil eder (Smith, 1988: 58; Vout, 2007: 146). Sebasteion yerel Aphrodisias elitlerinin Roma'ya bağlılığını ve imparatorluk ideolojisine katılımını görselleştirerek Roma sanatının eyaletlerde yaygınlığını gösterir (Stewart, 2008: 140). Frizler Augustus'un evrensel imparatorluk vizyonunu, yerel Yunan gelenekleriyle birleştirerek Roma'nın kültürel hegemonyasını güçlendirir (Gruen, 2011: 195). Sebasteion'un tören yolu izleyicilere imparatorluk propagandası ile mitolojik

anlatıları birleştiren deneyim sunar ve Roma sanatının çok katmanlı ideolojik işlevini ortaya koyar (Rose, 2005: 46).

5.3. İmparatorluk Anlatılarında Bir Fetih Dönemi: Titus ve Düşman Temsilleri

Titus Flavius Vespasianus, M.S. 79-81 yılları arasında Roma İmparatoru olarak görev yapmış ve Flavius Hanedanı'nın önemli figürlerinden biridir. Gençlik yıllarında Britanya ve Almanya'da askerlik yapmış, M.S. 70 yılında Yahudi Ayaklanması'nı bastıran başarılı bir general olarak tanınmıştır. Babası Vespasianus'un ölümünden sonra imperator olmuş, kısa süren hükümdarlığında Vezüv Yanardağı'nın patlaması ve büyük bir yangın gibi felaketlere müdahale etmiş, bu felaketlerin yaralarını onarmak için cömertçe halkına yardım etmiş ve Roma'nın altyapısını geliştirmiştir (Suetonius, M.Ö. 121; Tacitus, M.Ö. 56-117).

Titus'un barbar toplumlarla olan ilişkileri geniş çaplı askeri tecrübelerine dayanır. Roma'nın sınır bölgelerinde özellikle Germen ve diğer Germen kökenli kabilelerle faaliyetler içinde olmuş, dinamik ve bazen çatışmalı bir çevrede güvenlik politikalarını geliştirmiştir. Özellikle Britanya ve Almanya'da görev aldığı sırada asayişi sağlamak ve isyanları bastırmak önemli görevleri arasındaydı (Tacitus, Germania, 98). M.S. 70 yılında Yahudi ayaklanmasını bastırmak için yaptığı sefer, Roma'nın doğu sınırlarındaki hükûmet kontrolünü güçlendirmiş ve bu bölgedeki barbar etkilerini sınırlandırmıştır (Jones, 1992: 212-215). Roma'nın kuzey sınırlarında Titus, özellikle Ren ve Tuna nehirleri boyunca barışı korumak için sınır güvenliğini pekiştirmiş, askeri garnizonların güçlendirilmesine katkı sağlamıştır. Bu bağlamda barbar kabilelerle dönem dönem savaşmış, aynı zamanda bu toplumların Roma ordusuna katılımına da olanak tanımıştır.

Sınır bölgelerinde barış için hem güç kullanımı hem de diplomatik yöntemler Titus'un uygulamalarında yer almıştır (Mattingly, 2006: 139-142). Böylece barbar toplumlarla ilişkiler, askeri kontrol ve sosyal entegrasyonun birleşimi olarak ilerlemiştir. Özellikle Roma'nın önemli bir askeri lideri ve imparatoru olarak Titus, Roma'nın barbar kabilelerle sınır çatışmalarını yönetmiş ve doğu ile kuzey sınırlarında istikrar sağlamaya çalışmıştır. Bu bağlamda Titus'un barbarlarla ilişkisi hem savaş hem de diplomasi ekseninde şekillenmiş, Roma sınırlarının korunmasına önemli katkılar sunmuştur (Shotter, 2004: 75-77).

5.3.1. Titus Zafer Takı Frizleri

Titus Zafer Takı (Levha 42), Roma'da Forum Romanum'un doğu ucunda, M.S. 81 yılında İmparator Domitianus tarafından, ağabeyi Titus'un Yahudi Savaşı'ndaki (M.S. 66–73) zaferini ve Kudüs'ün fethini kutlamak amacıyla inşa edilmiştir. Doğu cephesindeki rölyef panelleri, Titus'un zafer alayını ve Yahudi isyanının bastırılmasını betimleyen ayrıntılı sahnelerle Roma heykeltıraşlığının önemli örneklerini sunmaktadır.

Doğu cephesindeki güney panel, Titus'un M.S. 71 yılında Roma'da düzenlenen zafer alayını tasvir eder. Rölyef, Titus'u zafer kazanan Romalı generallerin geleneksel sembolü olan bir quadriga (dört atlı savaş arabası) üzerinde gösterir. Titus, toga giymiş olarak betimlenir ve togasının kıvrımları, hareketin dinamizmini yansıtacak şekilde ince bir işçilikle işlenmiştir. Yanında zafer tanrıçası Victoria yer alır ve Victoria, Titus'a bir defne tacı sunarken tasvir edilmiştir. Bu betim zaferin ilahi onayıyla ilişkilendirildiğini göstermektedir. Panelde, Roma askerleri, miğferleri ve zırhlarıyla düzenli bir şekilde ilerlerken görülür. Liktorlar, Roma otoritesini simgeleyen fasces (balta demetleri) taşır ve fasceslerin detaylı oymaları, Roma'nın disiplin ve gücünü vurgular. Ayrıca, alayın bir

parçası olarak zafer sembolleri taşıyan figürler, törenin görkemini ve Titus'un liderliğini öne çıkarır. Atların kas yapıları ve hareketli pozları, sahnenin dinamik kompozisyonunu güçlendirir. Bu rölyef, Titus'un Yahudi Savaşı'ndaki zaferini Roma halkına görsel bir anlatıyla sunmaktadır (Kleiner, 1992: 185) (Levha 43).

Doğu cephesinin diğer önemli rölyefi, Kudüs'teki İkinci Tapınak'tan ele geçirilen ganimetlerin sergilenmesini betimler. Bu sahnede, menorah (yedi kollu şamdan), gümüş trompetlar ve kutsal masa gibi Yahudi dini objeleri, Roma askerleri tarafından taşınır (Fine, 2014: 34). Menorah, sahnede en dikkat çekici unsur olarak öne çıkar ve yedi kollu yapısı ve detaylı oymaları, Yahudiye'nin fethinin sembolik bir göstergesi olarak işlev görür. Gümüş trompetlar ve kutsal masa, tapınağın kutsal eşyaları olarak, Roma'nın Yahudiye'nin dini merkezini ele geçirdiğini ifade etmektedir (Zanker, 2010: 45). Askerler, zırhları ve düzenli duruşlarıyla, ganimetleri taşırken Roma ordusunun disiplinini ve gücünü temsil eder (Levha 44). Sahnede esirler de yer alır ve genellikle elleri bağlı ve başları eğik olarak betimlenen bu figürler, Yahudiye'nin boyun eğmişliğini sembolize etmektedir (Ramage & Ramage, 2009: 139). Esirlerin doğu tarzı giysileri, onların Roma'dan farklı bir kültürel kimliğe sahip olduğunu vurgular ve Roma'nın fethedilen düşman üzerindeki üstünlüğünü pekiştirir. Sahneler, Flavius döneminin ikonografik geleneklerine uygun bir hiyerarşik düzenle kompoze edilmiştir. Titus'un figürü, zafer alayında merkezi ve daha büyük ölçekte yer alır (Elsner, 1998: 77). Paneller, defne yapraklarından oluşan çelenkler ve dal motifleriyle süslenmiş kemerlerle çerçevelenmiştir. Bu dekoratif unsurlar, zaferin ilahi ve kalıcı doğasını sembolize eder (Brilliant, 1967: 88). Sahneler, kemerin diğer yüzleriyle tematik bir bütünlük oluşturur ve Titus'un zaferini, Roma'nın imparatorluk gücünü ve Flavius hanedanının otoritesini seyirciye aktarır. Doğu cephesinin rölyefleri, Roma Forumu'nun kamusal alanında yer alır ve geniş bir seyirci kitlesine hitap ederek, Roma'nın Yahudiye'deki zaferinin ideolojik önemini vurgular (Fine, 2014: 35). Doğu cephesindeki rölyef paneller ise

Proconnesian mermerden yapılmıştır. Proconnesian mermerin parlak yüzeyi, detaylı oyma işlemlerine olanak tanır ve ışığın yansımasıyla sahnelerin görsel etkisini artırır (Kleiner, 1992: 187). Paneller, kemerin iç kısmında, yaklaşık 2 metre yüksekliğinde ve 3 metre genişliğinde düzenlenmiş olup bu boyutlar, sahnelerin Roma Forumu'nun yoğun trafiğinde seyirciler tarafından rahatça görülmesini sağlar (Tuck, 2015: 113). Mermerin yüzeyi, ince cilalama teknikleriyle işlenerek figürlerin detaylarının belirginleşmesi sağlanmış ve sahnelerin dramatik etkisi güçlendirilmiştir. Sahneler, yüksek rölyef (high relief) tekniğiyle işlenmiştir ve bu, figürlerin yüzeyden belirgin bir şekilde çıkıntı yapmasını sağlar ve üç boyutlu bir etki yaratır (Elsner, 1998: 78). Yüksek rölyef, özellikle Titus'un zafer alayındaki quadriga, ganimetleri taşıyan askerler ve menorah gibi ana unsurlarda belirgindir. Titus'un zırhındaki detaylar, menorah'ın yedi kollu yapısı ve trompetlerin kıvrımlı formları, ince demir keskiler ve matkaplarla detaylandırılmıştır (Brilliant, 1967: 89). Matkap tekniği, özellikle ganimetlerin yüzey detaylarında ve figürlerin giysilerindeki kıvrımlarda gölgelerin yoğunluğunu artırarak sahnelerin dramatik etkisini güçlendirir. Bu teknik, Flavius sanatının gerçekçi ve anlatısal üslubunu yansıtır ve figürlerin hareketli duruşlarını vurgular. Kompozisyon düzeni, sahnelerde hiyerarşik ve anlatısal bir yapı sunar. Paneller, zafer alayı ve ganimetlerin sergilenmesi gibi iki ana tema etrafında düzenlenmiştir. Titus'un figürü, zafer alayında daha büyük ölçekte ve merkezi konumda tasvir edilerek otoritesi vurgulanır (Zanker, 2010: 46). Ganimetleri taşıyan askerler ve esirler, daha küçük ölçekte betimlenir. Bu, Roma'nın üstünlüğünü teknik olarak pekiştirir. Paneller, defne yapraklarından oluşan çelenkler ve dal motifleriyle çerçevelenmiş olup bu dekoratif unsurlar, ince oyma teknikleriyle işlenerek sahnelerin estetik bütünlüğünü artırır (Ramage & Ramage, 2009: 140). Kemerin iç kısmına entegre edilen paneller, hafif bir eğimle oyularak perspektif etkisini artırmış ve sahnelerin görsel derinliğini güçlendirmiştir. Oyma teknikleri, sahnelerin detaylı işlenişinde kritik bir rol oynar. Askerlerin zırhlarındaki detaylar, menorah'ın yedi kollu

yapısı ve trompetlerin kıvrımlı formları, ince keskilerle betimlenerek Yahudiye'nin dini ve kültürel sembollerini vurgular. Ganimetlerin taşındığı sahnelerde, objelerin yüzey detayları matkap teknikleriyle derin gölgeler oluşturarak üç boyutlu bir etki kazanır (Brilliant, 1967: 90). Titus'un quadriga'sındaki atların kas yapıları ve hareketli duruşları, detaylı oyma teknikleriyle işlenerek zafer alayının dinamik doğası yansıtılmıştır (Tuck, 2015: 114). Askerlerin zırhlarındaki pullu desenler ve kalkanlarının yüzey detayları, ince işçilikle betimlenerek Roma ordusunun teknolojik üstünlüğünü vurgular. Malzeme ve tekniklerin birleşimi, rölyeflerin dayanıklılığını ve estetik etkisini artırır. Proconnesian mermerin sert yapısı, detaylı oyma işlemlerine olanak tanırken, Roma Forumu'nun açık hava koşullarına maruz kalması nedeniyle dayanıklı bir malzeme seçimi zorunlu olmuştur (Kleiner, 1992: 188). Mermerin cilalı yüzeyi, ışığın yansımasını optimize ederek figürlerin görsel etkisini güçlendirir. Panellerin seyircinin göz hizasına yakın konumu, mesajın doğrudan iletilmesini sağlar (Ramage & Ramage, 2009: 141). Rölyeflerin teknik özellikleri, Titus'un propaganda hedeflerini desteklemektedir. Yüksek rölyef tekniği, Titus'un figürünü ve ganimetleri öne çıkararak Roma'nın zaferinin görkemini vurgulamaktadır (Fine, 2014: 36).

Titus Zafer Takı'ndaki barbar betimleri, Roma heykeltıraşlığındaki barbar tasvirlerinin ikonografik ve teknik akışında, Flavius döneminin zafer odaklı estetiğini yansıtan bir dönüm noktası olarak öne çıkar. İkonografik olarak, Yahudi figürlerin zafer alayındaki rolleri ve doğu kökenli kıyafetleri, Roma sanatında barbarların "öteki" olarak temsil edilme geleneğini sürdürür ve ganimetlerin detaylı tasviriyle, Roma'nın fetih gücünü maddi kanıtlarla pekiştirir (Beard & Henderson, 2001: 200). Teknik olarak, yüksek rölyef kullanımı, Roma heykeltıraşlığının anıtsal geleneğini devam ettirirken, figürlerin dinamik düzenlemeleri ve detaylı kostümleri, Flavius sanatının görsel zenginliğini yansıtır (Kleiner, 1992: 196). Bu, Roma heykeltıraşlığındaki barbar betimlerinin, Hellenistik dramatizmden imparatorluk zaferinin görkemli kutlamasına

doğru evrildiğini gösterir ve Titus Zafer Takı, bu akışta, zaferin maddi ve görsel anlatısına odaklanan ve Trajanus Sütunu'nun anlatısal karmaşıklığına köprü oluşturan bir aşama olarak değerlendirilir (Hannestad, 1986: 136).

Titus Zafer Takı'ndaki barbar betimleri Roma heykeltıraşlığındaki genel barbar betimleme geleneği içinde özgün bir yere sahiptir. İlk olarak, takın Yahudi Savaşı'na odaklanması, Roma'nın doğu sınırlarındaki bir isyanı bastırma başarısını yansıtır ve bu, Dacia veya Germen barbarlarına karşı zaferlerden farklı olarak, dini ve kültürel açıdan önemli bir bölgenin (Kudüs) fethine vurgu yapar (Darwall-Smith, 1996: 90). Yahudi esirlerin tunik ve pelerinlerle tasvir edilmesi, Roma sanatında doğu barbarlarının standart temsilini sürdürürken, menorah gibi ganimetlerin öne çıkarılması, betimlere özgün bir tarihsel bağlam katar (Kleiner, 1992: 197). İkinci olarak, takın rölyefleri, Flavius sanatının realist ve anlatısal üslubunu yansıtır ve barbar figürlerin zafer alayındaki dinamik düzenlemeleri, Roma'nın zaferini teatral bir şekilde sunar. Bu, daha sonraki Tetrarşik sanatın (örneğin, Galerius Zafer Takı'ndaki) stilize ve hiyerarşik üslubundan farklıdır (Ferris, 2000: 39). Üçüncü olarak, takın barbar betimleri, Flavius hanedanının meşruiyetini güçlendirme amacına hizmet eder. Titus'un zaferi, Vespasian'ın imparatorluk otoritesini sağlamlaştırma çabasının bir parçası olarak sunulur (Beard & Henderson, 2001: 200). Son olarak, Yahudi esirlerin teslimiyet pozları, Roma'nın "öteki"yi fethetme misyonunu vurgulasa da bu betimler, Yahudi kültürünün dini önemine atıfta bulunan ganimetlerle birleştiğinde, Roma'nın evrensel egemenliğini daha karmaşık bir bağlama oturtur (Zanker, 1988: 216).

5.4. Roma İmparatorluk Anlatılarında Barbar İmgesinin Evrimi: Beş İyi İmparator Döneminde Fetih, Diplomasi ve Sınır Politikaları

Trajanus, Marcus Ulpius Traianus olarak doğmuş, M.S. 98-117 yılları arasında Roma İmparatorluğu'nu yönetmiş, Nerva'nın evlatlık oğlu olarak tahta geçmiş ve İspanyol kökenli ilk imparator olarak bilinmektedir. Kendisi, "optimus princeps" unvanıyla anılan, askeri başarıları ve idari reformlarıyla Roma'nın altın çağını simgeleyen bir hükümdar olup, Dacia, Arabia Petrea ve Mezopotamya bölgelerinde genişleme politikaları izlemiştir. Trajanus dönemi, imparatorluğun askeri gücünün zirvesini temsil etmekte olup, aynı zamanda kaynakların savunma odaklı dağılımına geçişin işaretlerini vermektedir (Coulston, 1988: 392).

Trajanus'ın barbar toplumlarla ilişkisi öncelikle askeri fetihler, kültürel temsilve diplomatik-ekonomik etkileşimler üzerinden şekillenmiştir. Bu ilişkiler Roma'nın merkezî ideolojisini yansıtan anıtsal sanat eserlerinde detaylı biçimde betimlenmiştir. Özellikle Dacialılar gibi Danubiyen barbar gruplarla olan etkileşimler, Trajanus'ın iki büyük Dacia seferini (M.S. 101-102 ve 105-106) temel almakta, bu seferler sırasında Roma ordusu barbar kalelerini sistematik olarak tahrip etmiş ve barbar kültürünü sembolik olarak yok etme temalarını vurgulamıştır. Örneğin, Trajanus Sütunu'nda Dacia yapılarının dörtte birinin ateşle tehdit edildiği veya yakıldığı sahneler, Roma'nın barbar kültürüne yönelik üstünlük iddiasını görselleştirmektedir (Thill, 2011: 284).

Dacia çevresindeki barbar gruplarla, örneğin Iazyges ve Przeworsk kültürleriyle ilişkiler başlangıçta düşmanca olmakla birlikte zamanla ekonomik ve diplomatik boyut kazanmıştır. Trajanus'ın batı Dacia'sındaki barbaricum ile etkileşimleri ticaret yolları ve kültürel değişimleri içermekte olup, arkeolojik buluntular bu dönemde Roma'nın barbar komşularıyla ekonomik ilişkilerini doğrulamaktadır (Opreanu, 1996: 265-282). Trajanus'ın fetih politikaları barbarları yalnızca askeri düşman olarak değil, aynı zamanda

entegre edilebilir unsurlar olarak da görmüştür; örneğin Tropaeum Traiani anıtındaki barbar figürleri, Mısır ve Asur sanat gelenekleriyle paralellik göstererek, Roma'nın barbarları bağlanmış ve yenilmiş halde tasvir etmesiyle imparatorluğun düzen merkezini çevreleyen kaos algısını pekiştirmiştir (Coulston, 1988: 395). Bu ilişkilerde barbar kültürünün yok edilmesi teması baskın olup, Trajanus Sütunu'ndaki yangın sahneleri Roma askerlerinin meşaleler ve kazmalarla barbar mimarisini hedef almasını, kültürel silmeyi simgeleyen bir metafor olarak kullanmıştır. İmparatorun bu yıkımlardan giderek uzaklaşan konumu, eylemin onaylandığını ancak doğrudan katılımın olmadığını vurgulamakta, böylece barbar toplumlarının direnişinin kültürel yok oluşla sonuçlandığını anlatmaktadır (Thill, 2011: 294-295). Ayrıca Dacia Porolissensis bölgesindeki barbar etkileşimleri Trajanus dönemindeki olası sınır savunmalarını içermekte olup, Supurul de Sus'taki Roma tipi hendek ve duvar kalıntıları imparatorun barbaricum'daki olası sınırlarını işaret etmekte, bu da askeri genişlemenin yanı sıra kültürel sınırlandırma çabalarını yansıtmaktadır (Matei, 2004: 253-261).

Hadrianus, M.S. 117-138 yılları arasında Roma İmparatorluğu'nu yöneten önemli bir lider olup, "Beş İyi İmparator" olarak anılan dönemin seçkin isimlerinden biridir. Roma İmparatorluğu'nun hemen hemen tüm eyaletlerini ziyaret etmiş, doğrudan yönetim ve inşaat projeleriyle imparatorluğun hem kültürel hem de stratejik açıdan gelişimine katkı sağlamıştır. En çok, Britanya'daki kuzey sınırlarını belirleyen ve olası barbar saldırılarına karşı savunma amacı taşıyan Hadrianus Duvarı'nı inşa etmesiyle tanınır. Ayrıca Roma'da Pantheon'u yeniden inşa ettirmiş, Atina'yı imparatorluğun kültürel başkenti olarak tanıtarak Yunan kültürüne olan hayranlığını göstermiştir (Goldsworthy, 2016: 64-68).

Hadrianus döneminde barbar toplumlarla ilişkiler, daha çok sınırların güvenliğinin sağlanması ve mevcut toprakların korunması üzerinde yoğunlaşmıştır. Özellikle kuzeyde, Britanya'nın Caledonia bölgesinde bulunan Pict kabilelerine karşı inşa

edilen Hadrianus Duvarı, Roma'nın barışçıl bir koruma politikası yürüttüğünün somut göstergesidir. Bunun yanı sıra, Ren ve Tuna sınırları boyunca da çeşitli ahşap ve taş tahkimatlar, ileri karakollar, gözetleme kuleleri inşa edilerek savunma hatları güçlendirilmiştir (Breeze, 2006: 148-150).

Hadrianus, orduların moralini ve disiplini korumak için sıkı eğitimler düzenlemiş, askerlerin fiziksel ve askeri yeteneklerini kişisel olarak denetlemiştir. Bu sayede, barbar toplumlar karşısında Roma ordusunun etkinliğini artırmıştır (Goldsworthy, 2016: 70-72). Barbarlarla diplomatik ilişkiler Hadrianus döneminde de devam etmiş ve bazı kabilelerle haraç anlaşmaları yapılmış ve sınır bölgelerinde istikrar korunmaya çalışılmıştır (Millar, 2002: 60-65).

Barbar kültürünün Roma sınırlarına etkisi Hadrianus döneminde çeşitli arkeolojik ve sanatsal buluntularla da desteklenir. Roma, barbar toplumları sadece düşman olarak değil, aynı zamanda sınır güvenliğine katkı sağlayabilecek unsurlar olarak değerlendirmiş ve sınırdaki barbar grupların Roma sistemine entegrasyonuna yönelik çaba göstermiştir. Hadrianus'un sınır politikaları, askeri güç kullanımıyla diplomasi ve ekonomik ilişkilerin birleştirildiği karmaşık bir strateji ortaya koymuştur (Woolf, 1998: 185-190).

İmparatorluğun sınırlarının bu tür etkin tahkimatlarla korunması, barbar akınlarının azaltılmasına ve Roma'nın uzun süreli istikrarına önemli katkılar sağlamıştır. Hadrianus, barışçıl bir yönetici olarak savaşlardan çok imparatorluğun iç ve dış düzenini sağlamaya öncelik vermiştir. Bu politikalar Roma'nın hem kültürel hem de askeri olarak barbar toplumlarla olan karmaşık ilişkisini şekillendirmiştir (Birley, 2008: 136-140).

Antoninus Pius, M.S. 138-161 yılları arasında Roma İmparatoru olarak hüküm sürmüş ve genellikle barışçıl bir yönetim dönemiyle anılmıştır. İktidarı süresince Roma İmparatorluğu'nun iç huzur ve ekonomik refahını korumaya odaklanmış, büyük askeri seferlerden kaçınmış ancak sınır savunmalarını güçlendirmiştir. Yönetimi, Pax Romana

dönemi içinde kültürel ve yasal reformlarla karakterize olmuş, barbar toplumlarla olan ilişkilerinde ise stratejik bir denge politikası izlemiştir (Birley, 1997: 112-115).

Antoninus Pius döneminde barbarlar, özellikle kuzey sınırlarında Germen kabileleri ve doğuda Parthlar ile ilişkiler sınanmıştır. İmparator, saldırgan seferler düzenlemek yerine savunma hattı inşasına ve mevcut sınırların korunmasına önem vermiştir. Bu kapsamda Ren ve Tuna sınırlarında askeri tahkimatlar güçlendirilmiş ve Roma lejyonlarının yerleşik yapısı sağlamlaştırılmıştır (Southern, 2001: 140-143).

Antoninus Pius'un barbar toplumlarla ilişkilerinde diplomasi de önemli yer tutmuştur. Germen kabileleri ve benzer halklarla yapılan müzakerelerde Roma'nın müttefik kabilelere (foederati) yönelik politikası başarıyla uygulanmış, bu kabileler sınır güvenliğine katkı sağlayan yarı özerk topluluklar haline getirilmiştir. Böylece askeri harcamalar azaltılıp sınır bölgelerinde istikrar oluşturulmuştur (Woolf, 1998: 180-183). Doğuda özellikle Parthlar ile zaman zaman diplomasi ve düşük yoğunluklu çatışmalar yaşanmış ancak büyük çaplı seferlere girilmemiştir. Bu politikalar, Roma'nın uzun vadeli sınır güvenliği ve aşırı askeri harcamalardan kaçınma stratejisinin parçası olmuştur (Millar, 2002: 120-124).

Genel olarak, Antoninus Pius'un barbar toplumlarla ilişkileri askeri güç kullanımından çok sınırların sağlamlaştırılması ve diplomatik ilişkilerle istikrarın korunması ekseninde gelişmiştir. Bu yaklaşım, Roma'nın uzun dönemde barış içinde ve güç kaybetmeden varlığını sürdürmesinde etkili olmuştur (Birley, 1997: 118-121).

Marcus Aurelius, M.S. 161-180 yılları arasında Roma İmparatoru olarak görev yapmış, aynı zamanda Stoacı felsefenin önemli bir temsilcisi olarak tanınan entelektüel bir liderdir. Saltanatı, Roma'nın askeri ve siyasi açıdan önemli krizlerle karşılaştığı zorlu döneme rastlamış, "Kendime Düşünceler" adlı eseriyle tarih boyunca ideal bir hükümdar imajı yaratmıştır. Ancak pratikte, imparatorluk yönetiminin sert ve zorlayıcı yönleriyle de karşılaşmıştır (Birley, 1997: 140-145).

Marcus Aurelius'un barbarlara yönelik politikası yalnızca askeri mücadele ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda savaş sonrası entegrasyon stratejilerini de içermiştir. Savaş esirleri ve müttefik kabileler Roma ordusuna alınmış, bunların sınır bölgelerinde Roma kültürüne ve yönetimine adaptasyonu için çaba gösterilmiştir. Bu uzun vadeli bir sınır güvenliği stratejisidir (Woolf, 1998: 195-198). Saltanatında barbar istilalarına karşı Roma'nın savunma sistemleri güçlendirilmiş, askeri garnizonlar artırılarak sınır hattındaki savunma yapıları yeniden organize edilmiştir. Ancak bu savaşlar, imparatorluk ekonomisi üzerinde ağır bir yük bırakmış, kaynakların büyük kısmı savunmaya tahsis edilmiştir (Millar, 2002: 145-149). Marcus Aurelius'un askeri seferleri ve barbarlarla mücadelesi, onun filozof kimliği ile zorlayıcı hükümdarlığını aynı anda yansıtan tarihsel bir dönemi temsil etmektedir (Birley, 1997: 150-153).

Lucius Verus dönemi zamanında Roma İmparatorluğu'nun barbarlarla ilişkileri hem askeri çatışmalar hem de diplomasi ve barışçıl karşılaşmalar üzerinden şekillenmiştir. Lucius Verus, M.S. 161-169 arasındaki hükümdarlığı sırasında doğu sınırlarında özellikle Parthlar ile mücadeleye odaklanırken, aynı zamanda kuzeydeki barbar kabilelerle de temas halindeydi. Öncelikle Lucius Verus'un, Parthlarla olan doğu seferleri esnasında, kuzey sınırlarında bulunan barbar kabilelerin hareketlendiği görülür. Bu bağlamda, Roma'nın kuzey sınırlarını koruma amacıyla antlaşmalar yapıldığı ve zaman zaman barbarlara sınırda özerklik verildiği bilinmektedir (Sayar, 2020: 17). Marcus Aurelius, bu süreçte Marcomannic Savaşları'nı yönetti ve kendisiyle beraber Lucius Verus'un da anıldığı bu mücadelelerde Roma ordusu barbar akınlarını sınırın ötesine itmeye çalışmıştır (Brunt, 1971: 98-103). Roma'nın barbarlarla mücadelesinde sadece güç kullanımı değil, foederati sistemine dayanan diplomatik ve toplumsal entegrasyon stratejileri de etkinlik kazanmıştır. Barbar kabileler bu sistem aracılığıyla Roma sınırları içinde yerleşme hakkı kazanmış, askerî hizmete çağrılarak imparatorluk ordusuna katılmışlardır (Wolters, 1986: 145-148).

Lucius Verus döneminde barbarlarla ilişkilerde üst düzey liderlerin kişisel rolleri de öne çıkmaktadır. Örneğin Lucius Verus'un, Parthlarla mücadele için doğuya geçerken barbar tehdidini de göz önünde bulundurduğu, bu yüzden kuzey sınırlarında hazırlıkların sürdürüldüğü kaynaklarda vurgulanmaktadır. Ayrıca Marcus Aurelius'un, barbar kabilelerle savaşın yanı sıra, sınır bölgelerindeki barışı koruma çabalarında daha diplomatik yöntemlere başvurduğu ve barbar liderlerle antlaşmalar imzaladığı ve bazı kabileleri Roma'nın müttefikleri olarak kabul ettiği görülmüştür. Bu diplomatik yaklaşım, Roma'nın uzun vadeli güvenliği için önem taşımış ve barbarlarla karşılıklı bağımlılık ilişkilerini güçlendirmiştir (Birley, 1993: 211-215).

Beş İyi İmparator dönemi, Roma İmparatorluğu'nun özellikle 96-180 yılları arasında yönetiminde Pax Romana'nın sağlanmasıyla karakterize edilir. Bu dönemde barbar toplumlarla ilişkiler, imparatorluğun dış sınırlarını koruma ve güvence altına alma bağlamında daha dengeli ve stratejik bir nitelik kazanmıştır. Roma, barbarları çoğunlukla sınır bölgelerinde yerleşmiş fakat hâlâ Roma egemenliği altında tutulan gruplar olarak görmüş, onları ya doğrudan askeri tehdit olarak algılamış ya da Roma'nın hizmetine entegre edilmek üzere paralı asker ve müttefikler olarak kullanmıştır (Heather, 2005: 216-218).

Bu dönemin barbar algısı ve propagandası, Roma'nın "medeniyet ve yasa" sahibi üstün güç imajını pekiştirme amacı taşır. Barbarlar genellikle "vahşi" ve "düzensiz" olarak resmedilirken, Roma'nın düzen, hukuk ve medeniyet merkezi olduğu vurgulanmıştır. Bu propagandanın hedefi, Roma halkının bağlılığını güçlendirmek, barbar tehdidini düşmanı bir unsur olarak sunarken aynı zamanda barbarların Roma düzenine entegrasyonlarını teşvik etmektir (Wells, 2003: 145-147). İmparatorlar, kamu sanatında ve edebiyatta barbarları ya yenilmiş savaşçılar olarak ya da Roma'nın himayesine giren 'uygarlaşmamış unsurlar' olarak göstermiştir. Trajanus ve Hadrianus gibi imparatorlar, askeri seferlerle barbar kabilelerin sınır bölgelerindeki etkinliğini

azaltmış ancak Hadrianus'un savunma hattı inşası gibi stratejik hamleleri, barbarları tamamen yok etmekten ziyade onları kontrol altında tutma ve Roma'nın güvenliğini sağlama amacı taşımıştır (Goldsworthy, 2009: 132-135). Marcus Aurelius ise özellikle Markomani barbarlarıyla süren savaşlarında, barbar tehdidine karşı stratejik ve propaganda amaçlı kitaplar yazdırmış, Roma halkının morali ve birlik duygusunu pekiştirmiştir (Southern, 2001: 212-214).

Barbarlar üzerindeki propaganda, Roma'nın üstünlüğünü ve barbarların Roma hukuku ve kültürü altında asimile edilmesi gerekliliğini öne çıkarırken, bu sürecin aynı zamanda Roma için bir güvenlik ve sosyal düzen aracı olduğu da belirtilmelidir. Roma ordusuna dahil edilen barbar askerlerin itaat ve bağlılıkları üzerinde durulmuş, askerî başarılar ve askerlerin disiplinli yapıları propaganda malzemesi olarak kullanılmıştır (Wolfram, 1997: 298-301).

5.4.1. Tropaeum Traiani

Tropaeum Traiani rölyefleri, Trajanus'un Dacia zaferini kutlayan önemli bir heykeltıraşlık eseridir ve M.S. 109 civarında, günümüz Romanya'sında bulunan Adamclisi'deki anıtsal zafer anıtında yer almaktadır (Strong, 1995: 153). Rölyefler, Trajanus Sütunu ile birlikte, Dacia savaşlarının sanatsal anlatımında merkezi bir rol oynamakta olup, anıtın dış yüzeyini süsleyen metoplar şeklinde düzenlenmiştir (Tuck, 2015: 116) (Levha 45). Tropaeum Traiani, Roma'nın eyaletlerdeki askeri zaferlerini yerel halklara ve askerlere sergileme çabasını temsil eder (Mattingly, 2014: 61). Anıtın konumu, fethedilen Dacia topraklarında stratejik bir noktada bulunmakta ve Roma'nın bölgedeki hâkimiyetini sembolize etmektedir (Beard, 2007: 162). Rölyeflerin keşfi, 19. yüzyılda Romanya'daki arkeolojik kazılarla gerçekleşmiş olup, eserler günümüzde

kısmen yerinde korunmakta, bazı parçaları ise müzelerde sergilenmektedir (Vout, 2007: 141). Tropaeum Traiani, Trajanus Sütunu'na kıyasla daha yerel bir bağlamda üretilmiş olup, asker odaklı bir anlatımı yansıtır (Strong, 1995: 153). Bu rölyefler, Roma'nın barbarlara karşı zaferini vurgulayan ideolojik bir anlatıyı destekler ve yerel halklara Roma'nın gücünü görselleştirir (Schneider, 2003: 46). Anıt, 40 metre yüksekliğinde olup Mars Ultor'a adanmış ve Tuna savaşı bağlamında Dobruca'da inşa edilmiştir (Schneider, 2003: 45; Krierer, 2004: 131).

Tropaeum Traiani rölyefleri, kaba oyulmuş ve işlenmiş figürlerin kaba estetikle tasvir edildiği propaganda eseridir (Zanker, 1988: 150–155) (Levha 46). Paneller büyük olasılıkla askeri görevliler veya vasıfsız ordu ustaları tarafından yapılmıştır. Ancak rölyefler, teknik açıdan zayıf olmalarına rağmen Roma ve Dacia teçhizatı ile kıyafetlerine dair gerçekçi ve kesin ayrıntılar sunar (Strong, 1995: 153). Rölyefler yerel kireçtaşı kullanılarak oyulmuş olup, her metop yaklaşık 1–1,5 metre yüksekliğinde ve 1 metre genişliğindedir (Hölscher, 2004: 78). Kalabalık sahneler veya karmaşık hareketler bulunmamakta ve her panel katı bir bakış açısı ve tek bir eylem düzlemine odaklanarak sade bir kompozisyon sergilemektedir (Strong, 1995: 153) (Levha 47). Bu sadelik, rölyeflerin savaş alanı deneyimi yüksek birinin elinden çıktığını düşündürür (Strong, 1995: 153). Polikrom izleri bulunmasa da antik dönemde bazı detayların (örneğin silahlar veya kıyafetler) boyanmış olabileceği varsayılmaktadır (Brinkmann, 2007: 63). Rölyeflerin kaba işçiliği, Trajanus Sütunu'ndaki usta zanaatkârların çalışmalarından farklı bir estetik sunar. Bu durum, eserin askerler için üretildiğini düşündürür (Stewart, 2004: 179).

Rölyefler, Dacialılar ve Sarmatyalı barbarları natüralist bir biçimde tasvir eder ve Trajanus Sütunu'na kıyasla daha zengin etnolojik çeşitlilik sunar. Dacialılar; dağınık sakallı, ağır hatlı, kısa kancalı burunlu, çıkık elmacık kemikli, çatık kaşlı ve ciddi ifadelerle betimlenmiştir (Willims, 1999). Sarmatlar ise beline kadar soyunmuş ve çift

elli savaş tırpanlarını ürkütücü şekilde kullanırken tasvir edilir (Williams, 1999). Barbarların kıyafetleri uzun kuşaklı tunikler, önlük kesimleri ve yanları yırtmaçlı giysilerle detaylandırılmıştır (Williams, 1999). Bu tasvirler Roma sanatında barbarların "vahşi" doğasını vurgulayan stereotiplere uygun olsa da yerel etnik özelliklere dair gerçekçi ayrıntılar içerir (Ferris, 2000: 109). Rölyefler, tutsakların yer aldığı geçit törenleri, trompetçiler ve sancaktarların katıldığı kutlama sahneleri gibi Roma zafer motiflerini de barındırır (Strong, 1988: 153). Trajanus'un yabancı askerlere vatandaşlık vermesiyle sona eren sahneler, Roma'nın merhamet ve entegrasyon politikalarını yansıtır (Williams, 1999). Tropaeum Traiani, Dacia Esiri heykeli veya Yaslı Barbar Kadın gibi eserlerle karşılaştırıldığında, daha az dramatik ancak daha doğrudan bir barbar tasviri sunar (Kleiner, 1992: 217). Germen tasvirleriyle karşılaştırıldığında, Dacialılar ve Sarmatlar daha belirgin etnik özelliklerle ayrılır. Örneğin nodus saç modeli yerine dağınık saçlar ve yerel kıyafetler öne çıkar (Schneider, 2003: 47). Ayrıca Tropaeum Traiani, Carpentras Kemeri veya Barberini Togatus gibi eserlerle karşılaştırıldığında, Roma sanatının eyaletlerdeki yerel bağlamlara uyarlanma yeteneğini ortaya koyar (Vout, 2007: 142). Tropaeum Traiani, Roma'nın imparatorluk propagandası ve askeri zafer anlatısını birleştiren bir sembol olarak işlev görür (Galinsky, 1996: 145).

Tropaeum Traiani rölyeflerindeki savaş sahneleri, Roma lejyonerleri ile barbar güçler arasındaki çatışmaları figüratif ve dramatik biçimde yansıtır (Levha 48). Bu sahnelerde Roma askerlerinin üstün disiplin ve savaş teknikleri belirgin şekilde tasvir edilirken, barbarlar genellikle kaotik, dağınık ve yenik olarak betimlenir. Roma lejyonerlerinin barbar piyadelerle yakın dövüşte olduğu sahnelerde, lejyonerlerin kalkanları, gladiusları ve ağır zırhları ile düşmanlarını etkisiz hale getirdiği görülür. Özellikle lejyoneri temsil eden figürler lorica hamata (zincir zırh) giyer ve rectangular scutum (dikdörtgen kalkan) kullanır. Bu durum, dönemin Roma askerî teçhizatının tipik göstergesidir (Richmond, 1982: 33–35). Roma lejyonerlerinin disiplinli duruşu,

barbarların kaotik hareketleriyle tezat oluşturup Roma'nın askeri üstünlüğünü vurgular (Schneider, 2003: 49).

Roma süvarilerinin mızraklarıyla barbar piyadeleri ezdiği rölyeflerde, süvariler dinamizm ve kontrol gücünü temsil eder. Süvariler genellikle hızlı hareket eden, düşman hatlarını yararak panik oluşturan figürler olarak görünür. Barbar piyadelerin süvarilerin mızrak darbeleri altında yere serildikleri ve dağıldıkları tasvirleri, Roma ordusunun savaş alanındaki üstünlüğüne dair güçlü bir semboldür (Elsner, 1998: 125–126).

Roma askerlerinin barbar süvarilerini yere serdiği sahnelerde, Roma piyadelerinin süvarilere karşı üstün yetenekleri betimlenir. Roma askerleri genellikle kalkanlarıyla barbar süvarilerini savurur ya da onları kılıç ve gladiusla etkisiz hale getirir. Bu sahneler, Roma askerî disiplininin ve taktik yetkinliğinin somut gösterimleri olarak anlaşılır (Vianu, 2012: 45–47). Barbar süvariler genellikle uzun pantolon ve çıplak üst gövdeyle tasvir edilir ve bu durum Germen tasvirlerindeki benzer ikonografik özelliklerle paralellik göstermektedir (Schneider, 2003: 50). Rölyeflerde Roma askerlerinin kalkanlarıyla barbarları yere yıktığı sahneler, yakın dövüşün yoğunluğunu ve saldırganlığını ön plana çıkarır. Bu figürlerde Roma'nın meşhur rectangular scutum'u ile barbarların daha dağınık ve korumasız halleri arasındaki karşıtlık vurgulanır. Sahneler savaşın fiziksel mücadele yönünü ve Roma'nın üstün silahlanma tekniklerini vurgular (Richmond, 1982: 40–42). İki Romalı askerin kaçan barbarları kovaladığı sahneler, savaşın takip ve imha aşamasını temsil eder. Bu figürler kaçan düşmanı kontrol altına alma ve imha etme amacını göstererek Roma ordusunun savaş sonrası disiplinini ve düşmanı tamamen yok etme politikasını anlatır (Panaite, 2005: 168–170).

Son olarak, Roma piyadelerinin barbar köyüne saldırdığı sahnelerde, Roma askerleri sistematik ve organize bir şekilde düşman yerleşimlerine müdahale eder. Bu sahnelerde köy yapıları, düşman figürleri ve Roma askerlerinin saldırıları bir arada tasvir edilerek sadece savaş meydanında değil, düşman bölgelerinin işgalinde de Roma'nın

üstünlüğü işlenir (Mitrovici, 2016: 57–60). Barbar köylerinin ateşe verilmesi, Roma'nın yıkıcı gücünü ve fethedilen bölgedeki mutlak kontrolünü sembolize eder (Schneider, 2003: 51). Bu sahnelerdeki barbar tasvirleri, Germen ikonografisindeki dağınık saç ve vahşi görünümle karşılaştırıldığında, Dacialıların daha belirgin etnik özellikler taşıdığını gösterir (Schneider, 2003: 52).

Rölyef ayrıntılarındaki ışık ve gölge oyunları, figürlerin üç boyutlu görünümünü ve sahnenin dramatik atmosferini artıran önemli teknik unsurlardır. Işık ve gölge düzenlemeleri, yüzeylerde derinlik ve kontrast oluşturur. Figürler arasındaki hareket ve mücadele sahnesinin görsel etkisini yükseltir (Markaryan, 2019: 60–65). Ayrıca sahnelerin doğal unsurlarla çevrilmesi, savaşın tarihi ve coğrafi bağlamını güçlendiren bir anlatı katmanı oluşturur. Sahnelerin düzeni, figürlerin hiyerarşik ve ritmik yerleşimiyle anlatının akışını ve vurgu noktalarını belirler. Böylece zafer ve yenilgi temaları açıkça vurgulanır (Gybels, 2025: 34–37). Rölyefin kompozisyonu, figürlerin hiyerarşik yerleşimi ve ritmik tekrarı üzerinden anlatının adım adım izlenmesini kolaylaştırır. Bu sayede izleyici savaşın farklı evrelerini detaylı ve dinamik biçimde görür. Ayrıca kullanılan doğal unsur temsilleri ve mimari detaylar, rölyeflerin tarihi ve mekânsal bağlamını güçlendirir (Markaryan, 2019: 60–65).

Tropaeum Traiani rölyeflerindeki barbarların yenilgi ve ölüm sahnelerinde, yerde yatan ölü barbar cesetleri, barbar başlarının kesilerek sergilenmesi, Roma askerleri tarafından mızraklanmış barbar figürleri ve diz çöken barbarın Romalı asker tarafından öldürülmesi gibi olaylar yer alır. Ölü barbar figürleri genellikle savaştan sonra yerde yatan, cansız ve hareketsiz biçimde gösterilirken barbar başlarının kesilerek Roma lejyonerleri tarafından ele geçirilmesi, savaşın acımasızlığını ve Roma'nın düşmanlarına uyguladığı cezalandırma tarzını simgelemektedir (Elsner, 1998: 125–128). Mızraklanmış barbar ve diz çöken barbarın öldürülmesi sahneleri, Roma askeri disiplininin ve katı otoritesinin güçlü ve etkili bir ifadesidir (Richmond, 1994: 33). Bu sahnelerdeki barbar

tasvirleri, Germen ikonografisindeki infaz sahneleriyle benzerlik gösterse de Dacialıların yerel kıyafetleri ve fiziksel özellikleri daha belirgin bir etnik ayrım sunar (Schneider, 2003: 57).

Yerde yatan ölü barbar cesetleri, anatomik detaylara dayalı gerçekçilikle tasvir edilir. Vücutların pozisyonları ve detayları, ölümün ağırlığını ve savaştaki acımasızlığı vurgular (Elsner, 1998: 125–128). Barbar başlarının kesilmesi ve sergilenmesi sahnesinde figürlerin detayları büyük bir titizlikle işlenmiş olup başların biçimleri, saç ve sakal detayları, yüz ifadeleri rölyef yüzeyinde belirginleştirilmiştir (Richmond, 1994: 33–36). Mızrakla yaralanmış barbar figürlerinde, silah ve yara detayları gerçekçi ve etkileyici biçimde modellenmiştir. Diz çöken barbarın Romalı tarafından öldürülme anı, dramatik duruşu ve ustaca kullanılan yüz mimikleriyle sahnelenmiş olup güç ve teslimiyet arasındaki ilişki figürleştirilmiştir (Gybels, 2025: 38–41). Barbarların fiziksel tasvirleri, Germen ikonografisindeki kesilmiş kafa motifleriyle benzerlik gösterse de Dacialıların daha kaba yüz hatları, yerel bir estetik sunar (Schneider, 2003: 58).

Rölyeflerde kullanılan ışık ve gölge oyunları, yüzey üzerindeki derinlik farklılıkları ile birleşerek hareket ve dramatizmi destekler. Figürlerin yerleşimi, hiyerarşik düzenlemeler ve ritmik tekrarlar, anlatının çeşitli evrelerini açıkça ortaya koyar. Ayrıca kullanılan taşın işlenme kalitesi ve rölyefin sağlamlığı, detayların uzun süre korunmasını sağlamıştır (Gybels, 2025: 38–41).

Tropaeum Traiani rölyeflerindeki tutsak alınma ve teslim sahnelerinde, ellerinde zincirle esir edilen barbar erkekler, kadın ve çocuklardan oluşan barbar ailelerinin teslim oluşu, Romalı askerlerin önünde diz çöken barbar elçiler ile Roma askerlerinin barbar kadınları götürdüğü sahneler yer alır. Ellerinde zincirli esir barbar erkekler, Roma ordusunun askeri disiplini ve barbarlara uygulanan mutlak kontrolün somut simgeleri olarak gösterilmiştir (Elsner, 1998: 130–134). Kadın ve çocuklardan oluşan barbar ailelerin teslim sahneleri hem savaş sonrası teslimiyetin hem de Roma egemenliğinin

insani yansımalarını temsil eder. Dramatik yüz ifadeleri ve beden dili teslimiyet, korku ve çaresizliği yansıtır (Richmond, 1994: 42–47). Romalılar önünde diz çöken barbar elçiler, siyasi teslimiyetin görünür ve jestüel ifadesi olarak ideolojik öneme sahiptir. Roma askerlerinin barbar kadınları götürme sahnesi ise esirlerin Roma düzenine dahil edilmesini ve imparatorluğun uyum sağlama ile disiplin politikalarını yansıtır (Gybels, 2025: 45–48). Bu sahneler, Germen tasvirlerindeki esir kadın ve çocuk motifleriyle benzerlik gösterse de Dacialıların yerel kıyafetleri ve fiziksel özellikleri, Germen esir tasvirlerindeki yas jestleriyle kıyaslandığında daha yerel ve gerçekçi bir estetik sunar (Schneider, 2003: 61).

Diz çöken barbar elçilerin Romalı askerlerin önünde teslimiyet duruşları, hiyerarşik yerleşimle etkili biçimde vurgulanırken Roma askerlerinin barbar kadınları götürme sahneleri, gerçekçi hareketlilik ve doku kullanımı ile öne çıkmaktadır (Gybels, 2025: 45–48). Barbar figürlerin giysileri, Germen tasvirlerindeki uzun pantolon ve torques gibi unsurlarla karşılaştırıldığında, Dacialıların daha yerel ve detaylı estetikle işlendiğini göstermektedir (Schneider, 2003: 62).

Barbar köyüne saldırı sahnelerinde, Roma askerleri evleri ve kulübeleri ateşe verirken kaçmaya çalışan kadın ve çocuklar betimlenmiş, barbar savaşçılar ise direnerek son savunmayı yapmaktadır. Roma askerleri ateşe verdikleri yapıların dinamik alev ve duman efektleriyle çevrilirken, barbar köylüler kaçış ve korku halindedir (Elsner, 1998: 131–134). Kadın ve çocuk figürleri çaresizliği, barbar savaşçılar kahramanlık ve cesareti simgeler (Richmond, 1994: 48–52). Figürler, detaylı anatomik işçilik ve kıyafet tasvirleriyle Roma disiplinine karşı barbarların kaotik ve dirençli yapısını yansıtır. Kompozisyonda hareketlilik, ritmik tekrarlar ve kontrastlar üzerinden Roma'nın düzeni, barbarların dağınık savunmasına karşı vurgulanır (Gybels, 2025: 50–53). Barbar köylerinin taş ve ahşap karışımı yapıları, Germen köylerindeki ahşap yapılarla karşılaştırıldığında daha yerel bir estetik sunar (Schneider, 2003: 67). Bu teknik

özellikler, Tropaeum Traiani rölyeflerini görsel anlamda zafer ve imparatorluk ideolojisinin etkileyici göstergesi kılar (Gybels, 2025: 50–53).

Kompozisyonda hareketlilik, ritmik tekrarlar ve kontrastlarla Roma'nın düzenli ve baskın gücü, barbarların dağınık savunmasına karşı vurgulanır. Bu sahneler, Roma'nın yıkıcı gücü ve fethedilen bölgelerdeki mutlak kontrolünü görselleştirir (Schneider, 2003: 66).

Tropaeum Traiani rölyeflerindeki dini ve ritüel sahneler, özellikle kurban sahnesi ve savaş ganimetlerinin toplanması figüratif anlatım açısından önem taşır. Kurban sahnelerinde Roma askerleri, geleneksel Roma dinî uygulamalarına uygun olarak tanrılara şükran sunmak için ayinler gerçekleştirir (Elsner, 1998: 135–138). Bu sahnelerde figürler, ritüelin önemine uygun ciddi ve saygılı pozisyonlarda betimlenir; ayrıntılı kıyafetler, adak objeleri ve sunulan hayvan figürleri dikkat çeker (Richmond, 1994: 53–57). Savaş ganimetlerinin toplanması sahneleri ise, askerlerin savaş sonrası başarılarını ve kazandıkları ganimetleri toplarken oluşan hareketliliği ve organizasyonunu simgeler (Gybels, 2025: 55–59). Bu sahneler, Roma'nın dini bağlılığını ve savaş sonrası ekonomik kazanımlarını görsel olarak pekiştiren önemli ikonografik unsurlar içerir. Dini sahneler, Roma'nın tanrılara bağlılığını ve zaferin ilahi desteğini vurgular (Schneider, 2003: 69).

Tropaeum Traiani rölyeflerindeki dini/ritüel sahnelerin (kurban sahnesi ve savaş ganimetlerini toplama sahneleri) teknik özellikleri, yüksek rölyef tekniğiyle işlenen detaylı figüratif anlatımlardır. Kurban sahnesinde, askerlerin tanrılara sunulan adak ve kurban ritüelleri, ayrıntılı kıyafetler, hayvan figürleri ve adak nesneleri ile betimlenmiştir (Elsner, 1998: 135–138). Çalışmalar, ayrıntılı anatomi ve hareketlilikle ritüelin ağırlığını ve önemini vurgular. Savaş ganimetlerinin toplanması sahnelerindeki figürlerin düzenli pozisyonları ve detaylı silah ile malzeme tasvirleri, askeri disiplin ve savaş sonrası düzeni

yansıtır (Richmond, 1994: 53–57). Işık-gölge oyunları, figürlerin üç boyutlu derinliğini artırarak sahneler dramatik etki kazanır (Gybels, 2025: 55–59).

Tropaeum Traiani rölyeflerindeki Roma zaferi vurgusu sahnelerinde, Roma'nın askeri ve politik üstünlüğünü dramatize eden güçlü ikonografik temsilciler yer alır. Zafer direği (Tropaion) önünde barbarların bağlı figürleri, Roma zaferinin sembolü olarak öne çıkar. Bu figürlerde barbarların esaret durumu, bedensel detaylar, zincirlenme ve teslimiyet pozlarıyla dramatik biçimde vurgulanır (Elsner, 1998: 125–130). Roma askerleri tarafından getirilen barbar lider figürleri ise, Roma'nın zaferinin somutlaşmış temsilcileri olarak önemli bir ikonik rol oynar. Liderin duruşu, yüz ifadeleri ve çevresindeki askerlerin disiplinli konumu, Roma'nın askeri ve siyasi otoritesini pekiştirir (Richmond, 1994: 33–38). Bu sahne, siyasi hakimiyetin sembolik sunumu olup barbarların yenilgisi ve Roma'nın zaferinin görsel anlatımında merkezi bir yer tutar (Gybels, 2025: 42–46). Aynı zamanda Roma'nın askeri ve siyasi düzeni ile barbarların teslimiyeti arasındaki tezat, figürlerin pozitif ve negatif alanlardaki dağılımı ve dramatik jestlerle belirtilmiştir (Elsner, 1998: 125–130). Tropaion sahneleri, Roma'nın imparatorluk ideolojisi ve zaferini görselleştiren güçlü propaganda araçlarıdır (Schneider, 2003: 75).

Tropaeum Traiani rölyeflerinde genel olarak yüksek rölyef tekniği kullanılmıştır. Figürler yüzeyden belirgin biçimde yükselerek üç boyutlu derinlik ve dramatik hareket sağlar (Elsner, 1998: 125–126). Işık ve gölge oyunları, figürlerin hacmini artırarak sahnenin dramatik atmosferini güçlendirir (Markaryan, 2019: 60–65). Kompozisyonlarda figürlerin hiyerarşik ve ritmik yerleşimi, anlatının akışını ve vurgu noktalarını belirler ve izleyiciye savaşın farklı evrelerini dinamik bir biçimde sunar (Gybels, 2025: 34–37). Ayrıca doğal unsur temsilleri ve mimari detaylar, tarihi ve mekânsal bağlamı güçlendirir (Markaryan, 2019: 60–65).

Dini ve ritüel sahnelerde de yüksek rölyef teknikleri, detaylı figüratif anlatımlarla uygulanmıştır. Sahneler ayrıntılı anatomi, hareketlilik ve kıyafet detaylarıyla dramatik ve kutsal bir atmosfer yaratır (Elsner, 1998: 135–138). Zafer ve yenilgi temaları, teknik olarak figürlerin mekânsal düzeni ve dramatik jestlerle vurgulanmıştır.

Rölyeflerin materyali yerel kireçtaşıdır ve bu malzemenin işlenme kalitesi, detayların uzun süre korunmasını sağlamıştır (Gybels, 2025: 38–41). Polikrom izleri bulunmamakla birlikte, bazı detayların antik dönemde boyanmış olabileceği düşünülmektedir (Brinkmann, 2007: 63).

5.4.2. Büyük Trajanus Frizleri

Büyük Trajanus Frizleri, Roma'da Trajanus Forumu'nda, günümüzde Forum Romanum'un kuzeyinde yer alan ve İmparator Trajanus tarafından M.S. 107–112 yıllarında inşa edilen anıtsal kompleksin bir parçası olarak ortaya çıkmıştır (Claridge, 1998: 165). Trajanus Forumu, mimar Apollodorus of Damascus tarafından tasarlanmış olup, Basilika Ulpia, Trajanus Sütunu ve diğer yapıları içeren geniş bir alanı kaplamaktadır (Coarelli, 2007: 116). Forum, Trajanus'un Dacia seferlerinin (M.S. 101–102 ve 105–106) ekonomik (Dacia altın madenleri) ve stratejik (sınır güvenliği) kazanımlarını halka sergilemek için propaganda merkezi olarak işlev görmüştür. Frizler, özellikle Basilika Ulpia'nın iç ve dış duvarlarını süsleyen dekoratif paneller olarak yerleştirilmiştir. Frizlerin önemli bölümleri Mussolini'nin Foro Traiano'yu yeniden düzenleme projesi kapsamında 1930'larda ortaya çıkarılmış ve belgelenmiştir (Strong, 1988: 156). Trajanus dönemi, Roma'nın askeri ve kültürel üstünlüğünün zirvesini temsil etmektedir. Bu bağlamda frizler, imparatorun liderliğini ve Roma'nın barbarlar üzerindeki hâkimiyetini yüceltmek için tasarlanmıştır. Dacia fetihleri, Roma ekonomisine

büyük katkı sağlamış ve frizler, bu zaferin halk nezdinde meşrulaştırılmasında kilit rol oynamıştır (Galinsky, 1996: 128).

Büyük Trajanus Frizleri, yaklaşık 3 metre yüksekliğinde ve toplamda 30 metreyi aşan uzunlukta bir rölyef serisidir (Kleiner, 1992: 213). Frizler, Luna (Carrara) mermerinden oyulmuş ve yüksek rölyef (alto-relievo) tekniğiyle işlenmiştir. Figürler yüzeyden 15–20 cm kadar çıkarak derinlik ve hacim etkisi yaratır (Ward-Perkins, 1981: 88). Her bir panel yaklaşık 3 metre yüksekliğinde ve 2–4 metre genişliğinde olup Basilika Ulpia'nın duvarlarına mermer levhalar halinde, metal kancalar ve harçla sabitlenmiştir (Coarelli, 2007: 118). Rölyeflerin yüzeyinde askerlerin zırh kıvrımları, barbarların kürk dokuları ve silah detayları ince bir oyma tekniğiyle işlenmiştir (Strong, 1988: 158).

Frizlerin kompozisyonu, sürekli bir anlatı (continuous narrative) yerine birbirine bağlı olsa da bağımsız panellerle düzenlenmiştir. Bu durum izleyiciye sahneleri daha net ayırt etme imkânı tanır. Figürlerin dinamik pozları, detaylı kostümleri ve dramatik ifadeleri Roma sanatının gerçekçilik (verism) ve Hellenistik etkilerinin sentezini yansıtır (Kleiner, 1992: 214). Perspektif kullanımı ve çok katmanlı kompozisyon, Trajanus Sütunu'na kıyasla daha az yoğun ancak daha erişilebilir bir anlatım sunmaktadır (Hölscher, 2004: 45). Frizlerin işçiliği, Roma heykeltıraşlığının teknik ustalığını ve Trajanus döneminin sanatsal zenginliğini ortaya koyar (Pollini, 2012: 204).

Frizler, Trajanus'un Dacia seferlerini konu alan narratif sahnelerden oluşur ve Trajanus Sütunu'ndaki spiral frizle tematik bir bağlantı taşısa da daha büyük ölçekli ve bağımsızpaneller halinde düzenlenmiştir. Betim, Roma ordusunun barbar Dacialılara karşı zaferini detaylı bir şekilde görselleştirir ve askeri seferlerin aşamalarını içerir. Trajanus sıklıkla merkezi bir figür olarak at sırtında (Levha 49) veya ayakta, lejyonerlere komuta ederken (Levha 50) yer alır. Roma askerleri, lorica segmentata, gladius ve scutum gibi tipik teçhizatlarıyla düzenli bir şekilde tasvir edilmiş olup savaş sahnelerinde

Dacialılarla çarpışırken, kale inşa ederken veya esir alırken görülür. Dacialılar barbar pantolonlar, kürk tunikler ve falx (kavisli kılıç) gibi yerel silahlarla işlenmiş halde ve elleri bağlı ya da kaçarken betimlenmiştir. Öne çıkan sahneler arasında Tuna Nehri'nin köprüyle geçilmesi, Dacia kalelerinin kuşatılması ve barbar lider Decebalus'un intiharı yer almaktadır (Strong, 1988: 157). Kadınlar ve çocuklar da dahil edilerek barbar topluluklarının tamamen boyun eğdirildiği vurgulanır. Dacialıların dağınık duruşları, Roma ordusunun disiplinli düzenine tezat oluştururken, bu durum Roma'nın medeniyet anlayışını barbarların "vahşi" doğasına karşı yüceltmektedir (Ferris, 2000: 28). Barbar ikonografisi, Trajanus Sütunu'nda olduğu gibi stereotipik özellikler taşır ancak frizlerin daha büyük ölçeği, bu detayların halka daha etkili bir şekilde sunulma imkânını sağlamaktadır (Elsner, 1995: 178).

Büyük Trajanus Frizleri, Roma heykeltıraşlığında fethedilen halkların boyun eğdirilmişliğinin vurgulanması geleneğinin en zengin örneklerinden biridir. Roma sanatında "öteki"nin standart bir temsilini yansıtırken, yenilgi sahneleri Roma'nın medeniyet anlayışını barbar kaosuna karşı yüceltir. Trajanus'un frizlerdeki merkezi konumu, barbarlara karşı zaferin onun liderliğine bağlı olduğunu pekiştirir. Frizler, Trajanus döneminin propaganda sanatında barbarların yenilgisini yalnızca askeri bir zafer olarak değil, Roma düzeninin bir kanıtı olarak sunmaktadır (Ward-Perkins, 1981: 89). Frizler, Roma halkına Dacia fetihlerinin ekonomik getirilerini (altın madenleri) ve stratejik önemini (sınır güvenliği) görselleştirerek imparatorun liderliğini meşrulaştırmaktadır (Beard, 2007: 182). Ayrıca, Basilika Ulpia'nın kamusal alanında yer alması, frizlerin geniş bir izleyici kitlesine hitap ettiğini göstererek Roma'nın propaganda sanatının toplumsal etkisini artırmaktadır (Stewart, 2008: 134). Trajanus Frizleri, Roma'nın barbarlarla ilişkisini yalnızca fetih üzerinden değil, aynı zamanda kültürel üstünlük ve düzen söylemiyle de tanımlayan bir sanat eseridir (Gruen, 2011: 192).

Büyük Trajanus Frizleri'ndeki Savaş sahnesinde, Roma lejyonerleri ve barbar toplulukları arasındaki yoğun ve dinamik çatışmalar figüratif olarak detaylı biçimde betimlenmiştir. Bu sahnede lejyonerler düzenli formasyonlar içinde, gladius ve mızrak gibi silahlarla donanmış olarak gösterilirken, barbarlar ise daha serbest ve kaotik pozlarda, farklı silahlar ve giysilerle tasvir edilmiştir. Figürler arasındaki etkileşim, dövüşün şiddetini ve karmaşasını yansıtır. Özellikle birbirine saldıran askerlerin detaylı pozisyonları, yüz ifadeleri ve bedensel hareketleri gerçekçi bir savaş atmosferi yaratır (Levha 51). Sahnedeki figürler arasında nöbetçi, komutan ve savaşan askerler gibi farklı rollerde olanlar belirgin şekilde ayrılır. Ayrıca, yaralı ve düşmüş askerler de sahnenin dramatik etkisini güçlendiren unsurlar arasında yer alır (Markaryan, 2019: 80–85).

Adlocutio'su sahnesinde ise Roma İmparatoru Trajan figürü merkezi ve belirgin kuvvetle temsil edilir. Adlocutio sahnesi, imparatorun askerlerine hitap ettiği, onları bilgilendirdiği veya emir verdiği tören anını yansıtır. Bu sahnede Trajan, paludamentum (komutan kıyafeti) giymiş ve zırhıyla donanmış olarak, diğer asker figürlerinden daha büyük ve merkezi pozisyonda betimlenmiştir. Çevresinde Roma lejyonerleri, çeşitli askeri unvanlara sahip askerler ve yardımcı birlikler yer alır. Askerler genellikle dikkatli, saygılı ve organize pozisyonlarda dizilmişlerdir. Sahnenin geri planında, önemli komutanlar veya ordu mensupları, imparatora yakın durarak ittifak ve otorite sembolü oluşturur. Adlocutio'nun ikonografisi, sadece askeri bir toplantı değil, aynı zamanda imparatorun otoritesi, askerlerin disiplin ve bağlılığının simgesel ürünü olarak Roma siyasi ve askeri ideolojisini yansıtır.

Büyük Trajanus Frizleri'ndeki Traian'ın Adlocutio'su sahnesinin ikonografik özellikleri, Roma İmparatoru Trajan'ın mutlak otorite ve liderlik sembolü olarak merkezi ve ihtişamlı bir figür şeklinde tasvir edilmesiyle belirginleşir. Trajan, paludamentumlu (komutan pelerini) ve zırhıyla donanmış, genellikle diğer figürlerden daha büyük ve yukarıda konumlandırılarak, askerlerine hitap eden pozisyonda gösterilir. Bu sahnede,

imparatorun etrafında düzenli sıralanmış askerler ve komutanlar yer alır. Bu figürler disiplinli, dikkatli ve itaatkâr bir duruş sergileyerek Roma ordusunun hiyerarşik yapısını ve askerî disiplini görselleştirir. Ayrıca sıkça zırh, silah ve giysi detayları ile askerî kimlik ön plana çıkarılır. Adlocutio sahnesi, sadece askeri bir etkileşim değil, aynı zamanda imparatorun politik ve ilahi otoritesinin yüceltilmesini sağlayan ideolojik bir anlatı olarak işlev görür. Adlocutio sahnesinin teknik özellikleri, yüksek rölyef tekniğiyle işlenen detaylı ve dinamik figürlerin ustaca düzenlenmesiyle öne çıkmaktadır. Figürlerin anatomik doğruluğu ve yüz ifadelerindeki incelik, sahnenin dramatik anlatım gücünü artırır. Trajan'ın merkezi figür olarak diğer figürlerden daha büyük ve belirgin konumda tasvir edilmesi, hiyerarşik ölçek kullanımının tipik bir örneğidir. Figürlerin kıyafet, zırh ve aksesuar detayları özenle işlenmiş, ışık-gölge oyunları yüzeyde derinlik ve hacim hissi yaratmıştır. Kompozisyonda figürlerin organize ve ritmik yerleşimi, imparatorun liderliğini ve ordunun disiplinini vurgulamakta olup askerlerin düzenli duruşları ve hareketleri bu anın ciddiyetini pekiştirmektedir. Sahnede kullanılan teknik ve estetik çözümler hem anlatısal hem de sembolik anlamları güçlendirerek, Roma imparatorluk ideolojisinin görsel temsillerinden birini oluşturur (Becker, 2015: 55-75).

Büyük Trajanus Frizleri'ndeki Kurban Sahnesi (Sacrificium / Libatio) sahnesinde, törensel bir bağlamda Roma askerleri ve rahipler yer alır. Sahne genellikle hayvan kurbanı veya şarap sunumu gibi dini ritüelleri betimler. Figürler arasında, kurban edilecek hayvanın (çoğunlukla boğa veya öküz) yanında durarak, dini töreni gerçekleştiren rahipler ve ritüel katılımcıları bulunur. Kurban edilen hayvanın alnına şarap püskürtme, koku sunma gibi ayrıntılar dikkatle tasvir edilmiştir. Askerler ise bu ritüeli saygılı ve huzurlu bir şekilde izlerler. Sahnenin merkezinde yer alan tanrısal veya kutsal figür sembolizmi olabilmekte sahneye ritüelin kutsallığını eklemektedir. Kurban sahnesi, Roma'nın askeri başarısının ilahi destekle meşrulaştırılması temasıyla bağlantılıdır (Ateş, 2017: 398–400).

Büyük Trajanus Frizleri'ndeki Kurban Sahnesindeki figürler özenle modellenmiş, anatomi ve yüz ifadelerinde gerçekçilik ön plandadır. Kurban edilen hayvan figürü ile rahiplerin ritüel hareketleri, şarap dökme ve kurban sunma eylemleri detaylı işlenmiştir. Bu unsurlar sahnenin dramatik anlatısını ve kutsal atmosferini güçlendirmiştir. Figürlerin kıyafet ve aksesuar detayları titizlikle aktarılmış, ışık ve gölge oyunları rölyefte üç boyutlu etkiler yaratmıştır. Kompozisyon, figürlerin ritmik ve düzenli yerleşimiyle törenin disiplinli ve ciddi atmosferini vurgular. Bu teknik yaklaşım, Büyük Trajanus Frizleri'nin hem sanatsal kalitesini hem de ritüelin sakral önemini ve otoritesini destekleyen anlatı gücünü pekiştirir (Ateş, 2017: 398–400).

Büyük Trajanus Frizleri'ndeki Roma zaferi–barbarların teslimi sahnesinde, Roma askerleri ile barbar liderler ve halkları arasındaki teslimiyet ve boyun eğme ritüeli betimlenmektedir. Sahnedeki figürler arasında, Roma askerleri disiplinli ve organize pozisyonlarda yer alırken, barbar liderler bağlı olarak veya diz çökerek teslimiyetlerini göstermektedir. Barbarların zincirlenmiş halleri ve düşkün beden dilleri, yenilginin psikolojik ve fiziksel etkilerini sembolize eder. En önde, barbar liderlerin simgesel teslimiyeti betimlenirken, arka planda askerlerin zafer coşkusunu ve düzenini yansıtan figürler bulunur. Barbarların yanında, kadın ve çocuklardan oluşan tutsak gruplar da yer alır ve bu da savaşın sosyal ve kültürel boyutlarını yansıtır. Roma askerleri disiplinli ve düzenli pozlarda betimlenmekte, zafer sembolü olan tropaion (zafer direği) ve Roma lideri komutanın öncülüğünde sahnenin hiyerarşik yapısı ifade edilmektedir. Bu sahne, zaferin ritüel ve politik boyutunu birleşik bir şekilde gösterirken, güç ve otoritenin somut görselleriyle dikkat çeker (Gybels, 2025: 42–46).

Roma zaferi–barbarların teslimi sahnesindeki figürlerin anatomik doğrulukları özenle işlenmiş, yüz ifadeleri ve beden dili yenilginin psikolojik ve fiziksel derinliğini aktarır. Sahnedeki figürlerin düzenli ve ritmik yerleşimi Roma'nın disiplinli askeri düzenini vurgularken, barbar figürlerin serbest ve teslimiyet pozlarındaki kontrast güçlü

bir anlatı oluşturmaktadır. Işık ve gölge oyunları, rölyefin üç boyutluluğunu artırarak dramatik etkinliği güçlendirir. Detaylarda giysi, silah, zincir ve takılar sanatçının teknik ustalığını gösterir. Kompozisyon, hiyerarşik ölçek ve figürler arası mekânsal derinlikle güçlendirilmiş olup böylece siyasi ve askeri ideolojinin görsel anlatımı sağlanmıştır. Bu teknik özellikler, Büyük Trajanus Frizleri'nin Roma zafer propagandasını somut ve etkileyici biçimde sunmasını sağlar (Gybels, 2025: 42–46).

Tropaion Sahnesi'nde ise zafer direği (tropaion) etrafında toplanmış çok sayıda figür yer almaktadır. Sahnenin merkezinde zafer direği bulunur. Bu direk, askeri zaferin sembolü olarak silahlar, kalkanlar ve diğer savaş malzemeleriyle süslenmiştir. Bu bağlamda, Roma askerleri düzenli ve disiplinli biçimde tropaion etrafında dururken, barbar figürleri genellikle esir veya teslim olmuş pozisyonlardadır. Barbarların bağlanmış, teslim durumda ve bazen başları öne eğik betimlenişi Roma'nın üstünlüğünü ve barbarların itaatini simgeler. Sahne, siyasi egemenlik ve güç gösterisi işlevi görürken, törenin ritüel boyutunu da vurgulayarak Roma'nın kutsal zafer anlayışını ortaya koyar. Tropaion sahnesi, Roma askeri başarısının ritüel kutlaması ve siyasi iktidarın görsel propagandası olarak işlev görür. Figürlerin yüz ifadeleri, beden dilleri ve kompozisyondaki konumlanmaları, iktidarın hiyerarşisini ve askeri disiplinin ideolojik altyapısını aktaran önemli öğelerdir (Şimşek, 2020: 89–105).

Büyük Trajanus Frizleri'ndeki Tropaion Sahnesindeki figürlerin düzenli ve ritmik yerleşimi hem anlatısal akışı destekler hem de sahnenin ideolojik temasını vurgulamaktadır. Işık ve gölge oyunları rölyefin hacmini ve görsel dinamizmini güçlendirir. Giysi, silah ve aksesuar detayları dönemin askeri ve kültürel gerçekliğini yansıtırken, hiyerarşik ölçek kullanımı figürlerin önem sırasını ifade eder. Bu teknik özellikler, Büyük Trajanus Frizleri'nin sanatsal kalitesiyle birleşerek Roma zafer propagandasının etkili bir görsel anlatım aracına dönüşmesini sağlar (Şimşek, 2020: 89–105).

Büyük Trajanus Frizleri'ndeki Roma süvarilerinin barbarları kovalaması sahnesinde, Roma süvarileri düzenli ve disiplinli bir formasyon içerisinde barbarları takip ederken betimlenmiştir. Figürler arasında ağır zırhlı Roma süvarileri at üzerinde hareket halinde görünür. Atların dinamik pozisyonları ve süvarilerin bedensel hareketleri sahnenin hareketliliğini ve askeri stratejinin etkinliğini vurgular. Süvarilerin peşinden kaçan barbarlar ise düzensiz, panik içindeki figürlerle anlatılmıştır. Barbarların hareketleri kaotik ve korkuludur. Kaçarken bazılarının düşmekte veya yakalanmak üzere olduğu görülmektedir. Bu sahne, Roma ordusunun üstün askeri taktik ve disiplinini, barbarlar üzerindeki kesin üstünlüğünü simgeler. Askerlerin zırh, silah ve at aksesuarlarındaki detaylar dönemin askeri gerçekliğini yansıtmakta ve süvarilerin öne çıkarılması atlı birliklerin savaşlardaki kritik rolüne dikkat çekmektedir (Pollini, 2022: 284–289).

Roma süvarilerinin barbarları kovalaması sahnesinde, Roma süvarileri at üzerinde dinamik ve disiplinli pozisyonlarda betimlenirken, barbarlar düzensiz, kaotik ve korku içinde kaçış halindedir. Figürler arasında ağır zırhlı Roma süvarileri, atlarının kas yapısı ve hareketleri ile birlikte askeri üstünlüğü ve stratejik kontrolü simgeler. Barbarlar ise düşmekte, yakalanmak üzere veya panik içinde koşan figürlerle, Roma'nın kesin zaferi ve üstünlüğü vurgulanır. Sahne, Roma ordusunun hareket kabiliyeti, askeri disiplini ve barbarlara karşı uyguladığı baskının görsel ifadesidir (Pollini, 2022: 284–289).

Süvarilerin at üzerindeki hareketliliği anatomi ve pozisyonlarla gerçekçi biçimde yansıtılmış, atların kas yapısı ve süvarilerin fiziksel ifadeleri dikkatle modellenmiştir. Bu canlılık sahnenin dramatik ve hareketli atmosferini güçlendirir. Işık ve gölge oyunları derinlik ve hacim algısını artırırken, figürlerin mekânsal düzeni ve ritmik yerleşimi anlatının temposunu ve askeri disiplinin koordinasyonunu gösterir. Giysi, zırh, silah ve at aksesuarlarındaki detaycılık dönemin askeri gerçekçiliğini belgelemekte, kompozisyon ise zafer temasının etkileyici bir görsel algılanmasını sağlamaktadır. Teknik açıdan bu

sahne, Büyük Trajanus Frizleri'nin sanatsal kalitesini ve imparatorluk propagandasını birleştiren önemli bir örneğidir (Pollini, 2022: 284–289).

Büyük Trajanus Frizleri'ndeki Romalı komutanın barbar liderle karşılaşması sahnesinde, Roma komutanı görkemli zırhı ve komutanlık kıyafetiyle öne çıkar. Genellikle cübbesi ya da paludamentumuyla betimlenir. Komutan, güçlü ve otoriter bir duruş sergileyerek barbar liderle doğrudan yüz yüze gelir. Barbar lider ise teslimiyet veya müzakere pozisyonunda, çoğunlukla silahı bırakmış, elleri bağlı ya da boyun eğmiş olarak tasvir edilir. Sahnedeki diğer figürler arasında Roma askerleri hiyerarşik düzen içinde komutanın arkasında yer alır, barbar topluluğundan savaşçılar ise daha dağınık, yenilmiş ve teslim olmuş halde gösterilir. Bu karşılaşma, Roma'nın askeri üstünlüğünü ve barbarların itaatini sembolize eder. Sahnenin anlatımı, siyasi otorite ile askeri zaferin birleşimini, hiyerarşik güç ilişkisini ve imparatorluk düzeninin normlarını görsel olarak ortaya koyar (Gybels, 2025: 42–46).

Romalı komutanın barbar liderle karşılaşması sahnesinin teknik özellikleri, yüksek rölyef (alto rilievo) tekniğiyle karakterizedir. Bu teknikte figürler zemin yüzeyinden belirgin şekilde yükselir ve üç boyutlu algı yaratır. Anatomik detaylara ve yüz ifadelerindeki inceliğe büyük önem verilmiş, figürlerin plastik hacmi ve derinliği ustaca işlenmiştir. Kompozisyonda, figürlerin hiyerarşik ölçekle yerleştirilmesi, Romalı komutanın merkezi konumunu ve önemini vurgular. Işık-gölge etkileri sahnede dramatik kontrastlar ve derinlik hissi sağlayarak anlatının görsel gücünü artırır. Figürlerin kıyafet, zırh, silah ve aksesuar detaylarındaki titiz işçilik hem askeri gerçekçiliği hem de dönemin sanatsal standartlarını yansıtır. Mekânsal düzenleme, figürler arasındaki ilişkiyi ve sahnenin anlatı dinamiğini güçlendirirken, net çizgi ve konturlar figürlerin ifadelerini keskinleştirir. Bu teknik uygulamalar sahnenin ideolojik anlatımını sadece anlamda değil, aynı zamanda görsellikte de etkileyici kılar (Gybels, 2025: 42–46).

Büyük Trajanus Frizleri'ndeki Zafer Alayı / Roma ordusunun ilerleyişi sahnesinde, Roma ordusunu temsil eden çeşitli figürler katılırken, sahnenin merkezi figürü genellikle imparator veya yüksek rütbeli bir komutandır. Komutan, genellikle ihtişamlı paludamentumuyla, emredici ve gururlu bir duruş sergiler. Onun arkasında düzenli bir biçimde yürüyen lejyonerler, standart taşıyan askerler, trompet çalan borucular ve savaş ganimetlerini taşıyan figürler yer alır. Ayrıca savaşta esir alınmış barbarlar, tutsaklar ve zafer ganimetleri, askerlerin arasından veya arka planda ileri ilerler. Bu sahne sadece askeri bir ilerleyiş değil, aynı zamanda Roma'nın siyasi, askeri ve kültürel zaferinin görsel bir kutlamasıdır. Zafer alayında yer alan figürlerin duruşları, giysileri ve hareketleri ile hiyerarşik düzen ve disiplin açıkça sergilenir (Markaryan, 2019: 95–100). Bu sahnedeki figürlerin yüz ifadeleri ve beden duruşları, sahnedeki coşku ve disiplin duygusunu yansıtır. Kompozisyonda figürler ritmik ve düzenli bir sırayla yerleştirilmiş, bu da sahnenin anlatısal temposunu ve askeri disiplinin görünürlüğünü artırmıştır. Işık ve gölge kullanımı rölyefte üç boyutlu bir görsellik yaratırken, figürler arasındaki mekânsal dağılım derinlik hissini güçlendirir. Hiyerarşik ölçekleme sayesinde komutan ve önemli figürler büyütülerek ön plana çıkarılmış, böylece siyasi ve askeri otoritenin vurgulanması sağlanmıştır. Sahnedeki figürlerin hepsi, Büyük Trajanus Frizleri'nin askeri zafer temasının görsel anlamda etkileyici bir temsilini oluşturacak şekilde uyumlu ve detaylı tasarlanmıştır (Markaryan, 2019: 95–100).

5.4.3. Dacia Esiri

"Dacia Esiri" heykeli, Roma'daki Trajanus Forumu (Forum Traiani) içinde, Trajanus'un Dacia zaferlerini kutlamak için M.S. 112-113 yıllarında inşa edilen anıtsal kompleksin bir parçası olarak yer almıştır. Forum'un ana meydanında ve Trajanus

Sütunu'nun çevresinde yürütülen kazılar sırasında mermer bir figür olarak bulunmuştur. Bu buluntu, heykelin orijinal olarak Forum'un açık alanında, muhtemelen Trajanus'un atlı heykelinin veya diğer zafer anıtlarının yakınında sergilendiğini düşündürmüştür. Heykel, tek bir figür olarak keşfedilmiş olup, zamanla tahribata uğramış diğer kompozisyon parçalarından bağımsız bir eser olarak değerlendirilmiştir. Bulunduktan sonra restore edilmiş ve günümüzde Ulusal Roma Müzesi'nde (Museo Nazionale Romano) sergilenmektedir. Eserin M.S. 113 civarında, Forum'un açılış töreniyle birlikte halka sunulduğu kabul edilir. Heykel, Roma'nın fethettiği halkların teslimiyetini ve boyun eğişini dramatik bir biçimde yansıtarak, Roma egemenliğinin simgesi olarak kullanılmıştır ve siyasi propaganda işlevi üstlenmiştir (Packer, 1997: 150).

"Dacia Esiri" heykeli, Roma'ya teslim olmuş bir Dacia savaşçısını ayakta dururken tasvir eder ve bu, barbar yenilgisinin sembolü olarak işlev görmektedir. Figür, uzun sakallı ve dağınık saçlı bir erkek olarak tasvir edilmiştir. Bu özellikler, Dacia halkının vahşi ama tanınabilir etnik kimliğini yansıtır. Üzerinde kısa bir tunik ve kürk bir manto bulunur ve tunik, Dacia'ya özgü geleneksel giysileri andırır ve mermerdeki kıvrımlarla ustalıkla işlenmiştir. Savaşçının yüzü, sakin ama hafifçe eğilmiş bir ifadeyle yontulmuştur (Levha 52). Gözleri yarı kapalı, başı öne doğru eğiktir ve bu, fiziksel ve duygusal tükenmişliği ifade eder (Coarelli, 2007: 118). Heykelde silah veya kalkan gibi ek unsurlar yer almaz çünkü savaşçının artık bir tehdit olmaktan çıktığı ve Roma barışını kabul ettiği simgelenmek istenmiştir (Bennett, 1997: 110). Dacialıların fiziksel özellikleri (tipik Dacia başlığı, giysileri ve silahları), etnik kimlik ve tarihsel bağlam arasında güçlü bir bağ kurarak dikkat çekici şekilde vurgulanmıştır. Başka halkların esirlerinden farklı olarak, Dacialıların özellikle direnişçi ve gururlu tutumu ön plandadır. Eser, Trajanus'un virtus (cesaret) ve clementia (merhamet) erdemlerini vurgulayan bir propaganda aracıdır ve Dacia savaşçısının yenilgisi, Roma'nın kuzey barbarlarını kontrol altına aldığını

gösterirken, figürün onurlu duruşu, Trajanus'un adil bir fatih olarak imajını pekiştirir (Packer, 1997: 155).

Dacia Esiri adlı eserin teknik özellikleri, dönemin heykeltraşlık sanatının ileri örneklerinden biri olarak dikkat çeker. Heykel, yüksek kaliteli Carrara mermerinden yontulmuş olup yaklaşık 2 metre yüksekliğindedir. Teknik açıdan, Roma sanatının gerçekçi ama idealize edilmiş üslubunu yansıtır ve Hellenistik dönemden miras kalan detaycılığını Roma propagandasıyla birleştirir. Heykel, esaret durumunu ayakta duran tek bir figür olarak tasarlanmış ve elleri arkadan bağlı bir pozisyonda işlenmiştir. Figürlerin kas yapıları, giysi kıvrımları, yüz ifadeleri ve beden duruşları son derece gerçekçi ve dinamik şekilde modellenmiştir. Bu teknik detaylar, eserin dramatik anlatım gücünü artırır ve karakterlerin ruh hallerini, duygusal yoğunluklarını başarıyla yansıtır. Yüzey işçiliğinde kullanılan ince murç darbeleri ve ışık-gölge oyunları, eserin üç boyutlu derinliğini ve görsel etkisini güçlendirir. Heykelin yüzeyinde görülen ince işçilik, Dacia savaşçısının etnik özelliklerini vurgulamak için özenle işlenmiştir. Örneğin, uzun sakalı ve kürk giysisi, Dacia halkının barbar kimliğini temsil eder. Heykelde polikrom izlerine rastlanmıştır. Teknik olarak, heykelin duruşu statik ama dengeli olup ayaklar hafifçe ayrık, beden hafif bir torsiyonla işlenmiştir ve bu, esaretin ağırlığını ve direncin sonunu ifade eder. Heykelin kaidesi kayıp olsa da Trajanus Forumu'ndaki benzer eserlerin kaidelerine dayanarak, figürün bir platform üzerinde sergilendiği varsayılır. Eser, estetik ve dramatik unsurların birleşimiyle, Hellenistik heykel sanatının barok etkilerini taşır ve dönemin politik ve kültürel mesajlarını plastik sanat aracılığıyla etkili biçimde iletir (Smith, 1991: 110).

5.4.4. Trajanus Sütunu

Barbarları betimleyen belki de en büyük sanat eserleri imparator Trajanus döneminden kalmaktadır. Bu durum, onun saltanatının siyasi ve ideolojik yapısında barbar dünyayla olan temasın katıksız önemini de yansıtır. Bu temas, esas olarak savaşın izlediği emperyal yayılma politikası aracılığıyla gerçekleşmiştir. Özellikle imparatorun Dacialılara karşı yaptığı savaşların tasvirleri, Trajanus döneminde başlatılan veya tasarlanan bazı anıtların tamamlanmasını amaçlayan halefi imparator Hadrian'ın hükümdarlığı sırasında Roma'nın devlet sanatına hâkim olmuş ve Dacialı mahkûm, çağın belirleyici imajı haline gelmiştir (Ferris, 2013: 10).

Yazıtından da anlaşılacağı gibi Trajanus Sütunu, M.S. 113 yılında Senato ve Roma Halkı tarafından dikilmiştir. Trajanus Forumu'nun güney tarafında Ulpia Bazilikası ile sınırlanan küçük bir avluda yer alan sütunun doğu ve batısında Yunan ve Latin kütüphaneleri (toplu olarak Bibliotheca Ulpia olarak adlandırılmıştır) (De Angelis, 2014: 102), kuzeyinde ise Traianus Tapınağı bulunmaktadır (Davies, 1997: 42). Beyaz Frig mermerinden yapılan sütunda Dacialı betimleri, ilk kez Mısır'dan kırmızı porfir ve Mora'dan yeşil porfir getirilerek renkli mermerden yapılmıştır (Schneider, 1996: 23). Sütunun toplam boyu 3,83 metre olup 17 bloktan oluşmaktadır (Torre, 2018: 1020) (Levha 53). Sütun boyunca uzanan 155 sahne (Fullerton, 2015: 273) (Levha 54), Dacialılara karşı düzenlenen iki seferi anıyor olsa da görünüşe göre bu amaç için tasarlanmamış, üst kısım daha sonra kimi uzmanlarca Trajanus'ın mezarı olarak kullanılmıştır. Bölümler halinde gerçekleştirilen anlatım, Tuna Nehri'nin kişileştirilmesi (sakallı yaşlı bir adam olarak temsil edilir) ve Roma ordusunun teknelerinin geçişi ile başlamakta ve kral Decebalus'un intiharıyla sona ermektedir (Strong, 1988: 143). Sütun üzerindeki betimin anlatım tarzı, figürlerle yazılmış bir kitap gibidir. Spiral bir şerit gibi sütunu çevreler ve yukarıya doğru büyür. Böylece figürler daha rahat şekilde

görülebilmektedir (Von Mach, 2012: 378). Akademisyenler, sütunun frizinin anlatı formatının ya sürekli resimli rotulusa (her ne kadar bu tarihte böyle bir tomarın hiçbir örneği belgelenmemiş olsa da) ya da bayram günlerinde tapınak sütunlarının etrafında sarılan türden boyalı uzun bir kumaşa dayandığına inanmaktadır. Sütun, Trajanus'un Dacia seferlerini belgeleyen mevcut birkaç kaynaktan biri olması nedeniyle kaçınılmaz olarak askeri ve tarihi bir kaynak olarak yorumlanmasına yol açmıştır (Davies, 1997: 43).

Bir anıt olarak sütun hem konseptinin yeniliği açısından hem de daha genel olarak Roma imparatorluk anıtlarına özgü bazı özellikleri paradigmatik olarak bünyesinde barındırması açısından dikkat çekicidir (De Angelis, 2014: 107). Trajanus Sütunu, imparatorluğun genişlemesi, Roma gücünün iddialarını ve uygulamalarını güçlendirmeyi amaçlayan standart görüntüler üretmiştir (McCoskey, 2012: 158). Savaşı barbar sürülerinin evcilleştirilmesi olarak tasvir etmek için bir yenilik yapılmış ve savaş uzun, hatta kaotik bir süreç olarak vurgulanmıştır. Ancak sütunun ilham kaynağı Hellenistik dönemdir. Aynı figür yığını ve kullanılan figür türlerinin Büyük İskender ve ardıllarının savaşlarıyla olan bağlantısı oldukça açıktır (Strong, 1988: 153). İmparatorun yer aldığı merkezi sahne, doğrudan İskender'in kompozisyonunun bir kopyasıdır. Her iki anlatıda da galibin üstünlüğü mutlak hale getirilmiştir. Sütunda Trajanus, düşmanı toplu halde kovalamaktadır. Ayrıca Decebalus'un uzun bir yolculuktan sonra ıssız bir ormanda yakalanması ve daha çocuk yaştaki oğullarının kaçırılışı, Mithridates'in ölümüyle ilgili zafer alayındaki tasvirini doğrudan hatırlatan motiflerdir (Hölscher, 2004: 41). Öte yandan imparatorun birliklerini selamlaması sahnesi de Hellenistik anlatı sanatının bir ürünüdür. Trajanus'un Dacialılara karşı yürüttüğü seferlerdeki olayların "sürekli" anlatımında rölyefler, sütun boyunca uzanan sarmal bir friz biçimindedir. Sütunun yüzeyi, genellikle yaklaşık bir metre genişliğinde olan ve şaftın etrafında yirmi üç kez dönen, alçak rölyefli oymalardan oluşan spiral bir bantla süslenmiştir. Rölyeflerden oluşan sürekli spiral, belirli ve köklü sanatsal ve propaganda geleneklerine tabi olan ancak

yine de ayrıntılara dikkat edilerek işlenmiş bir dizi bölümü kronolojik sırayla tasvir etmektedir (Strong, 1988: 143). Sahneler ya en ufak bir kesinti olmadan doğrudan bağlanır ya da anlatımda bir dönüm noktasına işaret eden bir manzara elemanı (örneğin ağaç ya da kaya) ile ayrılır. Sütunda yer alan 50 ila 55 cm arasında değişen 2500'den fazla insan figürü, çevredeki manzaraya hakimdir. Olayların kuşbakışı izlendiği sütunun zemini, öne doğru eğilmiş gibi görünmektedir. Böylece arkadaki figürler, resimsel bir perspektif yanılsaması yaratmak için öndekilerin üzerine yerleştirilmiştir (Ramussen; Bonanno; Liversidge, 1994: 77). Friz sürekli olmasına rağmen eylem, ağaç, duvar veya ayakta duran adam gibi geleneksel ayraçlarla ayrılan 150'den fazla bölüme ayrılmıştır. Rölyeflerin boyalı olduğu ve figürlerin çoğunun metal kılıç ve mızrak tuttuğu düşünülmektedir. Sütunun içinde, tamburlar yerlerine kaldırıldığında ikiye katlanan kırk üç pencere yarığı ile dört taraftan aydınlatılan sarmal bir merdiven vardır. Ayrıca frize düzensiz aralıklarla sertçe vurulmuş on dört adet daha büyük, yuvarlak delik bulunmaktadır. Bunlar, muhtemelen figürlerin mermerden yapılmış ellerine metal silahları yerleştirmek için gereken iskeleye dair izlerdir. Heykeltıraşların, içeriğinin detaylı bir şekilde çizildiği bir kumaş banttan oluşan tam ölçekli bir taslaktan çalışmış olmaları ise muhtemel görünmektedir (Williams, 1999: 211).

Mimari betimler ise doğa tasvirlerinden farklı bir amaçla kullanılmıştır. Mimari kullanımı bu eserde Roma ve Dacia kültürlerini karşılaştırmak için tercih edilmiştir. Yanan yerli Dacia yapıları, bir bütün olarak yerli Dacia kültürünü ifade etmekte ve Roma'ya direnmeye cesaret edenlerin yok oluşunu göstermektedir. Özetle bu anlatım vasıtasıyla Roma imparatorluğu düşmanlarına, *"Direnişi seçerseniz kültürünüz yok olacaktır"* mesajı vermektedir (Wolfram Thill, 2011: 299). Figürlerin sayısındaki bu çokluk nedeniyle sıradan bir gözlemcinin bunların anlamını anlayamaması şaşırtıcı değildir. Ancak detaylı bir inceleme ile tüm kafa karışıklığı ortadan kalkmakta ve Dacialılara karşı yapılan seferlerin çok zengin ayrıntılarla temsil edildiği fark

edilmektedir. Temsil edilen tüm olayların muazzam boyutuna ve benzerliğine rağmen, tekdüzelik ve tekrarlardan itina ile kaçınılmış, aksine savaşın şiddetli sahnelerine bazı hassas konular karıştırılarak çok fazla çeşitlilik sağlanmıştır. Yaralıların bakımı ve bazı genç kahramanların erken ölümü nedeniyle Dacialıların duyduğu acı gibi savaşın zalimce eylemlerini anlatmak ise ihmal edilmemiştir (Hölscher, 2004: 41). Yine bir başka sahnede, kaçmakta olan düşmanların yüzlerinin yanı sıra zorlukla seçilebilen kesik Dacia kafaları ya da ileri doğru fırlayan bir atın yolundaki ölü adam figürü de bu duruma örnektir. Bu durumun bir başka nedeni de sanatçının insani durumlara karşı tepkisiz kalmamasıdır. Gerçekçilik, sanatçının asıl amacıdır. Bu durum, kimi uzmanlara göre Trajanus Sütunu'nu başka hiçbir yerde bulunmayan canlı, gerçek ve sadık bir savaş tarihi haline getirir (Von Mach, 2012: 379). Ancak Trajanus'un sütununda özellikle çarpıcı olan şey, sanatsal buluş ile ayrıntıya dikkat etmenin incelikli birleşimidir. İmparatorun farklı sahnelerde yer alan duruşu ya da yaptığı sembolik jestte çok az değişiklik vardır. Buna karşılık manzara, açık topoğrafik referanslardan hikâye için ayraç görevi görmeye kadar pek çok işlevi yerine getirmiştir. İkinci sefer için inşa edilen Apollo Doros'un Tuna Nehri üzerindeki köprüsünün temsilinde detaylara verilen önem çok açık bir şekilde ortaya çıkarken, genel olarak işleyiş ve dekor, kullanılan yüksek bakış açısıyla geleneksel detaylar ve geleneksel temsil yöntemleriyle doludur. Bu formüllerin birçoğu, muhtemelen üstte bahsedilmiş olan erken Roma kartografik anlatım geleneğine dayanmaktadır. Trajanus Sütunu'nda figürlerin manzarayla ilişkisi gelenekseldir. Figürler ortama hakimdir ve uzaktaki figürlerde bile perspektif azalması yoktur. Ancak Trajanus Sütunu rölyeflerinde, karışık sahneler ve figürler sürüsü, sergilenen buluşa rağmen bütün bir genel görünüm yokluğundan ötürü göze sanatsal gelmediği de aşikardır (Furtwangler; Urlichs, 1914: 187).

Trajanus Sütunu gibi resmi rölyeflerde imparator her zaman ilgi odağıdır. Barbarlar ya imparatorun belirli bir zaferini ya da daha genel bir ifadeyle onun muzaffer

gücünü aksettirmek için tasvir edilmişlerdir. Barbarlar her zaman mağlup olmuş, aşağılanmış, tutsak düşmüştür. Onların ulaşabileceği en yüksek onur, imparatorun ülkesine atadığı vassal kraldır. Romalıların barbarlara yönelik bu tutumu, imparatorluğun en eski zamanlarından beri belirgindir ve bu tutumları tüm imparatorluk dönemi boyunca değişmeden kalmıştır (Levi, 1952: 3). Savaşı bu şekilde barbar sürülerinin evcilleştirilmesi olarak tasvir etmek için bir yenilik yapılmış ve savaş uzun, hatta kaos dolu bir süreç olarak vurgulanmıştır. Trajanus döneminden bu yana savaş sahneleri, imparatorluk temsilinin ana temalarından biridir. Büyük Trajanus Frizi, Trajanus Sütunu, Marcus Aurelius Sütunu ve savaş lahitleri gibi anıtlar, ortak bir temsil tarzı gösterir. Bu eserlerin anlatımları, iyi organize olmuş Romalıların mutlak üstünlüğü ile kaos içerisindeki barbarların umutsuzluğunu ele almıştır (McCoskey, 2012: 159).

M.S. 2. yüzyıldan bu yana barbarların özellikle acımasız ve sapkın betimlerinde ayrıntılı bir gerçekçilik kendini gösterir. Sütunun 24. sahnesinde Romalı bir asker, kesilmiş bir Dacia kafasını saçından tutarak Dacialılara karşı savaşmaktadır. Ayrıca Dacialıların görünümü, bilinçli şekilde sertliği ve medeniyetsizliği hatırlatacak şekilde tasvir edilmiştir. Bu yeni gerçekçilik, Roma sınırlarına yönelik yeni tehdidi ve işgalci barbarların yeni dehşetini yansıtma görevini üstlenmiştir. Dacialıları, genel barbar tasvirinden farklı olarak ayrı bir etnik grup gibi temsil etme yönünde ortak bir çaba gösterilmiştir. Bununla birlikte ister erkek ister kadın olsun, Dacia tasvirleri arasında çok az bireysellik vardır. Ölü ve ölmekte olan Dacialılar, oldukça rutin bir şekilde temsil edilmiştir. Ölüler Romalı değildir. Ancak bir sahnede doktorların özellikle yaralı bir Romalı askere yardım ettiği görülmektedir. Dacialılar, ayrıca kasaba ya da kaleler yerine ormanlarda veya dağlarda tasvir edilmiştir. Bu nedenle muhtemelen izleyicinin zihninde Dacialı tasvirlerinin temsil ettiği doğa ile kültür arasında görsel bir karşıtlık yaratılmıştır. Özellikle bir sahne, medeniyet ile ilkel barbarlığın karşıtlığı açısından önemli görünmektedir. Burada imparator Trajanus'un kendisi, savaşa giderken maiyetiyle

birlikte bir taşra kasabasına, muhtemelen Moesia kasabasına girerken tasvir edilmiştir. Erkekler, kadınlar ve çocuklardan oluşan coşkulu yerel halk tarafından karşılanırken gösterilmiştir. Bu, sıklıkla olduğu gibi yalnızca erkek yetkililerin temsil edildiği bir kapsayıcılık sahnesidir ve tam da bu nedenle ilgi çekicidir. Bu sahnede kadınların ve çocukların varlığı, Roma'nın yönetimi altında sağlanan medeni ve koruyucu bir ortamın önemini vurgulamakta ve hem kamusal hem de özel alanda gelecekteki refahın garantisini ifade etmektedir (Ferris, 2013: 10).

Barbar tasvirlerine dair meseleye odaklanırken göz ardı edilmemesi gereken önemli bir husus da şudur: Bir barbar, her ne kadar eşitlikten söz etmek mümkün olmasa da Roma dünyasında hukuki açıdan bir vatandaşa ya da proto-vatandaşa dönüşebilir. Bir kalede veya kasabada geçen sahnelerden birinde Dacialı kadınların Romalı mahkumlara işkence ettiği betimlenmiştir (Levha 55). Sahnenin üst kısmında iki Romalı tutsak, çırılçıplak soyulmuş ve elleri arkadan bağlanmış halde görünmektedir. Mahkumların her iki yanında dört barbar kadın durmakta ve her biri askerlere vurmaktadır. Sahnenin alt kısmında, bağlı üçüncü bir Romalı tutsak ise kayalık bir çıkıntının üzerinde uzanmakta ve Dacialı bir kadın tarafından ona bir kazık saplıyormuş gibi görünmektedir. Bu sahnenin alışılmadık doğası, savaşlardaki gerçek bir olayın temsili olduğu anlamına gelse de buna herhangi bir başka Trajanus dönemi eserinde rastlanmamıştır. Öte yandan bu sahnenin amacının, kadınları dahil Dacia halkının doğasında var olan zulme dikkat çekmek ve bir bakıma savaşların meşrulaştırılmasına katkıda bulunmak için yaratılan kurgusal bir sahne de olabileceği düşünülmektedir (Ferris, 2013: 10).

Sütun, 19. yüzyıla kadar gömülü kalan pek çok Roma anıtından farklı olarak her zaman görünür durumda kalmıştır (Clarke, 2006: 34). Ancak sütunun rölyeflerine doğru bir şekilde bakmak hiçbir zaman kolay olmamıştır. Devasa tabanının üzerindeki 35 metrelik sütun yüksekliği ile kütüphanelere ve Ulpia Bazilikası'na yakın konumu, sütundaki sürekli anlatımın takip edilmesini imkânsız hale getirmektedir (De Angelis,

2014: 91). Bazıları, kütüphanelerin ve bazilikanın ikinci katından sütuna bakmanın bazı kısımları daha okunaklı hale getirebileceğini öne sürmüş ve sütunu, Trajanus'un mezarı olarak işlev görmesinden ötürü anıtın ritüel açıdan ruhani bir öneme sahip olabileceğini savunmuştur (Davies, 1997: 45). Ancak sütunun en başından beri Trajanus'un mezarı olarak tasarlandığına dair yadsınamaz bir kanıt yoktur. Kaynaklar, Trajanus'un küllerinin sütun halinde gömüldüğünü açıkça belirtse de külleri sütuna yerleştirme kararının ne zaman ve kim tarafından alındığı konusunda kimi belirsizlikler vardır. Dahası, Senato karar verene kadar imparatorun halka açık bir şekilde gömülmesine izin de verilmemektedir (Davies, 1997: 45).

Trajanus Sütunu'nun rölyefleri, oldukça etkili olup seferleri destansı şekilde anlatma görevini başarıyla yerine getirmiştir. Ordunun faaliyetlerinden özenle seçilmiş sahneler, imparatorun sahneleriyle birleştirilmiş ve seferin ana olaylarını vurgulayan tarihsel bir çerçeveye oturtulmuştur. Manzara ve ortam, bireysel bölümler arasında köprü kurarak süreklilik sağlamaya yardımcı olmuştur. Dacialıların aksine Romalı lejyonerlerin ve yardımcı birliklerin düzenini ve disiplinini vurgulamak için barbarlara bireysel anlamda çok az özen gösterilmiş ve dramatik dekor parçaları aracılığıyla onları değerli bir düşman olarak temsil etmeye dair çaba sarf edilmiştir. En nihayetinde bu çaba, Decebalus'un ölümüyle sonuçlanmıştır. Böylece, her ne kadar duygu eksikliği ya da estetik değer yoksunluğu söz konusu olsa da Roma'nın başarısının yüceltilmesi, mağlupların kahramanlaştırılmasıyla mümkün kılınmıştır (Strong, 1988: 151).

Araştırmacılara göre ise sütunun amacı, insanları bilgilendirmek değil, tanrıların ve nesillerin gözünde Trajanus'un büyüklüğünü ilan etmektir. Ancak bu çıkarım ne kadar dikkat çekici görünse de bu açıklamaların yanıltıcı olabileceği de düşünülmelidir (Veyne, 1987: 100-110). Her şeyden önce bu, belge ile anıt arasında esas olarak modern olan bir ayrımı ima etmektedir. Romalılar için arşiv belgeleri, özü itibarıyla anıtsaldır. Üstelik Sütun örneğinde, kütüphanelerde saklanan kaynaklar vasıtasıyla metinsel olandan görsel

olana kadar farklı alanlar arasındaki geçiş, diğer örneklerde yoktur. Başka bir deyişle, aracın özgüllüğünü hesaba katmamız gerekmektedir. Sütunu, normalde görünmez olan gerçekliklerin, yani Trajanus'un büyüklüğünün bir işareti olarak yorumlamak oldukça indirgemecidir. Ancak bu noktada karşılaştığımız zorluk, sütundaki anlatımın görünürlüğün azalması karşısında izleyicinin pasif rolüdür. Son yıllarda klasik arkeologlar, dönemin Romalı sakinlerinin gündelik yaşamlarında sütuna ne gibi bir bakışla baktıklarını odaklanmaya başlamışlardır. Bu bağlamda Hans Belting, görüntünün "mevcudiyet" olarak ontolojik statüsünün, eserin işleyişini anlamak için temel olduğunu vurgulamıştır (Belting, 1994: 15-25).

Trajanus Sütunu'ndaki hazırlık sahneleri, Roma ordusunun Dacia seferlerine yönelik lojistik ve organizasyonel faaliyetlerini betimleyerek imparatorluk gücünün disiplinli yapısını vurgular. Lejyonerler, yardımcı birlikler (auxilia), süvariler ve lojistik personel, Tiber Nehri kıyısında toplanmış halde gösterilir. Zırhları, kalkanları ve mızraklarıyla düzenli sıralar halinde dizilmiştir (Lepper ve Frere, 1988: 25-27). Figürler, tunik, caligae (askeri sandaletler), cingulum (kemer) ve apron (önlük) gibi standart ekipmanlarla donatılmış, lorica segmentata veya lorica hamata (yardımcı birlikler için) giymiş olarak tasvir edilir. Örneğin, sahne IV'te askerler lorica segmentata içinde, paterae (kurban kapları), şarap tulumları, sırt çantaları ve kaseler gibi eşyalarını taşıma çubuklarında taşırken görülür (Coulston, 1988: 158) (Levha 56). Sahne V'te süvariler, yaklaşık 3 metrelik uzun mızraklar ve cornua (boynuz borular) ile betimlenir (Levha 57). Standart taşıyıcılar, lorica hamata, caligae, baldric (kılıç askısı) ve gladius ile hayvan derileri giymiş olarak yer alır. At koşum takımlarının (baş parçaları, boğaz kayışları, yanak kayışları, burun kayışları ve dizginler) ayrıntılı tasviri, Roma'nın askeri teknolojideki ustalığını sergiler (Coulston, 1988: 158-159).

Tiber Nehri'nin tanrısal figürü (flumen Tiberis), sakallı bir erkek olarak sahnenin başında belirir, Roma'nın doğa üzerindeki egemenliğini ve seferin ilahi onayını simgeler

(Coarelli, 2000: 45). Gemiler, kürekli ve yelkenli olarak tasvir edilir; kürekçiler ve denizcilerin düzenli duruşları, Roma'nın uzun mesafeli seferlerdeki lojistik kapasitesini gösterir (Rossi, 1971: 68-70). Lojistik personel, erzak ve ekipmanları gemilere yüklerken betimlenir. Hazırlık etkinlikleri, sahne X gibi adlocutio (hitabet) sahneleriyle bütünleşir (Levha 58). İmparator Trajanus, platform üzerinde toga veya lorica segmentata giymiş halde askerlerini motive eder. Düzenli sıralar halindeki figürler sadakati temsil ederken, yardımcı birlikler yaylar ve kalkanlarla donatılmış olarak yer alır (Lepper ve Frere, 1988: 40). Sahne XL'de (Levha 59) hayvan derileri giymiş standart taşıyıcılar ve müzisyenler, imparatorun maiyetiyle betimlenir, cingulum ve apron gibi detaylarla ordunun hiyerarşik yapısını vurgular (Coulston, 1988: 159).

Kurban sahneleri, hazırlıkların dini boyutunu yansıtır. Rahipler (flamines) ve Trajanus, sunak etrafında boğa, koyun veya domuz kurban ederken tasvir edilir, pietas (dindarlık) ve tanrıların desteğini simgeler (Richmond, 1982: 20-22). Sahne LXV (Levha 60) ve LXXIII'te (Levha 61) kask tüyleri ve ekstra kemerler taşıyan figürler, adlocutio etkinliklerinde ordunun motivasyonunu artırır. Lojistik hazırlıklar, sahne XXXIX'ta (Levha 62) kişisel ekipmanların taşınmasıyla devam eder; figürler satchel (sırt çantası) ve şarap tulumlarını çubuklarda taşırken Roma birliklerinin organizasyonel düzenini sergiler (Davies, 1997: 59). Sahne CVI (Levha 63) ve CVIII'de (Levha 64) standart taşıyıcılar, aquila (kartal standart), vexillum ve signum taşırken hayvan derisi, pelerin veya çıplak başla betimlenir. Sahne CVIII'de üç sapanlı asker (slingers), metal sapanlar ve küçük oval kalkanlarla Dacia kalesine yürürken, tunik, sagum (pelerin), çıplak bacaklar ve başlarla yardımcı birliklerin çeşitliliğini yansıtır (Hölscher, 2004: 41).

Mimari unsurlar, hazırlıkların bir parçasıdır. Apollodorus'un tasarladığı Tuna köprüsünün inşası, askerler ve mühendislerin ahşap ve taş malzemelerle çalışmasını betimler, kemerli yapısıyla Roma'nın mühendislik üstünlüğünü simgeler (Lepper ve Frere, 1988: 50-52). Lejyonerler hendek kazarken, palisad dikerken ve kuleler inşa

ederken gösterilir. Dikdörtgen planlı kaleler, savunma hendeğiyle çevrilidir. Mühendisler ve teknisyenler, ordunun yalnızca savaşçı değil, organize bir inşaat gücü olduğunu vurgular (Richmond, 1982: 15-17). Yardımcı birlikler, sahne XVIII (Levha 65) ve XXI'de (Levha 66) yaylar ve hayvan derileriyle donatılmış halde, ordunun çok etnikli yapısını sergiler. Lorica hamata'nın zigzag veya saçaklı kenar detayları bu çeşitliliği gösterir (Coulston, 1988: 162). Sahne XXXIII'te (Levha 67) barbar symmachiarii ve Moorish süvariler, yarı çıplak gövdeleri ve pratik olmayan kalkan tutuşlarıyla (örneğin, sahne XXIV'te (Levha 68), kalkanlar ters tutulmuş) betimlenir, heykeltıraşların karikatürize modellere dayandığını yansıtır (Coulston, 1988: 163). Trajanus ve rahipler, sunak başında hayvanları kurban ederken, askerler düzenli sıralarda yer alır, seferin ilahi onayla başladığını simgeler (Coarelli, 2000: 65). Sahne LXXIX (Levha 69) ve LXXXI'de (Levha 70) yardımcı birlikler, ölçek zırh ve sagum pelerinlerle lojistik görevlerde rol alır (Coulston, 1988: 164).

Kamp ve kale inşası sahneleri, Roma ordusunun Dacia'ya varışından sonra düzenli kamp kurma ve savunma yapılarını inşa etme süreçlerini tasvir eder (Lepper ve Frere, 1988: 35). Lejyonerler, lorica segmentata veya lorica hamata giymiş halde, kazma, kürek ve aletlerle hendek kazarken, palisad dikerken ve ahşap kuleler inşa ederken betimlenir. Sahne XVIII'de lejyonerler, düzenli sıralar halinde kazma ve küreklerle çalışır, askeri mühendislikteki disiplini görselleştirir (Richmond, 1982: 15-17). Mühendisler, sahne XXI'de ölçüm aletleri ve planlama araçlarıyla kalelerin dikdörtgen planlarını çizer. Kaleler, savunma hendeği, ahşap palisadlar, kuleler ve giriş kapılarıyla detaylandırılmıştır. Sahne XXXIX'da teknisyenler, vinç benzeri aletlerle taş blokları yerleştirir, ordunun inşaat kapasitesini vurgular (Coulston, 1988: 159). Çadırlar (papilio), düzenli sıralarda kurulur, standart kamp düzenini (via principalis, porta praetoria) yansıtır (Davies, 1997: 59). Kurban sahneleri, dini boyutu tamamlar. Sahne XXI'de rahipler ve

Trajanus, sunak etrafında boğa, koyun veya domuz kurban ederken, askerlerin düzenli sıraları disiplini simgeler (Coarelli, 2000: 65).

Adlocutio sahneleri, Trajanus'un askerlere hitap ettiği anları dramatize eder, imparatorun otoritesini ve ordunun sadakatini vurgular (Lepper ve Frere, 1988: 40). Trajanus, platform üzerinde toga veya lorica segmentata giymiş, sağ elini kaldırarak veya jest yaparak hitap eder. Sahne XXI'de lorica segmentata içindeki jesti, liderlik gücünü yansıtır (Rossi, 1971: 75-77). Sahne LXV'te auxilia'nın yaylar ve mızraklarla hitabı dinlemesi, imparatorluğun çeşitliliğini simgeler (Coulston, 1988: 163). Standart taşıyıcılar, kartal standartlarının detaylı işlenişiyle birliği vurgular (Davies, 1997: 59). Müzisyenler, sahne V'te cornua ile ritüel atmosferini zenginleştirir. Kurban törenleri, dini boyutu ekler. Sahne CXXXVII'de Trajanus, çadırda generallerle strateji tartışmakta çadırın kumaş kıvrımları ve direkleri resmiyeti yansıtmaktadır (Rossi, 1971: 85-87).

İlk sefer sahneleri, sahne IV'te Tiber Nehri kıyısında hazırlıklarla başlar, zafer anlarına kadar kronolojik bir anlatı sunar (Coarelli, 2000: 45). Lejyonerler, auxilia, süvariler ve lojistik personel, zırh, kalkan ve mızraklarla gemilere biner. Tuna Nehri tanrısı (Danuvius), sakallı erkek olarak Roma'nın doğa egemenliğini simgeler. İlk karşılaşmalar, sahne XVIII'de lejyonerlerin testudo formasyonunda, auxilia'nın yay ve mızraklarla Dacialılara karşı savaşmasıyla tasvir edilir. Dacialılar, uzun saç, sakal, tunik-pantolon, falx ve kalkanlarla kaotik betimlenir. Köy saldırıları, sahne LXX'te lejyonerlerin testudo formasyonunda Dacia köylerini kuşatıp yakmasıyla gösterilir (Kleiner, 1992: 220-222). Esir alma, sahne LXX'te (Levha 71) Dacialı kadın ve çocukların zincirlerle sürüklenmesiyle betimlenir. Danışman toplantıları, sahne CXXXVII'de Trajanus'un çadırda generallerle strateji tartışmasıyla tasvir edilir (Rossi, 1971: 85-87). İlk sefer, sahne LXXXV'te (Levha 72) Dacialı elçilerin teslimiyetiyle sona ermekte ve sakallı, yerel kıyafetli elçiler Trajanus'un huzurunda diz çöker, diplomatik üstünlüğü göstermektedir (Coarelli, 2000: 85).

Esir alma sahneleri, sahne LXX (Levha 73), LXXII (Levha 74) ve LXXXV'te yoğunlaşır. Trajanus, toga veya lorica segmentata giymiş, esirlerin teslimiyetini kabul ederken veya zaferi denetlerken betimlenir. Sahne LXXXV'te elçilerin diz çökmesi, onun otoritesini vurgular (Coarelli, 2000: 85). Dacialılar, uzun saç, sakal, tunik-pantolon, falx veya küçük kalkanlarla tasvir edilir. Sahne LXX'te kadınlar ve çocuklar zincirlerle bağlanmış, çaresiz ifadelerle sürüklenir. Sahne LXXII'de Dacialı savaşçılar elleri bağlı teslim olur (Coarelli, 2000: 62). Esirlerin Roma kampına getirilmesi veya Roma'ya götürülmesi, fethedilen halkların entegrasyon veya cezalandırma politikasını yansıtır (Lepper ve Frere, 1988: 55-57).

Zafer sahneleri, sahne LXXXIX ve XC'de yoğunlaşır. Trajanus, lorica segmentata veya toga giymiş, sunak başında tanrılara şükran sunarken veya zaferi denetlerken betimlenir. Sahne XC'de sunak etrafındaki pozisyonu dindar liderliğini vurgular (Lepper ve Frere, 1988: 90-92). Decebalus'un ölümü, sahne LXXXIX'da süvariler tarafından kovalanırken kılıcıyla intihar etmesiyle tasvir edilir (Lepper ve Frere, 1988: 85-87). Fetih sonrası düzen kurma, sahne XC'de yeni kaleler, yollar ve altyapı inşasıyla, yerel halkın entegrasyonuyla betimlenir (Coarelli, 2000: 105-107). Son kurban töreni, Trajanus'un sunak başında şükran sunmasıyla zaferin ilahi onayını vurgular (Lepper ve Frere, 1988: 90-92). Esirlerin entegrasyonu, Roma'nın medenileştirme politikasını yansıtır (Richmond, 1982: 35).

İkinci sefer sahneleri, Dacialıların isyanıyla başlar. Sahne LXX'de Dacialılar silahlanırken ve köylerinde hazırlık yaparken tasvir edilir (Kleiner, 1992: 230-232). Kalelere saldırılar, sahne LXXX'de Dacialıların Roma kalelerine tırmanması veya ok-mızrak atmasıyla betimlenir. İkinci adlocutio, sahne LXXX'de Trajanus'un zırhlı halde askerleri motive etmesiyle gösterilir (Rossi, 1971: 98-100). Tuna Nehri geçişi, köprünün yeniden kullanımıyla tasvir edilir. Çetin muharebeler, lejyonerlerin testudo formasyonunda ve süvarilerin hücumlarında betimlenir. Dacialıların yenilgisi, sahne

LXXXIX'da geri çekilme, esir alma ve toplu intiharlarla gösterilir (Coarelli, 2000: 100-102). Fetih sonrası düzen kurma ve son kurban, sahne XC'de idari ve kültürel hakimiyeti vurgular (Coarelli, 2000: 105-107).

Tuna geçişi sahneleri, sahne LXXX civarında Apollodorus köprüsünün yeniden kullanımıyla başlar. Askerler düzenli geçerken, süvariler ve piyadeler birlikte hareket eder. Köprü inşası, mühendislerin kemerli yapılar oluşturmasıyla tasvir edilir (Lepper ve Frere, 1988: 75-77). Muharebeler, lejyonerlerin testudo formasyonunda, süvarilerin mızrak-kılıç hücumlarında ve Dacialıların falx ile direnişinde betimlenir. Ballista ve catapulta, teknolojik üstünlüğü vurgular (Coarelli, 2000: 95-97). İkonografik özellikler, düzenli kompozisyonlar, tanrı figürleri ve teknolojik unsurlarla Roma'nın zaferini yüceltir. Sahneler, ağaç veya kaya ayraçlarıyla bölünür, anlatı akışını düzenler (Lepper ve Frere, 1988: 75).

Fetih sonrası düzen kurma, sahne XC'de yeni kaleler, yollar ve altyapı inşasıyla, Dacialı esirlerin çalıştırılmasıyla betimlenir (Coarelli, 2000: 105-107). Son kurban töreni, Trajanus'un sunak başında şükran sunmasıyla zaferin ilahi onayını vurgular. Sunakların geometrik formu ve kurban hayvanlarının detaylı işlenişi, dini bağlılığı görselleştirir (Richmond, 1982: 20-22).

5.4.5. Beneventum Trajanus Kemeri Frizleri

Beneventum'daki Trajanus Kemeri (Arco di Traiano) (Levha 75), Roma İmparatoru Trajanus'un hükümdarlığı döneminde, M.S. 114 yılında inşa edilmiş olup, Roma'nın askeri zaferlerini ve imparatorun liderliğini yüceltmek amacıyla tasarlanmış anıtsal bir yapıdır (Ramussen; Bonanno; Liversidge, 1994: 77). Kemer, Trajanus'un Dacia ve Parthlara karşı kazandığı zaferleri kutlamanın yanı sıra, Via Traiana'nın açılışını

da simgelemektedir (Ramage & Ramage, 2000: 200–202). Rölyefler, Roma'nın askeri gücünü, imparatorun otoritesini ve medeniyet misyonunu görsel olarak ifade eden propaganda sanatının önemli örneklerindendir (Midford, 2015: 15–16). Trajanus Kemeri'nin rölyefleri, Trajanus Sütunu'nda tasvir edilen yenik Dacialılar gibi mağlup edilmiş düşmanları betimleyerek Roma'nın gücünü yüceltmeyi amaçlar. Sanatçı, Titus Kemeri ustasının mekân yanılsaması arayışındaki çizgilerini takip ederek, figürleri farklı rölyef derinliklerinde oymuş olsa da anlatı bütünlüğü ve sahneler arası süreklilik korunmuştur (Ramussen; Bonanno; Liversidge, 1994: 78). Sahneler ya kesintisiz bir şekilde bağlanmış ya da ağaç veya kaya gibi manzara elemanlarıyla bölünerek anlatımda dönüm noktalarını işaret etmiştir. İnsan figürleri çevredeki manzaraya hâkimdir ve kuşbakışı tasvir nedeniyle zemin öne doğru eğilmiş gibi görünür ve böylece arkadaki figürler öndekilerin üzerine yerleştirilerek perspektif yanılsaması yaratılmıştır. Figürler genellikle 2 cm'yi nadiren aşan alçak rölyeflerle işlenmiş, arka plandaki ayrıntılar kazınmış ve taslak oluğuyla dengelenmiştir. Anlatım, Büyük Trajanus Frizleri'nde olduğu gibi "sürekli"dir ve en az iki farklı sahne (imparatorun şehre gelişi ve at sırtında düşmana saldırdığı savaş sahnesi) ayrım olmaksızın birbirini takip eder. Trajanus Sütunu'nda epizodik bir anlatım sunulurken, Trajanus Kemeri'nde savaşların ve zafer kutlamalarının ideal bir sunumu bulunmaktadır (Ramussen; Bonanno; Liversidge, 1994: 78).

Beneventum'daki Trajanus Kemeri üzerindeki ritüel ve kurban sahnelerinde (Levha 76), Roma'nın dini törenlerine ilişkin figürler ve olaylar detaylı şekilde tasvir edilmiştir (Ramage & Ramage, 2000: 214–217). Sahnenin merkezinde, kurban kesme ritüelini gerçekleştiren dini görevliler bulunur ve bu görevliler, genellikle tunika ve toga giysileriyle temsil edilir ve ellerinde ritüel objeleri taşırlar (Zeren-Hasdağlı, 2014: 140–143). Kurban edilen hayvanlar (örneğin boğalar), kurban sunumu için hazırlanmış olup, ritüelin kutsal doğasını vurgular. İmparator Trajanus da dini törenlere katılan figürler

arasında yer alarak, tanrılarla olan kutsal bağını ve ilahi onayı simgeler. Koruyucu tanrılar veya zaferin kişileştirilmiş temsilleri gibi alegorik figürler sahnede bulunabilir. Bu sahne, Roma'nın dini hayatını, devletle din arasındaki ilişkiyi ve imparatorun hem siyasi hem de ilahi otoritesini yansıtmak amacıyla ikonografik ögelerle zenginleştirilmiştir. Figürlerin duruşları, kompozisyon ve semboller, ritüelin ciddiyetini ve kutsallığını vurgular. Kurban edilen hayvanlar, özellikle boğalar, sahnenin kutsallığını ve ritüelin önemini belirtir. İmparator Trajanus, dini figürlerle birlikte yerde ya da sunağın önünde durarak tanrılara şükran sunar, böylece hem politik hem dini otoritesini pekiştirir. Tanrısal zafer ve koruyucu figürler de sahnede yer alarak ritüelin ilahi boyutunu simgeler (Zeren-Hasdağlı, 2014: 140–143).

Beneventum'daki Trajanus Kemeri ritüel ve kurban sahneleri, yüksek rölyef tekniği kullanılarak derinlik ve dramatik etki yaratılmasıyla dikkat çeker. Figürler yer yüzeyinden belirgin biçimde yükseltilerek üç boyutlu bir hacim kazandırılmış, bu da sahneye canlılık ve hareket katmıştır (Zeren-Hasdağlı, 2014: 140–143). Anatomik doğruluk ve detaylara verilen önem, özellikle yüz ifadeleri, giysi ve ritüel objelerinin işçiliğinde öne çıkar. Işık ve gölge oyunları, figürlerin hacmini ve sahnenin dramatik atmosferini artıracak şekilde ustalıkla uygulanmıştır (Ramage & Ramage, 2000: 214–217). Rölyefin figürleri arasındaki düzenli ve hiyerarşik yerleşim, ritüelin ciddiyetini ve sahnenin anlatısal akışını destekler. Sahnede kullanılan kompozisyon teknikleri, izleyicinin dikkatini merkezdeki dini figürlere ve imparatorun varlığına yönlendirir. Bu teknik unsurlar, sahnenin hem sanatsal değerini hem de ideolojik işlevini güçlendirir (Zeren-Hasdağlı, 2014: 140–143).

Beneventum'daki Trajanus Kemeri üzerindeki tutsakların getirilmesi sahnesinde, imparator Trajanus'un merkezde yer aldığı, barbar tutsakların disiplinli Roma askerleri tarafından öne doğru getirildiği bir kompozisyon görülür (Pietrangeli, 1947: 158). Trajanus figürü, otoriter ve karizmatik bir lider olarak, genellikle paludamentumuyla ve

imparatorluk sembolleriyle betimlenmiş olup, tutsakları kabul eden pozisyondadır (Ramage & Ramage, 2000: 203–206). Tutsaklar, genellikle elleri bağlı, teslim olmuş ve yenik duruşta olarak, çeşitli etnik özelliklere sahip barbar savaşçılar şeklinde resmedilir. Sahnedeki Roma askerleri, düzenli formasyon içinde zaferin ve disiplinin simgesi olarak yer alırken, tutsakları götüren veya koruyan lictorlar, standart taşıyanlar ve komutan yardımcıları da figürler arasında yer alır. Bu sahne, sadece askeri zaferi değil, aynı zamanda imparatorun otoritesinin ve Roma'nın medeniyet misyonunun görsel bir ifadesidir. Trajanus güçlü ve otoriter bir lider olarak merkezde yer alır; genellikle ihtişamlı paludamentumu ve imparatorluk sembolleriyle donatılmış bir biçimde tasvir edilir. Trajanus'un karşısında, elleri bağlı ve teslim olmuş barbar tutsaklar çeşitli fiziksel ve etnik özelliklerle betimlenerek Roma'nın askeri üstünlüğünü vurgular. Tutsakları Roma askerleri düzenli, disiplinli ve koruyucu bir konumda getirirken, arka planda lictorlar, standart taşıyanlar ve diğer askeri figürler yer alır (Pietrangeli, 1947: 158). Sahne, iktidar, teslimiyet ve zafer ideolojisinin görsel anlatımıdır; barbarların beden dili ve duruşları yenilmişliği ve Roma'nın medeniyet misyonunu temsil ederken, Trajanus'un duruşu ise mutlak otorite ve zaferin somutlaşmış hali olarak öne çıkar (Ramage & Ramage, 2000: 203–206).

Beneventum'daki Trajanus Kemeri tutsakların getirilmesi sahnesindeki figürlerin zemin yüzeyinden belirgin biçimde yükseltilmesiyle üç boyutlu bir derinlik ve gerçekçilik etkisi yaratılır (Ramage & Ramage, 2000: 203–206). Anatomik doğruluk, yüz ifadelerinin dramatik işlenişi ve beden dili özellikle dikkat çeker ve tutsakların teslimiyet ve yenilmişliğini yansıtan duruşları, Trajanus'un otoritesini vurgulayan figürle kontrast oluşturur. Giysi, zırh, silah ve diğer aksesuarların detaylı işlenişi, dönemin askeri ve kültürel gerçekliğini yansıtır (Pietrangeli, 1947: 158–160). Işık ve gölge oyunu, figürlerin hacmini artırarak sahnenin dramatik ve üç boyutlu algısını güçlendirir. Kompozisyonda figürlerin yerleşimi, sahnenin anlatısal akışını ve ideolojik mesajını destekler şekilde

düzenlenmiş olup özellikle hiyerarşik ölçek kullanımı, figürlerin önem sırasını açıkça ortaya koyar. Sahne, Beneventum Trajanus Kemeri'nin hem sanatsal incelik hem de propagandistik anlatımda en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilir (Pietrangeli, 1947: 158–160).

Beneventum'daki Trajanus Kemeri rölyefleri, Trajanus Sütunu'nda tasvir edilen yenik durumdaki Dacialılar gibi, mağlup edilmiş düşmanları aktaran mermer bir eserdir (Ramussen; Bonanno; Liversidge, 1994: 77). Eser, tıpkı Trajanus Sütunu gibi Roma'nın gücünü yüceltmeyi amaçlayan betimler içermektedir. Trajanus'ın, Roma'nın en güçlü düşmanları olan Dacialılara karşı kazandığı zaferden ilham alan eserin amacı, Dacialıları alçaltarak imparatorun yüceliğini kanıtlamaktır (Truesdell Merrill, 1901: 58). Trajanus Sütunu'nda izleyici, sütunun etrafındaki hayali bir parşömen üzerinde Dacia Savaşları'nın az ya da çok aslına sadık epizodik anlatımını izlerken, Trajanus Kemeri'nde savaşların ve onu takip eden zafer kutlamalarının ideal bir sunumu vardır (Ramussen; Bonanno; Liversidge, 1994: 78). Friz hem konsept hem de kapsamlı bakış açısı bakımından Sütun'dan bazı farklılıklar da içermektedir. İnsan figürleri çevredeki manzaraya hâkimdir ve kuşbakışı tasvirden ötürü zemin, öne doğru eğilmiş gibi görünmektedir. Böylece arkadaki figürler, resimsel bir perspektif yanılsaması yaratmak için öndekilerin üzerine yerleştirilmiştir (Ramussen; Bonanno; Liversidge, 1994: 78).

5.4.6. Diz Çöken Barbar

"Diz Çöken Barbar" heykeli (Levha 77), Roma İmparatoru Hadrian'ın Tivoli'deki ünlü villası Hadrianus Villası'nda (Villa Adriana) bulunmuştur. Bu villa, M.S. 2. yüzyılda inşa edilmiş, Roma elitinin sanatsal zevklerini yansıtan geniş bir kompleks olarak bilinmektedir. Heykelin keşfi, 18. yüzyılda, özellikle 1730'lar ve 1740'larda

Hadrianus Villası'nda gerçekleştirilen arkeolojik kazılar sırasında gerçekleşmiş olup tam buluntu yılına dair kesin bir tarih verilmemekle birlikte, 1736 civarında gün yüzüne çıktığı kabul edilir (Haskell; Penny, 1981: 245). Hadrianus Villası, Roma'nın doğu eyaletlerinden getirilen sanat eserleriyle zenginleştirilmiş bir alan olduğundan, heykelin bu bölgede bulunması, Roma'nın fethedilen topraklardan topladığı eserleri sergileme geleneğiyle uyumludur (Stewart, 2004: 175). Eserin orijinal olarak M.S. 2. yüzyılda, Hadrianus döneminde (M.S. 117-138) üretildiği ve villanın dekoratif programının bir parçası olduğu düşünülmektedir (Kleiner, 1992: 221). Heykel, Roma'nın fethettiği halkların teslimiyetini ve boyun eğişini simgeleyen bir barbar figürünü diz çökmüş pozisyonda betimleyerek politik propaganda ve sosyal kontrolün görsel ifadesi olarak yorumlanır. Ayrıca eser, Roma'nın genişlediği topraklarda egemenlik göstergesi olarak öne çıkar ve zaferin toplumsal bilinçte yerleşmesini sağlar (Elsner, 1996: 215-217). "Diz Çöken Barbar" heykeli, genellikle Roma'nın fethettiği doğulu ya da barbar kökenli bir esir figürünü betimler. Heykel, geleneksel başlık ve giysilerle tanımlanan doğulu bir bireyi, diz çökmüş pozisyonda tasvir etmektedir. Figür, uzun saçlı ve sakallı bir erkek olarak betimlenmiş olup üzerinde kaba bir tunik veya kürk bir manto bulunur. Bu tasvir, Roma sanatında barbarların vahşi ve medeniyetten uzak doğasını betimlemek için kullanılan stereotipik bir özelliktir (Stewart, 2004: 179). Figürün yüzü, bitkinlik ve teslimiyet arasında bir ifadeyle yontulmuştur ve başı hafifçe öne eğik, gözleri yere bakar pozisyondadır (Levha 78). Bu durum yenilginin fiziksel ve duygusal ağırlığını yansıtır (Stewart, 2004: 180). Bedenindeki hafif burgu, kaslarının gerilimini ve esaretin zorluğunu hissettirir (Kleiner, 1992: 226). Heykelde silah veya ek nesneler yer almaz ve bu da barbarın artık bir tehdit olmaktan çıktığını ve Roma düzenine tabi kılındığını anlatır (Haskell; Penny, 1981: 250). Figürün yüz ifadeleri, bedensel duruşu ve giysi detayları üzerinden teslimiyetin yanı sıra hüzün ve mağlubiyet duyguları güçlü şekilde yansıtılır. Figürün statik ama güçlü duruşu, Roma'nın barbarları kontrol altına alma gücünü

vurgularken, aynı zamanda yenilen düşmanın insaniliğine ince bir saygı sunar (Stewart, 2004: 181). Barbar figürün yalnızlığı ve togatus gibi bir Roma figürünün eşlik etmemesi, eserin bağımsızbir zafer sembolü olarak tasarlandığını düşündürür. Heykel, Hadrianus Villası gibi elit bir mekânda sergilenmesiyle, Roma soylularının fetih başarılarını görselleştirme çabasını yansıtır (Stewart, 2004: 182). Eser, Roma İmparatorluğu'nun ideolojik mesajını taşır: Barbarların vahşi doğası, Roma'nın medeniyet gücüyle dizginlenmiş ve düzen altına alınmıştır. "Diz Çöken Barbar" adlı heykel beyaz mermerden (büyük olasılıkla Carrara mermeri) yontulmuş olup yaklaşık 1,5 metre yüksekliğindedir (Kleiner, 1992: 222). Teknik açıdan, Roma sanatının Hellenistik etkilerle birleştiği bir üslubu yansıtarak gerçekçilik ve idealizasyon arasında bir denge kurulmuştur. Heykel, diz çökmüş tek bir figür olarak tasarlanmış ve derin oyma tekniği (alto rilievo) ile işlenerek figürün fondan ayrılarak üç boyutlu bir etki kazanmasını sağlamıştır (Stewart, 2004: 176). Figürün anatomik yapısı ayrıntılı ve gerçekçi biçimde işlenmiştir olup kaslar, kemikler, yüz hatları ve el-kol detayları benzeri görülmemiş bir doğallıkla modellenmiştir (Elsner, 1996: 215-217). Başlık ve giysi detayları son derece özenlidir ve bu da figürün etnik ve kültürel kimliğini vurgulayan önemli bir unsurdur (Pollitt, 1988: 90-92). Mermerin yüzeyi ince bir cila ile kaplanmış olup bu durum, barbar figüre ait kasların geriliminin, ellerin bağlı pozisyonunun ve giysi dokusunun detaylarını öne çıkarır (Haskell; Penny, 1981: 247). Heykelin diz çökmüş pozisyonu, teknik bir ustalık gerektirir çünkü mermerin ağırlık merkezi, figürün dengesini koruyacak şekilde dikkatlice hesaplanmıştır (Kleiner, 1992: 223). Heykelde polikrom izlerine rastlanmamış olsa da antik dönemde giysinin bazı bölümlerinin boyanmış olabileceği varsayılır. Kullanılan yontu teknikleri, figürün doğallığını ve hareketini ön plana çıkarmakta olup yüz ifadeleri, figürün duygusal durumunu gerçekçi biçimde yansıtır (Zanker, 1990: 130-132). Heykelin kaidesi kayıp olsa da Hadrianus Villası'nda bulunan benzer eserlere

dayanarak, orijinal olarak bir platform üzerinde sergilendiği tahmin edilmektedir (Stewart, 2004: 178).

5.4.7. Antoninus Pius Sütun Kaidesi

Antoninus Pius Anıt Sütunu, Roma İmparatorluğu'nun anıtsal mimarisinin önemli örneklerinden biri olup, İmparator Antoninus Pius'un (M.S. 138–161) ölümünden sonra onun anısını onurlandırmak ve imparatorluk erdemlerini yüceltmek amacıyla inşa edilmiştir (Birley, 1987: 143). Antoninus Pius Anıt Sütunu, Roma'da Campus Martius bölgesinde, Antoninus Pius Tapınağı'nın yakınında inşa edilmiştir. Sütun, antik dönemde yerinde durmuş ve Roma'nın kentsel dokusunun bir parçası olmuştur. Ancak Orta Çağ'da Campus Martius'un zemin seviyesinin yükselmesi ve bölgenin tarım arazilerine dönüşmesiyle sütunun gövdesi kaybolmuş, yalnızca kaidesi kısmen korunmuştur. Kaide, 1703 yılında, modern Roma'da Palazzo della Cancelleria'nın avlusunda yapılan kazılar sırasında yeniden bulunmuştur. Bu kazılar, sütunun kaidesinin Antoninus Pius'a ait olduğunu ortaya koymuş ve kaide, 18. yüzyılda detaylı bir şekilde belgelenmiştir. Sütunun monolitik gövdesi ise kaybolmuş veya başka yapılar için yeniden kullanılmıştır (Coarelli, 2007: 202).

Antoninus Pius Anıt Sütunu'nun kaidesi (Levha 79), günümüzde Vatikan Müzeleri'nde, Cortile della Pigna adı verilen alanda sergilenmektedir. Sütunun granit gövdesi ve üst kısmındaki heykel kaybolduğundan, yalnızca kaide günümüze ulaşmıştır (Kleiner, 1992: 211). Antoninus Pius Anıt Sütunu'nun orijinal yüksekliği, kaidesiyle birlikte yaklaşık 14,75 metre olarak tahmin edilmektedir. Sütun gövdesi, yaklaşık 10 metre uzunluğunda ve 1,5 metre çapındadır. Kaide, yaklaşık 4,75 metre yüksekliğinde ve kare tabanlı olup, yüksek kaliteli mermerden yapılmıştır. Sütun, kırmızı granitten tek

parça bir monolit olarak inşa edilmiştir ve kaidesi beyaz Carrara veya Prokonnesos mermeriyle kaplanmıştır. Sütunun üst kısmında, muhtemelen Antoninus Pius'un bronz bir heykeli yer almış olsa da bu heykel günümüze ulaşmamıştır. Kaidenin yüzeyleri, Roma anıtlarında tipik olan ithaf yazıtları ve dekoratif unsurlarla süslenmiştir (Kleiner, 1992: 210).

Batı yüzündeki ana rölyef paneli, Antoninus Pius ve Faustina'nın tanrılaştırılmasını betimleyen bir apotheosis sahnesine sahiptir. Panelin merkezinde, genç ve kanatlı bir figür, genellikle Aion (Ebediyet) veya Genius (koruyucu ruh) olarak tanımlanır, Antoninus ve Faustina'yı gökyüzüne taşırken tasvir edilir. Bu figür, çıplak bir erkek olarak işlenmiş olup kanatları ve dinamik duruşuyla ilahi bir yükselişi sembolize eder. Antoninus ve Faustina, genellikle oturur veya yan yana durur şekilde gösterilir. Antoninus, toga giymiş bir imparator olarak, Faustina ise drapeli bir elbise içinde imparatorluk asaletini yansıtan bir pozda betimlenir. Kompozisyonun üst kısmında bir kartal figürü yer alır. Bu, Jüpiter'in sembolü olarak imparatorun tanrılar katına kabul edildiğini vurgular. Sahnenin alt kısmında Roma'nın personifikasyonu (Roma Dea) ve Campus Martius'un personifikasyonu (Genius Campi Martii) figürleri bulunur. Roma, miğferli ve zırhlı bir kadın olarak genellikle bir kalkan veya mızrakla tasvir edilirken, Campus Martius'un Genius'u bereket boynuzu veya başka bir sembolik nesneyle gösterilir (Levha 80). Bu figürler, sahneye yerel ve imparatorluk bağlamını ekler ve tanrılaştırma olayını Roma'nın kutsal topografyasına bağlar. Kompozisyon, simetrik ve hiyerarşik bir düzenle tasarlanmıştır. Merkezi figürlerin yükseltilmiş konumu, onların ilahi statüsünü vurgular (Kleiner, 1992: 234).

Doğu yüzündeki rölyef, batı yüzüne benzer bir apotheosis teması taşıyor olsa da bazı farklılıklar içerir. Bu panelde de Antoninus ve Faustina'nın gökyüzüne yükselişi betimlense de figürlerin yerleşimi ve detaylar batı yüzünden biraz farklılık gösterebilir. Kanatlı Aion veya Genius figürü yine merkezi bir rol oynar ve imparator çifti gökyüzüne

taşır. Kartal figürü, doğu yüzünde de belirgin bir şekilde yer alır ve tanrılaştırma ritüelinin Jüpiter'le bağlantısını pekiştirir. Roma ve Campus Martius'un personifikasyonları bu yüzde de bulunur. Roma, oturmuş veya ayakta, imparatorluk gücünü temsil eden bir pozda tasvir edilir. Campus Martius'un Genius'u, bölgenin bereketini ve kutsal önemini vurgulamak için bereket boynuzu veya sunak gibi sembollerle işlenir. Doğu yüzündeki sahne, batı yüzüne göre daha az hareketli bir kompozisyona sahip olabilir ancak aynı ilahi yükseliş temasını koruduğu da görülmektedir. Her iki yüzdeki sahneler, Roma'nın dini ideolojisini yansıtır ve imparatorun tanrılar katına yükselişini, onun Roma devletine olan katkılarının ilahi bir onayı olarak sunar (Coarelli, 2000: 178).

Apotheosis sahneleri, Roma imparatorluk kültünün temel bir unsuru olan tanrılaştırma (divinizasyon) ritüelini görselleştirir. Antoninus Pius ve Faustina'nın gökyüzüne yükselişi, onların ölümden sonra tanrılar arasında yer aldığını ve Roma'nın ilahi koruması altında olmaya devam ettiğini sembolize eder. Kanatlı Aion/Genius figürü ebediyeti ve ilahi geçişi temsil ederken, kartal Jüpiter'in doğrudan müdahalesini ve imparatorun tanrılarla birleşmesini ifade eder. Roma ve Campus Martius personifikasyonları, sahneyi Roma'nın fiziksel ve manevi coğrafyasına bağlayarak tanrılaştırmanın yalnızca imparatorla sınırlı olmadığını, aynı zamanda Roma devletinin sürekliliğini ve kutsal niteliğini de kutladığını gösterir. Bu sahneler, Marcus Aurelius ve Lucius Verus'un Antoninus Pius'un mirasını onurlandırma ve kendi meşruiyetlerini pekiştirme çabalarını yansıtır (Beard, 2007: 236). Apotheosis sahnelerinin merkezinde, kanatlı bir Aion (Ebediyet) veya Genius (koruyucu ruh) figürü yer alır ve bu figür, Antoninus Pius ile Faustina'yı gökyüzüne taşır. Bu figür, çıplak, genç bir erkek olarak tasvir edilir ve kanatları dinamik bir pozla işlenerek ilahi yükselişin hareketliliğini vurgular. İkonografik olarak Aion/Genius, Hellenistik sanattan türetilmiş bir motif olup ebediyet ve ilahi geçişi sembolize etmektedir. Figürün çıplaklığı, idealize edilmiş bir bedeni yansıtarak Roma sanatında Hellenistik estetikle birleşen klasik güzellik idealinin

temsilidir. Aion/Genius'un merkezi konumu, kompozisyonun hiyerarşik düzenini güçlendirir ve tanrılaştırma olayının ana aktörü olarak izleyiciye sunulur (Kleiner, 1992: 234). Antoninus Pius ve Faustina ise sahnelerde genellikle yan yana oturmuş veya durur şekilde tasvir edilir ve bu da onların imparatorluk asaletini ve ilahi statülerini vurgulamaktadır. Antoninus, toga giymiş bir imparator olarak betimlenir, toganın akıcı kıvrımları Roma'nın resmi otoritesini ve dindarlığını (pietas) sembolize eder. Faustina ise drapeli bir elbise içinde, imparatorluk kadınlarının zarif ve onurlu duruşunu yansıtır. Her iki figürün idealize edilmiş portreleri, Roma sanatında imparatorların tanrısal niteliklerini yüceltme geleneğine uygundur. Figürlerin gökyüzüne yükseliş pozisyonu, tanrılaştırmanın fiziksel ve manevi bir süreç olduğunu ifade eder. Bu ikonografik temsil, Antoninus ve Faustina'nın ölümden sonra tanrılar katına kabul edildiklerini ve Roma'nın ilahi koruması altında olduklarını vurgular (Tuck, 2015: 142).

Apotheosis sahnelerinin ikonografik özelliklerinden biri, hiyerarşik ve simetrik kompozisyon düzenidir. Aion/Genius figürünün merkezi konumu, Antoninus ve Faustina'nın yükseltilmiş pozisyonu ve kartalın üstte yer alması, sahnelerin görsel hiyerarşisini oluşturur. Roma Dea ve Campus Martius Genius'u, alt kısımda daha küçük ölçekte tasvir edilerek ana olaya ikincil bir rol oynar. Bu düzen, Roma sanatında tipik olan hiyerarşik kompozisyon geleneğini yansıtır ve izleyicinin dikkatini tanrılaştırma olayına çeker. Simetri, sahnelerin estetik bütünlüğünü sağlar ve Roma'nın düzenli, dengeli imparatorluk ideolojisini görselleştirir. Batı ve doğu yüzler arasındaki hafif farklılıklar (örneğin, figür yerleşimlerinde küçük varyasyonlar), her iki panelin birbirini tamamlayıcı bir şekilde çalıştığını gösterir (Davies, 2000: 46).

Apotheosis sahneleri, yüksek kaliteli Pentelik mermerden yapılmış yüksek rölyef panellerle işlenmiştir. Pentelik mermer, ince taneli yapısı, beyazlığı ve dayanıklılığıyla detaylı oyma çalışmaları için ideal bir malzemedir. Her panel, yaklaşık 2 metre yüksekliğinde ve 3 metre genişliğinde olup kaidenin taş bloklarına entegre edilmiştir

(Kleiner, 1992: 234). Sahneler, yüksek rölyef (high relief) tekniğiyle işlenmiştir, bu figürlerin yüzeyden belirgin bir şekilde çıkmasını sağlayarak üç boyutlu bir etki yaratır. Kanatlı Aion/Genius figürünün kas yapıları ve kanatları, derin oyma teknikleriyle detaylandırılmıştır. Antoninus Pius'un togasındaki kıvrımlar ve Faustina'nın drapeli elbisesi, keski ve küçük matkaplar kullanılarak akıcı bir şekilde işlenmiştir. Kartal figürünün tüyleri ve Roma Dea'nın zırhındaki pullar, mikro düzeyde oyma teknikleriyle hassasiyetle işlenmiştir. Derin oymalar, ışık ve gölge oyunları oluşturarak sahnelerin dramatik etkisini artırır. Bu teknik, figürlerin hacmini vurgular ve izleyiciye ilahi bir atmosfer sunar, Roma heykeltıraşlığının teknik sofistikasyonunu ortaya koyar (Tuck, 2015: 143). Sahnelerdeki detay işçiliği, Roma sanatının teknik inceliğini yansıtır. Antoninus'un togasındaki kıvrımlar, kumaşın akışkanlığını ve hacmini göstermek için derin ve akıcı oymalarla işlenmiş olup bu, keski ve matkap tekniklerinin ustalıkla kullanıldığını göstermektedir. Faustina'nın drapeli elbisesi, ince çizgiler ve pürüzsüz geçişlerle kumaş dokusunu taklit eder. Aion/Genius figürünün kanatları ve kas yapıları, küçük matkap darbeleriyle detaylandırılmıştır, kanatların tüyleri mikro düzeyde oymalarla gerçekçi bir görünüm kazanır. Kartalın tüyleri ve Roma Dea'nın zırhındaki pullar, ince keski darbeleriyle işlenerek doku kontrastı yaratır. Campus Martius Genius'unun bereket boynuzu veya sunak gibi sembolik nesneleri, hassas oyma teknikleriyle detaylandırılmıştır. Bu ayrıntılar, sahnelerin görsel zenginliğini artırır ve Roma heykeltıraşlarının teknik hassasiyetini sergiler (Fine, 2014: 103).

Panellerin yüzeyi, ince bir cila ile işlenerek mermerin doğal parlaklığı artırılmıştır. Bu durum, detayların netliğini korur ve ışığı yansıtarak sahnelerin görsel etkisini güçlendirir. Ancak bazı alanlarda (örneğin, toga kıvrımları, kanatlar), hafif pürüzlü bırakılan yüzeyler, doku kontrastı yaratmak için kullanılmıştır. Arka plan, daha az detaylı işlenerek ana figürlerin öne çıkması sağlanmıştır. Örneğin, Aion/Genius'un kanatları ve Antoninus'un togasındaki kıvrımlar, cilalı yüzeylerle vurgulanırken arka planın mat

bırakılması figürlerin hacmini güçlendirir. Bu yüzey işleme teknikleri hem estetik hem de işlevsel bir amaca hizmet eder, cilalı yüzeyler panellerin dayanıklılığını artırırken pürüzlü kısımlar görsel çeşitlilik sağlar (Coarelli, 2000: 178). Yüksek rölyef tekniği, sahnelerin ışık ve gölgeyle etkileşimini artırır. Derin oymalar, özellikle Aion/Genius'un kanatlarında, Antoninus'un togasında ve kartalın tüylerinde, gölgeler oluşturarak üç boyutlu bir etki yaratır. Mermerin cilalı yüzeyi, güneş ışığını yansıtarak figürlerin detaylarını öne çıkarır ve sahnelerin Campus Martius'un açık alanında farklı ışık koşullarında dramatik bir şekilde görünmesini sağlar. Işık ve gölge oyunları, figürlerin hacmini ve sahnelerin derinliğini vurgulayarak tanrılaştırma olayının ilahi atmosferini güçlendirir. Bu teknik, Roma heykeltıraşlığının görsel anlatım gücünü yansıtır (Fine, 2014: 102). Kaidenin kuzey ve güney yüzlerinde yer alan Decursio sahneleri, Antoninus Pius'un cenaze töreniyle bağlantılı askeri bir ritüeli betimleyen yüksek rölyef panelleriyle dikkat çeker. Decursio, Roma'da imparatorluk cenaze törenlerinde gerçekleştirilen, süvarilerin düzenli bir şekilde hareket ettiği bir tören alayıdır ve bu sahneler, Antoninus'un ölümünden sonra tanrılaştırılmasını kutlayan bir bağlamda yer alır. Bu sahneler, Roma'nın askeri disiplinini, imparatorluk otoritesini ve dini ritüellerini görselleştirir (Davies, 2000: 47).

Kuzey yüzündeki Decursio sahnesi, Antoninus Pius'un cenaze töreniyle bağlantılı bir süvari alayını betimlemektedir. Panel, düzenli bir şekilde hareket eden atlı askerlerin (equites) dairesel bir düzen içinde tasvir edildiği dinamik bir kompozisyona sahiptir. Süvariler, zırhlı ve miğferli olarak Roma ordusunun tipik askeri teçhizatıyla (örneğin, lorica segmentata veya lorica hamata) gösterilir. Atlar, hareketli pozlarda, genellikle koşar veya dörtnala giderken tasvir edilerek törenin dinamik ve ritmik doğası vurgulanır. Her süvari, elinde bir mızrak veya kılıç gibi bir silah taşır, bu da askeri disiplini ve gücü sembolize eder. Kompozisyonun merkezinde, süvarilerin dairesel hareketi, bir tören alanını (muhtemelen Campus Martius'un kendisi) temsil eden bir odak noktası etrafında

düzenlenir. Arka planda, daha küçük ölçekte işlenmiş figürler veya mimari unsurlar (örneğin, bir sunak veya platform), sahneye derinlik katar ve törenin kutsal bağlamını vurgular (Levha 81). Bu düzen, Roma'nın askeri ritüellerinin disiplinli yapısını ve imparatorun cenaze töreninin görkemini yansıtır (Davies, 2000: 47).

Güney yüzündeki Decursio sahnesi, kuzey yüzüne benzer bir tema taşısa da kompozisyon ve figür yerleşimlerinde hafif farklılıklar gösterir. Bu panelde de süvariler, düzenli bir dairesel hareket içinde tasvir edilse de hareket yönü veya figürlerin pozisyonları kuzey yüzünden farklı olabilir. Süvariler, zırh ve miğferleriyle Roma ordusunun standart askeri teçhizatını taşır. Güney yüzünde, süvarilerin hareketi daha sıkı bir dairesel düzen içinde olabilir ve bu da törenin ritmik ve organize doğasını öne çıkarmaktadır. Arka planda kuzey yüzüne benzer şekilde bir sunak, platform veya diğer mimari unsurlar yer alarak sahnenin Campus Martius'taki cenaze töreni bağlamına işaret edilmiş olabilir. Bazı süvarilerin taşıdığı standartlar (signa) veya flamalar, Roma ordusunun sembolik unsurlarını içerir ve askeri hiyerarşiyi vurgular (Levha 82). Güney yüzü, kuzey yüzüyle birlikte Decursio'nun simetrik ve ritüel bir karakterini tamamlar, Antoninus'un cenaze töreninin görkemini ve Roma'nın askeri geleneğini kutlar (Coarelli, 2000: 179).

Decursio sahnelerinin en belirgin ikonografik özelliği, zırhlı ve miğferli süvarilerin (equites) dinamik bir şekilde tasvir edilmesidir. Süvariler, Roma ordusunun tipik teçhizatıyla (örneğin, lorica segmentata veya lorica hamata zırhlar, miğferler) betimlenir, ellerinde mızrak, kılıç veya standartlar (signa) taşır. Bu askeri teçhizat, Roma'nın askeri gücünü ve disiplinini sembolize eder. Süvarilerin atları, koşu veya dörtnal pozlarda işlenerek hareket hissi yaratır, atların kas yapıları ve dizgin detayları Roma sanatının gerçekçi estetiğini yansıtır. Süvarilerin düzenli sıralanışı ve hiyerarşik düzeni, Roma ordusunun organizasyonel yapısını vurgular. Bu ikonografik unsurlar, Decursio ritüelinin askeri doğasını ve imparatorun cenaze töreninin görkemini öne çıkarır

(Kleiner, 1992: 235). Decursio sahneleri, süvarilerin dairesel bir hareket düzeni içinde tasvir edilmesiyle karakterize edilir, bu ritüelin döngüsel ve kutsal doğasını ikonografik olarak yansıtır. Kuzey ve güney yüzlerdeki panellerdeki süvariler, Campus Martius'un tören alanını temsil eder şekilde bir sunak veya cenaze platformunun etrafında dairesel bir şekilde hareket ederken gösterilir. Dairesel kompozisyon, Roma'nın cenaze ritüellerinde döngüsel hareketin sembolik önemini vurgular, bu imparatorun ölümden ilahi statüye geçişini ve Roma devletinin sürekliliğini ifade eder. Süvarilerin hareket yönü, paneller arasında hafif farklılıklar gösterebilir (örneğin, kuzeyde saat yönünde, güneyde saat yönünün tersine), bu durum sahnelerin simetrik ama tamamlayıcı bir yapıda olduğunu belirtir. Bu ikonografik düzen, ritüelin kutsal ve düzenli karakterini görselleştirir (Coarelli, 2000: 179). Decursio sahnelerinin arka planında yer alan mimari unsurlar (örneğin, bir sunak, platform veya basit bir zemin çizgisi), törenin Campus Martius'taki kutsal bağlamını ikonografik olarak vurgular. Bu unsurlar, genellikle daha küçük ölçekte ve az detaylı işlenerek ana figürlerin (süvarilerin) öne çıkmasını sağlar. Sunak veya platform, Antoninus'un tanrılaştırılmasının gerçekleştiği cenaze töreninin dini karakterini temsil eder. Arka planın minimalist tasarımı, Roma sanatında anlatısal rölyeflerde sıkça kullanılan bir tekniktir ve izleyicinin dikkatini ritüelin ana unsurlarına çeker. Bu ikonografik seçim, sahnelerin Campus Martius'un kutsal topografyasıyla bağlantısını güçlendirir ve törenin Roma'nın dini gelenekleriyle uyumunu vurgular (Coarelli, 2000: 180). Decursio sahneleri, hiyerarşik ve simetrik bir kompozisyon düzeniyle tasarlanmıştır. Süvariler, düzenli sıralar halinde ve eşit aralıklarla yerleştirilerek Roma'nın askeri disiplinini yansıtır. Kompozisyonun dairesel yapısı, sahnelerin görsel bütünlüğünü sağlar ve ritüelin ritmik doğasını vurgular. Kuzey ve güney yüzler arasındaki simetri, kaidenin anıtsal karakterini güçlendirir, her iki panel birbirini tamamlayıcı bir şekilde çalışarak törenin bütünsel bir temsilini sunar. Süvarilerin farklı düzlemlerde tasvir edilmesi (örneğin, ön planda daha büyük, arka planda daha küçük

figürler), sahnelerde derinlik hissi yaratır ve Roma sanatında erken perspektif tekniklerini yansıtır. Bu ikonografik düzen, izleyiciye törenin organize ve görkemli doğasını aktarır (Davies, 2000: 47). Süvarilerin zırhlarındaki pullar, miğferlerin dekoratif unsurları ve atların kas yapıları, detaylı oyma teknikleriyle gerçekçi bir şekilde işlenmiştir. Atların koşu veya dörtnal pozları, hareketi ve enerjiyi sembolize eder, bu Decursio ritüelinin dinamik karakterini vurgular. Süvarilerin yüz ifadeleri ve beden pozları, genellikle idealize edilmiş olsa da Roma ordusunun disiplinli ve onurlu duruşunu yansıtır. Bu gerçekçi tasvirler, Roma sanatında askeri figürlerin ikonografik geleneğini güçlendirir ve sahnelerin görsel etkisini artırır. Atların anatomik detayları ve süvarilerin teçhizatındaki incelikler, Roma heykeltıraşlığının teknik ustalığını sergiler (Fine, 2014: 103).

Decursio sahneleri, yüksek kaliteli Pentelik mermerden yapılmış yüksek rölyef panellerle işlenmiştir. Pentelik mermer, ince taneli yapısı, beyazlığı ve dayanıklılığıyla detaylı oyma çalışmaları için ideal bir malzemedir. Her panel, yaklaşık 2 metre yüksekliğinde ve 3 metre genişliğinde olup kaidenin taş bloklarına entegre edilmiştir. Yüksek rölyef tekniği, figürlerin yüzeyden 20-30 cm kadar çıkıntı yapmasını sağlayarak neredeyse serbest heykel etkisi yaratır. Mermerin cilalı yüzeyi, ışığı yansıtarak figürlerin detaylarını (örneğin, süvarilerin zırhları, atların kas yapıları) öne çıkarır ve sahnelerin görsel etkisini artırır. Panellerin kaideye sabitlenmesi, Roma mühendisliğinin taş işleme konusundaki hassasiyetini yansıtır, mermerin kesimi ve montajı sahnelerin hem estetik hem de yapısal bütünlüğünü optimize eder (Kleiner, 1992: 235). Atların koşu pozlarındaki kas yapıları ve dizgin detayları, mikro düzeyde oyma teknikleriyle işlenerek dinamizm hissi yaratır. Süvarilerin taşıdığı standartlar veya flamalar, ince keski darbeleriyle süslenmiş sembollerle (örneğin, kartal motifleri) detaylandırılmıştır. Arka plandaki sunak veya platform gibi unsurlar, daha az detaylı işlenerek ana figürlerin öne çıkması sağlanmıştır. Bu ayrıntılar, sahnelerin görsel zenginliğini artırır ve Roma heykeltıraşlarının teknik ustalığını sergiler (Fine, 2014: 103). Panellerin yüzeyi, ince bir

cila ile işlenerek mermerin doğal parlaklığı artırılmıştır, bu detayların netliğini korur ve ışığı yansıtarak sahnelerin görsel etkisini güçlendirir. Ancak bazı alanlarda (örneğin, atların kas yapıları, zırhların pulları), hafif pürüzlü bırakılan yüzeyler, doku kontrastı yaratmak için kullanılmıştır. Arka plan, daha mat bir yüzeyle işlenerek süvarilerin ve atların öne çıkması sağlanmıştır. Örneğin, süvarilerin zırhları ve atların yeleleri, cilalı yüzeylerle vurgulanırken arka planın mat bırakılması figürlerin hacmini güçlendirir. Bu yüzey işleme teknikleri estetik hem de işlevsel bir amaca hizmet eder, cilalı yüzeyler panellerin dayanıklılığını artırırken pürüzlü kısımlar görsel çeşitlilik sağlar (Coarelli, 2000: 179). Yüksek rölyef tekniği, sahnelerin ışık ve gölgeyle etkileşimini artırır. Derin oymalar, özellikle süvarilerin zırhlarında, atların kas yapılarında ve standartların detaylarında, gölgeler oluşturarak üç boyutlu bir etki yaratır. Mermerin cilalı yüzeyi, güneş ışığını yansıtarak figürlerin detaylarını öne çıkarır ve sahnelerin Campus Martius'un açık alanında farklı ışık koşullarında dramatik bir şekilde görünmesini sağlar. Örneğin, atların koşu pozları ve zırhların pulları, ışık altında belirgin gölgeler oluşturarak hareket hissi ve hacim vurgusu yaratır. Bu teknik, Decursio ritüelinin dinamik atmosferini güçlendirir ve Roma heykeltıraşlığının görsel anlatım gücünü yansıtır (Fine, 2014: 102).

5.4.8. Marcus Aurelius Kemeri Frizleri

Marcus Aurelius Kemeri, Roma'nın merkezinde, Campus Martius bölgesinde, Via Flaminia boyunca yer aldığı düşünülen bir zafer kemeridir (Ryberg, 1967: 12). Kemere dair kesin bilgiler sınırlıdır çünkü yapı günümüze ulaşmamıştır ve arkeolojik kalıntıları büyük ölçüde kaybolmuştur. Ancak antik kaynaklar ve rölyeflerin bir kısmının yeniden kullanımı sayesinde kemerin varlığı ve özellikleri hakkında bilgi edinilmiştir (Ryberg, 1967: 15). Kemerin M.S. 176 civarında, Marcus Aurelius'un Marcomannic

Savaşları'ndaki zaferlerinden sonra inşa edildiği kabul edilir (Beckmann, 2011: 34). Kemerin boyutlarına dair kesin ölçüler bilinmemekle birlikte, Roma'daki diğer zafer kemerleriyle (örneğin, Titus Kemeri veya Septimius Severus Kemeri) karşılaştırıldığında, yaklaşık 15-20 metre yüksekliğinde ve 10-15 metre genişliğinde olduğu tahmin edilmektedir (Kleiner, 1992: 285). Tek kemerli bir yapı olduğu düşünülen anıt, Carrara mermerinden inşa edilmiş ve zengin rölyeflerle süslenmiştir. Kemerin üst kısmında, muhtemelen Marcus Aurelius'u at arabasında (quadriga) betimleyen bir bronz heykel bulunduğu varsayılır (Coarelli, 2008: 132).

Kemerin konumu, Roma'nın kamusal ve törensel alanında stratejik bir öneme sahiptir. Via Flaminia, Roma'ya kuzeyden gelen önemli bir yol olduğundan kemer hem yerli halk hem de şehre gelen ziyaretçiler için imparatorun zaferlerini sergileyen bir propaganda aracı olarak işlev görmüş olmalıdır (Zanker, 1988: 98). Marcus Aurelius Kemeri'nin rölyefleri, Roma'nın zafer kemerleri geleneğinde olduğu gibi, imparatorun askeri başarılarını ve Roma'nın ilahi desteğini vurgulamak için tasarlanmıştır. Kemerin orijinal rölyeflerinin bir kısmı, daha sonra Konstantinus Kemeri'nde yeniden kullanılmıştır ve bu da bize kemerin sanatsal üslubu hakkında önemli ipuçları sağlamaktadır (Ryberg, 1967: 15). Bu rölyeflerin, Marcus Aurelius'un Marcomannic Savaşları'ndaki (M.S. 166-180) zaferlerini, özellikle Germen ve Sarmat kabilelere karşı elde edilen başarıları betimlediği bilinmektedir (Beckmann, 2011: 56).

Rölyefler, yüksek rölyef (high relief) tekniğiyle işlenmiş olup, figürlerin dinamik kompozisyonları ve detaylı betimlemeleriyle dikkat çekmektedir. Trajanus Kemeri'nin daha klasik ve düzenli üslubuna kıyasla Marcus Aurelius Kemeri'nin rölyefleri daha dramatik bir yaklaşımla öne tasarlanmıştır. Bu, dönemin savaşlarının yoğunluğunu ve Roma sanatındaki stilistik değişimleri yansıtır (Kleiner, 1992: 287). Rölyeflerde, imparator genellikle ordunun başında, zafer alayında veya barbar liderlere karşı otoritesini sergilerken betimlenir. Özellikle, Marcus Aurelius'un clementia (merhamet)

ve virtus (kahramanlık) gibi Roma erdemlerini vurgulayan sahneler, imparatorun hem bir savaşçı hem de adil bir lider olarak imajını pekiştirir (Zanker, 1988: 101). Konstantinus Kemeri'nde yeniden kullanılan rölyeflerden biri, Marcus Aurelius'un bir zafer alayında (triumph) betimlendiği sahneyi içerir. Bu sahnede, imparatorun quadriga üzerinde görkemli bir şekilde ilerlediği ve Roma halkının ona hayranlıkla baktığı görülür. Diğer bir önemli rölyef, imparatorun barbar esirlerle karşı karşıya olduğu bir sahneyi betimler. Bu durum, Roma'nın düşmanlarına karşı üstünlüğünü vurgulamaktadır (Beckmann, 2011: 56).

Rölyeflerindeki barbar betimlemeleri, genellikle uzun saçlı, sakallı ve kaba giysilerle tasvir edilmiş olmalıdır. Barbar figürleri, sıklıkla zincirlenmiş, diz çökmüş veya imparatorun huzurunda boyun eğmiş olarak gösterilir. Bu sahneler, Roma'nın askeri ve kültürel üstünlüğünü yüceltirken, barbarları aşağı bir konuma indirger. Barbar betimlemelerindeki detaylar, dönemin etnik stereotiplerini yansıtır. Örneğin, barbarların kürk giysileri ve uzun cüppeleri, Roma'nın standart askeri üniformalarıyla keskin bir kontrast oluşturur. Kadın ve çocuk barbar figürleri, savaşın yıkıcı etkilerini dramatize etmek için kullanılmış olup bu sahnelerde, ailelerin dağılması veya esir alınması gibi trajik anlar betimlenir. Bu tür sahneler, Roma'nın sadece askeri değil, aynı zamanda ahlaki ve kültürel üstünlüğünü vurgulayan bir propaganda aracı olarak işlev görür. Rölyefler, barbarların Roma'ya karşı bir tehdit oluşturduğunu ancak Marcus Aurelius'un liderliğinde bu tehdidin bertaraf edildiğini gösterir. Bu bağlamda, kemer, Roma vatandaşlarına imparatorluk düzeninin sürekliliğini ve güvenliğini garanti eden bir anıt olarak hizmet etmiştir. Özellikle, barbar liderlerin imparatora boyun eğdiği sahneler, Roma'nın evrensel hâkimiyetini ve Pax Romana'yı (Roma Barışı) simgelemektedir (Beckmann, 2011: 78).

Marcus Aurelius Zafer Kemeri rölyeflerindeki "Adlocutio – Marcus Aurelius askerlerine hitap ediyor" sahnesinde yer alan figürler ve betimlenen olaylar, Roma

imparatorunun askeri bağlamdaki otoritesini ve liderliğini vurgular. Sahnenin merkezinde, Marcus Aurelius, paludamentum giyimli veya askeri pelerinini taşırken, adlocutio (askerlere hitap) hareketiyle, eli kaldırılmış pozisyonda betimlenir. Bu jest, imparatorun ordusunu denetlediğini, onları teşvik ettiğini ve önemli direktifler verdiğini simgeler. İmparatorun çevresinde ise komutanlar ve üst düzey askerler bulunur; standartlar taşıyan figürler ve sıradan lejyonerler disiplinli ve organize şekildedir. Bu figürlerin duruşları, askerî hiyerarşiyi, disiplin ve itaatı vurgular. Düşman tutsaklar veya barış sunan figürler yoktur, bunun yerine imparatorun askeri yönetimi ve liderliği ön plandadır. Sahnedeki figürlerin giysi detayları, zırhları ve silahları yüksek gerçekçilikle tasvir edilmiştir. Sahnenin kompozisyonu, askerlerin hiyerarşik düzenini ve imparatorun merkezdeki liderliğini belirgin kılar. Düşman tutsakları veya barışa dair figürler bulunmamakta olup bu durum, mesajın yalnızca Roma ordusunun güç ve disiplinine odaklandığını göstermektedir. Figürlerin yüz ifadeleri, beden dili ve kostüm detayları, sahnenin askeri kararlılık ile otoritenin görsel bir anlatımı olduğunu pekiştirir (Bahri Kılınçel, 2023: 140-145; Coarelli, 2014: 37-42; Elsner, 1996: 135-140).

Teknik olarak, rölyeflerde yüksek rölyef tekniğinin ustalıkla kullanıldığı ve dramatik derinlik ve figüratif detayın ön plana çıkarıldığı görülür. Rölyefler, yüzeyden belirgin biçimde yükseltilmiş figürlerle üç boyutlu derinlik kazandırır. Özellikle imparatorun el hareketi, sahnenin merkezinde yer alır ve dikkat çekicidir. Işık ve gölge oyunları figürlerin hacmini ve dramatik etkisini artırırken, sarmal düzenleme sahnedeki anlatının akıcılığını korur. Hiyerarşik ölçekleme, sahnedeki politik ve askeri mesajın vurgulanmasına hizmet eder. Figürlerin ritmik ve düzenli yerleşimi, askeri disiplin ve düzen temasını güçlendiren bir unsur olarak öne çıkar. Bu teknik özellikler, sahnenin güçlü bir propagandistik anlatı ve estetik etkiye sahip olmasını sağlar (Pietrangeli, 1947: 200-205; Elsner, 1996: 125-131; Bahri Kılınçel, 2023: 140-145).

Marcus Aurelius Zafer Kemeri rölyeflerindeki "Liberalitas – İmparator halka para dağıtıyor (congiarium)" sahnesi, Roma imparatorunun halkına cömertçe bağışta bulunmasını ritüelize eden ve iktidarının meşruiyetini pekiştiren önemli bir ikonografik temadır. Bu sahnede, Marcus Aurelius genellikle merkezi konumda, zengin giysiler içindedir ve elinde para dağıtmak üzere açık avuçlarıyla halka doğru uzatılmış bir hareketle betimlenir. Etrafında, aristokrat figürler, danışmanlar ve korumalar yer alırken, sahnenin ön planında yoksul ve orta sınıf halk, çeşitli yaş ve sosyal gruplardan insanlar sıraya girmiş şekilde imparatorun bağışını bekler hâlde gösterilir. Kadınlar, çocuklar, yaşlılar ve işçiler gibi farklı toplumsal katmanlar, bu sahnenin sosyal boyutunu ve kamu yararına yönelik politikalarını ortaya koyar. Liberalitas sahnesi, imparatorun sadece askeri lider değil, aynı zamanda halkını koruyan ve destekleyen bir yönetici olduğunu simgeler. Figürlerin yüz ifadeleri, kıyafet detayları ve beden dili; cömertliğin yanı sıra toplumsal hiyerarşiyi ve bağlılığı vurgular. Bu sahnede, Marcus Aurelius etrafında danışmanlar ve saray görevlileri yer alırken, ön planda ise farklı sosyal sınıflardan halktan figürler düzenli bir şekilde sıraya girmiş, imparatorun bu geniş halk kitlelerine verdiği bağışları almayı beklemektedir. Figürlerin yüz ifadeleri, giyim kuşamları ve vücut dilleri, dağıtılan nimetin cömertliğini yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal hiyerarşiyi ve imparatorluk otoritesine olan bağlılığı da sembolize eder. Bu sahne, imparatorluk sanatında politik meşruiyet ve halkla ilişkiyi vurgulayan önemli bir temadır (Bahri Kılınçel, 2023: 150-155; Coarelli, 2014: 50-55; Elsner, 1996: 145-150).

Sahnedeki figürler doğal duruşlar ve anatomik doğrulukla betimlenmiştir. İmparatorun eli halka doğru uzanmış olup, para dağıtma hareketi kompozisyonun merkezi ve dramatik odağıdır. Figürlerin giysi, zırh ve aksesuarlarındaki detay işçiliği sanatçıların teknik ustalığını gösterir. Işık ve gölge oyunları sahnedeki figürlerin hacmini ve anlatının dramatik yönünü güçlendirir. Sarmal düzen rölyefin genel anlatısına akıcılık katarken, figürlerin ritmik ve hiyerarşik dizilişi, özellikle imparatorun konumunu

vurgulayarak siyasi mesajını güçlendirir. Sahnedeki bu teknik ayrıntılar, rölyefin hem estetik bir başyapıt olarak değerlendirilmesine hem de propaganda aracı olarak etkili bir anlatı yaratmasına temel oluşturur (Pietrangeli, 1947: 200-205; Elsner, 1996: 125-131; Bahri Kılınçel, 2023: 150-155).

Clementia sahnesinde, imparatorun adalet, merhamet ve liderlik erdemlerini görsel olarak anlatan önemli bir figüratif temadır. Sahnenin merkezinde, Marcus Aurelius genellikle otoriter fakat şefkatli bir tavır içinde, elini yumuşak bir jestle tutsak barbarlara doğru uzatırken betimlenir. Tutsak barbarlar, teslim olmuş vaziyettedir ve farklı etnik kökenlerden oldukları giysi ve fiziksel özelliklerle belirtilir. Onların yüzlerindeki korku ve umut, imparatorun merhametinin dramatik etkisini artırır (Levha 83). İmparatorun çevresinde, danışmanlar ve askerler yer alır ve bu figürler imparatorun hakemlik ve liderlik rolünü güçlendirirken, sahnenin toplumsal ve politik boyutunu zenginleştirmektedir. Bu kompozisyon, Roma imparatorunun sadece savaşçı bir lider değil, aynı zamanda adaletli ve merhametli bir yönetici olduğunu vurgular (Bahri Kılınçel, 2023: 160-165; Coarelli, 2014: 60-65; Elsner, 1996: 150-155).

Sahnenin anatomik detayları, figürlerin doğal duruşları ve hareketleri sahnenin canlılığını ve dramatik gücünü artırır. İmparatorun el hareketi, yumuşak ve merhametli bir jestle tutsak barbarlara doğru uzanır. Bu hareket, sahnenin odak noktası olarak görsel ve ideolojik anlam taşımaktadır. Figürler arasındaki etkileşim, ışık ve gölge oyunlarıyla derinleştirilmiş; giysi, zırh ve aksesuarlardaki ince işçilik teknik ustalığı yansıtmaktadır. Rölyefin sarmal formu, anlatının akıcılığını sağlar; figürlerin ritmik ve hiyerarşik düzenlenmesi, özellikle imparatorun merkezi otoritesini vurgular ve sahnenin politik mesajını güçlendirir. Bu teknik özellikler, sahnenin hem sanatsal hem de güçlü propagandistik bir anlatı olarak işlev görmesini mümkün kılar (Pietrangeli, 1947: 200-205; Elsner, 1996: 125-131; Bahri Kılınçel, 2023: 160-165).

Profectio sahnesinde yer alan figürler ve olaylar, Roma imparatorunun askeri liderliğini, sefer hazırlıklarını ve disiplinli ordusunu betimlemektedir. Sahnenin merkezinde Marcus Aurelius, askeri pelerinini giymiş, genellikle ata binmiş ya da komuta pozisyonunda bulunurken, ordusuna doğru hareket eder. Etrafında yüksek rütbeli subaylar, standart taşıyanlar (signifer) ve sıralı lejyoner askerler yer alır; askerlerin elindeki kalkanlar ve silahlar detaylı olarak işlenmiştir. Figürler, hareket halinde, hazırlık ve harekete geçme anının dinamizmini yansıtacak şekilde düzenlenmiştir. Sefer çıkışını simgeleyen bu sahne, askeri disiplin, liderlik, birlik ve sefer hazırlıklarını ideolojik bir anlatımla temsil eder. Hiyerarşik düzen, askeri düzen ve disiplin arasındaki ilişkiler figürlerin yerleşimi ve beden diliyle vurgulanır. Bu sahne, Roma imparatorunun askeri liderlik rolünü ve ordusunu görsel olarak güçlü bir şekilde vurgulamaktadır (Bahri Kılınçel, 2023: 170-175; Coarelli, 2014: 70-75; Elsner, 1996: 160-165).

İmparatorun duruşu genellikle kontrapost pozisyonunda olup, el hareketiyle askerlerine komut verişi dramatik bir odak noktası oluşturur. Rölyef üzerindeki giysi, zırh ve aksesuar detayları büyük bir özenle işlenmiştir. Işık ve gölge kullanımı, figürlerin hacmini ve kompozisyonun dramatik etkisini güçlendirir. Sarmal düzenleme anlatının akıcılığını sağlarken, figürlerin ritmik ve hiyerarşik dizilişi sahnenin siyasi mesajını destekler. Hiyerarşik ölçek, önemli figürlerin, özellikle imparatorun ön plana çıkarılmasını sağlar. Tüm bu teknik unsurlar, sahnenin hem estetik hem de ideolojik açıdan etkileyici ve belirgin bir anlatı sunmasını sağlar (Pietrangeli, 1947: 200-205; Elsner, 1996: 125-131; Bahri Kılınçel, 2023: 170-175).

Sacrificium sahnesinde, ritüel ve dini bağlılık temaları öne çıkar. Bu sahnede, imparator Marcus Aurelius, tanrılara sunulan kurban ritüelini yönetirken betimlenir. İmparator genellikle kurban alanında yer alır ve elinde kutsal nesneler veya sunum için hazırlanan hayvanlarla tasvir edilir. Etrafında rahipler, din adamları ve yardımcılar bulunur ve bunlar kurbanın hazırlanması ve sunulmasıyla ilgili eylemlerde bulunur.

Ayrıca, resmî törene katılan diğer figürler, tanrılara adak sunmanın toplumsal ve politik önemini pekiştirir. Sahnenin atmosferinde kutsallık ve ritüelin ağırlığı hissedilir. Bu ikonografide, imparatorun tanrılara olan bağlılığı ve Roma dininin bir parçası olarak onun liderlik rolü vurgulanır. Sahnenin merkezinde, Marcus Aurelius, pontifex maximus (başrahip) unvanıyla kutsal bir ortamda, tanrılara sunulan kurbanı yönetir biçimde betimlenir. Genellikle başında rahiplik örtüsü (cowl) bulunur ve elinde kurban töreninde kullanılan kutsal objeler yer alır. Kurban olarak sunulacak hayvan ya da hayvanlar sahnede yer alır. Etrafında diğer rahipler, yardımcılar ve tanrısal varlıklar bulunur. Figürlerin düzenlenişi, törenin ciddiyetini ve kutsallığını vurgularken, aynı zamanda imparatorun dini ve siyasi otoritesini simgeler (Bahri Kılınçel, 2023: 180-185; Coarelli, 2014: 80-85; Elsner, 1996: 170-175).

İmparatorun ve diğer rahiplerin kutsal nesnelerle gerçekleştirdikleri ritüel, figürlerin hassas detaylarla işlenmesi sayesinde dramatik bir atmosfer yaratır. Kurban hayvanlarının, dini objelerin ve figürlerin detaylı tasvirleri ışık ve gölge oyunu ile desteklenerek sahneye psiko-dramatik bir derinlik kazandırılmıştır. Rölyefin sarmal kompozisyonu, anlatının akıcı ve sürekli olmasını sağlar. Figürlerin ritmik ve hiyerarşik düzenlemesi, özellikle imparatorun merkezde öne çıkarılmasıyla sahnenin ideolojik mesajını güçlendirir. Bu teknik detaylar, sahnenin hem estetik olarak bir başyapıt olmasını hem de propagandistik amacını en yüksek düzeyde gerçekleştirmesini sağlar (Pietrangeli, 1947: 200-205; Elsner, 1996: 125-131; Bahri Kılınçel, 2023: 180-185).

Triumphus sahnesinde ise imparatorun zaferi kutlama töreni görsel olarak çarpıcı biçimde yansıtılır. Sahnenin merkezinde, Marcus Aurelius, zafer arabasında (triumphal chariot) yer alır ve genellikle elinde komutayı simgeleyen bir nesne bulunur ve yüksek bir otorite ile tasvir edilir. Arabayı, askerler ve zafer tanrıçaları gibi mitolojik figürler eşlik eder. Arabayı çekmekte olan atlar dinamik olarak betimlenir. Zafer arabasının arkasında askerler, standart taşıyanlar ve tutsak düşmüş düşmanlar iz sürer. Sahnenin

genel atmosferi zaferin görkemi, imparatorun kudreti ile Roma'nın siyasi ve askeri üstünlüğünü yansıtır. Figürlerin giysileri, duruşları ve kutsal semboller, ideolojik mesajı daha da güçlendirir. Sahnenin merkezinde, Marcus Aurelius, zafer arabasında otururken araba genellikle dört at tarafından çekilir ve imparatorun kudretini simgelemektedir (Levha 84). İmparator, elinde genellikle sembolik bir nesneyle ya da Roma halkına selam verir biçimde betimlenir. Zafer arabasını askerler, standart taşıyanlar ve yüksek rütbeli subaylar takip eder. Ayrıca tutsak düşmüş düşmanlar ve savaş ganimetleri sahnede yer alır ve bu figürler Roma'nın askeri üstünlüğünü ve zaferin geri dönüşünün görkemini gösterir. Kompozisyonda muhafızlar, müzisyenler ve halkın coşkulu tezahüratları tasvir edilerek kutlama atmosferi güçlendirilir. Bu sahne, imparatorun askeri zaferini ve Roma'nın siyasi hegemonyasını simgeleyen güçlü bir ideolojik anlatı içerir (Bahri Kılınçel, 2023: 190-195; Coarelli, 2014: 90-95; Elsner, 1996: 180-185).

İmparator ve zafer arabasındaki atlar güçlü ve hareketli bir biçimde tasvir edilmiştir. Işık ve gölge çalışmaları rölyefin dramatik etkisini artırır. Hiyerarşik ölçekleme, imparatorun merkezi otoritesini vurgularken, figürlerin ritmik yerleşimi kompozisyonun politik propagandasını güçlendirir. Giysi, zırh, silah ve kutsal sembollerdeki detaylar sanatçıların teknik ustalığını yansıtır ve sahneye görkemli bir atmosfer kazandırır. Tüm bu unsurlar, sahnenin hem estetik hem de ideolojik işlevselliğini en üst seviyeye çıkarır (Pietrangeli, 1947: 200-205; Elsner, 1996: 125-131; Bahri Kılınçel, 2023: 190-195).

Adventus sahnesinde, imparatorun zaferle Roma'ya onurlu dönüşü görsel olarak canlandırılmaktadır. Sahnenin merkezinde, Marcus Aurelius büyük bir heybet ve görkemle temsil edilir ve yüksek bir platformda ya da at üzerindedir. İmparatorun etrafında, danışmanlar, askerler, saray mensupları ve halka karışan vatandaşlar yer alır. Halkın coşkulu karşılama hareketleri, çiçekler atan kadınlar ve çocuklar gibi figürlerle betimlenir. Sahne, sadece bir askeri dönüşü değil, aynı zamanda halkla imparator

arasındaki güçlü bağın ve imparatorun halk nezdindeki saygınlığının simgesidir. Figürlerin giysi detayları, beden dili ve yüz ifadeleri, törenin ciddiyetini ve kutlamanın önemini vurgular. Bu ikonografik tasvir, liderin zafer sonrası halkına karşı sorumluluğunu ve birleştirici rolünü yansıtır. Halkın coşkulu hareketleri, özellikle kadınların ve çocukların çiçek atma gibi jestleri, kutlama atmosferini güçlendirir. Figürlerin giysi detayları, beden dilleri ve yüz ifadeleri, törenin ciddiyetini ve imparatorun halk nezdindeki saygınlığını vurgular. Bu sahne, imparatorun sadece askeri bir lider değil, aynı zamanda halkıyla bütünleşen bir yönetici olduğunu gösteren bir ideolojik anlatı sunar (Bahri Kılınçel, 2023: 200-205; Coarelli, 2014: 100-105; Elsner, 1996: 190-195).

5.4.9. Marcus Aurelius Sütunu

Marcus Aurelius Sütunu, Roma'daki Piazza Colonna'da yer almakta olup M.S. 180-193 yılları arasında, Marcus Aurelius'un Marcomannic Savaşları'nı (M.S. 166-180) anmak için inşa edilmiştir (Furtwangler, 1914: 193). Rölyefler, Roma imparatorlarının kuzeyden gelen güçlü kabilelerle ama bilhassa Germenler ve Sarmatlarla yaptığı savaşları tasvir etmektedir. Trajanus Sütunu, Dacialılara karşı zaferleri kutlayan sanatsal açıdan daha incelikli bir eser olsa da Marcus Aurelius Sütunu, Tuna Nehri bölgesindeki Germen ve Sarmatyalı halklarla yapılan savaşların dramatik anlatımıyla konu açısından daha ilgi çekicidir (Beard, 2007: 164). Sütun, yaklaşık 30 metre yüksekliğinde olup spiral rölyeflerle süslenmiştir ve Trajanus Sütunu'na benzer şekilde olayları ardışık şekilde anlatmaktadır (Tuck, 2015: 118). Rölyefler, Roma'nın kuzey sınırındaki askeri mücadelelerini ve imparatorun barbarları kontrol altına alma çabasını görselleştirmiştir. Sütunun inşası, Marcus Aurelius'un ölümünden sonra tamamlanmış ve Roma'nın

imparatorluk gücünü eyaletlerdeki halklara sergileme amacını taşımaktadır (Vout, 2007: 143). Arkeolojik olarak iyi korunmuş olan sütun, Roma sanatının propaganda ve anlatı gücünü yansıtmaktadır (Pollini, 2012: 214).

Marcus Aurelius Sütunu'nun rölyefleri, Carrara mermerinden oyulmuş olup spiral bir anlatım bandı boyunca düzenlenmiştir. Sahneler, yaklaşık 1-1,5 metre yüksekliğinde ve değişken genişliktedir. Trajanus Sütunu'na kıyasla daha derin ve dramatik bir oyma tekniği (alto rilievo) kullanılmış olup figürler, fondan belirgin şekilde ayrılarak yoğun bir hareket hissi yaratmaktadır (Hölscher, 2004: 80). Rölyefler, kalabalık sahneler ve dinamik kompozisyonlarla doludur (Stewart, 2004: 180). Romalı lejyonerler çelik şeritli lorica segmentata, süvariler ise zırh gömlekleriyle tasvir edilmektedir. Barbar figürler, pantolon, tunik ve sıklıkla sagum (kısa pelerin) gibi kıyafetlerle betimlenmiş olup bu detaylar, yerel kireçtaşıyla işlenmiş Tropaeum Traiani rölyeflerine kıyasla daha ince bir işçilik ile sergilenmektedir (Strong, 1988: 153). Kompozisyon, Trajanus Sütunu'nda olduğu gibi, ardışık olayların üst üste yerleştirildiği bir anlatı düzeni izlese de daha kaotik ve duygusal bir üslup dikkat çekmektedir. Rölyeflerin sanatsal kalitesi, Roma'daki usta zanaatkârların çalışmasını yansıtmaktadır (Kleiner, 1992: 295).

Rölyefler, Germen ve Sarmatyalı barbarları açıkça farklılaştırarak tasvir etmekte olup etnik çeşitliliğe vurgu yapmaktadır. Sarmatlar, heyecanlı ve tutkulu bir doğaya sahip, alçakgönüllü ve atlı bir halk olarak betimlenmiştir. Uzun sakalları çenelerine kadar uzanmakta, pantolon, tunik ve sagum giymektedirler. Germenler ise daha asil ve ciddi bir şekilde tasvir edilmiştir. Örneğin, kayalık bir tepede zincirli iki Germen, Romalı askerler tarafından yamaçtan aşağı götürülürken, en öndeki figür, sütunun en iyi ve asil Germen tipi olarak dikkat çekmektedir. Bu figürün, Marcus Aurelius'un yakalanmasına önem verdiği Kral Ariogaesus olabileceği düşünülmektedir. Üçüncü bir Romalı asker, ele geçirilen kişinin iki oğlunu önüne getirmektedir. Bu sahne, barbarların teslimiyetini dramatize etmektedir. Kelt kökenli Cotini gibi diğer halklar da rölyeflerde yer almakta,

bu da sütunun etnolojik zenginliğini göstermektedir (Ferris, 2000: 112). Barbar tasvirleri, Tropaeum Traiani veya Dacia Esiri gibi eserlerle karşılaştırıldığında, daha duygusal ve kaotik bir anlatım sunsa da Roma'nın barbarları boyun eğdirme teması hala geçerliliğini korumaktadır (Kleiner, 1992: 217).

Roma Piazza Colonna'daki Marcus Aurelius'un Sütunundan "Roma ordusunun düşman topraklarına geçişi" sahnesinde, Roma ordusunun askerî harekâtının çeşitli aşamaları detaylı ve canlı bir şekilde rölyeflerle betimlenmiştir. Sahnenin figürleri arasında ağır zırh giymiş lejyoner askerler, atlı birimler, standart taşıyanlar ve komutan figürleri yer alır. Askerler bir yerden bir yere ilerlerken, düşman topraklarına girişlerinin disiplin ve düzen içinde gerçekleştiği vurgulanır. Sahnede ayrıca mühendisler ve mühimmat taşıyanlar da yer alarak ordunun lojistik desteğinin önemine dikkat çekilir. Bu figürler arasında imparator Marcus Aurelius, genellikle üzerinde paludamentum ile ve komuta pozisyonunda ön plandadır. Düşman tarafında ise, çoğunlukla teslim olan veya geri çekilen figürler yer alır. Sahnedeki olaylar, askeri geçiş ve ilerleyişin ritmik ve organize doğasını gösterirken (Levha 85), Roma'nın askeri başarısı ve otoritesi propaganda edilir. Sahnedeki figürler arasında, zırh ve miğfer giymiş lejyoner askerler, standart taşıyanlar ve atlı birimler yer alır. Bu figürler, Roma ordusunun düzenini, disiplinini ve ileri harekâtını dramatik ve ritmik bir kompozisyonda ortaya koyar. İmparator Marcus Aurelius, genellikle üstte ve ön planda, paludamentumu ile otoriter bir lider olarak betimlenir. Düşman topraklarına geçişi simgeleyen figürler, düşman askerleri ya teslim olmuş olarak ya da geri çekilmekte olan düşman unsurları biçiminde tasarlanmıştır. Sahne, yalnızca askeri bir ilerlemeyi değil, aynı zamanda Roma'nın savaşta üstünlüğünün ve düzeninin ideolojik temsilini sağlar. Alegorik figürler veya tanrısal müdahalelerin referansları ise zaferin kutsal ve kaçınılmaz olduğunu ima eder. Figürlerin duruşları, giysileri ve birbirleriyle etkileşimleri, organize bir ordunun gücünü

ve imparatorun liderlik vasfını gözler önüne serer (Clover, 2015: 45-50; Elsner, 1996: 123-130; Claridge, 1998: 201-205).

Teknik açıdan, rölyefler yüksek rölyef olarak işlenmiş, figürlerin derinliği ve üç boyutluluğu vurgulanmıştır. Dinamik hareketler, detaylı zırh ve giysi betimlemeleri ile yüz ifadelerindeki dramatik nüanslar, sahnenin anlatı gücünü artırır. Işık ve gölge kullanımı rölyeflerin hacmini güçlendirerek sahnenin canlılığını sağlar. Figürlerin düzenli bir ritim içinde ve hiyerarşik ölçekle yerleştirilmiş olması, anlatının akıcılığını ve imparatorun otoritesinin görsel altını çizer. Bu teknik özellikler, Marcus Aurelius'un Sütunu'ndaki bu önemli sahnenin askeri ve ideolojik mesajını etkili şekilde iletmesini sağlar (Clover, 2015: 45-50; Elsner, 1996: 123-130; Claridge, 1998: 201-205).

Marcus Aurelius'un Sütunundan "Roma ordusunun düşman topraklarına geçişi" sahnesinin teknik özellikleri, yüksek rölyef ustalığı ve sarmal kompozisyonun dinamik kullanımıyla öne çıkar. Sütun üzerindeki 3,7 metre çapındaki mermer bloklar üzerinde işlenen rölyefler, derinlik ve üç boyutlu etkinin en üst düzeyde olduğu şekilde tasarlanmıştır. Figürlerin anatomik doğruluğu ve hareketin doğal akışı, dönemin sanat anlayışını yansıtır. Rölyeflerde kullanılan ışık ve gölge teknikleri, figürlerin hareketlerini vurgulayarak dramatik bir etki yaratır. Sarmal düzenleme, anlatının devamlılığını ve ritmini sağlarken, düzenli ve ritmik figür yerleşimi askerî disiplin ve ilerlemenin örgütlülüğünü sembolize eder. Hiyerarşik ölçekte önemli figürler, özellikle imparator Marcus Aurelius ön plana çıkarılmıştır. Sütunun üzerinde yaklaşık 116 sahne bulunur ve sahneler arasındaki akıcılık, teknik kompozisyonun ustalığını gösterir. Bu teknik özellikler, rölyeflerin hem estetik hem de propagandistik işlevini etkili kılar (Pietrangeli, 1947: 200-205; Elsner, 1996: 125-131; Clover, 2015: 47-52).

Marcus Aurelius'un Sütunundan rölyeflerde yer alan "Barbar kavimlerle savaş sahneleri" oldukça dramatik ve çok figürlü betimlemeler içerir. Bu sahnelerde Roma lejyonerleri zırh ve silahlarıyla düşman barbarlarla şiddetli çatışmalar içindedir. Sahnede

yer alan figürler arasında ağır zırhlı savaşçılar, okçular, atlı birlikler ve komutan figürleri bulunur. Düşman tarafında ise barbarlar çoğunlukla direnme çabası içinde, korku ve çaresizlik içinde betimlenirler. Kadın ve çocuk figürleri de bu sahnelerde yer alır (Levha 86). Özellikle Marcus Aurelius Sütunu'ndaki kadın figürleri trajik ifadelerle, bazen saçlarından tutulmuş veya esir edilmiş biçimde, şiddetin ve savaşın yol açtığı yıkımın altını çizer. Savaş sahneleri hem askeri gerçekliği hem de trajediyi yansıtarak Roma'nın düşmanlarına karşı mutlak üstünlüğünü vurgular. Bu sahnelerde özellikle düşman figürlerin yüz ifadelerinde korku, acı ve panik belirgindir. Sahnenin kompozisyonunda, savaşın kaotik doğası figürlerin hareketliliği ve pozisyonlarıyla başarılı şekilde yansıtılır (Kampen, 1995: 162-170; Zanker, 2000: 172-175; Bahri Kılınçel, 2023: 98-102). Sahnede, Roma lejyonerleri zırh, miğfer ve standartlar taşıyan düzenli birlikler halinde betimlenir. Özellikle Marcus Aurelius'un liderliği altındaki askerler dirayetli ve organize olarak görünür. Düşman barbarlar ise çoğunlukla kontrolsüz, korku ve panik dolu yüz ifadeleriyle, bazen esir edilmiş (Levha 87) saçlarından tutulmuş ya da kaçmaya çalışırken gösterilir. Kadın ve çocuk figürleri savaşın trajedisini ön plana çıkarır ve kadınların dramatik yüz ifadeleri, açık giysileri ve fiziksel kırılganlıkları sahnedeki şiddetin ve yıkımın görsel sembolleri olarak işlev görür. Sahnede ayrıca savaşın farklı aşamaları (çatışma, teslimiyet, esir alma) ikonografik anlamlarıyla birlikte yer alır. Bu figürlerin birbirleriyle etkileşimi, Roma'nın düşmana karşı üstünlüğünü pekiştirir ve imparatorun mutlak otoritesini vurgular. İkonografik olarak sahne, savaşın sadece askeri mücadele değil aynı zamanda bir iktidar ve kültürel hâkimiyet mücadelesi olduğunu ortaya koyar (Kampen, 1995: 162-170; Zanker, 2000: 172-175; Bahri Kılınçel, 2023: 98-102).

Sütundaki "Barbar kavimlerle savaş sahneleri"nin teknik özellikleri, yüksek rölyef tekniği ve dramatik kompozisyon unsurlarının ustalıkla kullanıldığı etkileyici bir yapı sunar. Rölyeflerde figürler, zemin yüzeyinden belirgin biçimde yükseltilerek üç boyutlu algı güçlendirilir. Figürlerin anatomik detayları büyük hassasiyetle işlenmiş, yüz

ifadeleri ve beden hareketleri dramatik etkiler yaratmıştır. Sahnede hareket ve kaos hissi, figürlerin yoğun ve birbirine yakın yerleşimiyle anlatılırken, ışık ve gölge oyunları figürlerin hacmini artırarak sahnenin derinliğini ve anlatısal gücünü pekiştirir. Kadın ve çocuk figürleri, fiziksel kırılganlıkları ve etkileyici yüz ifadeleriyle savaşın yıkıcılığını vurgularken, erkek savaşçılar üzerlerindeki detaylı zırh ve silah işçiliğiyle askeri gücü simgeler. Rölyefin sarmal düzeni anlatının sürekliliğini sağlar; figürler hareketli ve ritmik bir şekilde yerleştirilerek sahnenin akıcılığı sağlanır. Hiyerarşik ölçek tekniği önemli figürlerin öne çıkarılmasını mümkün kılar. Marcus Aurelius Sütunu'ndaki bu savaş sahneleri, savaşın trajik gerçekliği ve Roma'nın mutlak askeri üstünlüğünün sanatsal ve politik mesajını teknik açıdan başarıyla iletir (Kampen, 1995: 162-170; Zanker, 2000: 172-175; Bahri Kılınçel, 2023: 98-102).

Marcus Aurelius'un Sütunu rölyeflerindeki "Kamp kurma ve savunma sahneleri", Roma ordusunun askeri disiplinini, düzenini ve savunma stratejilerini detaylı biçimde gösteren figür ve olayları içerir. Sahne, lejyonerlerin kamp alanını inşa ettiği, çadırlarını kurduğu, surları ve tahkimatları oluşturduğu anları betimler. Rölyeflerde mühendisler ve işçiler, çit, hendek ve diğer savunma yapılarını inşa ederken temsil edilirler. Askerler savaş hazırlığı yapar, bazıları nöbet tutar veya silahlarını kuşanır. İmparator Marcus Aurelius genellikle sahnede merkezi konumda, komuta ikonu olarak yer alır; onun varlığı disiplini ve liderliği simgeler. Kamp sahnelerinde barbar kavimlerden gelen olası saldırılara karşı hazırlık ve tedbirler vurgulanır. Sahnedeki figürler, çeşitli savaş pozisyonları ve hareketlerle ordunun düzenli yapısını ve harekât kabiliyetini gösterir. Bu sahneler, Roma'nın askerî gücünü ve imparatorun stratejik yeteneğini propagandistik biçimde sunar (Bahri Kılınçel, 2023: 120-125; Elsner, 1996: 134-140; Zanker, 2000: 180-185).

Giysi, silah ve kamp ekipmanlarındaki detay işçiliği titizlikle yapılmış, ışık ve gölge oyunları sahnelerin dramatik etkisini kuvvetlendirmiştir. Figürlerin ritmik ve

düzenli yerleşimi, Roma ordusunun disiplinini ve askeri organizasyonunu sembolize eder. Ayrıca, hiyerarşik ölçek kullanımı ile önemli figürler, özellikle imparator Marcus Aurelius, ön plana çıkarılmıştır. Bu teknik özellikler hem estetik hem ideolojik mesajı net biçimde ileten ve Roma askeri gücünün propagandasını güçlendiren bir anlatı oluşturur (Pietrangeli, 1947: 200-205; Elsner, 1996: 125-131; Clover, 2015: 47-52).

Marcus Aurelius'un Sütunundan rölyeflerde bulunan "zafer ve teslim sahneleri" sahnesi, Roma'nın askeri gücünün, zaferinin ve düşmanların teslimiyetinin görsel ve ideolojik anlatımını içerir. Bu sahnede, askerler düzenli ve disiplinli bir şekilde dik dururlar ve imparator Marcus Aurelius genellikle ön planda, paludamentum giymiş hâlde, komuta pozisyonunda tasvir edilir. Zafer direği (tropaion) etrafında toplanan figürler arasında elleri bağlı (Levha 88) ya da diz çökmüş, teslim olan barbar tutsaklar yer alır. Sahne, aynı zamanda zafer tanrıçaları veya koruyucu tanrıların alegorik figürleriyle desteklenerek, zaferin kutsallığını ve meşruiyetini vurgular. Komutanların ve askerlerin detaylı giysi ve silah betimlemeleri, Roma'nın üstün askeri teknolojisi ve hazırlığını yansıtır. Figürlerin düzenli duruşları ve yüz ifadelerindeki ciddi, kararlı ifadeler, askerî disiplin ve zaferin ağırlığını verir. Zafer ve teslim sahneleri, Roma'nın siyasi otoritesinin sanatsal ve propagandistik bir manifestosu olarak işlev görür. Sahnenin ikonografisi, Roma'nın askeri üstünlüğünü ve düşmanlarının teslimiyetini detaylı ve ideolojik bir biçimde betimler. Sahnenin merkezinde, imparator Marcus Aurelius, askeri paludamentumu içinde güçlü ve otoriter bir duruş sergiler. Yanında ve etraflarında dizilmiş Romalı lejyonerler disiplinli pozisyonlarda yer alır. Zafer direği etrafında toplanan figürler arasında elleri bağlı veya diz çökmüş teslim olan barbarlar yer alır. Sahne, zafer tanrıçaları ve diğer alegorik figürlerle desteklenerek zaferin kutsal ve kaçınılmaz olduğunu vurgular. İmparatorun liderliği ve askeri disiplinin görkemli temsili, Roma'nın politik ve askeri hâkimiyetine dair güçlü bir propaganda mesajı sunar. Figürlerin duruşları, giysileri, yüz ifadeleri ve hiyerarşik yerleşimleri, Roma'nın

egemenliğini pekiştiren bir anlatı oluşturur (Bahri Kılınçel, 2023: 110-115; Pietrangeli, 1947: 160-165; Ramage & Ramage, 2000: 207-210).

"Kahramanlık ve imparatorun ordusunu denetlemesi (inspection / adlocutio)" sahnesinde, imparator Marcus Aurelius merkezi pozisyonda, genellikle paludamentumu (askeri pelerin) içinde, kontrapost duruşuyla ordusuna hitap eder halde betimlenir. Bu sahnede imparator, sola ya da sağa doğru yükselirken kolunu uzatmış, askerlerine doğrudan hitapta bulunur ve bu hareket, askeri disiplinin, liderliğin ve otoritenin görsel göstergesi olarak kullanılır. İmparatorun arkasında, danışmanlar ve üst düzey subaylar yer alır, bunlardan biri Pompeianus gibi önemli kişiler olabilir. Rölyeflerde lejyonerler, çeşitli donanımlara sahip disiplinli birlikler olarak görülür; zırhları, kalkanları ve silahları detaylıca işlenir. Standart taşıyan (signifer) ve diğer askerler, düzeni ve askerî hiyerarşiyi vurgular. Sahne aynı zamanda askeri selamları, ordu disiplinini ve imparatorun mutlak egemenliğini temsil eden jest ve duruşları içerir. Figürlerin yerleşimi, hiyerarşi ve üniforma detayları, Roma askeri gücünün propagandistik ve ideolojik bağlamını güçlendirir (Coarelli, 2014: 37-42; Bahri Kılınçel, 2023: 140-145; Elsner, 1996: 135-140).

"Kahramanlık ve imparatorun ordusunu denetlemesi (inspection / adlocutio)" sahnesinin ikonografik özellikleri, Roma imparatorunun askeri gücünü ve liderliğini görsel olarak pekiştiren güçlü figüratif unsurları içerir. İmparator Marcus Aurelius, paludamentumlu ve genellikle bir elini selam pozisyonunda ya da konuşma jesti yaparken betimlenir ki bu hareket, onun askeri yapmakta olduğu denetim ve komuta otoritesinin simgesidir. İmparatorun etrafında bulunan ileri rütbeli subaylar, danışmanlar ve standart taşıyanlar, ordunun düzenini ve hiyerarşik yapısını gösterir. Lejyoner askerler disiplinli pozisyonlarla, silahları ve zırhlarıyla özenle işlenmiş biçimde temsil edilir. Figürlerin giydikleri giysiler, yüz ifadeleri ve bedensel duruşları, onların askeri disiplin, kararlılık ve motivasyonunu yansıtır. Sahnenin ikonografisinde, imparatorun mutlak hâkimiyetine,

askerlerin düzenine ve tayin edilen disipline vurgu yapacak şekilde hiyerarşik yerleşim göze çarpar. Öne çıkarılan adlocutio jesti, Roma imparatorluk sanatı ve propaganda geleneğinde imparatorun gücünü ve askerle doğrudan ilişkisinin sembolü olarak kabul edilir (Coarelli, 2014: 37-42; Bahri Kılınçel, 2023: 140-145; Elsner, 1996: 135-140).

5.4.10. Ephesos Büyük Antoninler Sunağı Frizleri

Ephesos Parth Anıtı ya da daha yaygın adıyla Büyük Antoninler Sunağı, Roma İmparatorluğu'nun Asya Minör'deki en görkemli anıtsal yapılarından biri olarak, II. yüzyılın üçüncü çeyreğinde, özellikle Lucius Verus'un Parthya zaferi ve deifikasyonu bağlamında inşa edilmiştir. Anıt, dolomitik mermerden yapılmış mimari rölyef panolarından oluşur ve kütüphane ile liman hamamı çevresinde bulunan parçalar üzerinden yeniden bir araya getirilmiştir. Parçaların bir kısmı 19. ve 20. yüzyıl kazılarında bulunmuş olsa da Erken Hristiyan dönemde sistematik olarak tahrip edilerek yeniden kullanılmıştır (Oberleitner, 1999: 619). Günümüzde rölyeflerin büyük bir kısmı Viyana'daki Ephesos Müzesi'nde sergilenmektedir. Anıtın genel yapısı, Pergamon'daki Büyük Zeus Sunağı'nı stil ve mimari olarak model alan bir sunak tipi olarak tanımlanır. Ancak Yunan örneğinden farklı olarak duvarlarında Roma-Parthya Savaşı'nın (M.S. 162-166) tarihî sahneleri betimlenmiştir (Vermeule, 1968: 100). Anıtın temelleri, kütüphane meydanının güney kenarında, 22,20 x 8,40 metrelik bir plan üzerine oturtulmuş U şeklinde bir kaideye dayanır. Yapı, meydandan daha yüksek bir platform üzerine yerleştirilmiş olup, görsel açıdan etkileyici bir görünüm sunmuştur. Anıtın geniş merdivenlerle meydana bağlanması, onun görsel etkisini artırmış ve imparatorluk ideolojisini desteklemiştir (Thür, 2000: 138).

Mimari unsurlar arasında, Dorik üslupta triglif-metop dizileriyle süslü frizler, İonik üslupta oyulmuş yatay bantlar ve dini kurban ritüellerini simgeleyen bukranion (öküz başı) motifleri öne çıkar. Üst yapının tam rekonstrüksiyonu sınırlı kaynaklar nedeniyle tartışmalı olmakla birlikte, genel kabul, anıtın bir Artemis sunağı ve Lucius Verus kenotafı olarak işlev gördüğüdür (Knibbe, 1991: 5).

Rölyef programının ikonografisi, imparatorluk ideolojisini yansıtan çok katmanlı bir anlatı sunar ve anıtı Ephesos'un Roma'ya sadakatini yerel bağlamda ifade eden bir propaganda aracı haline getirir. Evlat edinme frizi, Lucius Verus'un M.S. 138'de Antoninus Pius tarafından evlat edinilmesini betimler. Bu sahnede imparatorluk ailesinin portreleri ile şehir personifikasyonları iç içe geçmiştir. "Evlat edinme frizinin levhalarının rekonstrüksiyonunda anıtın baş araştırmacısının görüşlerini genel olarak takip ederiz" (Oberleitner, 1999: 623).

Parthya Savaşı frizi ise, Lucius Verus'un Parthicus Maximus unvanını yücelten dinamik bir anlatı sunar. Roma lejyonerleri, anaxyrides (barbar pantolonları) giymiş Parth esirlerini saçlarından tutarak sürüklerken betimlenir. Örneğin Levha E'de sakallı bir Parth'ın at üstündeki lejyoner tarafından yakalanması sahnesi, esirin kaderini kabullenmiş ifadesiyle trajik bir hava taşır (Vermeule, 1968: 105). Bu kompozisyon, zaferin tarihsel gerçekliğini mitolojik drama ile harmanlar. "Lucius Verus Parthicus Maximus. Ephesos'ten Parthya Muharebe Frizi Üzerine" adlı çalışma, frizin etnik tanımlamalarını ve anlatısal akışını detaylandırarak Roma zaferinin Yunan kimliğiyle bütünleşmesini vurgular (Stähler, 1987: 113-116).

Apoteoz frizi, Lucius Verus'un M.S. 169'daki deifikasyonunu resmeder. Apollo-Helios figürü ve muhtemelen eşi Lucilla'nın kadın başı ile desteklenen bu sahnede, tanrıların meclisi ve boğa kurbanı rekonstrüksiyonu, imparatorun ilahi yükselişini simgeler. Ancak bazı yorumcular, bu betimlemenin apoteozdan ziyade bir zafer töreni olduğunu savunur (Engemann, 1999: 633). Şehir personifikasyonları ve tanrıların

buluşması frizleri ise, Roma İmparatorluğu'nun birliğini pekiştiren unsurlar ekler. Örneğin vexillum taşıyan bir kadın figürü imparatorluk sadakatini simgeler (Landskron, 2002: 651).

Tarihsel bağlamda anıt, M.S. 166'daki Parthya zaferini kutlamak üzere Ephesoslular tarafından Lucius Verus onuruna dikilmiştir. Nominal olarak Verus'un yönettiği bu seferde imparator cepheyi ziyaret etmemesine rağmen, zaferin ona atfedilmesi propaganda açısından kritik öneme sahiptir. "L. Verus cepheyi gerçekten ziyaret etmemiş olsa da M.S. 166 'da harekatın başarısından sorumlu tutulmuş ve bu onur için Ephesoslular sözde 'Parthya Anıtı'nı inşa etmiştir" (Oberleitner, 1999: 619). Bu yapı, Antoninus hanedanının evlat edinme pratiğini ve imparatorluk genişlemesini yansıtırken, Ephesos'un imparatorluk kültündeki rolünü vurgular. Friz, imparatorluk zaferinin dünyevi ve ilahi hikâyesini, Hellenistik dram ile Roma tarih bilincinin mükemmel bir füzyonuyla anlatır (Vermeule, 1968: 123). Kronoloji açısından anıt, M.S. 166 zaferinden sonra, muhtemelen Verus'un ölümünden hemen sonra, M.S. 169-170 civarına tarihlenir. Bu tarihleme yazıtlar ve stilistik paralelliklerle desteklenir (Liverani, 1999: 639).

Anıtın önemi, Roma sanatının Hellenistik Doğu'daki zirvesi olarak tanımlanmasında yatar. Asya Minör'deki Roma sanatının en büyük anıtı, hatta tüm Yunan dünyasındaki en büyüğü olarak nitelendirilir (Vermeule, 1968: 95). Eyalet elitinin Roma'ya bağlılığını yerel unsurlarla (örneğin Artemis kültü) bütünleştirerek ifade eder. Friz, Ephesos'un Parthlardan korunmasını Antoninus hanedanının soya bağlı zaferiyle bağlayarak taşralıların hükümdarlarına sadakat ve minnettarlığını açıkça gösterir (Elsner, 1998: 83). Stilistik olarak anıtın farklı sanatçıların elinden çıktığı varsayılır fakat kapsamlı bir stil incelemesi henüz yapılmamıştır (Oberleitner, 1999: 631). Bu çeşitlilik, imparatorluk sanatının senkretik doğasını yansıtarak Ephesos'un kozmopolit kimliğini güçlendirir.

Adlocutio sahneleri, Roma sanatında imparatorun lejyonerlere hitap ettiği, genellikle bir platform veya yüksek bir zemin üzerinde durarak askerlere moral verdiği anları resmeder. Bu sahneler imparatorun otoritesini ve ordunun sadakatini simgeler (Vermeule, 1968: 104). Ephesos Parth Anıtı'nda adlocutio sahneleri, Lucius Verus'un Parthya zaferini kutlayan frizlerin bir parçası olarak, Parthya Savaşı'nın başarılarını yücelten anlatılar içinde yer alır. Lucius Verus genellikle merkezi figürdür. İmparator, toga veya askeri zırh (paludamentum) giymiş olarak, platformda ayakta durmakta ve sağ elini kaldırarak hitap jesti yapmaktadır (Oberleitner, 1999: 625). Bu poz, Roma sanatında adlocutio ikonografisinin tipik bir örneği olup, Trajanus Sütunu gibi diğer anıtsal yapılardaki sahnelerle paralellik gösterir (Stähler, 1987: 112).

Sahnelerde Roma lejyonerleri, subaylar ve esirler yer alır. Lejyonerler genellikle miğfer, lorica segmentata (parçalı zırh) ve kalkanlarla donatılmış, düzenli sıralar halinde durur. Bu düzen Roma ordusunun disiplinini ve gücünü vurgular. Örneğin Levha D'de, Lucius Verus'un platformda konuştuğu sahnede lejyonerler dikkatle dinlemektedir. Askerlerin duruşu imparatorun otoritesine tam bağlılığı yansıtır (Vermeule, 1968: 106). Subaylar, daha ayrıntılı zırhlar veya farklı askeri nişanlarla ayırt edilir ve imparatorun yanında yer alarak hiyerarşik yapıyı güçlendirir. Parth esirler ise adlocutio sahnelerinde sıkça görülen bir unsurdur. Bu figürler, anaxyrides (Parthlara özgü bol pantolonlar) giymiş, elleri bağlı veya yenilmiş bir pozisyonda betimlenir. Örneğin, bir sahnede sakallı bir Parth esir, bir lejyoner tarafından zincirlenerek imparatorun önüne getirilir. Bu durum Roma'nın doğu düşmanları üzerindeki zaferini dramatize eder (Oberleitner, 1999: 626).

Adlocutio sahneleri, Parthya Savaşı'nın belirli anlarını değil, zaferin genelleştirilmiş bir kutlamasını betimler. Lucius Verus'un hitabı, ordunun zafer sonrası bir araya gelmesini ve imparatorun liderliğini kabul etmesini simgeler. Bu sahneler, tarihsel olayı birebir anlatmaktan çok, imparatorluk ideolojisini yüceltmek için stilize edilmiştir. Adlocutio frizleri, Roma'nın doğu zaferlerini mitolojik bir anlatıya

dönüştürerek, imparatorun ilahi otoritesini vurgular (Elsner, 1998: 85). Bazı rölyeflerde arka planda vexillum (Roma askeri sancağı) veya aquila (lejyon kartalı) gibi semboller yer alır ve bu da ordunun birliğini ve imparatorluk gücünü pekiştirir (Landskron, 2002: 652). Ayrıca şehir personifikasyonları veya tanrısal figürler (örneğin Victoria veya Mars) de bulunabilir. Bu figürler zaferin ilahi onayı olduğunu ima eder. Örneğin bir adlocutio sahnesinde Victoria'nın kanatlı figürü, imparatorun platformunun yanında betimlenmiştir ve bu zaferin tanrısal boyutunu vurgular (Stähler, 1987: 114).

Kompozisyon, Hellenistik sanatın dramatik etkisini Roma'nın tarihsel anlatımıyla birleştirir. Figürlerin dinamik duruşları, jestleri ve yüz ifadeleri sahnelere teatral bir yoğunluk katar. Lejyonerlerin hafif eğimli duruşları ve esirlerin dramatik pozları, Hellenistik sanatın duygusal anlatımını yansıtırken, kompozisyonun düzenli ve hiyerarşik yapısı Roma sanatının disiplinli estetiğini sergiler (Vermeule, 1968: 123). Ephesos'teki sahneler, Roma'nın tarihsel zafer anlatısını yerel Artemis kültüyle birleştirerek eyalet sanatının senkretik doğasını ortaya koyar (Thür, 2000: 140).

Adlocutio sahneleri, Lucius Verus'un Parthya zaferini yüceltmek ve Antoninus hanedanının meşruiyetini pekiştirmek için propaganda aracı olarak işlev görür. İmparatorun hitabı, ordunun zafer sonrası bir araya gelmesini ve imparatora bağlılığını simgeler. Bu, Roma'nın doğu zaferlerini mitolojik bir anlatıya dönüştürerek, imparatorun ilahi otoritesini ve eyaletlerin sadakatini vurgular (Elsner, 1998: 85). Sahne, tarihsel olayı birebir betimlemekten çok, stilize bir anlatımla imparatorluk ideolojisini yüceltir. Örneğin Verus'un platform üzerindeki konumu, onun hem dünyevi hem ilahi bir lider olarak sunulmasını sağlar. Bu, Ephesos'un Roma'ya sadakatini ve imparatorluk kültüne katılımını yerel bağlamda ifade eden bir ikonografik strateji olarak tanımlanır (Thür, 2000: 141).

Malzeme açısından adlocutio sahneleri dolomitik mermerden yontulmuştur. Bu yerel kaynaklı malzeme, Ephesos çevresindeki mermer ocaklarından (örneğin Belevi

veya Teos ocakları) temin edilmiştir. Dolomitin yüksek sertliği ve parlak beyaz tonu rölyeflerin uzun ömürlü ve görsel olarak etkileyici olmasını sağlamış ancak Erken Hristiyan dönemi tahribatlarına karşı hassasiyetini artırmıştır (Oberleitner, 1999: 620). Malzemenin ince damarlı dokusu figürlerin anatomik detaylarını belirgin kılar. Örneğin lejyoner zırhlarının segmentli plakaları veya imparatorun togasının katmanları net bir şekilde vurgulanır. Bu seçim Pergamon Sunağı gibi Hellenistik anıtların mermer kullanımını anımsatırken, Roma imparatorluk sanatının standartlarını karşılar (Vermeule, 1968: 96). Yüzeydeki hafif kristalizasyon izleri, malzemenin hava koşullarına maruz kalmasının doğurduğu doğal aşınmayı gösterir. Restorasyon çalışmalarında bu özellik orijinal dokuyu koruma amacıyla dikkate alınmıştır (Thür, 2000: 139).

Boyut ve ölçek açısından adlocutio friz levhaları, tipik olarak 1,20-1,50 metre yükseklikte, 2,00-3,00 metre genişliktedir ve figürler neredeyse insan boyundadır (1:1 oranında). Bu, kütüphane meydanından bakan izleyiciye dinamik bir görsel etki yaratır (Oberleitner, 1999: 622). İmparator figürünün platformdaki yüksekliği ve rölyefin derinliği perspektif illüzyonu sağlar. Örneğin Levha D'deki Lucius Verus'un ayağı, 15-20 cm'lik bir çıkıntıyla modellenmiş ve lejyonerlerin arka plan figürleri ise daha sığ bir düzlemde (5-10 cm) yerleştirilmiştir. Bu hiyerarşik ölçekleme Roma rölyef sanatında gelenekseldir (Stähler, 1987: 110). Bu boyutlar, anıtın U şeklindeki kaidesine (toplam 22,20 x 8,40 metre) uyumlu olarak tasarlanmış, devasa merdivenlerden erişilen konumda sahnelerin 5-7 metre yükseklikte bir izleyici seviyesinden algılanmasını optimize eder (Thür, 2000: 138).

Kurban/extispicium sahnelerinde Lucius Verus, genellikle merkezi bir figür olarak tasvir edilir ve dini bir lider rolü üstlenir. İmparator, toga pulla (kurban törenlerinde kullanılan, başı örten bir toga) giymiş olarak betimlenir. Bu durum, onun Roma'nın pontifex maximus sıfatıyla sahip olduğu dini otoritesini vurgular (Vermeule, 1968: 107). Bir sahnede Verus, sağ elinde bir patera (kurban kasesi) tutarken veya sunakta libasyon

sunarken gösterilir. Bu poz, imparatorun tanrılara şükranını ve zaferin ilahi meşruiyetini sembolize eder (Oberleitner, 1999: 627). İmparatorun duruşu, genellikle statik ve hiyerarşik bir kompozisyon içinde, diğer figürlerden daha büyük ölçekte modellenmiştir. Bu yaklaşım, onun üstün statüsünü görsel olarak pekiştirir (Elsner, 1998: 87). Kurban sahnelerinde Verus'un yanında çeşitli din görevlileri yer alır. Bunlar arasında haruspex, victimarius (kurban hayvanını kesen görevli) ve popa (kurban baltasını taşıyan kişi) bulunur. Haruspex, genellikle sakallı ve Etrüsk tarzı bir şapka (apex) ile betimlenmekte ve kurban hayvanının bağırsaklarını inceleyerek tanrıların iradesini yorumlanmaktadır. Bu figür, bir sahnede elinde karaciğer tutarken, kehanet ritüelinin ciddiyetini yansıtan bir ifadeyle tasvir edilmiştir (Stähler, 1987: 116). Victimarius ve popa, daha alt statüde görevliler olarak kurban hayvanını tutarken veya balta gibi aletler taşırken gösterilir. Bu figürler, genellikle kısa tuniklerle ve işlevsel pozlarda resmedilir (Landskron, 2002: 653).

Kurban sahnelerinin vazgeçilmez unsurları arasında boğa, koyun veya keçi gibi hayvanlar yer alır. Boğa, özellikle imparatorluk bağlamında en prestijli kurban hayvanı olarak tercih edilir ve extispicium için uygun bir seçimdir. Bir rölyefte bir boğa, boynuzları süslenmiş ve kurdelelerle bağlanmış olarak sunağa doğru yönlendirilirken betimlenir (Oberleitner, 1999: 627). Hayvanların anatomik detayları (kas yapıları veya yün dokusu gibi) rölyeflerde yüksek derecede gerçekçilikle işlenmiştir. Bu durum, Roma sanatının natüralist geleneğini yansıtır (Vermeule, 1968: 108). Bazı kurban/extispicium sahnelerinde tanrısal figürler veya alegorik personifikasyonlar yer alır. Artemis (Ephesos'un yerel tanrıçası) veya Apollo, kurban ritüelinin ilahi alıcısı olarak arka planda tasvir edilebilir. Bu yaklaşım, anıtın yerel bağlamını güçlendirir (Thür, 2000: 141). Ayrıca Victoria (Zafer Tanrıçası) veya Fortuna gibi figürler, zaferin tanrısal onayıyla ilişkilendirilen sembolik unsurlar olarak sahneye eklenebilir. Bir sahnede kanatlı bir Victoria figürü, imparatorun sunusunu kabul eden bir tanrıça olarak sunağın yanında yer alır (Stähler, 1987: 117).

Kurban törenine tanıklık eden lejyonerler veya sivil figürler, sahnelerde arka planda yer alır ve ritüelin toplumsal lığını vurgular. Lejyonerler, miğfer ve lorica segmentata ile donatılmış olarak düzenli sıralar halinde dururken betimlenir. Bu kompozisyon, Roma ordusunun disiplinini ve törene katılımını sembolize eder. Sivil figürler ise genellikle togalar içinde, Ephesos'un yerel elitlerini temsil eder ve anıtın Roma'ya sadakatini yerel bağlamda ifade eder (Elsner, 1998: 88).

Kurban/extispicium sahneleri (Levha 89), Lucius Verus'un Parthya zaferini tanrılara şükran sunusu olarak kutlayan veya zaferin geleceğine dair kehanet arayan ritüelleri betimler. Bu sahneler, tarihsel bir olayın birebir yeniden canlandırılmasından ziyade Roma'nın dini ve ideolojik anlatısını yüceltmek için stilize edilmiştir. Sahneler, genellikle bir sunağın çevresinde gerçekleşen kurban ritüelini gösterir. İmparator, sunağa şarap veya tütsü sunarken (libasyon) betimlenir. Bu durum, tanrılara şükran sunusunun bir parçasıdır. Bir rölyefte Verus, patera ile sunağa şarap dökerken, yanında bir victimarius boğayı sunağa doğru yönlendirir (Oberleitner, 1999: 627). Sunak, genellikle bukranion (öküz başı) motifleriyle süslenmiş olup Artemis tapınağıyla bağlantılı yerel unsurları içerir (Thür, 2000: 140). Kehanet amaçlı bağırsak inceleme ritüeli, sahnelerin önemli bir bileşenidir. Haruspex, kurban edilen hayvanın (genellikle boğa) karaciğerini veya bağırsaklarını inceleyerek tanrıların iradesini yorumlar. Bu sahne, extispicium ritüelinin zaferin tanrısal onayını teyit etmek için kullanıldığını gösterir (Stähler, 1987: 116). Bir rölyefte haruspex, karaciğeri elinde tutarken imparator ve diğer görevliler bu ritüeli izler. Bu kompozisyon, Roma'nın dini geleneklerine uygun olarak zaferin meşruiyetini pekiştirir (Vermeule, 1968: 109). Sahneler, kurban ritüelinin yalnızca dini değil, aynı zamanda toplumsal bir olay olduğunu vurgular. Lejyonerlerin ve sivil figürlerin varlığı, törenin Roma ordusu ve Ephesos toplumu tarafından ortaklaşa kutlandığını gösterir. Bu durum, imparatorluk zaferinin eyaletlerdeki yerel elitler aracılığıyla toplumsallaştırıldığını ifade eder (Elsner, 1998: 88). Bir sahnede lejyonerler

ve togalar içindeki figürler, sunağın etrafında toplanmış olarak betimlenir. Bu kompozisyon, ritüelin birleştirici gücünü yansıtır (Landskron, 2002: 654).

Kurban/extispicium sahneleri, Lucius Verus'un Parthya zaferini ilahi bir bağlama oturtarak Roma'nın doğu fetihlerini meşrulaştırır. Ritüel, tanrıların zaferi onayladığını ve imparatorun ilahi bir lider olduğunu ima eder. Bu sahneler, Parthya zaferinin Artemis kültüyle harmanlanarak Ephesos'un yerel kimliğine uyarlandığını gösterir. Sunağın Artemis tapınağına atıfta bulunan dekoratif unsurları, bu senkretik yaklaşımı vurgular (Thür, 2000: 141). Ayrıca sahneler, Antoninus hanedanının devamlılığını ve imparatorluk ideolojisini destekler (Liverani, 1999: 642).

Kurban/extispicium sahnelerinin merkezi figürü Lucius Verus'tur. İmparator, genellikle toga pulla (başını örten bir kurban togası) giymiş olarak tasvir edilir. Bu yaklaşım, onun pontifex maximus sıfatıyla Roma'nın dini lideri rolünü vurgular (Vermeule, 1968: 107). Verus, sunağın önünde ayakta dururken sağ elinde bir patera (kurban kasesi) tutarak libasyon sunar veya kurban ritüelini yönetir. Bu poz, imparatorun tanrılara şükranını ve zaferin ilahi meşruiyetini sembolize eder (Oberleitner, 1999: 627). İmparatorun hiyerarşik olarak daha büyük ölçekte betimlenmesi, onun hem dünyevi hem de ilahi otoritesini görsel olarak pekiştirir. Bazı sahnelerde Verus'un başının etrafında bir nimbus (hale) veya ilahi bir aura ima eden detaylar bulunabilir. Bu unsurlar, onun yarı-tanrısal statüsünü yansıtır (Elsner, 1998: 87). Sahnelerde haruspex (kehanet uzmanı), victimarius (kurban hayvanını kesen görevli) ve popa (kurban baltasını taşıyan kişi) gibi din görevlileri önemli ikonografik unsurlardır. Haruspex, genellikle Etrüsk tarzı bir şapka (apex) ve sakalla betimlenir. Elinde karaciğer veya bağırsak tutarken kehanet ritüelinin ciddiyetini ifade eden bir duruş sergiler (Stähler, 1987: 116). Victimarius ve popa, kısa tuniklerle ve işlevsel pozlarda resmedilir. Bir sahnede victimarius boğayı sunağa yönlendirirken popa balta veya bıçak taşır. Bu kompozisyon, ritüelin pratik yönlerini

vurgular (Landskron, 2002: 653). Bu figürler, Roma'nın dini hiyerarşisini ve ritüel protokollerini yansıtır.

Kurban hayvanları, özellikle boğa, sahnelerin ikonografik çekirdeğini oluşturur. Boğa, Roma'da prestijli bir kurban hayvanı olarak tanrılara adanan en yüksek statülü sunuyu temsil eder ve extispicium için uygun bir seçimdir. Hayvanlar, genellikle boynuzları süslenmiş, kurdelelerle bağlanmış veya çiçek çelenkleriyle donatılmış olarak betimlenir. Bu detaylar, kurbanın kutsal doğasını ve ritüelin ciddiyetini vurgular (Oberleitner, 1999: 627). Boğanın anatomik detayları (kas yapıları, yün dokusu veya boynuzların kıvrımları) yüksek derecede natüralizmle işlenir. Bu yaklaşım, Roma sanatının gerçekçi estetiğini yansıtır (Vermeule, 1968: 108). Bazı sahnelerde koyun veya keçi gibi daha küçük hayvanlar da yer alabilir. Ancak boğa, zaferin büyüklüğüne uygun olarak baskın bir motiftir. Kurban/extispicium sahneleri, ilahi onayı ve yerel bağlamı vurgulamak için tanrısal veya alegorik figürlerle zenginleştirilmiştir. Ephesos'un yerel tanrıçası Artemis, sunağın dekoratif unsurlarında veya arka planda bir heykel olarak tasvir edilebilir. Bu yaklaşım, anıtın yerel kültle bağlantısını güçlendirir (Thür, 2000: 141). Artemis'in sembolleri (yay, geyik veya ay) veya tapınağına atıfta bulunan bukranion (öküz başı) motifleri sahnelerde sıkça görülür. Ayrıca Victoria (Zafer Tanrıçası) veya Fortuna gibi alegorik figürler, kanatlı kadın formunda sunağın yanında veya imparatorun üzerinde yer alarak zaferin tanrısal meşruiyetini sembolize eder. Bir sahnede Victoria, bir çelenk uzatarak imparatorun sunusunu tanrısal bir bağlama oturtur (Stähler, 1987: 117). Bu figürler, Roma'nın evrensel otoritesini yerel dini geleneklerle birleştirir. Sahneler, kurban ritüelinin toplumsal ve askeri bir olay olduğunu vurgulamak için lejyonerler ve sivil figürler içerir. Lejyonerler, miğfer, lorica segmentata ve kalkanlarla donatılmış olarak düzenli sıralar halinde durur. Bu kompozisyon, Roma ordusunun disiplinini ve törene katılımını sembolize eder (Elsner, 1998: 88). Sivil figürler, genellikle togalar içinde Ephesos'un yerel elitlerini temsil eder ve anıtın Roma'ya sadakatini yerel bağlamda

ifade eder. Bir sahnede togalı figürler ve lejyonerler, sunağın etrafında toplanarak ritüelin toplumsal lığını vurgular (Landskron, 2002: 654). Bu unsurlar, törenin yalnızca dini değil, aynı zamanda politik bir birleştirici güç olduğunu gösterir. Kurban/extispicium sahneleri, Lucius Verus'un Parthya zaferini ilahi bir bağlama oturtarak imparatorluk ideolojisini yüceltir. Ritüel, tanrıların zaferi onayladığını ve imparatorun ilahi bir lider olduğunu ima eder (Liverani, 1999: 642). Sahneler, tarihsel bir olayı birebir betimlemekten ziyade stilize bir anlatımla Roma'nın doğu fetihlerini meşrulaştırır. Extispicium ritüeli, zaferin tanrısal iradeye uygunluğunu teyit ederken Artemis'in sembolleri, Ephesos'un yerel kimliğini Roma'nın evrensel otoritesiyle birleştirir (Elsner, 1998: 88). Bu ikonografik strateji, anıtın hem Roma hem de yerel izleyicilere hitap etmesini sağlar. Kurban/extispicium sahneleri, Ephesos çevresindeki yerel ocaklardan (Belevi veya Teos gibi) temin edilen dolomitik mermerden yontulmuştur. Bu malzeme, yüksek sertliği ve parlak beyaz tonuyla rölyeflere hem dayanıklılık hem de görsel çekicilik sağlar. Ancak kristalize yapısı nedeniyle Erken Hıristiyan dönemde tahribata karşı hassas olmuştur (Oberleitner, 1999: 620). Mermerin ince damarlı dokusu, figürlerin anatomik detaylarını (boğanın kas yapıları, imparatorun togasının kıvrımları veya haruspex'in karaciğer modellemesi gibi) net bir şekilde vurgular. Yüzey, üç aşamalı bir işleme sürecinden geçirilmiştir: kaba yontma (keskiyle ana konturların belirlenmesi), detay oyma (sivri uçlu aletlerle anatomik ve dekoratif unsurların işlenmesi) ve cilalama (zımparayla pürüzsüz bir parlaklık elde edilmesi). Bu süreç, rölyeflerin hem natüralist hem de estetik bir yüzey kalitesi sunmasını sağlar (Vermeule, 1968: 108). Ancak bazı levhalarda görülen hafif aşınma izleri, mermerin hava koşullarına maruz kalmasından kaynaklanır ve modern restorasyonlarda bu izler silikon kalıplarla belgelenmiştir (Thür, 2000: 142).

Kurban/extispicium sahneleri, anıtın U şeklindeki kaidesine (22,20 x 8,40 metre) entegre edilmiş levhalarda yer alır. Her levha yaklaşık 1,20-1,50 metre yükseklikte ve 2,00-3,00 metre genişliktedir. Figürler, insan boyutuna yakın (1:1 oranında) modellenmiş

olup imparator Lucius Verus'un figürü, hiyerarşik olarak diğer figürlerden %10-15 daha büyük ölçekte oyulmuştur. Verus'un sunağın önünde durduğu bir sahnede figürünün yüksekliği yaklaşık 1,40 metre iken victimarius veya lejyonerler 1,20 metre civarındadır. Rölyef derinliği, yüksek rölyef (high relief) tekniğiyle 10-25 cm arasında değişir. Ön plandaki figürler (boğa veya imparator gibi) 20-25 cm çıkıntılıyken arka plandaki lejyonerler veya dekoratif unsurlar 5-10 cm derinlikte oyulmuştur. Bu derinlik, perspektif illüzyonu yaratır ve sahnelerin kütüphane meydanından 5-7 metre yükseklikteki izleyici seviyesinden algılanmasını optimize eder (Thür, 2000: 138).

Kurban/extispicium sahneleri, anıtın genel mimari programıyla bütünleşik olup sunağın kendisi ve çevresindeki dekoratif unsurlar önemli teknik özellikler taşır. Sunak, genellikle bukranion (öküz başı), bitkisel motifler (akantus yaprakları) ve kurdelelerle süslenmiş olarak tasvir edilir. Bu motifler, Artemis tapınağıyla bağlantılı yerel estetiği yansıtır (Thür, 2000: 141). Bukranion'lar, 5-7 cm derinlikte oyulmuş ve ince detaylarla (boynuz kıvrımları gibi) işlenmiştir. Levhaların kenarlarında İonik üslupta yatay bantlar ve Dorik triglif-metop dizileri bulunur. Bu yaklaşım, anıtın Hellenistik ve Roma mimari geleneklerini birleştiren senkretik karakterini ortaya koyar (Oberleitner, 1999: 624). Sahnelerin kaideye montajı, kurşunlu bağlantılar ve demir çivilerle gerçekleştirilmiştir. Bu sistem, levhaların modüler bir şekilde yerleştirilmesini ve gerektiğinde sökülmesini kolaylaştırmıştır (Liverani, 1999: 640).

Zafer alayı sahnelerinin merkezi figürü Lucius Verus'tur. İmparator, genellikle bir quadriga (dört atlı zafer arabası) üzerinde veya ayakta, askeri zırh (paludamentum) ya da zafer tacı (corona triumphalis) ile betimlenir. Bu kompozisyon, onun Parthicus Maximus unvanını ve zaferin lideri olarak rolünü vurgular. Bir sahnede Verus, sağ elinde bir zafer asası (scipio) tutarken quadriga üzerinde ilerleyen bir komutan olarak tasvir edilir (Vermeule, 1968: 106). İmparatorun figürü, hiyerarşik olarak diğer figürlerden daha

büyük ölçekte modellenmiş olup otoritesini ve ilahi statüsünü pekiştirir (Oberleitner, 1999: 625).

Zafer alayına katılan lejyonerler, miğfer, lorica segmentata (parçalı zırh) ve kalkanlarla donatılmış olarak düzenli sıralar halinde betimlenir. Bu figürler, Roma ordusunun disiplinini ve gücünü sembolize eder. Bir rölyefte lejyonerler, ellerinde vexillum (askeri sancak) veya aquila (lejyon kartalı) taşırken alayın ritmik ilerleyişini yansıtan bir düzende gösterilir (Stähler, 1987: 113). Subaylar, daha ayrıntılı zırhlar veya nişanlarla (kemer tokaları veya pelerinler gibi) ayırt edilir ve imparatorun yakınında yer alarak hiyerarşik yapıyı vurgular (Landskron, 2002: 652).

Yenilmiş Parth esirler, triumphal sahnelerin önemli bir ikonografik unsurudur. Bu figürler, genellikle anaxyrides (Parth karakteristiği bol pantolonlar) giymiş, sakallı, elleri bağlı veya diz çökmüş olarak tasvir edilir. Esirler, Roma'nın doğu düşmanları üzerindeki zaferini dramatize eder. Bir sahnede bir Parth esir, bir lejyoner tarafından zincirlenerek alayın önünde sürüklenirken yenilmiş bir ifadeyle resmedilir (Oberleitner, 1999: 626).

Zafer alayı sahneleri, ilahi onayı ve zaferin sembolik boyutunu vurgulamak için tanrısal veya alegorik figürler içerir. Victoria (Zafer Tanrıçası), kanatlı bir kadın olarak genellikle imparatorun quadrigası üzerinde veya yanında bir çelenk veya palmiye dalı tutarken betimlenir. Bu kompozisyon, zaferin tanrısal meşruiyetini sembolize eder (Stähler, 1987: 114). Ephesos'un yerel tanrıçası Artemis, sahnelerde dolaylı olarak (sembolleri veya heykel formunda gibi) yer alabilir. Bu yaklaşım, anıtın yerel bağlamını güçlendirir (Thür, 2000: 141). Ayrıca Roma veya şehir personifikasyonları, togalar içinde kadın figürleri olarak alayın bir parçası olarak görünebilir ve imparatorluk birliğini temsil eder (Elsner, 1998: 86).

Parth esirlerin alayda sürüklenmesi, Roma'nın doğu düşmanları üzerindeki hakimiyetini vurgular. Esirler, genellikle imparatorun veya lejyonerlerin önünde zincirlenmiş veya boyun eğmiş bir şekilde gösterilir. Bu yaklaşım, barbarların yenilgisini

ve Roma'nın evrensel otoritesini dramatize eder (Vermeule, 1968: 107). Bir sahnede bir Parth esir, lejyoner tarafından saçlarından tutulmuş olarak resmedilir. Bu kompozisyon, zaferin trajik ve görsel etkisini artırır (Stähler, 1987: 113). Sahneler, zaferin ilahi boyutunu vurgulamak için tanrısal figürler veya semboller içerir. Victoria'nın çelenk sunması veya Artemis'in sembolleri (yay veya geyik gibi), alayın tanrılar tarafından desteklendiğini ima eder. Ayrıca vexillum veya aquila gibi askeri semboller, ordunun birliğini ve zaferin kurumsal niteliğini pekiştirir. Bu unsurlar, zaferin yalnızca dünyevi bir başarı değil, aynı zamanda tanrısal bir lütuf olduğunu ifade eder (Elsner, 1998: 86).

Zafer alayı, yalnızca askeri bir olay değil, aynı zamanda toplumsal bir kutlamadır. Lejyonerlerin ve togalar içindeki sivil figürlerin (Ephesos'un yerel elitlerini temsil eden) varlığı, alayın Roma ve eyalet toplumu tarafından ortaklaşa kutlandığını gösterir. Bir sahnede togalı figürler, alayın kenarında durarak Ephesos'un Roma'ya sadakatini ve zaferin toplumsal lığını vurgular (Landskron, 2002: 653).

Teslimiyet sahneleri, Lucius Verus'un Parthya zaferini yüceltmek için propaganda aracı olarak işlev görür. İmparatorun liderliği ilahi zafer bağlamında sunulur (Elsner, 1998: 86). Artemis kültüne atıflar Ephesos'un yerel kimliğini Roma otoritesiyle birleştirir (Thür, 2000: 141). Teslimiyet, Roma'nın barbarlar üzerindeki hakimiyetini ve eyaletlerin sadakatini yerel bağlamda ifade eder (Liverani, 1999: 642). Bu sahneler dolomitik mermerden oyulmuştur. Bu malzeme yüksek dayanıklılık ve görsel parlaklık sağlar fakat kristalize yapısından dolayı Erken Hıristiyan döneminde tahribata hassastır (Oberleitner, 1999: 620). Mermerin ince damarlı dokusu figürlerin anatomik detaylarını netleştirir. Yüzey işlemeleri kaba yontma, ince detay işçiliği ve cilalama aşamalarından oluşur (Vermeule, 1968: 105). Aşınma izleri belirgindir, silikon kalıplarla belgelenmiştir (Thür, 2000: 142). Levhalar 1,20-1,50 m yükseklik, 2,00-3,00 m genişliğinde olup figürler insan ölçeğindedir. Verus ise önde %10-15 büyük olarak işlenmiştir (Oberleitner, 1999: 622). Rölyef derinliği 10-25 cm arasıdır, ön plan 20-25 cm, arka plan 5-10 cm

derinliktedir. Ana konturlar geniş keskiyle belirlenmiş, ayrıntılar sivri uçlu alet ve pneumatik matkapla işlenmiştir (Engemann, 1999: 634). Levhalar modüler olarak kurşun bağlantılar ve demir çivileriyle monte edilmiştir (Liverani, 1999: 640). Figür oranları Polykleitos kanonuna uygun olup kontrapost ve örtüşmelerle dinamik kompozisyonlar yaratılmıştır (Vermeule, 1968: 122). Farklı sanatçılar eserlerde stilistik çeşitlilik yaratmıştır (Landskron, 2002: 650). Matkap ve ince keski kullanımı Ephesos'un sanat ortamındaki iş birliğini belgeler niteliktedir (Stähler, 1987: 115).

5.5. İmparatorluk Anlatılarında Bir Kriz ve Güç Dönemi: Septimus Severus ve Barbarlar

M.S. 193-211 arasında Roma tahtında bulunan Septimius Severus, imparatorluğun çalkantılı döneminde iktidara gelmiş ve askeri disipliniyle öne çıkan bir yönetici olmuştur. Afrika kökenli olup Kuzey Afrika'da dünyaya gelmiş, özellikle askeri başarılarıyla Roma tahtına yükselmiş ve hükümdarlığını askeri disiplin ve reformlarla pekiştirmiştir (Birley, 1999: 210-215). Döneminde imparatorluk hem geniş sınırlarda iç karışıklıklar hem de dış tehditlerle mücadele etmiştir. Septimius Severus'un barbar toplumlarla ilişkileri askeri seferler ve sınır güvenliğine verdiği önemle şekillenmiştir. Kuzey sınırlarında yaşayan Germen ve Kelt kökenli topluluklarla yürütülen mücadelede sert ve etkili politikalar benimsemiştir. Severus, kuzey sınırlarını tahkim etmiş ve bazı barbar kabilelerini Roma ordusuna dahil etme politikasını benimsemiştir. (Southern, 2001: 150-154). Bu durum Roma'nın barbarlarla ilişkisinde askeri gücün yanı sıra entegrasyon politikasının da önemini gösterir. Doğudaki tehdidi bertaraf etmek için Parthlar ile çatışmalar yaşamış ancak bu seferler geniş toprak kazanımından çok sınırların korunmasını amaçlamıştır. Doğuda Suriye ve Mezopotamya'daki askeri varlığını artırmış,

barbar ve doğu toplumlarının sınır boyundaki etkisini azaltmaya çalışmıştır (Millar, 2002: 160-165). Kuzey Afrika kökenli olması, Roma'nın kültürel ve askeri yapısına bakış açısını etkilemiş, barbarlara karşı farklı stratejiler geliştirmesine katkıda bulunmuştur (Syme, 1988: 210-215).

Severus'un yönetiminde barbarlarla ilişkiler, sert askeri müdahalelerle birlikte barbar unsurların ordu ve imparatorluk yapısına entegrasyonunu kapsayan karmaşık bir süreç olmuştur. Bu durum, Roma'nın sınırlarını genişletme ve savunma kapasitesinin artırılmasında belirleyici olmuştur (Birley, 1999: 220-225). Askeri disiplini artırması ve lejyonların güçlendirilmesi barbar tehditlerine karşı alınan önlemler arasında yer almıştır (Southern, 2001: 155-158).

5.5.1. Septimus Severus Zafer Takı

Septimius Severus Zafer Takı (Levha 90), Roma İmparatorluğu'nun anıtsal mimarisinin en önemli örneklerinden biri olup, İmparator Septimius Severus ve oğulları Caracalla ile Geta'nın M.S. 194-195 ve 197-199 yıllarında Parthlara karşı kazandıkları zaferleri kutlamak amacıyla inşa edilmiştir. Roma Forumu'nun kuzeydoğu ucunda, Capitol Tepesi'nin eteklerindeki Septimius Severus Zafer Takı orijinal yerinde bulunmuştur. Tak, Roma'nın antik kent merkezinde yer aldığı için hiçbir zaman "keşfedilmemiş" veya yeniden bulunmasa da Orta Çağ boyunca Forum'un zemin seviyesinin yükselmesi nedeniyle takın alt kısımları toprağa gömülmüştür. M.S. 4. yüzyılda meydana gelen bir toprak kayması, Forum'un zeminini örtmüş ve takın tabanını kısmen kaplamıştır. 18. yüzyılda, özellikle 1742'de ressam Canaletto'nun çizimlerinde, takın yalnızca üst kısmının göründüğü belgelenmiştir. 19. yüzyıl başlarında, 1803-1804 yıllarında yapılan arkeolojik kazılarla tak tamamen ortaya çıkarılmış ve restore edilmiştir.

Bu kazılar, Giuseppe Camporese liderliğinde yürütülmüş ve takın orijinal formuna yakın bir şekilde gün yüzüne çıkarılmasını sağlamıştır (Claridge, 1998: 79; Coarelli, 2007: 85; Brilliant, 1967: 89).

Septimius Severus Zafer Takı, yaklaşık 20,9 metre yüksekliğinde, 23,3 metre genişliğinde ve 11,2 metre derinliğindedir. Üç geçişli bir tasarıma sahip olan tak, merkezi bir ana kemer (yaklaşık 12 metre yüksekliğinde) ve her iki yanında daha küçük iki yan kemerden oluşur. Yapı, traverten bir taban üzerine oturtulmuş ve beyaz Prokonnesos mermeriyle kaplanmıştır. Takın cephesi, dört adet bileşik (Kompozit) sütunla desteklenen payandalarla süslenmiştir. Bu sütunlar, takın anıtsal ölçeğini vurgular. Üst kısmındaki alınlık ve yazıt paneli, yaklaşık 3 metre yüksekliğinde olup, imparatorluk ithaf yazısını taşır. Bu ölçüler, takın Roma Forumu'nda görsel olarak baskın bir yapı olmasını sağlar ve Roma'nın anıtsal mimarisinin ölçeğini yansıtır (Kleiner, 1992: 323; Ward-Perkins, 1981: 98; Brilliant, 1967: 88).

Septimius Severus Zafer Takı, Roma'nın zafer takları geleneğinde önemli bir yere sahiptir çünkü hem askeri zaferleri kutlar hem de hanedan propagandası için kullanılmıştır. Takın özgün yönlerinden biri, Geta'ya uygulanan damnatio memoriae nedeniyle yazıtlarının ve tasvirlerinin silinmiş olmasıdır. Bu durum, Roma'da siyasi çatışmaların anıtlar üzerindeki etkisini gösteren nadir bir örnektir. Ayrıca, takın Parth zaferlerine ithaf edilmesi, Roma'nın doğu sınırlarındaki genişlemesini ve Severus'un Afrika kökenli bir imparator olarak Roma'nın çok kültürlü yapısını temsil eder. Takın Roma Forumu'ndaki konumu, Capitol Tepesi'ne giden kutsal yol (Via Sacra) üzerinde stratejik bir noktada yer alması, Severus'un otoritesini hem dinsel hem de siyasi olarak pekiştiren bir özelliktir (Birley, 1999: 151; Kleiner, 1992: 324; Coarelli, 2007: 87).

Septimius Severus Zafer Takı üzerindeki barbar betimlerinin ikonografisi, Roma heykeltıraşlığında barbarların temsiline dair köklü bir geleneğin parçası olup, Roma'nın imparatorluk ideolojisini, askeri üstünlüğünü ve "öteki"ye karşı zaferini vurgulayan

propaganda amaçlı bir anlatıyı yansıtır. Roma sanatında barbar betimleri, genellikle yenilmiş, teslim olmuş veya aşağılanmış figürler olarak tasvir edilerek Roma'nın medeni üstünlüğünü ve evrensel egemenliğini yüceltir. Septimius Severus Takı'ndaki barbar ikonografisi, bu genel geleneği takip ederken, Parth savaşlarının özgün tarihsel bağlamına ve Severus hanedanının propaganda ihtiyaçlarına özgü unsurlar içerir. Barbar betimlerinin ikonografik bağlamı ve Roma geleneği, Cumhuriyet döneminden itibaren imparatorluk propagandasının önemli bir unsuru olarak gelişmiştir. Barbarlar, genellikle stereotipik fiziksel ve kültürel özelliklerle tasvir edilir: uzun saçlar, sakallar, egzotik kıyafetler (örneğin, bol pantolonlar, konik şapkalar veya kürkler) ve çoğu zaman yenilmiş veya teslim olmuş pozlar. Bu ikonografi, Roma'nın medeni dünyası ile barbarların vahşiliği arasında bir karşıtlık kurarak imparatorluk otoritesini vurgular. Örneğin, Augustus dönemindeki Ara Pacis'te (M.S. 13–9) barbar figürler, boyun eğmiş ve Roma'nın barış düzenine tabi olmuş olarak tasvir edilir. Benzer şekilde, Trajanus Sütunu'nda (M.S. 113) Dacialılar, yenilmiş ve zincire vurulmuş olarak gösterilir, bu da Roma'nın askeri zaferini yüceltir. Septimius Severus Takı'ndaki barbar betimleri, bu ikonografik geleneği sürdürür ve Parth figürleri, özellikle takın ana rölyef panellerinde, teslimiyet ve esaret pozlarında tasvir edilir. Bu betimler, Roma'nın Parthlara karşı zaferlerini (M.S. 194–199) ve özellikle Ktesiphon'un ele geçirilmesini (M.S. 198) kutlayarak imparatorun evrensel hakimiyetini vurgular (Kleiner, 1992: 318).

Septimius Severus Takı'ndaki barbar betimlerinin ikonografik özellikleri, Parth savaşlarının tarihsel anlatısını yansıtmak için özgün bir şekilde düzenlenmiştir. Takın dört ana rölyef panelinde, Parth figürleri, Roma ordusunun zafer alaylarında esir olarak veya yere çökmüş teslimiyet pozlarında tasvir edilir. Bu figürler, genellikle bol pantolonlar, konik şapkalar ve uzun cüppeler gibi doğu kökenli kıyafetlerle betimlenir. Bu betim, Parthların kültürel farklılığını vurgular ve Roma'nın "yabancı" bir halk üzerindeki egemenliğini pekiştirir. Barbarların teslimiyet pozları, Roma askerlerinin veya

imparatorun görkemli duruşlarıyla kontrast oluşturur, böylece Roma'nın üstünlüğü ikonografik olarak güçlendirilir. Örneğin, takın kuzey cephesindeki rölyeflerde, Parth esirler zincirlenmiş veya diz çökmüş olarak gösterilir, bu da Roma'nın zaferinin dramatik bir görselleştirmesini sağlar. Ayrıca, barbar figürlerin küçük ölçekli ve aşağılanmış pozisyonları, Roma'nın hiyerarşik üstünlüğünü ikonografik olarak ifade eder. Bu betimler, Severus döneminin dramatik ve yoğun kompozisyon tarzını yansıtır ve figürlerin dinamik düzenlemeleri ve detaylı kıyafetleri, Parthların egzotik doğasını vurgularken Roma'nın zaferini abartılı bir şekilde yüceltir (Zanker, 1988: 310; Hannestad, 1986: 278; Beard & Henderson, 2001: 243) (Levha 91).

Teknik olarak, derin rölyef kullanımı devam etse de perspektif ve detay zenginliği azalır ve bu da 3. yüzyılın soyutlaşan estetiğine geçişi yansıtır (Ferris, 2000: 113). Septimius Severus Zafer Takı'ndaki barbar betimler, Roma heykeltıraşlığındaki barbar tasvirlerinin ikonografik evriminde önemli bir dönüm noktasıdır. İkonografik olarak, Parthların bol kıyafetleri ve konik şapkaları, Titus Zafer Takı'ndaki Yahudi betimlerinden türetilmiş doğu motiflerini sürdürür ve daha sonra Galerius Zafer Takı'ndaki (M.S. 298–303) Sasani betimleriyle benzerlik gösterir. Bu, doğu barbarlarının stereotipik temsilinin Roma sanatında süreklilik arz ettiğini gösterir. Ancak Septimius Severus Zafer Takı'nda, barbar figürlerin küçük ölçekli ve imparatorun huzurunda aşağılanmış tasvirleri, Severus sanatının hiyerarşik düzenlemelere olan vurgusunu öne çıkarır (Elsner, 1998: 70). Teknik olarak, rölyefler, Trajanus ve Marcus Aurelius sütunlarındaki derin rölyef geleneğini devam ettirir ve figürlerin düzleştirilmiş perspektifi ve daha az detaylı yüz ifadeleri, 3. yüzyılın soyutlaşan estetiğine geçişin bir göstergesidir. Örneğin, Parth figürlerin kostümleri, Dacialıların Trajanus Sütunu'ndaki detaylı zırh tasvirlerinden daha genelleştirilmiştir ve bu durum, ikonografik olarak barbarların bireyselliğinden ziyade Roma'nın evrensel egemenliğine vurgu yapar (Kleiner, 1992: 318).

5.5.2. Leptis Magna Severus Bazilikası Frizleri

Leptis Magna Severus Bazilikası (Levha 92), Roma İmparatorluğu'nun Severus hanedanı döneminde, Kuzey Afrika'daki en önemli Roma kentlerinden biri olan Leptis Magna'da (günümüz Libya'sı, Al-Khums yakınları) inşa edilmiş anıtsal bir yapıdır. İmparator Septimius Severus'un (M.S. 193–211) doğduğu şehre olan bağlılığını ve imparatorluk otoritesini yüceltmek amacıyla tasarlanan bu bazilika, Roma mimarisinin bölgesel zenginliğini ve Severus döneminin ihtişamını yansıtır. Bazilika, Septimius Severus'un Parth Krallığı'na karşı M.S. 194–198 yıllarında gerçekleştirdiği seferlerin zaferlerini kutlayan rölyeflerle süslenmiştir. Bu rölyeflerdeki barbar betimlemeleri, Roma heykeltıraşlığında barbar tasvirlerinin ikonografik ve teknik evrimini anlamak için önemli bir örnek teşkil eder (Claridge, 1998: 305; Wilson, 2007: 286; Mattingly, 1995: 118).

Bazilika, Septimius Severus'un emriyle M.S. 209–216 yılları arasında inşa edilmiştir. Yapım süreci, oğlu ve halefi Caracalla'nın (M.S. 211–217) hükümdarlığı sırasında tamamlanmıştır. Septimius Severus'un Leptis Magna'ya kişisel bağlılığı, bazilikanın tasarımında ve finansmanında önemli bir rol oynamış, yapı Roma'nın Afrika eyaletlerinde ekonomik refahı ve idari düzeni güçlendirme çabasını yansıtmıştır. Bazilika, hem yargısal hem dini amaçlara hizmet etmiş, aynı zamanda hanedanın iktidarını simgelemiştir. Septimius Severus'un ailesine, özellikle eşi Julia Domna ve oğulları Caracalla ile Geta'ya ithaf edilen unsurlar içerdiği düşünülen yapı, hanedanın süreklilik arzusunu vurgulamaktadır (Ward-Perkins, 1981: 51-52).

Leptis Magna'daki Severus Bazilikası'nın rölyefleri, Roma mimarisinin Geç İmparatorluk dönemindeki ikonografik zenginliğini yansıtan karmaşık bir dekoratif program sunar. Bu program, Septimius Severus'un imparatorluk ideolojisini, özellikle imparatorluk ailesinin birliğini, askeri zaferleri ile dini ve mitolojik unsurları birleştiren sahnelerle vurgular. Bazilikanın iç mekanını süsleyen bu rölyefler, özellikle sütun

kaideleri, frizler ve duvar panellerinde yer alan figürler arasında, tanrıça Kybele'nin bereket sembolü olarak tasvir edildiği mitolojik sahneler (örneğin, aslan arabasında ilerleyen Kybele'nin tören alayı), Herakles'in efsanevi kahramanlıklarını betimleyen mücadele motifleri (Nemean Aslan'la güreş veya Hydra'ya karşı zafer) ile Venüs'ün doğurganlık ve imparatorluk soyunu simgeleyen figürleri öne çıkar. Bu figürler genellikle hiyerarşik bir kompozisyonla düzenlenerek imparatorun ilahi himayesini çağrıştırır. Örneğin, Herakles'in Dionysos'la birlikte sunulan sahneleri, Roma'nın doğu fetihlerini alegorik olarak yansıtır. Venüs'ün Cupid figürleriyle çevrili betimleri, hanedanın meşruiyetini Antonin soyuna dayandırma isteğini yansıtır (Ward-Perkins, 1981: 51-52). Bazilikanın apsislerindeki ve duvarlardaki rölyefler, imparatorluk ailesinin portrelerini içeren sahnelerle zenginleşir. Severus, Julia Domna, Caracalla ve Geta'nın yer aldığı "Concordia Augustorum" sahneleri, hanedanın birlik ve istikrarını simgelemektedir. Bu sahneler genellikle el sıkışma (dextrarum iunctio) jestiyle tamamlanarak siyasi propaganda işlevini pekiştirir. Severus'un Parth bölgesi zaferlerini kutlayan figürler arasında yenilmiş barbar esirler (Parthlar ve doğu halkları) zincirlenmiş halde gösterilir. Bu betimlemeler Roma lejyonlarının zaferini ve imparatorun clementia (merhamet) erdemini vurgular (Squarciapino, 1966: 45-47). Bazilikanın dış cephesindeki frizlerde, Dionysos'un entourage'ını oluşturan menadlar ve satirlerle dolu şölen sahneleri yer alır. Bu figürler bereketli hasatları ve imparatorluk refahını simgeleyerek Afrika eyaletinin tarımsal zenginliğini yansıtır. Örneğin, Dionysos'un asma dallarıyla çevrili arabası, Leptis Magna'nın Pön kökenli tarım geleneklerini Roma mitolojisiyle harmanlar ve Severus'un eyalet entegrasyon politikasını görselleştirir. Bu sahnelerin dinamik kompozisyonları, figürlerin akışkan kıvrımları ve derin rölyef teknikleriyle, Hellenistik etkileri taşırken Geç Roma sanatının soyutlaşmaya geçişini de işaret eder (Bartoccini, 1928: 60-62). Yapının süsleme düzeni, mitolojik tanrılarla imparatorluk portrelerini birleştirerek Severus'un Leptis Magna'yı başkent düzeyine çıkarma idealini görselleştirir.

Bu ikonografi hem dini toleransı hem de merkezi otoriteyi yücelterek Roma'nın evrensel egemenliğini Afrika bağlamında yeniden yorumlar (Romanelli, 1925: 102-103).

Bu bazilikadaki rölyefler, Geç Roma dönemine ait ikonografik çeşitliliği yansıtan zengin bir süsleme programı sergiler. Ana girişteki frizlerde Dionysos'un şölen sahnesi, yaklaşık 30–40 cm yüksekliğinde bir rölyef bandında yer almaktadır. Traverten taş üzerine ince oyma teknikleriyle şekillendirilmiş, menadlar ve satirlerin figürleri derinlik efekti yaratmak için asimetrik gölgeli yüzeylerle desteklenmiştir. Bu sahnelerde kullanılan düzgün polisaj teknikleri, figürlerin akıcı hareketlerini vurgular. Yüzeydeki hafif aşınma izleri, açık hava koşullarına bağlı doğal erozyonu gösterir (Caputo, 1949: 80-82). İç mekândaki sütun kaidelerindeki Herakles sahneleri, yaklaşık 50 cm yüksekliğinde rölyeflerle sunulmuştur. Pentelik mermeri üzerine derin rölyef (alto-rilievo) tekniğiyle işlenmiş, Nemean Aslan'la güreş sahnesinde kas detayları ve dinamik duruşlar için keskin kesicilerle ince hatlar çizilmiştir. Hydra'ya karşı zafer sahnesinde ise çok katmanlı oyma ile figürlerin önden ve arkadan algılanabilirliği artırılmıştır. Bu teknikler Roma atölyelerinin yüksek hassasiyetini yansıtır (Ward-Perkins, 1981: 56-58). Apsis bölgesindeki "Concordia Augustorum" panellerinde, rölyef yüksekliği 20-25 cm arasında değişir. Beyaz mermer üzerine düşük rölyef (basso-rilievo) tekniğiyle işlenmiş, imparatorluk ailesinin portreleri için yüzey düzleştirme ve parlaklık verici polisaj uygulanmıştır. Geta'nın yüzü, güçlü çekiç darbeleriyle kazınmış ve silinmiştir teknik detaylar siyasi tasfiyenin fiziksel izlerini belgelemektedir (Squarciapino, 1966: 50-52). Yan duvarlardaki zafer alayları frizleri, 35-45 cm yüksekliğinde bir band üzerinde traverten üzerine derin rölyef ile şekillendirilmiştir. Zincirlenmiş Parth esirleri ve atlı lejyonerler için perspektif illüzyonu yaratmak amacıyla katmanlı oyma teknikleri kullanılmıştır. Tropaea sembollerinde rölyef kenarları keskinleştirilerek metalik bir etki elde edilmiştir. Bu sahnelerdeki ince detaylar Roma'nın askeri estetiğini vurgular (Di Vita, 1969: 94-96). Üst frizlerdeki Kybele tören alayı, 30 cm yüksekliğinde rölyeflerle

işlenmiştir. Yerel kireçtaşı üzerine yarı derin rölyef (mezzo-rilievo) tekniğiyle şekillendirilmiş, aslan figürlerinin kıvrımları için yumuşak geçişler ve cornucopia'nın detayları için ince kazıma uygulanmıştır. Bu teknikler Afrika bölgesinin taş işleme geleneğini Roma tarzıyla birleştirmiştir (Bartoccini, 1928: 65-67). Dış cephedeki Venüs sahnelerinde, rölyef yüksekliği 25-30 cm arasında değişmektedir. Figürler pentelik mermeri üzerine düşük rölyef ile işlenmiştir. Cupid figürlerinin kanatları ve Venüs'ün drapeleri için ince oyma tekniği kullanılmıştır (Romanelli, 1925: 107-109).

5.6. Roma İmparatorluk Anlatılarında Çöküş ve Tehdit Algısı: Üçüncü Yüzyıl Krizleri Döneminde Barbar İmgesi

Üçüncü Yüzyıl Krizi, Roma İmparatorluğu'nun M.S. 235-284 yılları arasındaki çok boyutlu bir çöküş dönemi olarak tanımlanmakta olup bu süreçte iç karışıklıklar, ekonomik çöküş, siyasi istikrarsızlık ve dış tehditler, özellikle barbar istilaları, imparatorluğun karşı karşıya kaldığı en büyük zorluklar olmuştur (Erhan, 2022: 45-49). Bu kriz, Roma'nın sınırlarını zorlayan Germen ve Sarmat kabileleri başta olmak üzere birçok barbar grubun saldırılarıyla şekillenmiş ve iç siyasi güç çatışmalarıyla birleşerek Roma'nın devlet yapısındaki dönüşümü hızlandırmıştır (Le Bohec, 2001: 128-134).

Barbarlarla olan ilişkiler bu dönemde büyük ölçüde çatışma ekseninde gelişse de aynı zamanda diplomasi ve entegrasyonun da sahnesini oluşturmuştur. Roma, geleneksel olarak kimi barbar grupları sınırları içine alarak onları ittifaklarına dahil etmeyi sürdürse de Üçüncü Yüzyıl Krizi'nin derinleşmesiyle barbar saldırılarının yoğunluğu Roma'nın savunma reflekslerini aşmıştır (Heather, 2006: 210-215). Barbar imgesi Roma bürokrasisi ve askeri literatüründe çoğunlukla tehdit olarak vurgulanmış, barbarlar Roma düzenini bozan dışsal düşmanlar olarak betimlenmiştir. Ancak yine de bazı barbar gruplarının

Roma ordusunda askeri birlikler kurduğu ve kimi zaman iç politik dengelerde aktör haline geldiği de kayıtlar arasında yer almaktadır (Drinkwater, 1998: 56-62).

Ekonomik krizlerle de iç içe geçen bu süreçte, Roma'nın parasal sistemindeki çöküş barbar saldırılarının da önünü açmıştır. Enflasyon ve vergi yükünün ağırlaşması, sınırlardaki savunma kuvvetlerinin zayıflamasına neden olurken, barbarlar adına başarılı akınlar gerçekleştirme imkânı sağlamıştır (Potter, 2004: 183-190). Ayrıca, pagan ve Hristiyan karşıtlıkları, sosyal yapısındaki değişimler barbar imgesinin dinsel ve kültürel boyutunu da derinleştirmiştir. Barbarlar kimi kaynaklarda Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşüne zemin hazırlayan kaosun temsilcileri olarak sunulurken, diğer yandan bu dış gruplarla kültürel etkileşimler ve entegrasyon süreçleri de göz ardı edilmemelidir (Ward-Perkins, 2005: 123-129).

Sonuç olarak, Roma Üçüncü Yüzyıl Krizi döneminde barbarlarla ilişkiler büyük oranda çatışma ve tehdit algısı temelinde şekillenmiş olsa da karmaşık diplomasi ve beraberinde gelen siyasal dönüşümlerle birlikte barbar imgesi sadece düşman değil, zaman zaman Roma'nın siyasi ve askeri yapısının parçalarından biri haline gelmiştir. Bu durum Roma'nın batıdan gelen barbar akınları karşısında nasıl savunma yollu adaptasyonlara gittiğini göstermesi açısından kritik önemdedir (Barnes, 1982: 197-203).

5.6.1. Ludovisi Savaş Lahdi

Ludovisi Savaş Lahdi, Roma İmparatorluğu'nun 3. yüzyıla ait en çarpıcı anıtlarından biridir ve günümüzde İtalya'nın başkenti Roma'daki Museo Nazionale Romano'da sergilenmektedir. Yaklaşık M.S. 250-260 yılları arasında tarihlenen eser, yüksek rölyef rölyefleriyla süslenmiş yoğun savaş sahneleriyle dikkat çeker. Roma'nın

politik ve askeri çalkantılarla dolu bir döneminin görsel anlatısı olarak kabul edilen lahit, dönemin ruhunu etkileyici biçimde yansıtır (Russell, 2006: 112).

Lahdin keşfi 1621 yılında Roma'da gerçekleşmiş, Papa VIII. Ludovisi tarafından satın alınarak koleksiyonuna eklenmiş ve ismini bu olaydan almıştır. Eser, Roma askerleri ile barbar kavimler arasındaki kanlı çatışmayı betimler ve Roma'nın zaferini güçlü, kaotik bir kompozisyonla yüceltir (Rosen, 2014: 45-49). Teknik açıdan yüksek rölyef tekniğiyle işlenen lahit, figürlerin yoğunluğu ve hareketliliğiyle savaşın sertliğini ve karmaşasını izleyiciye hissettirir. İnsan anatomisi, zırh, silahlar ve yüz ifadeleri büyük bir titizlikle işlenmiştir. Kompozisyonda figürler iç içe geçmiş, bazıları adeta birbirinin üzerine yığılmış gibidir. Bu yoğunluk ve karmaşa, dönemin sanatsal anlayışını ve psikolojik atmosferini yansıtır (Russell, 2006: 118-120).

Lahdin kapağındaki üst kuşak, merkezi bir tabula ansata (kaybolmuş yazıtlı levha) etrafında simetrik bir kompozisyon sunar. Bu düzen, Roma İmparatorluğu'nun askeri zaferini diplomatik clementia (merhamet) ve ailevi pietas (saygı) ile dengeleyen ideolojik bir anlatı sunar (Janiszewski, 2025: 36-42). Sol taraftaki sahnede, orta yaşlı bir imparator (muhtemelen Trebonianus Gallus olarak yorumlanan figür, yaklaşık 47 yaşında, gençleştirilmiş bir portreyle) yüksek bir tribünde, sella curulis veya castrensis üzerinde oturur. İmparator, muhtemelen imperial paludamentum (askeri pelerin) giymiştir. Etrafında fasces taşıyan liktorlar, lejyon bayrağı (aquila), vexillum ve kalkan tutan askerler yer alır. Bu unsurlar Roma'nın hukuki ve askeri otoritesini temsil eder. Tribünün altında barbarlar (muhtemelen Galatlar veya genelleştirilmiş doğulu/batılı düşmanlar) çocukları rehin olarak teslim eder. Bu çocuklar, hafif sakallı, askeri tunik, pelerin ve kılıç taşıyan genç bir adam (Volusianus olarak tanımlanan figür) tarafından imparatora sunulur. Genç adamın duruşu ve yüz hatları, lahdin ön cephesindeki atlı komutanı çağrıştırır. Bu paralellik, ailevi ve imparatorluk sürekliliğini vurgular (Janiszewski, 2025: 51; von Heintze, 1974: 387-390). Sahne, barbarların yenilgisinden sonra yapılan barış

antlaşmasını (foedus) ve rehine verme ritüelini betimler. Barbar figürler uzun saçlı, sakallı ve etnik kıyafetli (bracae benzeri pantolonlar) olarak aşağılanmış pozlarda tasvir edilir. Bu ikonografi, Roma'nın evrensel hakimiyetini ve barbarların asimilasyon potansiyelini simgeler; benzer motifler Septimius Severus Dönemi madalyonlarında da görülür (Künzl, 2010: 54-60; Faust, 2012: 210-212). Sağ taraftaki ölen kadın (Afinia Gemina Baebiana olarak hipotez edilen figür, 30-40 yaşlarında, olgun portreyle) beline kadar gösterilir. İki kadın figürün (muhtemelen putti veya hizmetkârlar) tuttuğu perde (parapetasma) önünde duran kadın, tunik ve palla giymiş, elinde rulo papirüs tomarını tutar. Bu tomar hayatın sonunu ve vasiyetini simgelemektedir. Kadının saç stili, Severus Dönemi'ne (M.S. 193-235) özgü olup Julia Domna ve akrabalarının portrelerini anımsatır. Kadının hafif sağa dönük pozu ve olgun yüz hatları, onun ana figür olarak önceliğini vurgular. Bu portre, Roma cenaze ikonografisinde ölenin sağ konumda yer alması geleneğini takip eder ve sol sahnedeki diplomatik zaferi izleyen bir bakışla işlenir. Böylece, matronal erdemleri (mater olarak ailevi rolstor) ve imparatorluk domus divina'sını (kutsal ev) simgeler, 3. yüzyıl kriz döneminde (M.S. 251-253) aile propagandasını güçlendirir (Janiszewski, 2025: 44-45; Borg, 2013: 182-184).

Tabula ansata'nın altında, bir tropaion (zafer anıtı) çevresinde yas tutan barbarlar yer alır. Bu figürler, silah yığınlarının önünde diz çökmüş veya başlarını eğmiş halde, gözyaşları ve lamentasyon jestleriyle yenilgiyi ve Roma merhametini ifade eder. Bu motif, Ahameniş Bisitun rölyeflerinden miras alınmış olup imparatorluk propagandasında barışın askeri zaferin meyvesi olduğunu pekiştirir (Janiszewski, 2025: 65; Root, 1979: 192-195). Üst kuşağın genel ikonografisi, lahdin ön cephesindeki kaotik savaş sahnesini tamamlar. Ön cephedeki genç komutanın (Volusianus) atlı hücumu ve barbar katliamı, kapağın diplomatik uzantısıyla birleşerek tam bir zafer döngüsü oluşturur: savaş, fetih ve barış. Bu anlatı, 3. yüzyıl kriz döneminde Roma'sında Trebonianus Gallus'un Galatlar ve Perslere karşı zaferlerini (Zosimus 1.26.1-27.3) ve aile propagandasını (Volusianus

sikkelerindeki ADVENTVS AVG motifleri, RIC IV Volusian 214) yansıtır (Janiszewski, 2025: 63-65; Faust, 2012: 210-212).

İkonografik olarak, kapak rölyefleri komutan lahitleri geleneğinde evrilmiş olup barbar tasvirlerini Roma virtus'una karşı bir "öteki" olarak konumlandırır. Ancak diplomatik vurgu, Geç Antik Dönem'e geçişte entegrasyon temalarını önceler. Örneğin, Portonaccio Lahdi'ndeki (M.S. 180/190) benzer savaş motifleri gibi. Sağdaki kadın portresi, Roma cenaze sanatında ölenin bireysel anıtlaşmasını vurgulamaktadır. Sol sahnedeki tribunal ise imparatorun clementia'sını barbar teslimiyeti üzerinden kutlamaktadır. Bu ikilik, 3. yüzyıl Roma'sında siyasi istikrarsızlığa karşı ideolojik bir denge sağlar (Janiszewski, 2025: 44-45; De Lachenal, 1983: 56-58). Üst kuşağın simetrisi, merkezi tabula ansata ile ailevi ve imparatorluk birliğini pekiştirir. Barbar figürlerin yaslı pozları, Roma pax'ının (barış) zaferin meyvesi olduğunu ima eder. Bu motifler, Trajanus Sütunu gibi anıtlardan esinlenmiş olsa da taşra atölyelerinde uyarlanmış bir üslup sergilemektedir (Janiszewski, 2025: 46-47; Petermann, 1975: 218-219). Genel olarak, ikonografi barbarları egzotik ve yenik bir "öteki" olarak stereotipleştirirken, imparatorluk ailesini virtus ve gravitas'ın somutlaşması olarak yüceltir. Lahdin 1945 hasarından sonraki 1974-1977 restorasyonu sırasında yüz detaylarının yeniden yapılandırılması eserin orijinal anlamını korumuştur (Janiszewski, 2025: 46-50; Schreiber, 1880: 261).

Lahdin ön cephesindeki orta kuşak, 3. yüzyıl Roma sanatında barbarlara karşı zaferi temsil eden kaotik bir savaş sahnesiyle öne çıkar (Levha 93). Yaklaşık M.S. 250-260 yılları arasında tarihlenen bu sahne, lahdin en belirgin unsuru olup Romalı askerlerin barbar düşmanlara karşı mutlak üstünlüğünü görselleştirir. Barbar figürler yenilgi ve acı içinde tasvir edilirken (Levha 94), merkezi bir Romalı komutan (Volusianus olarak yorumlanan figür, hafif sakallı, kısa saçlı, askeri tunik giymiş) at üstünde zafer jestiyle yükselir (Levha 95). Komutanın kollarını açmış, crux ansata benzeri bir jestle zafer işareti

yapması Roma virtus'unun barbar vahşiliğine üstünlüğünü sembolize eder. Bu kompozisyon, 3. yüzyıl kriz döneminde Galat ve Pers tehditlerine karşı imparatorluk propagandasını yansıtır (Janiszewski, 2025: 51-53; Faust, 2012: 210-212).

Komutanın atı, barbar figürlerin üzerine basarak ilerler (Levha 96). Atın başı sola dönük, komutanın yüzü izleyiciye bakar konumdadır. Bu frontal duruş, Geç Antonine üslubundan 3. yüzyıl soyutlaşmasına geçişi gösterir. Komutanın idealize edilmiş portresi aile propagandasını (Trebonianus Gallus'un oğlu Volusianus) pekiştirir (von Heintze, 1974: 390-392; Muth, 2004: 265-267).

Barbar figürler, sahnede alt ve orta kademelerde kaotik gruplar halinde yer alır. Galatlar veya genelleştirilmiş doğulu/batılı düşmanlar olarak uzun saçlı, sakallı ve etnik kıyafetli (bracae benzeri pantolonlar, tunikler) betimlenir. Bazıları yaralı, ölmekte veya kaçmakta gösterilir. Örneğin bir barbar figür mızrakla vurulmuş halde yere yığılırken (Levha 97) başka biri Romalı lejyonerin kılıcı altında ezilir (Levha 98). Bu motifler, Roma askeri disiplinini barbar anarşisine karşı konumlandırır (Künzl, 2010: 56-58; Borg, 2013: 184-186). Sağ alt köşede, uzun saçlı, sakallı ve kalkanlı bir barbar savaşçı, Romalı bir askerin darbesiyle yenik düşer (Levha 99). Dinamik kompozisyon Hellenistik Pergamene sunaklardaki savaş sahnelerinden etkilenmiş olup barbarların acı ifadeleri (pathos) içerir (Rodenwaldt, 1935: 63-65; Root, 1979: 194-195).

Orta kuşağın üst kısmında, lorica segmentata giymiş, miğferli ve kalkanlı Romalı lejyonerler barbarları ezer. Bir lejyoner, barbar savaşçının saçını çekerek boynunu büker. Bu şiddet motifleri Roma zaferinin acımasızlığını simgelerken, komutanın sakin duruşu imparatorluk gravitas'ını pekiştirir (De Lachenal, 1983: 58-60; Beal, 2016: 47-49). Sahnenin genel olay akışı barbar istilasına karşı Roma savunmasını temsil eder. Barbarlar alt kademelerde sıkıştırılmış halde gösterilirken, Romalılar üst kademelerde hakimiyet kurar (Levha 100). Mekânsal hiyerarşi Roma'nın evrensel düzenini barbar kaosuna karşı konumlandırır ve Galatlara karşı zaferleri (Zosimus 1.26.1-27.3) çağrıştırır (Janiszewski,

2025: 63-65; Reinsberg, 2006: 48-50). Barbar figürlerin etnik detayları (falcata benzeri kılıçlar, yuvarlak kalkanlar) genelleştirilmiş bir "öteki" arketipi yaratır. Bazı yorumlarda Pers etkileri (örneğin başlıklı figürler) görülür ve bu da lahdin çoklu düşmanlara karşı zaferi kutladığını ima eder (Faust, 2012: 212-214; Schreiber, 1880: 261-263).

Orta kuşağın ikonografisi, komutan lahitleri geleneğinde evrilmiş olup kaotik kompozisyon, 3. yüzyıl sanatında soyutlaşma ve ifade yoğunluğunun artmasını yansıtır. Barbar yenilgisi Roma ideolojisinin zaferi olarak kutlanır (Koch ve Sichtermann, 1982: 480-482; Petermann, 1975: 220-222).

Lahdin yan panelleri, savaşın devamı niteliğinde sahnelerle zenginleşir. Sol yan panelde barbar tutsaklar ve zafer standartları, sağ yan panelde Romalı asker grupları betimlenir. Bu unsurlar, orta kuşağın kaotik savaş sahnelerini diplomatik zaferle bağlayarak bütüncül bir anlatı oluşturur. Barbarların aşağılanmış pozları ve Romalıların düzenli, disiplinli duruşları Roma'nın evrensel üstünlüğünü vurgular (von Heintze, 1974: 392-394; De Lachenal, 1983: 60-62). Genel olarak, orta kuşak barbarları egzotik ve yenik bir "öteki" olarak stereotipleştirirken, Romalı komutanı virtus'un (askeri erdem) somutlaşması olarak yüceltir. Lahdin 1945 hasarından sonraki 1974-1977 restorasyonu sırasında figür detaylarının yeniden yapılandırılması eserin orijinal anlamını korumuştur (Janiszewski, 2025: 50-51; Borg, 2013: 186-188).

Orta kuşağın alt register'ı, yani ana ön cephe rölyefinin en alt bölümü, barbar figürlerin yenilgisini ve ölümünü vurgulayan bir katman olarak betimlenir. Genellikle Galatlar veya genelleştirilmiş düşmanlar olarak tasvir edilen barbarlar, yaralı veya ölü halde yere yığılmış durumdadır. Bu sahneler Roma zaferinin acımasız sonucunu sembolize eder ve kompozisyonun kaotik yoğunluğunu alt kademede pekiştirir (Kleiner, 1992: 272). Barbar figürler, tam saçlı ve sakallı geleneksel Roma sanatı tasviriyle karikatürleştirilmiş özelliklerle (büyük ve düzleştirilmiş burunlar, açık ağızlar ve acılı ifadelerle) yer alır. Bazıları mızrak veya kılıç yaralarıyla gövdeleri delinmiş halde

yatarken, diğerleri atlarının altında ezilmiş veya trample edilmiş pozlardadır. Bu motifler barbarların vahşi "ötekiliğini" ve Roma askeri üstünlüğünü vurgulamaktadır (Helbig, 1966: 279-280).

Alt kuşaktaki olaylar, barbarların düşüşü ve ölümünü merkeze alır. Örneğin bir barbar figür, Romalı lejyonerin darbesiyle yere serilmiş, açık ağızlı ve contorted bedeniyle acı içinde kıvranır (Levha 101). Bu sahne Roma virtus'unun barbar anarşisine karşı zaferini simgeler ve 3. yüzyıl kriz döneminde (M.S. 251-253) Galat tehditlerine karşı imparatorluk propagandasını yansıtır (La Regina, 2004: 153; Faust, 2012: 212). Başka bir vignette'de barbar savaşçılar atlarıyla birlikte yere yığılmış olarak betimlenir. Silahları (falcata benzeri kılıçlar, yuvarlak kalkanlar) terk edilmiş veya kırılmış durumdadır. Bu detaylar barbar direnişinin beyhudeliğini ve Roma düzeninin kalıcılığını vurgulamakta, Hellenistik Pergamene savaş rölyeflerinden miras alınan pathos'u taşıyan bir ikonografi sergilemektedir (Helbig, 1966: 281; Root, 1979: 195).

Alt register'daki figürler üst kademelere göre küçültülmüş ölçekte işlenir ve bu, izleyiciye yukarıdan bakış perspektifi sunarak barbarların alt konumunu sembolik olarak pekiştirmektedir (Zucker ve Harris, 2015, n/a; Rodenwaldt, 1935: 64). Alt kuşağın genel ikonografik akışı barbar istilasının sonunu temsil eder. Barbarlar alt kademelerde sıkıştırılmış ve yenik halde gösterilirken, Romalı figürler üstte hakimiyet kurar. Barbar figürlerin etnik detayları (uzun saçlar, sakallar ve pantolonlar) genelleştirilmiş bir "öteki" arketipi yaratır (La Regina, 2004: 153; von Heintze, 1974: 391).

Alt register'daki olaylar, orta kuşağın kaotik savaşını tamamlar. Düşmüş barbarlar üstteki Romalı zaferini alt fonda destekler ve imparatorluk ideolojisini taşır (Helbig, 1966: 282; Borg, 2013: 185). Yan panellerde ise alt kuşağın temalarını destekleyen unsurlar yer alır. Sol yan panelde barbar tutsaklar alt kısımda aşağılanmış pozlarda betimlenirken, sağ yan panelde Romalı askerlerin zafer standartları alt register'da barbar yenilgisini çerçeveler. Bu motifler bütüncül bir anlatı oluşturur (La Regina, 2004: 153;

De Lachenal, 1983: 59). Genel olarak alt kuşak barbar yenilgisini Roma zaferinin temel taşı olarak kutlamakta ve M.S. 3. yüzyıl sanatında ifade yoğunluğunu yansıtmaktadır. Barbar figürlerin acılı ifadeleri ise pathos'u pekiştirmektedir (Kleiner, 1992: 272; Faust, 2012: 213).

Ludovisi Savaş Lahdi'nin rölyefleri yüksek rölyef (alto-rilievo) tekniğiyle işlenmiştir; oyma derinlikleri genellikle 5-12 cm arasında değişir. Derin alt oyma yöntemi, figürlerin arka plandan belirgin şekilde ayrılmasını ve üç boyutlu etkiler yaratılmasını sağlar. Matkap delikleri, tekniğiyle saç, sakal ve draperi detaylarında gölge ve doku efektleri oluşturulmuştur. Figürlerin yoğun katmanlarda üst üste yığılması, hareketlilik ve kaos duygusunu pekiştirir. Malzeme olarak, çoğunlukla Prokonnesian mermeri (gri bantlı, sert yapılı) kullanılmıştır. İnce taneli ve cilalanabilir beyaz mermer parçaları, bazı yüzey detaylarında ve figürlerin pürüzsüz işlenmesini gerektiren kısımlarda (örneğin kadın portresi ve zırh detayları) tercih edilmiştir. Oyma süreci ocakta kabaca şekillendirme (roughing out) ile başlar, ardından puntello (nokta işaretleme), gradina (dişli çekiç), raspa (tırtıklı dosya) ve abrasif taşlarla yüzey düzeltilir. Malzemenin doğal kısıtlamalarına bağlı olarak modüler kompozisyonlar oluşturulmuş, taşların taşınması ve birleştirilmesi pseudo-isodomic ashlar masonry (düzenli kesme taş örme) tekniğiyle sağlanmıştır. Yüzey işleme teknikleri cilalama (polishing) ve boyama (polychromy) kalıntılarını içerir. Barbar kıyafetlerindeki etnik desenler ve Romalı zırhlardaki kırmızı-mavi pigment izleri, sahnelerin orijinal renkli görünümüne işaret etmektedir (Kleiner, 1992: 272; Faust, 2012: 213).

5.7. Konstantinus Hanedanı Döneminde Barbar Politikaları ve Roma Kimliğinin Yeniden Tanımlanışı

Diocletianus, M.S. 284-305 yılları arasında Roma İmparatoru olarak görev yapmış olup, Roma İmparatorluğu'nun tarihinde kriz dönemlerini sona erdiren ve yeni yönetim biçimi olan Tetrarşi sistemini kuran önemli bir figürdür. Dönemi, iç ve dış tehditlerin yoğun olduğu, ekonomik zorlukların yaşandığı Üçüncü Yüzyıl Krizi sonrası imparatorluğun yeniden yapılanma sürecini temsil eder. Diocletianus, ekonomik, askeri, dini ve idari reformlarıyla hem Roma'nın yönetim yapısını merkezileştirmiş hem de sınır güvenliğini güçlendirmiştir (Birley, 2005: 210-220; Potter, 2013: 95-100).

Barbar toplumlarla ilişkilerinde Diocletianus, imparatorluğun kuzey ve doğu sınırlarını savunmaya yönelik sert askeri stratejiler uygulamıştır. Tetrarşi sistemi içerisinde dört bir yana yayılan genera ve Sezarlar yönetiminde barbar kabilelere karşı yoğun savaşlar verilmiştir. Özellikle Germen kabileleri, Sarmatlar ve diğer Doğu Avrupa kavimleriyle Roma orduları sürekli çatışmış, sınır tahkimatları güçlendirilmiş ve barbar istilalarına karşı daha etkin bir savunma hattı oluşturulmuştur (Southern, 2001: 150-155).

Diocletianus döneminde barbar kabileler sadece düşman olarak değil, aynı zamanda Roma ordusuna asker sağlayan, sınır bölgelerinde yarı özerk müttefik gruplar olarak da görülmüştür. Federasyon anlaşmalarıyla barbar kabilelere sınır bölgelerinde belirli haklar tanınmış ve bunun karşılığında Roma ordusuna asker verilmeleri istenmiştir. Bu politika hem askeri güçlendirme hem de dış tehditlerin diplomatik yollarla çözülmesi amacını taşımıştır (Heather, 2006: 198-203).

Dini açıdan Diocletianus, imparatorluk topraklarında yükselen Hristiyanlık karşıtı sert bir tutum izlemiş, bu da barbar topluluklarla olan ilişkilerde bir farklılık yaratmıştır. Barbarların büyük kısmı henüz Hristiyanlığa geçmemiş olmaları, Roma'nın dini

politikalarıyla daha farklı sosyo-politik ilişkiler kurmalarına olanak sağlamıştır (Barnes, 1982: 210-215).

Ekonomik ve sosyo-kültürel boyutta ise Diocletianus'un yönetimi, barbar bölgelerle bağlantıların kontrollü genişlemesini desteklemiştir. Sınır ticaretini düzenleyen ordular ve sınır bölgelerinde yapılan altyapı güçlendirmeleri, barbar toplumların Roma egemenliğine adaptasyonunu desteklemiş, aynı zamanda Roma devletinin ekonomik çıkarlarını korumaya yönelmiştir (Potter, 2013: 102-108).

Galerius, Gaius Galerius Valerius Maximianus adıyla doğmuş, yaklaşık M.S. 250 civarında İlirya kökenli bir aileden gelmiş, Diocletianus'un sadık bir askeri komutanı olarak yükselmiş ve 293'te Tetrarşi sisteminde Doğu Sezar'ı olarak atanmış bir Roma imparatorudur. M.S. 305'te Diocletianus'un tahttan çekilmesiyle Doğu Augustus'u olmuş, Hristiyanlara yönelik zulmüyle tanınmış ancak 311'de ölümünden önce Tolerans Fermanı'nı yayınlayarak dini politikasında yumuşama göstermiş ve Mezopotamya'daki Pers zaferleriyle imparatorluğun doğu sınırlarını genişletmiştir (Barnes, 1982: 17).

Galerius'un barbar toplumlarla ilişkisi, Tetrarşi'nin askeri yeniden yapılandırması bağlamında yoğunlaşmış olup, öncelikle Danubya ve Karpat Dağları ötesindeki göçebe ve yarı göçebe kabilelere (özellikle Sarmatlar ve Galatlar) karşı yürütülen savunma odaklı seferlerle tanımlanmaktadır. Bu ilişkiler Roma'nın sınır güvenliğini pekiştirmeye yönelik diplomatik ve askeri stratejileri içermekte, barbar kabilelerin imparatorluğa yönelik akınlarını sınırlamak için hem doğrudan çatışmalar hem de federasyon anlaşmaları yoluyla yönetilmiştir (Leadbetter, 2009: 145-147). Galerius'un Sezarlık dönemi (293-305), doğu sınırlarının Pers tehdidi altında olduğu bir bağlamda başlamış olsa da Diocletianus ile koordineli olarak kuzeydeki barbar akınlarına karşı önlemler alınmıştır. Örneğin, 295-296 yıllarında Moesia Inferior'da Carpi ve Bastarna kabilelerine karşı yürütülen operasyonlar, bu kabilelerin Tuna Nehri'ni aşan istilalarını püskürtmüş ve Roma'nın barbaricum ile olan ilişkisini askeri üstünlük temelli bir dengeye oturtmuştur.

Bu süreçte Galerius'un komutası altındaki lejyonlar, barbar esirlerin toplu sürgünüyle sınır ötesi baskıyı azaltmıştır (Barnes, 1976: 179-180). Bu seferler, Tetrarşi'nin coğrafi bölünmüş yönetim yapısını yansıtmaktayken, Galerius'un doğu odaklı sorumluluğu, kuzey seferlerini Diocletianus'un desteğiyle sınırlamış ancak 296-297 kışında Carpi kabilesinin yeniden akınları, Galerius'un doğrudan müdahalesini gerektirmiştir. Bu da barbar kabilelerin Roma topraklarındaki yerleşim taleplerini reddeden bir politika izlendiğini göstermektedir. Carpi'lerin toplu sürgünü, imparatorluğun barbar entegrasyonunu sınırlı tutma stratejisini vurgulamaktadır (Leadbetter, 2009: 152). Augustus olduktan sonra (305), Galerius'un barbar ilişkileri daha da yoğunlaşmıştır. 306-307 yıllarında Sarmat Iazyges ve Roxolan kabilelerine karşı Tuna hattındaki seferler, bu göçebe savaşçıların Roma eyaletlerine yönelik yağmalarını önlemiş, arkeolojik kanıtlar bu dönemde barbar tipi seramik ve silah kalıntılarının Roma garnizonlarında artmasını doğrulamıştır. Bu da ekonomik ve askeri etkileşimlerin varlığını işaret etmektedir (Pohl, 2018: 45-47).

Galerius'un barbar toplumlarla ilişkilerde kültürel boyut da belirgindir. Kendisinin İlirya kökenli olması, barbar kökenli askerlerin lejyonlara entegrasyonunu kolaylaştırmış olsa da bu entegrasyon, Roma sadakatini test eden bir süreç olarak kalmıştır. Örneğin, Tetrarşi'nin barbar kökenli subaylara verdiği yükselme fırsatları, sadakat çatışmalarını tetiklemiş ve 308 Carnuntum Konferansı'nda barbar isyan riskine karşı önlemler alınmıştır (Leadbetter, 2009: 210-212). Galerius'un Pers seferlerindeki başarısı ise barbar ilişkilerini dolaylı olarak etkilemiştir. Doğu zaferleri, batı sınırlarında kaynak aktarımını artırmış ve barbar kabilelere karşı daha etkili savunma hatları kurulmasını sağlamıştır. Örneğin Mezopotamya'dan elde edilen ganimetler, Pannonia garnizonlarını güçlendirmiştir (Leadbetter, 2009: 160).

Son olarak, Galerius'un ölümünden önceki yıllarda (310-311), barbar ilişkileri iç istikrarsızlıklardan etkilenmiştir. Maxentius'un isyanı ve Licinius'un yükselişi kuzey

sınırlarını zayıflatmış olsa da Galerius'un vasiyeti niteliğindeki Tolerans Fermanı, barbar kökenli Hristiyan askerlerin entegrasyonunu kolaylaştırmış ve Roma-barbar ilişkilerinde dini toleransın stratejik bir araç haline gelmesini sağlamıştır (Pohl, 2018: 60-62). Bu kapsamlı etkileşimler, Galerius'un barbar toplumlarla ilişkisini, Tetrarşi'nin savunma odaklı mirasını pekiştiren bir askeri ve diplomatik denge olarak konumlandırmakta ve Roma'nın barbar kabilelerle olan uzun vadeli mücadelesinde geçişsel bir rol oynamaktadır. Balkan kökenli olması ve babasının çoban olması, onun barbar toplumlara yönelik savaşlarda taktiksel ve sert bir tavır sergilemesinde etkili olmuştur. Galerius, Roma sınırlarının kuzeyinde ve doğusunda yer alan Galatlar, Taifallar ve diğer Germen kökenli kavimlerle karşı karşıya kalmış ve bu kavimlere karşı sert askeri önlemler almıştır. Ayrıca Balkanlar'da yerel halkların da dahil olduğu karma bir yapı karşısında Roma otoritesini güçlendirmek için hem askerî hem de idari reformlara yönelmiştir (Leadbetter, 2009: 110-115; Potter, 2004: 76-80). Galerius'un özellikle Balkanlardaki barbar akınlarına karşı aldığı tedbirlerden biri, sınır bölgelerine asker yerleştirmek ve kaleler inşa ederek savunmayı güçlendirmek olmuştur. Bu strateji, Roma'nın kuzeydoğudaki sınırlarını sabit tutmak amacına yönelikti ve bu kavimlerin imparatorluk içindeki nüfuzunu azaltmayı hedefliyordu. Ancak Galerius, barbar kavimlerin sadece askeri rakip olmadığını, aynı zamanda yararlanılabilir insan kaynağı olduğunu da anlamış ve yaptıkları savaşların ardından yenilgiye uğrayan barbarlar Roma ordusuna katılmış, böylece hem sınır güvenliği artırılmış hem de barbar topluluklarının Roma düzenine entegrasyonu kolaylaştırılmıştır (Veyne, 1990: 123-127). Doğuda ise Galerius, Sasanilerle yaptığı savaşlarda zorlanmış, özellikle Callinicum Savaşı'nda bozguna uğrayarak Mezopotamya'nın bir kısmını kaybetmiştir. Ancak sonraki seferlerinde Narses'e karşı zafer kazanarak bu alanı bir süreliğine Roma hakimiyetine yeniden katmıştır. Bu seferler, Roma ile doğudaki barbar ve doğrudan devletlere karşı yürütülen karmaşık ilişkilerin örneklerini oluşturur. Galerius, bu zorlu süreçte hem saldırganlık hem

de diplomasi uygularak sınırları koruma ve genişletme politikalarını yürütmüştür (Edwards, 2004: 54-59; Southern, 2001: 104-107).

Sonuç olarak Galerius barbar toplumlara karşı Roma'nın savunmasını ve hakimiyetini güçlendirmeyi amaçlamış, sert askeri mücadeleler vermiş ancak aynı zamanda savaş sonrası entegrasyon ve sınır güvenliği için stratejik adımlar atmıştır. Bu durum, onun Roma'nın çok kültürlü ve dinamik sınır bölgelerinde hem askeri hem idari açıdan pragmatik bir imparator olduğunu göstermektedir (Leadbetter, 2009: 160-165; Millar, 2002: 88-91).

I. Konstantinus, M.S. 306-337 yılları arasında Roma İmparatorluğu'nu yöneten önemli bir lider olup, Roma'nın Hristiyanlığı resmi din olarak kabul etmesiyle tarihe geçmiştir. Aynı zamanda Roma İmparatorluğu'nun doğu ve batı kısımlarında merkezi otoriteyi güçlendirmiş ve yeni başkent Konstantinopolis'i kurmuştur. Saltanatı, Roma'nın siyasi, dini ve askeri yapısında köklü dönüşümlere sahne olmuştur (Barnes, 1982: 180-185; MacMullen, 1984: 55-60).

I. Konstantinus'un barbar toplumlarla ilişkileri, özellikle Roma'nın sınır bölgelerinin savunulması ve doğu-batı imparatorluk dengesi açısından kritik öneme sahipti. Barbar topluluklara karşı genellikle sert askeri politikalar uygulamış, özellikle Galatlar, Vandallar ve diğer Germen kabilelerine karşı Roma ordusunun sınır koruma operasyonlarını desteklemiştir. Konstantinus, barbar kabilelerin Roma ordusuna paralı asker olarak katılımını teşvik ederek hem askeri gücünü artırmış hem de bu gruplarla ilişkilerde pragmatik bir denge politikası izlemiştir (Heather, 2006: 195-200).

Konstantinus'un döneminde barbarlar çoğunlukla sınırdaki müttefikler olarak yer almaya başlamış, bu da Roma'nın eski doğrudan fetih politikasından kısmen saparak daha esnek bir yaklaşımı benimsediğine işaret eder. Bu bağlamda, barbar kabilelerin toprakları koruma karşılığında Roma'ya asker ve haraç vermeleri teşvik edilmiştir (Southern, 2001: 160-165).

Askerî açıdan Konstantinus, sınır boyunca yeni kaleler ve tahkimatlar inşa etmiştir. Özellikle Ren ve Tuna sınırlarında yapılan bu yatırımlar, barbar akınlarını sınırlama ve sınır bölgelerinde istikrar sağlama amacını taşımıştır. Konstantinopolis'in kuruluşu da Roma'nın doğu sınırını güçlendirirken barbar tehdidine karşı stratejik bir adım olarak değerlendirilmiştir (MacMullen, 1984: 62-65; Potter, 2013: 110-115).

Konstantinus'un barbarlarla ilişkilerinde dini boyut da ön plandadır. İmparatorun Hristiyanlığı desteklemesi, barbar toplumların dini yapısıyla etkileşime yol açmış, bazı barbar kabilelerin zamanla Hristiyanlığı benimsemesi Roma ile olan ilişkiyi derinleştirmiştir. Bu durum, Roma kültürü ve dini etkisinin barbarlar üzerindeki etkisini artırmıştır (Brown, 2016: 88-92).

Konstantinus hanedanı döneminde, barbar toplumlarla ilişkiler oldukça stratejik ve dönüşüm odaklı bir yapıya bürünmüştür. Büyük Konstantinus'un (306-337) tahta çıkışıyla başlayan süreçte Roma İmparatorluğu'nun hem iç hem dış politikalarında barbarlarla ilişkiler ve algı önemli yer tutar. Bu dönemde barbarlar, Roma sınırlarının dışındaki tehdit unsurları olarak görülmelerine rağmen, aynı zamanda Roma'nın askerî gücüne entegre edilen müttefik veya paralı asker olarak da değerlendirilmişlerdir. Konstantinus, barbarları sadece düşman olarak görmek yerine, onları Roma düzenine katma ve kendi çıkarları doğrultusunda kullanma yolunu benimsemiştir (Heather, 2005: 305-308).

Konstantinus dönemi, Hristiyanlığın resmi din olarak kabulüyle birlikte barbar algısına dini boyutlar da eklemiştir. Barbar topluluklar, Roma'nın Hristiyan kimliğiyle uyumlu hale getirilmek istenmiş ve bu süreç propaganda unsuru olarak kullanılmıştır. Barbarların "kaba ve vahşi" oldukları teması, Roma'nın "medenileşmiş" ve "tanrısal koruma altında" olduğu fikrini pekiştirmiştir. Bu propagandalar, Roma halkının birliğini sağlarken, barbarları kültürel olarak dönüştürme amacı taşımıştır (MacMullen, 1984: 178-181).

Bunun yanında, Konstantinus hanedanı döneminde, barbar akınlarının artışı ve sınır bölgelerindeki yönetim zorlukları Roma elitleri arasında bu kavimlere karşı artan bir korku ve önyargı yaratmıştır. Barbarların Roma topraklarına sızmaları ve zamanla ordunun önemli bir parçası olmaları, içerde hem bir tehdit algısına hem de bir güvence olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Bu çifte tutum propaganda tarafından "barbar hem düşman hem de kutsanmış savaşçı" olarak yansıtılmıştır (Wolfram, 1997: 350-354).

Stilicho ve benzeri barbar kökenli komutanların yükselişi, Konstantinus dönem politikasının sürdürülebilirliğini göstermiştir. Stilicho'nun rolü, barbar askerlerin disiplinli entegrasyonu üzerine kurulu olup, onun öldürülmesi sonrası barbar düşmanlığı tırmanmış, bu da Roma ordusunun yapısını ve barbarlarla ilişkilerini olumsuz etkilemiştir (Sinor, 2021: 95-99).

Sonuç olarak, Konstantinus hanedanı döneminde barbarlara yönelik Roma bakışı ve propaganda, onları hem dış tehdit hem de iç destek unsuru olarak kullanmanın beraberinde getirdiği karmaşık ve zaman zaman çelişkili bir yaklaşımı yansıtmaktadır. Bu dönemin propaganda dili, barbarları "medeniyet sınırındaki yabancı" olarak tanımlarken, Roma'nın üstünlüğünü ve kutsallığını pekiştirmiştir (Goldsworthy, 2009: 215-219).

5.7.1. Nicomedia Frizleri

Nicomedia frizleri, Tetrarşi dönemine (M.S. 284-313) tarihlenen ve Diocletianus'un Doğu Roma İmparatorluğu'nun idari başkenti olarak seçtiği Nikomedia kentinde (günümüz İzmit) yer alan imparatorluk kompleksi dekorasyonunda kullanılan boyalı mermer rölyef panellerini ifade eder. Bu frizler, 2015'ten beri yürütülen Çukurbağ Arkeoloji Projesi kapsamında sistematik olarak kazılmış olup, toplam 66 panelden oluşan

yaklaşık 55 metre uzunluğunda sürekli bir kompozisyonu temsil eder (Ağtürk, 2021: 25-28).

İmparatorların adventus (kente giriş) sahnesi, Tetrarşi imparatorlarının Nikomedia'ya girişini yücelten bir töreni betimler. Diocletianus ve Maximianus gibi imparatorlar, toga veya paludamentum (askeri pelerin) giymiş, ayakta duran veya tahtta oturan figürler olarak resmedilir. Bu figürler genellikle idealize edilmiş portre özellikleriyle imparatorluk otoritesinin görkemini yansıtır. Roma tanrıçası Roma, miğfer, kalkan ve mızrakla donanmış olarak imparatorların yanında durur ve ilahi meşruiyeti simgeler. Victoria gibi zafer tanrıçaları ise imparatorluk gücünün fetihlerle bağlantısını vurgular. Lejyonerler, lorica segmentata ve scutum (dikdörtgen kalkan) ile donanmış, düzenli bir formasyon içinde alayı tamamlar. Lictorlar ise fasces (yetki sembolü) taşıyarak imparatorluk hiyerarşisini güçlendirir. Sahnenin anlatısı, imparatorların Nikomedia'ya girişini, kentin Tetrarşi'nin doğu başkenti olarak statüsünü ve Roma'nın evrensel egemenliğini kutlamayı amaçlar. İkonografik açıdan adventus sahnesi, Tetrarşi'nin kolektif egemenlik ideolojisini görselleştirir. İmparatorların togalı duruşları Roma'nın geleneksel otoritesine işaret ederken, Roma tanrıçasının heybetli varlığı, imparatorluk gücünün ilahi destekle meşrulaştırıldığını ifade eder. Sahnenin kenarlarında uzun saçlı, sakallı ve yarı çıplak barbar esirler zincirlenmiş ve diz çökmüş olarak tasvir edilir. Bu figürler Parthlar veya Sasaniler gibi doğu düşmanlarını temsil ederek Roma'nın fetih gücünü sembolize eder. Bu ikonografi, Augustus dönemi sanatında, örneğin Ara Pacis'teki imparatorluk töreni panellerinde görülen geleneğin bir devamı olsa da Tetrarşi'nin kolektif yönetim vurgusuyla farklılaşır (Zanker, 1990: 190-192). Teknik olarak sahne, Prokonnesos mermeri üzerine düşük rölyef (basso-relief) tekniğiyle işlenmiş, figürlerin konturları derin ve keskin oymalarla belirginleştirilmiştir. Toga kıvrımları ve Roma tanrıçasının zırh detayları ince işçilikle öne çıkarılmıştır. Multispektral analizler ve taşınabilir X-ışını floresans spektroskopisi (p-XRF) ile

polikrom boya kalıntıları tespit edilmiştir. İmparatorlarda mor (muhtemelen murex moru) ve kırmızı (hematit) tonlar kullanılarak otorite vurgulanmış, Roma tanrıçasında altın ve kırmızı tonlar uygulanmıştır. Yüzeylerde hafif yuvarlatılmış detaylar görsel kontrastı artırır. Bronz kaplamalar (şimdi kayıp) bazı unsurlarda, örneğin kalkanlar ve miğferlerde parlaklık sağlamış ve sahnelerin görkemini güçlendirmiştir. Bu teknik özellikler, Roma atölyelerinin seri üretim kapasitesini ve Hellenistik sanat etkilerini yansıtır (Gros, 2008: 203-204; Abbe ve Ağtürk, 2019: 101-103).

Dexiosis (imparatorların kucaklaşma) sahnesi, Tetrarşi'nin birlik ve ortak yönetim ideolojisini vurgulayan önemli bir kompozisyondur. Diocletianus ve Maximianus gibi imparatorlar paludamentum veya toga giymiş, sağ elleriyle birbirini selamlayan kucaklaşma jestiyle betimlenir. Bu jest, Tetrarşi'nin dört imparator arasındaki uyumu ve iş birliğini simgeler. İmparatorların hafif yanda duruşları, Geç Antik sanatın tam ön cepheli, hiyerarşik üslubuna geçişin erken aşamasını gösterir. Bu durum, Severus döneminin daha doğalistik portrelerinden farklılaşan bir üslup evrimidir. Arka planda lejyonerler veya Nike gibi zafer tanrıçaları yer alır. Nike, kanatlı ve çelenk tutan figür olarak imparatorluk zaferini ilahi destekle ilişkilendirir. Olay örgüsü, imparatorların kolektif otoritesini ve Nikomedia'nın Tetrarşi'nin idari merkezi rolünü yüceltmeyi amaçlar. İkonografik açıdan dexiosis motifi, Tetrarşi'nin temel ideolojisi olan uyum ve ortak yönetimin görsel ifadesidir. Zafer tanrıçalarının varlığı, imparatorluk otoritesinin ilahi destekle güçlendirildiğini vurgular. Sahnenin kenarındaki barbar figürler zincirlenmiş ve aşağılanmış pozisyonlarıyla Roma'nın düşmanlar üzerindeki egemenliğini pekiştirir. Bu ikonografi, Tetrarşi'nin birlik mesajını yerel elitlere ve ziyaretçilere görsel propaganda yolu olarak sunar (Manders, 2018: 146-148) (Levha 102). Teknik olarak sahne düşük rölyef tekniği ile işlenmiş olup figürlerin dinamik kucaklaşma jestleri derin oymalarla vurgulanmıştır. İmparatorların pelerin kıvrımları ve ellerinin hareketi hassas işçilikle betimlenmiştir. Polikrom boyalar mor ve altın tonlarıyla

imparatorları öne çıkarır. Zafer tanrıçalarında kırmızı ve mavi tonlar kullanılmıştır. Boya uygulama tekniği pigmentlerin mermer yüzeyine sabitlenmesi için balmumu bazlı (encaustic) veya tempera tekniklerini içerir. Bu, sahnelerin parlak ve kontrast görünmesini sağlar. Yüzeylerin yuvarlatılmış detayları görsel etkinin artmasını sağlar. Bronz kaplamalar (şimdi kayıp) bazı unsurlarda, örneğin Nike'nin çelenklerinde parlaklık sağlamıştır (Abbe ve Ağtürk, 2019: 102-104).

Barbar esirler ve ganimetler sahnesi, Roma'nın askeri üstünlüğünü ve fetihlerini kutlayan dramatik bir kompozisyondur. Zincirlenmiş barbar figürler uzun saçlı, sakallı, yarı çıplak veya hafif tunikli, diz çökmüş veya oturur pozisyonda betimlenir. Bu figürler Parthlar veya Sasaniler gibi doğu düşmanlarını temsil eder ve Roma'nın düşmanlar üzerindeki mutlak egemenliğini simgeler. Ganimetler arasında kalkanlar, kılıçlar, zırhlar ve carnyx gibi Keltik veya doğu unsurları düzenli şekilde tropaeum etrafında yer alır. Tropaeum genellikle direk veya ağaç üzerine asılı silahlarla gösterilir ve Roma'nın fetihlerinin kalıcı anıtını ifade eder. Olay örgüsü, Roma'nın düşmanlarının yenildiğini ve ganimetlerin sergilendiğini anlatır. İkonografik olarak barbarların çıplaklığı (nuditas) medeni-barbar karşıtlığını yansıtmakta olup bu motif Augustus dönemi sanatındaki etnik stereotiplerin devamıdır (örneğin Prima Porta Augustus heykeli). Ganimetlerin düzeni Roma'nın düşmanların kaosluluğunu düzenlediğini gösterir. Tropaeum, Hellenistik zafer anıtlarından (örneğin Pergamon Altarı) esinlenmiştir ve Roma'nın kültürel asimilasyonunu simgeler. Barbar figürlerdeki uzun saç ve sakal etnik farklılığı vurgular. Zincirlenmiş pozisyon yenilgiyi gösterir (Zanker, 1990: 189-191). Teknik olarak sahne düşük rölyef ile işlenmiş, ganimetler, zincirler, kalkanlar incelikle oymalarla vurgulanmıştır. Polikrom boyalar barbarlarda yeşil ve mavi tonlarla etnik farklılığı yansıtır, tropaeum ve ganimetlerde kırmızı ve altın tonlar kullanılır. Yüzeylerin yuvarlatılmış detayları dayanıklılık sağlar. Bronz kaplamalar (şimdi yok) ganimetlerde

parlaklık ve görsel güç kazandırmıştır. Bu teknik Roma atölyelerinin seri üretim kapasitesini ve ayrıntı işçiliğini gösterir (Gros, 2008: 202-204).

Herakles'in 12 görevi sahneleri, mitolojik bir anlatı aracılığıyla Tetrarşi gücünü yüceltir. Herakles kaslı idealize figür olarak Nemea Aslanı, Hesperidlerin elmaları, Stymphalian Kuşları, Cerberus gibi mücadelelerinde betimlenir. Yan figürler canavarlar (örneğin Hydra), tanrılar (Athena) ve mitolojik yaratıklardır. Herakles'in görevleri dinamik mücadele sahneleriyle tasvir edilir; Nemea Aslanı ile güreşirken veya Hesperidlerin elmalarını toplarken güçlü ve kararlıdır. Olay örgüsü, Herakles'in kahramanlıklarını Tetrarşi imparatorlarının gücüyle özdeşleştirip imparatorluk otoritesini ilahi ve mitolojik meşruiyetle destekler. İkonografik olarak Herakles'in görevleri, Hellenistik sanattan (özellikle Pergamon Altarı mitolojik sahneleri) ilham alır. Kaslı anatomisi ve dinamik pozisyonlar imparatorluk gücünü sembolize eder. Tanrılar imparatorluk otoritesinin ilahi kökenini pekiştirir. Sahneler simetrik kompozisyonla düzenlenir, mitolojik anlatının evrenselliği ve Tetrarşi ideolojik mesajı vurgulanır (Elsner, 2017: 212-214). Teknik olarak düşük rölyef ile Herakles'in anatomisi ve mücadele sahneleri derin oyma ile işlenmiştir. Aslan postu, hydranın yılan başları ve elmalar hassas işçilikle vurgulanır. Polikrom boyalar, Herakles'te kırmızı ve altın tonlarıyla kahramanlığı öne çıkarır. Canavarlarda yeşil ve mavi kontrast renkleri kullanılır. Yüzeyin yuvarlaklığı görsel etkinin artmasını sağlar. Boya uygulaması encaustic veya tempera olup pigmentlerin mermer yüzeye tutunmasını sağlamıştır. Bu, Roma atölyelerinin mitolojik temalarda ustalığını gösterir (Abbe ve Ağtürk, 2019: 101-103).

Dionysos'un zafer alayı sahnesi, Nikomedia'nın kültürel zenginliği ve Tetrarşi'nin refah vaadini kutlayan neşeli bir betimlemedir. Dionysos üzüm salkımları, thyrsus (asa) ve panterlerle çevrili idealize bir tanrı olarak görüntülenir. Silenler sakallı ve neşeli figürlerdir, genellikle şarap testileri taşırlar. Menadlar hafif tunik veya peplos

ile dans eder. Panterler Dionysos'un vahşi doğasını simgeler. Olay örgüsü, Dionysos'un zafer alayını kentin Hellenistik mirasıyla birleştirir ve Tetrarşi'nin refah vaadini temsil eder. İkonografik olarak Dionysos'un alayı, Hellenistik sanatın neşe ve kaos estetiğini yansıtır. Menadların dansı ve silenlerin coşkusu Tetrarşi'nin kültürel refahını simgeler. Sahne Nikola Dionysos kültüyle imparatorluk ideolojisini birleştirir. Üzüm salkımları ve thyrsus sembolleri bereket ve sevinci temsil eder (Elsner, 2017: 214-216). Teknik olarak sahne düşük rölyef ile dans hareketleri ve üzüm motifleri detaylandırılmıştır. Menadların peplos kıvrımları ve Dionysos'un thyrsus detayı hassas işçilikle yapılmıştır. Polikrom boyalar mor ve altın tonlarda Dionysos, kırmızı ve mavi tonlarda menadlarda kullanılmıştır. Yüzeyin yuvarlaklığı görsel etkinliği artırır. Boya uygulaması encaustic olup parlaklık sağlar. Sahne, Roma sanatında mitolojik temaların görsel şölene dönüşümüne örnektir (Abbe ve Ağtürk, 2019: 102-104).

Nikomedia'nın kuruluş efsaneleri (Medea ve Nicomedes I) sahnesi, kentin Hellenistik kökenlerini ve Tetrarşi ile bağlantısını vurgulayan yerel anlatıdır. Medea büyücü kimliğiyle büyü aletleri (örneğin kazan veya asa) ile tasvir edilir. Nicomedes I kentin kurucusu olarak kralsal taç veya pelerinle gösterilir. Deniz temaları Astacus Körfezi'ne atıfta bulunur; dalgar ve gemi motifleri kullanılır. Yan figürler arasında yerel tanrılar ve mitolojik varlıklar bulunabilir. Olay örgüsü Nikomedia'nın kuruluşunu Tetrarşi'nin meşruiyetiyle bağlar, kentin doğu Roma başkentindeki önemini vurgular. İkonografik olarak Medea'nın mistik duruşu ve Nicomedes I'in kralsal figürü, kentin Hellenistik kimliğini Roma ideolojisine entegre eder. Deniz motifleri Nikomedia'nın coğrafi ve ticari önemini simgeler. Bu sahne, yerel efsaneler ile imparatorluk propagandasını bir araya getirir (Manders, 2018: 148-150). Teknik olarak düşük rölyef ile Medea'nın büyülü unsurları (örneğin kazan) ve Nicomedes'in tacı özenle oyulmuştur. Polikrom boyalar deniz temalarında mavi ve yeşil, Nicomedes'te kırmızı ve altın tonları

kullanmıştır. Yüzey detayları yuvarlatılmış, dayanıklılık arttırılmıştır. Boya uygulaması etkisi sahnenin görselliğini güçlendirmiştir (Gros, 2008: 203-205).

Agonistik yarışmalar (pankration ve quadriga) sahnesi, Roma'nın fiziksel ve kültürel üstünlüğünü yarışmalar vasıtasıyla yüceltir. Atletler pankration sahnelerinde çıplak ya da hafif tunikli, kaslı ve dinamik pozlarla tasvir edilir. Quadriga yarışlarında atlar ve sürücüler hareketli bir kompozisyonda gösterilir. Atlar koşu pozisyonunda, kaslı anatomileriyle dikkat çeker. Sürücüler miğferli veya tunikle dizginleri kontrol eder. Yan figürler ise seyirciler veya hakemler olabilir. Olay örgüsü Tetrarşi'nin düzen ve refah vaatlerini fiziksel güç ve rekabetle sembolize eder. İkonografik olarak atletlerin hafif giyimli duruşları Hellenistik sanatın idealize beden estetiğini yansıtır. Quadriga yarışları Roma'nın disiplinli ve güçlü toplum idealini vurgular. Sahne Tetrarşi'nin kültürel üstünlüğünü yerel bağlamda yansıtır (Elsner, 2017: 212-214). Teknik olarak düşük rölyef ile atların hareketli duruşları ve atletlerin kaslı anatomisi derin oyma ile sunulur. Atların koşu pozları ve dizgin detayları hassas işçiliklidir. Polikrom boyalar atlarda kahverengi ve siyah, atletlerde kırmızı tonlar kullanır. Yüzeylerin yuvarlaklığı görsel etki arttırır, boya uygulaması sahnenin dinamizmini artırır (Abbe ve Ağtürk, 2019: 101-103).

Av sahneleri, Roma'nın doğa üzerindeki hakimiyetini ve kahramanlık idealini vurgular. Avcılar mızrak veya yayla donanmış, aslan, yaban domuzu veya geyik avlar. Köpekler avcıların yanında hareketle betimlenir. Hayvanlar kaçış veya mücadele pozisyonunda gösterilir. Olay örgüsü Tetrarşi'nin doğa üzerindeki gücünü ve kahramanlığını yüceltir. İkonografik olarak av sahneleri Hellenistik dinamik kompozisyonu yansıtır. Avcıların cesur duruşları ve hayvanların dramatik pozları Tetrarşi'nin gücünü simgeler. Köpekler avın düzenini ve Roma'nın doğa hakimiyetini gösterir (Elsner, 2017: 214-216). Teknik olarak düşük rölyef ile hayvan anatomisi ve avcı hareketleri detaylandırılmıştır. Aslan kürkü veya geyik boynuzları hassas işçilikle öne çıkarılmıştır. Polikrom boyalar hayvanlarda doğal tonlarda, avcılarda kırmızı ve altın

tonlardadır. Yüzeylerin yuvarlaklığı dayanıklılığı artırır. Boya uygulaması sahnenin dramatik etkisini güçlendirir (Abbe ve Ağtürk, 2019: 102-104).

Roma tanrıçası Roma ile imparatorluk temsilleri sahnesi Tetrarşi'nin Roma'nın ilahi otoritesiyle bağlantısını kutlar. Roma tanrıçası miğfer, kalkan ve mızrakla donanmış heybetli figürdür. İmparatorlar togalı veya paludamentumlu merkezi figürlerdir. Yan figürler lejyonerler veya zafer sembolleri (örneğin corona civica) olabilir. İkonografik olarak tanrıçanın heybetli duruşu imparatorluk otoritesinin ilahi meşruiyetini vurgular. İmparatorların konumu Tetrarşi'nin kolektif gücünü belirtir. Sahne Roma'nın geleneksel ikonografisini Tetrarşi'nin yerel bağlamına uyarlar (Zanker, 1990: 190-192). Teknik olarak düşük rölyef tekniği ile tanrıçanın zırh detayları ve imparatorların kıyafetleri özenle işlenmiştir. Polikrom boyalarda tanrıçada kırmızı ve altın, imparatorlarda mor tonlar kullanılmıştır. Yüzeylerin yuvarlatılmış detayları görsel etkiyi artırır. Bronz kaplamalar (şimdi kayıp) bazı unsurların parlaklığını sağlamıştır (Abbe ve Ağtürk, 2019: 101-103).

Nikomedia frizlerinin rölyefleri tipik olarak Prokonnesos mermeri üzerine düşük rölyef tekniği ile yapılmıştır. Figürlerin konturları derin ve kesin şekilde oymalarla belirlenmiş, toga kıvrımları ve zırh gibi detaylar ince işçilikle işlenmiştir. Polikrom renkli boyalar özellikle renk kontrastı ve görsel etki için kullanılmıştır. Boya uygulaması encaustic veya tempera teknikleriyle mermer yüzeye sabitlenmiştir. Yüzey detaylarında yuvarlatılmış hatlar görülür. Bronz kaplamalar bazı figürlerde parlaklık sağlar. Kompozisyonlarda figürler hiyerarşik, simetrik ve örtüşen düzenlerdedir. Bu teknik özellikler Roma atölyelerinin seri üretim kapasitesi ve Hellenistik sanat etkilerini yansıtır (Gros, 2008: 203-205; Abbe ve Ağtürk, 2019: 101-104).

5.7.2. Konstantinus Kemeri Frizleri

Konstantinus Kemeri (Levha 103), Roma'da Forum Romanum ile Kolezyum arasında, Via Sacra (Kutsal Yol) üzerinde bulunmaktadır (Coarelli, 2007: 44). Kemer, M.S. 315 yılında, Konstantinus'un Maxentius'a karşı kazandığı zaferin üçüncü yıl dönümünde Senato tarafından adanmış ve tamamlanmıştır. Bu tarih, kemerin üzerindeki yazıtla doğrulanır: *"Imp. Caes. Flav. Constantino Maximo P.F. Augusto S.P.Q.R." (İmparator Caesar Flavius Konstantinus'a, Büyük ve Mutlu Augustus'a, Roma Senatosu ve Halkı).* Orta Çağ boyunca kemer kısmen toprak ve yapı artıklarıyla örtülse de temel yapısı hep görünür olmuştur. 1803-1804 yıllarında Napolyon döneminde yapılan temizlik ve restorasyon çalışmalarıyla kemer çevresi tamamen açığa çıkarılmış olup modern dönemde de ilk sistematik belgelemeler yapılmıştır (Kleiner, 1992: 287).

Konstantinus Kemeri; üç açıklıklı, 21 metre yüksekliğinde, 25,9 metre genişliğinde ve 7,4 metre derinliğindeki bir zafer kemeridir. Merkezi açıklık 11,5 metre yüksekliğinde ve 6,5 metre genişliğindedir. Yanlarda yer alan iki küçük açıklık (her biri 7,4 metre yüksekliğinde) simetrik bir tasarım oluşturur. Kemerin üstünde bir Attika (üst yapı) bulunur. Bu bölümde Konstantinus'un zaferini yücelten yazıt yer alır. Attikanın üstünde orijinalinde bronz bir quadriga (dört atlı araba) ve Konstantinus heykelinin bulunduğu tahmin edilse de bu unsurlar günümüze ulaşmamıştır (Coarelli, 2007: 45). Kemerin dekorasyonu, Konstantinus dönemine ait rölyeflerin yanı sıra, Trajanus, Hadrianus ve Marcus Aurelius dönemlerinden alınan spolia (yeniden kullanılmış rölyefler) ile dikkat çeker. Konstantinus dönemine ait frizler, kemerin alt kısmında (orta açıklığın yanlarında ve attika altında) yer alır ve Milvian Köprüsü Savaşı'nı tasvir eder. Barbar tasvirleri sınırlıdır olup yenilmiş figürler daha çok Maxentius'un askerleri olarak işlenmiştir. Teslimiyet sahnelerinde esir figürler barbar ikonografisine benzer tarzda tasvir edilmiştir (Strong, 1988: 257). Trajanus döneminden alınan yan yüz rölyefleri ise

Dacia fetihlerini betimler ve barbar tasvirleri açısından zengindir. Dacialı esirler zincire vurulmuş veya diz çökmüş olarak işlenmiştir (Ferris, 2000: 30).

Kemer, Luna (Carrara) mermeri ve yerel traverten taşının kombinasyonuyla inşa edilmiştir. Merkezi açıklık, yarım daire biçiminde kemerle desteklenirken, yan açıklıklar daha küçük kemerlerle dengelenmiştir. Temel yapı, beton dolgulu traverten bloklardan oluşur ve dış yüzey mermer kaplamalarla süslenmiştir (Coarelli, 2007: 46). Rölyefler farklı dönemlerden alındığı için stilistik çeşitlilik taşır. Konstantinus dönemine ait frizler düşük rölyef (basso-relievo) tekniğiyle oyulmuş, figürler az derinlikli ve stilize bir üslupla işlenmiştir. Trajanus dönemi panelleri yüksek rölyef (alto-relievo) ile hazırlanmış, detaylı anatomi işçiliği ve perspektif kullanımı ile öne çıkar (Strong, 1988: 256). Spolialar, geçmişteki fetihlerin görsel mirasını Konstantinus'un zaferini meşrulaştırmak için yeniden yorumlar (Kleiner, 1992: 291).

Trajanus dönemi frizlerde, Roma'nın askeri başarısı ve zaferin simgesel anlatımı görülür. Romalı askerler, standart ve komutanlarla birlikte devşirme barbar savaşçılar betimlenmiş olup savaş sonrası teslimiyet temaları ve Roma'nın disiplinli askeri düzeni öne çıkmaktadır. Frizlerde savaş ganimetleri taşınmakta, tutsak düşmüş düşman lider ve halkı teslim olurken gösterilmekte, figürlerin duruşu ve jestleri Roma üstünlüğünü vurgulamaktadır. Canlı figürler, beden dili ve ritmik düzen, anlatının dramatik ve ideolojik öğeleridir. Dacia Savaşları sahneleri lejyonerler, imparator, barbar düşmanlar ve yerel halk içerir. Dacialı esirler kemerin yan cephelerinde zincire vurulmuş veya diz çökmüş olarak betimlenmiştir (Ferris, 2000: 30) (Levha 104).

Hadrianus dönemi yuvarlak tondolar, M.S. 130-138 yıllarına tarihlenen ve Hadrian'a adanmış kaybolmuş anıttan alınmış, çapları yaklaşık 236 cm olan yüksek rölyef panellerdir. Heykel ve olaylar Roma'nın askeri ve ritüel yaşamını yansıtır. Önde söz konusu aslan, yaban domuzu, ayı avları ve Herkül, Apollo, Diana, Silvanus'a adanan kurban törenleri vardır [Levha 105(a); Levha 105(b); Levha 105(c)]. Bu motifler Roma

aristokrasisinin güç ve kontrol sembolleri işlevi görür. Figürler detaylı anatomik biçimlendirme ve hareket dinamizmi sergiler. Tondolar Roma'nın askeri gücü, imparatorun kutsal konumu ve egemenliğini anlatan simgesel kompozisyonlardır. Teknik olarak yüksek rölyefle işlenmişler ve figürler yüzeyden belirgin bir biçimde yükseltilmiştir. Anatomik doğruluk ve canlı hareket sahnelere gerçekçilik ve dinamizm katar. Figürlerin akıcı düzenlenmesi anlatının sürekliliğini sağlar. Işık-gölge efektleri detayları vurgular. Panel arka planında kullanılan porfirin mor, yeşil ve kırmızı tonları renkli mermer kontrastlarıyla etkili görsel deneyim sunar. Giysi detayları, yüz ifadeleri ve pozisyonlar büyük titizlikle işlenmiştir. Bu teknikler tondoların anlatısal ve estetik başarısını artırır (Kleiner, 1992: 121-128; Zanker, 1988: 85-92; Elsner, 1996: 100-108).

Marcus Aurelius panelleri, kemerin kuzey ve güney yüzlerinde yer alan, Marcus Aurelius döneminden alınan 3x2 metrelik sekiz beyaz Luna mermer panelden oluşur. Panellerde imparator, Konstantinus'a benzetilerek yeniden işlenmiş yüz ve vücut hatlarıyla betimlenir. Güney cephede imparator savaşta, kuzey cephede ise vatandaşlık görevlerini yaparken görülür. Figürler arasında imparator, lejyoner, danışman ve çeşitli etnik gruplardan barbarlar bulunur. Sahne kompozisyonları Roma'nın askeri zaferleri ile iyi yönetimini ve imparatorun halkla ilişkilerini yansıtır. Panellerin altında Konstantinus'un askeri zaferlerini anlatan frizler yer alır (Elsner, 1996: 180-190). Marcus Aurelius panellerinde ikonografi hem askeri zaferleri hem de sivil yönetimi yücelten betimlemelerle doludur. İmparator savaş alanında güçlü lider, barış ve adalet sağlayan bir yönetici olarak görülür. Barbarlar teslimiyet ve boyun eğiş pozlarıyla Roma'nın zaferini simgelerken, askerler disiplin ve düzeni ifade eder. Figürlerin duruşları, kompozisyonun hiyerarşik yapısı ve jestleri politik ve ideolojik mesajları güçlendirir. İmparatorun yüz ifadesi ve bedeni karizma ve otorite yansıtır (Coarelli, 2014: 90-100; Bahri Kılınçel, 2023: 190-200). Teknik açıdan paneller yüksek rölyef tekniğiyle işlenmiş; figürler yüzeyden belirgin yükseltilerek üç boyutlu ve dramatik derinlik yaratmıştır. Anatomik

doğruluk ve doğal duruş sahnelere hareketlilik katar. Işık ve gölge oyunları figürler hacmini vurgular ve kompozisyonun dramatik etkisini artırır. Renkli mermerler ve düzenli figür yerleşimi anlatıda akıcılık sağlar. Hiyerarşik ölçek imparatorun ön planda olduğunu pekiştirir. Bazı figürlerin yüz ve beden hatları Konstantinus'a uyarlanarak propaganda amaçlı işlenmiştir. Giysi detayları, yüz ifadeleri ve pozisyonlar titizlikle işlenmiştir. Bu teknik unsurlar panellerin hem estetik hem ideolojik mesajını güçlendirir (Coarelli, 2014: 90-100; Elsner, 1996: 180-190; Bahri Kılınçel, 2023: 190-200).

Profectio sahneleri, Konstantinus'un ordusuyla sefere çıkışını gösterir ve imparatorun askeri ve siyasi gücünü simgeleyen zengin ikonografiye sahiptir (Levha 106). Rölyeflerde imparator sivil kıyafetle, etrafında askeri birlikler, standart taşıyan askerler ve danışmanlarıyla birlikte görkemli bir şekilde betimlenir. Ordunun disiplinli ve organize yapısı, düzenli dizili askerlerle vurgulanır. Profectio sahnesinde imparatorun ilerleyişi güçlü ve karizmatik bir figür olarak tasvir edilir. Zaferi simgeleyen Nike figürü veya tanrısal destek unsurları sahnede yer alabilir (Klose, 2005: 110-115). Profectio ikonografisi, imparatorun askeri güç ve liderlik imajını siyasal propaganda unsuru olarak öne çıkarır. Konstantinus sivil kıyafet içinde, askeri liderden çok halkın bir parçası, barış ve düzenin simgesi olarak resmedilir. Konumu, hareket tarzı ve etrafındaki figürler törenin ritüelistik doğasını yansıtır. Çevresinde askerler, danışmanlar ve standart taşıyıcıları yer alır. Kompozisyon askeri disiplini ve gücü, ayrıca tanrısal destekle zaferi simgeler. Figürlerin duruşları, mimikleri ve jestleri politik mesajlarla doludur; imparator kutsal ve karizmatik bir figür olarak sunulur. Sahneler ordunun ilerleyişini askeri ve ideolojik anlatı olarak yansıtır (MacCormack, 1972: 723-727; Koeppel, 1969: 45-52; Klose, 2005: 110-115). Teknik olarak rölyefler yüksek rölyefle işlenmiş, figürler yüzeyden belirgin şekilde yükselerek üç boyutlu derinlik ve dramatik dinamizm kazanmıştır. Anatomik doğruluk ve doğal duruş sahnelere canlılık katar. Işık ve gölge oyunları detayları belirginleştirir. Figürlerin ritmik yerleşimi anlatı bağlamını korur ve

hiyerarşik ölçek imparatorun merkeziliğini güçlendirir. Rölyefler Luna mermerinden olup, murç darbeleri, matkap teknikleri ve ince rötuşlarla detaylandırılmıştır. Giysi kıvrımları, yüz ifadeleri ve kanat tüyleri yüksek titizlikle işlenmiştir. Arka plan törpü ve yassı keski ile düzeltilmiş, derinlik ve netlik artırılmıştır. Multispektral analizlerde mısır mavisi ve mor gibi antik boya teknikleri tespit edilmiştir. Bu renkler imparatorun pelerini ve aksesuarlarında radikal görsellik sağlamıştır (Şare, 2021: 50-56). Bu teknik unsurlar sahnenin estetik ve propagandistik işlevini maksimize eder (MacCormack, 1972: 723-727; Koeppel, 1969: 45-52; Klose, 2005: 110-115).

Konstantinus Kemeri'nin rölyefleri genel olarak Luna ve Prokonnesos mermeri üzerine yüksek veya düşük rölyef teknikleriyle işlenmiştir. Figürlerin konturları belirgin şekilde keskin oyulmuş, toga kıvrımları ve zırh detayları dikkatle işlenmiştir. Polikrom boyalar renk kontrastıyla görsel zenginlik katmıştır. Boya uygulaması genellikle encaustic veya tempera teknikleriyle yapılmıştır. Yüzeylerde yuvarlatılmış detaylar bulunur. Bronz kaplamalar bazı figürlerde parlaklık sağlar. Kompozisyonda figürler hiyerarşik, simetrik ve örtüşmeli dizilimle düzenlenmiştir. Bu teknikler Roma atölyelerinin üretim kapasitesi ve Hellenistik etkilerini yansıtır (Bahri Kılınçel, 2023: 210-215).

Konstantinus Kemeri'nin savaş sahneleri arasında yer alan Milvian Köprüsü Muharebesi rölyefi, İmparator Konstantinus'un 312 yılında Maxentius'a karşı kazandığı zaferi epik ve ritüelistik bir anlatımla tasvir eder. Sahnenin merkezinde Konstantinus, at üzerinde, karizmatik ve lider olarak güçlü biçimde tasvir edilmiştir. Çevresinde askerler, standart taşıyıcıları ve savaşla ilişkili diğer figürler yer alır. Muharebenin kaotik doğası, savaşan askerlerin hareketleri, zırhları, silahları ve çatışmanın yoğunluğu büyük bir gerçekçilikle işlenmiştir. Maxentius'un yenilgisi dramatik şekilde betimlenirken, Roma zafer tanrıçası Victoria Konstantinus'un başında defne çelengi taşır. İmparatorun atının süslemeleri ve askerlerin düzenli dizilişi Roma ordusunun gücünü ve disiplinini vurgular

(Levha 116). Sahnenin arka planında köprü ve savaş alanıyla ilgili mimari ve doğal detaylar betimlenmiştir (Bahri Kılınçel, 2023: 210-215). Milvian Köprüsü Muharebesi sahnesinin ikonografik özellikleri, zaferi ve Roma'nın üstünlüğünü yüceltmek amacıyla çok katmanlı ve simgesel bir anlatım içerir. Konstantinus atının üzerinde karizmatik bir duruş sergiler. Çevresinde disiplinli ve organize ordu figürleri, savaş birlikleri, standart taşıyıcıları ve danışmanlar bulunur. Muharebenin kaotik doğası askerlerin çatışmaları, silahları, zırhları ve hareketleriyle anlatılır. Maxentius'un yenilgisi dramatik biçimde gösterilirken, Roma zafer tanrıçası Victoria zaferi ilahi onayla taçlandırır. İmparatorun atı ve askerlerin düzenli dizilişi Roma ordusunun gücünü ve disiplinini sembolize eder. Sahnenin arka planında köprü ve savaş alanının mimari detayları mekânsal gerçeklik katar. İkonografik anlatım zaferin siyasi, dini ve askeri boyutlarını bütüncül şekilde sunar (Coarelli, 2014: 110-116; Elsner, 1996: 195-200). Rölyeflerde kullanılan murç darbeleri, matkap izleri ve rötuşlar kıyafetlerin kıvrımları ve yüz ifadelerinde yoğun işçilik gösterir. Arka plan törpü ve yassı keski teknikleriyle düzeltilerek netlik sağlanmıştır. Multispektral analizler rölyefte mısır mavisi, organik pembe ve demir bazlı kırmızı pigmentlerin korunduğunu ortaya koymuştur (Şare, 2021: 50-56). Bu teknik unsurlar rölyefin görsel ve politik işlevini en üst düzeye çıkarır (Bahri Kılınçel, 2023: 210-215; Coarelli, 2014: 110-116; Elsner, 1996: 195-200).

Konstantinus Kemeri'nin Konstantinus dönemine özgü rölyeflerindeki Adventus (Konstantinus'un Roma'ya girişi) sahnesi, imparatorun Roma'ya görkemli dönüşünü ve zafer sonrası kutlamaları detaylı şekilde betimler. Sahne imparatorun hareketini, halkın coşkusunu ve siyasi güç gösterisini aynı anda iletir. Konstantinus genellikle askeri liderden ziyade sivil ve kutsal figür; uzun paludamentum (askeri pelerin) ve göğüs zırhı ile tasvir edilir. Sağ elinde kalkan, sol elinde paludamentumun katlarını tutarken kendinden emin yürür. Çevresinde askerler, danışmanlar, standart taşıyıcılar ve sevinen Roma halkı yer alır. Halk arasında kadınlar, çocuklar ve askerler zafer sevincini ve

imparatora bağlılıklarını gösterir. Sahne zafer tanrıçası Nike'nin sembollerini barındırır, imparatorun ilahi destek ve zaferle kutsanmasını vurgular (Bahri Kılınçel, 2023: 210-215). Adventus sahnesinin ikonografik özellikleri, imparatorun Roma'ya zaferle ve törenle girişini güçlü siyasi ve dini mesaj olarak yansıtır. Konstantinus sivil kıyafetli, paludamentum ve göğüs zırhıyla tasvir edilir. Sağ elinde orijinalde kalın askeri kemer (cingulum) ve sol elinde paludamentumun katları bulunur. İmparatorun kendinden emin ve karizmatik duruşu dikkat çeker. Çevresinde askerler, standart taşıyıcıları, danışmanlar ve Roma halkı vardır. Sahne atmosferini zafer tanrıçası Nike simgeler, imparatorun ilahi destekle kutsandığını gösterir. Figürlerin düzeni ve ritmi imparatorun dünyevi ve kutsal otoritesini vurgular. Portreler, ayrıntılı fizyolojik özellikler yerine kostüm ve saç-sakal tarzlarıyla ayrılır (MacCormack, 1972: 723-727; Koeppel, 1969: 45-52; Elsner, 1996: 195-200; Bahri Kılınçel, 2023: 210-215) (Levha 107). Detaylı işçilik özellikle imparatorun kıyafetleri, aksesuarları ve çevre figürlerinde görülür. Rölyefler Prokonnesos mermerinden yapılmış olup, murç darbeleri, matkap izleri ve rötuşlar kıyafet kıvrımları, yüz ifadeleri ve aksesuar detaylarında yoğunluğu gösterir. Arka plan törpü ve yassı keskiyle düzeltilerek netlik sağlanmıştır. Multispektral analizler mısır mavisi, organik pembe ve demir bazlı kırmızı pigmentlerin korunduğunu ortaya koyar. Kompozisyon ritmik ve simetrik düzenli, figürler arası uyum anlatımı güçlendirir. Hiyerarşik ölçek imparatorun sahnedeki önemini vurgular (Şare, 2021: 50-56; MacCormack, 1972: 723-727; Koeppel, 1969: 45-52; Bahri Kılınçel, 2023: 210-215; Coarelli, 2014: 110-116; Elsner, 1996: 195-200).

Konstantinus Kemeri'nin rölyefleri genellikle Prokonnesos ve Luna mermeri üzerine yüksek veya düşük rölyef teknikleriyle işlenir. Figürler keskin biçimde oymalarla konturlandırılmış, toga ve zırh detayları titizlikle işlenmiştir. Polikrom boyalar renk kontrastı ve görsel zenginlik sağlar. Boya encaustic veya tempera ile uygulanmış, yüzey ayrıntılarında yuvarlatılmış hatlar görülür. Bronz kaplamalar bazen parlaklık katmıştır.

Kompozisyon figürler hiyerarşik, simetrik ve örtüşmeli düzenlerde sunulur. Bu teknikler Roma atölyelerinin üretim kapasitesini ve Hellenistik sanat etkilerini yansıtır (Şare, 2021: 50-56; MacCormack, 1972: 723-727; Koeppel, 1969: 45-52; Bahri Kılınçel, 2023: 210-215; Coarelli, 2014: 110-116; Elsner, 1996: 195-200).

5.8. Roma İmparatorluk Anıtlarında Savaş, Din ve Güç: I. Theodosius'un Yönetimi

I. Theodosius, 379-395 yılları arasında Doğu Roma (Bizans) İmparatoru olarak hüküm sürmüş ve Roma İmparatorluğu'nun son dönemlerinde önemli bir figür olarak tarih sahnesinde yer almıştır. Onun döneminde barbar kavimler ile ilişkiler hem diplomasi hem askeri strateji açısından belirleyici olmuştur. Theodosius'un barbar topluluklarla kurduğu ilişkiler, bu kavimlerin Roma toprakları içindeki konumlarını, dinî entegrasyon süreçlerini ve siyasi düzenlemeleri derinden etkilemiştir. Bu bağlamda, Theodosius'un barbarlara karşı yaklaşımı, onları sadece düşman olarak görmekten ziyade, Roma düzenine entegre etmeye yönelik çabalar olarak da yorumlanabilir.

I. Theodosius döneminde, Roma İmparatorluğu barış ve düzeni sağlamak amacıyla barbar kavimlere karşı karmaşık bir politika izlemiştir. Bu politikada barbarlar genellikle "federati" yani Roma'ya bağlı müttefik kuvvetler olarak kabul edilmiş, sınır bölgelerinde yerleşmeleri teşvik edilmiştir. Theodosius, özellikle Galatlar başta olmak üzere çeşitli Germen kavimleriyle diplomatik ilişkiler kurmuş, onlara Roma topraklarında özerklik ve toprak tahsisi imkânı vermiştir. Böylece barbarlar, Roma ordusunun önemli bir parçası haline gelmiş ve imparatorluk sınırlarının savunmasında rol üstlenmişlerdir (Heather, 2005: 274).

Öte yandan, Theodosius'un döneminde Hristiyanlık resmi din olarak kabul edilmiş ve bu durum barbar kavimlerin dinsel entegrasyonu açısından önem kazanmıştır. Theodosius, Arianizm gibi farklı Hristiyan mezheplerine mensup olan barbar liderlerle diyalog kurmuş ve onları Roma dini politikalarına uyum sağlamaya teşvik etmiştir. Bu süreç, barbarlar ile Roma arasındaki kültürel ve dini farklılıkların azaltılması yönünde bir strateji olarak görülür (MacGeorge, 2002: 156).

Barbar toplulukların Roma topraklarına yerleşmesi ve imparatorluk içinde askerî ve siyasi roller üstlenmesi, Roma'nın gelecekteki yapısını şekillendirmiştir. Theodosius'un bu konudaki tutumu, Roma'nın klasik anlamdaki kent merkezli, tamamen Roma vatandaşlığı kavramına dayalı modelinden ziyade daha çok etnik ve kültürel heterojenliği barındıran bir yapı oluşturmuştur. Bu da sonraki yüzyıllarda hem Doğu hem Batı Roma İmparatorluğu'nun dönüşümünü derinden etkilemiştir (Wolfram, 1997: 321).

Sonuç olarak, I. Theodosius, barbar kavimlerle ilişkilerde düşmanlık ve işgal yaklaşımı yerine, onları Roma sistemine entegre etme ve kullanma politikası izlemiştir. Bu politika, Roma'nın son dönemindeki güç dengelerini ve imparatorluğun devamlılığını koruma çabalarını yansıtırken, aynı zamanda barbarların Roma'nın iç siyasetine ve askerî yapısına katılımını mümkün kılmıştır. Barbar topluluklar bu dönemde, yalnızca istilacı değil, aynı zamanda imparatorluk yapısının bir parçası olarak kabul edilmiştir (Goldsworthy, 2009: 198).

5.8.1. I. Theodosius Obeliski

I. Theodosius Obeliski, Roma İmparatorluğu'nun Geç Antik döneminde Konstantinopolis'te inşa edilmiş anıtsal bir yapı olup, İmparator I. Theodosius'un (M.S. 379–395) zaferlerini ve imparatorluk otoritesini yüceltmek amacıyla dikilmiştir.

Konstantinopolis'teki Hipodrom'da (bugünkü İstanbul, Sultanahmet Meydanı) yer alan bu obeliks, Antik Mısır'dan getirilen bir obelisk ile onun üzerine oturtulduğu Roma dönemi kaidesinden oluşur (Bassett, 2004: 90) (Levha 108). Bu obeliks, Theodosius'un M.S. 388 yılında Magnus Maximus'a karşı kazandığı zaferi ve Roma İmparatorluğu'nun birliğini yeniden sağlama çabasını kutlamak için M.S. 390 yılında yerleştirilmiştir. Kaide, Theodosius'un imparatorluk otoritesini, barbarlara karşı zaferlerini ve Hıristiyan bir imparator olarak Roma'yı birleştirme misyonunu vurgular. Obeliksin Antik Mısır kökeni, Roma'nın evrensel hakimiyetini ve kültürel devamlılığını sembolize ederken, kaide üzerindeki yazıtlar ve rölyefler, Theodosius'un siyasi ve dini propagandasını yansıtır. Theodosius'un Hıristiyanlığı resmi din olarak kurumsallaştırdığı (M.S. 380, Thessalonica Fermanı) dönemde bu anıt, imparatorun hem dünyevi hem de manevi liderliğini pekiştiren önemli bir yapı olarak işlev görmüştür. Hipodrom'un Konstantinopolis'in sosyal ve politik merkezi olması, obeliksin kamusal önemini artırır (McCormick, 1986: 47; Cameron, 2011: 79). Obelisk, Mısır firavunu III. Thutmose (M.Ö. 1479–1425) döneminde Karnak Tapınağı için yapılmış olup, Roma İmparatorluğu tarafından M.S. 4. yüzyılda Mısır'dan taşınmıştır. Theodosius, bu Antik Mısır obeliskini Konstantinopolis'e getirtmiş ve özel tasarlanmış mermer bir kaide üzerine yerleştirmiştir. Kaide, Roma devlet atölyeleri ve Konstantinopolis'teki yerel taş ustaları tarafından yapılmıştır (Kiilerich, 1993: 67; Elsner, 1998: 74; Fine, 2014: 104).

I. Theodosius Obeliski, obelisk ve kaidesiyle birlikte yaklaşık 25,6 metre yüksekliğindedir. Obelisk pembe Aswan granitten yapılmış, yüksekliği yaklaşık 19,6 metre ve taban alanı 2,5 x 2,5 metredir. Kaide ise Prokonnesos mermerinden inşa edilmiş, yaklaşık 6 metre yüksekliğinde, kare tabanlı (yaklaşık 4,5 x 4,5 metre) bir yapıdır. Kaide iki bölümden oluşur: Altta obeliskin oturduğu taban ve üstte rölyef panellerle süslü blok bulunur. Obeliskin orijinal yüksekliği Mısır'da daha fazla olup Konstantinopolis'e getirilirken kısaltılmıştır. Kaide üzerindeki yazıtlar ve rölyefler, Roma sanatının anıtsal

ölçeğini yansıtarak Hipodrom'daki görsel etkisini artırır (Bassett, 2004: 91; Claridge, 1998: 270; Velenis, 1998: 44).

I. Theodosius Obeliski, Konstantinopolis'te Hipodrom'da (bugünkü Sultanahmet Meydanı) orijinal yerinde inşa edilmiştir. Bizans ve Osmanlı dönemlerinde Hipodrom zemin seviyesi yükseldikçe kaidenin alt kısımları kısmen toprak altında kalmıştır. Osmanlı döneminde (15.–19. yüzyıl), obeliks "Örme Obeliks" ile birlikte Hipodrom'un önemli anıtlarından biri olarak anılmış ancak çevresindeki kalıntılar zamanla kaybolmuştur. 19. yüzyılda, özellikle 1890'larda Sultanahmet Meydanı'ndaki düzenlemelerle obeliksin çevresi temizlenip kaide tamamen ortaya çıkarılmıştır (Coarelli, 2007: 317; Velenis, 1998: 45; Kalavrezou, 2003: 52).

Anıtın kuzey yüzü, Theodosius'un imparatorluk otoritesini ve Hipodrom'daki kamusal etkinlikleri vurgulayan sahneler içerir. Kuzey yüzün üst kısmında Theodosius ve ailesinin Hipodrom'daki kathisma (imparatorluk locası) içinde olduğu tasvir bulunur. Theodosius idealize edilerek tahtta oturur vaziette, yanında eşi Aelia Flaccilla ve oğlu Arcadius yer alırken betimlenmiştir. Arcadius, babasının sağında daha küçük ve taçsız görünür. Ortak imparator olmasına rağmen tam otoriteye sahip olmadığı gösterilir. Flaccilla, imparatorun solunda, geleneksel imparatorluk kadın kıyafetiyle betimlenir. Figürler arşitravlı mimari çerçeve içerisinde düzenlenmiş, durgun ve hiyerarşik kompozisyon imparatorluk ailesinin birliğini, sürekliliğini simgelemektedir (Kiilerich, 1993: 67; Elsner, 1998: 74; Kalavrezou, 2003: 52).

Kathisma locasının altında kuzey yüzünde izleyiciler, dansçılar, müzisyenler yer alır. Dansçılar hareketli pozlarda ve hafif kumaşlı giysilerle, müzisyenler kithara veya trompet çalarken betimlenir. Bu figürler küçük ölçekte ve dinamik pozisyonlarla üst aile betimlerinin durağanlığıyla kontrast oluşturur. İzleyici grubu, Theodosius'un halkla bağı ve imparatorluk etkinliklerinin kamusal niteliğini gösterir. Bu hareketli kompozisyon,

Geç Antik sanatın sosyal işlevini yansıtır (McCormick, 1986: 48; Bassett, 2004: 92; Fine, 2014: 105) (Levha 109).

Kuzey yüzünün alt kısmında askeri figürler dikkat çeker şekilde ellerinde mızrak ve kalkanlarla zırhlı şekilde tasvir edilir. Sağdaki bir askerde Hristiyanlıkla ilişkilendirilen Chi-Rho monogramı bulunur. Monogram, Theodosius'un resmi Hristiyanlık politikasıyla uyumludur. Askerler ordunun sadakatini, monogram ise dini otoriteyi sembolize etmekte olup bu özellik, kuzey yüzü diğerlerinden ayırır ve Hristiyanlığın, kamusal alanına yayılmasını gösterir (Elsner, 1998: 75; Kalavrezou, 2003: 53; Cameron, 2011: 79).

Kuzey yüzünde imparatorun elinde tuttuğu zafer tacı (corona triumphalis), Theodosius'un askeri ve siyasi zaferlerini yüceltir. Tac, zaferi (Magnus Maximus ve Victor'a karşı) ve Roma'nın birliğini yeniden sağlama çabasını simgeler. Bu ikonografik unsur, imparatorluk ideolojisini halka sunar. Tacın idealize biçimi ve imparatorun merkezi konumu Geç Antik sanatın hiyeratik anlatımını yansıtır (McCormick, 1986: 49; Kiilerich, 1993: 68; Bassett, 2004: 93).

Kuzey yüzü Geç Antik sanatın karakteristik özelliklerini taşır. Figürler idealize edilip, doğal olmayan bir perspektifle tasvir edilmiştir. İmparatorluk ailesinin statik, hiyerarşik düzeni alt kısımdaki dinamik figürlerle (dansçılar, müzisyenler, askerler) kontrast yaratır. Yüksek rölyefle figürler yüzeyden çıkıntılıdır. Mermer cilalı yüzeyi ışık-gölge oyunlarıyla dramatik etki yaratarak detayları vurgular. Askeri figürlerin zırh detayları ve imparatorun giysileri ince işçilikle hazırlanmıştır. Hristiyan monogramının eklenmesi dini ve siyasi mesajların birlikteliğini gösterir (Fine, 2014: 105; Elsner, 1998: 75; Kalavrezou, 2003: 54).

Kuzey yüzü, gerçekçilik ve idealizasyon arasında ikonografik denge kurar. Aile figürleri idealize, durgun, ilahi otorite vurgusu yapar. Dansçı ve müzisyenler ise dinamik pozlarda, gerçekçi giysi detaylarıyla Hipodrom'un canlı atmosferini yansıtmaktadır.

Askeri teçhizat ve semboller ise sahnelere gerçekçilik katmaktadır. Bu denge sahnelerin estetik ve ideolojik mesajlarını güçlendirir (Fine, 2014: 105; Kiilerich, 1993: 69; McCormick, 1986: 50).

Malzeme, yüksek kaliteli Prokonnesos mermeridir. Paneller yaklaşık 1,5 m yüksekliğinde, 3 m genişliğinde olup kaidenin taş bloklarına monte edilmiştir. Yüksek rölyef tekniğiyle figürler 15-20 cm çıkıntılı oyulmuştur, neredeyse serbest heykel etkisi yaratır. Mermer kesimi ve montajı Roma mühendisliğinin hassasiyetiyle yapılmıştır. Paneller yapısal bütünlüğü bozmadan sabitlenmiştir. Mermerin parlaklığı sahnelerin görselliğini artırır (Bassett, 2004: 91; Kiilerich, 1993: 68; Fine, 2014: 104). Theodosius'un kathismada oturduğu sahne hacimsel derinliğe sahiptir. İmparator giysilerindeki kıvrımlar, zafer tacı, diadem detayları keski ve küçük matkapla işlenmiştir. Barbarların teslimiyet sahneleri derin oyma ile vurgulanmıştır. Askerlerin zırhı (lorica squamata/segmentata) ve kalkanlar ince detaylı oyulmuştur. Dansçı ve müzisyenlerin hareketleri derin oymalarla aktarılır. Bu teknik ışık-gölgeyle birlikte dramatik etki sağlar ve Geç Antik sanatın teknik ustalığını sergiler (Elsner, 1998: 74; McCormick, 1986: 49; Kalavrezou, 2003: 53).

Güney, Batı ve Doğu yüzleri askeri disiplin ve gücü temsil eder. Askerler zırhlı ve ellerinde mızrak, kalkan ve standartlar taşır. Kalkan ve standart sembolleri imparatorluk ve ordunun sadakatini gösterir (McCormick, 1986: 50; Fine, 2014: 105; Kiilerich, 1993: 69).

Bu yüzlerde barbar teslimiyet sahnelerinin altında dansçı, müzisyen ve izleyici grubu vardır. Dansçılar hareketli betimlenmişken müzisyenler kithara, trompet gibi enstrüman çalar haldedir. Küçük betonlar ve dinamik pozlar imparatorun statik görüntüsüyle zıtlık yaratır. Bu sahneler Hipodrom'un sosyal rolü ve Theodosius'un halkla bağını vurgular (Bassett, 2004: 91; McCormick, 1986: 48; Fine, 2014: 104) (Levha 110).

Theodosius tasviri idealize yüz ifadeleri ve statik pozlarla ilahi otoriteyi yansıtır. Barbarların teslimiyet pozları, dansçıların hareketi ve müzisyenlerin enstrümanları gerçekçi detaylarla betimlenmiş, Hipodrom'un canlı atmosferi sağlanmıştır. Bu denge estetik ve ideolojik mesajları güçlendirir (Fine, 2014: 105; Kiilerich, 1993: 69; McCormick, 1986: 50).

5.9. Roma Heykeltıraşlığındaki Barbar Tasvirlerinin İkonografik ve Stilistik Özelliklerinin Kültürel ve Politik Bağlamda Değerlendirilmesi

Roma sanatında barbar figürlerinin ikonografik ve stilistik temsilleri, yalnızca estetik veya biçimsel tercihlerle açıklanamayacak kadar güçlü bir kültürel ve ideolojik derinlik taşır. Bu temsiller, Roma'nın kendi kimliğini "öteki" üzerinden tanımlama biçiminin görsel bir yansımasıdır. Barbarların heykeltıraşlıkta betimleniş biçimleri, Roma'nın kendisini hem üstün hem de medeniyetin merkezi olarak konumlandırdığı bir ideolojik söylemi destekler. Bu bağlamda ikonografi ve üslup, Roma kimliğini yeniden üreten bir kültürel anlatı aracı haline gelmiştir (Vlassopoulos, 2018: 77; Miller, 2015: 64; Ferris, 2000: 12).

Barbar figürleri, erken imparatorluk döneminden itibaren hem kamusal anıtlarda hem de özel mekanlarda, Roma'nın askeri ve ahlaki erdemlerini vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Özellikle Galyalı figürleri, dramatik yüz ifadeleri, dinamik pozisyonları ve doğal vücut hatlarıyla hem düşmanın gücünü hem de Roma'nın zaferinin kaçınılmazlığını sembolize eder. Bu figürlerdeki "yüce yenilgi" teması, düşmanına bile asalet atfeden Roma'nın kendini "merhametli fatih" olarak konumlandıran ideolojik söylemini güçlendirir (Ferris, 2000: 44; Clausen, 2015: 139).

Trajanus Sütunu ve Marcus Aurelius Sütunu gibi anlatısal anıtlarda ise barbar figürlerinin stilistik farklılıkları dikkat çekicidir. Bu sütunlarda, barbarlar genellikle çıplak ayaklı, sakallı, kalın saçlı, bazen zincirlenmiş veya diz çökmüş biçimde tasvir edilir. Bu betimleme tarzı, Roma vatandaşlarının düzenli ve orantılı duruşlarıyla bilinçli bir tezat oluşturur (Beckmann, 2011: 114). Trajanus Sütunu'ndaki Dacialılar örneğinde olduğu gibi, düşmanın bireyselliği ve etnografik özellikleri korunarak işlenmiş olup bu durum, Roma'nın "medeniyet karşısında barbarlık" ikiliğini somutlaştıran bir görsel stratejiye dönüşmüştür. Ancak bu detaylı etnografik betimleme, düşmana saygıdan ziyade, Roma'nın kültürel üstünlüğünü daha görünür kılmak amacı taşır (Miller, 2015: 68; Vlassopoulos, 2018: 83).

Bu dönemlerde üslup, yalnızca figürlerin biçimsel özelliklerini değil, aynı zamanda Roma toplumunun zihinsel haritasını da yansıtır. Özellikle yüksek rölyef tekniğinde görülen yoğun hareket, karmaşık kompozisyon ve teatral ifadeler, Roma'nın savaş ve fetih anlatısına duygusal bir derinlik kazandırır. Bu dramatik yoğunluk, izleyicinin yalnızca görsel bir sahneye değil, ideolojik bir hikâyeye tanık olmasını sağlar. Pogorletskiy ve Söllner (2020: 92) bu anlatısal kurguyu "duygusal empati aracılığıyla meşrulaştırılan fetih" olarak tanımlar. Bu yönüyle Roma heykeltıraşlığı, yalnızca olayları betimlemez; aynı zamanda Roma'nın politik erdemlerini, tanrısal kaderini ve kültürel misyonunu duyusal bir biçimde aktarır (Clausen, 2015: 138; Von Blanckenhagen, 1957: 59; Pirson, 1996: 211).

Aphrodisias Sebasteion rölyefleri gibi örneklerde de barbar figürlerinin idealize edilmiş biçimde temsil edilmesi, imparatorun kozmik otoritesini ve Roma'nın evrensel düzenini vurgular (Bahri Kılınçel, 2023: 56; Kiilerich, 1993: 88). Buradaki ikonografi, yalnızca fethedilen halkları değil, Roma'nın dünya üzerindeki düzen kurucu misyonunu da simgeler. Benzer biçimde Septimius Severus Zafer Kemeri ve Konstantinus Kemeri'ndeki barbar tasvirleri, artık bireysellikten uzak, tipikleşmiş ve sembolik bir

yapıya bürünmüştür. Bu geç dönem örneklerinde figürlerin anonimleşmesi, Roma sanatında "gerçek barbar"dan ziyade "barbarlığın kavramsal temsili"ne geçişi gösterir (Mathisen, 2011: 233; Smith, 2013: 104).

Stilistik açıdan, barbar figürlerinde genellikle belirgin kas yapısı, güçlü mimik, kalın elbise dokuları ve doğaya yakın bir hareket dili tercih edilmiştir. Bu unsurlar, barbarın "doğal" ama "medeniyetten uzak" kimliğini pekiştirir. Roma vatandaşları ise orantılı beden, durağanlık ve ölçülülükle temsil edilmiştir. Bu karşıtlık, kültürel bir hiyerarşinin görsel ifadesidir: Roma rasyonel, ölçülü ve düzenlidir; barbar ise duygusal, kaotik ve bedensel olarak abartılıdır (Schneider, 1996: 105; Ferris, 2000: 52; Miller, 2015: 67; Pogorletskiy & Söllner, 2020: 90). Ancak bu karşıtlığın estetik değeri küçümsenemez; barbar figürleri, dramatik gücü ve duygusal gerçekçiliğiyle Roma sanatına dinamizm kazandırmıştır (Brilliant, 1967: 92; Beckmann, 2011: 116).

Bu ikonografik dilin kültürel bağlamı, Roma'nın "öteki"yi yalnızca düşman olarak değil, aynı zamanda kendi ideolojik meşruiyetinin temeli olarak görmesiyle ilgilidir. Barbarın temsilindeki abartılı jestler, yabancı kıyafetler, sakallar ve zincirlenme sahneleri, Roma kimliğini tersinden yücelten bir ayna işlevi görür (Ferris, 2000: 45; Vlassopoulos, 2018: 80). Roma sanatı, bu yönüyle bir kimlik politikası pratiğidir: estetik temsilaracılığıyla medeniyet kavramını biçimlendiren kültürel bir araç (Miller, 2015: 69; Smith, 2013: 108). Bu durum, Roma izleyicisinin anıtlara baktığında yalnızca sanatsal bir kompozisyon değil, kendi kültürel üstünlüğünü teyit eden bir "dünya düzeni" görmesini sağlamıştır (Pirson, 1996: 212; Clausen, 2015: 140).

Sonuç olarak, Roma heykeltıraşlığında barbar tasvirlerinin ikonografik ve stilistik özellikleri, kültürel kimlik inşasının görsel araçlarıdır. Her dönem, kendi ideolojik ihtiyacına uygun bir barbar tipi yaratmıştır: erken dönemlerde kahramanca direnen asil düşman, yüksek imparatorluk döneminde medeniyete boyun eğen figür ve geç antik dönemde artık yalnızca kaosun soyut sembolü haline gelen anonim düşman (Beckmann,

2011: 119; Mathisen, 2011: 236). Bu evrim, Roma sanatının kültürel bilinçaltını çözümlemede anahtar işlevi görür. Heykeltıraşlığın biçimsel dili, Roma'nın ideolojik söylemini taşımış; figürlerin jestleri, giysileri ve duruşları aracılığıyla medeniyet ile barbarlık arasındaki kültürel sınırı görünür kılmıştır. Bu nedenle barbar ikonografisi, yalnızca bir estetik olgu değil, Roma dünyasının kendini tanımlama biçiminin en güçlü görsel ifadesidir (Vlassopoulos, 2018: 84; Ferris, 2000: 59; Kuttner, 1995: 228).

Roma heykeltıraşlığında barbar tasvirlerinin ikonografik dili, salt sanatsal bir ifade biçimi olmanın ötesinde, devlet ideolojisinin ve imparatorluk propagandasının görsel aracı olarak işlev görmüştür. Bu temsiller, Roma'nın askeri gücünü, siyasal otoritesini ve medeniyet misyonunu izleyiciye doğrudan aktarabilecek güçlü bir propaganda aracına dönüşmüştür. Sanatsal üslup, burada politik mesajın taşıyıcısı olarak görev yapmakta olup figürlerin düzenlenişi, duruşu, yüz ifadeleri ve mekansal konumlanışı Roma'nın egemenlik söylemini yeniden üretmektedir (Prazak, 2011: 121; Dias, 2023: 43; Ferris, 2000: 35; Harrison, 2012: 114).

Roma devleti, fetihlerin sadece askeri değil, aynı zamanda ideolojik olarak da meşrulaştırılmasına büyük önem vermiştir. Bu nedenle barbar figürlerinin betimlenişi, Roma'nın "barışın ve düzenin getiricisi" rolünü vurgulamak için bilinçli bir biçimde kurgulanmıştır. Seelentag (2011: 92) bu görsel stratejiyi "imperial consensus" kavramıyla açıklar ve sanatın, Roma halkı ile yönetici sınıf arasında ortak bir ideolojik mutabakat yarattığını vurgular. Trajanus Sütunu, bu bağlamda en tipik örneklerden biridir. Burada imparator figürü, ilahi rehberliğin ve politik erdemin sembolü olarak merkezi konumda yer alırken, barbarlar düzensizlik, duygusallık ve teslimiyet sembolleriyle betimlenmiştir. İmparator Trajanus'un hem erdem hem de askeri deha figürü olarak betimlenmesi, Roma'nın "adil savaş" ideolojisini meşrulaştırır. Trajanus'un her sahnede merkezi konumda yer alması, komuta eden bir lider olarak sakin, ölçülü ve tanrısal bir görünüme sahip olması, onun kişisel karizmasını ve politik otoritesini güçlendirir (Schneider, 1996:

145). Bu temsillerdeki amaç, imparatorun yalnızca bir komutan olarak değil, aynı zamanda Roma düzeninin koruyucusu ve uygarlığın taşıyıcısı olarak sunulmasıdır. Böylece sütun, imparatorluk ideolojisinin bir anıtı haline gelir (Ferris, 2000: 67).

Bu anıtlarda ikonografi, yalnızca zaferin betimi değil, aynı zamanda imparatorun erdemlerinin de somutlaştırılmasıdır. İmparator, merhametli fatih ("clementia"), adil yönetici ("iustitia") veya tanrısal düzenin temsilcisi ("pietas") olarak idealize edilir. Bu nitelikler, barbar figürlerinin stilistik karşıtlığıyla daha da vurgulanır: Roma ordusu düzenli, disiplinli ve simetrikken barbarlar kaotik, abartılı ve duygusaldır. Bu görsel zıtlık, Roma'nın ideolojik üstünlüğünü ifade eden temel bir sanatsal stratejidir (Flower, 2020: 91; Köstner, 2019: 154; Östenberg, 2009: 62).

Kompozisyonun ritmi, zaferin kaçınılmazlığını, düzenin yeniden tesis edilişini ve Roma'nın ebedi otoritesini görsel olarak ifade eder (Harrison, 2012: 118). Sütunun anlatı dizisi, sanatın politik işlevinin ötesine geçerek, imparatorun hem askeri hem de ahlaki meşruiyetini vurgulayan bir görsel söyleme dönüşür. Rölyeflerdeki ayrıntı, izleyiciye tarihsel gerçeklik hissi verirken, anlatının kurgusal ve yönlendirilmiş yapısı imparatorluk gücünü yüceltir. Bu durum, görsel propagandanın en etkili biçimlerinden biridir. Çünkü izleyici, tarihsel bir anlatıya tanık olduğunu düşünürken aslında ideolojik bir temsilin içine çekilir (Beckmann, 2011: 78; Bahri Kılınçel, 2023: 210).

İkonografik olarak, barbar figürlerinin diz çökmesi, zincirlenmesi veya yere bakması gibi eylemler, Roma'nın politik gücünü temsil eden sembolik jestlerdir. Bu sahnelerde imparator, fiziksel olarak üstün bir konumda, barbar ise aşağıda konumlandırılır. Bu düzen, imparatorluk hiyerarşisini ve ilahi meşruiyeti pekiştirir (Ferris, 2000: 40; Dias, 2023: 45). Benzer biçimde, Marcus Aurelius Sütunu'ndaki barbar sahnelerinde figürlerin biçimsel deformasyonları —bükülmüş bedenler, acı içindeki yüzler, dramatik jestler— Roma'nın politik ideolojisinin duygusal bir yansımasıdır.

Flower (2020: 88) ve Köstner (2019: 152) bu dramatik yoğunluğu, Roma izleyicisinin kolektif bilinçaltına işleyen bir zafer anlatısının parçası olarak değerlendirir.

Politik açıdan, barbar temsilleri izleyicinin kimlik algısını yönlendiren bir propaganda aracına dönüşür. Halk, bu anıtları yalnızca bir tarih anlatısı olarak değil, kendi düzenli ve üstün kimliğinin teyidi olarak okur. Özellikle şehir merkezlerinde yer alan zafer anıtları, Roma vatandaşının kolektif belleğinde "medeniyetin sınırlarını" yeniden üretir (Prazak, 2011: 130; Harrison, 2012: 123). Östenberg (2009: 67) bu görsel anlatıların imparatorluk kamuoyunu "sürekli bir zafer atmosferi" içinde tuttuğunu belirtir. Bu durum, Roma'da sanatın politik doğasının ne kadar bilinçli yönetildiğini gösterir.

Barbarların ikonografik temsilinde kullanılan stilistik aşırılıklar (örneğin yüzlerdeki gerilim, kıyafetlerin hareketi, kasların abartısı) yalnızca estetik değil, politik bir anlam taşır. Bu biçimsel tercihler, Roma'nın düşmanını duygusal olarak "ötekileştirme" aracıdır. (Ferris 2000: 47) bu anlatı biçimini "victory realism" olarak adlandırır ve düşmanın gerçekçi betimlenişi, Roma'nın zaferinin daha inandırıcı kılınmasını sağlamaktadır. Bu tür üslup, Trajanus Sütunu'nda sistematik bir şekilde uygulanmış, her sahne izleyicide hem empati hem üstünlük duygusu yaratacak biçimde kurgulanmıştır (Dias, 2023: 46; Harrison, 2012: 126).

Bununla birlikte, Roma heykeltıraşlığındaki politik ikonografi yalnızca askeri zaferi değil, aynı zamanda imparatorluk ideolojisinin sürekliliğini de temsil eder. Geç Antik Dönem'e ait örneklerde, özellikle Konstantinus Kemeri ve Theodosius Obeliski gibi anıtlarda, barbar figürleri artık bireysel özelliklerinden arındırılmış, tipikleşmiş sembollere dönüşür. Bu anonimleşme, Roma'nın politik evreninde "düşmanın" artık fiziksel değil, kavramsal bir tehdit haline geldiğini gösterir (Durugönül, 2024: 57; Kaplan, 2023: 102; Serra, 2021: 211). Böylece ikonografik üslup, dönemin politik paradigmasına göre evrilmiştir: erken imparatorlukta kişisel kahramanlık ve clementia, yüksek

imparatorlukta ilahi düzen ve evrensel barış, geç dönemde ise teolojik meşruiyet ve tanrısal iktidar temaları ön plandadır (Ferris, 1997: 52; Harrison, 2012: 130).

Bu politik işlev, sanatın üretim koşullarıyla da doğrudan ilişkilidir. Kamusal alandaki anıtlar, yalnızca yönetici sınıfın değil, halkın da ideolojik yönlendirilmesi amacıyla konumlandırılmıştır. Durugönül (2024: 61) ve Kaplan (2023: 105) bu tür heykel programlarının farklı izleyici katmanlarına göre kurgulandığını vurgular: elit sınıf için Roma erdemlerini yücelten alegorik bir mesaj, halk içinse somut ve duygusal bir zafer temsili sunulmuştur. Böylece stil ve ikonografi, politik anlamın toplumsal dolaşımını sağlayan araçlar haline gelmiştir. Ayrıca, sütun üzerindeki ikonografik bütünlük Roma toplumuna "kolektif bir kimlik" sunar. Bu kimlik, ortak zafer anlatısı etrafında birleştirilmiş bir Roma halkını imler (Miller, 2015: 201). Bu tür anıtların kamusal alanlarda yükseltilmesi, imparatorun varlığını şehir dokusuna ve halkın günlük yaşamına dahil eder. Sütun böylece hem bir "hatırlama makinesi" işlevi görür hem de geçmiş zaferleri ve mevcut otoriteyi daima yeniden üretir (Vlassopoulos, 2018: 67; Pogorletskiy & Söllner, 2020: 193).

Sonuç olarak, Roma heykeltıraşlığında barbar tasvirlerinin ikonografik ve stilistik özellikleri, politik bağlam içinde değerlendirildiğinde, devlet ideolojisinin en etkili iletişim biçimlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Figürlerin kompozisyonel düzeni, imparatorun konumu, düşmanın betimleniş tarzı ve anlatısal üslup bir bütün olarak Roma'nın meşruiyet söylemini pekiştirir. Bu üslup, yalnızca sanatın diliyle değil, aynı zamanda politik anlamın görsel kodlarıyla işler. Böylece Roma heykeltıraşlığı, bir sanat üretimi olmanın ötesinde, "imparatorluk söyleminin mermeri" haline gelir; her figür, Roma'nın siyasal kimliğinin yeniden üretildiği bir propaganda aracıdır (Dias, 2023: 48; Seelentag, 2011: 98; Harrison, 2012: 132; Kaplan, 2023: 108).

SONUÇ

Antik Roma heykeltıraşlığında barbar betimlemelerinin ikonografik ve stilistik özelliklerini kültürel ve politik bağlamda inceleyen bu çalışma, Roma İmparatorluğu'nun görsel sanat aracılığıyla kendi kimliğini nasıl inşa ettiğini ve "öteki"yi nasıl tanımladığını ortaya koymuştur. Barbar tasvirleri, yalnızca estetik bir unsur olmanın ötesinde, Roma'nın fetih ideolojisini, kültürel üstünlüğünü ve siyasi propagandasını somutlaştıran bir araç olarak işlev görmüştür. Bu tasvirler, Yunan dünyasından miras alınan barbar kavramını Roma'nın genişleyen imparatorluk bağlamında yeniden yorumlayarak, medeniyet ile barbarlık arasındaki ikiliği pekiştirmiştir. Araştırmanın bulguları, barbar figürlerinin Roma sanatında dinamik bir evrim geçirdiğini göstermektedir: Erken Cumhuriyet dönemindeki basit ve stereotipik betimlemelerden, Yüksek İmparatorluk dönemindeki detaylı etnografik anlatılara ve Geç Antik Dönem'deki sembolik ve soyutlaşmış temsillere kadar uzanan bir süreç izlenmiştir. Bu evrim, Roma'nın kendi kültürel hegemonyasını sürekli olarak yeniden üretme çabasının belirgin bir yansımasıdır.

Çalışmanın temel argümanı, barbar tasvirlerinin Roma kimliğinin inşasında merkezi bir rol oynadığıdır. Yunan dünyasında dilsel ve kültürel bir ayrım olarak ortaya çıkan barbar kavramı, Roma'da ideolojik bir propaganda aracına dönüşmüştür. Örneğin, Trajanus Sütunu gibi anıtsal eserlerde Dacialı barbarların bireysel ve etnografik özellikleri korunarak betimlenmesi, Roma'nın "medeniyet karşısında barbarlık" ikiliğini somutlaştıran bir görsel strateji olarak işlev görmüştür. Bu betimlemeler, düşmana saygıdan ziyade, Roma'nın kültürel üstünlüğünü daha görünür kılmak amacıyla kullanılmıştır. Bu ikonografik unsurlar, barbarın "doğal ama medeniyetten uzak" kimliğini pekiştirirken, Roma vatandaşlarını orantılı beden, durağanlık ve ölçülülükle temsil ederek kültürel hiyerarşiyi görsel olarak ifade etmiştir. Bu karşıtlık, Roma

sanatının estetik değerini artırırken, aynı zamanda izleyicinin kolektif bilinçaltında medeniyet sınırlarını yeniden üretmiştir.

Kültürel bağlamda, barbar tasvirleri Roma'nın "öteki"yi kendi ideolojik meşruiyetinin temeli olarak kullanmasıyla doğrudan ilişkilidir. Barbarın abartılı jestleri, yabancı kıyafetleri ve teslimiyet sahneleri, Roma kimliğini tersinden yücelten bir ayna işlevi görmüştür. Bu tasvirler, Roma izleyicisinin anıtlara baktığında kendi kültürel üstünlüğünü teyit eden bir "dünya düzeni" görmesini sağlamış, böylece sanat bir kimlik politikası pratiğine dönüşmüştür. Politik açıdan ise, bu tasvirler imparatorluk propagandasının en etkili aracı olmuştur. Trajanus Sütunu gibi eserler, imparatorun erdemlerini (clementia, iustitia, pietas) barbar figürlerinin karşıtlığıyla vurgulayarak, Roma'nın adil savaş ideolojisini meşrulaştırmıştır. Bu görsel stratejiler, izleyiciyi tarihsel bir anlatıya tanıklık ettirirken, aslında ideolojik bir temsilin içine çekmiş, böylece Roma'nın evrensel hakimiyetini pekiştirmiştir.

Romalı sanatçılar, heykeltıraşlık eserlerinde barbar betimlemelerini ideolojik bir araç olarak kullanarak Roma'nın askeri üstünlüğünü ve kültürel egemenliğini vurgulamışlardır. Trajanus Sütunu'nda Dacialı barbarlar, uzun saçları, sakalları ve falx gibi geleneksel silahlarıyla tasvir edilerek, Roma askerlerinin düzenli zırhları ve disiplinli duruşlarıyla bilinçli bir karşıtlık oluşturulmuştur. Bu betim, barbarların kaotik ve medeniyetten uzak doğasını simgeleyerek Roma'nın düzen getirici rolünü güçlendirmiştir (Rossi, 1971: 89). Marcus Aurelius Sütunu'nda ise barbar figürleri diz çökmüş, zincirlenmiş veya acı içinde betimlenmiş olup savaşın vahşetini ve Roma'nın merhametini (clementia) aynı anda yansıtan bir anlatı kurgusu sunulmuştur. Sütundaki dinamik kompozisyon, barbarların bireysel acılarını öne çıkarırken, imparatorun sakin duruşu Roma'nın ahlaki üstünlüğünü vurgulamaktadır (Kleiner, 1992: 265-266). Bu betimlemeler, barbarları yalnızca düşman olarak değil, Roma kimliğinin ters yansıması

olarak konumlandırarak izleyiciye kültürel hiyerarşiyi görsel olarak hatırlatır (Ferris, 2000: 45).

Barbar tasvirlerinin stilistik özellikleri, Roma heykeltıraşlığında dönemsel evrimler göstererek politik ihtiyaçların değişimini yansıtır. Augustus dönemindeki Prima Porta Heykeli'nde Parth barbarları, teslimiyet pozisyonunda ve idealize edilmiş beden yapılarıyla tasvir edilerek, heykelin zırhındaki rölyefler aracılığıyla Roma'nın diplomatik zaferini simgeleyen bir ikonografi sunar. (Zanker, 1988: 189-190). Buna karşılık, Konstantinus Kemeri'nde spolia yöntemiyle önceki dönemlerden alınmış rölyefler kullanılarak Dacialı ve Germen barbarlar anonimleşmiş sembollere dönüşür. Bu yaklaşım, geç antik dönemin teolojik meşruiyet arayışını yansıtarak barbarı bireysel bir tehdit olmaktan çıkarıp kavramsal bir kaos simgesi haline getirmektedir (Ferris, 2013: 56). Stilistik geçiş, Roma sanatının içerik odaklı yapısını ortaya koyar; barbarların abartılı jestleri ve duygusal ifadeleri, yüksek rölyef tekniğiyle derinlik kazandırılarak izleyicinin duygusal katılımını artırırken, Roma figürlerinin ölçülü duruşuyla tezat oluşturmaktadır (Hölscher, 2004: 22).

Etnografik detaylarla zenginleştirilen barbar betimlemeleri, Roma heykeltıraşlığında kültürel stereotipleri pekiştirir. Tropaeum Traiani Anıtı'ndaki metoplarda Dacialılar, falx silahları, kürk kıyafetleri ve savaşçı duruşlarıyla gerçekçi bir şekilde işlenmiş olup bu detaylar, Roma'nın düşmanını tanıma ve propaganda aracı olarak kullanma stratejisini yansıtmaktadır (Fulger, 2020: 5). Bu etnografik yaklaşım, Aristoteles'in "doğal köleler" fikrinden etkilenmiş olup, barbarların fiziksel abartıları (örneğin kalın sakallar, vahşi bakışlar) kültürel aşağılığı simgeleyen bir araç haline gelmiştir (Isaac, 2014: 126).

Kamusal anıtların yanı sıra özel bağlamlarda da barbar tasvirleri ideolojik bir rol üstlenir. Saepinum Propylon Heykelleri'nde Samnit barbarlar, zincirlenmiş ve aşağılanmış halde betimlenerek, Roma'nın eyaletlerdeki entegrasyon politikasını yansıtır.

Bu heykeller, imparatorluğun periferik bölgelerindeki otoritesini güçlendirmek için yerel bağlamda kullanılır (Gaggiotti, 1985: 47). Beneventum Trajanus Kemeri'nde ise barbarlar, detaylı kıyafet ve silahlarla teslimiyet sahnelerinde işlenmiş olup bu betim, Roma'nın ekonomik kazanımlarını (örneğin Dacia madenleri) simgeleyen bir anlatı oluşturarak barbarların kaotik gruplar halindeki tasviri, Roma askerlerinin simetrik düzeniyle karşıtlık kurmaktadır (Truesdell Merrill, 1901: 46). Bu çeşitlilik, barbar betimlemelerinin yalnızca askeri zaferi değil, Roma'nın asimilasyon stratejisini de desteklediğini gösterir. Barbarlar, zamanla Roma vatandaşlığına erişilebilir bir kategori olarak sunulurken, heykeltıraşlıkta "öteki"nin vurgulanması ideolojik tutarlılık sağlar (Bonfante, 2011: 25).

Barbar tasvirleri dramatik gerçekçilikle işlenerek izleyicide hem empati hem de üstünlük duygusu uyandırır. Marcus Aurelius Kemeri'ndeki rölyeflerde barbar kadın ve çocuklar yaslı pozisyonlarda betimlenmiş olup bu sahneler, Roma'nın merhametini öne çıkarırken, barbarların duygusal abartıları savaşın insani maliyetini propaganda amacıyla kullanır. Yüksek rölyef tekniği ise sahnelere kattığı dinamizm neticesinde, bu amacı gerçekleştirmeye yönelik olarak oldukça etkili bir araç haline gelmiştir. (Strong, 1988: 221). Aphrodisias Sebasteion rölyeflerinde ise Galyalı barbarlar, idealize edilmiş yenilgi pozlarında gösterilmiş, polychromy izleriyle antik dönemde daha canlı renklerle vurgulanarak kültürel farklılıkları öne çıkarılmıştır (Brinkmann, 2007: 60). Bu teknikler, barbarları estetik bir karşıtlık unsuru olarak konumlandırır; dinamik bedenleri, Roma figürlerinin durağanlığıyla tezat oluşturarak medeniyet ile barbarlık arasındaki sınırı keskinleştirir (Schneider, 1996: 105).

Barbar tasvirlerinin ikonografik evrimi, Roma heykeltıraşlığında politik bağlamla iç içe geçerek dönemsel anlamlar kazanır. Basilika Aemilia Frizleri'nde erken dönem barbar tasvirleri, mitolojik unsurlarla karışarak Roma'nın kuruluş efsanelerini barbar tehditleriyle bağdaştırır. Frizdeki savaş sahneleri, barbarları vahşi ve düzensiz olarak

göstererek Cumhuriyet dönemi ideolojisini yansıtır (Grunow Sobocinski ve Wolfram Thill, 2015: 350). Geç antik dönemde, Theodosius Obeliski Kaidesi'ndeki barbar teslimiyet sahneleri, dansçı ve müzisyenlerle birleştirilerek Hipodrom'un sosyal atmosferini entegre eder. Barbar figürleri, imparatorun statik otoritesi altında ezilmiş halde betimlenerek Roma'nın dini ve politik meşruiyetini pekiştirir (Kiilerich, 1993: 69). Bu evrim, barbar tasvirlerinin durağan olmadığını, imparatorluk ihtiyaçlarına göre yeniden şekillendiğini gösterir (Forsén ve Lampinen, 2024: 13).

Sürekli üslup (continuous narrative) kullanılan anlatısal sütunlar ve kemerlerde, barbar tasvirleri zaman ve mekân boyutunu aşan bir ideolojik kurgu yaratır. Trajanus Sütunu'nda barbar sahneleri, sütunun spirali boyunca artan yoğunlukla betimlenmiş olup yaralı bedenler ve kaçış pozisyonları, sütunun matematiksel tasarımıyla birleşerek estetik bir bütünlük sağlanmıştır (Torre, 2018: 1018). Septimius Severus Zafer Kemeri'nde barbarlar anonim gruplar halinde gösterilmiş, bu da geç dönem sanatının sembolizme kayışını yansıtmıştır. Barbar figürleri, Roma standartlarının altında ezilmiş halde konumlandırılarak imparatorun evrensel hakimiyetini simgelenmiştir (Elsner, 1998: 74). Bu anlatısal teknikler, barbar betimlemelerini tarih yazımının bir parçası haline getirerek stilistik abartılar, izleyicinin kolektif belleğinde Roma üstünlüğünü kalıcı kılmıştır (De Angelis, 2014: 91).

Barbar tasvirleri, maddi kültürün toplumsal rolünü aydınlatarak Roma'nın eyalet politikalarını yansıtır. Tropaeum Traiani'nin metoplarında barbarlar, yerel taş işçiliğiyle işlenerek eyalet halkına Roma propagandasını aşılar. Sakatlama ve ölüm sahneleri, fetihlerin ekonomik ve stratejik kazanımlarını görselleştirir (Wolfram Thill, 2011: 285).

Roma sanatında barbar tasvirlerinin kökeni, Erken Cumhuriyet döneminde (M.Ö. 5.-3. yüzyıl) Roma'nın İtalik komşu halklarla olan çatışmalarına dayanır. Bazilika Aemilia Frizleri gibi erken dönem eserler, Roma'nın kuruluş mitlerini ve komşu halklarla ilişkilerini dramatize ederken, barbar tasvirleri henüz tam anlamıyla stereotipik bir

ikonografiye sahip değildir (Kleiner 1992, 58). Bu dönemde, Sabine veya Samnit gibi halklar, Roma ile benzer kültürel özellikler taşıdığından, “barbar” kavramı daha az belirgin bir şekilde işlenmiştir (Strong 1988, 105).

Julius-Claudius sülalesi döneminde, barbar betimlemeleri Roma heykeltıraşlığında diplomatik zaferleri ve imparatorluk düzenini vurgulayan bir ideolojik araç olarak şekillenmiş, bu tasvirler Augustus'un Pax Romana politikalarıyla doğrudan ilişkili sosyolojik bir kimlik inşasını yansıtmıştır. Prima Porta Augustus Heykeli'ndeki Parth barbarlarının uzun tunikler ve yaylarla teslimiyet pozisyonlarında işlenmesi, Augustus'un M.Ö. 20'deki diplomatik başarılarını simgeleyerek, Roma'nın askeri olmayan fetihlerini öne çıkarır; bu betimleme, imparatorun barış ve refah vizyonunu pekiştiren bir propaganda unsuru olarak, sosyolojik açıdan Roma toplumunun doğu tehditlerine karşı üstünlüğünü güçlendirir (Zanker, 1988: 189). Bu dönemdeki heykeltıraşlık, barbar tasvirlerini bireysel kimliklerden ziyade sembolik bir "öteki" olarak genelleştirerek, Augustus'un monarşik otoritesini meşrulaştıran bir sosyolojik anlatı oluşturur (Kleiner, 1992: 65).

Flavius sülalesi altında, barbar betimlemeleri Roma heykeltıraşlığında daha dramatik ve zafer odaklı bir tarza evrilmiş, bu değişim Vespasianus ve Titus'un Yahudi Savaşı gibi siyasi krizleri yönetme stratejileriyle şekillenmiştir. Titus Kemeri'ndeki barbar tasvirleri, Flaviusların askeri başarılarını abartılı jestlerle yansıtır; burada Yahudi barbarlar, Roma'nın triumphal alaylarında esir olarak betimlenerek, sülalenin iç savaş sonrası meşruiyet arayışını sosyolojik bir bağlamda pekiştirir, zira bu sahneler Roma toplumunun kolektif zafer duygusunu güçlendirir (Strong, 1988: 105). Domitianus dönemi eserlerinde barbar figürleri, imparatorun Germen fetihlerini simgeleyen rölyeflerde kaotik gruplar halinde işlenir; bu, sülalenin siyasi istikrarı askeri zaferlerle sağlama çabalarını yansıtırken, sosyolojik olarak Roma elitinin barbar tehditlerine karşı korku ve üstünlük duygularını manipüle eder (Ferris, 2000: 44). Flavius heykeltıraşlığı,

barbar tasvirlerini bireyselleştirmeden toplu yenilgi sahnelerine odaklayarak, sülalenin monarşik gücünü yücelten bir ideolojik çerçeve sunar; örneğin, Vespasianus'un barış tapınaklarındaki dolaylı barbar imaları, Roma toplumunun savaş sonrası yeniden yapılanma sürecini simgeler (Hölscher, 2004: 20).

Nerva-Trajanus sülalesi döneminde, barbar betimlemeleri Roma heykeltıraşlığında etnografik detaylarla zenginleştirilmiş bir gerçekçiliğe dönüşmüş, bu evrim Trajanus'un Dacia fetihleri gibi genişleme politikalarıyla doğrudan bağlantılı sosyolojik bir kimlik pekiştirmesini yansıtır. Trajanus Sütunu'ndaki Dacialı barbarların falx silahları ve kürk kıyafetleriyle detaylı tasviri, imparatorun askeri kampanyalarını belgeleyen bir siyasi propaganda aracı olarak işlev görür; bu, sülalenin fetih odaklı ideolojisini, Roma toplumunun sınır güvenliği ve ekonomik kazanımlarına (altın madenleri) bağlayarak sosyolojik bir bağlamda meşrulaştırır (Rossi, 1971: 86). Beneventum Trajanus Kemeri'ndeki barbar teslimiyet sahneleri, Nerva-Trajanus sülalesinin optimus princeps imajını barbar kaosuna karşı düzen getirici olarak konumlandırır. Burada barbar giysileri ve ekipmanları, Roma'nın kültürel üstünlüğünü vurgulayan bir sosyolojik karşıtlık yaratır. Zira sülalenin siyasi istikrarı barbar tehditlerini yenme üzerine kurulmuştur (Truesdell Merrill, 1901: 45). Bu dönem heykeltıraşlığı, barbar figürlerini sınırlı bireyselleştirmeyle (örneğin, yaralı savaşçılar) işleyerek, Trajanus'ın evlat edinme sistemiyle şekillenen sülale sürekliliğini sosyolojik bir anlatıya dönüştürür; Tropaeum Traiani Anıtı'ndaki Dacialı metopları, eyaletlerdeki sosyolojik entegrasyonu teşvik eden bir siyasi mesaj verir (Fulger, 2020: 5).

Antoninus sülalesi altında, barbar betimlemeleri Roma heykeltıraşlığında duygusal ve dramatik bir yoğunluğa evrilmiş, bu değişim Hadrianus ve Marcus Aurelius'un felsefi eğilimli yönetimleriyle ilişkili siyasi krizleri (Markoman Savaşları) yansıtır. Marcus Aurelius Sütunu'ndaki Germen barbarların kısa tunikler ve mızraklarla betimlenmesi, sülalenin kuzey sınırlarındaki savunma politikalarını simgeler. Burada

barbar tasvirleri, Roma toplumunun barbar istilalarına karşı korku ve direnç duygularını sosyolojik bir bağlamda kanalize eder (Kleiner, 1992: 266). Antonine rölyeflerindeki barbar kadın ve çocukların yaslı pozisyonları, Marcus Aurelius'un clementia erdemini vurgulayarak, sülalenin Stoacı ideolojisini siyasi bir araç haline getirir; bu, Roma elitinin barbar entegrasyonuna yönelik sosyolojik tutumlarını şekillendirir (Strong, 1988: 221). Sülalenin siyasi istikrar arayışı, barbar betimlemelerini bireysel acı ifadeleriyle zenginleştirerek, Roma toplumunun savaşın insani maliyetini kabul eden bir sosyolojik bakış açısını teşvik eder; örneğin, Marcus Aurelius Kemeri'ndeki sahneler, imparatorun Markoman fetihlerini kutlarken, barbarı asil bir rakip olarak konumlandırır (Beckmann, 2011: 114).

Severus sülalesi döneminde, barbar betimlemeleri Roma heykeltıraşlığında sembolik ve anonim bir tarza kaymış, bu evrim Septimius Severus'un iç savaş sonrası meşruiyet mücadelesiyle şekillenmiştir. Septimius Severus Zafer Kemeri'ndeki Parth barbarlarının uzun tunikler ve yaylarla genelleştirilmiş tasviri, sülalenin doğu ve kuzey fetihlerini siyasi bir zafer anlatısına dönüştürür; burada barbar giysileri, Roma toplumunun askeri üstünlük duygusunu sosyolojik bir bağlamda pekiştirir (Elsner, 1998: 74). Ludovisi Savaş Lahdi'ndeki Galat barbarlarının karikatürize edilmiş ifadeleri ve kaba kıyafetleri, Severus sülalesinin kriz dönemindeki siyasi istikrarsızlığını yansıtır; bu, Roma elitinin barbar tehditlerine karşı korku ve küçümseme karışımı bir sosyolojik tutumu simgeler (Zucker ve Harris, 2015: n/a). Sülalenin Afrika kökenli kökenleri, barbar betimlemelerini daha kapsayıcı bir imparatorluk ideolojisiyle birleştirerek, Roma toplumunun etnik çeşitliliğini sosyolojik bir bağlamda meşrulaştırır; lahitteki kaotik kompozisyon, Severus siyasi propaganda stratejilerini barbarı evrensel bir düşman olarak konumlandırarak güçlendirir (Ferris, 2000: 52).

Konstantinus sülalesi döneminde, barbar betimlemeleri Roma heykeltıraşlığında spolia ve sembolik bir anonimliğe dönüşmüş, bu değişim Konstantinus'un

Hıristiyanlaşma ve iç savaş politikalarıyla ilişkili sosyolojik bir dönüşümü yansıtır. Konstantinus Kemeri'ndeki Dacialı ve Germen barbarlarının önceki dönem rölyeflerinden alınmış anonim tasvirleri, sülalenin siyasi meşruiyetini "iyi imparatorlar" (Trajanus, Marcus Aurelius) geleneğiyle bağdaştırır; burada barbar giysileri ve ekipmanları, Roma toplumunun dini ve kültürel geçiş sürecini sosyolojik bir bağlamda simgeler (Ferris, 2013: 106). Theodosius Obeliski Kaidesi'ndeki barbar teslimiyet sahneleri, Konstantinus sülalesinin teolojik otoritesini barbar kaosuna karşı düzen getirici olarak konumlandırır (Kiilerich, 1993: 69). Sülalenin siyasi konsolidasyonu, barbar betimlemelerini bireysel kimliklerden soyutlayarak, Hıristiyan imparatorluk ideolojisini sosyolojik bir anlatıya dönüştürür; kemerdeki spolia kullanımı, Constantine'in Maxentius zaferini barbar tehditleriyle ilişkilendirerek, Roma toplumunun yeni dini kimliğini pekiştirir (Wolfram Thill, 2022: 21).

Geç antik sülaleler bağlamında, barbar betimlemeleri Roma heykeltıraşlığında teolojik ve sembolik bir evrime uğramış, bu dönüşüm Justinianus'un Balkan politikaları gibi siyasi olaylarla şekillenmiştir. Theodosianus sülalesi eserlerindeki barbar figürlerinin anonimleşmiş tasvirleri, imparatorun dini meşruiyetini barbar istilalarına karşı savunma stratejisiyle birleştirir; burada barbar giysileri, Roma toplumunun barbar barbarlaşma korkusunu sosyolojik bir bağlamda yansıtır (Kiilerich, 1993: 70).

Roma heykeltıraşlık eserlerinde barbar halkların betimlenmesinde eyalet farkları belirgindir. Bu farklar, merkezi Roma sanatının ideolojik propaganda odaklı yaklaşımına kıyasla, eyaletlerde yerel gelenekler, askeri bağlamlar ve kültürel etkileşimlerin daha fazla etkisi altında şekillenmiştir. Örneğin, Britanya eyaletinde askeri sanat eserlerinde barbar tasvirleri, Roma askerlerinin barbarları aşağılayıcı ve küçük düşürücü pozisyonlarda gösterdiği bir vurgu taşır. Bu, merkezi Roma'daki alegorik ve cinsiyetli temsillerden (örneğin, kadın barbarların saçlarından sürüklenmesi gibi sembolik sahneler) ayrılır ve eyaletin sınır savunma dinamiklerini yansıtır (Ferris, 2000: 27).

Galya eyaletlerinde ise barbar betimlemeleri, Augustus dönemi zafer anıtlarında daha entegre ve sembolik bir nitelik kazanırken (Hunter, 2009: 795), Almanya ve Ren eyaletlerinde barbar tasvirleri, süvari mezar taşlarında daha bireysel çatışma odaklıdır. Barbar figürleri oval kalkanlar ve örgülü saçlarla işlenirken, bu eyaletlerin Germen sınır tehditlerine yönelik savunma stratejilerini simgeler ve merkezi Roma'nın kozmik zafer temalarından (örneğin, Prima Porta Heykeli) ayrılır (Hunter, 2009: 796). Bu fark, eyaletin yerel atölyelerinin Roma modellerini bölgesel bağlamlara uyarlamasını gösterir; barbar betimlemeleri, eyalet askerlerinin günlük mücadelelerini yansıtan bir gerçekçilik taşır (Hunter, 2009: 798).

Doğu eyaletlerinde, örneğin Asia Minor'da (Anadolu), barbar tasvirleri Hellenistik mirasla iç içe geçerek farklılaşır. Aphrodisias Sebasteion rölyeflerinde Galyalı barbarlar idealize edilmiş yenilgi pozisyonlarında işlense de yerel mitolojik unsurlarla birleştirilerek eyaletin Yunan kökenli kimliğini vurgular (Scott ve Webster, 2003: 158). Bu, merkezi Roma'daki Trajanus Sütunu gibi askeri detay odaklı betimlemelerden ayrılır; doğu eyaletlerinde barbar figürleri, Roma imparatorluğunun Hellenistik geçmişiyle diyaloğa giren bir sembolizm taşır ve yerel elitlerin Roma'ya mesafeli bir gururunu yansıtır (Scott ve Webster, 2003: 160). Kuzey Afrika eyaletlerinde (örneğin, Libya pre-desert) barbar tasvirleri, Ghirza mezar heykellerinde Roma stilleriyle yerel geleneklerin karışımı olarak görülür; barbar figürleri aile değerleri ve güç simgeleriyle entegre edilerek, eyaletin yerli elitlerinin Romanizasyonunu temsil eder ve merkezi Roma'nın propaganda odaklı barbar yenilgilerinden farklılaşır (Scott ve Webster, 2003: 215). Bu fark, Afrika eyaletlerinin çöl sınır dinamiklerinin getirdiği kültürel diyaloğu gösterir; barbar betimlemeleri, yerel iktidar yapılarını Roma ideolojisiyle uzlaştırmaya yönelik bir melezleme içerir (Scott ve Webster, 2003: 217).

Geç antik dönemde ise eyalet farkları daha belirginleşir (Ferris, 2000: 29). Doğu eyaletlerinde geç antik heykellerde barbar tasvirleri, Roma-barbar ilişkilerinin

karmaşıklığını gösterir; örneğin, Anadolu'da barbar figürleri asimilasyon ve çatışma arasında bir diyaloğu simgeler, merkezi Roma'nın propagandistik sahnelerinden (örneğin, Konstantinus Kemeri) farklı olarak yerel izleyicilerin bilişsel tepkilerini dikkate alır (Salvo, 2023: 3). Bu fark, doğu eyaletlerinin Hellenistik ve yerel geleneklerinin etkisi altında barbarı daha nüanslı bir "komşu" olarak konumlandırmasını içerir (Salvo, 2023: 5).

Batı eyaletlerinde (örneğin, Germania ve Galya) barbar tasvirleri, yerel atölyelerin Roma modellerini uyarlamasıyla çeşitlenir. Ren eyaletlerindeki mezar taşlarında barbar kalkanları ve saç stilleri, eyaletin Germen etkileşimlerini yansıtır ve merkezi Roma'nın evrensel zafer temalarından (örneğin, Marcus Aurelius Sütunu) ayrılır (Hunter, 2009: 799). Bu adaptasyon, eyaletlerin coğrafi konumlarının getirdiği kültürel melezlemeyi göstermektedir (Hunter, 2009: 800). Kuzey Afrika'da barbar tasvirleri, yerel elitlerin Roma sanatını yerel unsurlarla birleştirmesiyle farklılaşır; Ghirza'da barbar figürleri aile ve güç simgeleriyle entegre edilerek, eyaletin yarı özerk yapısını yansıtır ve merkezi Roma'nın barbarı yenilmiş bir düşman olarak gören yaklaşımından uzaklaşır (Scott ve Webster, 2003: 218). Bu fark, Afrika eyaletlerinin ekonomik bağımsızlıklarının getirdiği kültürel özerkliği vurgular; barbar betimlemeleri, yerel iktidar dinamiklerini Roma ideolojisiyle uzlaştıran bir araç haline gelir (Scott ve Webster, 2003: 220).

Roma heykeltıraşlık eserlerinde barbar halkların betimlenmesinde Anadolu örnekleri, merkezi Roma sanatından belirgin farklılıklar gösterir. Bu farklar, bölgenin Hellenistik mirası, yerel kültürel etkileşimler ve eyalet elitlerinin ideolojik tercihleriyle şekillenmiştir. Aphrodisias Sebasteion rölyeflerinde Galyalı barbarlar, idealize edilmiş yenilgi pozisyonlarında tasvir edilirken, uzun saçlar ve Kelt tunikleri gibi detaylar Hellenistik estetik geleneklerle birleştirilerek, barbar figürünü Roma'nın kozmik otoritesine boyun eğen bir sembol haline getirir; bu yaklaşım, Anadolu'nun Yunan kökenli şehirlerinin Roma propagandasına yerel bir yorum kattığını yansıtır (Smith, 1998:

56). Merkezi Roma'daki Trajanus Sütunu gibi eserlerde barbarlar etnografik detaylarla (örneğin, falx silahları) askeri bir gerçekçilikle işlenirken, Anadolu'da barbar betimlemeleri daha alegorik ve mitolojik unsurlarla zenginleştirilir; örneğin, Pergamon'daki benzer rölyeflerde barbar figürleri, Attalos krallık mirasıyla ilişkilendirilerek, Roma zaferini yerel Hellenistik zafer gelenekleriyle uyumlu hale getirir (Kuttner, 1995: 191). Bu özgün durum, Anadolu eyaletlerinin Roma sanatını yerel bağlamlara uyarlama eğilimini gösterir; barbar tasvirleri, merkezi Roma'nın kaotik yenilgi sahnelerinden farklı olarak, eyalet elitlerinin kültürel gururunu yansıtan bir estetik incelik taşır (Ferris, 2000: 139).

Anadolu'daki barbar betimlemelerinde görülen bir diğer özgünlük, barbar figürlerinin yerel mitoloji ve dini motiflerle entegre edilmesidir; örneğin, Ephesos'taki Parthhian Anıtı'nda Parth barbarları, Doğu Hellenistik sanat unsurlarıyla (örneğin, Amazon benzeri savaşçı kadınlar) birleştirilerek, Roma'nın doğu fetihlerini yerel kültürel diyaloğa dönüştürür (Östenberg, 2009: 262). Bu, merkezi Roma'daki Marcus Aurelius Sütunu gibi eserlerdeki barbar acı ifadelerinden ayrılır; Anadolu'da barbar figürleri, Roma imparatorluğunun evrensel düzenini yerel tanrı figürleriyle (örneğin, Nike veya Athena) ilişkilendirerek, eyalet halklarının Roma'ya sadakatini pekiştiren bir sembolizm kazanır (Smith, 1998: 60). Bölgenin coğrafi konumu nedeniyle Pers ve Kelt etkileşimleri, barbar tasvirlerini daha nüanslı kılar; örneğin, Hierapolis'teki rölyeflerde barbar ekipmanları yerel Anadolu gelenekleriyle harmanlanarak, barbarı "yakın öteki" olarak konumlandırır ve merkezi Roma'nın uzak barbar vahşiliğinden farklılaşır (Kuttner, 1995: 194). Bu özgünlük, Anadolu eyaletlerinin Hellenistik geçmişinin Roma sanatına kattığı bir melezleme olarak değerlendirilebilir; barbar betimlemeleri, eyalet elitlerinin Roma ideolojisini yerel kimliklerle uzlaştırma çabasını yansıtır (Ferris, 2000: 141).

Anadolu barbar betimlemelerindeki farklılık, eyalet atölyelerinin merkezi modelleri yerel bağlamlara uyarlamasında da kendini gösterir; örneğin, Sagalassos'taki

heykellerde barbar figürleri, Roma askeri zaferlerini yerel mitolojik sahnelerle (örneğin, Gigantomachy benzeri mücadeleler) birleştirerek, barbarı kozmik bir çatışmanın parçası haline getirir (Östenberg, 2009: 265). Bu, merkezi Roma'daki Anadolu'da barbar tasvirleri, eyaletlerin ekonomik ve kültürel özerkliğini yansıtan bir estetik çeşitlilik taşır ve barbar figürünü Roma'nın evrensel düzeninin yerel bir yansıması olarak konumlandırır (Smith, 1998: 62). Bölgenin çokkültürlü yapısı, barbar betimlemelerini daha kapsayıcı kılmaktadır (Kuttner, 1995: 196). Bu özgün durum, Anadolu eyaletlerinin Roma sanatını Hellenistik ve yerel geleneklerle zenginleştirme eğilimini vurgular; barbar tasvirleri, merkezi Roma'nın propaganda odaklı gerçekçiliğinden farklı olarak, eyalet halklarının kültürel diyaloğunu simgeler (Ferris, 2000: 143).

Geç antik dönemde Anadolu barbar betimlemelerindeki farklılık, Hıristiyanlaşma ve yerel dirençlerle daha da belirginleşir. Örneğin, Konstantinopolis'teki Theodosius Obeliski Kaidesi'nde barbar figürleri, merkezi Roma'nın teolojik sembolizmine benzer olsa da Anadolu atölyelerinde barbar tasvirleri yerel pagan unsurlarla birleştirilerek, eyaletin dini geçiş sürecini yansıtır (Kiilerich, 1993: 69). Bu, batı eyaletlerindeki barbar vahşiliğinin aksine, Anadolu'da barbar figürlerini daha entegre bir "komşu" olarak konumlandırır; barbar betimlemeleri, eyalet elitlerinin Roma ideolojisini yerel mitlerle uzlaştırma çabasını gösterir (Smith, 1998: 64). Bölgenin ticari konumu nedeniyle barbar tasvirleri, Doğu etkileşimlerini içerecek şekilde çeşitlenir (Kuttner, 1995: 198).

Geç antik Anadolu barbar betimlemelerindeki farklılık, Bizans etkileriyle daha da nüanslı hale gelir. Örneğin, Efes'teki rölyeflerde barbar figürleri, Roma teolojik sembolizmiyle yerel Hıristiyan unsurları birleştirerek, eyaletin dini geçişini yansıtır (Kiilerich, 1993: 71). Bu, merkezi Roma'daki Theodosius Obeliski'ndeki barbar teslimiyetinden ayrılır. Anadolu'da barbar tasvirleri, eyaletlerin ekonomik ve kültürel özerkliğini yansıtan bir estetik çeşitlilik taşır ve barbar figürünü Roma'nın evrensel düzeninin yerel bir yansıması olarak konumlandırır (Smith, 1998: 70). Bu özgünlük,

Anadolu eyaletlerinin Roma sanatını Hellenistik ve yerel motiflerle zenginleştirme eğilimini göstermekte ve barbar betimlemeleri, merkezi Roma'nın propaganda odaklı gerçekçiliğinden farklı olarak, eyalet halklarının kültürel birliğini simgelemektedir (Ferris, 2000: 151).

Romalı sanatçılar, heykeltıraşlık eserlerinde barbarları betimlerken farklı barbar halklarını ayırt edici özelliklerle tasvir etme eğilimi göstermiş olsalar da bu betimlemeler aynı zamanda ideolojik bir çerçevede standardize edilerek Roma'nın kültürel ve politik üstünlüğünü vurgulayan bir anlatı oluşturmuştur. Barbarların etnik kimliklerini yansıtan detaylar, özellikle kıyafetler, silahlar ve fiziksel özellikler aracılığıyla işlenmiş olup bu durum, Roma'nın düşmanlarını tanıma ve propaganda aracı olarak kullanma stratejisini desteklerken, aynı zamanda barbarları genelleştirilmiş bir "öteki" kategorisi içinde sunma eğilimini de göstermiştir. Bu yaklaşım hem etnografik gerçekçiliği hem de ideolojik manipülasyonu birleştirerek, Roma sanatının çok katmanlı doğasını ortaya koymaktadır.

Basilika Aemilia Frizleri'nde ise barbar tasvirleri, erken Cumhuriyet dönemi bağlamında daha mitolojik ve genelleştirilmiş bir formda işlenir. Barbar figürleri, Roma'nın kuruluş efsaneleriyle ilişkilendirilerek, belirli bir etnik gruba işaret etmekten çok, kaotik ve vahşi bir düşman imajı olarak sunulur; bu, ayırt edici özelliklerden ziyade ideolojik bir genellemeye odaklanır (Grunow Sobocinski ve Wolfram Thill, 2015: 350). Frizdeki savaş sahneleri, barbarları düzensiz ve vahşi olarak betimlerken, Roma'nın düzenli ordusuyla karşıtlık kurar; bu, barbarların etnik kimliklerini vurgulayan detaylardan çok, Roma'nın üstünlüğünü yücelten bir anlatıyı önceler. Bu yaklaşım, erken dönemde barbar tasvirlerinin daha az etnografik özgüllükle işlendiğini ve genelleştirilmiş bir "öteki" imajına odaklandığını gösterir.

Augustus dönemine ait Prima Porta Heykeli'nde ise Parth barbarları, Roma'nın doğu sınırlarındaki düşmanları olarak ayırt edici bir şekilde betimlenir. Heykelin zırhındaki rölyeflerde Parthlar, doğu tarzı uzun tunikler ve yaylarla tasvir edilmiş olup bu

durum, onların Pers kültüründen gelen savaşçı kimliklerini yansıtırken, boyun eğmiş pozisyonlarıyla Roma'nın diplomatik zaferini simgelemiştir (Zanker, 1988: 189). Parthların idealize edilmiş beden yapıları ve teslimiyet duruşları, Roma'nın evrensel düzenini kabul eden bir düşmanı vurgularken, etnografik detaylar (örneğin, doğu tarzı başlıkları) onların kültürel farklılığını açıkça ortaya koymaktadır. Bu betimleme, Roma'nın doğu politikalarını meşrulaştırmak için Parthları özel bir barbar grubu olarak öne çıkarsa da aynı zamanda onları Roma'nın üstünlüğü altında standart bir "yenilmiş" imajına indirgemektedir.

Aphrodisias Sebasteion rölyeflerinde Galyalı barbarlar, idealize edilmiş yenilgi pozisyonlarında betimlenmiş; uzun saçlar, Kelt tarzı tunikler ve kalkanlar gibi detaylar, onların etnik kimliklerini öne çıkarır (Brinkmann, 2007: 60). Polychromy izleri, bu figürlerin antik dönemde canlı renklerle vurgulanarak kültürel farklılıklarının daha belirgin hale getirildiğini düşündürür. Ancak, bu rölyefler aynı zamanda Galyalıları Roma'nın kozmik otoritesine boyun eğen bir sembol olarak sunar; etnik detaylar, Roma'nın imparatorluk ideolojisini destekleyen bir estetik karşıtlık yaratmak için kullanılır. Bu, Roma sanatının barbarları hem özgün bir şekilde tanımlama hem de genelleştirilmiş bir "yenilmiş düşman" imajına indirgeme eğilimini yansıtır.

Tropaeum Traiani Anıtı'ndaki metoplar, Dacialı barbarların etnografik özelliklerini vurgulayan bir başka örnektir. Dacialılar, kürk mantolar, falx silahları ve uzun sakallarıyla detaylı bir şekilde işlenerek Roma'nın yerel düşmanlarını tanıma ve eyalet halkına propaganda yoluyla fetihlerin meşruiyetini gösterme çabasını yansıtılmıştır (Fulger, 2020: 5). Metoplardaki dinamik savaş sahneleri, Dacialıların savaşçı kimliğini öne çıkarırken, onların yenilgisinin kaçınılmazlığını vurgulayan dramatik pozisyonlar, Roma'nın zafer anlatısını güçlendirir. Bu detaylı betimlemeler, Roma'nın Dacia gibi belirli bir bölgeye yönelik politikalarını desteklemek için barbarları ayırt edici bir şekilde

tasvir etme stratejisini ortaya koyar; ancak, bu sahneler aynı zamanda barbarların kaotik doğasını genelleştiren bir ideolojik çerçeve içinde sunulur.

Beneventum Trajanus Kemeri'nde de Dacialı barbarlar, detaylı kıyafet ve silahlarla ayırt edici bir şekilde betimlenmiştir. Rölyeflerde Dacialıların kürk kıyafetleri ve falx silahları, onların etnik kimliklerini vurgularken, teslimiyet sahnelerinde Roma askerlerinin simetrik düzeniyle karşıtlık oluşturur; bu, Roma'nın ekonomik kazanımlarını (örneğin, Dacia madenleri) simgeleyen bir anlatı yaratır (Truesdell Merrill, 1901: 46). Ancak, kemerdeki barbar tasvirleri, Trajanus Sütunu'ndaki kadar bireysel detaylara odaklanmamaktadır. Dacialılar, daha çok toplu bir yenilgi sahnesinde işlenerek, Roma'nın evrensel otoritesine boyun eğen bir grup olarak genelleştirilir. Bu, Roma sanatında barbarların hem ayırt edici hem de standardize edilmiş bir şekilde betimlendiğini gösterir; etnik detaylar propaganda amacıyla kullanılırken, ideolojik olarak "barbar" kategorisi altında birleştirilirler.

Trajanus Sütunu'ndaki rölyefler, Dacialı barbarların ayırt edici özelliklerini vurgulayan en çarpıcı örneklerden biridir. Dacialılar, falx gibi kavisli silahları, kürk kıyafetleri ve uzun saçlarıyla tasvir edilerek, Roma'nın düzenli ordusuna karşıt bir kaotik savaşçı kimliğiyle betimlenmiştir. Bu detaylar, Dacia'nın coğrafi ve kültürel bağlamına özgü bir etnografik gerçekçilik sunmaktadır (Rossi, 1971: 89). Sütunun spirallerindeki sahneler, Dacialıların bireysel savaşçı duruşlarını ve yerel silahlarını vurgularken, Roma askerlerinin standartlaşmış zırhları ve disiplinli duruşlarıyla bilinçli bir karşıtlık yaratır. Bu, Dacialıların etnik kimliğini öne çıkarırken, aynı zamanda onları Roma düzeninin karşıtı olarak konumlandırır ve barbar kavramını genelleştiren bir ideolojik söylemi destekler (Kleiner, 1992: 265). Ancak, sütundaki Dacialı figürlerin detaylı betimlemeleri, Roma'nın düşmanını yalnızca yenilmiş bir topluluk olarak değil, aynı zamanda tanınabilir bir kültürel varlık olarak sunma çabasını yansıtır.

Buna karşılık, Marcus Aurelius Sütunu'nda barbar tasvirleri, daha az etnik özgüllükle ve daha genelleştirilmiş bir barbar imajıyla işlenir. Germen ve Sarmat barbarlar, zincirlenmiş, diz çökmüş veya acı içinde tasvir edilerek, Roma'nın askeri üstünlüğünü ve merhametini (clementia) vurgulayan bir anlatı oluştursa da bu figürlerin kıyafet ve silah detayları, Trajanus Sütunu'ndaki Dacialılar kadar belirgin değildir (Kleiner, 1992: 266). Barbarların abartılı jestleri ve duygusal ifadeleri, yüksek rölyef tekniğiyle derinlik kazandırılarak izleyicide empati ve üstünlük duygusu uyandırırken, etnik kimlikler daha az vurgulanır. Bu, geç Hadrianik ve Antonin dönemi sanatında barbarların bireysel kimliklerinden ziyade Roma'nın evrensel otoritesine karşı bir sembol olarak işlev gördüğünü gösterir (Hölscher, 2004: 22). Yine de bazı sahnelerde Germen barbarların örgülü saçları veya kısa tunikleri gibi detaylar, onların Kelt veya Germen kökenlerini ima ederek sınırlı bir etnografik farklılaşma sağlar.

Konstantinus Kemeri'nde ise barbar tasvirleri, spolia yöntemiyle önceki dönemlerden alınmış rölyeflerin yeniden kullanımıyla daha genelleştirilmiş bir forma bürünür. Dacialı ve Germen barbarlar, anonimleşmiş figürler olarak işlenmiş olup etnik detaylar büyük ölçüde silinerek, barbarlar kavramsal bir kaos simgesi haline getirilmiştir (Ferris, 2013: 56). Kemerdeki barbar figürleri, farklı halklara özgü kıyafet veya silah detaylarından yoksun olup, Roma'nın geç antik dönemde teolojik ve evrensel otoritesini vurgulayan bir sembolik anlatıya hizmet eder. Bu, Roma sanatının barbarları ayırt edici özelliklerle betimleme eğiliminin, imparatorluğun ideolojik ihtiyaçlarına bağlı olarak zamanla azaldığını gösterir; barbarlar, artık bireysel kimliklerden çok, Roma düzenine karşıt bir kolektif "öteki" olarak sunulur.

Geç antik dönemde, Theodosius Obeliski Kaidesi'ndeki barbar teslimiyet sahneleri, etnik detaylardan büyük ölçüde yoksundur; barbarlar, dansçı ve müzisyenlerle birleştirilmiş sahnelerde, Roma'nın dini ve politik meşruiyetini pekiştiren sembolik figürler olarak betimlenir (Kiilerich, 1993: 69). Barbarların anonimleşmiş tasvirleri,

onların belirli bir halktan ziyade, Roma düzenine karşıt bir kaos sembolü olarak işlev gördüğünü gösterir. Bu, geç antik sanatın barbarları genelleştirme eğilimini yansıtır; etnik farklılıklar, imparatorluğun teolojik anlatısına hizmet etmek için arka planda kalır.

Roma heykeltıraşlığında barbar tasvirleri, anlatısal sütunlar ve kemerlerde sürekli üslup (continuous narrative) ile işlenerek, etnik farklılıkları hem vurgulayan hem de genelleştiren bir kurgu yaratır. Trajanus Sütunu'nda Dacialıların detaylı betimlemeleri, onların falx silahları ve kürk kıyafetleriyle tanınabilir bir halk olarak sunulduğunu gösterirken, sütunun genel anlatısı barbarları Roma'nın zaferine karşıt bir grup olarak standardize eder (Torre, 2018: 1018). Septimius Severus Zafer Kemeri'nde ise barbarlar, anonim gruplar halinde betimlenerek etnik özgüllükten uzaklaşır; bu, geç dönem sanatının sembolik bir barbar imajına odaklandığını gösterir (Elsner, 1998: 74). Bu anlatısal teknikler, barbarların etnik kimliklerini propaganda amacıyla kullanırken, aynı zamanda onları Roma'nın evrensel otoritesine karşı bir "öteki" olarak genelleştirir.

Roma sanatında barbar tasvirleri, etnografik detaylarla zenginleştirildiğinde, farklı barbar halklarını ayırt etme eğilimi gösterir; örneğin, Dacialıların falx silahları, Parthların doğu tarzı kıyafetleri veya Galyalıların Kelt tunikleri, bu halkların kültürel kimliklerini vurgular (Cunliffe, 1997: 69). Ancak, bu detaylar genellikle Roma'nın ideolojik anlatısına hizmet etmek için seçici bir şekilde kullanılır (Galinsky, 1996: 147).

Barbar tasvirlerinde cinsiyetli temsilde etnik farklılıkları vurgulayan bir unsur olarak öne çıkar. Marcus Aurelius Kemeri'nde barbar kadın ve çocuklar, yaslı ve çaresiz pozisyonlarda betimlenerek, Germen veya Sarmat halklarının duygusal kırılganlığını vurgular (Strong, 1988: 221). Benzer şekilde, Aphrodisias Sebasteion'da Galyalı kadınlar, dramatik yenilgi pozisyonlarında işlenerek Kelt kimliklerini yansıtan detaylarla (örneğin, uzun saçlar) betimlense de bu figürler aynı zamanda Roma'nın evrensel otoritesine boyun eğen bir sembol olarak genelleştirilir (Forsén ve Lampinen, 2024: 13).

Bu cinsiyetli betimlemeler, barbarların etnik özelliklerini öne çıkarırken, onları ideolojik bir çerçevede standardize etme eğilimini pekiştirir.

Sonuç olarak, Roma heykeltıraşlığında barbar tasvirleri, farklı barbar halklarını ayırt edici özelliklerle (kıyafet, silah, fiziksel detaylar) betimleme eğiliminde olsa da bu detaylar genellikle Roma'nın ideolojik anlatısına hizmet edecek şekilde seçilir ve genelleştirilir. Trajanus Sütunu veya Tropaeum Traiani gibi eserlerde Dacialılar, Parthlar veya Galyalılar, etnografik detaylarla tanınabilir bir şekilde işlenirken, Marcus Aurelius Sütunu veya Konstantinus Kemeri gibi geç dönem eserlerinde barbarlar daha anonim ve sembolik bir "öteki" olarak sunulur. Bu ikilik, Roma sanatının hem etnografik gerçekçiliği hem de ideolojik manipülasyonu birleştirerek, barbarları hem farklı hem de standart bir düşman imajı olarak konumlandırdığını ortaya koyar.

Roma heykeltıraşlığında barbar halkların betimlenmesinde sembolizm, Roma'nın ideolojik üstünlüğünü ve kültürel hiyerarşisini vurgulamak amacıyla sıklıkla başvurulan bir yöntem olmuştu. Barbar figürleri yenilgi, boyun eğme ve kaos sembolleri olarak konumlandırılmıştır. Trajanus Sütunu'ndaki Dacialı barbarların diz çökmüş veya zincirlenmiş pozisyonları, Roma'nın askeri zaferini simgeleyen bir sembolik anlatı oluşturur; burada barbarların abartılı jestleri ve duygusal ifadeleri, Roma düzeninin karşıtı olarak kaosu temsil ederken, imparatorun sakin duruşu evrensel otoriteyi simgeler (Rossi, 1971: 89). Bu sembolik karşıtlık, barbar figürlerini bireysel bir düşmandan ziyade, Roma medeniyetinin zaferini pekiştiren soyut bir "öteki"ye dönüştürür. Benzer biçimde, Marcus Aurelius Sütunu'nda Germen barbarların acı içindeki tasvirleri, Roma'nın merhametini (clementia) simgeleyen bir sembolik katman ekler; barbar kadın ve çocukların yaslı pozisyonları, savaşın insani maliyetini temsil ederken, imparatorun merkezi konumu tanrısal rehberliği sembolize eder (Kleiner, 1992: 266). Bu yaklaşım, barbar betimlemelerini duygusal bir sembolizmle zenginleştirerek, Roma toplumunun barbar tehditlerine karşı ahlaki üstünlüğünü pekiştirir.

Prima Porta Augustus Heykeli'nde Parth barbarlarının teslimiyet duruşları, Roma'nın diplomatik zaferini sembolize eden bir ikonografik dil kullanır. Barbarların uzun tunikleri ve yayları, doğu despotizminin yenilgisini temsil ederken, heykelin zırhındaki rölyefler Roma'nın evrensel barışını (Pax Romana) simgelemektedir (Zanker, 1988: 189). Burada sembolizm, barbar figürlerini yalnızca yenilmiş bir halk olarak değil, Roma'nın kozmik düzeninin bir parçası haline gelen unsurlar olarak konumlandırır ve barbarların boyun eğmiş halleri, imparatorun ilahi otoritesini sembolize ederek, Roma'nın kültürel hegemonyasını güçlendirir (Galinsky, 1996: 147). Bu sembolik yaklaşım, barbar betimlemelerini doğrudan vahşet sahnelerinden uzaklaştırarak, Roma'nın medeniyet misyonunu yumuşak bir ideolojik anlatıyla pekiştirir; frizdeki simetrik kompozisyon, barbar kaosuna karşı Roma düzenini sembolize eder.

Konstantinus Kemeri'nde barbar tasvirleri, spolia yöntemiyle sembolik bir katman kazanır. Önceki dönemlerden alınmış Dacialı ve Germen figürleri, Constantine'in zaferini geçmiş imparatorların başarılarıyla ilişkilendirerek, Roma'nın ebedi üstünlüğünü simgeler (Ferris, 2013: 56). Burada barbarların anonimleşmiş halleri, kavramsal bir kaos sembolü haline gelir; zincirlenmiş pozisyonları, Roma'nın teolojik meşruiyetini temsil ederken, kemerdeki Hıristiyan unsurlarla birleşerek barbarı pagan geçmişin bir metaforu olarak konumlandırır. Bu sembolizm, barbar betimlemelerini siyasi bir devamlılık aracı olarak kullanır; barbar figürleri, Roma toplumunun dini dönüşümünü simgeleyen bir geçiş unsuru haline gelir. Theodosius Obeliski Kaidesi'nde barbar teslimiyet sahneleri, dansçı ve müzisyenlerle birleştirilerek Hipodrom'un sosyal ritüellerini sembolize eder; barbarların ezilmiş duruşları, imparatorun ilahi otoritesini temsil ederken, sahnelerdeki dinamik kompozisyon Roma'nın kültürel egemenliğini pekiştirir (Kiilerich, 1993: 69). Bu sembolik entegrasyon, barbar figürlerini yalnızca düşman olarak değil, Roma'nın toplumsal birliğini güçlendiren bir metafor olarak işler.

Tropaeum Traiani Anıtı'ndaki metoplar, Dacialı barbarların yenilgisini sembolize eden dramatik sahnelerle doludur; falx silahları ve kürk kıyafetleri, barbar vahşiliğini temsil ederken, Roma askerlerinin düzenli zırhları zaferin kaçınılmazlığını simgeler (Fulger, 2020: 5). Burada sembolizm, barbar figürlerini sakatlama ve ölüm sahneleriyle soyut bir "yenilmişlik" alegorisine dönüştürür; bu, Trajanus'ın fetih politikalarını eyaletlerde meşrulaştıran bir ideolojik araç olarak işlev görür. Beneventum Trajanus Kemeri'nde barbar teslimiyeti, ekonomik kazanımları (Dacia madenleri) sembolize eden bir anlatı içinde yer alır; barbarların kaotik gruplar halindeki tasviri, Roma'nın simetrik düzenine karşı bir metafor olarak kullanılır (Truesdell Merrill, 1901: 46). Bu sembolik karşıtlık, barbar betimlemelerini Roma'nın refah ve istikrarını temsil eden bir simge haline getirir; kemerdeki barbar figürleri, imparatorun evrensel hakimiyetini pekiştiren soyut unsurlar olarak konumlandırılır.

Aphrodisias Sebasteion rölyeflerinde Galyalı barbarların idealize edilmiş yenilgi pozisyonları, Roma'nın kozmik otoritesini sembolize eder; uzun saçlar ve Kelt tunikleri, barbar kültürel farklılığını temsil ederken, polychromy izleri barbarı canlı bir "öteki" metaforu haline getirir (Brinkmann, 2007: 60). Bu sembolizm, barbar figürlerini Roma imparatorluğunun evrensel düzeninin bir parçası olarak entegre eder; rölyeflerdeki dramatik ifadeler, Roma toplumunun barbar entegrasyonuna yönelik ideolojik tutumunu yansıtır. Basilika Aemilia Frizleri'nde barbar tasvirleri, mitolojik unsurlarla birleştirilerek Roma'nın kuruluş efsanelerini sembolize eder; barbarların vahşi ve düzensiz halleri, Cumhuriyet dönemi siyasi istikrarını temsil eden bir kaos metaforu olarak işlenir (Grunow Sobocinski ve Wolfram Thill, 2015: 350). Bu sembolik yaklaşım, barbar figürlerini Roma kimliğinin ters yansıması olarak konumlandırır; frizdeki savaş sahneleri, Roma toplumunun kolektif belleğinde barbarı ebedi bir tehdit simgesi haline getirir.

Marcus Aurelius Kemeri'ndeki barbar rölyefleri, yaslı kadın ve çocuklar aracılığıyla savaşın trajedisini sembolize eder; barbar giysileri, Roma'nın ahlaki

üstünlüğünü temsil eden bir merhamet metaforu olarak kullanılır (Strong, 1988: 221). Bu sembolizm, barbar betimlemelerini duygusal bir alegoriye dönüştürerek, Antonine sülalesinin felsefi ideolojisini pekiştirir; barbar figürleri, Roma toplumunun barbar tehditlerine karşı direncini simgeleyen soyut unsurlar haline gelir. Saepinum Propylon Heykelleri'nde Samnit barbarların zincirlenmiş halleri, Roma'nın eyalet entegrasyonunu sembolize eder; yerel giysiler, barbarı asimile edilebilir bir "öteki" metaforu olarak konumlandırır (Gaggiotti, 1985: 47). Bu sembolik entegrasyon, barbar tasvirlerini Roma'nın kültürel hegemonyasının bir parçası haline getirir; heykellerdeki aşağılanmış pozisyonlar, imparatorluğun sosyolojik birliğini temsil eder.

Trajanus Sütunu gibi anlatısal eserlerde barbar sembolizmi, sürekli üslup ile zamanın akışını temsil eder. Dacialı figürlerin yaralı bedenleri, Roma'nın tarihsel zaferini simgeleyen bir metafor olarak kullanılır (Torre, 2018: 1018). Bu sembolik kurgu, barbar betimlemelerini Roma'nın ideolojik anlatısının bir parçası haline getirir; sütundaki barbar sahneleri, imparatorluğun ebedi üstünlüğünü temsil eder.

Septimius Severus Zafer Kemeri'nde barbar tasvirleri, anonim gruplar halinde işlenerek Roma'nın evrensel hakimiyetini sembolize eder; barbar giysileri, sülalenin kriz sonrası meşruiyetini temsil eden bir yenilgi metaforu olarak konumlandırılır (Elsner, 1998: 74). Bu sembolizm, barbar figürlerini siyasi bir devamlılık aracı olarak kullanır. Kemerdeki barbar sahneleri, Roma toplumunun etnik çeşitliliğini pekiştiren soyut unsurlar haline gelir. Barbar betimlemelerinde cinsiyetli sembolizm de yaygındır; Marcus Aurelius Sütunu'ndaki barbar kadınlar, yas ve kırılganlığı temsil ederken, Roma'nın koruyucu rolünü simgeleyen bir metafor olarak işlenir (Forsén ve Lampinen, 2024: 13). Bu sembolik katman, barbar tasvirlerini duygusal bir alegoriye dönüştürür.

Barbar halkların betimlenmesinde sembolizm, Roma heykeltıraşlığında dönemsel evrimler gösterir. Örneğin, Tropaeum Traiani'de Dacialı barbarların sakatlama sahneleri, Roma'nın ekonomik zaferini simgeleyen bir vahşet metaforu olarak kullanılır (Cunliffe,

1997: 69). Bu sembolik yaklaşım, barbar figürlerini Roma'nın kültürel misyonunun bir parçası haline getirir; metoplardaki barbar tasvirleri, eyaletlerdeki sosyolojik entegrasyonu temsil eder. Aphrodisias Sebasteion'da Galyalı barbarların yenilgi pozisyonları, Roma'nın kozmik düzenini sembolize eder; barbar giysileri, kültürel farklılığı temsil ederken, rölyefler Roma toplumunun imparatorluk ideolojisini pekiştirir (Schneider, 1996: 105). Bu sembolizm, barbar betimlemelerini estetik bir karşıtlığa dönüştürür.

Roma heykeltıraşlığında barbar sembolizmi, barbar figürlerini yenilgi ve boyun eğme alegorileriyle zenginleştirir. Konstantinus Kemeri'nde spolia barbar tasvirleri, Roma'nın tarihsel devamlılığını simgeleyen bir metafor olarak işlenir (Mathisen, 2011: 233). Bu sembolik yeniden kullanım, barbar betimlemelerini teolojik bir anlatıya entegre eder; barbar figürleri, Roma toplumunun dini dönüşümünü temsil eder. Basilika Aemilia Frizleri'nde barbar sembolizmi, mitolojik unsurlarla birleşerek Roma'nın kökenlerini simgeler; barbarların vahşi halleri, Cumhuriyet siyasi istikrarını temsil eden bir kaos metaforu olarak kullanılır (Bonfante, 2011: 7). Bu sembolik çerçeve, barbar tasvirlerini Roma kimliğinin bir parçası haline getirmekte ve frizdeki sahneler, Roma toplumunun kolektif belleğini şekillendirir.

Roma heykeltıraşlık eserlerinde barbar halkların betimlenmesinde "barbarın üstüne basma" motifi, Roma'nın askeri ve kültürel üstünlüğünü sembolize eden bir ikonografik ifade olarak sıklıkla kullanılmış, bu durum barbar figürünün ayak altına alınması veya ezilmesi yoluyla Roma figürünün zaferini ve barbar kaosunun bastırılmasını temsil etmiştir. Trajanus Sütunu'ndaki bazı rölyeflerde Dacialı barbarların Roma askerlerinin ayakları altında ezilmiş halde tasviri, imparatorun fetihlerini simgeleyen bir siyasi alegori olarak işlev görür. Burada barbarın üstüne basma, Roma'nın evrensel düzenini barbar vahşiliğine karşı koyan bir metafor olarak, Dacia'nın ekonomik ve stratejik önemini vurgulayan bir ideolojik anlatı oluşturur. Bu motif, barbar figürünü

pasif bir yenilmişlik sembolü haline getirerek, Roma toplumunun barbar tehditlerine karşı üstünlük duygusunu pekiştirir; sütundaki dinamik kompozisyon, barbarın ezilişini Roma zaferinin kaçınılmaz bir sonucu olarak konumlandırır (Rossi, 1971: 89).

Marcus Aurelius Sütunu'nda Germen barbarların üstüne basma sahneleri, imparatorun Markoman Savaşları'ndaki başarılarını sembolize eden bir ahlaki üstünlük ifadesidir. Barbar figürünün ayak altında ezilmesi, Roma'nın clementia (merhamet) erdemini temsil ederken, barbarın acılı ifadesi savaşın trajedisini alegorik bir biçimde yansıtır (Kleiner, 1992: 266). Bu sembolik yaklaşım, barbarın üstüne basmayı Roma'nın felsefi ve askeri hakimiyetinin bir metaforu olarak kullanır; sütundaki barbar kadın ve çocukların ezilmiş pozisyonları, Roma toplumunun barbar entegrasyonuna yönelik sosyolojik tutumunu, merhamet ile üstünlük arasında dengeleyerek güçlendirir. Benzer biçimde, Konstantinus Kemeri'ndeki spolia rölyeflerde Dacialı barbarların üstüne basma motifi, Constantine'in zaferini geçmiş imparatorların başarılarıyla ilişkilendirerek, Roma'nın ebedi otoritesini sembolize eder; burada barbarın ezilişi, geç antik dönemde teolojik meşruiyeti temsil eden bir kaos bastırma alegorisi olarak işlenir. Bu motif, barbar figürünü anonim bir "öteki" sembolü haline getirerek, Roma'nın dini dönüşümünü barbar tehditlerine karşı bir zafer olarak konumlandırır (Ferris, 2013: 56).

Tropaeum Traiani Anıtı'ndaki metoplarda Dacialı barbarların üstüne basma sahneleri, Roma'nın fetihlerini sembolize eden bir vahşet alegorisi olarak öne çıkar. Barbarın ayak altında ezilmesi, Dacia'nın maden zenginliklerini temsil eden bir ekonomik zafer metaforu olarak, eyaletlerdeki Roma otoritesini pekiştirir (Fulger, 2020: 5). Bu sembolik ifade, barbar figürünü sakatlama ve ölümle ilişkilendirerek, Roma toplumunun barbarı medeniyetin düşmanı olarak görme eğilimini güçlendirir. Beneventum Trajanus Kemeri'nde barbarın üstüne basma motifi, Trajanus'ın Dacia zaferini sembolize eden bir teslimiyet alegorisi olarak işlenir; barbarın kaotik giysileri ve ezilmiş duruşu, Roma'nın simetrik düzenine karşı bir karşıtlık metaforu olarak, imparatorun evrensel hakimiyetini

vurgulamaktadır. Bu sembolizm, barbar figürünü toplu bir yenilgi sembolü haline getirerek, Roma toplumunun ekonomik kazanımlarını ideolojik bir bağlamda meşrulaştırır (Truesdell Merrill, 1901: 46).

Marcus Aurelius Kemeri'ndeki barbar üstüne basma sahneleri, yaslı kadın ve çocuklar aracılığıyla savaşın trajedisini sembolize eder; barbarın ezilmiş hali, Roma'nın ahlaki üstünlüğünü temsil eden bir merhamet metaforu olarak kullanılır (Strong, 1988: 221). Bu sembolik katman, barbar betimlemelerini duygusal bir alegoriye dönüştürerek, Antonine sülalesinin felsefi ideolojisini pekiştirir; barbar figürleri, Roma toplumunun barbar tehditlerine karşı direncini simgeleyen soyut unsurlar haline gelir. Saepinum Propylon Heykelleri'nde Samnit barbarların üstüne basma motifi, Roma'nın eyalet otoritesini sembolize eder; barbarın ezilmiş pozisyonu, yerel giysilerle birleştirilerek asimilasyon metaforu olarak işlenir. Bu sembolizm, barbar figürünü Roma'nın kültürel hegemonyasının bir parçası haline getirmekte olup heykellerdeki aşağılanmış haller, imparatorluğun sosyolojik birliğini temsil eder (Gaggiotti, 1985: 47).

Bu çalışma, arkeoloji ve klasik çalışmalara, barbar tasvirlerinin maddi kültür aracılığıyla kimlik inşasındaki rolünü yeniden değerlendirerek önemli bir katkı sunmaktadır. Roma rölyeflerinin içerik odaklı yaklaşımı ve yüksek rölyef (alto-relievo) tekniği, tarihsel anlatıyı görselleştirme kapasitesini güçlendirirken, polychromy gibi unsurlar antik dönemde bu eserlerin etkisini artırmıştır (Brinkmann, 2007: 60; Hölscher, 2004). Çalışma, barbar tasvirlerinin yalnızca Roma merkezinde değil, eyaletlerde de (örneğin, Saepinum Propylon Heykelleri) etkili bir propaganda aracı olduğunu göstererek, imparatorluğun kültürel söyleminin coğrafi yaygınlığını vurgulamıştır (Ferris, 2000: 29). Ayrıca, etnografik yazıların ve görsel temsillerin önyargılı doğasını analiz ederek, ötekilik algısının Roma kimliğini nasıl şekillendirdiğine dair yeni bir perspektif sunmuştur.

Bununla birlikte, çalışmanın bazı sınırlamaları bulunmaktadır. Arkeolojik kanıtların ve yazılı kaynakların ideolojik önyargıları, barbar tasvirlerinin yorumlanmasını karmaşıklaştırmaktadır (Mattingly, 2014: 38). Özellikle, eyaletlerdeki yerel toplulukların bu tasvirlere tepkileri veya alternatif temsilleri yeterince araştırılamamıştır. Gelecekte, Roma eyaletlerindeki barbar tasvirlerinin karşılaştırmalı analizi veya bu temsillerin yerel kimlikler üzerindeki etkisi, konuya dair daha bütüncül bir anlayış sağlayabilir. Barbar tasvirleri, Roma sanatının estetik ve ideolojik boyutlarının kesiştiği bir alan olarak, antik dünyanın kültürel dinamiklerini anlamada önemli bir kaynak olmaya devam etmektedir.

Çalışmanın katkılarını değerlendirdiğimizde, barbar tasvirlerinin Roma sanatında dinamik bir evrim geçirdiğini ve bu evrimin imparatorluğun fetih, entegrasyon ve kültürel hegemonya politikalarıyla doğrudan bağlantılı olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Araştırma, barbar tasvirlerinin yalnızca düşman portresi olmadığını, aynı zamanda Roma'nın ekonomik (fetih getirileri) ve stratejik (sınır güvenliği) hedeflerini yansıttığını ortaya koymuştur. Ancak, çalışmanın sınırlılıkları da göz ardı edilmemelidir. Arkeolojik kanıtların ve yazılı kaynakların ideolojik önyargıları, barbar tasvirlerinin yorumlanmasını karmaşıklaştırmakta olup, eyaletlerdeki yerel toplulukların bu tasvirlere tepkileri yeterince araştırılmamıştır. Gelecek çalışmalar, Roma eyaletlerindeki barbar tasvirlerinin karşılaştırmalı analizini yaparak, imparatorluğun periferik bölgelerindeki kültürel etkileşimleri daha derinlemesine inceleyebilir. Ayrıca, polychromy ve 3D modelleme gibi modern teknolojilerin kullanımı, tasvirlerin antik dönemde nasıl algılandığını daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir.

KATALOG

Eser Adı	Tarihi	Malzeme	Buluntu Yeri	Sergilendiği Yer
5.1.1. Bazilika Aemilia Frizleri	M.Ö. 179-174	Mermer	Roma, İtalya	Roma, Capitoline Müzesi
5.2.1. Apollo Sosianus Tapınağı Frizleri	M.Ö. 34-32	Mermer	Roma, İtalya	Roma, Palazzo Altemps
5.2.2. Carpentras Kemeri Frizleri	M.S. 10-20 (Augustus dönemi)	Mermer	Carpentras, Fransa	Musée Calvet, Avignon, Fransa
5.2.3. Prima Porta Augustus Heykeli	M.S. 20	Mermer	Prima Porta, Roma	Vatikan Müzeleri, Roma
5.2.4. Orange'daki Tiberius Kemeri Frizleri	M.S. 27-37	Mermer	Orange, Fransa	Orange, Fransa
5.2.5. Saepinum'daki Molise Propylon'u Barbarları	M.Ö. 1. yy	Taş/Mermer	Saepinum, İtalya	Saepinum Arkeoloji Alanı
5.2.6. Aphrodisias Sebasteionu Frizleri	M.S. 1. yy	Mermer	Aphrodisias, Türkiye	British Museum, Londra (bazı parçalar)

Eser Adı	Tarihi	Malzeme	Buluntu Yeri	Sergilendiği Yer
5.3.1. Titus Zafer Takı Frizleri	M.S. 81	Mermer	Roma, İtalya	Roma, Capitoline Müzesi
5.4.1. Tropaeum Traiani	M.S. 109	Mermer	Adamclisi, Romanya	Adamclisi Arkeoloji Alanı
5.4.2. Büyük Trajanus Frizleri	M.S. 113	Mermer	Roma	Roma, Trajan Sütunu
5.4.3. Dacia Esiri	M.S. 113	Mermer	Roma	Roma, Trajan Sütunu
5.4.4. Trajanus Sütunu	M.S. 113	Mermer	Roma	Roma, Trajan Sütunu
5.4.5. Beneventum Trajanus Kemeri Frizleri	M.S. 114	Mermer	Beneventum, İtalya	Beneventum Arkeoloji Müzesi
5.4.6. Diz Çöken Barbar	M.S. 2. yy	Mermer	Roma	Roma, Kapitolin Müzesi
5.4.7. Antoninus Pius Sütun Kaidesi	M.S. 160	Mermer	Roma	Roma, Museo Nazionale Romano
5.4.8. Marcus Aurelius Kemeri Frizleri	M.S. 176-180	Mermer	Roma	Roma, Piazza Colonna

Eser Adı	Tarihi	Malzeme	Buluntu Yeri	Sergilendiği Yer
5.4.9. Marcus Aurelius Sütunu	M.S. 180	Mermer	Roma	Roma, Piazza Colonna
5.4.10. Ephesos Büyük Antoninler Sunağı Frizleri	M.S. 161	Mermer	Efes, Türkiye	Efes Arkeoloji Müzesi
5.5.1. Septimus Severus Zafer Takı Frizleri	M.S. 203-211	Mermer	Roma	Roma, Museo di Palazzo Massimo
5.5.2. Leptis Magna Severus Bazilikası Frizleri	M.S. 203-214	Mermer	Leptis Magna, Libya	Libya Ulusal Müzesi, Trablus
5.6.1. Ludovisi Savaş Lahdi	M.S. 250	Mermer	Roma	Roma, National Museum of Rome
5.7.1. Nicomedia Frizleri	M.S. 4. yy	Mermer	İzmit (Nicomedia), Türkiye	İzmit Arkeoloji Müzesi
5.7.2. Konstantinus Kemeri Frizleri	M.S. 315	Mermer	Roma	Roma, Museo Nazionale Romano
5.8.1. I. Theodosius Obeliski	M.S. 390	Mermer	Konstantinopolis	İstanbul Arkeoloji Müzesi

KAYNAKÇA

Modern Kaynaklar

Abbe, M., & Ağtürk, T. S. (2019). *Polychromy and Prestige in the Nicomedia Friezes: New Evidence from the Çukurbağ Excavations*. Journal of Roman Archaeology, 32, 101-104.

Ağtürk, T. S. (2021). *The Nicomedia Friezes: Tetrarchic Ideology and Polychrome Reliefs*. Istanbul: Koç University Press.

Aldhouse-Green, M. (2015). *Bog Bodies Uncovered: Solving Europe's Ancient Mystery*. London: Thames & Hudson.

Ando, C. (2000). *Imperial Ideology and Provincial Loyalty in the Roman Empire*. Berkeley: University of California Press.

Ateş, G. (2017). *Büyük Trajanus Frizleri'nde Kurban Sahnesi: Ritüel ve Propaganda*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Bahri Kılınçel, N. (2023). *Roma Zafer Anıtlarında İkonografi ve Propaganda*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Baratte, F. (1993). *Roman Silver in Late Antiquity*. Paris: Éditions de Boccard.

Baratte, F. (2007). *L'Art romain dans les collections publiques françaises*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.

Barnes, T. D. (1976). *The Victories of Constantine*. Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik, 20, 149-195.

Barnes, T. D. (1982). *The New Empire of Diocletian and Constantine*. Cambridge: Harvard University Press.

Barnes, T. D. (2005). *Constantine and Eusebius*. Cambridge: Harvard University Press.

Bartoccini, R. (1928). *Leptis Magna: Scavi e Scoperte*. Rome: Istituto di Studi Romani.

Bassett, S. (2004). *The Urban Image of Late Antique Constantinople*. Cambridge: Cambridge University Press.

Beal, R. (2016). *Hellenistic Influences in Roman Art*. Journal of Roman Archaeology, 29, 45-50.

Beard, M. (2007). *The Roman Triumph*. Cambridge: Harvard University Press.

Beard, M., & Henderson, J. (2001). *Classical Art: From Greece to Rome*. Oxford: Oxford University Press.

Beckmann, M. (2011). *The Column of Marcus Aurelius: The Genesis and Meaning of a Roman Imperial Monument*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Becker, J. A. (2015). *The Iconography of Imperial Authority in Roman Art*. Journal of Roman Archaeology, 28, 55-75.

Belting, H. (1994). *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press.

Bennett, J. (1997). *Trajan: Optimus Princeps*. London: Routledge.

Birley, A. R. (1987). *Marcus Aurelius: A Biography*. London: Batsford.

Birley, A. R. (1999). *Septimius Severus: The African Emperor*. London: Routledge.

Birley, A. R. (2005). *The Roman Government of Britain*. Oxford: Oxford University Press.

Bonanno, A., Liversidge, J., & Rasmussen, T. (1994). *Etruscan Italy: Etruscan Influences on the Civilizations of Italy*. London: Batsford.

Bonfante, L. (2011). *Etruscan Dress*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Bonfante, L. (2011). *The Barbarians of Ancient Europe: Realities and Interactions*. Cambridge: Cambridge University Press.

Boyce, M. (1984). *Zoroastrians: Their Religious Beliefs and Practices*. London: Routledge.

Bradley, G. (2007). *Early Rome to 290 BC: The Beginnings of the City and the Rise of the Republic*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Brilliant, R. (1967). *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum*. Memoirs of the American Academy in Rome, 29, 1-271.

Brinkmann, V. (2007). *Gods in Color: Painted Sculpture in Classical Antiquity*. Munich: Stiftung Archäologie.

Brown, T. S. (2016). *The Rise of Western Christendom: Triumph and Diversity, AD 200-1000*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Brosius, M. (2006). *The Persians: An Introduction*. London: Routledge.

Brunt, P. A. (1971). *Social Conflicts in the Roman Republic*. London: Chatto & Windus.

Buşu, O., & Teodorescu, B. (2016). *Roman Imperial Ideology and the Barbarian Other*. Bucharest: Editura Academiei Române.

Cambridge, P. (2015). *Roman Myth and Mythography*. London: Routledge.

Cameron, A. (2003). *The Later Roman Empire: AD 284-430*. Cambridge: Harvard University Press.

Cameron, A. (2011). *The Last Pagans of Rome*. Oxford: Oxford University Press.

Campbell, B. (2007). *Warfare and Society in Imperial Rome*. London: Routledge.

Caputo, G. (1949). *Monumenti di Leptis Magna*. Rome: L'Erma di Bretschneider.

Carroll, M. (2001). *Romans, Celts and Germans: The German Provinces of Rome*. Stroud: Tempus Publishing.

Cassibry, K. (2018). *Provincial Patrons and Commemorative Rivalries in Imperial Rome*. Journal of Roman Studies, 108, 247-268.

Cathala, F. (1991). *Le Monde romain et les barbares*. Paris: Les Belles Lettres.

Claridge, A. (1998). *Rome: An Oxford Archaeological Guide*. Oxford: Oxford: Oxford University Press.

Clarke, J. R. (2006). *Art in the Lives of Ordinary Romans: Visual Representation and Non-Elite Viewers in Italy, 100 B.C.–A.D. 315*. Berkeley: University of California Press.

Clausen, J. (2015). *Barbarians in Roman Art: Representations of the Other*. Journal of Roman Studies, 105, 135-145.

Clover, F. M. (2015). *The Roman Army in Art: Iconography and Representation*. Journal of Roman Studies, 105, 45-50.

Coarelli, F. (2000). *The Column of Trajan*. Rome: Editore Colombo.

Coarelli, F. (2007). *Rome and Environs: An Archaeological Guide*. Berkeley: University of California Press.

Coarelli, F. (2008). *Roma: Guida Archeologica*. Rome: Laterza.

Coarelli, F. (2014). *Roman Imperial Iconography: The Visual Language of Power*. Rome: L'Erma di Bretschneider.

Cohen, B. (1997). *The Literate Image: Roman Wall Painting and the Construction of Meaning*. New Haven: Yale University Press.

Colledge, M. A. R. (1967). *The Parthians*. London: Thames & Hudson.

Collis, J. (2003). *The Celts: Origins, Myths and Inventions*. Stroud: Tempus Publishing.

Connolly, P. (1981). *Greece and Rome at War*. London: Macdonald Phoebus.

Cornell, T. J. (1995). *The Beginnings of Rome: Italy and Rome from the Bronze Age to the Punic Wars (c. 1000-264 BC)*. London: Routledge.

Coulston, J. C. N. (1988). *Trajan's Column: The Sculptural Program and Its Iconography*. Journal of Roman Studies, 78, 158-164.

Davies, P. J. E. (1997). *The Politics of Perpetuation: Trajan's Column and the Art of Commemoration*. American Journal of Archaeology, 101(1), 41-65.

Davies, P. J. E. (2000). *Death and the Emperor: Roman Imperial Funerary Monuments from Augustus to Marcus Aurelius*. Cambridge: Cambridge University Press.

De Angelis, F. (2014). *The Architecture of Trajan's Forum and Its Sculptural Program*. Journal of Roman Studies, 104, 91-110.

De Lachenal, L. (1983). *Il Sarcofago Ludovisi*. Rome: De Luca Editore.

Di Vita, A. (1969). *Leptis Magna: Nuove Scoperte*. Tripoli: Department of Antiquities.

Dias, M. (2023). *Visual Narratives of Roman Power: Iconography and Ideology*. Leiden: Brill.

Drinkwater, J. F. (1998). *The Gallic Empire: Separatism and Continuity in the North-Western Provinces of the Roman Empire, A.D. 260–274*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Durugönül, S. (2024). *Barbarians in Late Antique Art: Representations and Contexts*. Istanbul: Ege Yayınları.

Edwards, C. (2004). *The Politics of Immorality in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.

Elsner, J. (1995). *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Elsner, J. (1996). *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire AD 100–400*. Oxford: Oxford University Press.

Elsner, J. (1998). *Imperial Art in the East: The Aesthetics of Power in the Roman Provinces*. London: British Museum Press.

Elsner, J. (2017). *Late Antique Art and the Transformation of the Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press.

Engemann, J. (1999). *Apotheosis and Imperial Cult in the Ephesos Parth Monument*. Jahrbuch des Österreichischen Archäologischen Instituts, 68, 633-637.

Erhan, İ. (2022). *Roma'nın Üçüncü Yüzyıl Krizi: Siyasi ve Askeri Dönüşümler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Faust, S. (2012). *Die Bilder der Barbaren in der römischen Kunst*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Ferris, I. M. (2000). *Enemies of Rome: Barbarians Through Roman Eyes*. Stroud: Sutton Publishing.

Ferris, I. M. (2013). *Cave felis: The Roman Army and the Barbarian Threat*. Stroud: The History Press.

Fine, S. (2014). *Art and Judaism in the Greco-Roman World: Toward a New Jewish Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Flower, H. I. (2020). *The Art of Forgetting: Disgrace and Oblivion in Roman Political Culture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Forsén, B., & Lampinen, A. (2024). *Ethnic Identity and Stereotyping in the Ancient World*. Helsinki: Helsinki University Press.

Fulger, M. (2020). *The Tropaeum Traiani: Art and Propaganda in Roman Dacia*. Journal of Roman Archaeology, 33, 1-10.

Furtwangler, A., & Urlichs, H. L. (1914). *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur*. Munich: Bruckmann.

Gaggiotti, M. (1985). *I rilievi del propylon di Saepinum*. Rome: De Luca Editore.

Galinsky, K. (1996). *Augustan Culture: An Interpretive Introduction*. Princeton: Princeton University Press.

Goldsworthy, A. (2009). *How Rome Fell: Death of a Superpower*. New Haven: Yale University Press.

Gros, P. (2008). *Architecture et société à Rome et en Italie centro-méridionale aux deux derniers siècles de la République*. Brussels: Latomus.

Grunow Sobocinski, M., & Wolfram Thill, E. (2015). *Roman Imperial Reliefs*. Journal of Roman Archaeology, 28, 349-360.

Grunow Sobocinski, M., & Wolfram Thill, E. (2015). *The Basilica Aemilia Frieze: Republican Monument, Imperial Legacy*. American Journal of Archaeology, 119(3), 347-362.

Gruen, E. S. (2011). *Rethinking the Other in Antiquity*. Princeton: Princeton University Press.

Gybels, A. (2025). *Roman Art and Propaganda: The Visual Language of Imperial Triumph*. Leiden: Brill.

Hannestad, N. (1986). *Roman Art and Imperial Policy*. Aarhus: Aarhus University Press.

Harrison, S. J. (2012). *Framing the Ass: Literary Texture in Apuleius' Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press.

Haskell, F., & Penny, N. (1981). *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*. New Haven: Yale University Press.

Heather, P. (2005). *The Fall of the Roman Empire: A New History of Rome and the Barbarians*. Oxford: Oxford University Press.

Helbig, W. (1966). *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*. Tübingen: Wasmuth.

Hölscher, T. (2004). *The Language of Images in Roman Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hunter, F. (2009). *Barbarians and Romans in North-West Europe*. Journal of Roman Archaeology, 22, 795-800.

Isaac, B. (2004). *The Invention of Racism in Classical Antiquity*. Princeton: Princeton University Press.

Isaac, B. (2014). *The Invention of Racism in Classical Antiquity*. Princeton: Princeton University Press.

Janiszewski, P. (2025). *The Ludovisi Sarcophagus: Iconography and Ideology in Third-Century Rome*. Leiden: Brill.

Kalavrezou, I. (2003). *Byzantine Women and Their World*. Cambridge: Harvard University Press.

Kampen, N. B. (1995). *Gender and Power in Roman Visual Culture*. American Journal of Archaeology, 99(2), 162-170.

Kaplan, H. (2023). *Late Antique Visual Culture: Transformations and Traditions*. Istanbul: Koç University Press.

Kiilerich, B. (1993). *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts: Studies in the So-Called Theodosian Renaissance*. Odense: Odense University Press.

Kleiner, D. E. E. (1992). *Roman Sculpture*. New Haven: Yale University Press.

Klose, M. (2005). *Die römische Triumphbogen: Architektur und Dekoration*. Mainz: Philipp von Zabern.

Knibbe, D. (1991). *The Ephesos Parth Monument: A Reconsideration*. Mitteilungen des Österreichischen Archäologischen Instituts, 61, 5-12.

Koch, G., & Sichtermann, H. (1982). *Römische Sarkophage*. Munich: C.H. Beck.

Koeppel, G. (1969). *Profectio and Adventus: The Iconography of Imperial Ceremony*. Bonner Jahrbücher, 169, 45-52.

Köstner, B. (2019). *Visualizing Victory: Roman Imperial Monuments and Their Message*. Berlin: De Gruyter.

Künzl, E. (2010). *Die Barbaren in der römischen Kunst*. Mainz: Philipp von Zabern.

La Regina, A. (2004). *Sarcofagi romani: Immagini e simboli*. Rome: L'Erma di Bretschneider.

Landskron, A. (2002). *Personifications in the Ephesos Parth Monument*. Jahrbuch des Österreichischen Archäologischen Instituts, 71, 650-654.

Le Bohec, Y. (2001). *The Imperial Roman Army*. London: Routledge.

Leadbetter, B. (2009). *Galerius and the Will of Diocletian*. London: Routledge.

Lepper, F., & Frere, S. S. (1988). *Trajan's Column: A New Edition of the Cichorius Plates*. Gloucester: Alan Sutton.

Levi, M. A. (1952). *Il mondo romano e i barbari*. Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese.

Liverani, P. (1999). *Chronology and Context of the Ephesos Parth Monument*. Jahrbuch des Österreichischen Archäologischen Instituts, 68, 639-642.

MacCormack, S. (1972). *Change and Continuity in Late Antiquity: The Ceremony of Adventus*. Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte, 21(4), 723-727.

MacGeorge, P. (2002). *Late Roman Warlords*. Oxford: Oxford University Press.

MacMullen, R. (1984). *Christianizing the Roman Empire: A.D. 100–400*. New Haven: Yale University Press.

Manders, E. (2018). *Coining Images of Power: Patterns in the Representation of Roman Emperors on Imperial Coinage, A.D. 193–284*. Leiden: Brill.

Markaryan, A. (2019). *Nero and Armenia: Imperial Propaganda in the Sebasteion at Aphrodisias*. Journal of Ancient History, 7(2), 45-67.

Mathisen, R. W. (2011). *Romans, Barbarians, and the Transformation of the Roman World*. Farnham: Ashgate.

Mattingly, D. J. (1995). *Tripolitania*. London: Batsford.

Mattingly, D. J. (2006). *An Imperial Possession: Britain in the Roman Empire*. London: Penguin Books.

Mattingly, D. J. (2014). *Identities in the Roman World*. London: Bloomsbury Academic.

McCormick, M. (1986). *Eternal Victory: Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium, and the Early Medieval West*. Cambridge: Cambridge University Press.

McCoskey, D. E. (2012). *Race: Antiquity and Its Legacy*. Oxford: Oxford University Press.

McDonough, C. J. (2011). *Ethnic Stereotyping in the Ancient World*. Toronto: University of Toronto Press.

Midford, S. (2015). *From Imperium to Imperialism: Trajan's Arch at Beneventum*. Journal of Roman Archaeology, 28, 15-26.

Millar, F. (2002). *The Roman Near East, 31 B.C.–A.D. 337*. Cambridge: Harvard University Press.

Miller, M. C. (2015). *The Parthians in Augustan Rome*. American Journal of Archaeology, 119(1), 63-71.

Muth, S. (2004). *Bilder der Macht: Römische Sarkophage*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Oberleitner, W. (1999). *The Parthian Monument at Ephesos: A Study of Its Iconography*. Jahrbuch des Österreichischen Archäologischen Instituts, 68, 619-631.

Östenberg, I. (2009). *Staging the World: Spoils, Captives, and Representations in the Roman Triumphal Procession*. Oxford: Oxford University Press.

Packer, J. E. (1997). *The Forum of Trajan in Rome: A Study of the Monuments*. Berkeley: University of California Press.

Petermann, I. (1975). *Römische Reliefsarkophage*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Pietrangeli, C. (1947). *Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI*. Rome: Istituto di Studi Romani.

Pogorletskiy, M., & Söllner, M. (2020). *Emotional Communities in Roman Art*. Berlin: De Gruyter.

Pohl, W. (2018). *The Avars: A Steppe Empire in Central Europe, 567–822*. Ithaca: Cornell University Press.

Pollini, J. (2012). *From Republic to Empire: Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome*. Norman: University of Oklahoma Press.

Pollini, J. (2022). *Portraits of the Roman Emperors and Their Families*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pollitt, J. J. (1988). *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*. Cambridge: Cambridge University Press.

Potter, D. S. (2004). *The Roman Empire at Bay, A.D. 180–395*. London: Routledge.

Potter, D. S. (2013). *Constantine the Emperor*. Oxford: Oxford University Press.

Prazak, J. (2011). *Visual Propaganda in Roman Art*. Journal of Roman Studies, 101, 120-135.

Ramage, N. H., & Ramage, A. (2000). *Roman Art: Romulus to Constantine*. Upper Saddle River: Prentice Hall.

Ramussen, T., Bonanno, A., & Liversidge, J. (1994). *Etruscan Italy: Etruscan Influences on the Civilizations of Italy*. London: Batsford.

Reinsberg, C. (2006). *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Triumphzug*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Richmond, I. A. (1982). *Trajan's Army on Trajan's Column*. London: British School at Rome.

Rodenwaldt, G. (1935). *Die Kunst der Antike: Hellas und Rom*. Berlin: Propyläen Verlag.

Romanelli, P. (1925). *Leptis Magna*. Rome: La Libreria dello Stato.

Root, M. C. (1979). *The King and Kingship in Achaemenid Art*. Leiden: Brill.

Rosen, B. (2014). *The Ludovisi Sarcophagus: A Study in Third-Century Roman Art*. Journal of Roman Archaeology, 27, 45-50.

Rossi, L. (1971). *Trajan's Column and the Dacian Wars*. London: Thames & Hudson.

Russell, B. (2006). *The Roman Sarcophagus: A Study in Late Antique Art*. London: Routledge.

Ryberg, I. S. (1967). *Panel Reliefs of Marcus Aurelius*. New York: Archaeological Institute of America.

Salvo, D. (2023). *Barbarians in the East: Representations in Late Antique Art*. Journal of Late Antiquity, 16(1), 1-10.

Schneider, R. M. (1996). *The Sebasteion at Aphrodisias: An Imperial Cult in a Provincial Context*. Journal of Roman Archaeology, 9, 20-35.

Scott, S., & Webster, J. (2003). *Roman Imperialism and Provincial Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Seelentag, G. (2011). *Imperial Representation and Roman Consensus*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Serra, S. (2021). *The Visual Language of Late Antique Rome*. Rome: L'Erma di Bretschneider.

Şare, T. (2021). *Polychromy in Roman Reliefs: Technical Analysis of the Arch of Constantine*. Journal of Roman Archaeology, 34, 50-56.

Sinor, D. (2021). *The Cambridge History of Early Inner Asia*. Cambridge: Cambridge University Press.

Smith, R. R. R. (1991). *Hellenistic Sculpture: A Handbook*. London: Thames & Hudson.

Smith, R. R. R. (1998). *Cultural Identity in the Ancient Mediterranean*. Los Angeles: Getty Research Institute.

Smith, R. R. R. (2013). *The Marble Reliefs from the Julio-Claudian Sebasteion at Aphrodisias*. Darmstadt: Verlag Philipp von Zabern.

Southern, P. (2001). *The Roman Empire from Severus to Constantine*. London: Routledge.

Squarciapino, M. F. (1966). *Leptis Magna: La Basilica Severiana*. Rome: L'Erma di Bretschneider.

Stähler, K. (1987). *Lucius Verus Parthicus Maximus: On the Parthian Battle Frieze from Ephesos*. Jahrbuch des Österreichischen Archäologischen Instituts, 57, 110-116.

Stewart, P. (2004). *Roman Art*. Oxford: Oxford University Press.

Stewart, P. (2008). *The Social History of Roman Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Strong, D. E. (1988). *Roman Art*. New Haven: Yale University Press.

Strong, D. E. (1995). *Roman Art*. New Haven: Yale University Press.

Syme, R. (1988). *The Roman Revolution*. Oxford: Oxford University Press.

Thür, H. (2000). *The Architectural Context of the Ephesos Parth Monument*. Jahrbuch des Österreichischen Archäologischen Instituts, 69, 138-142.

Torre, C. (2018). *The Architecture of Trajan's Column*. Journal of Roman Archaeology, 31, 1000-1020.

Truesdell Merrill, E. (1901). *The Column of Trajan and Its Sculptures*. American Journal of Archaeology, 5(1), 58-70.

Tuck, S. L. (2015). *A History of Roman Art*. Malden: Wiley-Blackwell.

Velenis, G. (1998). *The Obelisk of Theodosius in Constantinople*. Thessaloniki: University Studio Press.

Vermeule, C. C. (1968). *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*. Cambridge: Harvard University Press.

Veyne, P. (1987). *A History of Private Life: From Pagan Rome to Byzantium*. Cambridge: Harvard University Press.

Veyne, P. (1990). *Bread and Circuses: Historical Sociology and Political Pluralism*. London: Penguin Books.

Vlassopoulos, K. (2018). *Historicising Rome: Barbarians and the Making of Roman Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Von Blanckenhagen, P. H. (1957). *The Paintings from Boscotrecase*. Heidelberg: Kerle Verlag.

Von Heintze, H. (1974). *Die Ludovisi-Sarkophage*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Von Mach, E. (2012). *Roman Historical Reliefs*. New York: Dover Publications.

Vout, C. (2007). *Power and Eroticism in Imperial Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ward-Perkins, J. B. (1981). *Roman Imperial Architecture*. New Haven: Yale University Press.

Willims, J. (1999). *Dacians and Sarmatians in Roman Art*. Journal of Roman Archaeology, 12, 109-125.

Wilson, R. J. A. (2007). *Roman Art in the Provinces: The Case of Leptis Magna*. Journal of Roman Archaeology, 20, 286-290.

Wolfram, H. (1997). *The Roman Empire and Its Germanic Peoples*. Berkeley: University of California Press.

Wolfram Thill, E. (2011). *Depicting the Destroyed: The Visual Culture of the Dacian Wars*. American Journal of Archaeology, 115(2), 283-300.

Wolfram Thill, E. (2022). *Spolia and the Arch of Constantine*. Journal of Roman Studies, 112, 15-25.

Zanker, P. (1988). *The Power of Images in the Age of Augustus*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Zanker, P. (1990). *Augustus and the Power of Images*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Zanker, P. (2000). *The Image of the Emperor in Roman Art*. Berlin: De Gruyter.

Zeren-Hasdağlı, T. (2014). *Roma İmparatorluk Dönemi'nde Ritüel ve İkonografi*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Zucker, M., & Harris, J. (2015). *Roman Art and Architecture*. London: Thames & Hudson.

Antik Kaynaklar

Ammianus Marcellinus. *Res Gestae.* Translated by J. C. Rolfe. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.

Appian. *Roman History.* Translated by Horace White. London: William Heinemann, 1912.

Caesar, Julius. *De Bello Gallico.* Translated by H. J. Edwards. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006.

Cassius Dio. *Roman History (Historia Romana).* Translated by Earnest Cary. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1925.

Diodorus Siculus. *Bibliotheca Historica.* Translated by C. H. Oldfather. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1939.

Herodotus. *The Histories.* Translated by Aubrey de Sélincourt. London: Penguin Books, 2004.

Livy. *History of Rome.* Translated by B. O. Foster. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

Plutarch. *Lives.* Translated by Bernadotte Perrin. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005.

Polybius. *The Histories.* Translated by W. R. Paton. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

Strabon. *Geographica.* Translated by H. L. Jones. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1930.

Suetonius. *Lives of the Caesars.* Translated by Catharine Edwards. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Tacitus. *Agricola.* Translated by A. R. Birley. Oxford: Oxford University Press, 2006.

———. *Germania.* Translated by J. B. Rives. Oxford: Oxford University Press, 2004.

———. *Historiae.* Translated by Clifford H. Moore. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.

———. *The Annals.* Translated by Alfred John Church and William Jackson Brodribb. Indianapolis: Hackett Publishing, 2004.

Zosimus. *Historia Nova.* Translated by J. Buchanan and H. Davis. London: Green and Chaplin, 1814.

İnternet Kaynakları

Levha 1:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Parthian_clothing#/media/File:Mainz0219.jpg (Erişim tarihi: 16.10.2025)

Levha 2:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/King_cornucopia_Louvre_Sb7302.jpg (Erişim tarihi: 16.10.2025)

Levha 3:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Bm_parthian_terracotta.jpg (Erişim tarihi: 16.10.2025)

Levha 4:

https://ebrary.net/161793/history/hatra (Erişim tarihi: 16.10.2025)

Levha 5:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b0/ParthianWarrior.jpg (Erişim tarihi: 16.10.2025)

Levha 6:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/ParthianCataphract.JPG (Erişim tarihi: 16.10.2025)

Levha 7:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/Ancient_Parthian_relief_carving_of_the_god_Nergal_from_Hatra.jpg (Erişim tarihi: 16.10.2025)

Levha 19:

https://en.wikipedia.org/wiki/Basilica_Aemilia#/media/File:Frieze_Basilica_Aemilia_Massimo_n2.jpg (Erişim tarihi: 16.10.2025)

Levha 20:

https://purl.stanford.edu/yb784pd4201 (Erişim tarihi: 16.10.2025)

Levha 21:

https://en.wikipedia.org/wiki/Basilica_Aemilia#/media/File:Frieze_Basilica_Aemilia_Massimo_n1.jpg (Erişim tarihi: 16.10.2025)

Levha 22:

https://www.flickr.com/photos/misssea/2641381207/in/photolist-52pLBi-917U8G-f1C233-269K3G-2mPX8mB-RqxgLB-cjPDdC-8R28uJ-D1x5a9-Kr8t7Q-2qagPKG-nVFEhA-2avz9HW-ZvZ5S3-917T23-914NtR-914MGg-914Mj4-cTYfCw-cTYgmS-7gV3Yp-7i6xn1-7gYZkE-Vxg84F-3nMSZ-6ZA1Nf-264Uqa-6h5Tzj-264Urx-269K1w-guubJs-jxMKSf-5LBzvC-5LBzzw-5LBzK7-5LBzCQ-5LBzFu-5LBAkw-2nPwQiq-2nPwQfj-2nPs64U-2nPs5UA (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 23:

https://www.flickr.com/photos/mharrsch/5251595839/in/photolist-52pLBi-917U8G-f1C233-269K3G-2mPX8mB-RqxgLB-cjPDdC-8R28uJ-D1x5a9-Kr8t7Q-2qagPKG-nVFEhA-2avz9HW-ZvZ5S3-917T23-914NtR-914MGg-914Mj4-cTYfCw-cTYgmS-7gV3Yp-7i6xn1-7gYZkE-Vxg84F-3nMSZ-6ZA1Nf-264Uqa-6h5Tzj-264Urx-269K1w-guubJs-jxMKSf-5LBzvC-5LBzzw-5LBzK7-5LBzCQ-5LBzFu-5LBAkw-2nPwQiq-2nPwQfj-2nPs64U-2nPs5UA (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 24:

https://picryl.com/media/apollo-sosianus-interior-frieze-triumphal-procession-mc-2776-10-88d4ee?zoom=true (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 25:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Carpentras_-_Arc_Romain.JPG (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 26:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Carpentras%2C_Roman_arch%2C_E_side%2C_right_fig_%282007%29_02.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 27:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Carpentras%2C_Roman_arch%2C_E_side%2C_right_fig_%282007%29_04.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 28:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Beeldhouwwerk_Augustus_van_Prima_Porta_Caesar_Augustus%2C_Vatican_%28titel_op_object%29%2C_RP-F-F01143-CK.jpg

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 29:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Statue-Augustus

2_%28cropped%29%28b%29.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 30:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Augusto_di_Prima_Porta%2C_inv._2290%2C_03.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 31:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Augustus_of_Prima_Porta_%28Pushkin_State_Museum_of_Fine_Arts%29.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 32:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Augusto_di_Prima_Porta%2C_inv.*2290%2C_03*%28cropped%29.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 33:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Augusto_di_Prima_Porta%2C_inv._2290%2C_03.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 34:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Statue-Augustus_Detail.jpg

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 35:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Triumphal_Arch_of_Orange_02.JPG (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 36:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2b/03_Triumphal_Arch_of_Orange.png (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 37:

https://www.flickr.com/photos/roger_ulrich/18583563471 (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 38:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/87/Aphrodisias_-_Sebasteion.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 39:

https://aphrodisias-excavations.com/sebasteion-reliefs/# (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 40:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Aphrodisias_Museum_Claudius_and_Britannica_4638.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 41:

https://turkisharchaeonews.net/museum/aphrodisias-museum

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 42:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Arch_Titus%2C_Forum_Romanum%2C_Rome%2C_Italy.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 43:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/63/Arch_Titus%2C_relief_triumph%2C_Forum_Romanum%2C_Rome%2C_Italy.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 44:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7d/Arch_of_Titus_Menorah.png (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 45:

https://www.worldhistory.org/image/8747/tropaeum-traiani-Trajanus-trophy/

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 46:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monumentul_triumfal_Tropaeum_Traiani_sat_Adamclisi_-_detalii_04.JPG (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 47:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Monumentul_triumfal_Tropaeum_Traiani-jud_Constanta%2CRomania.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 48:

https://www.istockphoto.com/tr/foto%C4%9Fraf/tropaeum-traiani-gm577303378-99185713?searchscope=image%2Cfilm (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 49:

https://www.philipharland.com/Blog/2023/03/Dakyans-frieze-great-Trajanus-frieze-of-Trajanus-conquest-reused-on-the-so-called-arch-of-constantine-early-second-century-ce/ (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 50:

https://www.flickr.com/photos/thearmaturapress/13709248644

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 51:

https://www.philipharland.com/Blog/wp-content/uploads/2023/03/Trajanus-frieze-reused-VIctory-over-Dakyans-with-central-horseman-Roman-Art-Britannica-11th-edition-1911-pp-476-77-plate-2-fig-16.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 52:

https://www.worldhistory.org/uploads/images/4459.jpg?v=1599386403-0

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 53:

https://www.bridgemanimages.com/en/noartistknown/roman-civilization-plaster-cast-of-Trajanus-s-column-Dakyan-women-torturing-roman-prisoners/object/asset/510092?offline=1 (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 54:

https://www.Trajans-column.org/?flagallery=Trajans-column-scenes-xxi-1-21#PhotoSwipe1759603136902 (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 55:

https://www.Trajans-column.org/?flagallery=Trajans-column-scenes-xxi-1-21#PhotoSwipe1759603276457 (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 56:

https://arts.st-andrews.ac.uk/Trajans-column/uploads/TC-010.jpg

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 57:

https://www.Trajans-column.org/?page_id=107#PhotoSwipe1759603487893 (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 58:

https://www.Trajans-column.org/?flagallery=Trajans-column-scenes-xlvi-lxxviii-46-78#PhotoSwipe1759603750420 (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 59:

https://www.Trajans-column.org/?flagallery=Trajans-column-scenes-xlvi-lxxviii-46-78#PhotoSwipe1759603846797 (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 60:

https://www.Trajans-column.org/?flagallery=Trajans-column-scenes-xxii-xlv-22-45#PhotoSwipe1759603968935 (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 61:

https://www.Trajans-column.org/?flagallery=Trajans-column-scenes-lxxix-cxxvi-79-126#PhotoSwipe1759464463262 (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 62:

https://www.Trajans-column.org/?flagallery=Trajans-column-scenes-lxxix-cxxvi-79-126#PhotoSwipe1759464463262 (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 63:

https://www.Trajans-column.org/?page_id=107#PhotoSwipe1759598459291

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 64:

https://www.Trajans-column.org/?page_id=107#PhotoSwipe1759598689051

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 66:

https://www.Trajans-column.org/?page_id=107#PhotoSwipe1759598628614

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 67:

https://www.Trajans-column.org/?page_id=107#PhotoSwipe1759598689051

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 68:

https://www.Trajans-column.org/?page_id=578#PhotoSwipe1759598768087

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 69:

https://www.Trajans-column.org/?page_id=578#PhotoSwipe1759598768087

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 70:

https://www.Trajans-column.org/?page_id=107#PhotoSwipe1759599057847

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 71:

https://www.Trajans-column.org/?page_id=578#PhotoSwipe1759602564083

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 72:

https://www.trajans-column.org/?page_id=107#PhotoSwipe1760318570011

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 73:

https://www.trajans-column.org/?page_id=107#PhotoSwipe1760318570011

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 74:

https://www.trajans-column.org/?page_id=107#PhotoSwipe1760318570011

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 75:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Arco_di_Traiano_%28Benevento%29_02.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 76:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/The_Arch_of_Trajan%2C_passageway_relief_depicting_the_sacrifice_at_the_inauguration_of_the_Via_Traiana%2C_Benevento%2C_Italy_-_49866021048.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 77:

https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/la-pinacoteca/basamento-della-colonna-di-antonino-pio.html#&gid=1&pid=1

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 78:

https://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4832 (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 79:

https://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4833 (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 80:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Musei_vaticani_-_base_colonna_antonina_01106.JPG (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 81:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Base_della_colonna_antonina%2C_decursio_sx_02.JPG (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 82:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Base_della_colonna_antonina%2C_decursio_dx_01.JPG (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 83:

https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Bas_relief_from_Arch_of_Marcus_Aurelius_Marcus_Aurelius_showing_his_clemence_to_barbarii.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 84:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bas_relief_from_Arch_of_Marcus_Aurelius_triumph_chariot.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 85:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Column_of_Marcus_Aurelius_-_detail1.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 86:

https://www.philipharland.com/Blog/wp-content/uploads/2023/03/Scene-98-Leading-away-captives-with-woman-being-stabbed-Petersen-1896-plate-106.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 87:

https://www.philipharland.com/Blog/wp-content/uploads/2023/03/Scene-98-Leading-away-captives-with-woman-being-stabbed-Petersen-1896-plate-106.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 88:

https://www.philipharland.com/Blog/wp-content/uploads/2023/03/Scene-25-captives-brought-before-Marcus-Aurelius-Petersenni-1896-p.late-33.jpg

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 89:

https://whichmuseum.com/museum/ephesos-museum-vienna-5339

(Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 90:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Arch_of_Septimius_Severus_at_night.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 91:

https://www.philipharland.com/Blog/wp-content/uploads/2022/08/ArcSS-Parthian-Prisoners-from-Arch-of-Septimius-Severus-by-Kimberly-Cassibry-CC-BY-NC-4.0-scaled.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 92:

https://www.romeartlover.it/Leptis1.html (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 93:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Grande_Ludovisi_sarcophagus#/media/File:Grande_Ludovisi_Altemps_Inv8574.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 94:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Grande_Ludovisi_sarcophagus#/media/File:Altemps_sarc%C3%B3fago_Ludovisi_05.JPG (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 95:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Grande_Ludovisi_sarcophagus#/media/File:Altemps_sarc%C3%B3fago_Ludovisi_03.JPG (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 96:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Grande_Ludovisi_sarcophagus#/media/File:Grande_Ludovisi_Altemps_Inv8574_(cropped).jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 97:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Grande_Ludovisi_sarcophagus#/media/File:Grande_Ludovisi_sarcophagus_05.JPG (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 98:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Grande_Ludovisi_sarcophagus#/media/File:Grande_Ludovisi_sarcophagus_26.JPG (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 99:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Grande_Ludovisi_sarcophagus#/media/File:Grande_Ludovisi_sarcophagus_26.JPG (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 100:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Grande_Ludovisi_sarcophagus#/media/File:Ludovisi-Sarkophag.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 101:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Grande_Ludovisi_sarcophagus#/media/File:Grande_Ludovisi_sarcophagus_05.JPG (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 102:

https://news.harvard.edu/gazette/story/2019/06/radcliffe-fellow-heads-team-helping-preserve-ancient-roman-city-of-nicomedia/ (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 103:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/RomeConstantine%27sArch03.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 104:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/RomaArcoCostantGrandeFregioTrian.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 105(a):

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Arco_di_Costantino_%28Roma%29_-_tondo_lato_settentrionale_destro.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 105(b):

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/RomaArcoCostantinoRilieviLatoSDestra.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 105(c):

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/RomaArcoCostantinoRilieviLatoSSinistra.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 106:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Decorations_on_Arch_of_Constantine%2C_West_Profectio.JPG (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 107:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Arch_of_Constantine%2C_Constantinian_frieze%2C_Battle_of_the_Milvian_Bridge.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

Levha 108:

https://www.researchgate.net/figure/On-the-left-Constantinople-Hippodrome-Obelisk-of-Theodosius_fig21_340393697 (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

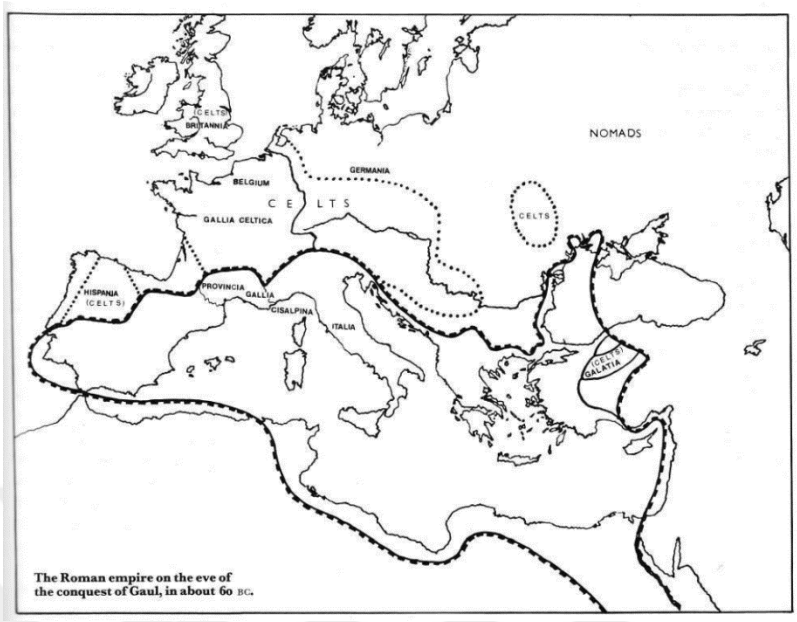
Levha 109:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Reliefs_on_the_base_of_the_Obelisk_of_Theodosius.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

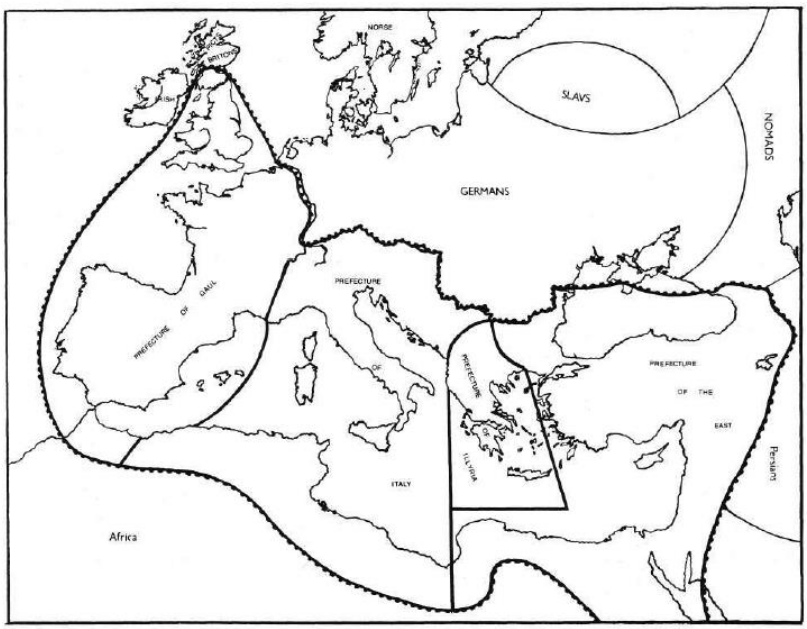
Levha 110:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/Obelisk_of_Theodosius_3237.jpg (Erişim Tarihi: 12.09.2025)

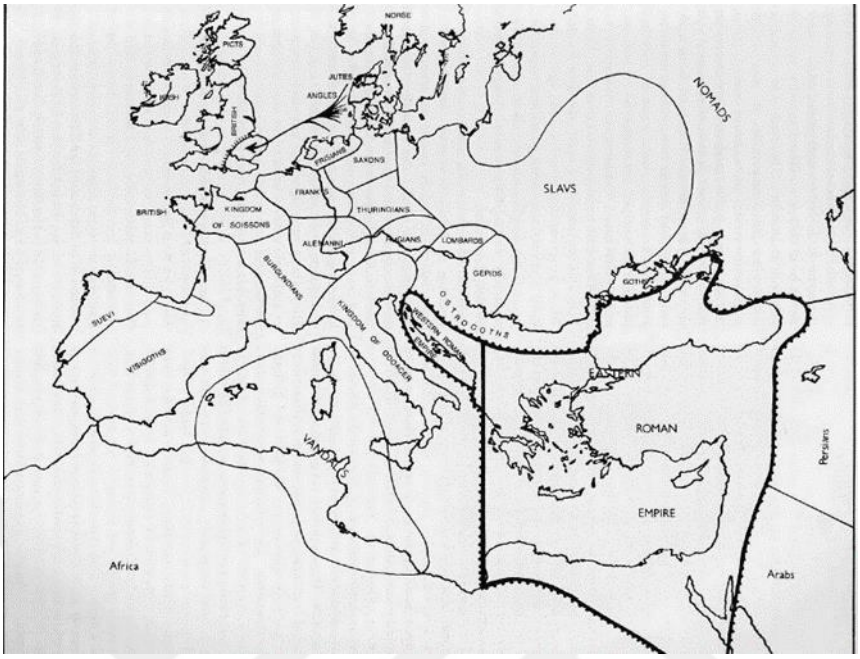
HARİTA VE LEVHALAR



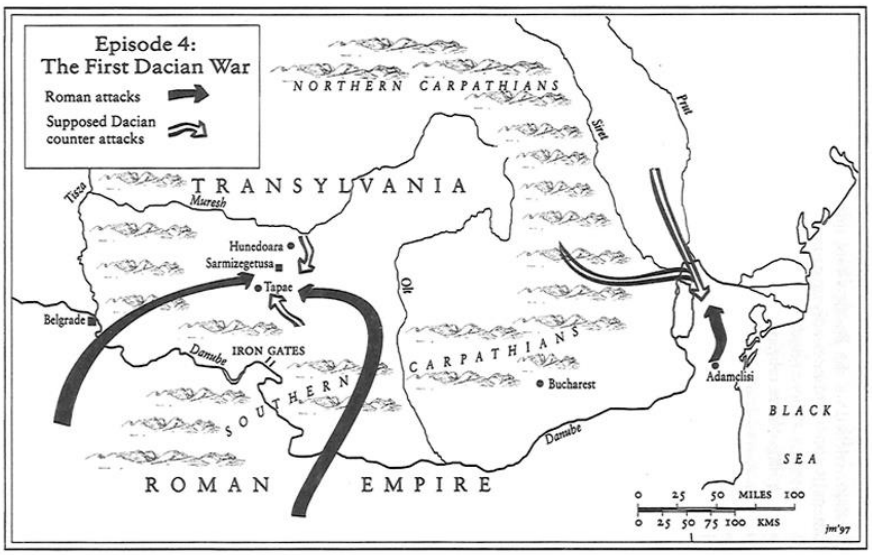
Harita 1



Harita 2



Harita 3



Harita 4


Rome in Europe
Early 1st Century A.D.
Locations of Episodes, numbered
Exterior Peoples:
Britons
Germans
Sarmatians
BRITONS
GERMANS
SARMATIANS
Rhine
Danube
Tomis
0 100 200 300 MILES
0 100 500 KMS
jm'97

Harita 5



Levha 1



Levha 2



Levha 3



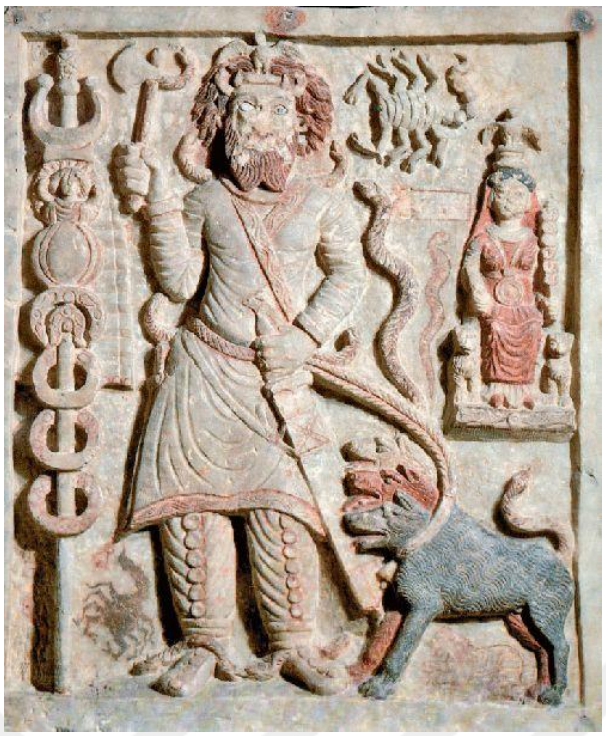
Levha 4



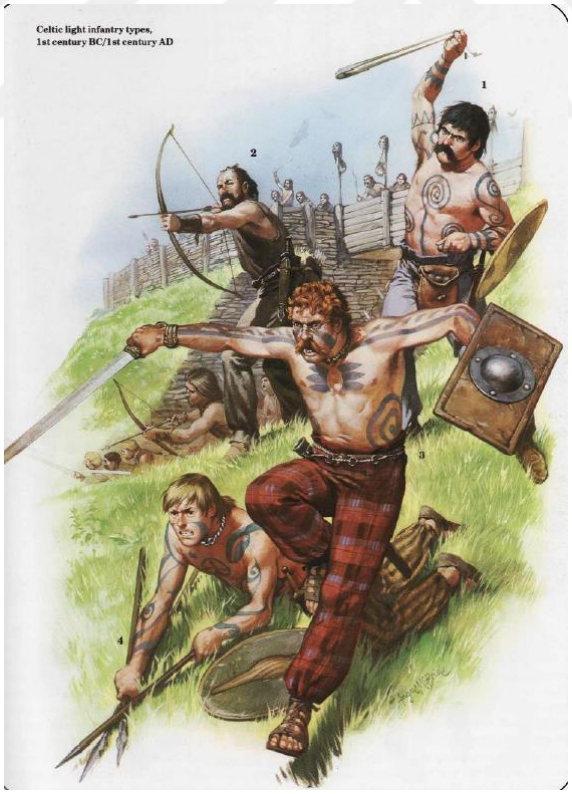
Levha 5



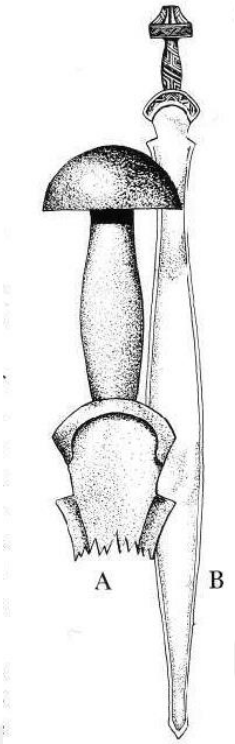
Levha 6



Levha 7



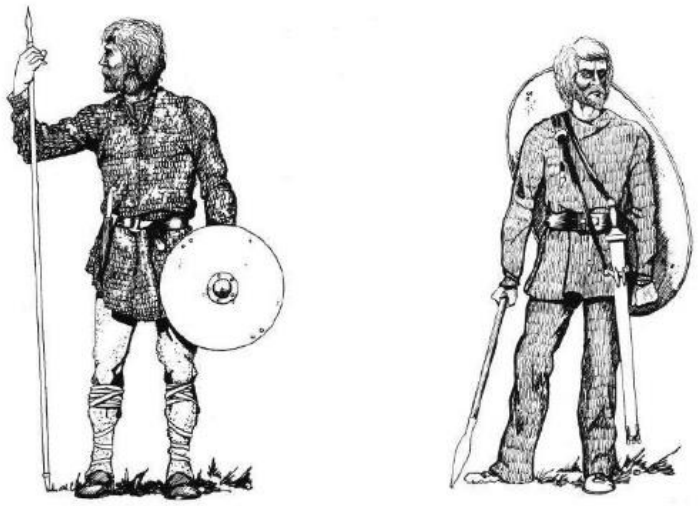
Levha 8



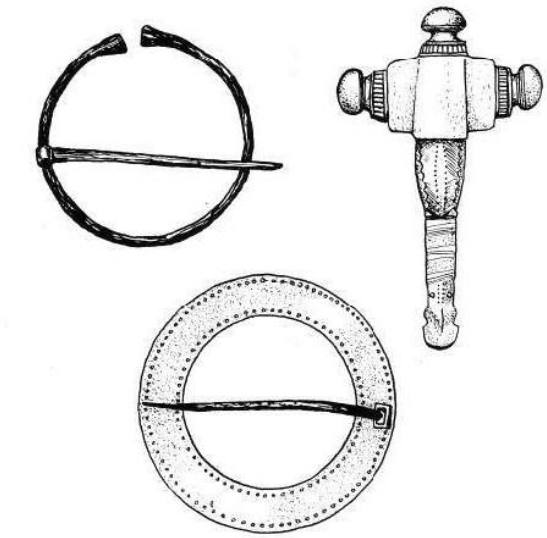
Levha 9



Levha 10

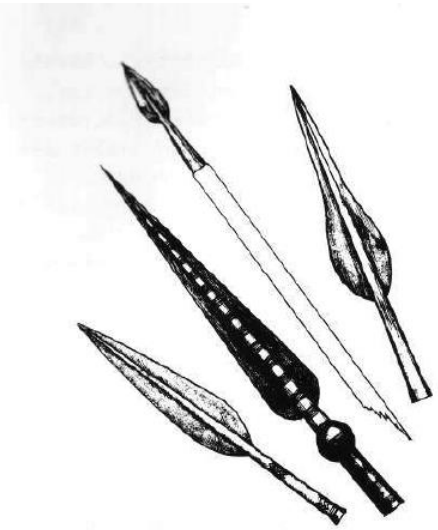


Levha 11

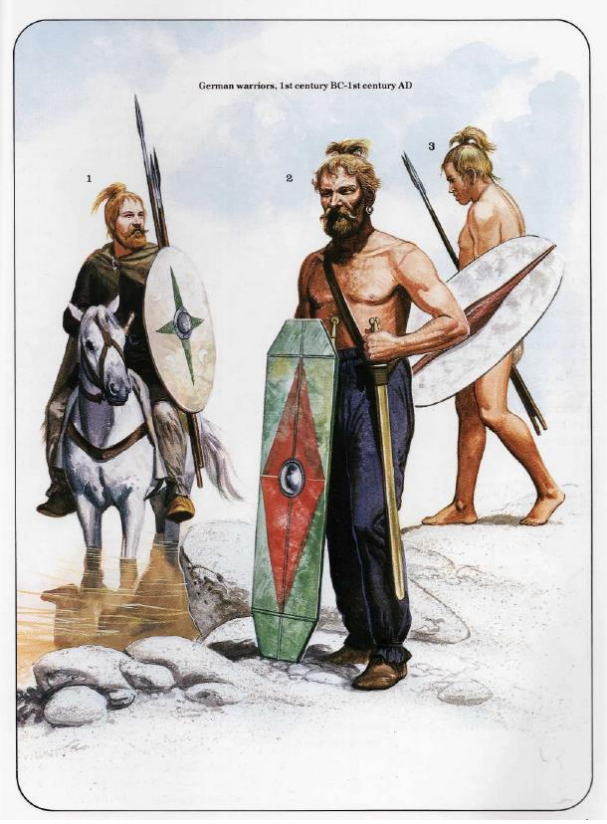


German cloak brooches.

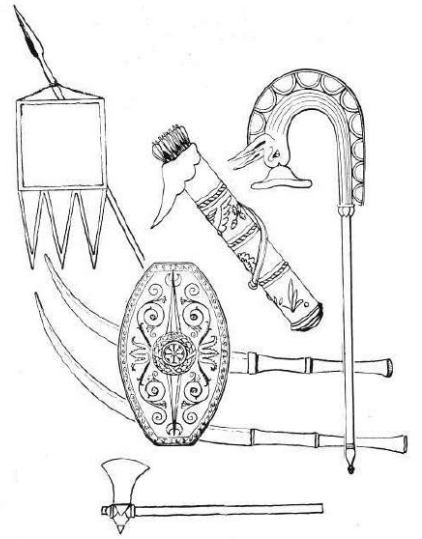
Levha 12



Levha 13

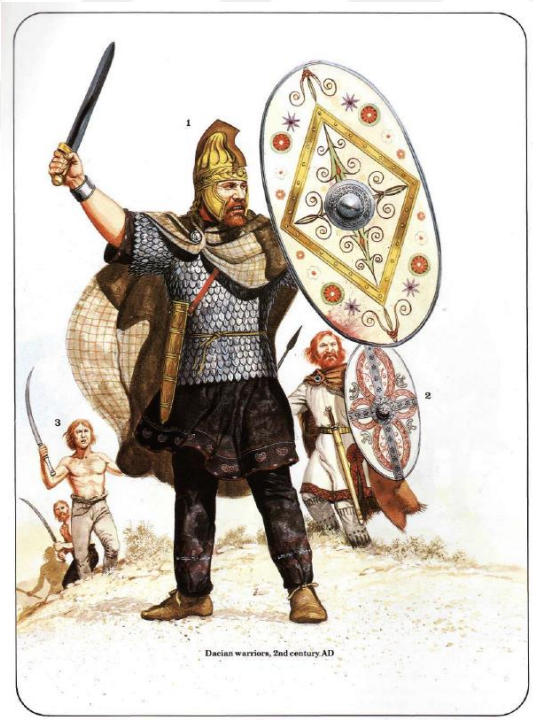


Levha 14



ABOVE **Dacian arms and standards, from various Roman bas-reliefs: not to scale. A dagged banner on a spear; two battle-scythes**—*falxes*; **a quiver, shield and battleaxe; and a carnyx-style standard with a ferrule.**

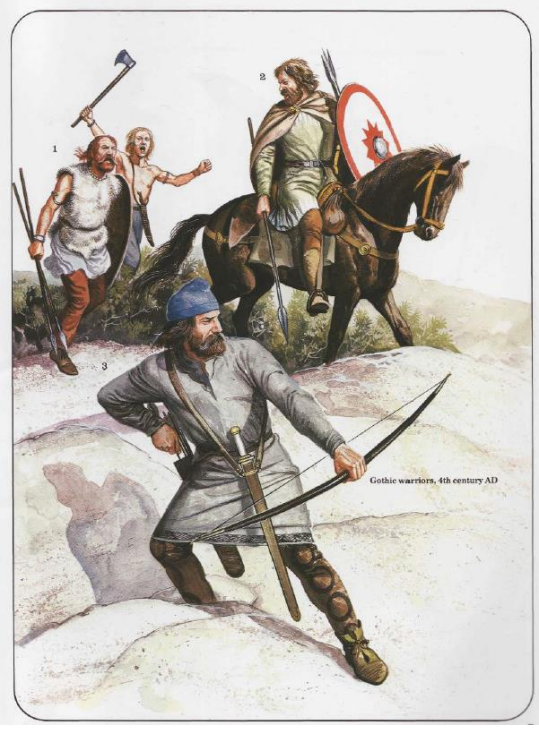
Levha 15



Levha 16



Levha 17



Levha 18



Levha 19



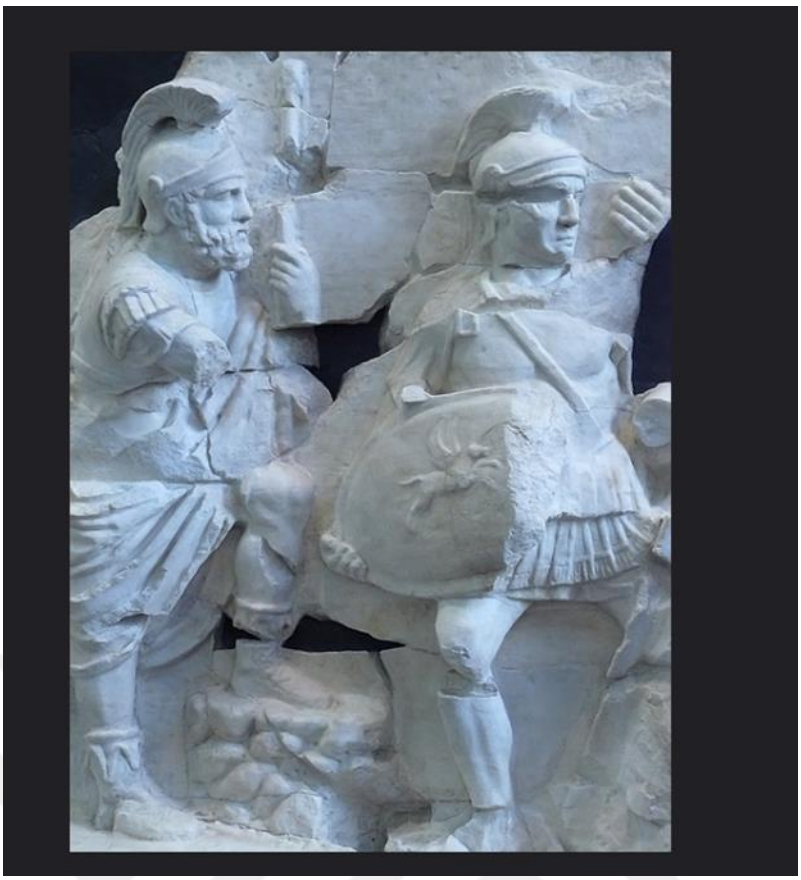
Levha 20



Levha 21



Levha 22



Levha 23



Levha 24



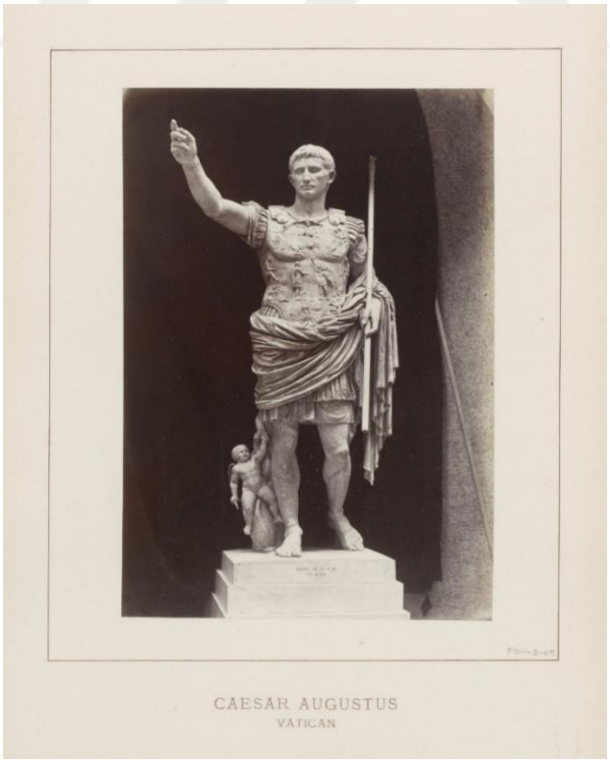
Levha 25



Levha 26



Levha 27



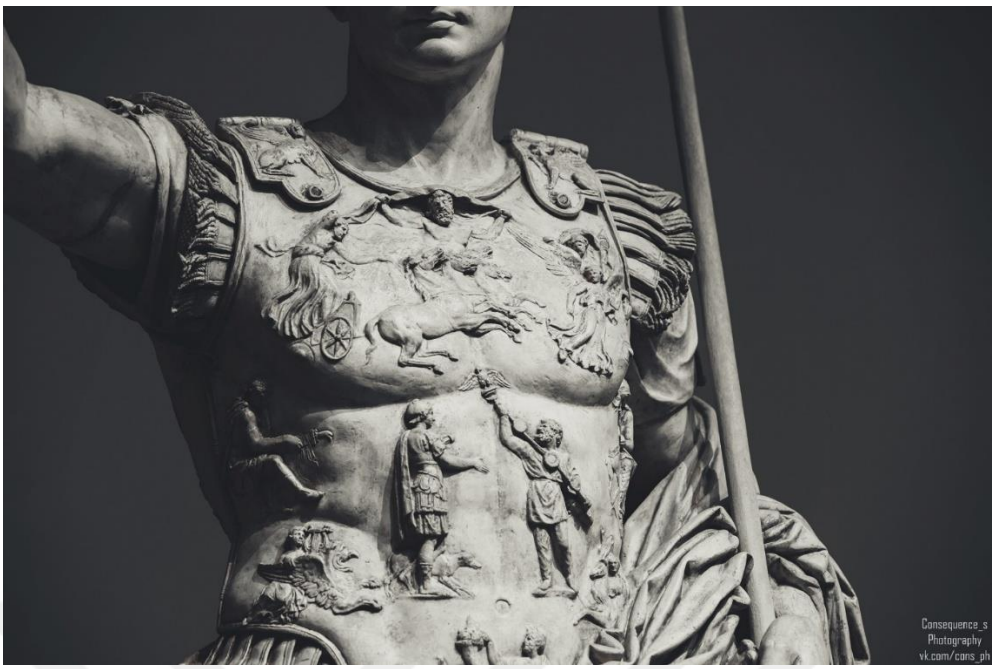
Levha 28



Levha 29



Levha 30



Levha 31



Levha 32



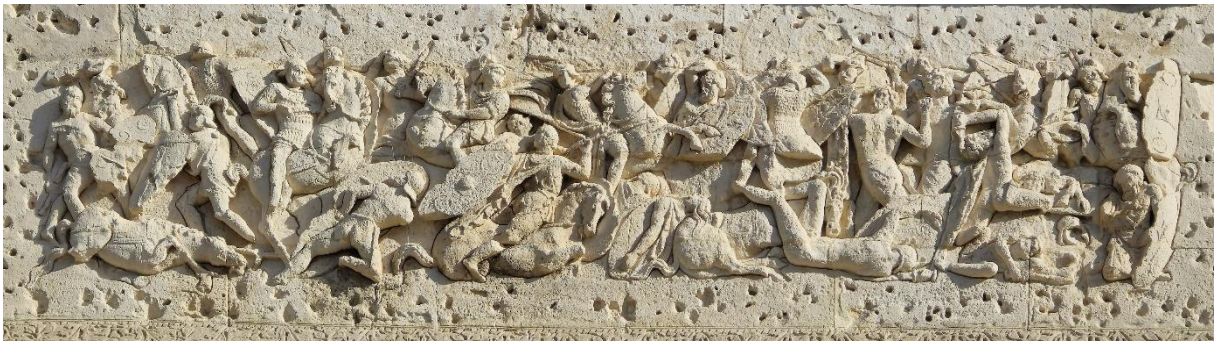
Levha 33



Levha 34



Levha 35



Levha 36



Levha 37



Levha 38



Levha 39



Levha 40



Levha 41



Levha 42



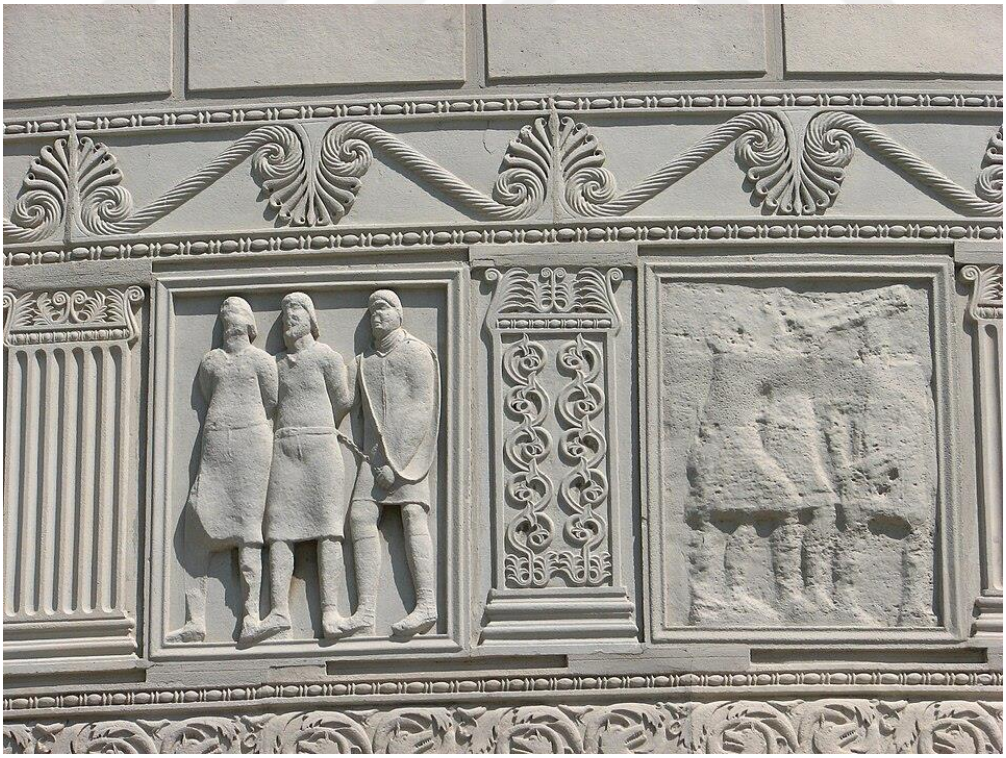
Levha 43



Levha 44



Levha 45



Levha 46



Levha 47



Levha 48



Levha 49



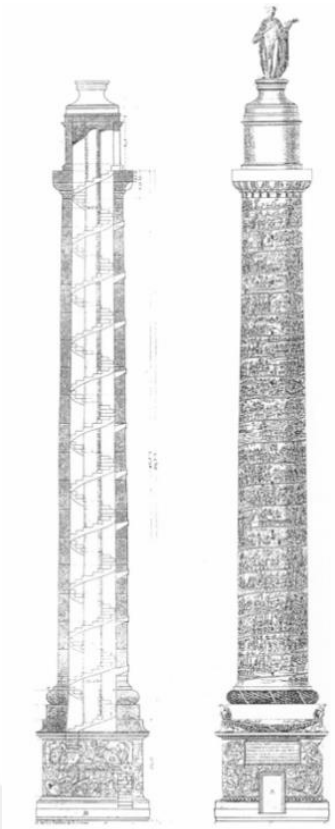
Levha 50



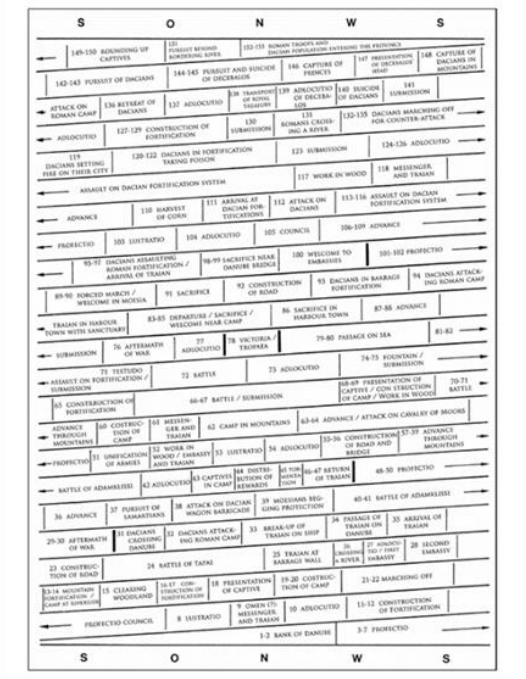
Levha 51



Levha 52



Levha 53



Levha 54



Levha 55



Levha 56



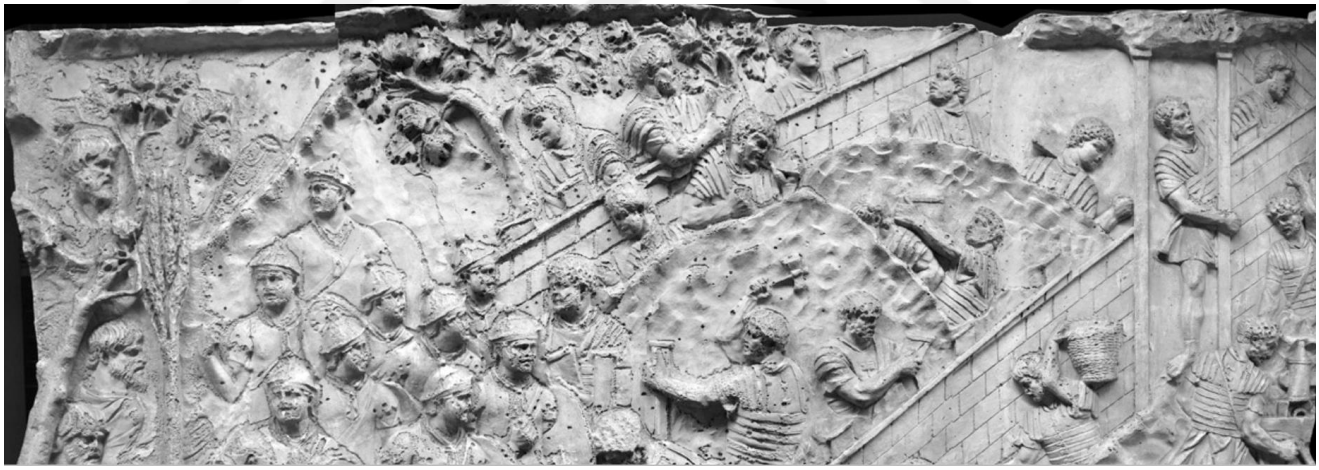
Levha 57



Levha 58



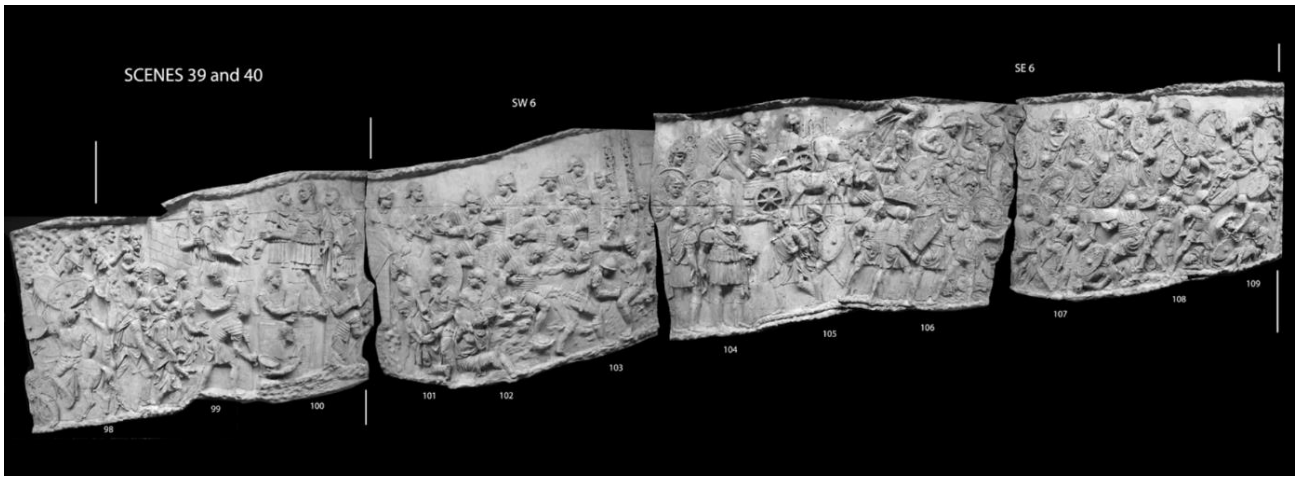
Levha 59



Levha 60



Levha 61



Levha 62



Levha 63



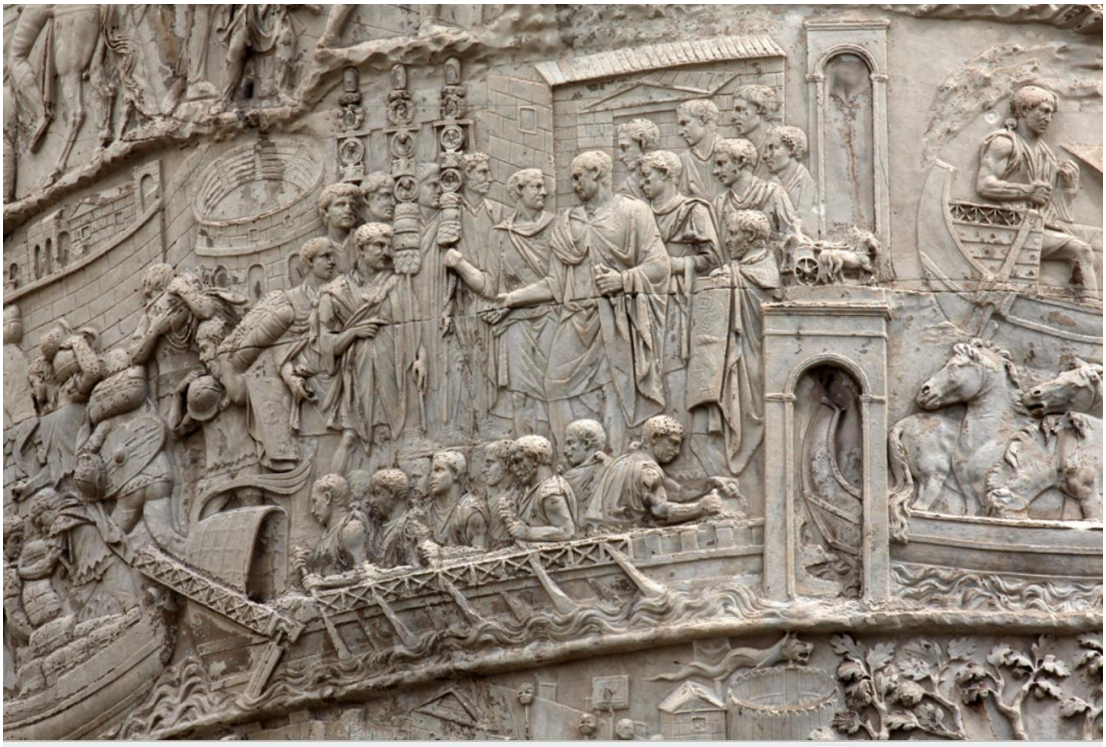
Levha 64



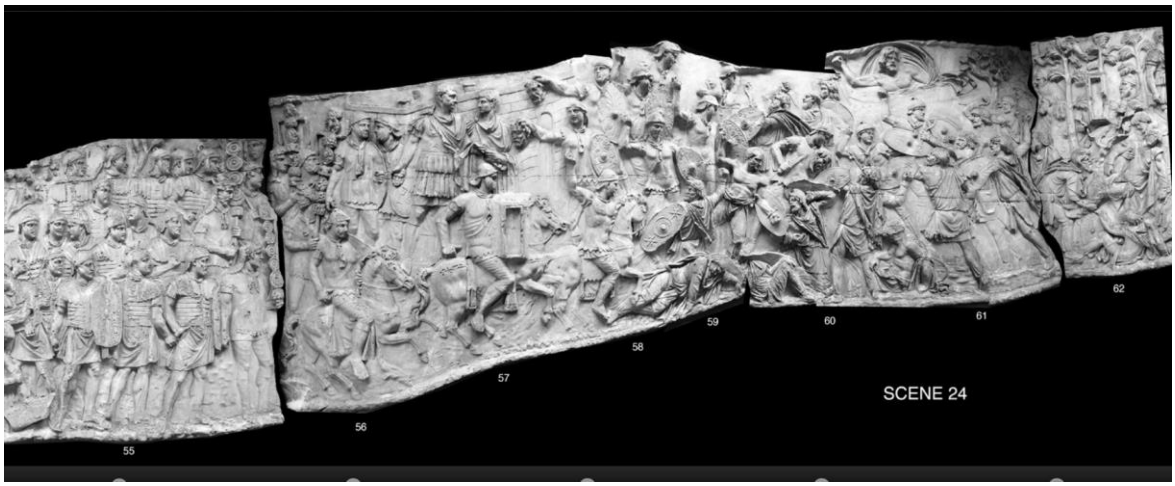
Levha 65



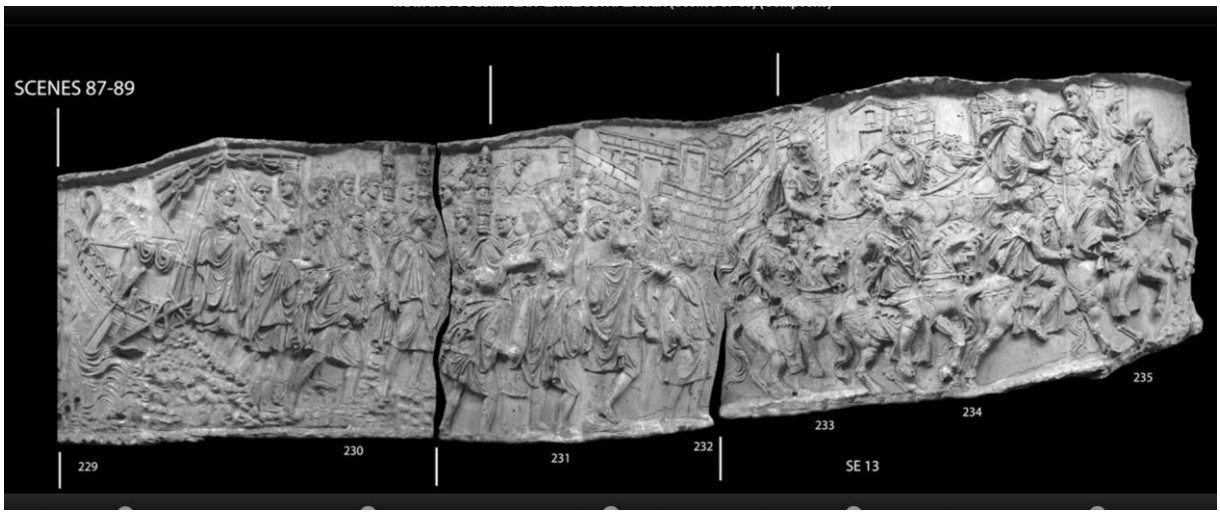
Levha 66



Levha 67



Levha 68



Levha 69



Levha 70



Levha 71



Levha 72



Levha 73



Levha 74



Levha 75



Levha 76



Levha 77



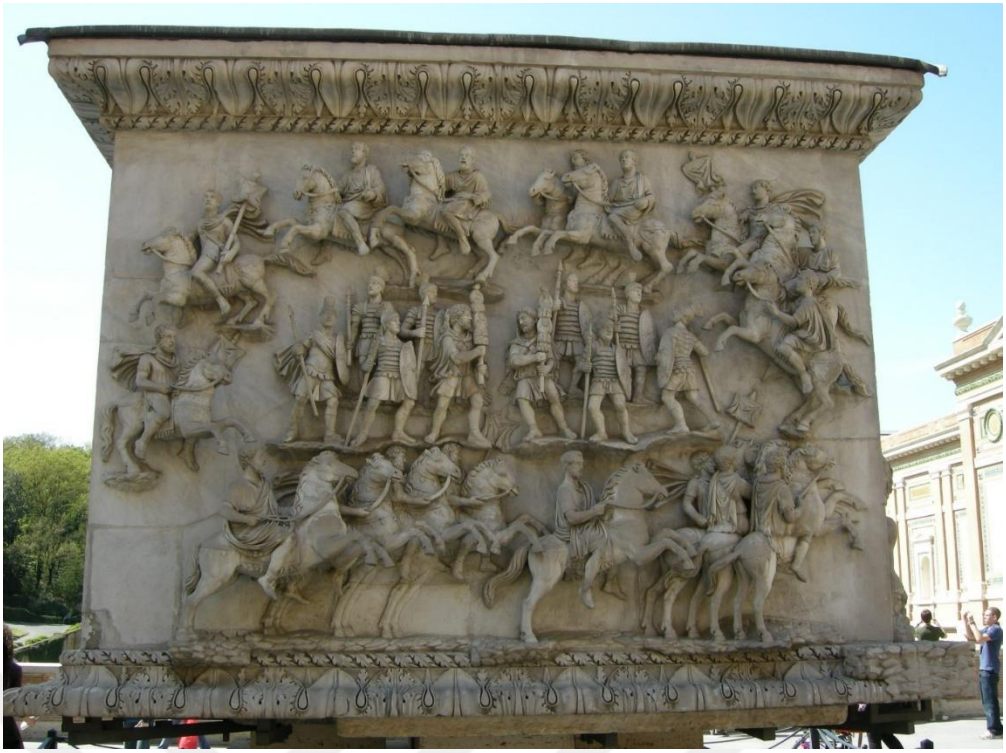
Levha 78



Levha 79



Levha 80



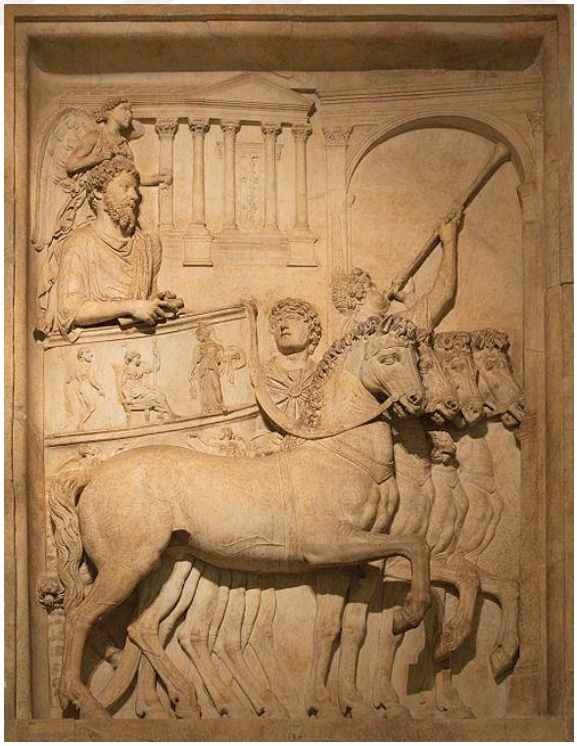
Levha 81



Levha 82



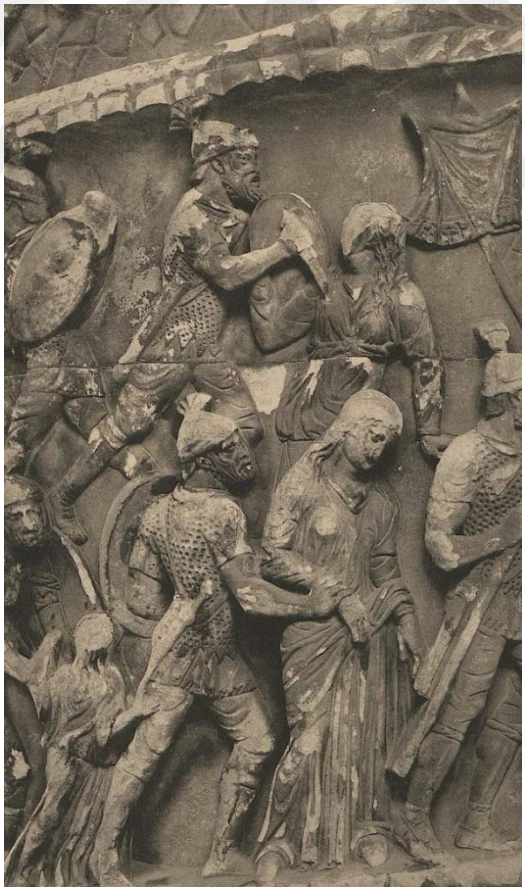
Levha 83



Levha 84



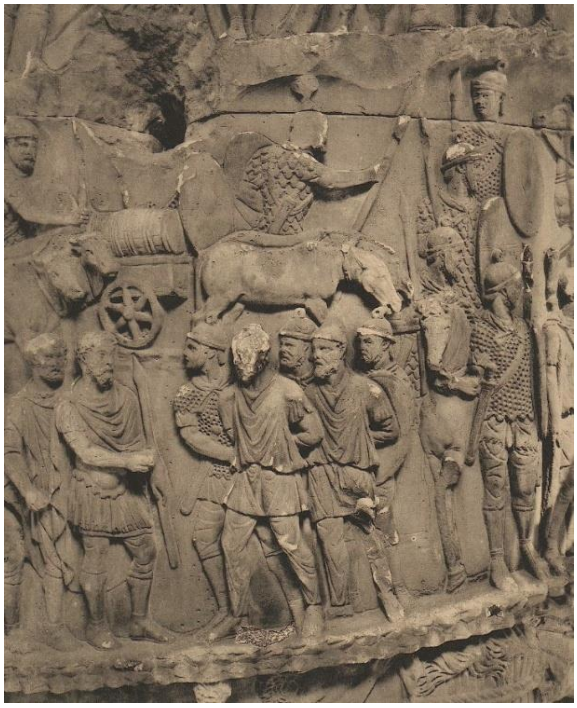
Levha 85



Levha 86



Levha 87



Levha 88



Levha 89



Levha 90



Levha 91



Levha 92



Levha 93



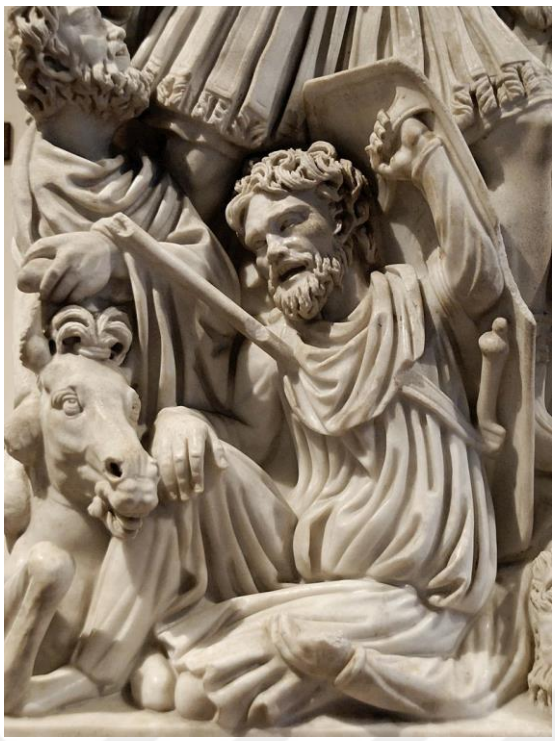
Levha 94



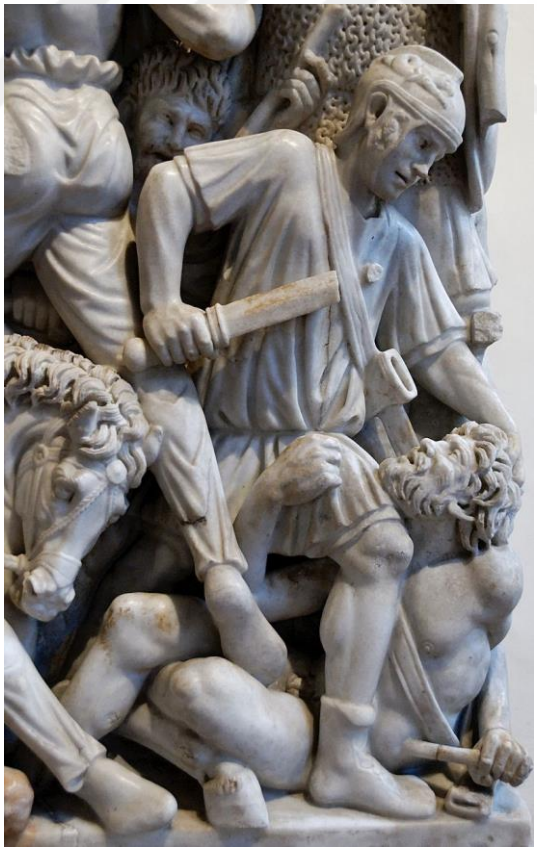
Levha 95



Levha 96



Levha 97



Levha 98



Levha 99



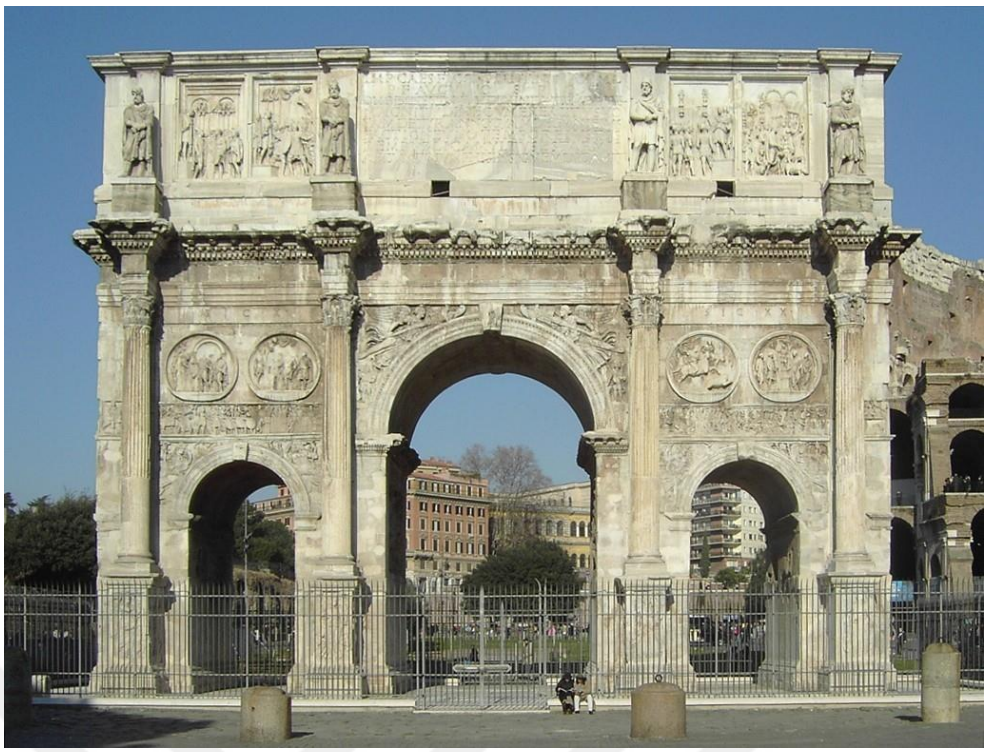
Levha 100



Levha 101



Levha 102



Levha 103



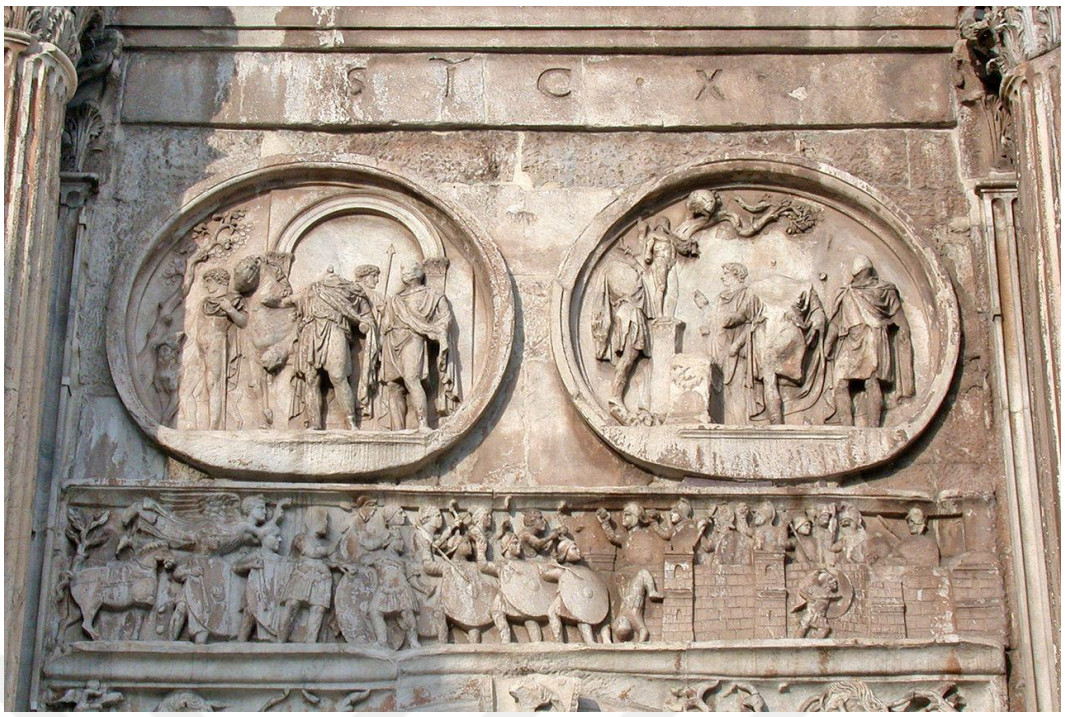
Levha 104



Levha 105(a)



Levha 105(b)



Levha 105(c)



Levha 106



Levha 107



Levha 108



Levha 109



Levha 110

ÖZET

Bu tez çalışması, "Antik Roma Rölyef Sanatında Barbar Betimlemelerinin İkonografik ve Stilistik Açısından Değerlendirilmesi: Kültürel ve Politik Bağlamda Bir Yaklaşım", klasik arkeoloji disiplini bağlamında Roma İmparatorluğu'nun görsel kültüründe barbar figürünün inşasını incelemektedir. Tez, barbar tasvirlerini maddi kültür unsurları, özellikle imparatorluk rölyefleri ve kimi önemli heykeller üzerinden analiz ederek, bu figürlerin ideolojik, kültürel ve politik rollerini eleştirel bir yaklaşımla değerlendirmektedir. Yöntem olarak, görsel malzeme ile yazılı kaynakların bütüncül entegrasyonunu benimseyen çalışma, modern teorilerden de yararlanarak Roma sanatında estetik ve ideolojik unsurların iç içe geçmişliğini vurgulamaktadır. Tez, barbar kavramının Roma'da "öteki"yi tanımlama aracı olarak nasıl evrildiğini ve bu tasvirlerin Roma kimliğinin inşasındaki rolünü tartışmaktadır (Lampinen - Forsen, 2024: 12).

Tezin giriş bölümü, barbar kavramını tarihsel bir çerçevede ele almaktadır. Kimlik inşasının öteki üzerinden şekillendiğini vurgulayan çalışma, antik Yunan'da barbar teriminin onomatopoeik kökenini (bar-bar ses taklidi) ve başlangıçta nötr bir dilsel ayrım olarak kullanıldığını belirtir (Ferris, 2013: 15). Yunan dünyasında bu kavram, M.Ö. 5. yüzyıldaki Pers Savaşları sonrasında etnik, kültürel ve siyasi bir kutuplaşmaya dönüşmüş, Persleri tiranik ve efeminen bir öteki olarak konumlandırmıştır (Hall, 1989: 57; McCoskey, 2012: 54). Roma'da ise barbarus terimi, Yunan mirasını uyarlayarak hukuki ve etnik bir ayrım kazanmış, barbarları asimilasyon potansiyeli taşıyan, ancak uygar olmayan unsurlar olarak tanımlamıştır (McCoskey, 2012: 75). Romalılar, barbarı kültür ve hukuk meselesi olarak görmüş, etnik kökeni maddi kültür ve ahlaki değerlerle ilişkilendirmiştir (Mattingly, 2014: 37). Etnografya, barbar algısını şekillendiren bir araç olarak incelenmiş; Herodot ve Tacitus gibi yazarların eserleri, barbarları mesafeye göre

derecelendirerek Roma üstünlüğünü pekiştirdiği belirtilmiştir (Isaac, 2014: 122-123; Krebs, 2010: 203).

İkinci bölüm, barbar toplumlarının kültürel yapısını ve Roma'nın bu toplumlara yönelik algısını detaylandırır. Barbarlar, Roma için uygar olmayan eş anlamlısı olarak görülmüş, ancak vatandaşlığa erişilebilir bir kategori olarak da konumlandırılmıştır (Carroll, 2001: 120). Tez, Galyalılar, Germenler, Dacialılar ve Parthlar gibi halkların etnografik özelliklerini (silahlar, kıyafetler, adetler) analiz ederek, Roma'nın onları vahşi, ancak değerli rakipler olarak betimlediğini vurgular (Mattern, 1999: 66). Bu algı, stereotiplerin dinamik doğasını yansıtır; barbarlar, Roma'nın sınır politikaları ve entegrasyon stratejileri bağlamında hem tehdit hem de asimilasyon nesnesi olarak işlev görmüştür (Woolf, 2011: 272).

Tezin odak noktası olan barbar tasvirlerinin sanat içindeki rolü, birinci bölümde barbar kavramı ve sanat ilişkisi üzerinden ele alınır. Barbar betimlemelerinin kökeni, Yunan tragedyalarına ve heykeltıraşlığa dayandırılır; Roma'da ise savaş temsili olarak yaygınlaşmıştır (Ferris, 2013). Ötekilik inşasında barbar figürleri, Roma kimliğinin yansıması olarak manipüle edilmiş, etnik stereotipler bireysel ve toplumsal kimliği pekiştirmiştir (Bonfante, 2011: 161; Forsén - Lampinen, 2024: 12). Roma rölyeflerinde ideolojik söylem ve emperyal propaganda, imparatorun cesaretini ve Roma ihtişamını vurgular; rölyefler, tarihsel olayları sürekli üslup ile aktararak Yunan alegorisinden uzaklaşmış, gerçekçi bir anlatıma yönelmiştir (Hölscher, 2004: 20; von Mach, 2012: 360). Bu eserler, Etrüsk sanatı ve Hellenistic etkilerden beslenerek, barbarı yenilgi, boyun eğme ve cinsiyetli manipülasyon motifleriyle betimler (Forsén - Lampinen, 2024: 13; Carroll, 2001: 120).

Beşinci bölüm, belirli Roma heykeltıraşlık eserlerindeki barbar betimlemelerini ikonografik ve stilistik açıdan değerlendirir. Prima Porta Augustus Heykeli'nde Parth barbarları, teslimiyet duruşlarıyla Roma'nın diplomatik zaferini simgeler; etnografik

detaylar (doğu kıyafetleri), Roma'nın evrensel düzenini vurgular (Zanker, 1988: 189). Aphrodisias Sebasteion rölyeflerinde Galyalılar, polychromy ile canlılaştırılmış yenilgi pozisyonlarında betimlenir, kültürel farklılıklarını öne çıkarırken Roma otoritesine boyun eğer (Brinkmann, 2007: 60). Tropaeum Traiani Anıtı'ndaki metoplar, Dacialı barbarların falx silahları ve kürk mantolarıyla detaylı işlendiği, savaş sahnelerinde Roma zaferini dramatize eder (Fulger, 2020: 5). Trajanus Sütunu, Dacialıları kaotik savaşçı kimliğiyle karşıtlaştırarak etnografik gerçekçilik sunar, sürekli üslup ile barbarı standardize eder (Rossi, 1971: 89; Kleiner, 1992: 265). Marcus Aurelius Sütunu'nda Germen ve Sarmat barbarlar, yüksek rölyef tekniğiyle duygusal ifadelerle işlenir, Roma'nın clementia'sını simgeler (Kleiner, 1992: 266). Konstantinus Kemeri'nde spolia barbar figürleri, anonimleşmiş bir kaos sembolü olarak teolojik meşruiyeti pekiştirir (Ferris, 2013: 56). Theodosius Obeliski Kaidesi'nde barbar teslimiyeti, sosyal ritüellerle entegre edilir (Kiilerich, 1993: 69). Beneventum Trajanus Kemeri'nde Dacialılar, ekonomik kazanımları simgeleyen teslimiyet sahnelerinde betimlenir (Truesdell Merrill, 1901: 46). Basilika Aemilia Frizleri'nde barbar unsurlar, mitolojik unsurlarla birleştirilir (Grunow Sobocinski - Wolfram Thill, 2015: 350). Marcus Aurelius Kemeri'nde barbar kadın ve çocuklar, trajediyi sembolize eder (Strong, 1988: 221). Saepinum Propylon Heykelleri'nde Samnit barbarlar, asimilasyon metaforu olarak zincirlenir (Gaggiotti, 1985: 47).

Değerlendirme kısmında, barbar tasvirlerinin ikonografik ve stilistik özellikleri kültürel ve politik bağlamda analiz edilir. Barbarlar, etnografik detaylarla (kıyafet, silah, fiziksel özellikler) ayırt edilirken, ideolojik olarak genelleştirilir; örneğin, üstüne basma motifi Roma üstünlüğünü simgeler (Rossi, 1971: 89). Sembolizm, barbarı yenilgi alegorisi olarak konumlandırır, dönemsel evrim gösterir: Erken dönemde etnografik vurgu güçlü iken, geç antikte anonimleşir (Ferris, 2013: 56; Kleiner, 1992: 266). Bu

tasvirler, Roma'nın fetih, entegrasyon ve hegemonya politikalarını yansıtır, maddi kültürün kimlik inşasındaki rolünü vurgular (Mattingly, 2014: 38).

Sonuç olarak, bu tez çalışması barbar tasvirlerinin Roma sanatının estetik ve ideolojik kesişimini ortaya koyar, katkıları arasında eyaletlerdeki propaganda rolünü ve modern teknolojilerin (polychromy, 3D modelleme) potansiyelini belirtir (Brinkmann, 2007: 60; Hölscher, 2004). Sınırlılıklar olarak arkeolojik kanıtların önyargılı doğası ve eyalet tepkilerinin yetersizliği vurgulanır ve gelecek çalışmalar için karşılaştırmalı analiz önerilir (Mattingly, 2014: 38). Tez, barbar kavramının antik dünyanın kültürel dinamiklerini anlamada kritik bir kaynak olduğunu savunmaktadır (Bonfante, 2011: 7).

Anahtar Kelimeler: Barbar, Roma Sanatı, İmparatorluk Rölyefleri, Heykel, İkonografi, Politik Propaganda, Ötekilik.

ABSTRACT

This thesis study, titled "An Iconographic and Stylistic Evaluation of Barbarian Depictions in Ancient Roman Relief Art: An Approach in Cultural and Political Context," examines the construction of the barbarian figure within the visual culture of the Roman Empire, framed by the discipline of classical archaeology. The thesis analyzes barbarian representations through material culture elements, particularly imperial reliefs and certain significant sculptures, critically assessing their ideological, cultural, and political roles. Methodologically, it adopts a holistic integration of visual materials with written sources, drawing on modern theories to emphasize the intertwined nature of aesthetic and ideological elements in Roman art. The thesis discusses how the barbarian concept evolved in Rome as a tool for defining the "other" and explores the role of these depictions in the construction of Roman identity (Lampinen - Forsen, 2024: 12).

The introductory section of the thesis addresses the barbarian concept within a historical framework. Highlighting that identity construction is shaped through the other, the study notes the onomatopoeic origin of the barbarian term in ancient Greece (imitating the "bar-bar" sound) and its initial use as a neutral linguistic distinction (Ferris, 2013: 15). In the Greek world, this concept transformed into an ethnic, cultural, and political polarization following the Persian Wars in the 5th century BCE, positioning the Persians as a tyrannical and effeminate other (Hall, 1989: 57; McCoskey, 2012: 54). In Rome, the term barbarus adapted the Greek heritage, acquiring a legal and ethnic distinction, defining barbarians as entities with assimilation potential yet uncivilized (McCoskey, 2012: 75). The Romans viewed the barbarian as a matter of culture and law, associating ethnic origins with material culture and moral values (Mattingly, 2014: 37). Ethnography is examined as a tool shaping barbarian perceptions; works by authors such as Herodotus and Tacitus are highlighted for grading barbarians based on distance, thereby reinforcing Roman superiority (Isaac, 2014: 122-123; Krebs, 2010: 203).

The second section details the cultural structure of barbarian societies and Rome's perceptions of them. Barbarians were seen by Rome as synonymous with the uncivilized, yet positioned as a category accessible to citizenship (Carroll, 2001: 120). The thesis analyzes the ethnographic features (weapons, attire, customs) of peoples such as the Gauls, Germans, Dacians, and Parthians, emphasizing Rome's depiction of them as savage yet worthy adversaries (Mattern, 1999: 66). This perception reflects the dynamic nature of stereotypes; barbarians functioned as both threats and objects of assimilation within the context of Rome's border policies and integration strategies (Woolf, 2011: 272).

The core focus of the thesis (the role of barbarian depictions in art) is addressed in the first section through the relationship between the barbarian concept and art. The origins of barbarian representations are traced to Greek tragedies and sculpture; in Rome, they became widespread as war representations (Ferris, 2013). In the construction of otherness, barbarian figures were manipulated as reflections of Roman identity, with ethnic stereotypes reinforcing individual and societal identity (Bonfante, 2011: 161; Forsén - Lampinen, 2024: 12). Ideological discourse and imperial propaganda in Roman reliefs emphasize the emperor's valor and Rome's grandeur; reliefs convey historical events through continuous style, diverging from Greek allegory toward a realistic narrative (Hölscher, 2004: 20; von Mach, 2012: 360). These works, nourished by Etruscan art and Hellenistic influences, depict the barbarian with motifs of defeat, submission, and gendered manipulation (Forsén - Lampinen, 2024: 13; Carroll, 2001: 120).

The fifth section evaluates barbarian depictions in specific Roman sculptural works from iconographic and stylistic perspectives. In the Prima Porta Augustus Statue, Parthian barbarians symbolize Rome's diplomatic victory through submissive poses; ethnographic details (Eastern attire) underscore Rome's universal order (Zanker, 1988:

189). In the Aphrodisias Sebasteion reliefs, Gauls are depicted in defeat poses enlivened by polychromy, highlighting their cultural differences while submitting to Roman authority (Brinkmann, 2007: 60). The metopes of the Tropaeum Traiani Monument feature Dacian barbarians detailed with falx weapons and fur mantles, dramatizing Roman victory in battle scenes (Fulger, 2020: 5). The Trajan's Column presents Dacians with a chaotic warrior identity in contrast, offering ethnographic realism and standardizing the barbarian through continuous style (Rossi, 1971: 89; Kleiner, 1992: 265). In the Marcus Aurelius Column, Germanic and Sarmatian barbarians are rendered with emotional expressions via high-relief technique, symbolizing Rome's clementia (Kleiner, 1992: 266). In the Arch of Constantine, spolia barbarian figures serve as anonymized symbols of chaos, reinforcing theological legitimacy (Ferris, 2013: 56). In the Theodosius Obelisk Base, barbarian submission is integrated with social rituals (Kiilerich, 1993: 69). In the Beneventum Arch of Trajan, Dacians are depicted in submission scenes symbolizing economic gains (Truesdell Merrill, 1901: 46). In the Basilika Aemilia Friezes, barbarian elements are combined with mythological motifs (Grunow Sobocinski - Wolfram Thill, 2015: 350). In the Arch of Marcus Aurelius, barbarian women and children symbolize tragedy (Strong, 1988: 221). In the Saepinum Propylon Sculptures, Samnite barbarians are chained as metaphors for assimilation (Gaggiotti, 1985: 47).

In the evaluation section, the iconographic and stylistic features of barbarian depictions are analyzed in cultural and political contexts. Barbarians are distinguished through ethnographic details (attire, weapons, physical features) while ideologically generalized; for instance, the motif of trampling upon the barbarian symbolizes Roman superiority (Rossi, 1971: 89). Symbolism positions the barbarian as an allegory of defeat, exhibiting periodic evolution: ethnographic emphasis is strong in the early period, while anonymization prevails in late antiquity (Ferris, 2013: 56; Kleiner, 1992: 266). These

depictions reflect Rome's policies of conquest, integration, and hegemony, underscoring the role of material culture in identity construction (Mattingly, 2014: 38).

In conclusion, this thesis reveals the intersection of aesthetics and ideology in Roman art through barbarian depictions, highlighting contributions such as their propagandistic role in the provinces and the potential of modern technologies (polychromy, 3D modeling) (Brinkmann, 2007: 60; Hölscher, 2004). Limitations include the biased nature of archaeological evidence and the inadequacy of provincial responses, with comparative analysis suggested for future studies (Mattingly, 2014: 38). The thesis argues that the barbarian concept serves as a critical resource for understanding the cultural dynamics of the ancient world (Bonfante, 2011: 7).

Key Words: Barbarian, Roman Art, Imperial Reliefs, Sculpture, Iconography, Political Propaganda, Otherness.