

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

ROMA DÖNEMİ
ANADOLU ve DOĞU AKDENİZ MOZAIK SANATINDA
DIONYSOS BETİMLEMELERİ

Fatih M. AYGÜNEŞ

Danışman

Doç. Dr. Remzi YAĞCI

2006

YEMİN METNİ

Tezsiz Yüksek Lisans projesi olarak sunduğum “**ROMA DÖNEMİ ANADOLU ve DOĞU AKDENİZ MOZAIK SANATINDA DIONYSOS BETİMLEMELERİ**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.... / /

Fatih M. AYGÜNEŞ

YÜKSEK LİSANS TEZ SINAV TUTANAĞI

Öğrencinin

Adı ve Soyadı : Fatih M. AYGÜNEŞ

Anabilim Dalı : Arkeoloji

Programı : Arkeoloji

Tez Konusu : Roma Dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz Mozaik Sanatında
Dionysos Betimlemeleri

Sınav Tarihi ve Saati:

Yukarıda kimlik bilgileri belirtilen öğrenci Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün tarih ve Sayılı toplantısında oluşturulan jürimiz tarafından Lisansüstü Yönetmeliğinin 18. maddesi gereğince yüksek lisans tez sınavına alınmıştır.

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

| | | | |
|----------------|-----------------------|------------------------|-----------------------|
| BAŞARILI | <input type="radio"/> | OY BİRLİĞİ ile | <input type="radio"/> |
| DÜZELTME | <input type="radio"/> | OY ÇOKLUĞU | <input type="radio"/> |
| RED edilmesine | <input type="radio"/> | ile karar verilmiştir. | |

Jüri teşkil edilmediği için sınav yapılamamıştır. ***
Öğrenci sınava gelmemiştir. **

* Bu halde adaya 3 ay süre verilir.

** Bu halde adayın kaydı silinir.

*** Bu halde sınav için yeni bir tarih belirlenir.

| | |
|--|-----------------------|
| | Evet |
| Tez burs, ödül veya teşvik programlarına (Tüba, Fullbright vb.) aday olabilir. | <input type="radio"/> |
| Tez mevcut hali ile basılabilir. | <input type="radio"/> |
| Tez gözden geçirildikten sonra basılabilir. | <input type="radio"/> |
| Tezin basımı gerekliliği yoktur. | <input type="radio"/> |

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

| | | | | |
|-------|-----------------------------------|-----------------------------------|------------------------------|-------|
| | <input type="checkbox"/> Başarılı | <input type="checkbox"/> Düzeltme | <input type="checkbox"/> Red | |
| | <input type="checkbox"/> Başarılı | <input type="checkbox"/> Düzeltme | <input type="checkbox"/> Red | |
| | <input type="checkbox"/> Başarılı | <input type="checkbox"/> Düzeltme | <input type="checkbox"/> Red | |

ÖZET

Tezli Yüksek Lisans Projesi

Roma Dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz Mozaik Sanatında

Dionysos Betimlemeleri

Fatih M. AYGÜNEŞ

Dokuz Eylül Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Arkeoloji Anabilim Dalı

Mozaik, çok eski çağlardan beri iç mekanların bezenmesinde sevilerek kullanılan bir sanat dalı olmuştur. M.Ö. IV. binlerde ilk örneklerine rastlanılan mozaik sanatı, zaman içinde teknik ve estetik yönden çok ilerlemiştir. Özellikle Helenistik çağda yaşanan teknik yeniliklerin ardından Roma döneminde bol miktarda kaliteli ve göz alıcı mozaik eser var edilmiştir. Roma döneminde, mozaik sanatının en yetkin örnekleri daha çok Roma villalarının zemin ve duvarlarını süslemiştir. Çok odalı Roma villalarının - başta triclinium olmak üzere - oda zeminlerinin çok renkli, geometrik ve figürlü mozaik eserlerle tezyin edilmesi sevilen bir gelenek haline gelmiştir. Figürlü mozaik eserler, genellikle av sahneleri, doğa betimleri ve mitolojik öyküleri konu edinmiştir.

Mitolojik sahnelerin içinde en çok Dionysos ve efsaneleri betimlenmiştir. Şarap, bereket ve coşkunun tanrısı sayılan Dionysos betimlerine daha çok yemeklerin yenildiği, şarapların içildiği ve müzikli şöenlerin yapıldığı triclinium mekanlarının zemininde rastlanılmıştır. Bu proje kapsamında Roma döneminde en çok Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında görülen Dionysos betimlemeli mozaik eserler, ikonografik açıdan ele alınmıştır. Eserler, konularına göre sınıflandırılarak, arkeolojik bulgular ve antik metinler ışığında yorumlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: 1) Dionysos, 2) Dionysos Betimlemeleri, 3) Roma Mozaik Sanatı, 4) Zemin Mozaikleri, 5) Figürlü Mozaik Eserler

ABSTRACT

Master's Degree Project With Thesis

Dionysos Descriptions in The Anatolian and Eastern Mediterranean Mosaic Art in The Roman Period

Fatih M. AYGÜNEŞ

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

Mosaic has since very old times been a popular branch of art used in decorating the interiors. Mosaic art whose first examples we come accross in the IV. Millenium BC, has by time had a progress technically and esteticwise. Especially following the technical developments in the Hellenistic Period, plenty of quality and eye - catching mosaic works were created in the Roman Period. In the Roman Period, the most prominent examples of the mosaic art mainly decorated the floors and walls of the Roman villas. It became a popular tradition to decorate with multiple coloured, geometrical and figured mosaic works the room floors, especially triclinium, of the multiroomed Roman villas. Figured mosaic works had generally as subject hunting scenes, nature illustrations and mytological stories.

In the mytological scenes, most of all, Dionysos and his legends were depicted. Descriptions of Dionysos, who is regarded as the God of wine, fertily and excitement, are usually seen on the floors of triclinium sections where the wine was drunk and musical festivities organized. Within the framework of this project, mosaic works with Dionysos-descriptions seen mainly in the Anatolian and Eastern Mediterranean mosaic art in The Roman Period were studied from the iconological perspective. Having categorized the works according to the subject, there has been attempt to interpret them in the light of archeological findings and antique texts.

Key Words: 1) Dionysos, 2) Dionysos Descriptions, 3)Roman Mosaic Art, 4) Floor Mosaics, 5) Figured Mosaic Works

ÖNSÖZ

Bu çalışmada Roma dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında görülen Dionysos betimlemeleri, arkeolojik buluntular, antik metinler ve mozaik ile ilgili kaynaklar ışığında ikonografik açıdan değerlendirilmiştir. Dionysos konulu betimlemeler kendi içlerinde ve çağdaşı diğer sanat eserleri ile karşılaştırılarak Roma dönemi Dionysos ikonografisi ve mozaik sanatına dair yorum ve tespitlere ulaşılmıştır.

Çalışmanın her aşamasında yapıcı eleştiri ve önerileri ile yol gösteren değerli hocam **Doç. Dr. Remzi YAĞCI**'ya, kaynak eserlerin temininde kapılarını ardına kadar açan Alman Arkeoloji Enstitüsü'ne ve çalışanlarına, İzmir Milli Kütüphane başkanı Ahmet GÜRLEK'e ve Ege Üniversitesi Merkez Kütüphanesi'nden Sabahattin HACALOĞLU'na teşekkürü bir borç bilirim.

Tezin yazıya dökülmesinden, çizim ve haritaların hazırlanmasına kadar geçen süre içinde her zaman desteğini gördüğüm başta kardeşim **Fulya AYGÜNEŞ**'e ve sanat tarihçisi Burak SEZER'e şükranlarımı sunarım.

Çalışma süresince her zaman yanımda olan aileme ve dostlarıma güven ve sabırlarından dolayı ayrıca teşekkür ederim.

İzmir, 2006

**ROMA DÖNEMİ ANADOLU ve DOĞU AKDENİZ
MOZAİK SANATINDA DIONYSOS BETİMLEMELERİ**

| | |
|------------------------------|-----|
| YEMİN METNİ | II |
| TUTANAK | III |
| ÖZET | IV |
| ABSTRACT | V |
| ÖNSÖZ | VI |
| İÇİNDEKİLER | VII |
| KISALTMALAR | IX |
| TABLolar ve ÇİZİMLER LİSTESİ | X |
| ŞEKİLLER LİSTESİ | XI |
| GRAFİKLER ve HARİTA LİSTESİ | XIV |
| GİRİŞ | XV |

BİRİNCİ BÖLÜM

MOZAİK SANATI ve GENEL NİTELİKLERİ

| | |
|---|---|
| 1.1. MOZAİK'İN TANIMI | 1 |
| 1.2. İLKÇAĞ MOZAİK SANATI ve TARİHSEL GELİŞİMİ | 1 |
| 1.3. İLKÇAĞ MOZAİK SANATI'NDA KULLANILAN YAPIM TEKNİKLERİ | 4 |
| 1.4. ROMA DÖNEMİ MOZAİK SANATININ GENEL ÖZELLİKLERİ | 6 |

İKİNCİ BÖLÜM

DIONYSOS ve TANRISAL ÖZELLİKLERİ

| | |
|--------------------------------------|----|
| 2.1 DIONYSOS'UN YAŞAMI ve EFSANELERİ | 8 |
| 2.2 DIONYSOS ALAYI | 16 |
| 2.2.1 Satyrler | 16 |
| 2.2.2 Mainadlar | 17 |
| 2.2.3 Silenos | 18 |
| 2.2.4 Pan | 18 |

| | |
|---|----|
| 2.3 DIONYSOS TAPIMI ve AYINLERİ | 18 |
| 2.4 İLKÇAĞ SANATINDAKİ DIONYSOS BETİMLEMELERİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ | 23 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ROMA DÖNEMİ ANADOLU ve DOĞU AKDENİZ

MOZAİK SANATINDA GÖRÜLEN DIONYSOS KONULU SAHNELER

| | |
|---|-----|
| 3.1. BEBEK DIONYSOS | 26 |
| 3.2. ÇOCUK DIONYSOS | 31 |
| 3.3. DIONYSOS'UN SARHOŞLUĞU | 37 |
| 3.4. DIONYSOS İLE HERAKLES'İN İÇKİ YARIŞMASI | 41 |
| 3.5. DIONYSOS'UN IKARIOS'A (İNSANLIĞA) ŞARABI VERMESİ | 52 |
| 3.6. DIONYSOS'UN HİNDİSTAN ZAFERİ'NDEN DÖNÜŞÜ | 59 |
| 3.7. DIONYSOS İLE ARIADNE | 69 |
| 3.8. DIONYSOS ve ALAYI'NIN GEÇİDİ | 83 |
| 3.9. DIONYSOS BÜSTLERİ | 86 |
| | |
| SONUÇ | 90 |
| KAYNAKLAR | 95 |
| KATALOG | 103 |
| TABLolar ve ÇİZİMLER | 127 |
| ŞEKİLLER | 132 |
| GRAFİKLER ve HARİTA | 165 |

KISALTMALAR

| | |
|------------------|--|
| a.g.e. : | Adı geçen eser |
| AJA. : | American Journal of Archaeology |
| Bkz. : | Bakınız |
| Çev. : | Çeviren |
| ed. : | Editör |
| JRA. : | Journal of Roman Archaeology |
| Lev. : | Levha |
| Ltd. : | Limited |
| m. : | Metre |
| m.m. : | Milimetre |
| M.Ö. : | Milattan Önce |
| M.S. : | Milattan Sonra |
| MonPiot : | Monument et Memoires publies par l'academie des Inscriptions et Belles –Letters |
| RömMitt : | Mitteilungen des deutschen archaologischen Instituts, Römische Abteilung |
| s. : | Sayfa |
| Sos. Bil. Ens. : | Sosyal Bilimler Enstitüsü |
| y.a.g.e. : | Yukarıda adı geçen eser |
| y.y. : | Yüzyıl |
| Vol. : | Volume (Cilt) |

TABLO LİSTESİ

Tablo 1. Katalogda yer alan sahnelerin resim tablosu

Tablo 2. Dionysos betimlemelerinde görülen sahnelerin kentlere göre dağılımı

ÇİZİM LİSTESİ

Çizim 1. Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Nea Paphos, II – III yy.

Çizim 2. Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Gerasa, II. yy.

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1.** Bebek Dionysos, Antakya, IV.yy.
- Şekil 2.** Bebek Dionysos (Nympha), Antakya, IV.yy.
- Şekil 3.** Bebek Dionysos (portre), Antakya, IV.yy.
- Şekil 4.** Bebek Dionysos (ayak), Antakya, IV.yy.
- Şekil 5.** Bebek Dionysos, Nea Paphos, IV.yy.
- Şekil 6.** Bebek Dionysos (portre), Nea Paphos, IV.yy.
- Şekil 7.** Bebek Dionysos (yıkanma), Nea Paphos, IV.yy.
- Şekil 8.** Bebek Dionysos, Sepphoris, III. yy.
- Şekil 9.** Bebek Dionysos (yıkanma), Sepphoris, III. yy.
- Şekil 10.** Bebek Dionysos, Phiale Ressamı, M.Ö. V. yy., kalyks – krater.
- Şekil 11.** Bebek Dionysos (yıkanma), Nysa, sahne kabartması, II. yy.
- Şekil 12.** Çocuk Dionysos, Bergama, II. yy.
- Şekil 13.** Çocuk Dionysos, Sepphoris, III. yy.
- Şekil 14.** Çocuk Dionysos, Nea Paphos, IV. yy.
- Şekil 15.** Çocuk Dionysos (mainad), Nea Paphos, IV. yy.
- Şekil 16.** Çocuk Dionysos (Tropheus), Nea Paphos, IV. yy.
- Şekil 17.** Çocuk Dionysos (Skyrtos), Nea Paphos, IV. yy.
- Şekil 18.** Dionysos'un Doğumu, Roma Lahdi, II.yy.
- Şekil 19.** Çocuk Dionysos, El Jem, II. yy.
- Şekil 20.** Dionysos'un Sarhoşluğu, Antakya, III. yy.
- Şekil 21.** Dionysos'un Sarhoşluğu (Dionysos ve satyr), Antakya, III. yy.
- Şekil 22.** Dionysos'un Sarhoşluğu (ayak), Antakya, III. yy.
- Şekil 23.** Dionysos'un Sarhoşluğu, Zeugma, II. veya III. yy.
- Şekil 24.** Dionysos'un Sarhoşluğu (Dionysos), Zeugma, II. veya III. yy.
- Şekil 25.** Dionysos'un Sarhoşluğu (ayak), Zeugma, II. veya III. yy.
- Şekil 26.** Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması, Antakya, Atrium Evi, II. yy.
- Şekil 27.** Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması (Dionysos), Antakya, Atrium Evi, II. yy.

- Şekil 28.** Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması (konum), Antakya, Atrium Evi, II. yy.
- Şekil 29.** Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması, Antakya, İçki Yarışması Evi, III. yy.
- Şekil 30.** Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması (Dionysos), Antakya, İçki Yarışması Evi, III. yy.
- Şekil 31.** Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması (Herakles), Antakya, İçki Yarışması Evi, III. yy.
- Şekil 32.** Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması, Sepphoris, III. yy.
- Şekil 33.** Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması (Dionysos), Sepphoris, III. yy.
- Şekil 34.** Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması, patera kabartması, III. yy.
- Şekil 35.** Şölen Sahnesi, Herculaneum, duvar resmi, I. yy.
- Şekil 36.** Dionysos'un Ikarios'a (İnsanlığa) Şarabı Vermesi, Nea Paphos, II. – III. yy.
- Şekil 37.** Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi, Nea Paphos, II.- III. yy.
- Şekil 38.** Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi (Ikarios), Nea Paphos, II.- III. yy.
- Şekil 39.** Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi (Dionysos), Nea Paphos, II.- III. yy.
- Şekil 40.** Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi (İlk şarap içenler), Nea Paphos, II.- III. yy.
- Şekil 41.** Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi (öküz arabası), Nea Paphos, II - III. yy.
- Şekil 42.** Dionysos'un Ikarios'a (İnsanlığa) Şarabı Vermesi, Atina, II.yy.
- Şekil 43.** Dionysos'un Ikarios'a (İnsanlığa) Şarabı Vermesi, Uthina (Tunus), II. yy.
- Şekil 44.** Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Antakya, II. yy.
- Şekil 45.** Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Zeugma, II. yy.
- Şekil 46.** Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Nea Paphos, II. veya III. yy.
- Şekil 47..** Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü (Mainadlar ve Pan), Nea Paphos, II. veya III. yy.
- Şekil 48.** Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü (Silenos ve panterler), Nea Paphos, II. veya III. yy.
- Şekil 49.** Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü (Müziyenler ve Hintli köle), Nea Paphos, II. veya III. yy.
- Şekil 50.** Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Sepphoris, III. yy.

- Şekil 51.** Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Gerasa, II. yy.
- Şekil 52.** Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü (Dionysos), Gerasa, II. yy.
- Şekil 53.** Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Roma Lahdi, III. yy.
- Şekil 54.** Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Sousse (Tunus), III. yy.
- Şekil 55.** Dionysos ile Ariadne, Antakya, II. veya III. yy.
- Şekil 56.** Dionysos ile Ariadne, Zeugma, II. veya III. yy.
- Şekil 57.** Dionysos ile Ariadne, Zeugma, II. veya III. yy.
- Şekil 58.** Dionysos ile Ariadne, Efes, V. yy.
- Şekil 59.** Dionysos ile Ariadne, Sepphoris, III. yy.
- Şekil 60.** Dionysos ile Ariadne, Shahba, IV. yy.
- Şekil 61.** Dionysos ile Ariadne (Dionysos), Shahba, IV. yy.
- Şekil 62.** Dionysos ile Ariadne, Suriye'de bir kent, III veya IV. yy.
- Şekil 63.** Dionysos ile Ariadne, Pompei, duvar resmi, M.Ö. I. yy.
- Şekil 64.** Dionysos ve Alayı'nın Geçidi, Antakya, II. yy.
- Şekil 65.** Dionysos ve Alayı'nın Geçidi (ayak detayı), Antakya, II. yy.
- Şekil 66.** Dionysos Büstü, Antakya, IV.yy.
- Şekil 67.** Dionysos Büstü, Zeugma, IV.yy.
- Şekil 68.** Dionysos Büstü, Apamea, IV.yy.
- Şekil 69.** Dionysos Büstü, El Jem, II. yy.

GRAFİK LİSTESİ

Grafik 1. Dionysos betimlemelerinin tarihsel dağılımı

Grafik 2. Dionysos betimlemelerinin ülkesel dağılımı

Grafik 3. Dionysos betimlemelerinin kentsel dağılımı

Grafik 4. Dionysos betimlemelerinin mekansal dağılımı

Grafik 5. Dionysos betimlemelerindeki sahnelerin dağılımı

Grafik 6. Dionysos'un taşıdığı atribülerin dağılımı

Grafik 7. Dionysos betimlemelerindeki figürlerin dağılımı

HARİTA LİSTESİ

Harita 1. Anadolu ve Doğu Akdeniz (Roma Dönemi)

GİRİŞ

Mozaik, çeşitli renklerdeki küçük boyutlu taş, cam ya da pişmiş toprak parçalarının yan yana getirilmesiyle gerçekleştirilen ve yapıların duvar, döşeme ve tavanlarını örten resim ve bezeme sanatıdır. Uruk kazılarında ortaya çıkarılan bazı kalıntılar, mozaik tekniğinin M.Ö. IV. binlerden itibaren Mezopotamya Sanatı'nda uygulandığını kanıtlamıştır.¹ Mısır, Girit, Frig, Urartu, Yunanistan ve Anadolu medeniyetlerinin tümünde eserler veren mozaik sanatı, M.Ö. II. yüzyıldan itibaren Roma devletinde görülmeye başlanmıştır.² Roma devrinde mozaik, ileri bir teknik ve sanat anlayışı ile pek çok yapının süslenmesinde kullanılmıştır. Geç Roma ve Erken Bizans devrinde de mozaik en sevilen süsleme biçimi olma özelliğini devam ettirmiştir.³

Mozaik eserler ilk başlarda tek renkli ve oldukça sade iken ilerleyen devirlerde çok renkli ve çarpıcı bir hal almıştır. Mozaik eserler erken dönemlerde daha çok geometrik ve bitkisel tasvirler içermiştir. Fakat Roma devrinde figürlü mozaik eserlerin sayısında belirgin bir artış görülmüştür. Bu figürlü mozaikler, çoğu zaman ünlü edebi metinleri ya da dinsel efsaneleri konu edinmiştir. Günümüzde bu figürlü mozaik eserler, yapıldığı dönemin dinsel inanışları, edebiyatı ve yaşam biçimi hakkında bilime ışık tutmaktadır.

Çoğu kez mozaikğin yer aldığı mimari birim ve onun işlevi, mozaik eserin konusu ve tekniğinde etkili olmuştur. Projenin konusu olan Dionysos betimlemelerinin genellikle Roma villalarının şölen odaları (triclinium) zeminlerinde görülmesi bu duruma gösterilecek en güzel örnektir. Antik çağda triclinium zeminlerini Dionysos ve alayını konu edinen mozaik eserlerle süslemek adeta bir

¹ Metin Sözen - Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 166.

² Ali C. Üstüner, "Mozaik", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Sayı: VI, 1990, s. 52.

³ Hüseyin Akıllı, "Mozaikin Yerinde Korunması ve Onarımı", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Yıl: 1988, Sayı: II, s. 113.

gelenek haline gelmiştir. Hatta Platon'un Symposion (Şölen) adlı eserinde bu duruma açıklık getirecek önemli bir anlatım bulunmaktadır. Esere göre tragedya yazarı Agathon, bir akşam evinde içkili bir davet verir. Bu şölene davet edilen konuklardan birisi de Sokrates'tir. Konuklar evin triclinium'una at nalı biçiminde yerleştirilen sedirlerde uzanarak yemeklerini yerken Agathon ile Sokrates felsefi bir konu hakkında tartışmaya girer. Bunun üzerine iki filozof, tartışmanın akıbeti için Dionysos'u hakem gösterirler.⁴ Bu antik metinden de anlaşılacağı üzere felsefe, tiyatro, sanat ve şarap tanrısı Dionysos ile ilgili sahnelerin genellikle şölen odalarında resmedilmesi hiç de şaşırtıcı değildir.

Roma Dönemi'nde Dionysos'un en çok betimlendiği coğrafya Anadolu ve Doğu Akdeniz olmuştur. Bunda Doğu coğrafyasındaki kültürel ve inançsal zeminin etkisi çok büyüktür. Euripides adlı tragedya yazarının belirttiği üzere Dionysos, daha çok Doğu dünyasına ait hatta Anadolu'lu bir tanrıdır.⁵ Çocukluğunu ve başından geçen bir dizi macerayı hep Anadolu ve ona komşu coğrafyalarda yaşamıştır. Bu yüzden Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatındaki Dionysos betimlemeleri, antikçağdaki Dionysos kültü için özel bir önem taşımaktadır.

Roma dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında görülen Dionysos betimlemelerinin ikonografik açıdan incelenmesinin amaçlandığı bu tez çalışmasının kapsamı kesin tarihli ve yayımlanmış eserlerle sınırlı tutulmuştur. Günler süren literatür taramasından sonra günümüzde beş ayrı ülkenin sınırları içinde kalan, on farklı Roma kentindeki, yirmi sekiz adet Dionysos'u tasvir eden mozaik esere ulaşılmıştır. Bu eserler daha sonra konularına göre kendi içlerinde dokuz ayrı sınıfa ayrılmıştır. Betimlemeler konulara göre tasnif edilirken Dionysos'un yaşam öyküsü ve belirgin efsaneleri esas alınmıştır.

Dokuz ayrı başlık altında sınıflandırılan örnek mozaik eserler, ilk olarak ikonografik açıdan yorumlandıktan sonra birbirleriyle ve o konunun ikonografik

⁴ Eflatun, **Şölen**, (Çev. Azra Erhat - Sabahattin Eyüboğlu), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 24.

⁵ Euripides, **Bakkhalar**, (Çev. Güngör Dilmen), Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2001, s. 29.

prototipleri ile karşılaştırılmıştır. Bunun dışında yirmi sekiz örnek eser ile ilgili bir katalog hazırlanmış ve eserler bulunduğu yapı ve mekan, ölçüleri, sergilendiği yer ve kompozisyon özellikleri belirtilerek detaylıca tanıtılmıştır.

Her ne kadar projenin ilgilendiği saha, Anadolu ve Doğu Akdeniz coğrafyası olsa da Kuzey Afrika, Ege Denizi Adaları, Kıta Yunanistan ve Avrupa'daki bazı Dionysos betimlemeleri de yeri geldiğinde dikkate alınmış ve örnek eserler ile karşılaştırılmıştır. Dionysos gibi yaygın tasviri yapılan bir Tanrı'nın sadece mozaik sanatında konu edilmediği gerçeğinden hareket edilerek Tanrı'nın duvar resmi, heykel, sikke ve kabartma biçiminde yapılan betimlemelerinden de çalışmada yararlanılmıştır. Bu konuda Roma dönemine ait duvar resimleri ve lahit kabartmaları oldukça faydalı olmuştur.

İncelenen sahanın genişliği ve ikonografik yorumlamaya tabi tutulacak örnek eserlerin sayıca çokluğu her ne kadar büyük bir sorun olsa da projenin karşılaştığı zorluklar bununla sınırlı değildir. Projenin önündeki en büyük engel mozaik ile ilgili ikonografik yorumlar içeren Türkçe ya da yabancı dilde eserlerin yok denecek kadar az oluşudur. Yerli ve yabancı bilim adamlarına ait az sayıdaki mozaik ile ilgili eser ya çok erken tarihli ya da eksik içeriklidir. Özellikle Türkiye mozaikleri ile ilgili çalışmaların azlığı yüzünden katalogda bazı Anadolu mozaikleri ile ilgili kesin bilgiler verilememiştir. S. Campbell'in Roma dönemi mozaik sanatında kullanılan geometrik örgelerle ilgili bir makalesinde daha önce hiç çalışılmadığı için Türkiye coğrafyasının tümünü görmezlikten gelmek zorunda kaldığı düşünüldüğünde projenin eksik bilgiler yüzünden yaşadığı zorluklar daha iyi anlaşılacaktır.⁶ Bu proje mozaik alanında bir corpus (corpora) var etmek gayesinden çok Dionysos ikonografisi açısından önem arz eden ve hakkında kesin bilgilere varılan mozaik eserleri ele alarak Dionysos betimlemeleri hakkında kesin ve doğru sonuçlara ulaşmayı amaçlamıştır. Bu yüzden kesin tarihi bilinmeyen ve hiçbir kaynakta bahsi geçmeyen birkaç eser proje dışında tutulmuştur. Örneğin Metropolis Teras Evi'nin resepsiyon salonunun döşemesinde görülen Dionysos portresi, gerek kazı

⁶ Sheila Campbell, "Roman Mosaic Workshops in Turkey", *AJA*, Vol. 83, 1979, s. 287.

raporlarında gerekse kentin monografilerinde kesin tarihi ve stil özellikleri ile tanıtılmadığı ve de ikonografik açıdan öneme sahip olmadığı için çalışmaya dahil edilmemiştir.

Eserlerin ikonografik yorumlaması ve tipolojik sınıflandırmaları hali hazırdaki eserler ile yapılmıştır. Gelecekte gün ışığına çıkarılan yeni mozaik eserler ile varılan sonuçlarda bazı değişiklikler olması mümkündür. 1947 yılında eseri yayımlanan Antakya mozaikleri uzmanı Levi, Doğu Akdeniz’de 1960’lardan sonra ele geçen birçok mozaik eserden haberdar olmamıştır. Nea Paphos, Zeugma ve Sepphoris mozaikleri bunların başında gelmektedir. Ne var ki bu önemli eksiklik, Levi’nin çalışmasının tutarlılığına hiçbir zaman gölge düşürmemiştir. Bu anıtsal çalışma hala Roma dönemi Antakya ve Doğu mozaik sanatı için bir kilometre taşı olma özelliğini sürdürmektedir.

Projede karşılaşılan zorluklardan birisi de mozaik terminolojisindeki farklılıklardır. Yabancı dildeki eserler dilimize çevrilirken mozaik terimleri ile ilgili kabul görmüş genel bir sözlük bulunmadığı için her çevirmen kendine uygun sözcük ya da terimi kullanmıştır. Bu yüzden mozaik yazınında aynı anlamı taşıyan birçok farklı terim ve sözcük türemiştir. Proje hazırlanırken mecbur kalınmadığı müddetçe mozaik ile ilgili terimlerin Türkçe biçimlerinin kullanılmasına özen gösterilmiştir.

Tez metni, üç ana bölümden oluşmaktadır. Bunlardan ilki **Mozaik Sanatı ve Genel Nitelikleri** başlığını taşımaktadır. Birinci bölümde ilkçağ mozaik sanatının tarihsel gelişimi Roma dönemi mozaiklerine ağırlık verilerek anlatılmıştır. Bu kısımda Ortaçağ ve sonraki çağlarda kullanımı devam eden mozaik sanatına proje ile bir ilgisi bulunmadığı için yer verilmemiştir. Yunan ve Roma mozaik sanatının tarihsel gelişimi ve kullandığı teknikler açısından Katherine Dunbabin’in, **Mosaics of the Greek and Roman World** (Cambridge, 1999), J. M. Haswell’in **Mosaic**, (London, 1973) ve Asher Ovadiah’ın **Geometric and Floral Patterns in Ancient Mosaics**, (Roma, 1980) adlı kitapları başlıca yararlanılan kaynak eserler olmuştur. Bu kaynak kitapların dışında mozaik sanatı ile ilgili farklı konularda kaleme alınmış Katherine Dunbabin’in AJA ve JRA’da yayımlanmış üç ayrı makalesi ile Ali C.

Üstüner'in birçok kaynak eserden alıntılar yaparak hazırladığı ilkçağ mozaik sanatının genel nitelikleri ile ilgili **Mozaik**⁷ adlı dergi yazısından faydalanılmıştır. Kitap ve makalelerin dışında birçok mimari ve arkeoloji sözlüğünde “mozaik” maddesi taranmış ve sanat ansiklopedilerinde yayımlanan Ayla Ödekan⁸ ile C.E. Arseven'in⁹ mozaik konulu yazıları dikkate alınmıştır.

Tez metninin ikinci bölümü **Dionysos ve Tanrısal Özellikleri** başlığını taşımaktadır. Bu kısımda en başta Tanrı'nın doğumundan tanrılığa kabulüne kadar geçen süre içindeki yaşam öyküsü ve başından geçen maceralar hakkında kronolojik bir düzen içinde bilgi verilmiştir. Bunun dışında Dionysos'un satyr, mainad, Silenos ve Pan'dan oluşan kalabalık alayı ve Dionysos tapımları genel özellikleri ile tanıtılmıştır. İkinci bölümün son kısmında ise Tanrı'nın ilkçağdaki betimlemelerinin tarihsel gelişimi, Hristiyanlık dönemine kadar geçirdiği evreler ve dönüşümler dikkate alınarak detaylıca incelenmiştir. Tez metninin ikinci bölümünde en başta Homeros, Hesiodos, Herodot, Euripides, Ovidius ve Lukianos gibi antik yazarların eserlerinden faydalanılmıştır. Bu eserlerden elde edilen bilgi ve alıntı metinler, birçoğu mitoloji sözlüğü biçiminde yazılmış olan yerli ve yabancı onlarca Yunan ve Roma mitolojisi ile ilgili kitap gözden geçirilerek zenginleştirilmiştir. Bu anlamda Dionysos'un yaşam öyküsü ve efsaneleri ile ilgili Pierre Grimal'in **Mitoloji Sözlüğü; Yunan ve Roma**, (İstanbul, 1997) ve Robert Graves'in **Yunan Mitleri** (İstanbul, 2004) adlı kitapları; Dionysos tapımı ve ayinleri hakkında ise Mircea Eliade'nin **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi**, (Cilt: I, İstanbul, 2003) ile J. G. Frazer'in **Altın Dal**, (Cilt: I, İstanbul, 2004) adlı eserleri kullanılan kaynak kitapların başında gelmektedir.

Tez metninin üçüncü ve son bölümü projenin asıl konusu ile ilgili bilgi ve tespitleri içermektedir. **Roma Dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz Mozaik Sanatında Görülen Dionysos Konulu Sahneler** başlığı taşıyan bu kısım dokuz alt başlığa ayrılmıştır. Her bir alt başlık, Anadolu ve Doğu Akdeniz coğrafyasında ele

⁷ Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, Sayı: VI., 1990, s. 52 – 63.

⁸ “Mozaik“, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayın, İstanbul, 1998, s. 1300 – 1302.

⁹ “Mozayik“, **Sanat Ansiklopedisi**, Milli Eğitim Basımevi, Cilt: III, İstanbul, 1950, s. 1465 – 1472.

geçen Dionysos tasvirli mozaik eserlerde görülen sahnelere denk düşmektedir. Bu sahnelerin kronolojik bir düzende sıralanmasına gayret edilmiştir. Ancak, mitolojik kaynaklarda kesin bir bilgi olmadığı için bazı sahnelerin yerlerinde kararsızlık yaşanmıştır. Örneğin Dionysos ile Ariadne'nin Naksos Adası'nda karşılaşması kaynakların bazılarında Hindistan Zaferi'nden sonra bazılarında ise daha önce gösterilmiştir. Böyle durumlarda daha çok antik kaynaklarda verilen bilgilere sadık kalınmıştır.

Bu bölümde Anadolu coğrafyasındaki Dionysos betimlemeli mozaikler açısından en fazla örnek veren Antakya kenti ile ilgili en başta Doro Levi'nin **Antioch Mosaic Pavements** (Princeton, 1947) adlı eserinden faydalanılmıştır. Bunun dışında Christine Kondoleon'un **Antioch “ The lost ancient city “** (Princeton, 2000), Sheila Campbell'in **The Mosaics of Antioch** (Louisville, 1988) ve Fatih Cimok'un **Antioch Mosaic** (İstanbul, 2002) adlı kitapları Antakya mozaikleri hakkında faydalı olmuştur. Ancak Campbell ve Cimok'un kitapları, Levi'nin 1947 yılı gibi erken bir tarihte kaleme aldığı eserin yeni fotoğraf ve çizimlerle zenginleştirilmiş bir tekrarı niteliğindedir. Levi'nin eserini yazdığı tarihten sonra bölgede Antakya mozaikleri ile yakından ilgili birçok mozaik ve arkeolojik buluntunun gün ışığına çıkarıldığı düşünüldüğünde Cimok'un kitabında hala Levi'den ödünç alınan yorum ve karşılaştırmaların kullanılması Türkiye'deki mozaik ile ilgili bilimsel araştırmaların karanlık yüzünü göstermektedir. Bahsi edilen kitapların dışında W. A. Campbell'in **The fourth and fifth seasons of excavation at Antioch – on – the – Orontes 1936 - 38**¹⁰, Hanfman'ın **The notes on mosaics from Antioch**¹¹ ve Schenck'in **The Hermes Mosaic From Antioch**¹² adlı makalelerinden Antakya mozaiklerinde görülen Dionysos betimlemeleri hakkında bilgi edinmek için yararlanılmıştır.

Antakya'dan sonra Anadolu'daki en önemli mozaik merkezi olan Zeugma ile ilgili araştırmalarda Mehmet Önal'ın **Mosaics of Zeugma** (İstanbul, 2002) ve N. Başgelen ile R. Ergeç'in birlikte yazdıkları **Belkıs - Zeugma, Halfeti, Rumkale:**

¹⁰ **AJA**, V: 42, 1938, s. 205 – 217.

¹¹ **AJA**, V: 43, 1939, s. 229 - 246.

¹² **AJA**, V: XLI, 1937, s. 388 – 396.

Tarihe Son Bakış (İstanbul, 2000) adlı kitaplarından faydalanılmıştır. Ne var ki, bu kitaplarda mozaik eserlerin dönemi, buluntu yerleri, ölçüleri, teknik özellikleri ve ikonografik anlamları ile ilgili kesin ve bilimsel bilgilere pek yer verilmemiştir. Her iki kitabı da arkeolog yazarlar kaleme almışsa da eserler bilimsellikten çok popülist kaygılarla var edilmiştir. Zeugma mozaikleri ile ilgili en kapsamlı bilgilere, David Kennedy'nin editörlüğünde hazırlanan **The Twin Towns of Zeugma on the Euphrates: Rescue Work and Historical Studies** (Portsmouth, 2003) isimli eserdeki S. Campbell, E. Csapo ve R. Ergeç'in birlikte kaleme aldıkları **New Mosaic**¹³ isimli makalede rastlanılmıştır.

Anadolu'da Antakya ve Zeugma kentlerinden başka Ege ve Akdeniz'deki birkaç Roma kentinde Dionysos ve kültü ile ilgili mozaik eserler bulunmuştur. Ancak bunların pek çoğu doğrudan Dionysos'u betimleyen eserler olmadığı için kataloga dahil edilmemiştir. Sadece Efes ve Bergama kentlerinde yer alan birer sahne, bizzat Dionysos'u resmettiği için katalogda yer almıştır. Bu eserlerden Bergama'da bulunanı ile ilgili W. Radt'ın **Pergamon, Antik Bir Kentin Tarihi ve Yapıları** (İstanbul, 2002) ve Orhan Bingöl'ün **Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei**, (Rhein, 1997) isimli kitaplarından faydalanılmıştır. Efes eseri için ise Bingöl'ün aynı kitabının yanı sıra W.Oberleitner ve E.Lessing'in birlikte kaleme aldıkları **Ephesos** (Viyana, 1978) ve P. Scherrer'in **Efes Rehberi** (İstanbul, 2000) isimli kitaplarından yararlanılmıştır.

Kıbrıs Adası'nın güneyindeki Nea Paphos kenti tıpkı Antakya ve Zeugma gibi çok sayıda Dionysos konulu mozaik esere ev sahipliği yapmıştır. Bu kentteki eserler, Christine Kondoleon'un **Domestic and Divine: Roman Mosaics in the House of Dionysos** (1995) isimli eseri ile W. A. Daszewski ve D. Michaelides'in ortak çalışması olan **Mosaic Floors in Cyprus** (Ravenna, 1988) ve **Guide To The Paphos Mosaics** (1988) adlı kitaplarının ışığında incelenmiştir.

¹³ "New Mosaic", **The Twin Towns of Zeugma on the Euphrates: Rescue Work and Historical Studies**, ed. David Kennedy, Portsmouth, 2003, s. 110 – 128.

Doğu Akdeniz coğrafyasında Dionysos konulu mozaik eserlere Suriye, İsrail ve Ürdün topraklarında rastlanılmıştır. Doğu Akdeniz'deki Roma dönemi mozaik sanatı ile ilgili genel bilgilerin edinilmesinde J.Balty'nin **Mosaiques Antiques du Proche – Orient: Chronologie, iconographie, interpretation** (Besançon, 1995) isimli eseri en temel kaynak olmuştur.

Suriye'nin Shahba – Philippopolis ve Apamea kentlerindeki birer adet Dionysos konulu mozaığın değerlendirilmesinde yine J. Balty'nin **Mosaiques Antiques de Syrie** (Bruxelles, 1977) ve **Mosaiques D' Apamee** (Bruxelles, 1986) isimli çalışmalarından faydalanılmıştır. Suriye'de yapıldığı tahmin edilen ancak kesin yeri tespit edilemeyen ve tez yazarı tarafından Miho mozaïği diye adlandırılan eser, P.Canivet ve J. P. Darmon'un kaleme aldığı **Dionysos et Ariane**¹⁴ isimli makalenin ışığında değerlendirilmiştir.

İsrail'in Sepphoris kentindeki Roma dönemine ait Dionysos konulu mozaik eserde görülen sahneler ile ilgili Eric M. Meyers, Ehud Netzer, Carol Meyers'in ortaklaşa yazdıkları **Sepphoris** (Pennsylvania, 1992) ve yine C. L Meyers ve E. N. Meyers'in bu kez Z. Weiss ile birlikte ortak çalışması olan **Sepphoris in Galilee: Crosscurrents of Culture** (1996) adlı eserler en çok yararlanılan kaynaklar olmuştur.

Ürdün coğrafyasında Dionysos konulu mozaik esere sahip tek Roma yerleşimi olan Gerasa kenti ve mozaikleri hakkında M. Piccirillo'nun, **The Mosaics of Jordan** (London, 1993) ve mozaïğin Berlin Müzesi'nde sergilenen kısımları ile ilgili I. Kriseleit'in **Antike Mosaiken** (Berlin, 1985) isimli kitaplarından yararlanılmıştır. Bu eserlerin dışında Hetty Joyce'un, **A Mosaic from Gerasa in Orange, Texas, and Berlin**¹⁵ isimli makalesi sayesinde Gerasa mozaïği ve Roma mozaik sanatı ile ilgili önemli bilgilere sahip olunmuştur.

¹⁴ **MonPiot**, Vol. 70, 1989, s. 1 - 28.

¹⁵ **RömMitt**, Vol. 87, 1980, s. 307 – 325.

Roma dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında görülen Dionysos betimlemelerinin ikonografik açıdan incelendiği çalışmanın katalog bölümünde yirmi sekiz eser teknik özellikleri ile tanıtılmıştır. Kataloğun son kısmına eserlerin tanıtımı için bütün sahnelerin toplu resimlerini gösteren bir tablo ilave edilmiştir. Katalog, tez metni ve şekil alt yazılarında görülen tarihler daima milattan sonrasına aittir. Milattan öncesine ait tarihlerin başında mutlaka M.Ö. biçiminde bir kısaltma kullanılmıştır. Elde edilen verilerle hazırlanan değerlendirme tabloları ve istatistiksel grafiklerde iki farklı yüzyıla tarihlendirilen eserler için daima daha erken tarihler dikkate alınmıştır. Tez metninin sonuna Roma dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında görülen Dionysos betimlemelerinin ele geçtiği kentleri ve mozaik eserlerin resimlerini gösteren bir harita eklenmiştir. Bu harita ile topografik detayları göstermekten çok geniş bir coğrafyayı kapsayan projenin çalışma alanını ve ele geçen mozaik eserlerin buluntu yerlerini sergilemek amaçlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ROMA DÖNEMİ MOZAIK SANATI ve GENEL NİTELİKLERİ

1.1 MOZAIK'İN TANIMI

Mozaik, çeşitli renklerde doğal ya da işlenmiş küçük boyutlu taş, cam ve keramik parçalarının yan yana getirilmesi ile duvar, tonoz, kubbe ve zeminleri resim ya da dekoratif öğeler ile bezeme sanatıdır.¹⁶

Mozaik sözcüğünün kökeni kesin olarak bilinmemektedir. Ancak mozaik kelimesinin Yunan mitolojisindeki güzel sanatları temsil eden ilham perileri olan Mousa'ların ismi ile bir ilişkisi olabileceği düşünülmektedir. Latince'de "Musivivim opus" biçiminde tanıtılan mozaik eserler, Orta Çağ'a kadar çeşitli isimlerle anılmıştır. Zamanla Musivum sözcüğü, mozaik'in genel olarak isimlendirilmesinde kullanılmıştır. Mozaik çizimleri üstüne çalışan sanatçıya "musivarius", döşeme mozaiklerini yapan ustaya ise "tessallarius" ya da "pavimentarius" denilmiştir.¹⁷

Pavimenta tessellata olarak isimlendirilen zemin mozaiklerinden üzerinde figür bulunanlarına Yunanca ve Latince'de "lithostroton" denilmektedir. Duvar ve döşeme mozaiklerinde görülen ve eserin en dikkat çeken kısmı olan orta kompozisyona da Latince "emblema" denilmiştir.

1.2 İLKÇAĞ MOZAIK SANATI ve TARİHSEL GELİŞİMİ

İnsanoğlu, yüzyıllardan beri uzun ömürlü bir süsleme aracı olan mozaik'in dekoratif faydasından yararlanarak yapılarını süslemiştir.¹⁸ Mozaik sanatının ilk

¹⁶ Ayla Ödekan, "Mozaik", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayın, İstanbul, 1998, s. 1300.

¹⁷ Üstüner, **a.g.e.**, 1990, s. 52.

¹⁸ Hüseyin Akıllı, "Mozaik Tahribatları", **Anadolu Araştırmaları**, Sayı: XI, İstanbul, 1989, s. 165 - 178.

örneklerine M.Ö. IV. binlerde Mezopotamya’da Sümer sanatında rastlanılmaktadır. Daha sonra Mısır, Girit, Frig, Urartu, Yunanistan ve Anadolu medeniyetleri tarafından kullanılan mozaik sanatı, M.Ö. II. yüzyıldan itibaren Roma İmparatorluğu’nda da görülmeye başlanmıştır.

İlkçağın sonunu hazırlayan Batı Roma İmparatorluğu’nun yıkılışından sonra mozaik sanatı, Bizans ve İran topraklarında uygulanmaya devam etmiştir. Antik Yunan mozaik sanatının geliştirdiği yapım teknikleri ve kompozisyon özelliklerinin pek çoğu Bizans mozaik sanatında başarıyla uygulanmıştır.¹⁹

Mozaik bezemenin ilk kullanıldığı yer Mezopotamya’dır. M.Ö. IV. bin başlarında, Uruk’daki (Warka) Sümer kültürünün ani yükselişinin, çeşitli el sanatlarına etkileri resim sanatında da görülmüştür. Keramik ve duvar bezemelerindeki resim tekniği, çağının tekstil sanatının örnekleriyle benzerlik göstermektedir. Uruk kentinde, M.Ö. IV. bin başlarında bazı yapıların duvarları ve anıtsal sütunları, çivi şeklindeki konik mozaiklerle bezenmiştir.²⁰

Yunan ve Roma geleneğinde mozaik tekniğinin en erken örneklerine Anadolu’da Gordion kentinde ve Girit’te rastlanılmıştır. M.Ö. VIII. yüzyıla ait bu örnekler, siyah – beyaz renkli doğal taşlardan yapılmış figürsüz mozaiklerdir.²¹ Doğal taşlardan yapılmış yetkin mozaik eserlerin en erken tarihlieleri, Olynthos kentinde M.Ö. V. yüzyılda yapılmıştır. Bütün Olynthos mozaikleri küçük boyutlu çakıl taşları ile yapılmıştır. Konularını genellikle mitolojiden alan Olynthos mozaiklerindeki figürler, vazo resimleri ile benzerlikler göstermektedir.²² Olynthos mozaikleri ile yakın tarihlerde gerçekleştirilen Pella mozaikleri ise doğal çakıl taşından yapılan en incelikli eserleri sunmaktadır. Pella mozaiklerinde ışık ve gölge

¹⁹ Celal E. Arseven, “Mozaik“, **Sanat Ansiklopedisi**, Milli Eğitim Basımevi, Cilt: III, İstanbul, 1950, s. 1465.

²⁰ Katherine Dunbabin, **Mosaics of the Greek and Roman World**, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, s. 5.

²¹ J. M. Haswell, **Mosaic**, The Thames and Hudson, London, 1973, s. 184.

²² Ali C. Üstüner, **Mozaik Sanatı**, Engin Yayıncılık, İstanbul, 2002, s.14.

etkisi daha belirgindir. Pella’lı sanatçılar daha küçük çakıl taşları kullanarak figürleri daha gerçekçi bir üslupla betimlemişlerdir.²³

Roma mozaik geleneğinde görülen kesme taş tekniği, ilk kez Helenistik dönemde uygulanmıştır. Bu dönemde “*tessera*” adı verilen mozaiği oluşturan yapı taşları, 5 mm. büyüklüğünde kenarlara sahip küpler şeklinde ve hemen hemen aynı büyüklükte kesilerek işlenmiştir. Helenistik dönemin sonlarına doğru mozaik küplerinin boyutları 3 - 7 mm. arasında çeşitli büyüklükte kesilerek, eserdeki renk ve ton vurgusu artırılmaya çalışılmıştır. Roma çağında ise *tessera*’ların boyutları 10 mm.’ye varmıştır.

M.Ö. II. yüzyıldan itibaren Helenistik kültürün hakim olduğu sanat kentleri, Romalılar tarafından işgal edilmiş ve birçok mozaik ustası Romalılar’ın emrine girmiştir. Roma yönetiminde mozaik sanatçılarına diğer ustalara göre daha yüksek ücret ödendiği bilinmektedir. Bu sayede nitelikli mozaik eserlerin üretimi çoğalmış ve aristokratlara ait villalar mozaik eserlerle donatılmıştır.

Roma mozaik sanatı I. yüzyılın ilk çeyreğine kadar Helenistik sanatın etkisinde kalmıştır. İmparatorluk sınırlarının gelişmesi, refah düzeyinin artması ve yeni dünya görüşünün etkisiyle Roma’lı mozaik sanatçıları kendilerine özgü bir üslup geliştirmeyi başarmışlardır. II. ve III. yüzyıla gelindiğinde Roma’lı ustalar zemin mozaiğinde en gösterişli ve en yetkin eserleri var etmiştir. IV. yüzyılda Roma mozaik sanatında bir yenilik olan cam malzemenin özellikle tonoz mozaiğinde kullanıldığı görülmektedir. V. yüzyıldan itibaren Roma mozaiği Bizans’lı diğer bir deyişle dinsel bir karakter kazanmıştır. Mozaik sanatçıları, bu dönemde Helenistik ve Roma döneminin üslup ve zevkini Bizans saray ve kiliselerine aktarmayı ve bunu yaparken de kendine özgü yeni bir stil geliştirmeyi başarmıştır.

²³ Haswell, a.g.e., 1973, s. 185.

1.3 İLKÇAĞ MOZAIK SANATI'NDA KULLANILAN YAPIM TEKNİKLERİ

Önceden yan yana dizilmiş tesseraları çimento harcı ile tutturmak mozaik yapımında en çok kullanılan tekniktir. Bu tekniğe göre patronu çıkarılmış desen, öncelikle kaba kağıt ya da beyaz bir kumaş üzerine resmedilirdi. Daha sonra mozaik malzemesi zeminin üzerine yan yana gelecek biçimde dizilirdi. Ortaya çıkan desenin dört tarafı ahşap bir çerçeve ile sınırlandırıldıktan sonra üzerine çimento harcı dökülürdü. Çimento harcı kuruduktan sonra, kalıbı meydana getiren çerçeve kaldırılır ve çimento tabakası ters çevrilirdi. En son tabakanın ön yüzündeki mozaik eser, zeminde istenilen yere yerleştirilirdi.

Mozaik yapımında tarih boyunca birçok teknik kullanılmıştır. Mozaik sanatçıları bu tekniklerin bazılarını zaman içinde geliştirerek kullanmaya devam etmiş ya da bir süre sonra kullanmaktan vazgeçmiştir. Mozaik sanatında uygulanan yapım tekniklerinin birçoğu, ilk kez Doğu coğrafyasında kullanılmıştır. Daha sonra bu teknikler, ustaların seyahatları ve fetih hareketleri ile Batı dünyasına yayılmış ve gelişmiştir. Özellikle İskender'in doğu seferi, batı mozaığının doğu teknikleri ile buluşup zenginleşmesinde çok etkili olmuştur.²⁴

Antik mozaik eserler, kullandıkları malzemeye göre iki ana sınıfa ayrılmıştır. Bunlar, doğal malzeme kullanan çakıl taşı mozaikler ile işlenmiş malzeme kullanan opus tessellatum tarzı mozaiklerdir.²⁵ Birinci sınıfa giren mozaikler genellikle dere ya da deniz kıyılarından toplanan küçük boyutlu ve doğal renkli, yuvarlak çakıl taşları ile yapılıyordu. Bu yüzden erken tarihli çakıl taşı mozaiklerde figürler pek ayrıntılı değildir. Daha çok siyah - beyaz renkleri ve gri tonlarının hakim olduğu eserler, renk ve gölge vurguları açısından oldukça sadedir. Çakıl taşı mozaikler, işçilik gerektirmeyen ve doğadan kolaylıkla temin edilen malzemesi sayesinde opus tessellatum tekniği yaygınlaşana dek yaygın biçimde kullanılmıştır. Tessellatum

²⁴ Asher Ovadiah, *Geometric and Floral Patterns in Ancient Mosaics*, Roma, 1980, s. 74.

²⁵ Katherine Dunbabin, "Technique and Materials of Hellenistic Mosaics", *AJA*, Vol. 83, 1979, s. 265.

tekniki, ilk kez M.Ö. III. yüzyılda Sicilya'nın Morgantina kentinde kullanılmıştır.²⁶ Bu teknikte yapılan eserler, Helenistik dönemde hızla yaygınlaşmıştır. Taşların düzenli olarak kesildiği bu teknikte figürler, çakıl taşı tekniğine göre daha başarılı resmedilmiştir. Ancak zaman içinde kurtçuk anlamına gelen vermus kelimesinden türetilen vermiculatum tekniği geliştirilmiş ve çok daha küçük mozaik taşları ile ayrıntılı betimlemeler meydana getirilmiştir. Oldukça küçük boyutlu tesseraların kullanıldığı vermiculatum tekniğinde renk yelpazesi zenginleşmiş ve ton farklılıkları başarıyla vurgulanabilmiştir. Figürler tessellatum tekniğine göre daha detaylı ve gerçekçi resmedilmiştir. Bu yüzden vermiculatum tekniği zemin ya da duvar mozaiklerinin genellikle emblema adı verilen orta kompozisyonlarında kullanılmıştır. Roma döneminde birçok mozaik eserde iki ayrı teknik bir arada kullanılmıştır. Genellikle önem arz eden ve üzerinde yürünülme emblema, opus vermiculatum tekniğinde, etrafını çeviren yürüme alanları ise opus tessellatum şeklinde işlenmiştir.

Mozaikte kullanılacak malzeme çoğu zaman bezemenin kompozisyon özelliklerine ve tatbik edileceği yüzeyin fiziksel koşullarına göre belirlenir. Bu yüzden cam ya da keramik gibi kolay tahrip olan malzemeler zemin mozaiklerinden çok duvar ya da tonoz mozaiklerinde kullanılmıştır.²⁷

Mozaik yapımında kullanılan teknikler bu kadar ile sınırlı değildir. Bunların dışında Opus Sectile, Opus Signinum ve Opus Alexandrinum adıyla nadir kullanılan yöresel özelliklere sahip teknikler de mevcuttur.

²⁶ Katherine Dunbabin, "Early pavement types in the west and the invention of tessellation", **Fifth Internacjonal Colloquium on Ancient Mosaics**, Bath, England, 5 – 12 September 1987, Ann Arbor, 1995, s. 29.

²⁷ Üstüner, **a.g.e.**, 1990, s. 52.

1.4. ROMA DÖNEMİ MOZAIK SANATININ GENEL ÖZELLİKLERİ

Roma dönemi mozaiklerinin tarihsel gelişimi üç ayrı döneme ayrılmaktadır. Bunlardan ilki imparator Augustus'a kadar geçen süreçtir.²⁸ Bu dönemde Doğu dünyasından miras alınan mozaik sanatı, Helenistik dönem resim ve heykel sanatının anlatım tekniğini kullanmıştır. Özellikle Pompei'de ele geçen Helenistik kral İskender'in Pers kralı Darius ile savaşını konu edinen mozaik eser, eski tarihli bir Helenistik resmi taklit etmektedir. Bu dönemde daha çok Pergamon, Delos ve Aleksandria gibi Helenistik mozaik sanatının başarı ile uygulandığı kentlerden gelen ustalar, Roma mozaik sanatına hizmet etmiştir.²⁹ Bu yüzden ilk dönem Roma mozaikleri daha çok Helenistik dönemin izlerini taşımıştır.

Roma mozaiklerinin ikinci dönemi, II. ve III. yüzyıla denk gelen Antoninler ve Severus'ların yönetiminde olduğu yıllardır. Bu dönemde mozaik eserlerin sayısı ve kapladığı alanlar iyice artmıştır. Artık Roma villaları, hamamlar ve diğer kamu yapıları nerdeyse baştan sona mozaik eserlerle donatılmıştır. Sivil yapıların başında gelen Roma villalarının genellikle triclinium zeminlerini mozaikle kaplamak bir gelenek haline gelmiştir. Mozaiklerde kullanılan konular genellikle mitoloji ve edebiyattan alınmıştır. Tanrılar içinde en çok Dionysos ve alayı betimlenmiştir.³⁰ Daha sonra deniz kültü ile ilgisinden dolayı Poseidon ve gönül işlerinin hakimi Aphrodite en çok betimlenen tanrılar olmuştur.

Bu dönemde mozaik yapım tekniği ve süsleme özelliklerinde de bir dizi yenilik yaşanmıştır. Başlangıçta eserler, yalnızca opus tessellatum tarzında yapılırken şimdi iki ayrı teknik bir arada kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle triclinium zeminlerinde uygulanan bu yönteme göre, kline'lerin altında kalan kısımlar ile yürünecek alanlar, daha dayanıklı ve iri malzeme ile yapılan opus tessellatum ya da opus sectile tekniği ile bezenmiştir. Konukların şölen esnasında izledikleri emblema'lar ise ince bir işçilik gerektiren opus vermiculatum tekniği ile işlenmiştir.

²⁸ Arseven, **a.g.e.**, 1950, s. 1465.

²⁹ Üstüner, **a.g.e.**, 1990, s. 56.

³⁰ Dunbabin, **a.g.e.**, 1999, s. 298.

Bu dönemde dikkat çeken önemli bir yenilik de mozaik eserlerin, seyircide gerçeklik duygusu uyandıracak biçimde mimari formlarla çerçeve içine alınmasıdır. Özellikle Antakya ve Zeugma mozaiklerinde bu dekoratif yenilik başarı ile uygulanmıştır. İkinci dönem Roma mozaiklerinde genellikle kahramanların başlarının üstüne Yunan harfleri ile isimleri yazılmıştır. Roma döneminde kahraman isimleri ve sanatçı yazıtlarının hala Yunan alfabesi ile yazılıyor olması, Roma mozaik sanatında görülen Yunan etkisinin en kesin kanıtıdır.

IV. ve V. yüzyılı kapsayan Roma mozaik sanatının son dönemi, öncekilerden oldukça farklıdır. Bu dönemde mozaiklerin mekanlarda yer aldığı kısımlar ve kullanılan malzeme açısından köklü değişiklikler yaşanmıştır. Hıristiyanlığın gelişmesi ve Konstantin'in bu yeni dine serbestlik tanınması, Roma sanatındaki IV. yüzyıldan itibaren yaşanan dönüşümlerin en temel sebebidir. Artık paganist sanatın yerini daha kutsal ve mistik olan Hıristiyan ya da diğer bir deyişle Bizans sanatı almıştır. Bizans çağında mozaikler zeminlerden çok duvar ya da tonozlarda görülmeye başlanmıştır. Bunda tasvirlerin kutsallığı ve kullanılan cam, altın tozu ve lapis gibi değerli malzemenin etkisi büyük olmuştur. Ne var ki, bu dönemde çağlar boyu kullanılan zemin mozaikleri bir anda silinip gitmemiştir. Birçok yapının zeminini süsleyen mozaik eserlerde sadece konu değişikliği yaşanmıştır. Bu dönemde edebi ve mitolojik öykülerden çok Sasani dokumalarında görülen doğa tasvirleri, havyan mücadeleleri, av ve günlük yaşam sahneleri resmedilmiştir.³¹

³¹ Katherine Dunbabin, "Roman and Byzantine mosaics in the eastern Mediterranean", **JRA**, Vol. II, 1989, s. 314.

İKİNCİ BÖLÜM

DIONYSOS ve TANRISAL ÖZELLİKLERİ

2.1 DIONYSOS'UN YAŞAMI ve EFSANELERİ

Yunan din ve pantheonunun en gizemli tanrısı Dionysos'un ilahi kimliği kendi içinde birçok karşıtlık ve aşırılık içermektedir. Bu yüzden Dionysos'un tanrısallık gelişimini takip etmek ve onun varlığını her yönüyle açıklamak nerdeyse imkansız görülmektedir.³² Antikçağdan günümüze kadar birçok yazar, Tanrı'nın karmaşık kimliğini açığa çıkarmak için yoğun çaba harcamışsa da hala Dionysos inancının kökenleri, kültleri ve efsaneleri konusunda kesin bir görüş birliği bulunmamaktadır.

Dionysos, Olympos'lu tanrılar içinde annesi bir ölümlü olan tek tanrıdır.³³ Hesiodos, Theogonia adlı eserinde bu durumu şu dizelerle anlatmaktadır.³⁴ “Kadmos'un kızı Semele de sevişip Zeus'la, Şanlı Dionysos'u doğurdu, o coşkulu Tanrı'ya, Ölümlü ananın ölümsüz oğlu, Ama bugün tanrıdır ikisi de.” Dionysos'un doğuşu bir yanı sıra Athena'nın doğumunu andırır. Tanrı'nın ilk var oluşu ana rahminde olsa da doğumuna kadar süren gelişimini babası Zeus'un baldırında tamamlamıştır.³⁵ Tanrı'nın ilginç doğum öyküsüne göre Kadmos kızı Semele, Zeus ile gizli gizli aşk yaşıyordu. Bu durumdan haberdar olan Hera, zavallı kıza bir oyun oynayarak ona dadısı kılığında göründü. Semele'ye birlikte olduğu kişinin Zeus olduğuna nasıl bu kadar emin olabildiğini sordu. Çünkü kızcağız aşk yaşadığı Tanrı'nın yüzünü bir kerecik olsun görmemişti. İçine bir kuşku düşen Semele, bir gece Zeus'dan, kendisine tüm tanrısallığı ile görünmesini diledi. Daha önce Semele'ye istediği her şeyi yapacağına dair yemin eden Zeus, istemeyerek de olsa

³² Albert Henrichs, “Greek and Roman Glimpses of Dionysos“, **Dionysos And His Circle**, ed. Caroline Houser, Harvard University, 1979, s. 1.

³³ Edith Hamilton, **Mitologya**, Varlık Yayınları, (Çev. Ülkü Tamer), İstanbul, 2004, s. 35.

³⁴ Hesiodos, **Hesiodos Eseri ve Kaynakları**, Türk Tarih Kurumu, (Çev. A. Erhat - A. Kadir), Ankara, 1977, s. 137, 940 – 944. satır.

³⁵ Azra Erhat, “Dionysos“, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 94.

tanrısal yüzü ile Semele'nin karşısına çıktı. Çok geçmeden Zeus'un gözleri kör eden ilahi ışığına ve çevresini saran şimşeklerin görüntüsüne dayanamayan Semele yıldırımların alevi ile yanmaya başladı. Zeus, Semele'nin karnında taşıdığı ve henüz altıncı ayındaki çocuğu vakit geçirmeden çıkardı. Onu hemen kalçasına dikti ve süresi dolduğunda çocuğu canlı ve tam şeklini almış olarak oradan çıkardı. Bu çocuk, küçük Dionysos'tu, "iki kere doğan" tanrıydı. Zeus, yeni doğan çocuğu Hermes'e emanet etti. Hermes de, onu, büyütmeleri için Orkhomenos kralı Athamas'la ikinci karısı İno'ya verdi. Ancak kocasının yasak aşkının meyvası olan Dionysos'u yok etmek isteyen kıskanç Hera çocuğun peşini bırakmadı. Bunun üzerine Hera'nın tanımaması için küçük Dionysos'a kız giysileri giydirdiler. Ne var ki, gerçeği anlayan Hera, Dionysos'un dadısı İno'yu, hatta bizzat Athamas'ı delirtti. Bunun üzerine, Zeus, Dionysos'u Yunanistan'dan uzakta, bazı yazarların Asya'da, bazılarının Aithiopia'da veya Afrika'da olduğunu söyledikleri Nysa adlı ülkeye gönderdi ve büyütmeleri için onu bu ülkenin nymphalarına verdi.³⁶

Dionysos'un doğuşunda görülen ilginçlikler gerçekte simgesel anlamlar içermektedir. Yunan pantheonuna sonradan katılan Dionysos ile Hellen'lerin baş tanrısı Zeus arasında bir bağ oluşturmak için şarabın tanrısı, Zeus'un baldırından doğmuş gibi gösterilmiştir. Semele efsanesi işte bu amaçla var edilmiştir. Efsaneye merkez olarak Boiotia ve başkenti Thebai'nin gösterilmiş olması da bir hayli ilginçtir. Çünkü bu bölge Yunanistan'ın yeniliklere kapalı ve en tutucu yöresi sayılırdı. Nitekim Tanrı'nın doğum efsanesinden sonra, onun tanrılığına en çok karşı çıkan Pentheus tipi de yine bu bölgeden çıkmıştır.³⁷

Dionysos çocukluğunu gözlerden uzakta Nysa Dağı'nda dört nympa'nın arasında geçirmiştir. İlk başlarda Hera tarafından tanınmaması için Zeus'un keçiye dönüştürdüğü Dionysos'un bakımını, Nysa Dağı'nda adları Makris, Nysa, Erato ve Bromie olan bu nympa'lar üstlenmiştir.³⁸ Nympa'lar bebek Dionysos'u bir

³⁶ Pierre Grimal, "Dionysos", **Mitoloji Sözlüğü; Yunan ve Roma**, (Çev. Sevgi Tamgüç), Sosyal Yayınları, İstanbul, 1997, s. 156 -159.

³⁷ Erhat, "Dionysos", **a.g.e.**, 1996, s. 94.

³⁸ Robert Graves, **Yunan Mitleri**, Say Yayınları, (Çev. Uğur Akpur), İstanbul, 2004, s. 115.

mağaraya götürerek orada bal ve süt ile besleyip büyütmüşlerdir. Dionysos Nysa Dağı'nda geçirdiği çocukluk günlerinde Musa'lardan şiir yazmayı ve Silenos'dan da bilgeliği öğrenmiştir.³⁹ Nysa Dağı'nda nympa'lar, satyrler ve Silenos ile geçirdiği çocukluk günlerinin ardından Dionysos hızla büyümüştür. Ergenlik çağına gelen Dionysos, üzümü ve ondan nasıl yararlanılacağını yine Nysa Dağı'nda keşfetmiştir.⁴⁰

Ne var ki bir türlü Dionysos'un peşini bırakmayan Hera, bu kez de tanrısal yetileri ile Dionysos'u delirtmeyi başarır. Tanrı üstesinden gelemediği bu çılgınlık döneminde beraberinde Silenos, satyrler ve mainadlardan oluşan alayı ile bütün dünyayı dolaşır. Dionysos daha sonra asma kültürünü de beraberinde götürdüğü Mısır'a kadar gider. Şarap Tanrısı, Pharos'a gelince Kral Proteus tarafından büyük bir saygı ve misafirperverlikle karşılanır. Nil Deltası'ndaki Libyalılar'la beraber yaşayan bazı Amazon kadınlarını, Kral Ammon'u tahtan indirip ülkeden uzaklaştıran Titanlar'a karşı savaşmaya ikna eder. Dionysos'un Titanlar'ı yenerek Kral Ammon'u tekrar tahta geçmesini sağladığı bu zafer, onun askeri alanda kazandığı sayısız başarılarının ilki sayılmıştır.

Tanrının doğuya olan uzun yolculuğu Hindistan'a kadar uzanır. Tanrı Euphrates'e geldiğinde, kendisine eşlik eden kral Damaskos'un isyanıyla karşılaşır ve onun canlı canlı derisini yüzer. Daha sonra Güneydoğu Anadolu'da ilerleyen Tanrı, Fırat ya da Dicle Nehri'ne sarmaşık ve asmalardan oluşan bir köprü yapar. Daha sonra babası Zeus'un gönderdiği bir kaplana binerek beraberindekiler ile birlikte bu köprüden geçerek nehri aşar.⁴¹ Dionysos bu uzun yolculuğunun sonunda karşılaştığı bütün engelleri bir bir aşarak Hindistan'a ulaşmayı başarır. Tanrı çok geçmeden insanlarına bağıcılık ile şarap yapımını öğrettiği ve topraklarında adilce yaşanan büyük kentler kurduğu Hindistan'ı tümüyle fethetmeyi başarır.⁴²

³⁹ Çiğdem Dürüşken, **Roma'nın Gizem Dinleri**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000, s. 92.

⁴⁰ Rosa Agizza, **Antik Yunan'da Mitoloji; Masallar ve Söylenceler**, (Çev. Z. Zühre İlkelen), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2001, s. 101.

⁴¹ Mehmet Önal, **Mosaics of Zeugma**, A Turizm Yayınları, İstanbul, 2003, s.18.

⁴² Graves, **a.g.e.**, 2004, s. 115 – 116.

Dionysos, daha sonra delilik döneminde işlediği günahlarının bağışlanması ve ve tanrısal gizlere erişmesi için Zeus tarafından kendi annesi Rhea'nın ya da Kybele'nin yanına gönderildi. Frigya topraklarında Kybele gizemlerinin sırrına varan Dionysos beşeri özündeki hayvansal zevklerden, çılgınlıklardan ve zayıflıklardan arınarak ilahi özüne kavuştu.⁴³

Frigya topraklarında deliliğinden arınan Dionysos daha sonra Trakya'ya gitti. Fakat alayı ile birlikte tam Strymon (bugünkü Karasu) nehri kıyısına vardıklarında Edonialılar'ın Kralı Lykurgos, askerleri ile birlikte Tanrı ve alayının üstüne saldırdı. Lykurgos, bu saldırı anında Dionysos'u esir almaya çalıştıysa da başaramadı. Çünkü, Dionysos, kendisini denize atarak Nereus kızı Thetis'in yanına kaçmayı başardı.⁴⁴ Ancak Tanrı'nın etrafında bulunan herkes Lykurgos tarafından esir alındı. Gerçekte Dionysos'un Lykurgos tarafından saldırıya uğraması, mevsimler ve doğa ile ilgili bazı simgesel anlamlar taşımaktadır. Burada Dionysos ekini ve meyveyi temsil eden baharı, Lykurgos ise tıpkı Pentheus gibi sürekli Dionysos'a saldıran yokluk getiren kış mevsimini temsil etmektedir. Nitekim her seferinde bahar, onu kovalayan ve esir almaya çalışan kışın elinden kurtularak yeryüzüne bolluk ve bereket getirmektedir.⁴⁵

Lykurgos'un Dionysos ve beraberindekilere saldırmasına çok öfkelenen Rhea, ilk önce kral tarafından esir alınan Dionysos alayını kurtardı. Çok geçmeden de Lykurgos'u delirtti. Öyle ki, kral bir gün asmaları kestiğini sanarak oğlu Dryas'ı baltasıyla paramparça etti. Yaptığı fenalığın farkına ancak cansız cesedin burnunu ve kulaklarını bulabildikten sonra varabildi. Lykurgos'un işlediği bu cinayetten sonra bütün Trakya kuraklığa mahkum oldu. Sonunda kuraklık ile ilgili bilgisine başvuru olan bir kahin, Trakya topraklarını saran kuraklık belasının ancak Lykurgos'un cezalandırılması ile ortadan kalkacağını söyledi. Bunun üzerine Edonialılar, Lykurgos'u Paggeia Dağı'na götürerek orada kollarını ve bacaklarını dört vahşi ata bağladıktan sonra parçalayarak öldürdüler.⁴⁶

⁴³ Dürüşken, **a.g.e.**, 2000, s. 92.

⁴⁴ W. K. C. Guthrie, **The Greeks And Their Gods**, Beacon Press, Boston, 1955, s. 160 – 161.

⁴⁵ Victor Hehn, **Zeytin, Üzüm ve İncir**, (Çev. Necati Aça), Dost Kitabevi, Ankara, 2003, s. 43.

⁴⁶ Grimal, "Lykurgos", **a.g.e.**, 1997, s. 460 – 461.

Lykurgos'un ölümünden sonra Dionysos Trakya'da hiçbir zorlukla karşılaşmadan Boiotia topraklarına kadar yolculuğunu sürdürdü. Ancak Tanrı, annesinin kenti Thebai'da da dostça karşılanmadı. Aynı zamanda anne tarafından yakını olan kral Pentheus da Edonia kralı Lykurgos gibi Tanrı'ya düşmanca davrandı. Kendi kültürünü Thebai topraklarında yaymak için kente gelen Dionysos'un yanında şarkılar söyleyen, elleri sarmaşıklarla süslü kadınlar da vardı. Bunların hepsi adeta sevinçten çılgına dönmüş gibiydiler. Thebai kralı Pentheus, kente yeni gelenleri gördü, ama başındakinin Dionysos olduğunu bilmiyordu. Kentin ortasında bu topluluğun bağırıp çağırmasından hiç hoşlanmadı; nöbetçileri çağırarak hepsini yakalatmak istedi. Önderleri için de şu sözleri söylemişti. *“Yüzü şaraptan kızarmış; besbelli bir Lidyalı büyücü.”* Ama bu sözleri söyler söylemez, arkasından bir sesin kendisine şöyle dediğini duydu: *“Karşı koyduğun adam, yeni bir tanrıdır. Semele'nin oğludur. Ölümsüz Demeter'le birlikte, yeryüzünde insanların en büyük koruyucusudur.”* Konuşan, Thebai'li ihtiyar, kör bilici, tanrıların dileğini bütün ölümlülerden daha iyi anlayabilen Teiresias'dı. Pentheus, ona cevap vermek için dönünce Teiresias'ın da kente yeni gelen topluluk gibi giyinmiş, ak saçlarına sarmaşıklardan bir çelenk koymuş olduğunu gördü. Pentheus ihtiyar kahin ile alay ederek onu sarayından attırdı.

Euripides'in Bakkhalar adlı tragedyasında anlatılan efsanenin devamında kralın askerleri Dionysos'u yakalayıp saraya getirdiler. Dionysos hiç karşı koymamış ve direnmemişti. Bunu Pentheus'a böylece anlattılar; yakaladıkları genç kızların da dağlara kaçtığını açıkladılar. Kilitler fayda etmemiş, kapılar birden bire açılmıştı. Askerler, *“Bu adam, inanılmaz şeyler göstererek girdi Thebai' ye...”* diyorlardı. Tüm yaşananlardan sonra Pentheus'un gözünü iyice öfke bürümüşü, Dionysos'u zindana atmak istedi. Ancak zindanın duvarları şarap tanrısını tutamadı; Dionysos, Pentheus'un yanına çıkarak, ona yeni ve büyük bir tanrı olduğunu tekrar hatırlattı. Ama Pentheus yine Tanrı'ya hakaretler yağdırmaktan geri kalmadı. Bir süre sonra, Pentheus saraydan çıkarak daha önce zindandan kaçmış olan genç kızların peşlerine düştü. Gözü öfkeden dönen kral, Dionysos için dualar eden ve ona tapınan bütün kadınları teker teker yakalamak istiyordu. Bulduğu zaman hepsini kılıçtan geçirecekti. Pentheus kadınları bulduğunda annesi ve kızkardeşlerinin de bu

kadınların arasına katılmış olduğunu üzümlere gördü. İşte, bu sırada Dionysos korkunç gücünü kullanarak bütün kadınları çıldırttı. Çıldıran kadınlar o andan itibaren kral Pentheus'u vahşi bir dağ aslanı gibi görmeye başladılar. Bütün kadınlar hep beraber kralın üzerine atıldılar ve elleri ile onu paramparça ettiler. Kralın camına kıyan kadınların en başında kendi annesi geliyordu. Çok geç de olsa Thebai kralı, ölümler karşısında koyduğu kişinin gerçekte bir tanrı olduğuna inanmıştı. Bir süre sonra Dionysos, kadınların akıllarını başlarına getirdi. Şarkılar, oyunlar ve zevk çılgınlıkları ansızın kesildi. Tüm bu yaşanan felaketlerden sonra Pentheus'un annesi Agaue yaptıklarına inanamıyarak Thebai kentini terk etti.⁴⁷

Lykurgos ve Pentheus gibi Dionysos'un tanrılığını kabul etmeyen ve onu alaya alan başka kahramanlar da olmuştur. Kral Minyas'ın kızları; Alkithoe, Leukippe ve Arsippe bunlardan birkaçıdır. Ovidius'un "*Dönüşümler*" adlı eserinde uzun uzun anlattığı efsaneye göre bu prensesler, Dionysos adına düzenlenen bayrama katılmak istemediler. Dionysos bayramı sırasında diğer kadınlar dağlarda raks edip koşuşurken, bu üç kız kardeş evlerine kapanarak yün eğirmek ve nakış işlemekle yetindiler. Bu üç kız kardeşin Tanrı'yı hiçe sayan tavırlarına öfkelenen Dionysos, kızların oturduğu sandalyelerin çevresini sarmaşıklerle sardı ve ellerindeki yumakları birer asma kütüğüne dönüştürdü. Odanın tavanından süt ve şarap akıtan Tanrı, odanın içini korkunç tef ve flüt sesleri ile doldurdu. Efsanenin sonunda Dionysos adına yapılan kutlamalara katılmayan bu üç kız kardeş birer yarasaya dönüştü.⁴⁸

Yaşamı boyunca hep etrafındakilere kendisinin bir Tanrı olduğunu ispat etmesi gereken Dionysos'un en ilginç macerası, Etrüsk'lü korsanlarla yaptığı deniz yolculuğudur. Tanrı, günün birinde Naksos Adası'na gitmek için Etrüsk denizcilerinin yardımını istedi. Fakat denize açılır açılmaz yolcularının tanrısal kimliğinden habersiz olan korsanlar, onları köle olarak satmak için Asya denizlerine doğru dümen kırdılar. Bunun üzerine Dionysos, korsanların küreklerini birer zehirli yılanla dönüştürdü ve geminin dört bir yanını sarmaşıklerle sardı. Güverteyi sel gibi

⁴⁷ Euripides, **a.g.e.**, 2001, s. 46 – 90.

⁴⁸ Ovidius, **Dönüşümler**, (Çev. İsmet Z. Eyüboğlu), Payel Yayınevi, İstanbul, 1994, s. 92 – 104, IV.kitap, 1- 416. satır.

şarap bastı ve etrafta nereden geldiği belli olmayan bir flüt sesi yankılanıyordu. Bu esnada Dionysos da etrafına korku saçan vahşi bir arslana dönüştü. Bunun üzerine korsanlar, korkudan çıldırmış bir halde kendilerini denize attılar ve bedenleri köpüklü sulara değer değmez birer yunus balığına dönüştüler.

Şarap Tanrısı bu maceralı deniz yolculuğundan sonra karaya çıktığı Naksos Adası'nda ölümlü karısı Ariadne ile karşılaştı. Girit kralı Minos'un kızı Ariadne, Atina'lı prens Theseus'a inanarak Atina'ya gitmek için baba ocağından kaçmıştı. Ancak, Naksos Adası'nda karaya çıktıklarında Theseus, Ariadne'yi uyurken bırakıp kaçtı. Zavallı Ariadne uyandığında ufukta yitip giden kara yelkenli gemiyi gördü. Sevgilisinin onu terk ettiğini anlayan güzel prenses saatlerce ağladı ve daha sonra kumsaldaki bir kayanın yanında uyuya kaldı. İşte tam bu sırada Dionysos, güzel kadımı uykunun kolları arasında gördü ve ona aşık oldu. Hemen oracıkta Ariadne ile evlenmek istediğini söyleyen Tanrı, güzel kadının dağınık saçlarına ışıklı bir taç taktı. Bu taç daha sonra gökyüzünde corona borealis ismi ile anılan bir takım yıldızına dönüşmüştür. Dionysos ile Ariadne'nin evliliklerinden Oinopion, Thoas, Stapylos, Latromis, Euanthes ve Taupolos dünyaya geldi.⁴⁹

Dionysos Naksos Adası'nda Ariadne ile evlendikten sonra Yunanistan'da Argos'a uğradı. Burada, daha önce kendisine karşı çıkan ve alayından birçok kişiyi öldüren Kral Perseus'u cezalandırmak için kente bir bela saldı. Kentteki bütün kadınlar çıldırmış bir halde yeni doğan bebeklerini çiğ çiğ yemeye başladılar. Kentin başına gelen bu felaketten kurtulmak için Perseus, Tanrı'dan af dileyerek Dionysos'un onuruna kentin orta yerine muhteşem bir tapınak bina ettirdi.⁵⁰

Dionysos tanrısal özünü, yeryüzündeki bütün ölümsüzlere kabul ettirdikten sonra artık gökyüzüne çıkabilirdi. Ancak bunu yapmadan önce, Dionysos, ölümler diyarına inerek annesi Semele'nin ruhunu bulmak ve onu yeniden hayata kavuşturmak istedi. Bunun üzerine içinde ölümler diyarına inişte kullanılacak en kestirme yolun olduğuna inanılan Lerne Gölü'ne gitti. Ama, doğru yolu bilmeyen

⁴⁹ Şefik Can, **Klasik Yunan Mitolojisi**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1963, s. 157 – 159.

⁵⁰ Graves, **a.g.e.**, 2004, s. 118.

Dionysos, yolda rastladığı Polymnos adında bir köylüden yardım istedi. Köylü istenilen bilgiyi verdiyse de Tanrı'dan kendisi için dönüşünde özel bir lütufta bulunmasını diledi. Tanrı bunu kabul ettiyse de, vaadini yerine getirmek imkanı bulamadı, çünkü tekrar yeryüzüne çıktığında Polymnos çoktan ölmüştü. Fakat, Dionysos verdiği sözü tutmuş olmak için bir incir dalını phallos şeklinde yontarak, Polymnos'un mezarına sapladı. Daha sonra bu sopaya sarılarak köylü adamın hayali varlığını tatmin ediyormuş gibi hareketlerde bulundu. Efsanenin bu müstehcen kısmı, bir bakıma Dionysos dininde phallos'un oynadığı rolü açıklar niteliktedir. Dionysos, ölümler diyarına ulaştığında Hades'ten annesinin ruhunu serbest bırakmasını istedi. Ancak Hades, Tanrı'nın en sevdiği şeyi hediye etmesi şartıyla bu dileği kabul edeceğini söyledi. Dionysos bunun üzerine en gözde bitkileri arasında yer alan ve dört mevsim yeşil olan mersin'i Hades'e verdi. Dionysos mysterlerine aşına olanların, alımlarını mersin yapraklarından oluşan bir taçla süslemeleri adeti muhtemelen efsanenin bu kısmından kaynaklanmaktadır. Dionysos, annesini ölümler diyarından kurtardıktan sonra diğer ölümlerin haksızlığa uğradıklarını düşünmemeleri için annesini herkese hatta Olymposlular'a bile Thyone olarak tanıttı. Zeus da eski aşığına, sonsuza dek rahatça yaşayabileceği bir saray inşa ettirdi.

Dionysos, Tanrılarla Gigantlar arasında gerçekleşen Gigantomakhia adlı büyük savaşta da boy gösterir. Bu savaşta Tanrı, sarmaşık dalları ile süslenmiş ve ucunda koca bir çam kozalağı bulunan thyrsos adlı değneği ile dev Eurytos'u bir vuruşta öldürür.⁵¹

Dionysos'un yaşadığı maceraların pek çoğu tanrılarinkinden çok kahramanların başından geçenlere benzer.⁵² Çocuk yaşta Hera tarafından öldürülmeye çalışılan ve geçliğinde delirtilen Herakles, ölümler dünyasına inen ve uzun deniz yolculukları yapan Odysseus ve daha birçok kahraman kısacık ömürlerinde Dionysos'un başından geçen benzer maceraları yaşamıştır. Tanrı,

⁵¹ Grimal, "Eurytos", **a.g.e.**, 1997, s. 198.

⁵² C. Estin - H. Laporte, **Yunan ve Roma Mitolojisi**, (Çev. Musa Eran), Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara, 2002, s.105.

yetişkinliğe adım attığı dönemde gökyüzüne yükseldi. Çileli gençlik yıllarında yeryüzünün her köşesinde kültürünü yaymayı başaran Tanrı, artık Olympos’lu tanrıların arasına katıldı. Bundan sonra şarabın, bereketin ve çoşkunun tanrısı Dionysos, on iki Olymposlu’dan biri olarak tanrılar tanrısı Zeus’un sağ yanında yerini aldı.

2.2 DIONYSOS ALAYI

Doğduğu günden itibaren Dionysos’un etrafında daima ona tapınan ve hizmet eden kalabalık bir topluluk bulunmuştur. Kadın, erkek ve insanüstü varlıkların oluşturduğu bu topluluğa Dionysos alayı ya da thiasos denilmektedir. Dionysos alayının en çok görülen üyeleri mainadlar ve satyrlerdir. Genellikle Dionysos adına yapılan kutlamalarda başı çeken bu kahramanlar, Dionysos’a ilk günden itibaren arkadaşlık ve hizmet etmişlerdir. Dionysos alayının diğer üyeleri ise Silenos ve Pan’dır. Bunların dışında Dionysos alayına bazen yarı at yarı insan kentauros’lar, Hindistan seferinde ele geçirilen esmer tenli köleler, biricik karısı Ariadne, sarhoş Herakles, Silenos’un oğlu Maron, doğu seferinden tanrının beraberinde getirdiği arslan, panter, kaplan, leopar, fil ve deve gibi egzotik hayvanlar da eşlik eder. Tanrı’nın tasvirlerine, dans eden mainadlar, hayvani bir şehvete sahip satyrler, yaşlı Silen ve Pan’dan oluşan alayı ile birlikte sayısız sanat eserinde rastlamak mümkündür.

2.2.1 Satyrler

Satyrler doğada özgürce dolaşan insan görünümlü, at kuyruklu, keçi toynaklı ve kısa boynuzlu efsanevi yaratıklardır. İnsanüstü boyutlarda ve genellikle dik duran bir erkeklik organına sahiptirler. Çoğu zaman bu azgın varlıklar, aşk yaşamak için Nympha’lar ile Mainadların peşinden şehvetle koşar. Antikçağ sanatında hayvansı genç figürlerden daha yaşlı ve düşünceli olanlarına kadar farklı tip ve üsluplarda pek çok satyr tipi üretilmiştir.⁵³ Bunların pek çoğu Dionysos’un sarhoşlar grubuna eşlik edip tanrıyı müstehcen şakaları ile neşelendirirlerdi. Antik Yunan tiyatrosunda da

⁵³ R. Smith, **Hellenistik Heykel**, (Çev. Aysin Y. Yıldırım), Homer Kitabevi, İstanbul, 2002, s. 132.

satyrler önemli bir yere sahiptirler. Günümüz sirklerindeki palyaçolar gibi Satyrler de Yunan tiyatrosunda vazgeçilmezdi. Genellikle üç tragedya oyununun ardından içinde müstehcenlik ve bolca güldürü ögesi olan bir Satyr oyunu sergilenirdi. Bu sayede önceki oyunlar ile iyice sarsılmış olan izleyiciler yeniden güldürülürdü.⁵⁴

2.2.2 Mainadlar

Bakkha'lar ismi ile de anılan Mainadlar, Dionysos alayının en gizemli üyeleridir. Mainad sözcüğü, Yunanca “*mainomai*” fiilinden türemiş bir sıfattır. Tanrı etkisiyle kendinden geçen, doğaya ve tanrıya karışarak öbür insanlarca çıldırmış gibi görünen kadınlar için de bu sıfat kullanılır.⁵⁵ Mainadlar genellikle Dionysos gibi çıplak bedenlerini nebris denilen benekli ceylan postlarıyla örterdi. Başlarına sarmaşık ve asma yapraklarından oluşan taçlar takarlar ve tıpkı Dionysos gibi ucu çam kozalakları ile süslü thyrsos'lar taşırlardı.⁵⁶ Mainadlar çoğu zaman ellerinde yanarcalarla yüksek dağlarda, bayırlarda, nehir yataklarında Tanrı'ya karışmak için koşturur dururlardı. Böyle zamanlarda kendinden geçen bu kadınlar üstün bir güç ile önlerine çıkan vahşi hayvanları elleri ile parçalara ayırırdı. Daha sonra bunların kanını içtikleri şaraba karıştırır ve etlerini çiğ çiğ yerlerdi. Böylece tanrısal özü bedenlerine soktuklarına, Tanrı ile tek vucut olduklarına inanırlardı.⁵⁷ Dionysos'un alayı ile birlikte resmedildiği birçok sahnede Mainadlar tympanum adı verilen kenarları ziller ile süslü tefler ya da çalparalar çalarak dans ederken gösterilmiştir.

⁵⁴ Gerhard Fink, “Satirler“, **Antik Mitolojide Kim Kimdir?**, (Çev. Serpil E. Yalçın), İlya Yayınevi, İzmir, 2004, s. 383 – 384.

⁵⁵ Azra Erhat, **İşte İnsan: Ecce Homo**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1975, s. 45.

⁵⁶ T. Yörükan, **Yunan Mitolojisi'nde Aşk**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 2000, s. 97.

⁵⁷ Arif M. Mansel, **Ege ve Yunan Tarihi**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1988, s. 220.

2.2.3 Silenos

Gerçekte yaşlı bir Satyr olan Silenos, Dionysos'un akıl hocası ve yakın arkadaşıdır. Genellikle zil zurna sarhoş gezen Silenos, şişman, açık alınlı, kalın dudaklı ve yassı burunludur. Çirkin bir yüze sahip olan Silenos çoğu zaman gideceği yere bir katır ya da eşek üzerinde gider. Bebek Dionysos, Hermes tarafından Nysa Dağı nymphalarına emanet edilirken Silenos da orada bulunmuştur. Antik sanatta bu anın resmedildiği bazı sahnelerde kahraman Tropheus adı ile betimlenmiştir. Dionysos'a çocukluk günlerinde bilgeliği ve uz görülü davranmayı genellikle Sokrates'e benzer biçimde tasvir edilen yaşlı Silenos öğretmiştir.⁵⁸

2.2.4 Pan

Pan, Dionysos alayının en eğlenceli üyesidir. Yarı keçi yarı insan biçimli olan Pan, keçi ayaklı, sakallı ve boynuzlu bir görünüme sahiptir. Yeryüzünün en hareketli varlıklarından biri olan Pan, bir elinde çoban değneği diğerinde *syrinks* adı verilen kamıştan kavalı ile dağda bayırda zıplayarak dolaşır. Pan da satyrler gibi nymphaların peşine düşmeyi severdi. Ne var ki çirkin bir varlık olduğu için her seferinde reddedilirdi.⁵⁹ İnsanların uykuda olduğu sıcak yaz günlerinde birdenbire çılgınlık atarak dört bir yana korkular saçardı. Marathon Savaşı'nda Pers ordusunu bu şekilde korkutarak Atina'lılara yardım ettiğine inanılan Pan için Atina'lılar savaştan sonra akropolis eteğine bir tapınak inşa etmişlerdir.⁶⁰ Dionysos ve alayının geçit sahnelerinde çoğu zaman Dionysos'un arabasını çekerken resmedilmiştir.

2.3 DIONYSOS TAPIMI ve AYINLERİ

Dionysos kültürünün, Yunan dünyasına hangi tarihte ve nereden geldiği her zaman cevabı çok zor ve karanlık bir soru olmuştur. Birçok araştırmacı, kestirme yoldan Tanrı'nın adının Homerik metinlerde çokca bahsedilmediğini ileri sürerek

⁵⁸ Grimal, "Silenos", a.g.e., 1997, s. 734.

⁵⁹ Hamilton, a.g.e., 2004, s. 25.

⁶⁰ Erhat, "Pan", a.g.e., 1996, s. 235.

Dionysos'u M.Ö. VI. yüzyıl gibi geç bir tarihte Yunan pantheonuna kabul edilmiş yabancı bir tanrı olarak göstermiştir. Oysa erken tarihli Lineer B dilinde yazılmış bir tabletde Dionysos ismine rastlanılmaktadır. Bu tablet, Dionysos inancının XV. yüzyıla kadar geriye gittiğinin önemli bir kanıtıdır.⁶¹ Hatta Walter Otto, Tanrı'nın adının bu erken tarihli Miken yazıtında görünmesini, Dionysos kültürünün Helen dünyasında çok eski çağlardan beri yaygınlaşmış bir niteliğinin olduğuna kanıt olarak göstermektedir.⁶² Dionysos kültürünün Helen dünyasına nasıl girdiği konusunda bilginlerin çoğu, kültürün doğrudan Trakya üzerinden ya da Euripides'in Bakkhalar adlı eserinde anlatıldığı gibi Frigya'da bir takım Anadolu gizemleri ile zenginleşerek Frigya ve Lidya üzerinden gelmiş olabileceğine inanmaktadır.⁶³ Ama Herodotos'a göre Dionysos inancı, Mısır menşelidir. Melampus adlı bir kişi bu dini, Tyr'li Kadmos ve onunla beraber Boiotia topraklarına yerleşmiş olan Fenike'lilerden öğrenmiştir.⁶⁴

Dionysos tapımının Yunanistan'a girişinin tarihi ve şekli ne olursa olsun bu inancın karşılaştığı baskıları konu edinen mitler derin bir anlama sahiptir. Bu mitlerde Dionysos'un tanrılığını kabul etmeyen Lykurgos, Pentheus ve Perseus gibi kahramanlar gerçekte dönemin siyasi ve sosyal iktidarlarını temsil eden mitsel figürlerdir. Dionysos inancı, ortaya koyduğu dinsel deneyimlerle dönemin yaygın inanç ve felsefesini tehdit ettiğinden birçok yerde direniş ve baskılara maruz kalmıştır.

Yunan pantheonuna sonradan dahil edilen Dionysos ya da Bakkhus en çok, şarap tanrısı olarak tanınır, fakat O aynı zamanda Demeter gibi bereketin ve topraktaki doğurganlığın da tanrısıydı. Bu yüzden, Frigya'lılardan beri tanrının kışın uyuduğuna ve yazın yeniden uyandığına inanılıyor ve bu iki olayın törenlerle kutlanışının insana tanrısallığın ve ölümsüzlüğün kapılarını açacağına inanılıyordu.

⁶¹ Martin Bernal, **Kara Atena**, (Çev. Özcan Buze), Kaynak Yayınları, İstanbul, 1998, s. 546.

⁶² Mircea Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi**, Cilt: I, Kabalıcı Yayınevi, 2003, s. 437.

⁶³ Euripides, **a.g.e.**, 2001, s. 29 – 36.

⁶⁴ Herodotos, **Herodot Tarihi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, (Çev. Müntekim Ökmen), İstanbul, 2002, s. 106., II. kitap, 49. kısım.

Genellikle bir ağaç tanrısı biçiminde görülen Dionysos'a bütün Helen dünyasında "ağacın Dionysos'u" adıyla kurbanlar veriliyordu.⁶⁵ Tanrı'nın anne tarafından doğum yeri sayılan Boiotia'da unvanlarından biri "ağacın içindeki Dionysos" idi. Onun tasviri ya da simgesi olarak çoğu kez, bir örtüye sarılı dalları olmayan düz bir ağaç gövdesi kullanılmıştır. Dionysos yetiştirilen ağaçların korucusuydu. Tanrı'ya ağaçları büyüksün, geliştirsün ve meyvelerle donatsın diye dualar edilirdi. Bu yüzden meyve bahçelerine onun doğal ağaç kütüğü şeklinde bir simgesi dikilirdi. Dionysos'un üzüm, elma ve incirin bulucusu olduğuna inanılırdı. Tanrı'ya adanan ağaçların arasında asmaya ek olarak çam ağacı da bulunurdu. Bu yüzden antikçağ tasvirlerinde Dionysos ya da onun alayındakiler, ucunda çam kozalağı bulunan thyrsos isimli bir değnek taşırlardı.

Peisistratos çağından itibaren Dionysos onuruna birçok şenlik yapılıyordu. Bir bayram havasında geçen bu kutlamalarda Tanrı'yı anımsatan simgesel objeler Tanrı'yı ululayan kadın alayları tarafından ellerde taşınırdı. Bunlar içinde en dikkat çeken çoğu zaman üzeri bezlerle örtülü liknon adı verilen içi meyve ve fallus'larla dolu sepetlerdir.⁶⁶ Anthesterion ayında ürünler olgunlaşırken, baharlar açınca, asmalar budanınca Anthesteria veya Çiçek Bayramı ilkbahar tanrısı Dionysos adına kutlanırdı. Thukydides, Anthesterion'u en eski Dionysos bayramı olarak kabul ediyordu. Şubat ayının onbirine rastlayan bu kutlamalarda, ikinci kaynamasını bitiren şarap içilir duruma gelirdi. Gençler şarap tulumları üzerinde sıçrar, kızlar salıncakta sallanırdı, bütün bunların bolluk getireceğine inanılırdı. Ertesi gün Dionysos tapınağına götürülen yeni mahsül şarap kutlamalara katılanlara dağıtılırdı.⁶⁷ İkinci gün şarap içme yarışması düzenliyordu. Yarışmacıların elinde şarap dolu birer testi bulunuyor ve verilen işaretle birlikte herkes testisindeki şarabı bir an evvel içip bitirmeye çalışıyordu. Bu kutlamalar sırasında "kraliçe"nin, yani kral - arkhon'un karısının ve onun dört nedimesinin de katıldığı çeşitli törenler yapılıyordu. Bu törenlerde sitenin eski kraliçelerinin mirasçısı olan "*basilinna*" Dionysos'un eşi olarak kabul ediliyor,

⁶⁵ J. G. Frazer, **Altın Dal**, (Çev. Mehmet H. Doğan), Cilt: I, Payel Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 311.

⁶⁶ Joseph Campbell, **Batı Mitolojisi**, (Çev. Kudret Emiroğlu), İmge Kitabevi, Ankara, 1995, s. 157.

⁶⁷ Metin And, **Dionysos ve Anadolu Köylüsü**, Elif Yayınları, İstanbul, 1962, s. 21.

kağnıdaki Dionysos'u temsil eden kralın yanına çıkıyor ve düğün alayını andıran yeni kortej eski kraliyet konutu olan Bukoleium'a yöneliyordu. Tanrı ile kraliçenin kutsal evliliklerinin öküz ahırına anlamına gelen Bukoleium'da gerçekleşmesi Dionysos'un boğa şeklindeki epifanisine yapılan bir göndermedir. Kraliçe ile Dionysos'un bu kurmaca evliliği Tanrı'nın bütün siteyle evliliğini simgeliyordu. Bu birlikteliğin kentin geleceği için mutlu sonuçlar vereceğine inanılıyordu. Bayramın ikinci gününün gecesinde ve üçüncü gün yani şenliğin son gününde tahıl lapası yapılır, birçok görevleri arasında ölü ruhlara yeraltına giderken eşlikte bulunan Hermes'e sunulurdu. Düğün olurken ruhların sokaklarda uçurak dolaştıklarına inanılırdı. Onları uzak tutmak için akdiken çiğnenir, evlerin kapılarının yanlarına zift bulaştırılırdı. Gece olunca "Keres haydi kapıya, Anthesterion bitti!" diye bağırılırdı. Böylece Dionysos bir yanda tarımsal yarışmalar, cümbüşler, öte yanda kirlenme ve hortlakların korkusuyla karışırdı. Bu da Dionysos'un hem eğlenceli hem de koruyucu ve karanlık yanını gösterir.

Dionysos adına yapılan diğer kutlamalar ise Gamelion (Ocak) ayındaki Lenaia ile Mart ayındaki Büyük Dionysia'dır. Lenai bayramından önce bir de Poseidon (Aralık) ayında bir kır Dionysia'sı düzenlenirdi. Bu şenlikte geçit alayı ellerinde phallus'lar taşıyarak ilerlerdi. Oyunlarla güz tohum ekiminin bolluğu sağlanır ve lapa sunulurdu. Ayrıca phallik türküler okunurdu. Bir bakıma Lenaia bu şenlikten çıkmıştır. Ocak ayının 12, 13, 14.cü günlerinde yapılan Lenaia kutlamaları gerçekte bir kış şenliğidir. Bitkisel yaşamın uyanmasını sağlamak için yapılan kutlamalar genellikle Mainadlar tarafından yapılırdı. Hatta Lenaia bayramının isminin "çılgın kadınlar" anlamına gelen bir sözcükten kaynaklandığı düşünülmektedir.⁶⁸ Lenai'da yapılan kutlamalar arasında Dionysos'un yeniden doğuşu canlandırılırdı.

Büyük Dionysia ise ilkbaharda kutlanıyor ve Mart'ın dokuzundan onüçüne kadar sürüyordu. Çiçeklerle başları taçlanmış, sarmaşıklara bürünmüş dansçılar ve

⁶⁸ George Thomson, **Tragedya'nın Kökeni**, Payel Yayınevi, (Çev. Mehmet H. Doğan), İstanbul, 2004, s. 165.

korocularla bu adeta bir ilkbahar dithyrambos töreniydi. Önceleri Trakya ve Frigya kökenli esrik bir Dionysos töreni gibi kutlanırken zaman içinde gündüzleri yapılan dramatik gösteriler halini almıştır. Bununla beraber gene ilk baştaki baştan çıkarıcılığını korumuştur. Parnassus dağında geceleri meşale ile iki yılda bir, kış ortasında dans ediliyor ve dağın yüksek sırtlarında olduğuna inanılan Dionysos'la beraber olunuyordu. Bir boğa veya dana parçalanıp eti, dansçılar tarafından yeniliyordu. Dionysia bayramının özünde yeni doğmuş çocuk Dionysos'un kış uykusundan sonra dirilişi ve doğuşu kutlanıyordu.

Tarihte Dionysos kadar tüm çağların mirasını özünde bütünleştiren başka bir Tanrı'ya çok az rastlanılır. İnsanlığın ilk inanışlarından izler taşıyan hayvan biçimli maskeler, bereket kültleri ile ilgili fallus taşıma, çiğ et yemek ve kendinden geçerek Tanrı ile bütünleşmek arzusu Dionysos dininin çağlar boyunca özünde biriktirdiği ve özümsemiği değerlerdir. Dahası Dionysos tapımı bir yandan tarih öncesinin bütün mirasını korumuş olsa da diğer yandan Helenlerin tinsel evrenine katıldıktan sonra bile yeni dinsel değerler yaratmaktan hiç geri kalmamıştır. Dionysos, çeşitli yüzleriyle ortaya çıkıp, hem köylüleri, hem entelektüel seçkinleri, siyasetçileri hem de münzevileri, orjicileri ve çilecileri büyüleyip kendine çeken tek Helen tanrısıdır. Sarhoşluk, erotizm, evrensel bereket, çılgınlık ve hayvani bilinçsizlik tek bir kaynaktan çıkar. Tanrının varlığı, hayatla ölümün çelişkili birliğini ifade eder. Bu nedenle Dionysos diğer Olympos'lu tanrılardan farklı bir tanrı tipini oluşturur. O insanlara diğer tanrılardan daha yakındır.

Roma döneminde aşırı serbestlikleri ve orjistik karakterleriyle İtalya'ya giren Dionysos dini, orta ve güney İtalya'nın dağlık kesimlerinin henüz pek uygarlaşmamış halkları arasında çok rağbet gördü. Roma senatosu, İ.Ö. 186'da Bakkhanallar'ın kutlanmasını yasaklamak zorunda kaldı. Ama, mistik mezhepler, Dionysos geleneğini sürdürmekten yine de geri kalmadılar.⁶⁹ M.Ö. I. yüzyılda Pompei'de Gizemler Evi adı verilen yapının duvarlarını süsleyen fresklerde

⁶⁹ Grimal, "Dionysos", a.g.e., 1997, s. 159.

resmedilen Dionysos dini ile ilgili sayısız sahne, Roma uygarlığında görülen Dionysos inancının sessiz ama renkli kanıtlarıdır.

2.4 İLKÇAĞ SANATINDAKİ DIONYSOS BETİMLEMELERİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Dionysos kültü, Helen dünyasına çok önceden girmiş bir inanç olsa da asıl ilgiyi Peisistratos dönemindeki (M.Ö. VI. yy.) bir dizi değişiklikten sonra görmeye başlamıştır. Bu duruma uygun olarak M.Ö. VI. yüzyıldan itibaren antikçağ sanatında görülen Dionysos betimlerinin sayısında hissedilir bir artış yaşanmıştır. Özellikle M.Ö. VI. yüzyılın ikinci yarısından M.Ö. IV. yüzyılın sonuna dek üretilen vazo resimlerinde en çok Dionysos konulu sahneler betimlenmiştir.⁷⁰ Bu sahnelerde Dionysos genellikle bağbozumu ve şarap tanrısı görünümünde diğer tanrılar, satyrler, mainadlar ve biricik karısı Ariadne ile birlikte resmedilmiştir.

Dionysos konusu en çok Attika'da imal edilen siyah ya da kırmızı figürlü vazo resimlerinde görülür. Korinth vazolarında Tanrı ile ilgili sahneler nerdeyse yok denecek kadar azdır. Bu az sayıdaki Dionysos ile ilgili sahnede de Tanrı'dan çok beraberindeki satyr ya da mainadlar konu edilmiştir.⁷¹ Lakonia vazolarında ise Dionysos betimine hiç rastlanılmaz. Ariadne ile birlikte resmedilen sakalsız ve genç görümlü Dionysos ise Güney İtalya'lı vazo ressamlarının en beğendiği sahnelerden biri olmuştur.⁷²

Dionysos'u betimleyen heykellerin en erken tarihlilerinden biri Naksos'ta bulunmuştur. VI. yüzyıla tarihlenen bu dev boyutlu heykelde, Dionysos sakallı bir yüze sahiptir. İkaria'da ele geçen bir başka sakallı erkek başı, yine bir Dionysos heykeline aittir. Bunların dışında az sayıda Dionysos gibi giyinmiş ama başı olmayan

⁷⁰ John Boardman, **Siyah Figürlü Atina Vazoları**, (Çev. Gürkan Ergin), Homer Kitabevi, İstanbul, 2003, s. 219.

⁷¹ Meral Akurgal, **Korinth Seramiği**, Cem Ofset Matbaacılık, İstanbul, 1997, s. 91.

⁷² Thomas Carpenter, **Antik Yunan'da Sanat ve Mitoloji**, (Çev. Bensen Ünlüoğlu), Homer Kitabevi, İstanbul, 2002, s. 38.

erkek heykelleri de bulunmuştur. Bunlardan Atina'da bir mezarlıkta ele geçen ve panter postunun üstünde oturan başsız bir erkek figürü, kesinlikle Dionysos'u temsil etmektedir.⁷³ Tanrının tasviri, parthenonun doğu frizinde betimlenen on iki Olympos tanrısının arasında da yer almıştır.

Dionysos'un M.Ö. V. yüzyılın son çeyreğine kadar yapılan betimlerinde Tanrı, daima khiton ve onun üzerine himation giymektedir. Fakat erken tarihli betimlerde Tanrı'nın ayakları daima çıplaktır. Hatta Dionysos'un bilinen en eski tasviri sayılan Sophilos'a ait Peleus ile Thetis'in düğününü anlatan resimde ayakları çıplak resmedilen tek tanrı, Dionysos'tur. Erken dönem tasvirlerinin tümünde Dionysos esmer, uzun sakallı ve orta yaşlı bir erkek biçiminde betimlenmiştir.

M.Ö. 430 yılına gelindiğinde ise birden sakalsız ve genç görünümlü yeni bir Dionysos tipi ortaya çıkmıştır. Bu tarihten itibaren Tanrı'nın kıyafetlerinde de bir değişim yaşanır. Daha önce çıplak ayaklı resmedilen Tanrı, Trakya kültürüne özgü uzun botlar giymeye başlar. Omuzları açık bırakan himation'lar içinde resmedilen Tanrı artık yarı çıplaktır. Bu sayede Tanrı'nın genç ve efemine güzelliği vurgulanmak istenmiştir.

Dionysos'un betiminde yaşanan bu değişim Helenistik dönemde iyice belirginleşir. Artık Tanrı'nın saygı duyulan sakallı ve yetişkin görüntüsünden hiçbir eser kalmamıştır.⁷⁴ Dionysos önemli değişikliklere uğrayarak Apollon tipli genç bir figüre dönüşmüştür. Dionysos'un tasviri, kendilerini Dionysos'a benzeten İskender sonrası kralların arzusuna göre yeniden şekillendirilmiştir.⁷⁵ Kralların Dionysos'u kendilerine model edinmesinin en önemli sebebi, Tanrı'nın Hindistan'a yaptığı sefer ile İskender'in doğu coğrafyasında giriştiği fetih hareketleri arasındaki benzerliklerdir.⁷⁶

⁷³ John Boardman, **Yunan Heykeli**, (Çev. Yaşar Ersoy), Homer Kitabevi, İstanbul, 2001, s. 100.

⁷⁴ Charles Seltman, **The Twelve Olympians**, Pan Books Ltd., London, 1952, s. 179 – 180.

⁷⁵ Boardman, **a.g.e.**, 2005, s. 270.

⁷⁶ Smith, **a.g.e.**, 2002, s. 131.

Roma döneminde Dionysos ile Apollon birbirine çok benzer biçimde tasvir edilmeye başlanmıştır. Dionysos'un Helenistik dönemde belirginleşen genç ve atletik duruşu Hermaphrodit gibi çift cinsiyetli bir hava kazanmıştır. Lukianos'un II. yüzyılda kaleme aldığı "Seçme Yazılar" adlı eserinde Dionysos ile Apollon arasında gelişen bir diyalogda, genç ve kadınsı Dionysos'un güzelliğinin Priapos'u bile kıskırttığından bahsedilmektedir.⁷⁷ Roma dönemi tasvirlerinde Dionysos genellikle himation içinde yarı çıplak resmedilmiştir. Tanrı'nın başı çoğu zaman asma veya sarmaşık yaprakları, gül ve meyvelerden oluşan taçlar ile süslenmiştir. Erken dönem tasvirlerinde de görüldüğü gibi Tanrı'nın saçları uzun ve genellikle dalgalıdır. Çoğu zaman Tanrı'nın bu uzun ve bukleli saçları başının iki yanından omuzlarına sarkmaktadır.

Tanrının en belirgin atribüsü kantharos adı verilen içki kabıdır. Tanrı birçok betiminde kantharos ya da boynuz biçimli bir içki kabını elinde taşırken resmedilmiştir. Dionysos'un başında daima sarmaşık ya da asma yapraklarından bir taç bulunur. Helenistik dönemden sonra bu tacın yanına Dionysos ile krallar arasında kurulan özdeşlik sonucu bir de diadem eklenmiştir. M.Ö. VI. yüzyıldan itibaren thyrsos isimli, sarmaşık ya da kurdelelerle süslü ve çoğunlukla ucunda çam kozalağı bulunan asa, Tanrı'nın hemen hemen bütün tasvirlerinde görülür.

Dionysos, arkayık dönemden erken Bizans çağına kadar sanatın her alanında en çok tasvir edilen tanrı olmuştur. Ancak, Tanrı'nın görünümü her çağda değişerek yeni bir karakter kazanmıştır. Dionysos'un yaşlıdan gence, erkekten çift cinsiyetliye, giyinikten çıplağa doğru sürekli değişen görünümü, çağlar boyunca canlı kalan Dionysos inancının geçirdiği olgusal evreleri yansıtmaktadır.⁷⁸

⁷⁷ Samsatlı Lukianos, **Seçme Yazılar I – II - III**, (Çev. Nurullah Ataç), Kültür Bakanlığı, Ankara, 1999, s. 36 – 37.

⁷⁸ Caroline Houser, **Dionysos And His Circle**, Harvard University, 1979, s. 15.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ROMA DÖNEMİ ANADOLU ve DOĞU AKDENİZ MOZAİK SANATINDA GÖRÜLEN DIONYSOS KONULU SAHNELER

3.1. BEBEK DIONYSOS

Bebek Dionysos ile ilgili sahneler, M.Ö. V. yüzyıldan itibaren antik çağ sanatında sıklıkla kullanılmıştır. Bu sahneye mozaik sanatının dışında birçok lahit kabartması, vazo ve duvar resminde de rastlanılmaktadır⁷⁹ (**Şekil 10**).

Araştırma sahamızdaki Roma dönemi mozaikleri arasında bu sahneye üç kentte rastlanılmıştır. Bu kentler Antakya (Türkiye), Nea Paphos (Kıbrıs) ve Sepphoris (İsrail) 'tir. Sahne, Antakya kentinde bir hamamın zemininde yer alırken diğer iki kentte Roma villalarının triclinium zeminlerinde bulunmaktadır.

Nea Paphos'da ele geçen sahne, ilk bakışta antik çağ sanatında sıklıkla işlenen "Bebek Dionysos'un Nysa Dağı nymphalarına emanet edilmesi" konusunu işlemektedir. Fakat sahneye dikkatle bakıldığında kompozisyon düzeni, figürlerin sayıca çokluğu ve *Theogonia*⁸⁰, *Ambrosia*⁸¹ ve *Nektar*⁸² gibi geleneğe pek uymayan

⁷⁹ Doro Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Vol. I, Princeton, 1947, s. 287.

⁸⁰ Theogonia, Yunanca'da tanrıların varoluşu anlamına gelmektedir. Kavram hakkında daha fazla bilgi için bkz. Erhat, "Theogonia", *a.g.e.*, 1996, s. 283. Aynı zamanda Hesiodos adlı antik ozanın tanrıların ve tanrısal düzenin varoluşu ile ilgili önemli bilgiler içeren kitabının adıdır. Resimde Theogonia olgun bir kadın biçiminde ve başında bir hale ile resmedilmiştir. Bu durum evrenin ve tanrıların var olmasında en önemli rolü oynayan ilk kadın tanrıça Gaia'yı akıllara getirmektedir.

⁸¹ Ölümsüz anlamına gelen ambrosia birçok çiçek özlerinin katıldığı bir çeşit baldır. Ambrosia ile beslenen tanrılar yaralanmaz olurlar, bu büyümlü bal insanlara da içirildiğinde onlara gençlik, mutluluk ve ölümsüzlük sağlardı. Ambrosia ile ilgili daha fazla bilgi için bkz. Erhat, "Ambrosia", *a.g.e.*, 1996, s. 33.

⁸² Nektar, Yunan mitolojisine göre , Olymposlu tanrıların ölümsüzlük aşısı ambrosia yanında içtikleri tanrısal içkidir. Nea Paphos'daki sahnede tanrısal yiyecek ambrosia kadın , tanrıların içkisi nektar ise erkek suretinde resmedilmiştir.

alegorik figürleri yüzünden Nea Paphos örneği benzer sahnelerden biraz farklıdır⁸³ (**Şekil 5**). Onbir figürden oluşan Nea Paphos sahnesi, Bebek Dionysos ile ilgili örnek mozaikler içinde figür sayısı en çok olan eserdir. Sahnenin tam ortasına *Tropheus*⁸⁴ ismiyle yerleştirilen yaşlı Silenos figürü, diğer on figürün sahnenin sağında ve solunda beşerli gruplar halinde resmedilmesine yol açmıştır. Sepphoris sahnesinde de Silenos figürü benzer biçimde resmin merkezinde yer almaktadır (**Şekil 8**). Silenos, resimde bebek Dionysos'un yıkanişını elindeki değnek ile işaret etmektedir⁸⁵ Antakya örneğinde sahnenin birçok yeri tahrip olduğundan Hermes'in kucağında taşıdığı bebek Dionysos'u kime teslim ettiği bilinmemektedir (**Şekil 1**). Ancak, Antakya sahnesinin tahrip olmuş kısımlarında yer alan figürlerden birisinin mutlaka Silenos'u betimlediği düşünülmelidir.

Bebek Dionysos'un Nysa Dağı nympha'larına emanet edilmesi sahnelerinin tümünde Silenos gibi mutlaka yer alan bir başka figür de Nympha ismiyle resmedilen ve nympha'ların tümünü temsil eden kadın figürüdür. Bu kadın figürüne bebek Dionysos'a hizmet eden diğer üç nympha figürü eşlik etmektedir. Nea Paphos sahnesinde bu kadın figürü, Dionysos'u kurulamak için elinde bir örtü ile Dionysos'un yıkandığı küvetin başında hazır beklemektedir. Figürün başının üstüne ΝΥΜΦΑΙ şeklinde ismi yazılmıştır. Sepphoris sahnesinde figürlerin isimleri belirtilmese de bebek Dionysos'u yıkayan nympha'ların başında ayakta duran kadın figürü yine aynı kahramandır.⁸⁶ Nympha isimli kadın figürüne, Antakya sahnesinde de rastlanılmaktadır. Ancak bu eserde kadının sadece baş kısmı ve isminin son iki harfi günümüze ulaşmıştır (**Şekil 2**).

Bebek Dionysos konulu eserlerin baş kahramanları, Hermes ve kucağında taşıdığı bebek Dionysos'tur. Hermes, Antakya ve Nea Paphos sahnelerinde

⁸³ W. A. Daszewski - D. Michaelides, *Mosaic Floors in Cyprus*, Ravenna, Italia, 1988 (b), s. 59.

⁸⁴ Tropheus adlı bu yaşlı figür, Dionysos'un akıl hocası Silenos'dan başkası değildir. Tropheus hakkında bilgi için bkz. *y.a.g.e.*, s. 59.

⁸⁵ E. N. Meyers - E. Netzer - C. L. Meyers, *Sepphoris*, Eisenbrauns, Winona Lake, Indiana, 1992, s. 48.

⁸⁶ C. L. Meyers - E. N. Meyers - Z. Weiss, *Sepphoris in Galilee: Crosscurrents of Culture*, North Carolina Museum of Art, 1996, s. 112.

görülürken Sepphoris sahnesinde resmedilmemiştir. Çünkü, Sepphoris sahnesinde, Dionysos'un *nympha*'lara teslim edildiği andan çok bebek Tanrı'nın *nympha*'lar tarafından ilk kez yıkanışı resmedilmiştir. Antakya sahnesinde yarı çıplak resmedilen Tanrı'nın teni, kucağında taşıdığı bebek Dionysos ya da *nympha* figürüne kıyasla daha koyudur. Hermes'in üstünde şarap kırmızısı bir *khlamys*⁸⁷ vardır. Bu kıyafetin etekleri, Tanrının aceleyle hareket ettiğini vurgularcasına boşlukta uçmaktadır.⁸⁸ Antakya sahnesinde Hermes, Helenistik dönem betimlerinde yaygın olan $\frac{3}{4}$ biçiminde bir görünüşle resmedilmiştir.⁸⁹ Kahraman dikkatli gözler ile ardına bakmaktadır. Bu yüzden Tanrı'nın başı, hareket yönünün tersine dönüktür (**Şekil 3**). Hermes'in bu duruşuna, Bebek Dionysos'un *nympha*'lara emanet edilmesi konusunun işlendiği diğer sanat eserlerinde de rastlanılmaktadır. Ne var ki, Hermes'in başının geriye dönük resmedilmesini araştırmacılar farklı biçimlerde açıklamaktadır. Antakya kazılarında eseri gün ışığına çıkaran Schenck, Hermes'in bebek Dionysos'a zarar vermek isteyen Hera tarafından takip edilme korkusuyla arkasını kolladığını söylemektedir.⁹⁰ Antakya mozaikleri denildiğinde akla gelen ilk isim Levi ise Hermes'in başının bebek Dionysos'un geleceği hakkında Zeus'tan emirler almak için geriye dönük resmedildiğini öne sürmektedir.⁹¹

Nea Paphos sahnesinde Hermes, kucağında bebek Dionysos ile otururken resmedilmiştir. Tanrının gözleri, bebek Dionysos'un ilk kez yıkanacağı küvete yönelmiştir (**Şekil 6**). Hermes bu sahnede yine Antakya örneğinde olduğu gibi bebek Dionysos'u *khlamys*'i ile alttan sararak taşımaktadır.⁹² Antikçağ sanatındaki bebek Dionysos'un kundak içine alınarak taşındığı diğer sahneler hatırlandığında eski geleneklerin bu durumda etkili olduğu düşünülmektedir (**Şekil 10**).

⁸⁷ *Khlamys*, uzun dikdörtgen biçimli kumaştan yapılan bir çeşit pelerindir. *Khlamys*'i giyerken kumaş, uzunluğuna ikiye katlanır ve kenarları bir kopça ile tutturularak meydana gelen delik başa geçirilirdi. Antikçağ'da *khlamys*, Hermes tasvirlerinde sıklıkla kullanılmıştır. İskender sonrasında da kırmızı renkli *khlamys*, hükümdar mantosu olarak kabul görmüştür. *Khlamys* hakkında daha geniş açıklama için bkz. Secda Saltuk, **Arkeoloji Sözlüğü**, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 1997, s. 97.

⁸⁸ Edgar C. Schenck, "The Hermes Mosaic From Antioch", **AJA**, Vol. XLI, 1937, s. 391.

⁸⁹ G. M. A Hanfman, "Notes on mosaics from Antioch", **AJA**, Vol. 43, 1939, s. 229-246.

⁹⁰ Schenck, **a.g.e.**, 1937, s. 391.

⁹¹ Levi, **a.g.e.**, 1947, s. 287.

⁹² Dunbabin, **a.g.e.**, 1999, s. 230.

Antakya sahnesinde Hermes ayakta, yarı çıplak ve bir elinde *kerykeion*⁹³ taşırken resmedilmesine rağmen Nea Paphos sahnesinde Tanrı sıkıca giyinmiş, oturur vaziyette ve simgesi sayılan kerykeion'u olmadan resmedilmiştir. Nea Paphos sahnesinin daha evvel de bahsedildiği gibi geleneklere pek uymayan bir sahne olduğu düşünüldüğünde bu durum pek de şaşırtıcı değildir. Her iki sahnede de Tanrının başında ve ayak bileklerine yakın kısımda bir çift kanat resmedilmiştir. Ayrıca Antakya sahnesinde tanrının ayaklarının arasında koyu gri renkli bir gölge, bulunmaktadır. Bu gölge ile sanatçı, zemin çizgisini belirlemenin yanı sıra Hermes'in hareket yönünü ve hızlılığını vurgulamak istemiştir⁹⁴ (Şekil 4).

Antakya ve Nea Paphos sahnelerinde Hermes ile birlikte resmedilen bebek Dionysos, Sepphoris sahnesinde eserin tahrip olmasından dolayı belirgin bir biçimde görülememektedir. Antakya ve Nea Paphos sahnelerinde bebek Tanrı'nın başında çiçeklerden oluşan bir taç ve başının çevresinde irice bir hale bulunmaktadır. Bu sayede Dionysos'un sahnenin en önemli kahramanı olduğu vurgulanmaktadır. Sahnelerin ikisinde de bebek Dionysos ile onu taşıyan Hermes'in ten renkleri arasında hissedilir bir fark vardır. Dionysos yeni doğmuş bir bebek olduğundan yetişkin Hermes'e kıyasla çok daha açık bir ten rengi ile resmedilmiştir. Dionysos her iki sahnede de oldukça iridir. Yeni doğmuş bir bebekten çok iki yaşını aşmış bir çocuğun iriliğinde resmedilmiştir. Dionysos'un saçları da yeni doğmuş bir bebeğin saçlarına kıyasla çok uzundur. Dionysos'un bedensel özelliklerinde hissedilen aşırılık bakışlarında da etkili olmuştur. Özellikle Antakya sahnesinde Dionysos yeni doğmuş bir bebekten asla beklenilemeyecek patetik bir ifadeyle doğrudan izleyicinin gözlerinin içine bakmaktadır. Bebek Dionysos tasvirlerindeki bu aşırılıklar, onun tanrısal tabiatının doğal bir sonucudur (Şekil 3).

Bebek Dionysos'un Nysa Dağı nympha'larına emanet edilmesi sahnesinin bir bölümü de Dionysos'un ilk yıkanması sahnesidir. Sepphoris eseri tümüyle bu konuyu

⁹³ Roma kültüründe daha çok caduceus olarak adlandırılan ve Hermes'in atribüsü sayılan kanatlı ve yılanlı asa. Kerykeion hakkında daha fazla bilgi için bkz. Saltuk, a.g.e., 1997, s. 96.

⁹⁴ Sheila Campbell, **The Mosaics of Antioch**, Subsidia Mediaevalia 15, Louiseville, 1988, s. 17.

işlerken Nea Paphos eserinde ise bu konu sahnenin solunda yer almaktadır. Her iki eserdeki ilk yıkanma anında kullanılan kaplar arasında belirgin farklılıklar dikkati çekmektedir. Nea Paphos eserinde bebek Dionysos, nymphalardan birinin elinde taşıdığı *loutrophoros*⁹⁵ kabından dökülen sularla, düz tabanlı bir küvet içerisinde yıkanmaktadır (**Şekil 7**). Sepphoris eserinde ise nympa'lerden biri yine elindeki kap ile Dionysos'un içinde yıkandığı küvete su döküyor gibi gözükse de eserin o kısmı tahrip olduğu için nympa'nın elinde ne tür bir kap taşıdığı anlaşılamamaktadır. Nea Paphos sahnesinde Dionysos'un içinde yıkandığı küvet düz bir zemine sahip iken Sepphoris sahnesinde geleneklere daha uygun bir biçimde üç ayaklı resmedilmiştir (**Şekil 9**). Bu sahnenin resmedildiği çok sayıdaki duvar resmi ve kabartma eserde *loutrophoros* ve üç ayaklı küvet kullanımı oldukça yaygındır. Anadolu'da Aydın Sultanhisar'daki Nysa antik kentinin Roma dönemi tiyatrosunun sahne kabartmaları arasında yer alan ilk yıkanma sahnesi ile Sepphoris sahnesinin kompozisyonları birbirine çok benzemektedir. Her iki eserde de bebek Dionysos üç ayaklı bir küvet içerisinde yıkanmaktadır (**Şekil 11**).

⁹⁵ Genellikle merasimlerden önce yapılan banyolarda kullanılan ince uzun boyunlu, iki kulplu dinsel nitelikli bir kap türü. Bilgi için bkz. Sözen -Tanyeli., "loutrophoros", **a.g.e.**, 1996, s. 149.

3.2. ÇOCUK DIONYSOS

Antikçağ sanatında Dionysos'un çocukluğu ile ilgili sahneler, Tanrı'nın yaşamı ile ilgili diğer tasvirleri kadar çok betimlenmemiştir. Antik dönem sanatçısı, Tanrının çocukluğundan çok onun olağanüstülüklerle dolu doğuş öyküsü ve zorluklarla geçen bebeklik dönemi ile ilgilenmiştir. M.Ö. VI. yüzyıldan itibaren antik sanatta sıkça tasvirleri görülen Dionysos'un⁹⁶ bebeklik dönemine ilişkin çok sayıda betimine arkaik ve klasik dönem vazo resimlerinde rastlamak mümkündür.

Roma döneminde de benzer durum geçerliliğini korumuştur. Çok sayıdaki duvar resmi ve lahit kabartmasında yine Tanrı'nın bebeklik dönemi tasvirleri, çocukluk sahnelerine tercih edilmiştir. II. yüzyıla tarihlendirilen Walters Sanat Galerisi'ndeki bir lahit bu duruma en güzel örnektir (**Şekil 18**). Lahdin kapak kısmındaki üç küçük sahnede Dionysos'un Zeus'un baldırından doğum anı, Hermes tarafından Hera'nın hışmından kaçırılarak Nysa Dağı'na götürülüşü ve orada Tropheus ya da Silenos ve nympha'lara teslim edilişi yan yana resmedilmiştir.⁹⁷

Mozaik sanatında da Dionysos'un çocukluk dönemi ile ilgili betimlemeler yok denecek kadar azdır. Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında görülen Dionysos betimlemeleri içinde Dionysos'un çocukluğu ile ilgili sadece üç esere rastlanılmıştır. Bu eserler, Bergama, Sepphoris (İsrail) ve Nea Paphos (Kıbrıs) kentlerinde yapılmıştır. Birbirinden farklı tarihte ve değişik coğrafyalarda var edilen bu eserler arasında konu, sahne ve üslup açısından herhangi bir benzerlik görülmemektedir. Oysa Dionysos'un bebekliği, sarhoşluğu, içki yarışması ve Hindistan zaferi ile ilgili sahnelerde daima ikonografik anlatım dili ve figür repertuarı açısından belirgin bir birlik sağlanmıştır. Araştırma sahasındaki Dionysos'un çocukluğu ile ilgili her mozaik eser, farklı bir sahneyi içermektedir.

⁹⁶ Houser, a.g.e., 1979, s. 12.

⁹⁷ K. Lehmann. - C. Olsen, **Dionysiac Sarcophagi in Baltimore**, Baltimore, 1942, s. 13.

Bunlar içinde en erken tarihte yapılan Bergama eserinde (II. yüzyıl) çocuk Dionysos, yaşlı Silenos'un kucağında otururken resmedilmiştir⁹⁸ (**Şekil 12**).

III. yüzyılda Sepphoris'te var edilen sahnede ise Dionysos bir keçinin sırtında görülmektedir⁹⁹ (**Şekil 13**). Çocuk Dionysos'u betimleyen son eser ise IV. yüzyıl gibi geç bir döneme aittir. Nea Paphos'daki Aion Evi'nin triclinium'unda yer alan eserde, çocuk Dionysos, kentauros'ların çektiği bir araba üzerinde resmedilmiştir. Figür repertuarı ve sahne kompozisyonu açısından bu eser Dionysos'un Hindistan zaferinden dönüşü sahnelerini anımsatmaktadır¹⁰⁰ (**Şekil 14**).

Bergama'da Z evinin koridor zemininde ele geçen II. yüzyıla ait çocuk Dionysos sahnesinde, çocuk suretindeki Tanrı, hamisi ve akıl hocası Silenos'un kucağında otururken resmedilmiştir. Silenos, bu sahnede her zamanki tasvir niteliklerine uygun biçimde açık alınlı, sakallı ve şişman bir görünüme sahiptir. Kahramanın başında bir taç bulunmaktadır. Belden yukarısı çıplak resmedilen Silenos, sol elinde taşıdığı şarap kabı ile çocuk Dionysos'u beslemektedir. Yaşlı adamın yüzündeki şefkat dolu ifade ve koruyucu bakışları, Nea Paphos ve Sepphoris kentlerindeki bebek Dionysos sahnelerinde görülen Tropheus adlı ihtiyar Silenos'u anımsatmaktadır. Nea Paphos sahnesinde de Tropheus adlı Silenos benzeri figür, bebek Dionysos'u kucağına almak için kollarını ileri uzatırken resmedilmiştir (**Şekil 6**).

Bergama sahnesinde çocuk Dionysos, meraklı gözler ile Silenos'un elindeki şarap kabının içine bakarken görülmektedir. Küçük kahraman, çocuksu bir hareketle şarap kabını kenarından çekiştirmektedir. Çocuk Dionysos'un da tıpkı yaşlı koruyucusu gibi başında bir taç bulunmaktadır.¹⁰¹ Kahramanın teni bütün Dionysos

⁹⁸ Orhan Bingöl, **Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei**, Philipp von Zabern, Rhein, 1997, s. 122.

⁹⁹ Meyers – Meyers - Weiss, **a.g.e.**, 1996, s. 112.

¹⁰⁰ Daszewski - Michaelides, **a.g.e.**, 1988 (b), s. 66.

¹⁰¹ Wolfgang Radt, **Pergamon, Antik Bir Kentin Tarihi ve Yapıları**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, (Çev. Suzan Tammer), İstanbul, 2002, s. 105.

sahnelerinde görüldüğü gibi Silenos'a diğer bir deyişle yanındaki figüre kıyasla daha açık renklidir.

Çocuk Dionysos'un görüldüğü bir diğer eser ise Sepphoris kentinde ele geçmiştir. M.S. III. yüzyılda yapılan ve bir Roma villasının zeminini süsleyen eserde çocuk Dionysos bir keçiye binmektedir. Çocuk kahramana bu sahnede iki kadın figürü eşlik etmektedir. Bu kadın figürleri büyük bir olasılıkla Dionysos'a bebekliğinden beri göz kulak olan Nysa Dağı nympha'larıdır. Antik kaynaklarda dört kişi olduğu söylenen Makris, Nysa, Erato ve Bromie adlı bu nympha'lar, Dionysos'u bir mağaraya götürerek orada balla besleyip her türlü ihtiyacını karşılamıştır.¹⁰² Sepphoris ve Nea Paphos kentlerindeki bebek Dionysos sahnelerinde kahramana ilk banyosunu yaptıran dört kadın figürü yine bu nympha'lardır¹⁰³ (**Şekil 7**).

Avrupa ve Kuzey Afrika mozaikleri arasında bebek veya çocuk Dionysos'un hayvan sırtında görüldüğü birçok sahne bulunmaktadır. Ancak bu sahnelerde Tanrı genellikle aslan, kaplan ve leopar gibi güçlü ve yırtıcı hayvanlara binmektedir (**Şekil 19**). Sepphoris sahnesi, çocuk Dionysos'un mozaik sanatında keçi ya da oğlak gibi evcil bir hayvanın sırtında betimlendiği tek eserdir. Sepphoris sahnesinde keçiye binen çocuk figürünün Dionysos olduğunu doğrulayan BAXXE biçimindeki bir yazı sahnenin üst kesimine yerleştirilmiştir. Burada Tanrı'nın Roma dünyasındaki Bakkhus biçimindeki adı yazılmak istenmiştir.¹⁰⁴ Ancak, iyi niyetli sanatçı bir miktar yanılmıştır.

Sepphoris sahnesinde çocuk Dionysos, tümüyle çıplak resmedilmiştir. Kahramanın üstünde başındaki çiçekli bir taçtan başka hiçbir kıyafet bulunmamaktadır. Nympha'lardan biri keçinin boynuzlarına tutunmak için hafifçe öne eğilen Dionysos'u sırtından desteklemektedir. Diğer nympha ise kahramanın bindiği keçinin önünde Dionysos'a bakmaktadır. Bu nympha'nın sağ elinde thyrsos, sol elinde ise bir tympanum bulunmaktadır.

¹⁰² Graves, **a.g.e.**, 2004, s. 115.

¹⁰³ Dunbabin, **a.g.e.**, 1999, s. 230.

¹⁰⁴ Meyers – Netzer - Meyers, **a.g.e.**, 1992, s. 45.

Roma dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında çocuk Dionysos'un görüldüğü son sahnede, çocuk Tanrı, iki kentauros'un çektiği bir savaş arabası ile ilerlerken resmedilmiştir. IV. yüzyıl gibi geç bir tarihte yapılan Nea Paphos sahnesi, gerçekte Dionysos'un Hindistan zaferinden dönüşü epizodunu betimlemektedir. Ancak, Roma mozaik sanatında sıkça kullanılan Hindistan zaferinden dönüş sahnelerinde Dionysos genellikle yetişkin bir erkek görünümündedir. Çocuk yaştaki Dionysos'un yönettiği bir zafer geçidi sahnesi, Roma mozaik sanatı ve Dionysos ikonografisinde pek alışıla gelmiş bir betimleme değildir. Roma dönemi mozaik sanatında, çocuk Dionysos'un başını çektiği başka bir geçit sahnesine Kuzey Afrika'nın El Jem (Tunus) kentindeki Dionizyak Geçit Evi'nin triclinium eşliğinde rastlanılmaktadır. Fakat III. yüzyılda yapılan bu sahnede çocuk Dionysos, zafer arabası yerine bir aslanın üstünde ilerlerken resmedilmiştir. Bu açıdan El Jem sahnesi bir zafer geçidi sahnesinden çok Dionysos ve alayının alışıldık bir geçit törenini betimlemektedir¹⁰⁵ (Şekil 19).

Nea Paphos sahnesinde yer alan figürlerin ve kültürel objelerin birçoğu zafer sahneleri ve El Jem geçit töreninde de görülmektedir. Fakat, Tropheus ve Skyrtos adlı kahramanlar, zafer sahnelerinin genel figür repertuarında bulunmayan sadece Nea Paphos'taki zafer sahnesine özgü Dionysos'un çocukluk dönemi ile ilgili figürlerdir. Eserde, Silenos gibi yaşlı ve sakallı biçimde tasvir edilen Tropheus, bir katır ya da eşek sırtında Dionysos'un zafer arabasına eşlik etmektedir.¹⁰⁶ Kahramanın başında Bergama sahnesindeki çok benzeyen bir taç bulunmaktadır. Tropheus tıpkı Bergama sahnesinde olduğu gibi dikkatli gözler ile arabanın üzerindeki Dionysos'u takip etmektedir.

Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında bir tek Zeugma'daki Dionysos'un sarhoşluğu sahnesinde görülen Skyrtos adlı satyr figürü, arabanın

¹⁰⁵ David Parrish, "The Mosaic Program of The - Maison de la Procession Dionysiaque - at El Jem", **Mosaique Romaine Tardive: L'iconographie du Temps Les Programmes Iconographiques des Maisons Africaines**, Institut de Recherche Universitaire D'Histoire de la Connaissance, Des Idees et Des Mentalites Universite Paris – Val de Marne, 1981, s. 55.

¹⁰⁶ Daszewski - Michaelides, **a.g.e.**, 1988 (b), s. 67.

üstündeki çocuk Dionysos'a bir tepsi ile güz meyveleri sunmaktadır (**Şekil 23**). Nea Paphos sahnesinde çocuk yaşta resmedilen Skyrtos, Zeugma örneğinde ise yetişkin bir satyr biçiminde görülmektedir. Zeugma sahnesinde ismi yazılı olan Skyrtos adlı figür, sarhoş Dionysos'u ayakta tutmak için Tanrı'nın koluna girmiştir. Her iki sahnede de Skyrtos adı ile görülen bu satyr aslında aynı kişidir. Nea Paphos sahnesinde çocuk yaşta resmedilen Skyrtos, çocuk Dionysos ile birlikte büyümüştür. (**Şekil 17**).

Nea Paphos eserinde çocuk Dionysos'un bulunduğu kısım tahrip olmuştur. Arabanın üzerindeki Dionysos figüründen geriye hiçbir iz kalmamıştır. Eserin zarar görmüş bu kısmında sadece meşale tutan bir el görülmektedir. Nea Paphos sahnesinde tanrının arabasını iki kentauros çekmektedir. Bunlardan biri lyra diğeri ise flüt çalmaktadır. Lyra çalan kentauros çok genç bir görünüme sahiptir. Herakles ve Akhilleus gibi kahramanların daha küçük yaşta lyra eğitimi aldıkları düşünülürse lyra çalan bu genç kentauros'un antikçağdaki çocuk eğitimi ile ilgili özel bir anlamı bulunmaktadır.¹⁰⁷

Nea Paphos sahnesinde betimlenen son iki figür ise mainad kadınlarıdır. Bu figürlerden giyinik olanı sahnenin en gerisinde, belden yukarısı çıplak olanı ise sahnenin önünde yer almıştır. Başlarında sarmaşık yapraklarından birer taç bulunan mainadların ikisi de Dionysos tapımı ile ilgili kültüsel bir obje taşımaktadır. Bu objeler giyinik mainad'ın başında taşıdığı liknon ve sahnenin önündeki mainad'ın sol elinde tuttuğu konik biçimli eşyadır (**Şekil 15**). Arka plandaki mainad'ın taşıdığı liknon'un benzerlerine Nea Paphos'daki Dionysos Evi'nde bulunan zafer sahnesinde (II.- III. yüzyıl) ve zafer konulu lahit kabartmalarının pek çoğunda rastlanılmaktadır. Topraktaki bolluk ve bereketi simgeleyen bu meyve ve ekin dolu sepet, El Jem'deki çocuk Dionysos'un geçit sahnesinde de görülmektedir. El Jem sahnesinde sepet, tıpkı Nea Paphos sahnesinde olduğu gibi kortejin en gerisindeki mainad tarafından taşınmaktadır. Çocuk Dionysos'un zafer geçidi sahnesinde yer alan diğer kültüsel obje

¹⁰⁷ Grimal, "Akhilleus", a.g.e., 1997, s. 42.

ise yarı giyinik mainad'ın sol elinde taşıdığı konik biçimli eşyadır. Daszewski ve Michaelides, daha önce hiçbir sahnede bir benzerine rastlanılmayan bu objeyi bir ok kabına benzetmişlerdir.¹⁰⁸ Kondoleon ise mainad'ın elinde taşıdığı bu eşyanın daha çok phallus biçimli kültsel obje olduğunu iddia etmektedir.¹⁰⁹ Nea Paphos'taki II – III. yüzyıl tarihli Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden dönüşü sahnesinde de giyinik bir mainad, liknon sepeti üstünde buna benzer konik biçimli bir obje taşımaktadır (**Şekil 47**).

Nea Paphos sahnesi çocuk Dionysos'un resmedildiği diğer örnek sahnelere göre daha dinsel ve felsefi bir havaya sahiptir. Sahnede alegorik ifadeler ve kültsel objelere çokça yer verilmiştir. Nea Paphos sahnesinin bu farklı karakterinde IV. yüzyıl Hıristiyan sanatında gelişen dinsel resim geleneklerinin de etkili olduğu açıkça görülmektedir.

¹⁰⁸ Daszewski - Michaelides, **a.g.e.**, 1988 (b), s. 66.

¹⁰⁹ Christine Kondoleon, **Domestic and Divine: Roman Mosaics in the House of Dionysos**, Cornell University Press, 1995, 198.

3.3. DIONYSOS'UN SARHOŞLUĞU

Antikçağda mozaik sanatının yanı sıra plastik sanatın her alanında betimlenen Dionysos'un Sarhoşluğu sahnesi, M.Ö. V. yüzyıldan itibaren sıkça karşımıza çıkmaktadır. Birçok vazo resmi, heykel ve lahit kabartmasında işlenen bu sahneye, araştırma sahamızdaki iki mozaik eserde rastlanılmıştır. Bu eserler, Antakya ve Zeugma kentlerinde ele geçmiştir (**Şekil 20, 23**).

Dionysos'un Sarhoşluğu sahnesinde antikçağdan itibaren görülen yaygın iki figür, sarhoşluğun etkisi ile ayakta durmakta zorlanan Dionysos ve ona destek olmaya çalışan Satyr figürüdür. Çoğunlukla sarhoş Dionysos'un solunda resmedilen satyr figürünün yerini bazen Pan figürü almıştır. Dionysos'un Sarhoşluğu sahnesinde sıklıkla görülen bir başka figür ise Tanrı'nın elinde taşıdığı içki kabından dökülen şarap damlalarını yalamaya çalışan yavru panter ya da kaplan figürüdür. Antakya mozağında resmedilen bu yavru panter figürüne Tanrı'nın sağında rastlanılmaktadır. Dionysos'un Sarhoşluğu'nu betimleyen sahnelerde nadir görülen kadın figürü ise Bakkha kadınlarını ya da mainadları temsil etmektedir. Çoğu zaman Tanrı'nın yanında ayakta duran bu kadın figürü, Tanrı'nın başlıca simgesi olan *thyrsos*'u¹¹⁰ taşır. Zeugma örneğinde ve Doro Levi'nin bazı yönlerden Dionysos'un Sarhoşluğu sahnesine benzettiği Antakya'daki Dionysos ve Alayının Geçidi sahnesinde¹¹¹ bu kadın figürü giyinik biçimde karşımıza çıkmaktadır.

Dionysos'un Sarhoşluğu sahnesinin betimlendiği her iki eserde de figür sayısı üçtür. Resimdeki figürler piramidal bir düzende yerleştirilmiştir. Dionysos, her zaman iki figürün ortasında resmedilmiştir. Bu sayede esere bakan izleyicinin dikkati ilk olarak Dionysos üzerinde yoğunlaşmaktadır. Dionysos her iki eserde de sarhoşluğun etkisiyle solunda yer alan satyr'e yaslanmaktadır. Tanrı'ya kıyasla daha

¹¹⁰ Dionysos'un atribüsü sayılan ve ucunda çoğu zaman bir çam kozalağı yada mızrak ucu bulunan, kurdelelerle süslü uzun asa. Bu asa, Dionysos tarafından taşınmadığı hallerde Bakkha yada Mainad kadınları tarafından dinsel ve törensel amaçlarla taşınır. Daha fazla bilgi için bkz. William Smith, **A Dictionary of Greek and Roman Antiquities**, London, 1842, s. 968.

¹¹¹ Levi, **a.g.e.**, 1947, s. 44.

zayıf ve kısa resmedilen satyr, koluna girdiği Tanrı'yı ayakta tutmak için bacaklarını iki yana açmış ve sol ayağını ileri uzatmıştır. Antakya mozaiğinde satyr'ın ayağının gerisinde koyu gri renkli bir gölge görülmektedir. Bu gölge, figürlerin yerleştirildiği zemin çizgisini belli etmektedir¹¹² (**Şekil 22**). Satyr'ın ayağının gerisindeki bu gölge vurgusuna Zeugma mozaiğinde de rastlanılmaktadır. Ancak her iki sahnedeki gölgeler birbirine ters yönlerde uzanmaktadır (**Şekil 25**). Bu durum Zeugma ve Antakya mozaiklerinde ışığın farklı yönlerden geldiğini göstermektedir. Dolayısıyla Antakya mozaiğinde Dionysos'un yüzü ışığa Zeugma sahnesinde ise karanlığa dönük resmedilmiştir. Her iki eserde de Dionysos'un başı hafifçe sol omzu üstüne düşmüştür. Tanrının gözleri sarhoşluğun etkisiyle boşlukta uzak bir noktaya bakmaktadır. Tanrının duruşu, başının eğikliği ve bakışlarındaki belirsizlik, patetik bir görünüm yaratmaktadır (**Şekil 21**).

Zeugma sahnesinde Tanrı, sarhoşluğun etkisiyle hafifleyen başını sağ eli ile desteklemektedir (**Şekil 24**). II. yüzyılda Nea Paphos'da yapılan Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden dönüşü sahnesinde de yarı sarhoş Dionysos benzer bir hareketle başını tutmaktadır.¹¹³

Örnek eserlerde Tanrı'nın saçları üstünde asma ve çiçek yapraklarından bir taç bulunmaktadır. Tanrı'nın uzun ve gevşek saç bukleleri omuzlarına kadar sarmaktadır. Zeugma eserinde ise Dionysos'un başı üstünde üç taşlı bir diadem¹¹⁴ ve açık mavi renkli bir hale yer almaktadır. Mavi renkli hale ile açık renkli zemin arasındaki karşıtlık, izleyicinin dikkatini ilk olarak haleye oradan da Dionysos'un yüzüne çekmektedir. Tanrı eserlerin ikisinde de yarı giyinik biçimde tasvir edilmiştir. Tanrı'nın cinsel organı ve belden yukarısı tümüyle çıplaktır. Tanrının üzerindeki himation ancak dizlerini örtmektedir. Dionysos'un ten rengi her iki eserde de yanındaki Satyr'e kıyasla daha açık renklidir. Dionysos'un açık ten rengi ile resmedilmesi antikçağ mozaik sanatında sıkça kullanılan bir uygulamadır. Antakya

¹¹² Fatih Cimok, **Antioch Mosaic**, A Turizm Yayınları, İstanbul, 2002.

¹¹³ Kondoleon, **a.g.e.**, 1995, s. 213.

¹¹⁴ Gaziantep Müzesi (2006), Erişim: 21.03.2006,

<http://www.gaziantepmuzesi.gov.tr/tr/zeugmamozaik1.asp>

eserinde Dionysos'un dizleri çapraz biçimde resmedilmiştir. Sanatçı, burada sarhoşluğun etkisiyle Tanrı'nın ayaklarının birbirine dolandığını belirtmek istemiştir.

Dionysos'un Sarhoşluğu sahnelerinin vazgeçilmez bir figürü olan satyr, her iki eserde de Tanrı'nın sağında, bacakları iki yana açık, belden yukarısı çıplak ve yabancı keçi postundan dikilmiş bir eteklik giyerken betimlenmiştir.¹¹⁵ Antakya eserinde satyr, sol elinde simgesi sayılan bir *pedum*¹¹⁶ taşımaktadır. Oysa Zeugma örneğinde *Skyrtos*¹¹⁷ ismi ile resmedilen satyr'in sağ eli boştur.

Bu Skyrtos isimli kahraman Nea Paphos kentindeki Çocuk Dionysos'un zafer sahnesinde de görülmektedir (**Şekil 14**). Fakat Nea Paphos'daki sahnede Skyrtos, daha çocuk yaştadır. Fakat, Nea Paphos sahnesinde Skyrtos'un çocuk yaştaki Dionysos'a hizmet ettiği gözden kaçırılmamalıdır (**Şekil 17**). Görülen şu ki, Zeugma mozaikindeki Skyrtos, bir zamanlar Dionysos'a hizmet etmiş çocuk satyr'in ta kendisidir. Bu eğlenceli kahraman ile tanrısal arkadaşı Dionysos birlikte büyümüşlerdir.

Antakya ve Zeugma eserlerinin ikisinde de Satyr, bakışlarını Dionysos'a yöneltmiş ve koluna girdiği efendisinin yüzüne bakmaktadır. Her iki mozaikte de Satyr'in ayakları çıplaktır. Zeugma eserinde Satyr'in başı üstünde bir taç bulunurken Antakya mozaikinde Satyr'in başı taçsızdır.

Genellikle Dionysos ve Satyr'in oluşturduğu iki figürlü bir kompozisyona sahip Dionysos'un Sarhoşluğu sahnesi, incelediğimiz mozaik eserlerde üç figür ile

¹¹⁵ Levi, **a.g.e.**, 1947, s. 40.

¹¹⁶ Genellikle çobanların kullandığı ucu kıvrık değnek. Pedum hakkında daha fazla bilgi için bkz. Smith, "Pedum", **a.g.e.**, 1842, s. 968.

¹¹⁷ Burada Skyrtos ismi ile anılan satyr figürüne, Nea Paphos'daki Aion Evi triclinium zemininde yer alan Çocuk Dionysos'un zafer geçidi sahnesinde de rastlanılmaktadır. W. A. Daszewski, kitabında Nea Paphos mozaikindeki Skyrtos figürünün bir çocuk satyr olduğunu yazmaktadır. Daha detaylı bilgi için bkz. Daszewski - Michaelides, **a.g.e.**, 1988 (b), s. 66.

resmedilmiştir. Örnek eserlerde Dionysos ve satyr dışında resmedilen üçüncü figürler, Antakya’da yavru bir panter, Zeugma’da ise *Telete*¹¹⁸ adlı bir kadındır.

Zeugma mozaiğinde Dionysos’un sağında resmedilen Telete tıpkı Methe gibi sarhoşluğun alegorisi biçimindedir. Telete’nin doğum öyküsü hatırlandığında bu durum açıklığa kavuşmaktadır. Sangarios Nehri ile Kybele’nin kızı olan Telete’nin annesi Nikaia, kendisine ilişmek isteyen erkekleri ağır cezalara çarptırıyordu. Bunu gören Dionysos kızın içtiği suya şarap karıştırmıştır. Şarabın etkisi ile kendinden geçen Nikaia’ya sahip olan Dionysos, Telete’nin annesini bu sayede gebe bırakmayı başarmıştır.¹¹⁹

Telete mozaiikte omuzları açıkta kalacak biçimde bir khiton giymektedir ve sol elinde Dionysos’un simgesi thyrsos’u taşımaktadır. Ucu kozalak ile taçlanan thyrsos’un üst kısmında bir yılan sarıdır.

Antakya’daki Dionysos’un Sarhoşluğu sahnesinde karşımıza çıkan bir başka figür ise yavru bir panterdir. Bazen bu yabani hayvanın yerinde kaplan veya leopar yavrusu da görülmektedir. Genellikle Hindistan Zaferi ve Geçit sahnelerinde karşılaşılan aslan, kaplan, panter ve leopar gibi vahşi hayvanlar çoğu zaman önlerinde duran bir kraterden şarap içerken resmedilmiştir. Konumuz olan sahnede yavru panter Dionysos’un yatık tuttuğu kantharos’tan dökülen şarap damlalarını içmek için çabalamaktadır¹²⁰ (**Şekil 22**). Bu durumun bir benzerine yine Antakya’daki Dionysos ve Alayının Geçidi sahnesinde rastlanılmaktadır¹²¹ (**Şekil 64**).

¹¹⁸ Dionysos’un, Nikaia adlı nymphadan olan kızı. Birçok resimde babasının yanında bir Bakkha kadını görüntüsüyle resmedilmiştir. Daha fazla bilgi için bkz. Erhat, “Nikaia“, **a.g.e.**, 1996, s. 217.

¹¹⁹ Grimal, “Nikaia“, **a.g.e.**, 1997, s. 541.

¹²⁰ A. Demir, **Antakya; Through The Ages**, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1996 s. 46.

¹²¹ Cimok, **a.g.e.**, 2002, s. 58.

3.4. DIONYSOS İLE HERAKLES'İN İÇKİ YARIŞMASI

Dionysos ile Herakles'in şölen yemeğinde yan yana geldiği ve birlikte içki içtiği sahneler, Yunan sanatında M.Ö. VI. yüzyıldan beri betimlenmiştir. Özellikle Herakles'in sarhoşluğu, Dionysos ve alayının geçit sahnelerinde ve Helenistik dönem komedyasında sıklıkla kullanılmıştır.¹²² Ne var ki, Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması, Roma dönemi mozaik sanatında hiçbir zaman çokça işlenen bir konu olmamıştır. Roma döneminde bu konu sadece Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaiklerinde resmedilmiştir.¹²³ Roma'nın batı coğrafyasında bu sahneye daha çok kabartma ve resim sanatında rastlanılmaktadır. Özellikle Rennes'de XVIII. yüzyılda ele geçen ve III. yüzyıla tarihlendirilen altın bir patera'nın merkezinde bu sahne tüm ayrıntıları ile kabartma biçiminde resmedilmiştir (**Şekil 34**). Anadolu ve Doğu Akdeniz coğrafyasında içki yarışması sahnesi üç ayrı mozaik eserde tasvir edilmiştir. Bu mozaik eserlerden ikisi Antakya (Türkiye) diğeri ise Sepphoris (İsrail) kentlerinde ele geçmiştir.¹²⁴ Sepphoris'teki içki yarışması sahnesine bir Roma villasının triclinium zemininde 1987 yılı gibi çok yakın bir tarihte rastlanıldığı için¹²⁵ Antakya mozaikleri uzmanı Levi, 1947 yılında kaleme aldığı iki ciltlik kitabında içki yarışması sahnesinin sadece Antakya mozaiklerinde resmedildiğini iddia etmiştir.

Özetle, yeni bir içki yarışması sahnesi daha gün ışığına çıkartılmazsa bu sahne, sadece üç mozaik eserde resmedilmiştir ve bu eserlerin üçü de projenin çalışma alanı olan Anadolu ve Doğu Akdeniz coğrafyasında yer almaktadır.

Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması sahnelerinin tümü Roma döneminde inşa edilmiş villaların triclinium zeminlerinde resmedilmiştir. Hatta Antakya'da bu sahneye ev sahipliği yapan yapıya, sahnedan dolayı İçki Yarışması Evi adı verilmiştir (**Şekil 29**). İçki Yarışması sahnesinin bulunduğu diğer yapılar ise

¹²² Levi, **a.g.e.**, 1947, s. 21.

¹²³ Christine Kondoleon, " Historical Introduction", **Antioch Mosaic**, ed. Fatih Cimok, A Turizm Yayınları, İstanbul, 2002, s. 18.

¹²⁴ Katherine M. D. Dunbabin, **The Roman Banquet: Images of Conviviality**, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, s. 188.

¹²⁵ Meyers - Netzer - Meyers, **a.g.e.**, 1992, s.38.

Antakya'daki Atrium Evi ve Sepphoris'teki bir Roma villasıdır. İçki Yarışması sahnelerinin en erken tarihli Atrium Evi'nde ele geçmiştir (**Şekil 26**). Bu sahnenin II. yüzyılın hemen başında, 115 yılında yaşanan büyük depremden hemen sonra yapıldığı tahmin edilmektedir.¹²⁶ İçki Yarışması Evi ve Sepphoris'teki Roma villasında ele geçen sahneler ise III. yüzyılın ilk yarısına tarihlenmektedir. Sahnelerin tarihlendirilmesinde Doro Levi, mozaik zeminin altında yer alan bazı Roma buluntularını dayanak göstermiştir.¹²⁷ Oysa Sepphoris'teki mozaik eserin tarihlendirilmesinde kesin bir kanıt bulunmamaktadır¹²⁸ (**Şekil 32**).

Dionysos ile Herakles'in içki yarışmasını konu edinen mozaik eserlerin hepsi şölen odalarının zemininde yer almıştır. Hatta bu sahnelerden ikisi şölen odalarının merkezi sayılan bir yerde resmedilmiştir. İçki Yarışması Evi'ndeki sahne tek başına şölen odasının ortasında bulunmaktadır. Sepphoris'teki sahne ise Dionysos'un yaşamını konu edinen bir dizi sahnenin merkezine yerleştirilmiştir. Atrium Evi'ndeki içki yarışması sahnesi ise diğerlerinden farklı olarak şölen odasının merkezine değil girişine yerleştirilmiştir (**Şekil 28**). Bu yanı sıra Atrium Evi'ndeki sahne, konuklar tarafından şölen anından çok şölen odasına girerken izlenmektedir. Sahnenin şölen odasının merkezine değil de girişine yerleştirilmesi ile sanki şölene katılan konuklar, içkiyi kararında içmeleri gerektiği konusunda uyarılmıştır.¹²⁹

İçki Yarışması sahnelerinin evlerin şölen odalarında resmedilmiş olması konu ve mekan ilişkisi açısından da çok önemlidir. Genellikle Roma döneminde evlerin şölen odalarında Dionysos ya da aşk konulu sahneler betimlense de İçki Yarışması sahnesi, bir şölen odası için en uygun sahnedir.¹³⁰ Bu sahne çoğu zaman katılımcıların neşesini artıran bir öğe olduğu kadar, şölen adabını ve tarzını da resmettiği için katılımcılara yol göstericidir. Anadolu ve Doğu Akdeniz coğrafyasında karşımıza çıkan İçki Yarışması sahnelerinde betimlenen şölen

¹²⁶ Levi, **a.g.e.**, 1947, s. 16.

¹²⁷ **y.a.g.e.**, s. 156.

¹²⁸ Meyers – Netzer - Meyers, **a.g.e.**, 1992, s. 38.

¹²⁹ Christine Kondoleon, **Antioch: The lost ancient city**, Princeton University Pres, 2000, s. 71.

¹³⁰ Meyers – Meyers - Weiss, **a.g.e.**, 1996, s.111.

tasvirleri, Pompei ve Herculaneum evlerinin şölen odası duvarlarında görülen aşk ve eğlence dolu şölen tasvirlerine göre daha sakin ve düzeylidir.¹³¹

İçki Yarışması sahnelerinde görülen başka bir ortak özellik ise bu sahnelerde betimlenen mekan ile sahnenin yer aldığı mekanın aynı yer olmasıdır. Diğer bir deyişle, triclinium içinde gelişen olayları betimleyen sahnelerin tümü yine evlerin triclinium'unda yer almaktadır. Hatta İçki Yarışması Evi'ndeki sahnede evin triclinium'u dış görüntüsü ile birlikte resmedilmiştir (**Şekil 29**). Sanatçı burada içki yarışmasının gerçekleştiği triclinium'un tasvirinin etrafına, Pompei duvar resimlerinde görülen II. üsluba uygun biçimde bir mimari çerçeve yerleştirmiştir.¹³² Bu sayede izleyicinin sahnedeki figür ve olaylara triclinium'un dışından bakması sağlanmıştır.

İçki yarışması sahneleri, Roma devri sosyal hayatında yaygın biçimde düzenlenen şölenler ile ilgili önemli bilgiler içermektedir. Roma dönemindeki şölen geleneklerini yansıtan diğer antik sanat eserleri ise Herculaneum ve Pompei duvar resimleridir. Ancak Pompei ve Herculaneum kentlerinin duvar resimlerinde gördüğümüz aşk ve zevk içerikli bu şölenler, içki yarışması sahnelerinde görülen şölenlerden oldukça farklıdır. İçki yarışması sahnelerinde betimlenen şölenler, tanrıların konuk olduğu daha seçkin etkinliklerdir. Özetle, içki yarışması sahneleri, Roma dönemindeki düzeyli şölenlerin icra tarzını, kullanılan eşyaları ve Roma zevkini yansıtmaları açısından çok önemlidir.¹³³

İçki yarışması sahnelerinin baş kahramanı Dionysos'tur. Tanrı, bütün içki yarışması sahnelerinde bir kline üstünde uzanırken resmedilmiştir. Yerden çok yüksek olmayan bu kline'nin ayak ucunda ise Herakles bulunmaktadır. Belden yukarısı çıplak resmedilen Dionysos, omuzlarını açıkta bırakan bir himation giymektedir. Bu "V" biçimli himation yalnızca tanrının cinselliğini ve dizlerini örtmektedir. Himation'un bir bölümü ise tanrının sol dirseği civarında gevşek bir

¹³¹ Dunbabin, **a.g.e.**, 2003, s. 70.

¹³² Levi, **a.g.e.**, 1947, s. 159.

¹³³ Dunbabin, **a.g.e.**, 2003, s. 8.

düğüüm oluşturmaktadır (**Şekil 27**). İçki yarışması sahnelerindeki Dionysos'un bu duruşu, antik dönem şölen sahnelerinin genel tasvir ilkelerine tıpatıp uymaktadır. Pompei ve Herculaneum duvar resimlerindeki şölen sahneleri incelendiğinde, bu sahnelerdeki erkek konukların da Dionysos'un duruşuna benzer bir biçimde resmedildiği görülmektedir.¹³⁴ I. yüzyılda var edilen Pompei ve Herculaneum duvar resimleri arasında içkili şölenler çok beğenilen ve tercih edilen bir konu olmuştur. Bu şölen sahnelerinde erkek konukların tümü bir kline üzerinde yarı uzanmış biçimde arkalarındaki yastığa dayanmaktadırlar. Konukların belden yukarısı, tıpkı içki yarışması sahnelerindeki Herakles ve Dionysos figürleri gibi çıplak resmedilmiştir. Hatta bazı açık hava şölenlerini tasvir eden sahnelerde dahi erkek konukların belden yukarısı çıplak resmedilerek geleneksel tasvir ilkelerine uygun hareket edilmiştir. Pompei ve Herculaneum duvar resimlerinde dikkati çeken önemli bir ayrıntı ise erkek konukların himation'larının bir bölümünün tıpkı içki yarışması sahnelerindeki Dionysos betimlerinde görüldüğü gibi sol kollarının dirsek kesiminde gevşek bir düğüüm oluşturmalarıdır. Sonuç olarak I. yüzyılda Pompei ve Herculaneum'da resmedilen şölen sahneleri ile içki yarışması sahneleri karşılaştırıldığında, içki yarışması sahnelerinin eski ve olgun gelenekleri tekrar yaşattığı anlaşılmaktadır. Bir bakıma I. yüzyılda yapılan duvar resimlerindeki şölen betimlemeleri, II. ve III. yüzyıl mozaiklerindeki şölen sahneleri için temel tasvir ilkelerini içeren modeller olmuştur (**Şekil 35**).

İçki yarışmasının galibi Dionysos'un, üç mozaik eserde de başında asma yaprakları ve çiçeklerden oluşan bir taç bulunmaktadır. Bundan başka İçki Yarışması Evi'ndeki sahnede tanrının başında tacın yanı sıra beyaz renkli bir hale yer almaktadır. Bu halenin aydınlığı sayesinde tanrının başındaki taç çok daha dikkat çekmektedir.¹³⁵ Atrium Evi ve Sepphoris'teki içki yarışması sahnelerinde Dionysos'un başındaki tacın benzerlerine satyrler, mainadlar, Silenos ve Ampelos figürlerinde de rastlanılmaktadır. Hatta bu iki sahnede Dionysos'un rakibi Herakles bile taçlandırılmıştır. Oysa İçki Yarışması Evi'nde Dionysos ve mainad'ın başlarında

¹³⁴ Levi, a.g.e., 1947, s. 158.

¹³⁵ y.a.g.e., s. 157.

taç olmasına rağmen Herakles'in başı çıplak resmedilmiştir. Bu yolla sanatçı, Herakles'in, Dionysos karşısındaki mağlubiyetini vurgulamak istemiştir (**Şekil 31**).

Dionysos içki yarışması sahnelerinin tümünde genç bir görünüme sahiptir. Zamanla sakallı ve yaşlı bir erkek suretinden, genç ve sakalsız bir erkeğe dönüşen Dionysos için bu durum olağandır.¹³⁶ Ancak içki yarışması sahnelerinde Dionysos genç görünümünün yanı sıra açık ten rengi ve narin vücut yapısı ile efemine bir imaja da sahiptir. Rakibi Herakles'in vücudunun koyu tenli ve kaslı görünümü Dionysos'un bu efemine imajını daha bir belirgin kılmaktadır.¹³⁷ Gerçekte içki yarışması sahnelerinde öne çıkan Dionysos ile Herakles arasındaki fiziksel karşıtlık, sahnenin vermek istediği mesajı destekler niteliktedir. İçki yarışması sahnesinde anlatılmak istenilen şarap karşısında zayıf ve narin yapılı Dionysos'un, güçlü ve yenilmek bilmez Herakles'e kıyasla daha dayanıklı olduğudur. Çünkü şaraba alışkın olmayan ve kararında içmeyi beceremeyenler istedikleri kadar kuvvetli olsunlar şarap karşısında bir zaman sonra güçsüz düşeceklerdir.¹³⁸

İçki yarışmasında galip gelen Dionysos zaferini sağ elindeki içki kabını havaya kaldırarak ilan etmektedir. Atrium Evi ve Sepphoris'teki sahnelerde tanrının elindeki içki kabı yan çevrilmiştir. Bu yolla sanatçı, Dionysos'un içkisini içip bitirdiğini vurgulamak istemiştir. İçki Yarışması Evi'nde ise Dionysos, bu kez sağ elinde içki kabı yerine ince yapılı bir rython'u rakibine meydan okurcasına havaya kaldırmaktadır. Tanrının elindeki hayvan biçimli rython'un sonu muhtemelen geyik başı biçiminde şekillenmektedir¹³⁹ (**Şekil 30**). İçindeki içkinin tüketildiğini işaret etmek amacıyla yan çevrilen ya da baş aşağı tutulan içki kapları motifine Dionysos betimlemeli başka sahnelerde de rastlanılmaktadır. Bunlar, Dionysos'un Sarhoşluğu ve Dionysos'un İnsanlığa Şarabı Sunması sahneleridir. Antakya'da görülen Dionysos'un Sarhoşluğu sahnesinde tanrının taşıdığı içki kabı baş aşağı durmakta ve kaptaki son damlları ayak altındaki yavru bir panter yalamaya çalışmaktadır. (**Şekil**

¹³⁶ Henrichs, **a.g.e.**, 1979, s. 1.

¹³⁷ Dunbabin, **a.g.e.**, 1999, s. 163.

¹³⁸ Kondoleon, **a.g.e.**, 2000, s. 68.

¹³⁹ Levi, **a.g.e.**, 1947, s. 157.

22). Bu sahnede baş aşağı duran içki kabı, Dionysos'un tüm içkiyi içip bitirdiğine işaret etmektedir. Nea Paphos'taki Dionysos'un Şarabı İnsanlığa Sunması sahnesinde ise baş aşağı tutulan içki kabı bu kez Dionysos'un elinde değildir. Bu sahnede içki kabı, Akme adlı içki içmede mutedil ve ölçülü davranmayı temsil eden kadın figürü tarafından taşınmaktadır¹⁴⁰ (Şekil 39).

İçki yarışması sahnelerinin Dionysos'tan sonra ikinci önemli kahramanı ise Herakles'tir. Kahraman tüm içki yarışması sahnelerinde sakallı bir yüze ve kıvrıkcık, kısa saçlara sahiptir. Kahramanın vücudu daima Dionysos'a göre daha iri ve koyu resmedilmiştir.¹⁴¹ Bu sayede Herakles'in kaba gücü ve ileri yaşı vurgulanmıştır. Ne var ki Dionysos'a kıyasla daha güçlü resmedilen Herakles, içki yarışmasında başarılı olamamıştır. Şarabın yani içkinin mucidi Dionysos, içki karşısında Herakles'ten daha güçlü olduğunu ispat etmiştir. İçki yarışması sahnelerinin tümünde Dionysos yarı yatar biçimde elindeki boş içki kabını galibiyetin verdiği huzur ve mutlulukla havaya kaldırırken resmedilmiştir. Oysa Herakles, mağlubiyetin kızgınlığı ve hayal kırıklığı ile bir yandan içki kabındaki içkiyi bitirmeye bir yandan da sol eli ile üstünden akıp giden kıyafetini tutmaya çalışmaktadır.¹⁴² Herakles, sahnelerin tümünde bir kline üstünde rahatça uzanan Dionysos'un tersine acı çeken bir ifadeyle dizleri üstünde durmaya çabalamaktadır.¹⁴³ Antakya sahnelerinde sarhoşluğun etkisi ile Herakles'in kıyafeti iyice açılmış ve cinsel organı açığa çıkmıştır (Şekil 31). Sepphoris sahnesinde ise eserin ilgili kısmı tahrip olduğundan bu konuda bir bilgi yoktur. Bu durum Herakles'in içki ile kendini kaybettiği ve gülünç duruma düştüğü biçiminde yorumlanmalıdır. Sahnelerin tümünde Herakles, sarhoşluğun etkisi ile boşluğa manasızca bakmaktadır.¹⁴⁴ Elindeki içkiyi bir türlü bitiremeyen Tanrı'nın yüzünde öfkeli bir ifade vardır.

¹⁴⁰ Kondoleon, **a.g.e.**, 1995, s. 179.

¹⁴¹ Campbell, **a.g.e.**, 1988, s. 21.

¹⁴² Kondoleon, **a.g.e.**, 2000, s. 170.

¹⁴³ Cimok, **a.g.e.**, 2002, s. 26.

¹⁴⁴ Levi, **a.g.e.**, 1947, s. 157.

İçki yarışması sahnelerinde görülen diğer figürler ise mainadlar, satyrler ve Silenos gibi Dionysos alayının başlıca kahramanları ile Ampelos'tur.¹⁴⁵ Ampelos adlı bu küçük kahramana sadece Atrium Evi'ndeki sahnede rastlanılmaktadır (**Şekil 27**). Bu sahnede Ampelos, sırtındaki hayvan derisinden şal ile Eros'u andıran bir çocuk biçiminde resmedilmiştir.¹⁴⁶ Bu çocuk kahraman, Dionysos ile Herakles'in tam ortasında bulunmaktadır. Başka bir deyişle Ampelos, beş figürden oluşan Atrium Evi sahnesinin tam merkezinde yer almıştır. Bu sayede esere bakan kişi, ilk olarak Ampelos ile göz göze gelmektedir. Daha sonra Ampelos'un Dionysos'a dönük bedeni ve yarışmanın galibini işaret eden kolları sayesinde göz sahnenin sağ kesiminde yer alan Dionysos'a doğru kaymaktadır.

Silenos içki yarışması sahneleri içinde yalnızca Atrium Evi'ndeki sahnede yer almıştır. Fakat Sepphoris sahnesinde eserin sağ kesimi tahrip olduğundan Silenos'un o eserde de yer alıp almadığına dair kesin kanıt yoktur (**Şekil 32**). Atrium Evi'ndeki eserde Silenos, sahnenin en sağında Dionysos'un hemen arkasında yarı uzanır vaziyette resmedilmiştir. Silenos burada yaşlı ve sakallı bir erkek görünümündedir. Kahramanın teni tıpkı Herakles gibi koyu renklidir. Bu sayede sahnedeki Dionysos ve çocuk Ampelos dışındaki tüm erkek figürler, Helenistik ve Roma dönemi resim ilkelerine¹⁴⁷ uygun bir biçimde koyu ten rengi ile resmedilmiştir. Dionysos ise yetişkin bir erkek biçiminde resmedilmesine rağmen içki yarışması sahnelerinin hiçbirinde koyu ten rengine sahip değildir. Bu durum Roma dönemi tasvir sanatı için kural dışı bir uygulamadır. Ne var ki Dionysos betimlemeleri gözden geçirildiğinde Tanrı yalnız içki yarışması sahnelerinde değil hemen hemen bütün tasvirlerinde

¹⁴⁵ Ampelos, bir satyr ile bir nymphanın oğludur. Adı bağ kütüğü anlamına gelen bu genç kahraman Dionysos'un gözdesidir. Ampelos ile ilgili daha fazla bilgi için bkz. Grimal, "Ampelos", **a.g.e.**, 1997, s. 62. ve Erhat, "Ampelos", **a.g.e.**, 1996, s. 33.

¹⁴⁶ Cimok, **a.g.e.**, 2002, s. 26.

¹⁴⁷ Roma döneminde Pompei ve Herculaneum kentlerinde yapılan duvar resimlerinde yetişkin erkekler daima koyu tenli, kadın ve çocuk figürler ise açık tenli resmedilmiştir. Dionysos'un içki yarışması ve diğer sahnelerde açık ten rengi ile resmedilmesi Roma devri resim geleneklerine aykırıdır.

etrafındaki erkeklere nazaran daha açık bir ten rengine sahiptir.¹⁴⁸ Özetle Dionysos betimlemeleri, yaygın tasvir ilkelerine pek uymayan kendine özgü bir yapıya sahiptir. Özellikle ten renginin açıklığı, uzun ve bukleli saçları, başın masum bir yüz ifadesi ile hafifçe omzun üstüne düşürülmesi ve kadınsı vücut hatları Dionysos betimlemelerinin öne çıkan bazı karakteristik özellikleridir.

İçki yarışması sahnelerinin tümünde görülen bir başka figür ise mainad kadınıdır. Atrium Evi ve İçki Yarışması Evi'ndeki sahnelerde mainad kadını tek başına yer alırken çok figürlü Sepphoris sahnesinde ise birkaç satyr ile birlikte resmedilmiştir. Sepphoris sahnesinde de diğer içki yarışması sahnelerinde olduğu gibi mainad, resmin en solunda yer almaktadır. Mainad figürü bu kez tek değildir. Eserin o bölgesi tahrip olduğundan kesin bir söz söylemek mümkün olmasa da bir başka mainad ile yan yana resmedilmiştir. Mainad'ın bu sahnede de İçki Yarışması Evi sahnesindeki gibi havaya kaldırdığı zilli bir tamburini çaldığı görülmektedir. Sepphoris sahnesinde dikkat çeken başka bir uygulama ise mainad'ın Dionysos'un simgesi sayılan thyrsos'u taşımasıdır. Dionysos'un sarhoşluğu, Ariadne ile karşılaşma ve Dionysos ile Alayı'nın geçidi sahnelerinin bir çoğunda mainad, Dionysos'un bu önemli simgesini taşıırken resmedilmiştir. Bu yanıyla Sepphoris sahnesi bu uygulamanın görüldüğü tek içki yarışması sahnesi olarak önem kazanmaktadır. İçki yarışması sahnelerinde mainad daima resmin sol kenarında ve bir müzik aleti çalarken resmedilmiştir. Bu müzik aleti, İçki Yarışması Evi ve Sepphoris sahnelerinde zilli tamburin, Atrium Evi sahnesinde ise *aulos*'¹⁴⁹ tur.

Mainad, bütün içki yarışması sahnelerinde omuzlarını açıkta bırakan bir peplos ve üstüne bir şal giymektedir. İçki Yarışması Evi'ndeki sahnede mainad'ın sol omzundaki kahverengi – kırmızı renkli şal, galibiyeti kutlamak için yapılan dansın

¹⁴⁸ Dionysos'un Sarhoşluğu sahnelerinde yanındaki satyr'e kıyasla daha açık resmedilen Tanrı, Ariadne ile karşılaşma ve geçit sahnelerinde de yine diğer erkeklerden daha açık bir ten rengine sahiptir.

¹⁴⁹ Aulos, ağaç, kemik, bronz yada fildişinden yapılan ve genellikle ikili çalınan bir flütür. Kurban törenlerinde ve şölen sahnelerinde aulos çalan kadın yada erkek figürlerine sık rastlanılır. Aulos hakkında daha geniş bilgi için bkz. Saltuk, **a.g.e.**, 1997, s. 35.; Smith, **a.g.e.**, 1842, s. 118.

etkisi ile uçmaktadır. İçki Yarışması Evi'ndeki mainad figürünün yüzü diğer sahnelerdeki mainadlardan farklı bir biçimde sahnenin tersine dönüktür.¹⁵⁰

İçki yarışması sahneleri içinde yalnızca Sepphoris'teki örnekte karşımıza çıkan kahramanlar ise satyrlerdir. Diğer sahnelere kıyasla daha çok figürün yer aldığı Sepphoris sahnesinde birden fazla satyr resmedilmiştir.¹⁵¹ Bunlardan Herakles ile Dionysos'un arasında aulos çalan satyr figürü ise en dikkat çekenidir. Esere bakan izleyici bu satyr'in çaldığı aulos sayesinde sahnenin merkezindeki Dionysos'un galibiyetini simgeleyen boş içki kabını görmektedir. Gözün içki kabına yönelmesinde bu satyr figürünün çaldığı aulos'un içki kabını çevreleyen konumu ve işaret ettiği yön etkili olmaktadır (**Şekil 33**). Satyrlardan ikincisi ise resmin sağ tarafında sol kolunu havaya kaldırarak galibiyeti ilan eden figürdür. Sahnedeki diğer satyrlar ise resmin hasar görmüş olan sol tarafında resmedilmişlerdir. Fakat resmin solundaki figürler tahrip olduğundan bunlardan kaçının satyr olduğu tam anlaşılamamaktadır. Hatta bunlardan bir tanesinin belden yukarısını çıplak bırakan bir himation giydiğine bakılırsa bu figürün Atrium Evi sahnesinde de görülen Silenos adlı kahraman olabileceği bile akla gelmektedir. Sahnenin en solundaki belden yukarısı tahrip olmuş erkek figürünün eserdeki tüm satyrlar gibi hayvan derisinden yapılma kısa bir eteklik giydiğine bakılırsa bu figürün de bir satyr olduğunu söylemek mümkündür.

İçki yarışması sahnelerinin tümünde Herakles ve Dionysos'un atribüleri sahnenin ön kesiminde resmedilmiştir. Bu atribüleri, Herakles için gürz, Dionysos için ise boğa boynuzu biçimli rython ya da ucu bir kozalakla taçlanan thyrsos'tur. Herakles'in gürzü sahnelerin tümünde kahramanın hemen önünde yer almaktadır. Dionysos'un atribülerinden thyrsos ise sahnelerin hepsinde yer almamaktadır. Sadece Atrium Evi ve Sepphoris sahnelerinde görülen thyrsos, Atrium Evi'nde tanrının kendisi, Sepphoris eserinde ise bir mainad tarafından taşınmaktadır. İçki

¹⁵⁰ Levi, **a.g.e.**, 1947, s. 157.

¹⁵¹ Meyers – Netzer - Meyers, **a.g.e.**, 1992, s. 44.

Yarışması Evi sahnesinde ise thyrsos'un yerini panter başlı bir rython almıştır.¹⁵² Bu boğa boynuzu biçimindeki iri rython, Herakles ile Dionysos figürlerinin önünde Herakles'in simgesi gürz ve bir kalyks – krater ile birlikte yan yana resmedilmiştir. Antakya'daki içki yarışması sahnelerinin tümünde görülen bu kalyks – krater, Antakya'daki diğer şölen sahnelerinde de resmedilmiştir. İçerisinde şölende içilen şarabın su ile karıştırıldığı bu krater'ler, zaman içinde şölenni ya da şarabı simgeleyen bir obje haline gelmiştir. Özellikle Antakya'daki Psykhe'nin Kayığı Evi'ndeki, “*Agro ile Opora'nın Şölen Yemeği*” ve Mnemosyne'nin Mezarı'ndaki “*Mnemosyne'ye Şölen*” sahnelerinde bu kalyks – krater tekrar karşımıza çıkmaktadır. İçki Yarışması Evi'nde kalyks – krater, iki tanrının başka bir deyişle iki yarışmacının simgeleri arasında resmedilmiştir. Bir bakıma bu sahnede kalyks – krater içki yarışmasını, gürz ve rython da yarışmacıları temsil etmektedir.

İçki yarışması sahnelerinin kompozisyon özellikleri karşılaştırılınca Atrium Evi ile Sepphoris sahneleri arasında birçok benzerlik dikkati çekmektedir. Her iki eserde de çok sayıdaki figür, diyagonal bir düzende sahneye yerleştirilmiştir. Oysa üç figürlü İçki Yarışması Evi sahnesindeki figürler piramidal bir düzen ile sahnedeki yerlerini almıştır.

Antakya sahneleri ile Sepphoris sahnesi karşılaştırılınca Antakya sahnelerinin anlatım ve uygulama açısından üstünlüğü ilk bakışta göze çarpmaktadır. Antakya sahneleri resimde anlatılan konuyu başarıyla tasvir ettiği kadar o konunun etkileyici bir üslupla anlatılmasına da özen göstermiştir. Diğer bir deyişle Antakya sahneleri için neyin anlatıldığı kadar nasıl anlatıldığı da önemli olmuştur. Işık ve gölgenin hiç kullanılmadığı ve tekdüze bir görünüme sahip Sepphoris sahnesi ise daha çok konuyu ikonografik açıdan ele almakla yetinmiştir. Hatta içki yarışması sahneleri içinde sadece Sepphoris eserinde figürlerin adları başları üstünde Yunan harfleri ile yazılmıştır. İsimleri yazılan figürler, sahnenin baş kahramanları Dionysos ile Herakles'tir.¹⁵³

¹⁵² Levi, a.g.e., 1947, s. 157.

¹⁵³ Meyers - Netzer - Meyers, a.g.e., 1992, s. 45.

Antakya'daki içki yarişması sahnelerinde ışık, esere hareket kazandıran en temel öğedir.¹⁵⁴ Işık eserin bütününe aynı ölçüde dağılmamış ve sahneyi parça parça aydınlatmıştır. Hatta ışık ve gölge uygulamaları bazı noktalarda ikonografik anlatımı da güçlendirmiştir. Örneğın, Dionysos, Antakya sahnelerinin ikisinde de sahnenin ışık almayan kısmında resmedilmiştir. Bu sayede açık tenli Dionysos'un beyazlığı ve tanrısal aydınlığı daha fazla vurgulanmıştır. Dionysos'un her iki sahnede de yüzü ışığın geldiğı yöne dönüktür. Sanatçı, bu sayede yarişmanın galibi Dionysos'un yüzünü aydınlığa, mağlup düşen ve sarhoş olan Herakles'in yüzünü ise karanlığa dönük resmetmiştir.

¹⁵⁴ Campbell, **a.g.e.**, 1988, s. 21.

3.5 DIONYSOS'UN IKARIOS'A (İNSANLIĞA) ŞARABI VERMESİ

Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi sahnesi, hem Roma dönemi mozaik sanatında hem de antikçağın diğer sanat dallarında pek resmedilmemiştir. Bu sahneye araştırma sahamızda sadece Nea Paphos mozaikleri arasında rastlamaktayız. Bu sahne, Kuzey Afrika ve Avrupa coğrafyasında da çok kullanılmamıştır. Sadece Tunus'un Uthina (Oudna) ve Fransa'nın Vinon kentlerinde Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi sahnesinin betimlendiği mozaik eserler ele geçmiştir¹⁵⁵ (**Şekil 43**).

Konumuz olan mozaik esere, 1962 senesinde zirai amaçlı bir çalışma esnasında şans eseri ulaşılmıştır.¹⁵⁶ Bu tarihten itibaren bölgede K. Nicolaou başkanlığında yürütülen kazılar ile Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi sahnesinin yanı sıra daha birçok mitoloji konulu mozaik eser gün ışığına çıkartılmıştır. Bu eserlerden birçoğunda Dionysos ve alayı ile ilgili sahneler resmedildiği için mozaiklerin ulaşıldığı Roma villasına, Dionysos Evi denilmiştir.¹⁵⁷

Dionysos Evi, yaklaşık 2000 metrekarelik bir alanı kaplamaktadır. Evin zemininin neredeyse ¼ 'ü mozaiklerle kaplanmıştır.¹⁵⁸ Dionysos Evi'nde zemin döşemesi olarak mozaığın bu denli fazla kullanılmasında Kıbrıs'ta iyi kalitede mermerin yokluğu da etkili olmuştur. Bu yüzden Kıbrıs'taki yapı zeminleri opus sectile tarzındaki döşemelerden çok mozaiklerle kaplanmıştır.¹⁵⁹

Dionysos Evi bazı sikke ve keramik buluntular ışığında 150 ile 250 yılları arasına tarihlendirilmektedir. Bu tarihlendirmede zemin mozaiklerinde görülen ışık ve gölgenin başarılı kullanımı ve anatomik gerçeklik gibi Antoninler ve Severuslar çağına ait bazı stil özellikleri de etkili olmuştur.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Kondoleon, **a.g.e.**, 1995, s. 178.

¹⁵⁶ Daszewski - Michaelides, **a.g.e.**, 1988 (b), s. 18.

¹⁵⁷ W. A. Daszewski - D. Michaelides, **Guide To The Paphos Mosaics**, Bank of Cyprus Cultural Foundation, 1988 (a), s. 11.

¹⁵⁸ y.a.g.e., s. 11.

¹⁵⁹ Dunbabin, **a.g.e.**, 1999, s. 226.

¹⁶⁰ Daszewski - Michaelides, **a.g.e.**, 1988 (b), s. 43.

Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi sahnesi, Dionysos Evi'nin batı portikosunda yer almaktadır. Bu sebeple evin triclinium'una girmek isteyen konuk, ilk başta bu sahne ile yüz yüze gelmektedir (**Şekil 37**). Triclinium'un girişine Dionysos, şarap, sarhoşluk ve içki içme adabı ile ilgili bu sahnenin resmedilmesi mekanın kullanım gayesi düşünüldüğünde çok anlamlıdır.¹⁶¹ Mekan ile sahne ilişkisi açısından Antakya'daki Atrium Evi'nin triclinium'unda da benzer bir uygulamaya rastlanılmaktadır (**Şekil 28**). Roma dönemi evlerinin triclinium zeminlerinde sıklıkla Dionysos ve içki içme temalı sahneler resmedilerek şölen esnasında içkinin nasıl tüketilmesi gerektiği konusunda misafirler uyarılmak istenmiştir.

Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi sahnesindeki figürler üç ana gruba ayrılmıştır (**Şekil 36**). Bunlar sırasıyla sahnenin sol tarafındaki Dionysos ve Akme, orta yerdeki Ikarios ve şarap yüklü araba ve son olarak da sahnenin sağındaki *İlk Şarap İçenler* diye adlandırılan sarhoş çobanlardır.¹⁶² Bu figürlerden ortada yer alan Ikarios adlı Atina kralı, bir bakıma iyi ile kötü arasında bir sınır çizgisi gibidir. Kralın sağında yer alan sarhoş çobanlar veya başka bir deyişle *İlk Şarap İçenler* kötülüğü, çirkinliği ve aşırılığı temsil etmektedir. Oysa sol taraftaki Dionysos ve Akme güzelliğin, şarap ile gelen keyfin ve iyiliğin simgeleridir. Hatta sahneye bakan seyircinin figürler arasında gözüne ilk çarpan Ikarios figürü, sağ eli ile sahnenin solunda yer alan Dionysos ve Akme adlı kadın figürünü göstererek izleyiciye doğru olanı işaret etmektedir (**Şekil 19**).

Dionysos'un Ikarios'a şarabı ve üzüm yetiştiriciliğini öğretmesi ile ilgili bilgiler veren antik kaynakların başında II. yüzyılda kaleme alınan Apollodoros'un *Bibliotheka* ve Hyginus'un *Fabulae* adlı eserleri gelmektedir. Ne var ki, efsanenin sunumunda bu iki eser arasında bazı farklılıklar vardır. Örneğin Apollodoros'un eserinde Dionysos, Ikarios'un misafirperverliğine karşılık krala bir asma dalı armağan eder. Ve sonra ona asmanın yetiştirilmesini ve üzümünden şarabın nasıl

¹⁶¹ Dunbabin, a.g.e., 1999, s. 227.

¹⁶² Condoleon, a.g.e., 1995, s. 174.

yapılacağını öğretir. Hyginus'un kitabında ise Tanrı, Ikarios'a doğrudan bir tulum dolusu şarap armağan eder.¹⁶³ Eserlerin her ikisinde de Dionysos, Ikarios'a daha sonra bu şarabı insanlığa tattırmasını söyler. Bunun üzerine Ikarios, şarabı Pentelikos Dağı'nın eteklerinde koyunlarını otlatan çobanlara sunar. Ne var ki, şarabı su ile karıştırmayı akıl etmeyen çobanlar bir süre sonra her şeyi çift görmeye başlarlar ve Ikarios'un kendilerini zehirlediğini düşünerek kralı oracıkta öldürürler. Sarhoş çobanlar kendilerine geldiklerinde ise Ikarios'un cesedini bir çam ağacının dibine gömerek oradan kaçarlar. Dionysos Evi'nde ele geçen Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi sahnesi efsanenin buraya kadar anlatılan kısmını resmetmektedir. Oysa efsanenin devamında Ikarios'un köpeği Maira, kralın kızı Erigone'yi eteğinden çekiştirerek cinayetin işlendiği yere getirir ve Erigone'nin cesedi bulmasını sağlar. Gördüğü manzara karşısında kendinden geçen Erigone, babasını öldürenlerin cezasız kalması halinde Atina'lı genç kızların hepsinin kendisi ile aynı kaderi paylaşmasını tanrılardan dileyerek kendisini çam ağacına asar. Bir süre sonra Atina'lı kızlar birer birer kendilerini çam ağaçlarına asmaya başlayınca ülkede yaşayanlar bu felaketin sebebini öğrenmek için Delphoi kahinlerine danışır. Kahinler, tanrıların Atina halkından Ikarios ve Erigone'nin ölümünün öcünü aldıklarını söyler. Bunun üzerine Atina'lılar, Ikarios'u öldüren çobanları bulur ve ölümle cezalandırırlar. Daha sonra da kentte Ikarios ve kızı Erigone adına her sene bir bağbozumu şenliği düzenlenmeye başlanır. Bu şenlikte, kral ve kızının onuruna mezar başında şaraplar dökülüp ağıtlar yakılırdı. Genç kızlar temsili olarak kendilerini çam dallarına asarak bedenlerini rüzgara bırakır ve ağaç dallarında dans edercesine sallanırlardı.¹⁶⁴

Dionysos Evi'ndeki sahnede Ikarios'un öldürülmesi ve Erigone'nin intiharı gibi efsanenin dramatik epizotları ile ilgili hiçbir betim yoktur. Mozaik eser, daha çok Ikarios'un şaraba sahip olmasını ve bunu daha sonra çobanlara ikram etmesini resmetmektedir. Erigone ve Maira gibi efsanede adı geçen diğer kahramanlar, Nea Paphos sahnesinde betimlenmemiştir.¹⁶⁵ Oysa yine Ikarios'u konu edinen Atina'daki Dionysos Tiyatrosu'nun sahne kabartmalarında efsanenin tüm kahramanları bir arada

¹⁶³ Kondoleon, **a.g.e.**, 1995, s. 176.

¹⁶⁴ Graves, **a.g.e.**, 2004, s. 31.

¹⁶⁵ Kondoleon, **a.g.e.**, 1995, s. 177.

tasvir edilmiştir¹⁶⁶ (**Şekil 42**). Özetle, Nea Paphos mozaiğinde sanatçı, efsanenin dramatik yapısını yansıtmaktan çok misafirperverlik, şarap ve sarhoşluk ile ilgili bazı mesajlar vermek istediği için efsanenin ilk bölümleri ile daha çok ilgilenmiştir.

Nea Paphos mozaiğinde baş kahraman Dionysos, sahnenin en solunda Akme¹⁶⁷ adlı alegorik anlama sahip genç bir kadın figürü ile birlikte resmedilmiştir (**Şekil 39**). Her iki kahramanın isimleri başlarının üstüne Yunan alfabesinin büyük harfleri ile yazılmıştır. Birbirine bitişik biçimde yazılmış olan isimlerin arasına küçük bir yaprak motifi yerleştirilerek isimler birbirinden ayrılmıştır. Bu yaprak motifinin benzerlerine Dionysos'un başındaki asma yaprakları ve üzüm salkımlarından oluşan taç örgüsünde de rastlanılmaktadır. Dionysos sahnenin en solunda küçük ve alçak bir sedir üstünde oturmaktadır.¹⁶⁸ Tanrının sağ ayağı hafifçe ileri uzanmıştır. Akme'nin de ileri uzanan sağ ayağı ile birlikte sanki her iki kahramanın ayakları çapraz bir çerçeve oluşturmaktadır. Bu çerçevenin içinde kalan alanda kahramanların ellerinde taşıdığı üzüm salkımı ve içki kabı göze çarpmaktadır. Üzüm salkımını Dionysos iki elinde tutarak ileriye doğru uzatmaktadır. İçki kabını ise Akme içindeki şarabı içmek için ağzına götürmektedir. Sahnede Akme içtiği şarabın keyfiyle sol avucunu zemine dayamış ve hafifçe geriye doğru uzanmıştır. Akme'nin bu duruşu ve yüzündeki tebessüm içilen şarabın verdiği mutluluğu yansıtmaktadır. Akme bu haliyle Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması sahnelerindeki Dionysos figürünün genel özellikleri ile benzerlikler taşımaktadır. İçki yarışması sahnelerinin hepsinde Dionysos, şarabın verdiği gevşeklikle hafifçe geriye uzanmış ve gülümseyen bir yüz ifadesi ile çevresindekilere bakmaktadır. Bunun yanında Dionysos'un yüzü içki yarışması sahnelerinin tümünde ışığın geldiği yöne dönüktür (**Şekil 29**). Oysa şarabın sarhoşluğu ile kendinden geçen ve asabileşen Herakles'in yüzü ise tıpkı Nea Paphos örneğindeki sarhoş çobanların yüzleri gibi karanlığa bakmaktadır. Görülen o ki,

¹⁶⁶ M. C. Sturgeon, "The Reliefs on the Theater of Dionysos in Athens", **AJA**, Vol. 81, 1977, s. 31-53.

¹⁶⁷ Akme, antik Yunan ve Roma sanatında çokça betimlenen bir kahraman ya da kavram değildir. Olgunluk ve ılımlılık anlamları taşıyan Akme kavramı, Nea Paphos sahnesinde genç ve güzel bir kadın figürü ile temsil edilmiştir. Benzer biçimde betimlenen bu alegorik figüre, Byblos'ta M.S. III. yüzyılda yapılmış başka bir mozaik eserde de rastlanılmıştır. Daha fazla bilgi için bkz. Christine Kondoleon, **a.g.e.**, s. 181, res. 116.

¹⁶⁸ Daszewski - Michaelides, **a.g.e.**, 1988 (b), s. 24.

gerek içki yarışması sahnelerinde gerekse Nea Paphos sahnesinde daima şarap ile gelen keyif ve rahatlık aydınlık, içkinin verdiği asabilik ve sarhoşluk ise karanlık ile temsil edilmiştir. Olgunluk veya ılımlılık manasına gelen¹⁶⁹ Akme isimli kadın figürünün de yüzü aydınlığa dönük resmedilerek kafi miktarda içilen şarabın vereceği keyif ve mutluluk vurgulanmak istenmiştir.

Akme ve Dionysos her ikisi de belden yukarısını açıkta bırakan birer himation giymektedir. Akme adlı kadın figürünün göğüslerinin çıplak resmedilmesi ilk bakışta şaşırtıcı olsa da bu betim tarzı, şölen sahnelerinin genel tasvir kurallarına tamamen uymaktadır. Roma dönemi şölen tasvirlerinde içki içen erkek konukların belden yukarıları daima ister kapalı mekanda ister açık havada olsun çıplak resmedilmiştir. Nea Paphos örneğinde de Akme isimli figürün kadın olmasına rağmen belden yukarısı aynı kurala uygun hareket edilerek çıplak resmedilmiştir.

Sahnedeki figürlerden Ikarios ve sarhoş çobanların ayakları çıplaktır. Akme'nin ayaklarının ise Dionysos'un gerisinde kaldığı için çıplak olup olmadığı belli değildir. Dionysos ise ayaklarına sandalet giymektedir. Böylece, sahnedeki ayakları çıplak olmayan tek figür Dionysos'tur.

Sahnenin orta yerindeki Ikarios adlı Atinalı kral, sol eli ile bir öküz arabasını çekerken sağ eli ile de sahnenin solunda karşılıklı oturan Dionysos ile Akme'yi işaret etmektedir. Efsaneye göre Dionysos, Attika'ya adım attığında Ikarios adlı bu kralın evinde konuk olmuştur. Fakat, Nea Paphos sahnesinde Ikarios bir kraldan çok Attika'lı bir çiftçi gibi tasvir edilmiştir. Kahramanın üzerindeki kıyafet bir kral için hiçte uygun değildir. Oysa Atina'daki Dionysos Tiyatrosu sahne kabartmaları ve Uthina kentindeki mozaik eserde Ikarios bir krala yakışır biçimde aristokratik kıyafetler içinde görünmektedir. Hatta Uthina sahnesinde Ikarios sol elinde krallara özgü bir skeptron bile taşımaktadır (**Şekil 43**). Nea Paphos sahnesinde sanatçı, Ikarios'un krallığından çok onun ilk asma yetiştiricisi ve şarap üreticisi olma özelliği ile ilgilenmiştir. Bu yüzden kralı, ürettiği şarapları bir öküz arabasında taşıyan bir

¹⁶⁹ Kondoleon, **a.g.e.**, 1995, s. 179.

çiftçi biçiminde resmetmiştir. Nea Paphos sahnesinin tam merkezinde yer alan Ikarios'un ayakları çıplaktır. Bu durum, tanrı veya aristokrat sınıfın tasvirlerinde ayakların mutlaka giyinik resmedilmesi kuralına ters düşmektedir. Ikarios'un saçları dökük ve yüzü sakallıdır. Bu özelliği ile kahramanın yaşı vurgulanmıştır. En önemlisi sahnede başında taç olmayan tek figür yine bu çiftçi kraldır. Sanatçı Ikarios'u taçsız resmederek onun henüz şarabın nimetlerinden faydalanmadığını anlatmak istemiştir. Ikarios her ne kadar ilk şarap üreten kişi olsa da hiç şarap içmeden can vermiştir. Sahnenin merkezinde yer alan Ikarios sol eli ile iki öküzün çektiği bir yük arabasını yönlendirmektedir. Kahramanın diğer kolu ise sahnenin solundaki Dionysos ve Akme'yi işaret ettiğinden sanki Ikarios iki kolunu iki yana açmış sahneye bakan izleyiciyi kucaklamaya hazır bir figür gibidir ¹⁷⁰ (Şekil 38).

Çiftçi kralın yönlendirdiği şarap tulumlarını taşıyan arabayı biri kara biri de ak iki öküz çekmektedir.¹⁷¹ Sanatçı, öküzleri birbirine zıt renklerde resmederek sahnenin geneline hakim olan iyi – kötü veya güzel - çirkin karşıtlığını vurgulamıştır.¹⁷² Öküzlerin iki farklı renk ile resmedilmesi duygusal anlamının yanı sıra teknik açıdan da öküz figürlerinin kolay algılanmasına imkan tanımıştır (Şekil 41).

Dionysos'un Ikarios'a (İnsanlığa) Şarabı Vermesi sahnesinin en ilgi çeken kahramanları ise sahnenin en sağında resmedilen sarhoş çoban figürleridir (Şekil 40). Çobanların başları üstündeki alana Yunan alfabesiyle İlk Şarap İçenler manasına gelen “*ΟΙ ΠΡΟΤΟΙ ΟΙΝΟΝ ΠΙΝΟΝΤΕΣ*” (*hoi protoi oinon piontes*) sözcükleri yazılmıştır.¹⁷³ Efsaneye göre bu iki çoban, kral Ikarios'un tatmaları için şarabı sunduğu ilk insanlardır. Ne var ki, bu çobanlar şarabı su ile karıştırmayı akıl etmediklerinden kısa bir süre sonra sarhoş olmuşlardır. Daha sonra kralın kendilerini zehirlediğini düşünerek Ikarios'a saldırmış ve onu sopa ile döverek öldürmüşlerdir.

¹⁷⁰ Kondoleon, **a.g.e.**, 1995, s. 182.

¹⁷¹ Daszewski - Michaelides, **a.g.e.**, 1988 (a), s. 40.

¹⁷² Öküzlerin kara ve ak renklerde oluşu, sırtlarında taşıdığı şarabın iyi ve kötü yanlarını da sembolize etmiş olabilir.

¹⁷³ Dunbabin, **a.g.e.**, 1999, s. 227.

Nerdeyse çıplak resmedilen çobanlar koyu tenlidir. Bu yönleriyle kısa bir eteklikle çıplağa yakın resmedilen satyr figürlerini anımsatmaktadırlar. İki çobanın da başında birer yapraklı taç bulunmaktadır. Çobanlardan biri şarabın etkisi ile halsiz düşerek yere yığılmıştır.¹⁷⁴ Yerdeki bu çoban Zeugma'daki Dionysos'un Sarhoşluğu sahnesinde görülen Dionysos figürü gibi sağ eli ile dönen başını tutmaktadır (**Şekil 24**). Ayakta duran çoban ise hala elindeki içkiyi bitirmeye çalışmaktadır. Şarabın sarhoşluğu ile asabileşen çobanların yüzleri tıpkı İçki Yarışması sahnelerinde görüldüğü gibi karanlığa dönüktür.¹⁷⁵ Hatta yerde yatan çobanın yüzü özel olarak karanlığa döndürülmüş hissini vermektedir.

Nea Paphos'ta ele geçen Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi sahnesi teknik özellikleri açısından Antakya mozaikleri ile birçok benzer özelliğe sahiptir.¹⁷⁶ Sahnedeki figürlerin gölgelerini zemine resmetmek arzusu, Antakya mozaikleri arasında Severus'lar döneminde öne çıkan belirgin bir özelliktir. Nea Paphos sahnesinde de figürlerin gölgeleri bazı hallerde masif bir karartı gibi olsa da özenle resmedilmiştir. Bunun yanı sıra ışık – gölge karşıtlığı, canlı renklerin çatışması ve renksel vuruşlar gibi özellikler, III. yüzyıl Antakya mozaikleri ile Nea Paphos sahnesinde dikkati çeken benzer uygulamalardır.¹⁷⁷ Ancak Nea Paphos mozaikleri ve adadaki diğer mozaikler, Doğu Akdeniz mozaikleri ile birçok benzerliğe sahip olsa da kendine has bir üslup geliştirmeyi başarmıştır. Bazen bu mozaiklerde Avrupa ve Kuzey Afrika mozaik sanatının da belirgin etkileri hissedilmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde Kıbrıs mozaikleri kendine has üslubu ile bir bakıma doğu ile batının başarılı bir birleşimidir.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Daszewski - Michaelides, **a.g.e.**, 1988 (b), s. 25.

¹⁷⁵ İçki yarışması sahnelerinin tümünde yarışmada mağlup gelen ve sarhoş düşen Herakles'in yüzü daima karanlığa yani ışığın geldiği yönün tersine dönük resmedilmiştir.

¹⁷⁶ Dunbabin, **a.g.e.**, 1999, s. 229.

¹⁷⁷ Kondoleon, **a.g.e.**, 1995, s. 27.

¹⁷⁸ Dunbabin, **a.g.e.**, 1999, s. 229.

3.6 DIONYSOS'UN HİNDİSTAN ZAFERİ'NDEN DÖNÜŞÜ

Dionysos'un Hindistan'a şarabı yaymak amacı ile yaptığı doğu seferini anlatan mitolojik öykü, Büyük İskender'in doğu fethinden sonra özel bir anlam kazanmıştır. İskender'in halefleri olan diadokhlar çağından (M.Ö. IV – III. yüzyıl) itibaren Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü sahnesi, İskender'i ve doğu fethini anımsattığı için çokça betimlenmeye başlanmıştır. Bu sahnelerde Dionysos şarabın, coşkunun ve bereketin tanrısı olduğu kadar Doğu'nun güçlü fatihi ve tek hükümdarı biçiminde de betimlenmiştir.¹⁷⁹ Bu yüzden Helenistik dönem kralları ve Roma imparatorları çoğu zaman kendilerini Dionysos ile özdeş görmüştür. Hatta bazıları daha da ileri giderek isimlerinin yanında Yeni Dionysos ya da Genç Dionysos gibi unvanlar kullanmaya başlamıştır.¹⁸⁰

Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü sahnesi, dinsel ve kültürel anlamlarının yanı sıra bazı askeri ve siyasal göndermeleri de içerdiğinden geç Roma hatta Hıristiyanlık çağında bile yaygın biçimde betimlenmiştir. İsa'dan sonra II. ve III. yüzyıl lahit yüzeylerinde çok sık tasvir edilen Dionysos konulu sahneler¹⁸¹, genellikle eskatolojik anlamı yüzünden tercih edilmiştir.¹⁸² Bu sahneler, öteki dünyada yaşanılacak sonsuz mutluluğu simgeliyordu.¹⁸³ Bu sahneler içinde en çok betimlenen zafer sahneleri, daha çok kıtlık karşısında bereketin, kötülük karşısında iyiliğin ve ölüm karşısında ölümsüzlüğün zaferini yansıtmaktadır. Evlerin zeminini süsleyen Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü sahneleri ise ölümden sonraki hayattan çok gerçek hayat ile ilgili aktarımlar ve mesajlar içermektedir. Genellikle evlerin triclinium'larında yer alan zafer sahnelerinde, Dionysos'un şarap ve bereket üzerindeki hakimiyeti vurgulanmıştır. Bu sahnelerde krater taşıyan satyr, şarap

¹⁷⁹ Smith, **a.g.e.**, 2002, s. 131.

¹⁸⁰ Kondoleon, **a.g.e.**, 1995, s. 221.

¹⁸¹ H. Joyce, "A Mosaic from Gerasa in Orange, Texas, and Berlin", **RömMitt**, Vol. 87, 1980, s. 318.

¹⁸² G. Lopez Montegudo, "The Triumph of Dionysus in Two Mosaics in Spain", **Assaph**, Faculty of the Arts at Tel Aviv University, Vol. 4, 1999, s. 39.

¹⁸³ G. Koch, **Roma İmparatorluk Dönemi Lahitleri**, (Çev. Z. Zühre İlkögen), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2001, s. 81.

libasyonu yapan mainad, sarhoş Silenos ve dans eden Pan'dan oluşan Dionysos alayı, Tanrı'nın etrafında zaferi coşkuyla kutlarken resmedilmiştir.¹⁸⁴

Roma dönemi mozaik sanatında Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü sahnesinin resmedildiği mozaik eserler, imparatorluk topraklarının her köşesinde karşımıza çıkmaktadır. II. yüzyıldan itibaren Anadolu ve Doğu Akdeniz coğrafyasında görülen sahne, III. yüzyıl ile birlikte Kuzey Afrika ve Avrupa'da görünmeye başlar.

Roma dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında zafer sahnesinin görüldüğü kentler; Antakya, Zeugma, Nea Paphos (Kıbrıs), Sepphoris (İsrail) ve Gerasa (Ürdün) 'dır. III. yüzyıla ait Sepphoris örneği dışında diğer örnek eserlerin hepsi II. yüzyıla tarihlendirilmektedir.¹⁸⁵ Zafer sahnelerinde dikkat çeken başka bir ortak yön ise sahnelerin tümü evlerin triclinium zeminlerini süslemektedir. Genellikle şölen yemeklerinin yenildiği ve keyifli anların yaşandığı triclinium'larda yer alan Dionysos betimlemeleri, bir bakıma şarabın mucidi, bolluk ve mutluluğun tanrısı Dionysos'a duyulan saygının, renk ve desen aracılığı ile dışavurumudur.

Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü sahneleri, Antakya ve Nea Paphos örneklerinde triclinium'un hemen girişinde diğer bir deyişle T biçimli alanın yatay kısmında resmedilmiş iken Sepphoris, Gerasa ve Zeugma örneklerinde emblema biçiminde mekanın merkezinde yer almıştır. Sepphoris¹⁸⁶ ve Nea Paphos¹⁸⁷ örneklerinde sahneler nerdeyse triclinium eşiğinde resmedilerek şölen odasına adını atan konukların ilkin Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü sahnesi ile göz göze gelmesi sağlanmıştır. Her iki örnekte de figürlerin yüzleri, Antakya Atrium Evi'ndeki Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması sahnesinde olduğu gibi giriş açıklığına dönük resmedilmiştir (**Şekil 46**).

¹⁸⁴ Parrish, **a.g.e.**, 1981, s. 55.

¹⁸⁵ Kondoleon, **a.g.e.**, 1995, s. 219.

¹⁸⁶ Sepphoris'te sahne, Dionysos konulu 15 panodan oluşan emblemanın güneyindeki üç panonun ortasındakinde resmedilmiştir. Bkz. Meyers – Netzer - Meyers, **a.g.e.**, 1992, s. 40.

¹⁸⁷ Nea Paphos'da sahne T biçimli alanın yatay kısmında resmedilmiştir. T'nin dikey kısmında asma yaprakları,üzüm salkımları ve tavus kuşu motiflerinden oluşan floral süslemeler bulunmaktadır.

Antakya örneğinde de zafer sahnesi triclinium girişinde resmedilmiş olsa da figürlerin yüzleri tıpkı Zeugma örneğinde olduğu gibi kline’lerde oturan konuklara dönüktür. Bu sayede Sepphoris ve Nea Paphos’daki zafer sahneleri konuklar tarafından daha şölen odasına girerken, Antakya, Gerasa ve Zeugma’daki zafer sahneleri ise şölenle oturdukları yerden izlenebilmektedir.

Çok sayıda figürün yer aldığı beş zafer sahnesinden üçü önemli ölçüde tahrip olmuştur. Bu sebeple, Antakya ve Gerasa sahnelerinde çok sayıda figür yok olmuştur (**Şekil 44, 51**). Yarısından fazlası yok olan Sepphoris sahnesi diğerlerine kıyasla daha küçük ve az figürlü olduğundan oradaki kayıp fazla değildir (**Şekil 50**). Zafer sahneleri içinde en sağlam kalmış olanları Zeugma ve Nea Paphos örnekleridir. Her iki sahnede de figürlerin ve sahne kompozisyonunun tümü günümüze ulaşmıştır. Bu sahnelerden Nea Paphos sahip olduğu onbir figür ile beş zafer sahnesi içinde en figürlü sahnedir.¹⁸⁸ (**Şekil 46**). Sepphoris’te yarım olarak ele geçen Pompe adlı tasvir ise sahneler içinde en az figürlü olanıdır.

II ve III. yüzyılda çok rağbet gören Dionysos konulu lahitlerde işlenen Dionysos’un Hindistan Zaferi’nden Dönüşü sahnesi üç ana sınıfa ayrılmıştır. Bu sınıflandırmayı yapan Matz, tasnifine Dionysos’un arabasını ve onu çeken hayvanları esas almıştır. Buna göre, zafer sahnelerinden ilki panter ya da kaplan, ikincisi kentauros ve son sınıf ise fil arabalı olanlardır.¹⁸⁹ Araştırma sahamızdaki zafer sahnelerini bu tasnife göre değerlendirdiğimizde sahnelerin yarısından fazlası ilk gruba yani kaplan ya da panter arabalı zafer sahneleri sınıfına girmektedir. Dionysos’un kaplan ya da panterlerin çektiği bir biga¹⁹⁰ üstünde tek başına ya da Nike¹⁹¹ ile birlikte görüldüğü zafer sahneleri Antakya, Zeugma ve Nea Paphos’ta ele

¹⁸⁸ Figür sayısı daha fazla olan Gerasa sahnesinde figürlerin hepsi tek bir pano içinde yer almadığı için Nea Paphos örneği, en bol figürlü sahne kabul edilmiştir.

¹⁸⁹ Kondoleon, **a.g.e.**, 1995, s. 195.

¹⁹⁰ Biga, Eski Yunan ve Romalılarda iki at koşulan iki tekerlekli cenk ve zafer alayı arabalarıdır. Daha fazla bilgi için bkz. Saltuk, “ biga “, **a.g.e.**, 1997, s. 40.

¹⁹¹ Nike, ismi Zafer anlamına gelen bu tanrıça, Titan Palas ile Styks’in kızıdır. Çoğu zaman Zeus ya da Athena’nın ellerinde küçük bir figür olarak resmedilir. Olympia’nın ünlü Zeus heykeli ve

geçmiştir (**Şekil 53**). Aralarında coğrafi ve kültürel yakınlık olan Sepphoris ve Gerasa sahneleri ise ikinci sınıfın yani kentauros arabalı sınıfın ikonografik özelliklerini yansıtmaktadır. Fil ve deve gibi Hindistan ve Afrika'ya özgü egzotik hayvanların görüldüğü üçüncü sahnenin bir benzerine Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaikleri arasında rastlanılmamaktadır.

Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü'nü betimleyen mozaik eserler, birçok açıdan Roma dönemi lahit kabartmaları ile benzer özelliklere sahip görünse de mozaik sanatındaki zafer sahneleri kendilerine özgü bir kompozisyon ve anlatım dili geliştirmiştir. Lahit kabartmalarında Dionysos çoğu zaman sahnenin en sağında ya da solunda bulunurken mozaik eserlerde Tanrı genellikle sahnenin merkezinde resmedilmiştir.¹⁹² Antakya ve Nea Paphos'da Dionysos, panter ve kaplanların çektiği bir biga üstünde sahnenin merkezinde görülmektedir¹⁹³ (**Çizim 1**). Her iki sahnede de mainad, satyr, Pan ve Silenos gibi Dionysos alayının üyeleri Tanrı'nın iki yanında sıralanmışlardır. Bir başka panter (kaplan) arabalı sahne olan Zeugma örneğinde ise Dionysos bir biga üstünde Nike ile birlikte sahnenin en solunda resmedilmiştir. Zeugma örneğinde tanrı iki figürün arasında yani sahnenin merkezinde değildir.¹⁹⁴ Kentauros arabalı yani ikinci tipin özelliklerini gösteren Sepphoris ve Gerasa sahnelerinden Sepphoris örneğinde Dionysos, lahit tasvirlerinde görülen uygulamalara benzer biçimde sahnenin en sağında yer almıştır. Gerasa sahnesinde ise Hindistan fatihi Dionysos, Ariadne ile birlikte sahnenin merkezine yerleştirilmiştir.¹⁹⁵ (**Çizim 2**). Özetle, Zeugma ve Sepphoris gibi az figürlü sahneler dışında Hindistan zaferini betimleyen sahnelerin tümünde Dionysos, sahnenin merkezinde resmedilmiştir.

Dionysos sahnelerin tümünde panterler (kaplan) ya da kentauros'ların çektiği bir araba üstünde resmedilmiştir. Dionysos'u taşıyan panterli (kaplan) arabalar iki

Akropolis'teki Athene Parthenos heykellerinde bu figür, zaferi temsilen tanrı ile birlikte tasvir edilmiştir. Daha fazla açıklama için bkz. Fink, "Nike", **a.g.e.**, 2004, s. 295.

¹⁹² Kondoleon, **a.g.e.**, 1995, s. 193.

¹⁹³ Levi., **a.g.e.**, 1947, s. 93.

¹⁹⁴ Önal, **a.g.e.**, 2003, s. 18.

¹⁹⁵ Irmgard Kriseleit, **Antike Mosaiken**, Berlin, 1985, s. 19.

tekerlekli iken kentauros'lu arabalar dört tekerleklidir¹⁹⁶ (**Şekil 52**). Bazı sahnelerde arabayı çeken panter veya kentauros'ların başlarını geriye dönerek Dionysos'a baktıkları görülmektedir. Nea Paphos sahnesinde Silenos'un komuta ettiği panterlerden biri lahit sahnelerinde olduğu gibi başını geriye çevirerek Tanrı'ya bakmaktadır¹⁹⁷ (**Şekil 48**). Gerasa ve Sepphoris örneklerinde ise lyra çalan kentauros yüzünü Dionysos'a dönmüştür. Tanrı genellikle araba üstünde tek başına bulunmaktadır. Ancak Gerasa örneğinde Ariadne, Zeugma sahnesinde ise Nike figürü araba üstünde Dionysos ile birlikte görülmektedir. Daha çok Sabratha (Libya), Sousse (Tunus) ve El Jem (Tunus) gibi Kuzey Afrika kentlerinde ele geçen zafer sahnelerinde görülen Nike figürüne, Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaikleri içinde sadece Zeugma kentinde rastlanılmıştır. Zeugma'daki sahnede Nike, panterlerin çektiği arabanın dizginlerini tutmaktadır. Bu sahnede Dionysos tıpkı Kuzey Afrika zafer sahnelerinde olduğu gibi araba üstünde ayakta durmaktadır (**Şekil 54**). Tanrı bu sahnede giyiniktir ve sağ elinde dik duran bir thyrsos taşımaktadır. Anadolu ve Doğu Akdeniz coğrafyasındaki diğer zafer sahnelerinde Dionysos daima belden yukarısını çıplak bırakan bir himation giymektedir. Yarı giyinik Tanrı sahnelerin tümünde sağ elinde bir thyrsos taşımaktadır. Dionysos'un sol eli sahnelerin çoğunda boş iken Sepphoris sahnesinde küçük bir içki kabı taşımaktadır. Nea Paphos, Antakya, Gerasa ve Zeugma sahnelerinde ise elinde içki kabı olmamasına rağmen Dionysos'un sabit ve melankolik bakışları Tanrı'nın içkili olduğunu göstermektedir.¹⁹⁸

Dionysos'un başında zafer sahnelerinin tümünde asma veya sarmaşık yapraklarından oluşan bir taç bulunmaktadır. Zeugma ve Sepphoris örneklerinde ise bu yapraklı taca bir de hale eklenmiştir.

Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü sahnelerinde Dionysos ile birlikte görülen figürler sırasıyla mainadlar veya bakkha'lar, satyrler, kentauros'lar, Pan, Silenos, Ariadne, Nike ve Hindistan'dan getirilen kölelerdir. Bu figürlerden mainadlar, Anadolu ve Doğu Akdeniz'de ele geçen zafer sahnelerinde en çok

¹⁹⁶ Joyce, **a.g.e.**, 1980, s. 318.

¹⁹⁷ Kondoleon, **a.g.e.**, 1995, s. 213.

¹⁹⁸ **y.a.g.e.**, s. 213.

görülen kahramanlardır. Sepphoris örneği hariç sahnelerin tümünde mainadlara rastlanılmaktadır. Genellikle khiton ve peplos giyen bu figürler, her bir sahnede başka bir görev üstlenmiştir. Mainadların en çok görüldüğü Nea Paphos örneğinde sahnenin en solundaki mainad figürü bütün mainadlar içinde en ilgi çekenidir. Sağ elinde ucu kozalaklı bir thyrsos taşıyan mainad sol elinde ise başka bir yerde benzeri olmayan kültürel bir obje taşımaktadır¹⁹⁹ (Şekil 47). Michaelides ve Daszewski bu kare tabanlı ve konik gövdeli objeyi eserlerinde üstün körü bir yaklaşımla bir *cista mystica*²⁰⁰ biçiminde tanıtmışlardır.²⁰¹ Oysa Kondoleon, bu objenin bir liknon²⁰² olabileceğini iddia etmektedir.²⁰³ Lahit kabartmaları ve Antakya sahnesinde görülen *cista mystica*'nın etrafı yılanlarla sarılı ve ağzı hafif açık bir sepet olduğu düşünüldüğünde, mainad kadının sol elinde taşıdığı bu objenin bir liknon olduğunu düşünmek daha yerinde olacaktır. Nea Paphos sahnesinde dikkat çeken bir başka mainad ise sağ elinde taşıdığı yayvan bir libasyon kabıyla Tanrı adına saçı yapmaktadır. Nea Paphos sahnesinde görülen bu liknon taşıyan ve libasyon yapan mainadlara diğer sahnelerde rastlanılmamaktadır. Nea Paphos örneğindeki son mainad ise bir *kymbalistris*²⁰⁴ biçiminde resmedilmiştir. Zeugma sahnesinde de Dionysos'un arabasının önünde ilerleyen mainad figürü kymbalon çalarken betimlenmiştir.²⁰⁵ Zafer sahnelerinde mainadlar çoğu zaman bir müzik aleti çalarak coşkuyla dans ederken tasvir edilmiştir. Mozaik ya da kabartma zafer sahnelerinde mainadların en sık çaldığı enstrümanlar, kymbalon ve tympanum gibi vurmali sazlardır.²⁰⁶ Zafer sahnelerinin pek çoğunda aulos (üflelemeli) ve lyra (yaylı) gibi

¹⁹⁹ Kondoleon, **a.g.e.**, 1995, s. 195.

²⁰⁰ Erginleme törenlerinde özel bir anlamı olan kültürel eşyaların konulduğu yılanlarla sarılı kapaklı hasır sepet. Bkz. Walter Burkert, **İlkçağ Gizem Tapıları**, (Çev. Sina Şener), İmge Kitabevi, Ankara, 1999, s. 188.

²⁰¹ Daszewski - Michaelides, **a.g.e.**, 1988 (b), s.20

²⁰² Dionysos kültüründe bolluk ve bereketi simgeleyen içine fallus yerleştirilen ve üstü bir bez ile örtülü harman sepeti. Bkz. Burkert, **a.g.e.**, 1999, s 189.

²⁰³ Kondoleon, **a.g.e.**, 1995, s. 195.

²⁰⁴ Kymbalon adlı metal zilleri birbirine vurarak çalan kimse. Bkz. Saltuk, "Kymbalon", **a.g.e.**, 1997, s. 108.

²⁰⁵ Önal, **a.g.e.**, 2003, s. 18.

²⁰⁶ Bu sazlar, nefes ve dikkat gerektirmediğinden Bakkha'ların soluksuz danslarını yaparken çalabileceği en uygun enstrümanlardır.

dikkat ve tecrübe gerektiren sazları ise satyrler ve Tanrı'nın arabasını çeken kentauros'lar çalmaktadır. Zafer sahneleri içinde enstrüman çalan diğer mainad figürlerine Antakya ve Gerasa sahnelerinde de rastlanılmaktadır. Antakya örneğinde koca bir kantharos'u taşımaya çalışan Pan figürünün sağında yer alan mainad kadını bir *tympanistria*²⁰⁷ biçiminde resmedilmiştir. Sahnede mainad sol elinde kenarları süslü bir tympanum taşımaktadır.²⁰⁸ Antakya sahnesinde dikkat çeken diğer mainad figürü ise bir kraterphoros'tur.²⁰⁹ Sahnenin en solunda omzunda büyük bir krater taşıyan bu mainad, zafer sahnelerinin genel figür repertuarına pek uymamaktadır. Zafer sahnelerinde genellikle krater, Nea Paphos sahnesinde de olduğu gibi satyrler tarafından taşınmaktadır. Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaiklerindeki zafer sahnelerinin nerdeyse tümünde görülen mainadların genellikle başlarında asma ya da sarmaşık yapraklarından oluşan çiçekli bir taç bulunmaktadır. Bazen liknon ve meşale benzeri kültürel objeler taşıyan mainadlar, çoğu sahnede tympanum veya kymbalon çalarak dans eden figürler biçiminde resmedilmiştir.

Zafer sahnelerinde mainadlar kadar sık resmedilen bir başka figür ise satyrlerdir. Ancak, Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaiklerindeki zafer sahnelerinde satyr figürüne Nea Paphos ve Gerasa sahneleri dışında pek rastlanılmamaktadır. Nea Paphos'daki satyr figürlerinden ilki bir *aulistrios*²¹⁰ biçiminde resmedilmiştir. Kahraman elindeki uzun flütü Dionysos'a doğru keyifle üfleemektedir. Sahnedeki ikinci satyr ise Antakya'daki zafer sahnesinde görülen mainad figürü gibi sol elinde iri bir krater taşıyarak Dionysos'u takip etmektedir. Kahraman burada sol ayağını Dionysos'un arabasına dayayarak elindeki krateri taşımak için güç toplamaya çalışmaktadır. Kısa bir eteklik giyen satyr sağ elinde içi şarap dolu bir tulum taşımaktadır.²¹¹ Gerasa sahnesinde ise birden fazla satyr resmedilmiştir.²¹² Bu satyrlerden ilki, beş panodan oluşan Gerasa sahnesinin birinci panosunda yer

²⁰⁷ Tympanum adı verilen tef benzeri enstrümanı çalan kimse. Bkz. Dürüşken, **a.g.e.**, 2000, s. 203.

²⁰⁸ Levi, **a.g.e.**, 1947, s. 93.

²⁰⁹ Krater taşıyan kimse. Daha fazla bilgi için bkz. Kondoleon, **a.g.e.**, 1995, s. 193.

²¹⁰ Aulos adı verilen şenlik flütünü çalan kimse. bkz. Kondoleon, **y.a.g.e.**, s. 193.

²¹¹ Daszewski - Michaelides, **a.g.e.**, 1988 (b), s. 20.

²¹² Joyce, **a.g.e.**, 1980, s. 312.

almaktadır. Sol elinde bir *pedum*²¹³ taşıyan satyr, muziplik yaparak Silenos'un bindiği eşeğin kuyruğunu kaldırmaktadır.²¹⁴ Birinci panoda yer alan diğer satyrler ise sarhoş Herakles'i ayakta tutmak ve onun atribülerini taşımak için çabalamaktadırlar. Gerasa sahnesindeki diğer iki satyr ise Dionysos ve Ariadne'nin de yer aldığı beşinci panoda resmedilmiştir. Burada iki satyr, kentaurosların çektiği bir geçit arabasında sağ tarafa doğru ilerleyen Dionysos'u arkasından takip etmektedir. Satyrler zafer sahnelerinde çoğu kez erkekliklerini örten hayvan derisinden yapılmış kısa bir eteklik giymektedir. Genellikle *pedum* ve krater taşıyan, enstrüman olarak aulos çalan bu hareketli figürler çoğunlukla koyu tenli ve çıplak ayaklı resmedilmiştir.

Kentauros'lar, zafer sahnelerinde mainadlar ve satyrler gibi çokça görülen kahramanlardır. Bu yarı at, yarı insan olan mitolojik varlıklara beş örnek eserin ikisinde rastlanılmaktadır. Bu eserler, coğrafi ve kültürel yakınlığından dolayı etkileşim içinde olan Sapphoris ve Gerasa kentlerinde ele geçmiştir. Her iki zafer sahnesinde de kentauros'lar, Dionysos'un arabasını çekmektedirler.²¹⁵ Ancak Gerasa sahnesinde Dionysos yalnız değildir. Tanrı'nın yanında Ariadne yer almaktadır.²¹⁶ Kentauros'ların başlarında asma yapraklarından oluşan bir taç bulunmaktadır. Bu iyi huylu ve yetenekli varlıklar sahnelerin her ikisinde de birer enstrüman çalmaktadır. Herakles ve Akhilleus gibi birçok kahramana lyra çalmayı öğreten bu yetenekli varlıklar, iki zafer sahnesinde de lyra ve aulos çalarken resmedilmiştir.²¹⁷ Lyra çalan kentauros, her iki sahnede de başını geriye çevirerek Dionysos'a bakmaktadır. Kentauros bu hareketi ile sanki Dionysos'un memnuniyetini ölçmek ister gibidir. Genellikle kırsal alanlarda yaşayan kentauros'ların tenleri de tıpkı satyrler gibi koyu renklidir. Özellikle Sapphoris sahnesinde kentauros'lar ile Dionysos'un tenleri arasındaki renk farkı belirgin biçimde vurgulanmıştır.

²¹³ Genellikle çobanlar tarafından kullanılan ucu kıvrık asa. Daha fazla bilgi için bkz. Smith, "Pedum", **a.g.e.**, 1842, s. 732.

²¹⁴ Michele Piccirillo, **The Mosaics of Jordan**, Amman, 1992, s. 283.

²¹⁵ Meyers - Meyers - Weiss, **a.g.e.**, 1996, s. 112.

²¹⁶ Piccirillo, **a.g.e.**, 1992, s. 283.

²¹⁷ Joyce, **a.g.e.**, 1980, s. 324.

Zafer sahnelerinin en sempatik kahramanı elbette ki Pan'dır. Birçok lahit kabartmasında cista mystica üstünde zıplayacak kadar ileri giden Pan, genellikle panter ya da kaplanları yöneterek Dionysos'un arabasına önderlik etmektedir.²¹⁸ Örnek eserler arasında bu neşeli kahramana, sadece Nea Paphos, Antakya ve Gerasa sahnelerinde rastlanılmaktadır. Ne var ki, bu hareketli varlık bu üç sahnenin üçünde de farklı biçimlerde resmedilmiştir. Örneğin Gerasa sahnesinde bir keçi sırtında, Antakya'da koca bir kantharos'u taşıırken ve Nea Paphos'da ise sağ elinde kalkan²¹⁹ benzeri bir cisim ile zıplarken tasvir edilmiştir (**Şekil 47**). Pan zafer sahnelerinin tümünde dağınık saçlı, sakallı ve boynuzlu resmedilmiştir. Keçi sırtında ayakları yerden kesik betimlenen Gerasa sahnesi dışında diğer sahnelerde Pan'ın keçi toynağı biçimindeki ayakları altında kalın gölgeler mevcuttur. Bu gölgeler sayesinde Pan'ın zıplayarak zeminden yükseldiği vurgulanmıştır.²²⁰ Pan, bütün betimlerinde belden aşağısı keçi postuna bürünmüş biçimde resmedilmiştir. Kentauroslar gibi kırsal alanlarda yaşamayı seven kahramanın teni tıpkı onlar gibi esmerdir.

Zafer sahnelerinin en az Pan kadar eğlendirici olan başka bir figürü de Silenos'tur. Bu iri göbekli, yarı sarhoş kahraman sadece Gerasa, Nea Paphos ve Antakya sahnelerinde görülmektedir. Fakat Antakya sahnesindeki Silenos kılığındaki figürü D. Levi, bir mainad kadını olarak tanıtmıştır.²²¹ Silenos, Gerasa sahnesinde baş kısmı tahrip olmuş dört ayaklı bir hayvanın sırtında betimlenmiştir. Ancak lahit kabartmalarındaki Silenos figürleri gözden geçirildiğinde bu hayvanın bir eşek olduğunu söylemek mümkün görünmektedir.²²² Nea Paphos sahnesinde ise Silenos, tıpkı Gerasa örneğindeki gibi bir hayvanın sırtında resmedilmiştir. Fakat bu kez, Silenos'un sırtında gezdiği hayvan Dionysos'un arabasını çeken panterlerden biridir.

²¹⁸ Kondoleon, **a.g.e.**, 1995, s. 206.

²¹⁹ Gerçekte Pan'ın kalkan ile görüldüğü tek bir sahne yoktur. Burada Pan'ın elinde tuttuğu başarısızca resmedilmiş bir tympanum'dan başka bir şey değildir. Kondoleon'a göre mozaik sanatçısı, lahit tasvirlerinde gördüğü tympanum çalan Pan'ı, yanlış yorumlayarak kalkan taşıyan bir Pan biçiminde yansıtmıştır. Daha fazla bilgi için bkz. **y.a.g.e.**, s. 205.

²²⁰ **y.a.g.e.**, s. 205.

²²¹ Levi., **a.g.e.**, s. 93.

²²² Piccirillo, **a.g.e.**, 1992, s. 283.

Silenos bu sahnede Dionysos'un arabasına öncülük yapmak gibi genellikle Pan'ın yürüttüğü bir görevi üstlenmiştir. Bir bakıma sanatçı Silenos'a yüklediği bu yeni görev ile yaşlı kahramanın Dionysos'un hamisi ve akıl hocası olduğunu vurgulamak istemiştir. Silenos zafer sahnelerinde tümünde şişman, açık alınlı ve sakallı resmedilmiştir.

Roma dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaiklerindeki zafer sahnelerinde az görülen figürler ise Nike, Hindistan'lı köleler ve Ariadne'dir. Bu kahramanların her biri farklı eserlerde sadece bir kez görülmüştür. Kanatlı bir kadın görünümündeki Nike figürüne sadece Zeugma sahnesinde rastlanılmaktadır. Daha çok Kuzey Afrika'daki zafer sahnelerinde görülen Nike, diğer örnek eserlerde hiç betimlenmemiştir. Dionysos'un Hindistan'dan beraberinde getirdiği esmer tenli köle figürleri yalnızca Nea Paphos sahnesinde görülmektedir. Sayıları üç olan bu köleler elleri ve ayakları bağlı bir biçimde resmedilmiştir. Kölelerin yüzlerinde af dileyen, üzüntülü bir ifade vardır. Özellikle kymbalon çalan mainad ile aulos üfleyen satyr'in ortasında kalan kölenin yüzündeki hüznü ifade ile çalgıcıların coşkusu arasında anlamlı bir karşıtlık görülmektedir (**Şekil 49**).

Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaikleri arasında sıkça tasvir edilen Ariadne zafer sahnelerinin yalnızca bir tanesinde görülmektedir. Gerasa'daki eserde genç ve güzel kadın, kentaurosların çektiği dört tekerlekli bir arabada Dionysos ile birlikte resmedilmiştir. Bu sahnede Ariadne, savaş ve şarap yüzünden halsiz düşen Dionysos'un başını omzuna dayayarak yorgunluğunu gidermeye çalışmaktadır²²³ (**Şekil 52**).

²²³ Joyce, a.g.e., 1980, s. 318.

3.7 DIONYSOS İLE ARIADNE

Dionysos ile Ariadne konusu antikçağ sanatında M.Ö. VI. yüzyıldan itibaren sevilerek betimlenmiştir. Duvar ve vazo resimlerinde, lahit kabartmalarında ve sikkelerde sıklıkla tasvir edilen bu konu, Roma dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında da çokça resmedilmiştir. Ancak Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında görülen Ariadne ve Dionysos sahneleri arasında hiçbir zaman konu, kompozisyon, mekan ve figür repertuarı açısından bir bütünlük olmamıştır. Değişik coğrafyalarda ve farklı yüzyıllarda var edilen bu sahneler, çoğu zaman kendilerine özgü bir üslup ve tasvir anlayışı ile betimlenmiştir.²²⁴

Dionysos ile Ariadne betimlemelerinde tek bir tipin geliştirilememiş olmasında Ariadne ile ilgili mitsel anlatımların karmaşık epizodik düzeni ve tutarsız yapısı etkili olmuştur. Bir de buna antik ozan ve yazarların birbirleri ile çelişen aktarımları eklenince sanatçının işi bir hayli zorlaşmıştır. Daha en başta Homeros ile Hesiodos'un arasında Ariadne'nin kimliği ve ölümü hakkında çelişen anlatımlara rastlanılmaktadır.²²⁵ Daha sonraki Ovidius ve Nonnos gibi Roma dönemi ozanlarının mitsel öyküyü ele alışlarında da benzer çelişkiler sürmüştür. Bu yüzden, Dionysos ile Ariadne konusunu ele alan her sanatçı, yeni bir sahne kompozisyonu yaratmıştır. Her sanatçı, betimlediği sahnede mitsel öykü ile ilgili çeşitli anlatımlardan edindiği kendi çıkarsamalarını ve imgelemelerini yansıtmıştır.

Roma dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında karşılaşılan Dionysos ve Ariadne konulu eserler, betimledikleri sahneler açısından üç ana gruba ayrılmaktadır. Bunlar sırasıyla, Dionysos ile Ariadne'nin Naksos Adası'nda karşılaşmasını, Dionysos ile Ariadne'nin düğün şölenini ve Dionysos ile Ariadne'nin baş başa oldukları anı betimlemektedir. Ne var ki, bu üç ana grup altında

²²⁴ Levi., a.g.e., 1947, s. 145.

²²⁵ Homeros, *Odysseia* adlı eserinde Minos kızı Ariadne'nin Naksos (Dia) adasında Artemis tarafından öldürüldüğünü ve bu olaya Dionysos'un da tanık olduğunu yazmaktadır. Bkz. Homeros, *Odysseia*, Can Yayınları, (Çev. Azra Erhat, A. Kadir), İstanbul, 1992, XI. Kitap, 322 - 325. satır.

sınıflandırılan sahneler arasında bile kompozisyon ve figür repertuarı açısından belirgin bir bütünlük yoktur.

Anadolu ve Doğu Akdeniz coğrafyasında Dionysos ile Ariadne efsanesinin betimlendiği eserlere Antakya, Zeugma, Efes, Sepphoris (İsrail) ve Shahba (Suriye) kentlerinde rastlanılmıştır. Ayrıca günümüzde Miho müzesinde sergilenen Dionysos ile Ariadne'nin Naksos Adası'nda karşılaşmasını betimleyen bir eserin de Suriye'de yapıldığı tahmin edilmektedir.²²⁶ Ancak III veya IV. yüzyıla tarihlendirilen bu eserin Suriye'nin hangi kentinde var edildiğine dair kesin bir bilgi mevcut değildir.²²⁷ Bu yüzden esere sergilendiği müzeye istinaden Miho mozaiği ismi verilmiştir.²²⁸ (**Şekil 62**).

Dionysos ve Ariadne konulu eserlerin en erken tarihlileri Antakya ve Zeugma'da II. yüzyıl sonu ya da III. yüzyılın ilk yarısında yapılmıştır.²²⁹ İsrail ve Suriye coğrafyasındaki eserler ise daha ileriki bir döneme III. yüzyıl sonu ve IV. yüzyıl başına tarihlendirilmektedir.²³⁰ Anadolu ve Doğu Akdeniz'de Dionysos ile Ariadne'yi tasvir eden yedi sahneye rastlanılmıştır. Bunlardan ikisi Dionysos ile Ariadne'nin Naksos Adası'nda karşılaşmasını, üçü evlilik törenlerini ve iki tanesi de tanrısal çiftin baş başa kaldıkları anı resmetmektedir. Bu eserler içinde figür sayısı en fazla olanları, Zeugma, Sepphoris ve Shahba - Philippopolis'te ele geçen Dionysos ile Ariadne'nin evliliğini betimleyen düğün sahneleridir. En az figürlü olanı ise Zeugma ve Efes'deki Dionysos ile Ariadne'nin yan yana resmedildiği eserdir.

²²⁶ Miho Müzesi, Erişim Tarihi: 15.04.2006,

<http://www.miho.or.jp/booth/html/doccon/00001190e.htm>

²²⁷ P. Canivet - J. P. Darmon, "Dionysos et Ariane", **MonPiot**, Vol. 70, 1989, s. 1 - 28.

²²⁸ Bu isim, daha önce başka bir kaynakta kullanılmamıştır. Suriye'den bir Roma dönemi mozaiği gibi göndermelerle bahsedilen eser, bu çalışmada Miho mozaiği biçiminde anılacaktır.

²²⁹ S. Campbell - E. Csapo - R. Ergeç, "New Mosaic", **The Twin Towns of Zeugma on the Euphrates: Rescue Work and Historical Studies**, ed. David Kennedy, Portsmouth, 2003, s. 115.

²³⁰ Janine Balty, **Mosaïques Antiques de Syrie**, Bruxelles, 1977, s. 50.

Dionysos ile Ariadne konulu sahneler, içinde eğlence ve aşk temaları içeren betimlemeler olduğundan daha çok evlerin triclinium'larında yer almıştır.²³¹ Roma döneminde özellikle Pompei ve Herculaneum evlerinin triclinium duvarları, Dionysos ve Ariadne'nin Naksos Adası'nda karşılaşması ve düğün sahneleri ile süslenmiştir. Doğu Akdeniz ve Anadolu coğrafyasında da benzer anlayış ile evlerin triclinium'larının zeminleri genellikle Dionysos konulu mozaik eserlerle tezyin edilmiştir.

Araştırma sahasındaki örnek eserlerin çoğunluğu (üç tanesi) Dionysos ile Ariadne'nin düğün epizodunu betimlese de Dionysos ile Ariadne'nin Naksos Adası'nda karşılaşması epizodu, Roma sanatının genelinde daha çok rağbet görmüştür. Dionysos ile Ariadne'nin Naksos Adası'nda karşılaşması sahnesine, araştırma sahasında Antakya ve Suriye kökenli bir eser olan Miho mozağinde rastlanılmaktadır. Dionysos ile Ariadne konulu sahnelerin en erken tarihlilerinden birisi olan Antakya örneği, II. veya III. yüzyılda Dionysos ve Ariadne Evi'nin triclinium zeminini süslemiştir²³² (**Şekil 55**). Miho mozaiği ise Antakya ekolünün tüm seçkin özelliklerini yansıtan bir geç dönem eserdir. Bu sahne ise III. veya IV. yüzyıla tarihlendirilmektedir ve kare biçimli eser muhtemelen bir Roma villasının triclinium zemininde yer almıştır.²³³

Dionysos ile Ariadne'nin Naksos Adası'nda karşılaşması epizodu ile ilgili antik ve modern kaynaklarda verilen bilgiler birbirleri ile çelişen ifadeler içermektedir. Mitolojik kaynaklarda Naksos Adası'na Theseus tarafından getirilen Ariadne'nin daha sonra adada niçin tek başına kaldığı sorusuna farklı açıklamalar getirilmiştir. Bazı kaynaklarda Theseus'un başka bir kadını sevdiği için Ariadne'yi terk ettiği bazılarında ise Theseus'u böyle davranmaya tanrıların zorladığı yazılmıştır. Çünkü kader tanrıları Theseus'un Ariadne ile evlenmesine razı olmamışlardır.²³⁴ Ancak Helenistik dönemden itibaren ozanlar ve tasvir sanatçıları

²³¹ Dunbabin, **a.g.e.**, 2003, s. 8.

²³² A. Demir, **a.g.e.**, 1996, s. 46.

²³³ Canivet - Darmon, **a.g.e.**, 1989, s. 1.

²³⁴ Grimal., "Ariadne", **a.g.e.**, 1997, s. 94 - 95.

Theseus'u zavallı prensesi uykusunda bırakıp kaçan vefasız bir aşık olarak tasvir etmeyi daha çok tercih etmişlerdir.²³⁵ Ariadne'nin terk edilmesinin nedenleri ne olursa olsun efsanenin devamında güzel prenses uykusundan uyanır ve Theseus'un ufukta ilerleyen gemisinin arkasından ağlayan gözlerle bakmaya başlar. Ne var ki Ariadne'nin terk edilme acısı çok uzun sürmez. Hindistan seferinden dönerken Naksos Adası'na dinlenmek için uğrayan Dionysos ve alayı Ariadne'nin karşısına çıkar.²³⁶ Daha sonra genç kadının güzelliği ile büyülenen Tanrı, prensesle evlenir ve onu Olympos'a götürür. Dionysos, düğün hediyesi olarak Ariadne'ye bir altın taç hediye etmiştir. Ovidius'a göre daha sonra bu tacı Dionysos gökyüzüne fırlatmış ve tacın gökyüzünde ışıltılı parlayan bir takım yıldızı olmasını sağlamıştır.²³⁷ *Corona borealis* adı verilen bu takım yıldızı gökyüzünde çömelen Herakles ile yılan tutan adam takım yıldızlarının arasında yer almaktadır.²³⁸ Ariadne ile Dionysos'un evliliklerinden Oinopion, Thoas, Stapylos, Latromis ve Tauropos dünyaya gelmiştir.²³⁹

Dionysos ile Ariadne'nin Naksos Adası'nda karşılaşması sahnelerinde Ariadne çoğu zaman sahnenin sağ köşesinde uyurken resmedilmiştir. Bu epizodun betimlendiği Roma dönemi lahit kabartmaları ve duvar resimlerinde Ariadne'nin bazen sırtı seyirciye dönük resmedilmişse de örnek eserlerin ikisinde de Ariadne'nin yüzü seyirciye dönüktür. Roma dönemi lahit kabartmaları ve duvar resimlerinde genellikle Ariadne yarı çıplak ve göğüsleri açıkta resmedilmiştir. Oysa Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaiklerinde sanatçılar Ariadne'yi tümüyle giyinik resmetmişlerdir. Hatta Antakya (II.- III.yy.) sahnesinde sanatçı daha da ileri giderek uyuyan Ariadne figürünün saçlarını açık renkli bir eşarp ile örtmüştür.²⁴⁰ Bu durum o yıllarda dahi evlenilecek olan kadını kutsal gören ve çıplaklığı ahlaksızlık olarak algılayan doğu düşüncesini yansıtmaktadır.

²³⁵ Fink, "Ariadne", **a.g.e.**, 2004, s. 70.

²³⁶ Monteagudo, **a.g.e.**, 1999, s. 54.

²³⁷ Ovidius, **a.g.e.**, 1994, s. 188, VIII. kitap, 175 – 182. satır.

²³⁸ T. Bulfinch., Erişim: 15.04.2006, <http://www.homestead.com/JLStanley/DionysusAriadne.html>

²³⁹ Graves., **a.g.e.**, 2004, s. 122.

²⁴⁰ Levi., **a.g.e.**, 1947, s. 142.

Dionysos ile Ariadne'nin Naksos Adası'nda karşılaşması sahnelerini betimleyen örnek eserlerin ikisinde de Ariadne alçak ve kayalık bir tümseğin üstüne yarı uzanmış bir halde uyumaktadır. Ariadne'nin sağ kolu yere doğru düşmüştür. Sol kolu ise Antakya örneğinde uykunun verdiği bilinçsizlik haliyle boynu üstünde durmaktadır. Miho örneğinde ise güzel kadın başını, sol koluna dayamıştır. Ariadne'nin iki sahnede de sol ayağı sağ ayağının dirseğine doğru yönelmiş ve sağ ayağı ise ileri uzanmaktadır. Prenses, Antakya sahnesinde kısa kollu, Miho sahnesinde ise kolsuz bir khiton giymektedir. Her iki sahnede de kahramanın omuzlarından sarkan sarı ve kahverengi renkli bir himation, kalça ve dizlerini örtmektedir. Antakya sahnesinde Ariadne'nin saçlarında çiçek ve yapraklardan oluşan bir taç yer almaktadır. Tacin dışında açık renkli bir eşarp kahramanın saçlarının yarısını örtmektedir. Sağ köşede filizlenen bir dal parçası eşarbin bir kısmının önüne geçmiştir. Miho sahnesinde ise Ariadne'nin başında ne taç ne de eşarp bulunmamaktadır. Kahramanın kahverengi – sarı saçları ortadan ikiye ayrılarak iri bukleler halinde omzuna dökülmektedir.²⁴¹ Her iki sahnede de Ariadne'nin bileklerinde ve kollarında altın bilezikler bulunmaktadır.

Dionysos ile Ariadne'nin Naksos Adası'nda karşılaşması sahnelerinde Dionysos, uyuyan Ariadne'nin hemen ayak ucunda onu izlerken resmedilmiştir. Antakya örneğinde Dionysos tasviri oldukça harap durumdadır. Tanrı, sağ eli ile bir thyrsos'u uç noktasından tutmaktadır. Sol eli ise tanrının şaşkınlığını anlatır bir eda ile ileri uzanmıştır. Miho örneğinde ise Tanrı'nın sağ elinde thyrsos yerine baş aşağı tutulan bir içki kabı bulunmaktadır. Tanrı'nın havaya kaldırdığı kolu ve içki kabının baş aşağı duruşu, Dionysos'un Ariadne'nin güzelliği karşısındaki hayranlığını ifade etmektedir. Tanrı, uyuyan kadının çarpıcı güzelliği ile kendinden geçmiş ve elindeki şarap dolu kaseyi umursamaz olmuştur. Her iki sahnede de Dionysos'un başında yaprak ve çiçeklerden bir taç ve onun çevresinde iri bir hale bulunmaktadır. Ancak Dionysos'un kıyafetleri her iki sahnede birbirinden çok farklıdır. Antakya örneğinde Tanrı uzun kollu bir khiton ile onun üstüne mavi - yeşil renkli bir harmani giymektedir. Sağ bileğinde mavi renkli bir bilezik vardır. Tanrının sağ elinde dik tuttuğu thyrsus'u bir çam kozalağı ve bir yapraklı dal parçası süslemektedir. Bu

²⁴¹ Canivet - Darmon, 1989, s. 5.

yanyla Dionysos, Zeugma ve Kuzey Afrika'da görülen zafer sahnelerindeki giyimli Dionysos figürünü anımsatmaktadır (**Şekil 54**). Miho örneğinde ise Dionysos, belden yukarısını açıkta bırakan kahverengi – sarı renkli bir himation giymektedir. Tanrının bu sahnede yarı açık kıyafeti ve sol omzuna doğru hafifçe eğilen baş ifadesi Dionysos'un Sarhoşluğu sahnelerindeki sarhoş betimlemelerini hatırlatmaktadır. Yine Dionysos'un sarhoşluğu sahnelerinde olduğu gibi bu sahnede de Tanrı'nın açık ten rengi ile yanındaki Maron'un esmerliği arasında belirgin bir karşıtlık göze çarpmaktadır.²⁴² Başının üstünde Maron biçiminde adı yazılan bu yaşlı erkek figürüne Antakya sahnesinde rastlanılmamaktadır. Ancak, Dionysos ile Ariadne'nin tasvir edildiği merkezi sahnenin sağ kısmındaki panoda yaşlı bir erkek figürü betimlenmiştir. Dikkatli gözler ile sahnede olup bitenleri izleyen bu figür, doğuya özgü kıyafeti ile Silenos'u anımsatmaktadır. Bir elinde içki kabı, bir elinde kısa bir thyrso taşıyan bu yaşlı erkek figürü, muhtemelen Miho sahnesinde görülen Maron adlı kahramanın bir prototipidir. Her iki sahnede de yaşlı erkek figürünün başında bir taç ve elinde bir thyrso bulunmaktadır.

Dionysos ile Ariadne'nin Naksos Adası'nda karşılaşması sahnelerinin her ikisinde de görülen başka bir figür ise tanrısal çiftin arasında betimlenen Eros'tur. Miho sahnesinde kanatlı bir erkek çocuğu biçiminde resmedilen tanrının ismi başının üstünde büyük Yunan harfleri ile yazılmıştır.²⁴³ İki sahnede de Eros, Dionysos ile Ariadne figürlerinin arasında ileri uzanmış kolları ile uyuyan Ariadne'yi, Tanrı'ya işaret etmektedir. Bu yanyla Eros, Pompei duvar resimlerinde ve lahit kabartmalarında uyuyan Ariadne'yi tanrıya işaret eden Pan'ın yerini tutmaktadır. Karşılaşma ve düğün sahnelerinin tümünde görülen Eros figürü, bir bakıma Dionysos ile Ariadne arasındaki aşk ateşinin kişileştirilmiş halidir.

Miho örneğinde arka planda syrinks çalan Satyr figürü ile Antakya örneğinde sahnenin solundaki panoda tek başına resmedilen mainad kadını, iki sahne için ortak

²⁴² Dionysos'un Sarhoşluğu sahnelerinde Tanrı'nın yanında görülen yarı çıplak satyr figürünün ten rengi daima Tanrı'ninkinden koyu resmedilmiştir. Bu sayede Dionysos'un tanrısal tabiatı ve nuru vurgulanmıştır.

²⁴³ Canivet - Darmon, **a.g.e.**, 1989, s. 5.

olmayan figürlerdir. Syrinks çalan satyr figürü, Zeugma'daki düğün sahnesinde de sahnenin solunda yine arka planda resmedilmiştir.²⁴⁴

Özetle, Roma dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatındaki Dionysos ile Ariadne konulu sahneler içinde tanrısal çiftin Naksos Adası'nda karşılaşması epizodu sadece iki eserde betimlenmiştir. Bu eserler ikonografik anlatımı, figür repertuarı, sahne kompozisyonu ve perspektif detayları açısından benzerliklere sahip olsa da birçok açıdan birbirinden farklıdır. Sahnelerin ikisinde de arka planda peyzaj gerçekçi bir anlayışla tasvir edilmiştir. Doğanın betimlenmesinde perspektif, ışık ve gölge efektlerinden yararlanan ve bitkileri en ince ayrıntıları ile resmeden Antakya ekolü, kendine özgü gerçekçilik anlayışı ile Miho örneğini etkilemiştir.²⁴⁵ Bunun yanı sıra Antakya sahnesinde mimari öğeler çok başarılı kullanılmıştır. Sahnenin etrafına yerleştirilen mimari görünümlü çerçeve sayesinde başarılı bir illüzyon yaratılarak seyircinin mekan içinde başka bir mekanı izlemesi sağlanmıştır.

Dionysos ile Ariadne konulu sahneleri betimleyen örnek eserlerin yarısı Dionysos ile Ariadne'nin düğün şölenini resmetmiştir. Araştırma sahamızda görülen Dionysos ile Ariadne konulu altı eserin üç tanesinde betimlenen bu coşku ve eğlence dolu sahnenin en erken tarihli sine Zeugma'daki Dionysos ve Ariadne Mozaigi Evi'nde rastlanılmıştır (**Şekil 56**). II. veya III. yüzyıla tarihlendirilen bu sahne, tüm Ariadne konulu sahnelerin içinde en figürlü olanıdır.²⁴⁶ Diğer iki düğün sahnesinden Sepphoris'te olanı III.yüzyıla²⁴⁷, Shahba'daki ise IV. yüzyıla tarihlendirilmektedir.²⁴⁸ (**Şekil 59, 60**).

Roma sosyal ve siyasal hayatı için Dionysos ile Ariadne'nin düğün şölenini betimleyen sahnelerin özel bir anlamı vardır. Bu sahnelerde anlatılmak istenen

²⁴⁴ Campbell – Csapo - Ergeç, **a.g.e.**, 2003, s. 114.

²⁴⁵ Dunbabin, **a.g.e.**, 1999, s. 215.

²⁴⁶ Campbell – Csapo - Ergeç, **a.g.e.**, 2003, s. 109.

²⁴⁷ Meyers - Meyers - Weiss, **a.g.e.**, 1996, s. 111.

²⁴⁸ Janine Balty, **Mosaiques Antiques du Proche – Orient: Chronologie, iconographie, interpretation**, Besançon, 1995, s. 66.

sadece Dionysos'un ölümlü bir kadın ile olan aşk evliliği değildir. Gerçekte düğün sahneleri çoğu kez Dionysos'un enkarnasyonu olarak algılanan ya da gösterilen Roma imparatorlarının günlerce süren düğün şölenlerini yansıtır. İmparatorluğun her yerinde özel emirlerle tüm halkın kutlamak zorunda bırakıldığı bu kraliyet düğünlerinde imparatorlar çoğu zaman genç ve yakışıklı Dionysos, kraliçeler ise Ariadne ile özdeş tutulmuştur. II. yüzyılda tüm imparatorluk topraklarında günlerce kutlanan Marcus Aurelius ile Genç Faustina'nın düğünü buna en güzel örnektir.²⁴⁹

Bol figürlü düğün sahnelerinde figürlerin sahne içindeki yerleşim planları her eserde bir diğerinden farklıdır. En kalabalık sahneye sahip Zeugma örneğinde, Dionysos diğer figürlerin tam ortasında yer almaktadır. Sahnedeki Dionysos dışındaki on figür, Tanrı'nın iki yanında beşerli gruplar halinde sıralanmıştır. Sahnedeki figürlerin hareketleri, sanatçı tarafından izleyicinin dikkatini sahnenin merkezinde resmedilen Dionysos'a çekek biçimde düzenlenmiştir.²⁵⁰ Bu yanı sıra Zeugma sahnesi, II.yüzyılda Antakya, Gerasa ve Nea Paphos'da yapılan merkezi planlı zafer sahnelerinin figür yerleşim düzenini kullanmıştır (**Çizim 1**). Ariadne, Shahba örneğinde olduğu gibi Dionysos'un sağında resmedilmiştir. Oysa Sepphoris sahnesinde Ariadne, nerdeyse sahnenin en solunda yer alan Dionysos'un sol tarafında yer almıştır.

Örnek eserlerin tümünde Dionysos'un belden yukarısı çıplak resmedilmiştir. Tanrı'nın üzerindeki himation'un bir kısmı sahnelerin hepsinde içki yarışması sahnelerinde görüldüğü gibi Dionysos'un sol kolunda gevşek bir düğüm oluşturmuştur. Ariadne ise sahnelerin tümünde uzun kollu bir khiton giymektedir. Kolları ve dizleri örtülü olan Ariadne hatta Shahba eserinde, Antakya'daki karşılaşma sahnesinde görüldüğü gibi başında açık renkli bir eşarp ya da duvak ile betimlenmiştir. Sepphoris sahnesi dışında bütün sahnelerde Dionysos'un başında hale vardır. Ariadne'nin başında ise bir tek Shahba sahnesinde hale bulunmaktadır. Sahnelerin tümünde tanrısal çiftin başları asma yaprakları ve çiçeklerden oluşan bir taç ile süslenmiştir. Bunun dışında Zeugma ve Shahba sahnelerinde Ariadne'nin

²⁴⁹ Joyce, **a.g.e.**, 1980, s. 324.

²⁵⁰ Campbell - Csapo - Ergeç, **a.g.e.**, 2003, s. 109.

başında altın bir taç parlamaktadır. Bu altın taç, büyük bir olasılıkla Dionysos'un Ariadne'ye düğün hediyesi olarak verdiği ve daha sonra corona borealis takım yıldızına dönüşen efsanevi taçtır.

Örnek sahneler arasında Dionysos'un elinde taşıdığı objeler ya da atribüleri ile ilgili betimsel bir birlik sağlanamamıştır. Tanrı'nın sol elinde tuttuğu obje her sahnede başkadır. Dionysos, Zeugma sahnesinde bir içki kabı, Shahba'da ucu kurdelelerle süslü bir thyrsos ve Sepphoris sahnesinde ise pedum taşımaktadır. Tanrı'nın boşa kalan sağ eli ise Zeugma ve Shahba sahnelerinde Ariadne'nin arkasında kaldığı için görülmemektedir. Bu sahnelerde Dionysos sanki elini Ariadne'nin omzuna atmış gibi gözükmektedir. Aslında Tanrı'nın bu hareketi Shahba sahnesinde Ariadne'yi sevgiyle göğsüne doğru çekip kucaklamak, Zeugma sahnesinde ise Ariadne'nin, elinde mücevher sandığı ile gelen hizmetçilere bakmasını sağlamak içindir.²⁵¹

Örnek sahnelerdeki figürlerin yerleştirilmesinde her ne kadar Dionysos ya da tanrısal çiftin konumu önemli olmuşsa da sanatçılar, figürlerin birbirleri ile etkileşim içinde olmasına da özen göstermişlerdir. Bu sayede sahne içinde alt sahneler yaratmayı başarmışlardır. Bu uygulamanın en güzel örneklerine Zeugma sahnesinde rastlanılmaktadır. Eserde, sanatçı Dionysos ve Ariadne'nin dışındaki figürleri ikişerli gruplar halinde yan yana resmetmiştir. İzleyici bu ikili figürler arasında bir hareket ve eylem birliği olduğunu ilk bakışta hissetmektedir. Örneğin, tanrısal çiftin iki yanındaki hizmetçiler grubunun görevi gelin ve güveye hizmet etmektir. Sahnenin sağındaki biri yaşlı, diğeri genç iki erkek figürü ise şölendeki müzik ve şarkı işlerinden sorumludur. Fakat sahnenin solunda arka planda resmedilen syrinks çalan satyr ile evlilik tanrısı Hymenaios figürleri arasında diğeri figürlerdeki gibi benzer bir etkileşime rastlanılmamaktadır. Sanatçı bu kez Hymenaios'u sahnenin önüne çekerek evlilik tanrısı ile seyirci arasında bir etkileşim yaratmış ve seyirciyi sahnenin içine çekmeyi başarmıştır.²⁵² Figürler arasındaki etkileşimlerin benzerlerine Sepphoris ve Shahba eserlerinde de rastlanılmaktadır. Sepphoris'te sahnenin sağında resmedilen

²⁵¹ Campbell - Csapo - Ergeç, **a.g.e.**, 2003, s.109.

²⁵² Campbell - Csapo - Ergeç, **y.a.g.e.**, 2003, s. 109.

bir mainad ve iki satyr figürü birbirine benzer bir duruşla, tanrısal çifti gözetlemekte ve onlara hizmet etmek için hazır beklemektedir.²⁵³ Shahba örneğinde ise sahnenin önünde yer alan Herakles ve Eros figürü etkileşim içine girerek sanki sahne içinde yeni bir sahne yaratmışlardır. Buradaki kanatlı Eros figürü, içki yarışmasındaki Ampelos adlı çocuk figürünü, Herakles'in sarhoşluğu ise Tanrı'nın mağlubiyetini anımsatarak Antakya Atrium Evi'ndeki içki yarışması sahnesini akıllara getirmektedir. Shahba sahnesinin ön kesiminde resmedilen bu iki figür aynı zamanda esere derinlik de kazandırmıştır. Zeugma sahnesinde arka planda syrinks çalan satyr ile ön plandaki Eros figürleri de benzer bir görevi üstlenerek, Zeugma sahnesindeki perspektif etkiyi artırmaktadır.

Dionysos ile Ariadne'nin düğünü sahnelerinde tanrısal çiftin dışında en sık görülen figürlerin başında Eros ve Maron gelmektedir. Kanatlı bir erkek çocuğu kılığında resmedilen aşk tanrısına örnek düğün sahnelerinin tümünde rastlanılmaktadır. Eros, sahnelerin hepsinde tanrısal çiftin yakınında yer almıştır. Özellikle Sepphoris sahnesinde, aşk tanrısı tanrısal çiftin arasında Dionysos'u taçlandırırken betimlenmiştir. Dionysos'un yanından hiç ayırmadığı hatta Hindistan seferine bile yanında götürdüğü Maron ise düğün sahnelerinde sıklıkla görülen başka bir figürdür. Antik kaynaklarda Dionysos'un ölümlü oğlu bazen de torunu olarak tanıtılan kahramanın görünümü Silenos'a çok benzemektedir.²⁵⁴ Ne var ki, Miho mozaigi ve Shahba örneklerinde kahraman ismi ile birlikte resmedilmiştir. Yoksa Silenos'a özgü açık alınlı, sakallı, şişman ve yaşlı görünümünden dolayı Maron ile Silenos'u birbirinden ayırt etmek imkansız gözükmektedir.²⁵⁵

²⁵³ Meyers – Netzer - Meyers, **a.g.e.**, 1992, s. 49.

²⁵⁴ Homeros'un *Odysseia* adlı eserinde Maron, Euanthes'in oğlu yani baba tarafından Dionysos'un torunu olarak tanıtılmıştır. Homeros'a göre Odysseus, Maron ve ailesini talandan koruduğu için, Maron ona içimi tatlı ve de çok tesirli bir şarap armağan etmiştir. Odysseus, kyklops Polyphemos'u bu şarapla sarhoş ederek, onun elinden kurtulmayı başarmıştır. Daha fazla bilgi için bkz. Homeros, **a.g.e.**, İstanbul, 1992, IX. Kitap, 197. satır.; Euripides ise Maron'u doğrudan doğruya Dionysos'un oğlu olarak gösterir. Yazara göre Silenos ile Maron iki yakın yoldaştır. Nonnos'a göre Maron, Silenos'un oğlu ve Hindistan seferinde Dionysos'un yoldaşdır. Daha fazla bilgi ve karşılaştırma için bkz. Grimal., "Maron", **a.g.e.**, 1997, s. 471.

²⁵⁵ Campbell - Csapo - Ergeç, **a.g.e.**, 2003, s. 114.

Silenos görünümlü Maron düğün sahneleri içinde sadece Shahba örneğinde ismi ile birlikte resmedilmiştir.²⁵⁶ Ancak Zeugma sahnesindeki toga giyinmiş genç flütçüye eşlik eden yaşlı erkek figürünün de Maron olması mümkün görünmektedir. Antik kaynaklarda sesi kısılana dek şarkı söylediği söylenen Maron muhtemelen bu sahnede de aynı görevi üstlenmiştir. Sepphoris sahnesinde ise bu kahramana benzeyen herhangi bir figüre rastlanılmamıştır.

Dionysos ile Ariadne'nin düğünü sahnelerinde yer alan diğer figürler ise özellikle Sepphoris ve Zeugma düğün sahnelerinde öne çıkan Dionysos'un sadık yoldaşları mainadlar ve satyrlerdir. Zeugma ve Sepphoris'teki düğün sahnelerinde görülen mainadlar, tanrısal çiftin emrindeki hizmetçiler biçiminde resmedilmiştir. satyrlere ise karşılaşma ve düğün sahnelerinde ya şarap taşırken ya da syrinks çalarken görülmektedir. Zeugma düğün sahnesinde syrinks çalan satyr figürü, tıpkı Miho mozaiğindeki gibi figürlerin çok gerisinde ve sadece belden yukarısı görünecek biçimde resmedilmiştir.

Dionysos ile Ariadne konulu örnek eserler içinde Herakles'e sadece Shahba'daki düğün sahnesinde rastlanılmıştır. Belden yukarısı çıplak ve koyu tenli kahraman sahnede gürzü ile birlikte resmedilmiştir. Sarhoş tanrı, Dionysos ile Ariadne çiftinin ayak uçlarında Eros benzeri bir çocuk figürünün yanında yarı uzanmış bir biçimde betimlenmiştir. Kahramanın havaya kaldırdığı kolu ve yüz ifadesinden sarhoş ve öfkeli olduğu anlaşılmaktadır. Herakles'in bu duruşu Antakya ve Sepphoris'te resmedilen içki yarışması sahnelerini anımsatmaktadır. İçki yarışması sahnelerinde daima şarabın etkisiyle zor duruma düşen güçlü Herakles, Shahba sahnesinde de Dionysos'un ayakları dibinde resmedilerek, Dionysos'un güçlülüğünün vurgulanmasına hizmet etmektedir.

Dionysos ile Ariadne'nin düğünü sahnelerinde, Tanrı ile ilgili efsanelerde adı geçen kahramanların dışında alegorik anlama sahip bazı figürler de betimlenmiştir.

²⁵⁶ Balty, a.g.e., 1977, s. 50.

Bunların başında evlilik tanrısı Hymenaios²⁵⁷ ve aşk ateşini simgeleyen Pothos²⁵⁸ gelmektedir. Zeugma'daki düğün sahnesinde evlilik tanrısı sahenin solunda elinde bir meşale ile otururken resmedilmiştir. Sepphoris düğün sahnesinde de elinde meşale ile sahenin solunda tanrısal çifte doğru yaklaşan satyr figürü, evlilik tanrısı ile aynı görevi üstlenmiştir. Çocuk görünümlü Pothos ise Shahba sahnesinde tanrısal çiftin arasında resmedilmiştir. Bu sahnede de Pothos, düğün sahnelerinin tümünde görülen evlilik meşalesini taşımaktadır.²⁵⁹

Roma dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatındaki Dionysos ve Ariadne konulu sahnelerin son grubu olan Dionysos ile Ariadne'yi baş başa gösteren sahnelere, Zeugma ve Efes kentlerinde rastlanılmıştır.²⁶⁰ Zeugma sahnesinde tanrısal çift sanki taht benzeri bir cismin üstünde oturmaktadır (**Şekil 57**). Oldukça geç tarihli Efes eserinde (V. yüzyıl) ise Dionysos ve Ariadne, Batı dünyasındaki birçok duvar resmi ve lahit kabartmasında görüldüğü gibi portre tarzında baş başa resmedilmiştir²⁶¹ (**Şekil 58**).

Tanrısal çifti taht üstünde resmeden erken tarihli Zeugma sahnesinin (II - III. yüzyıl) benzerine Roma'nın batı coğrafyasında pek rastlanılmamaktadır. Ancak, M.Ö. I. yüzyılda Pompei'de yapılan Semele ve Dionysos'u yan yana gösteren yarım sahne, Zeugma sahnesini figür sayısı ve yerleşim düzeni açısından biraz anımsatmaktadır. Bu sahnede kadın ve erkek figürü tıpkı Zeugma sahnesindeki gibi bir tahtın üstünde yan yana otururken resmedilmiştir (**Şekil 63**).

²⁵⁷ Genellikle Apollon ile bir Musa'nın (Kalliope ya da Klio) oğlu sayılan Hymenaios, kadınsı bir görünüme sahiptir. Efsanelerinde çoğu zaman onu görenler genç kız sanmıştır. Hymenaios için kullanılan semboller, meşale, çiçeklerden yapılmış bir taç ve bazen flüttür. Daha fazla bilgi için bkz. Grimal., "Hymenaios", **a.g.e.**, 1997, s. 304.

²⁵⁸ Aşk arzusunun kişileştirilmiş şekli olan Pothos, Aphrodithe'nin oğludur, Eros ve başka bir aşk cini olan Himeros ile birlikte gönül işlerini düzenler. Daha fazla bilgi için bkz. Grimal., "Pothos", **a.g.e.**, 1997, s. 684.

²⁵⁹ Balty, **a.g.e.**, 1977, s. 50.

²⁶⁰ W. Oberleitner - E. Lessing, **Ephesos**, Viyana, 1978, s. 143.

²⁶¹ Bingöl, **a.g.e.**, 1997, s. 137.

Tanrısal çifti baş başa gösteren her iki sahnede de Ariadne, Zeugma ve Shahba düğün sahnelerinde olduğu gibi doğu fatihi Tanrı'nın sağında yer almaktadır. Zeugma örneğinde Dionysos, içki yarışması ve düğün sahnelerindeki gibi yarı giyinik biçimde resmedilmiştir. Tanrı'nın üzerindeki himation, dizleri üstüne kayarak belden yukarısını açıkta bırakmıştır. Himation'un bir kısmı ise düğün sahnelerinde görüldüğü gibi Dionysos'un sol kolu üstünde düğümlemiştir. Her iki sahnede de Dionysos'un başında asma yapraklarından bir taç bulunmaktadır. Dionysos sol elinde ucu kurdelelerle süslü bir thyrsos taşımaktadır. Tanrı'nın sağ eli tıpkı Zeugma ve Shahba'daki düğün sahnelerindeki gibi Ariadne'nin gerisinde kalmıştır. Dionysos bu hareketi ile sağ elini Ariadne'nin omzuna atmış gibi gözükmektedir.

Zeugma sahnesinde sol ayağını ileri uzatan Tanrı himation'un altından bacağının açığa çıkmasına sebep olmuştur. Dionysos'un bu duruşu Pompei sahnesini anımsatmaktadır. O sahnede de Semele'nin omzuna yaslanmak için geriye uzanan Tanrı'nın sol bacağı himation'un arasından çıplak biçimde gözükmektedir (**Şekil 63**).

Her iki sahnede de Ariadne figürü çok tahrip olmuştur. Hatta Zeugma sahnesinde Ariadne'nin yüzü görülememektedir. Ariadne bu sahnede kolsuz bir khiton ve sarı renkli bir himation giymektedir. Belden yukarısı tahrip olan güzel kadının vücudu ve yüzü Efes örneğindeki gibi Dionysos'a dönüktür. Dionysos'un yüzündeki gülümseyen ifadeye bakılırsa Ariadne, Tanrı'nın hoşuna gidecek bir işle uğraşmaktadır.

Zeugma örneği, Dionysos ile Ariadne'nin Naksos Adası'nda karşılaşmasını betimleyen Antakya sahnesi gibi mimari unsurlardan oluşan bir çerçeve içine alınmıştır. Çerçeveyi oluşturan mimari form, iki korent başlıklı sütun üstünde yükselen üçgen biçimli bir alınlıktan ibarettir. Alınlığın ortasında bitkisel bir süsleme bulunmaktadır. Bu mimari form, Antakya'da II. yüzyıl sonundan itibaren görülmeye başlanan mimari tasvirlerle karşılaştırıldığında çok basit ve tekdüze kalmaktadır. Antakya'daki karşılaşma sahnesinde görülen mimari formun yarattığı illüzyon etkisine Zeugma sahnesinde rastlamak mümkün değildir.

Efes örneği de Zeugma sahnesine benzer biçimde çok renkli cam tessera'lardan oluşan zengin bir doğa tasvirinin merkezinde yer almıştır.²⁶² Tanrısal çiftin başları kırmızı çerçevesi bir kartuş içinde resmedilmiştir. Kartuşun dışında kalan bitkisel süslemeli alanda ise geç antikçağ ya da erken Hıristiyanlık dönemi için özel anlamı olan çok sayıda alegorik motif bulunmaktadır.²⁶³ Bu yanıyla Efes sahnesi dinler tarihi açısından da ayrı bir önem kazanmaktadır. V. yüzyıl gibi Hıristiyanlığın kurumsallaştığı bir çağda Dionysos ve Ariadne gibi politeist inanın ürününü olan bir konuyu resmeden Efes sahnesi, paganist zevk ve beğenin Hıristiyanlık çağında bile canlılığını koruduğunu göstermektedir.

²⁶² P. Scherrer, **Efes Rehberi**, Ege Yayınları, İstanbul, 2000, s. 110.

²⁶³ Bingöl., **a.g.e.**, 1997, s. 137.

3.8 DIONYSOS VE ALAYI'NIN GEÇİDİ

Çıngıraklı tympanum'lar çalarak çoşkuyla dans eden mainadlar, hiç dinlenmeden zıplayan keçi ayaklı Pan, eşek sırtında çoğu zaman sarhoş gezen yaşlı Silenos ve ellerindeki çoban asalarını sallayarak Dionysos'a eşlik eden yarı çıplak satyrler, Dionysos'un alayı ile birlikte yaptığı geçitlerde görülen başlıca figürlerdir.

M.Ö. VI. yüzyıldan itibaren antik vazo resminde betimlenen Dionysos ve alayının geçit sahneleri, hareketli ve bol figürlü kompozisyonlarından dolayı antik sanatta sevilerek kullanılmıştır. Özellikle Roma döneminde lahitlerin durağan yüzeyleri bu sahne ile hareketlendirilmiştir. Mekanların büyük boşluklara sahip duvar ve zeminleri yine bu bol figürlü sahne sayesinde başarıyla süslenmiştir.

Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatındaki Dionysos betimlemeleri içinde Dionysos alayının bütün üyelerinin bir arada görüldüğü kalabalık sahnelere çokça rastlanılmaktadır. Fakat bu sahneler, genellikle Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden dönüşü ya da Dionysos ile Ariadne'nin düğünü gibi kendi içinde konusu olan sahnelerdir. Araştırma sahamızda Dionysos alayının Tanrı ile birlikte sadece geçit amaçlı görüldüğü tek sahneye Antakya kentinde rastlanılmıştır. II. yüzyıla tarihlendirilen bu sahne, bir Roma villasının triclinium zeminine resmedilmiştir.²⁶⁴ Bu yüzden eserin yer aldığı eve, *thiasos*²⁶⁵ yani Dionysos Alayı evi denilmiştir (**Şekil 64**).

Eserde Dionysos, *thiasos*'un en çok resmedilen iki üyesi olan yarı giyinik bir satyr ve giyinik bir mainad'ın arasında resmedilmiştir. Yanındaki figürlere kıyasla bir adım önde resmedilen Dionysos, piramidal bir kompozisyona sahip sahnenin merkezini oluşturmaktadır. Tanrı'nın üzerindeki kıyafet bedenini ve cinsel organını

²⁶⁴ Campbell, **a.g.e.**, 1988, s.73.

²⁶⁵ *Thiasos*, genellikle bir Tanrı'ya yönelik ayin ya da kutlama yapmak gibi özel bir amaçla yan yana gelen topluluklara verilen genel bir isimdir. Ancak, *thiasos* sözcüğü, bazen tek başına antik sanatta sıklıkla betimlenen Dionysos alayını tanımlamak içinde kullanılmaktadır.

açıkta bırakmaktadır. Dionysos'un üzerindeki himation, şölen sahnelerinin tümünde görüldüğü gibi sol kolunda gevşek bir düğüm oluşturmaktadır. Sol elinde ucu kurdele ile süslü uzun bir thyrsos taşıyan Tanrı, sağ elinde ise boynuz biçimli bir içki kabı tutmaktadır. Boşlukta sabit bir noktaya manasızca bakan Dionysos'un sarhoşluğu elindeki içki kabını baş aşağı tutması ile vurgulanmıştır. Yatık tutulan kaptan dökülen şarap damlalarını satyr'in ayakları arasında görülen yavru bir panter yalamaya çalışmaktadır. Sahnede Dionysos ile ilgili görülen birçok betimsel özellik, aynı kentte III. yüzyılda ele geçen Dionysos'un sarhoşluğu sahnesinde de benzer biçimde görülmektedir. Dionysos'un sarhoşluğu sahnesinde de Tanrı, bütün sarhoşluk tasvirlerinde görüldüğü gibi cinsel organını açıkta bırakan bir himation içinde yarı giyinik resmedilmiştir. Tanrının ayakları dibinde yine yavru bir panter içki kabından dökülen şarap damlalarını yalamaya çalışmaktadır. Bu yanılla her iki sahne aynı konuyu, benzer bir tasvir programı ile resmetmiştir. Sahneler arasındaki tek fark, Dionysos'un solunda görülen giyinik mainad ve thiasos üyelerinin geçit sahnelerine özgü vakur duruşlarıdır. Antakya mozaiklerini ilk defa ikonografik açıdan kapsamlı bir biçimde yorumlayan Levi²⁶⁶ ve onu takip eden Campbell²⁶⁷ iki sahne arasındaki benzerlikleri kabul etmiş görünseler de sahnenin gerçek konusunun Dionysos ve Alayı'nın geçidi olduğunu iddia etmişlerdir.

Dionysos ve yanındaki mainad'ın saçları asma yapraklarından oluşan birer taç ile süslenmiştir. Fakat satyr figürünün saç düzenlemesi diğerlerinden bir hayli farklıdır. Kahramanın saçlarının bir bölümü alnından geriye doğru toplanmış ve arasına ince bitki sapları yerleştirilmiştir. Bu sayede, Satyr'in saçları bir ışın demeti taşıyormuş gibi gözükmektedir.²⁶⁸ Eserde, satyr genel tasvir ilkelerine uygun bir biçimde kısa bir eteklik giymektedir. Vücudunun üst kısmı çıplak resmedilen

²⁶⁶ Levi, 1947 yılında kaleme aldığı eserinde Dionysos ve alayı sahnesi ile yine aynı kentte ele geçen III. yüzyıla ait Dionysos'un sarhoşluğu sahnesi arasında bazı benzerliklere değinmiştir. Ancak yazar, Dionysos'un solundaki mainad figüründen dolayı sahnenin bir sarhoşluk sahnesinden çok Dionysos ve alayını betimlediğini düşünmüştür. Levi, **a.g.e.**, 1947, s. 43

²⁶⁷ Yazar, Antakya mozaikleri ile ilgili çalışmasını ileri bir tarihte yürütmesine rağmen Levi'nin Antakya mozaığına dair söylediklerinden başka yeni bir söz etmemiştir. Bkz. Campbell, **a.g.e.**, 1988, s. 73.

²⁶⁸ Cimok, **a.g.e.**, 2002, s. 58.

kahraman ile Dionysos'un ten renkleri arasındaki farklılık dikkat çekicidir. Genellikle doğanın içinde özgür biçimde yaşayan satyr'in teni, tanrısal nura sahip Dionysos'a göre oldukça koyu renkte resmedilmiştir. Satyr, sağ elinde simgesi sayılan bir pedum taşımaktadır. Sahnede satyr'in bedeni ve başı kısmen Dionysos'a dönük resmedilmiştir. Sanatçı bu yolla, satyr'in, efendisi sarhoş Dionysos'a karşı gösterdiği yoğun ilgisini vurgulamıştır. Tanrı'nın solunda resmedilen mainad figürü de benzer bir ilgi ile Tanrı'nın koluna girmiştir.²⁶⁹ Özetle, Dionysos'u ortalarına alan satyr ve mainad figürü tüm dikkatini Tanrı'nın üzerinde yoğunlaştırmıştır.

Eserde, satyr ve mainad figürlerinin ayakları çıplak resmedilmiştir. Dionysos ise ayak bileklerini örten bir sandalet giymektedir.²⁷⁰ Tanrı sol ayağını hafifçe ileri uzatarak sahnenin sağ köşesine doğru yönelmiştir. Dionysos'un bu hareketi ile yanındaki satyr'in sahnenin sol köşesine doğru ileri uzanan sağ ayağı arasında dengeli bir karşıtlık görülmektedir (**Şekil 65**).

²⁶⁹ Levi, **a.g.e.**, 1947, s. 43.

²⁷⁰ Campbell, **a.g.e.**, 1988, s. 73.

3.9 DIONYSOS BÜSTLERİ

Arkaik dönem sanatında gür sakallı, kısa saçlı ve olgun bir erkek biçiminde resmedilen Dionysos, M.Ö. V. yüzyılın ortalarından itibaren daha genç, uzun kıvrıkcık saçlı ve sakalsız bir görünüm kazanmıştır.²⁷¹ Helenistik dönemde ise kralların koruyucusu ve doğunun fatihi olarak görülen Tanrı, başında krallara mahsus bir diadem ile birlikte betimlenmeye başlanmıştır.²⁷² Bu dönemde Dionysos'un tasvirinde yaşanan yoğun değişiklikler ile bir süre sonra kralların ve sanatın hamisi Dionysos tıpkı Apollon gibi tasvir edilmeye başlanmıştır.

Roma dönemine gelindiğinde ise Tanrı'nın ilk tasvirlerinde öne çıkan sert ve erkeksi duruşundan hiçbir iz kalmamıştır. Tanrı adeta Hermaphrodit gibi çift cinsiyetli bir hava kazanmıştır. Roma dönemi betimlemelerinde Tanrı, çoğunlukla olgunluk dönemine ilk adımını atmış genç ve efemine bir erkek görünümünde resmedilmiştir.

Roma dönemi Dionysos büstlerinde Tanrı'nın başı daima bir taç ile süslenmiştir. Bu taç çoğu zaman, asma veya sarmaşık yaprakları, gül ve meyvelerden oluşmaktadır. Meyveler içinde en çok üzüm resmedilmiştir. Uzun saçlı tanrının saçları genellikle dalgalı ve kıvrıkcıktır.²⁷³ Çoğu zaman Tanrı'nın bu uzun ve bukleli saçları başının iki yanından omuzlarına sarkmaktadır.

Dionysos büstlerinde, şarabın tanrısı genellikle seyirciden çok ileri bir noktaya bakmaktadır. Tanrı'nın boşlukta bir noktaya odaklanan bu melankolik bakışları ve yüzündeki patetik ifade onun çokça sevilen sarhoş betimlemelerinin en karakteristik özellikleridir.

²⁷¹ Houser, **a.g.e.**, 1979, s. 12 – 13.

²⁷² Smith, **a.g.e.**, 2002, s. 67.

²⁷³ Campbell - Csapo - Ergeç, **a.g.e.**, 2003, s. 115.

Roma dönemi Dionysos büstlerinin tümünde görülen ortak bir özellik de Tanrı'nın alnında görülen altın diadem'dir. Dionysos'un icat ettiğine inanılan bu diadem birçoklarına göre Dionysos'un Hindistan seferinden zafer ile dönüşünün anısını yaşatmaktadır.²⁷⁴

Roma dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatındaki Dionysos betimlemeleri içinde Dionysos büstlerine Antakya, Zeugma ve Apamea (Suriye) kentlerinde rastlanılmıştır. Bu eserlerin tümünde Dionysos tek başına resmedilmiştir. Tanrı'nın yanında herhangi bir atribü görülmemektedir. Dionysos büstleri içinde en erken tarihlisi III. yüzyıla ait Zeugma büstüdür.²⁷⁵ Diğer iki büst ise IV. yüzyıla tarihlendirilmiştir.

Antakya ve Zeugma büstleri buldukları zeminde dikkat çekici bir konuma sahiptir. Bunlardan Antakya'daki büst, Konstantin Evi'nin 1 nolu odasının zeminindeki sekiz madalyondan en dikkat çekeninin içinde resmedilmiştir.²⁷⁶ Kareye yakın bir dikdörtgen panonun içinde resmedilen Zeugma büstü ise Kuzey Afrika sanatını temsil eden El Jem (Tunus) ve Avrupa sanatını yansıtan Italica (İspanya) kentlerindeki eserlerde görüldüğü gibi odanın zeminini kaplayan bitkisel ve geometrik süslemelerin merkezinde yer almıştır (**Şekil 69**). Örnek eserler içinde bir tek Apamea büstünün resmedildiği yer pek dikkat çekmemektedir. Büst, geometrik ve figürlü sahneler ile bezeli büyükçe bir dikdörtgen panonun meandr örgeleri ile süslü bordüründeki küçük bir karenin içine resmedilmiştir. Bu yanı sıra Apamea'daki eserde Dionysos'un portresi, sahnenin kendisini oluşturmaktan çok sahnenin süslenmesine yarayan dekoratif bir öge biçiminde kullanılmıştır²⁷⁷ (**Şekil 68**).

Araştırma sahasındaki bütün Dionysos büstlerinde Tanrı'nın saçları uzundur ve bir kısmı omuzlarına kadar sarmaktadır. Her büst sahnesinde Tanrı'nın

²⁷⁴ Smith, **a.g.e.**, 2002, s. 22.

²⁷⁵ Önal, **a.g.e.**, 2003, s. 64.

²⁷⁶ Dunbabin, **a.g.e.**, 1999, s. 164.

²⁷⁷ Balty, **a.g.e.**, 1986, s. 6.

saçlarında asma yapraklarından bir taç bulunmaktadır. Zeugma büstünde ise tanrının başının gerisinde belirgin olmayan bir hale yer almaktadır (**Şekil 67**).

Helenistik dönemden itibaren Dionysos ve krallara ait birçok tasvirde kullanılan diadem'e her üç büstte de rastlanılmaktadır. Genellikle iki ucunda bağları bulunan uzun ve ince bir şerit biçimindeki diadem'in, Dionysos ve kral tasvirlerinde çoğu zaman çözüük bırakılan bağları yüzün iki yanından sarkmaktadır.²⁷⁸ Zeugma ve Apamea büstlerinde de Tanrı'nın alnındaki diadem'in iki ucunun sarktığı görülmektedir. Dionysos büstlerinde görülen diademler'in her biri farklı özelliktedir. Bunlardan Antakya'da olanı boynuz ya da fallik bir objeyi andırırken Zeugma büstündeki diadem ise değerli taşlarla süslenmiştir. Parlak renkli taşlarla tezyin edilen diadem'in bir benzerine yine Zeugma'da II. veya III. yüzyılda yapılan Dionysos'un sarhoşluğu sahnesinde de rastlanılmaktadır (**Şekil 24**). IV. yüzyıl gibi Konstantin rönesansının yaşandığı bir dönemde yapılan Antakya büstündeki konik biçimli diadem ise oldukça dikkat çekicidir (**Şekil 66**). Geleneklere uymayan bu boynuz veya fallus biçimindeki diadem'in benzeri yine IV. yüzyılda resmedilen Shahba'daki Dionysos ile Ariadne'nin düğünü sahnesinde de görülmektedir²⁷⁹ (**Şekil 61**). Levi, bu diadem'in gizli Dionysos ayinlerinde kültüsel bir amaçla kullanılmış olabileceğini ileri sürmektedir.²⁸⁰ Kondoleon ise daha da ileri giderek bu konik biçimli diadem'i, Nea Paphos'daki Dionysos'un Hindistan zaferinden dönüşü ve Çocuk Dionysos sahnelerinde yer alan mainad figürlerinin ellerinde taşıdığı konik biçimli kültüsel objeler ile bir tutmaktadır²⁸¹ (**Şekil 15**).

Genellikle büst sahnelerinde yarı giyinik resmedilen Dionysos, Apamea sahnesinde tümüyle çıplaktır. Antakya sahnesinde Tanrı'nın üzerinde leopar derisini andıran bir kıyafet görülmektedir.²⁸² Bu kıyafet Dionysos'un sol omzunu açıkta bırakmaktadır. Zeugma büstünde ise Tanrı'nın üzerindeki himation'un bir kısmı

²⁷⁸ Smith, **a.g.e.**, 2002, s. 22.

²⁷⁹ Balty, **a.g.e.**, 1977, s. 52.

²⁸⁰ Levi., **a.g.e.**, 1947, s. 246 – 248.

²⁸¹ Kondoleon, **a.g.e.**, 2000, s. 206.

²⁸² Cimok, **a.g.e.**, 2002, s. 220.

şölen ve sarhoşluk sahnelerine uygun biçimde Dionysos'un sol omzu üstünde görülmektedir. Zeugma ve Apamea büstünde bakışları uzakta sabit bir noktaya odaklanan Dionysos'un, hüznü yüz ifadesi, sarhoşluk sahnelerindeki Dionysos'u anımsatmaktadır. Hatta Zeugma büstünde Tanrı'nın bir şeyler söylüyormuş gibi hafif aralık resmedilen dudakları Dionysos'un yüzündeki hüznü ifadeyi daha belirgin kılmaktadır. Antakya büstünde ise Dionysos, Potnia Theron sahnelerindeki Artemis gibi kendinden emin bir bakışla etrafındakileri süzerken resmedilmiştir.²⁸³

²⁸³ Kondoleon, **a.g.e.**, 2000, s. 206.

SONUÇ

Roma dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında görülen Dionysos betimlemelerinin ikonografik açıdan incelendiği bu tez kapsamında literatüre girmiş kesin tarihli Dionysos'un resmedildiği yirmi sekiz mozaik eser tespit edilmiştir. Bu eserlerin pek çoğu II. yüzyılda yapılmıştır. Dionysos betimlemelerinin II. yüzyılda daha çok görülmesinde doğuda fetihlere girişen II. yüzyıl Roma hükümdarlarının Dionysos'a öykünmeleri ve imparatorluğun refah düzeyinin artması etkili olmuştur. Roma dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında en erken tarihli Dionysos betimlemeleri, II. yüzyılda yapılmıştır. En geç tarihli olan eser ise V. yüzyıl başında Efes'te yapılan Dionysos ile Ariadne sahnesidir (**Grafik 1**).

Tez kataloğuna alınarak incelenen Dionysos betimlemeli eserler, günümüzde Türkiye, Kıbrıs, Suriye, İsrail ve Ürdün sınırları içinde kalan on farklı Roma yerleşiminde yapılmıştır. Ülkeler içinde Türkiye, on beş tane eser ile Dionysos betimlemeli mozaiklerin en çok Ürdün ise Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden dönüşü sahnesinin betimlendiği tek eser ile en az görüldüğü ülkedir (**Grafik 2**).

Dionysos konulu mozaik eserlere, Anadolu'nun Antakya, Zeugma, Bergama ve Efes, Kıbrıs'ın Nea Paphos, Suriye'nin Shahba ile Apamea, İsrail'in Sepphoris ve Ürdün'ün Gerasa kentlerinde rastlanılmıştır. Bunların dışında bulunduğu kent bilinmeyen Miho Müzesi'ndeki bir mozaik eserin de Suriye'de bir Roma yerleşimine ait olduğu düşünüldüğünde mozaik eserlerin var edildiği Roma kenti sayısı ona yükselmektedir. Roma yerleşimleri içinde Antakya, sekiz tane eser ile Dionysos betimlemeli mozaiklerin en çok görüldüğü kenttir. Efes, Bergama, Shahba, Apamea, Miho eserinin yapıldığı Suriye kenti ve Gerasa'da ise Dionysos konulu tek eser ele geçmiştir (**Grafik 3**).

Roma Dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında görülen Dionysos betimlemelerine genellikle hamam ve villaların zeminlerinde rastlanılmıştır. Bir tek Efes'te V. yüzyıl gibi geç bir tarihte yapılan Dionysos ile

Ariadne sahnesi tonozda yer almıştır. Dionysos konulu mozaikler en çok Roma villalarının triclinium zeminlerini süslemiştir. Hamam zemini ve tonoz ise Dionysos konulu mozaiklerin en az görüldüğü birimlerdir (**Grafik 4**).

Roma Dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında görülen Dionysos betimlemeleri sahip oldukları sahnelere göre dokuz alt başlıkta toplanmıştır. Bu sahnelere, Dionysos'un yaşam öyküsü esas alınarak sırasıyla Bebek Dionysos, Çocuk Dionysos, Dionysos'un Sarhoşluğu, Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması, Dionysos'un Ikarios'a (İnsanlığa) Şarabı Vermesi, Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Dionysos ile Ariadne, Dionysos ve Alayı'nın Geçidi, Dionysos Büstleri isimleri verilmiştir. Sahneler içinde Dionysos ile Ariadne en çok, Dionysos'un Ikarios'a (İnsanlığa) Şarabı Vermesi ile Dionysos ve Alayı'nın Geçidi sahneleri en az betimlenmiştir (**Grafik 5**).

Bebek Dionysos sahnesi, Antakya (IV.yy.), Nea Paphos (IV.yy) ve Sepphoris (III.yy.) kentlerindeki üç eserde yer almıştır (**Tablo 2**). Bu sahnelerde Dionysos daima iri, beyaz tenli ve çıplak resmedilmiştir. Nea Paphos ve Antakya eserlerinde Hermes'in kucağında görülen Bebek Dionysos, Sepphoris eserinde nymphe'lar tarafından yıkanırken betimlenmiştir.

Çocuk Dionysos sahnelerinde diğer eserlerde olduğu gibi bir konu ve kompozisyon birliği görülmemiştir. Roma Dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında görülen Çocuk Dionysos sahnelerinin üçünde de Tanrı'nın farklı bir anı betimlenmiştir. En erken tarihli Çocuk Dionysos sahnesine sahip Bergama (II.yy.) eserinde Çocuk Dionysos, akıl hocası ve hamisi Silenos'un kucağında otururken resmedilmiştir. Sepphoris (III.yy.) eserinde bir keçi, Nea Paphos (IV.yy) eserinde ise bir zafer arabasının üzerinde görülmektedir.

Antikçağın heykel ve resim sanatında da çok sevilen bir konu olan Dionysos'un Sarhoşluğu sahnelerine çalışma sahasında Antakya (III. yy.) ve Zeugma (II. - III.yy) gibi iki komşu kentte rastlanılmıştır. Proje kapsamında değerlendirilen

bütün eserlerin içinde sadece Dionysos'un sarhoşluğu sahnelerinde yetişkin Dionysos'un cinsel organı gözükmektedir.

Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması sahnesi, sadece Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatına özgü bir konu olarak Antakya ve Sepphoris kentlerinde üç kez betimlenmiştir. Antakya'da sahne biri Atrium Evi (II. yy.), diğeri İçki Yarışması Evi'nde (III.yy.) olmak üzere iki kez resmedilmiştir. Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması sahneleri üç yerde de triclinium zemininde yer almıştır. Bu sahnelerin tümünde Dionysos, sağ tarafta bir kline üzerinde yarı uzanmış bir biçimde elindeki içki kabını zafer edasıyla havaya kaldırırken betimlenmiştir. Tanrının keyifli hali, sahnenin solundaki Herakles'in öfkeli ve tedirgin görünüşü ile karşıtlık yaratmaktadır. İçki yarışması sahnelerinin hepsinde şarabın sarhoşluğu ile kendinden geçen Herakles'in himation'u üzerinden kaymış ve cinsel organı açığa çıkmıştır. Şarap karşısında yetersiz kalan güçlü kahramanın yüzü karanlığa, yarışmada galip gelen Dionysos'un yüzü ise aydınlığa dönüktür.

Çalışma sahasında sadece Nea Paphos'ta (II.- III.yy.) resmedilen Dionysos'un Ikarios'a (İnsanlığa) Şarabı Vermesi sahnesi, Batı dünyasında da pek tasvir edilmemiştir. İçki içme adabı ve şarabın tarihi ile ilgili bir dizi göndermeler içeren sahne triclinium'un girişinde yer almıştır. Bu sahnede de tıpkı İçki Yarışması sahnelerinde olduğu gibi içkiyi kafi miktarda ve adabına uygun içen Akme'nin yüzü aydınlığa, sarhoş olup kendinden geçen çobanların yüzü ise karanlığa dönük resmedilmiştir.

Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Dionysos ile Ariadne konulu betimlemelerden sonra en çok resmedilen sahnedir. Geniş bir figür repertuarına sahip olan zafer sahnelerinin hepsinde Dionysos bir zafer arabasının üstünde alayındaki kahramanlar ile birlikte resmedilmiştir. Antakya (II.yy) , Zeugma (II.yy), Sepphoris (III.yy.), Nea Paphos (II.veya III) ve Gerasa (II.yy)'da rastlanılan zafer sahneleri, figür repertuarı ve kompozisyon özellikleri açısından lahit kabartmalarında görülen Dionysos'un zafer tasvirleri ile benzerlik taşımaktadır. Ancak lahit

kabartmalarında genellikle sahnenin en sağında ya da solunda bulunan Dionysos, mozaik eserlerin birçoğunda sahnenin merkezinde resmedilmiştir (**Çizim 1, 2**).

Dionysos ile Ariadne, Roma Dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında en çok resmedilen sahnedir. Yirmi sekiz eserin yedi tanesi bu tanrısal çifti konu eden betimlemelere sahiptir. Dionysos ile Ariadne konulu sahneler, Antakya (II. - III.yy), Zeugma (II. - III.yy), Efes (V.yy), Shahba (IV yy.) ve Sepphoris (III.yy) kentlerinde ele geçmiştir. Miho müzesinde sergilenen ancak Suriye’de bulunduğu yer bilinmeyen mozaik eser de dikkate alınırsa Dionysos ile Ariadne sahnesi proje kapsamındaki on Roma yerleşiminin altısında resmedilmiştir. Zeugma’da Dionysos ile Ariadne sahnesi iki kez betimlenmiştir. Araştırma sahasındaki Dionysos ile Ariadne sahneleri arasında kesin bir konu birliği bulunmamaktadır. Yedi sahnenin ikisi, çiftin Naksos Adası’nda karşılaşmasını, üçü düğünlerini ve son ikisi mutlu beraberliklerini resmetmiştir.

Dionysos betimlemeleri arasında en az resmedilen sahnelerden birisi de Dionysos ve Alayı’nın Geçidi’dir. Sadece Antakya’da (II.yy) betimlenen sahne, birçok yönden Dionysos’un Sarhoşluğu sahnelerini anımsatmaktadır.

Dionysos Büstleri çalışma sahasında Antakya (IV.yy), Zeugma (III.yy) ve Apamea (IV. yy) kentlerinde resmedilmiştir. Eserlerin hepsinde tanrının başında asma ya da sarmaşık yapraklarından bir taç ve diadem bulunmaktadır.

En eskisi II. yüzyıla ve en yenisi V. yüzyıla tarihlendirilen yirmi sekiz mozaik eserin tümünde Dionysos’un bebekliğinden yetişkinliğine kadar yaşamının bütün evreleri betimlenmiştir. Dionysos, çoğu zaman bu eserlerde alayını oluşturan satyrler, mainadlar, Silenos ve Pan ile bir arada resmedilmiştir. Dionysos betimlemelerinde Tanrı’nın yanında en çok görülen kahramanlar satyr ve mainadlardır. En az görülenler ise Pothos, Ampelos ve Nektar gibi sadece birkaç eserde görülen alegorik varlıklardır (**Grafik 7**).

Roma dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz mozaik sanatında görülen Dionysos betimlemelerinin birçoğunda Tanrı ile birlikte atribüleri de resmedilmiştir. Ucu çam kozalağı ile taçlanan thyrsos isimli asa, betimlemelerde en çok görülen atribüdür. Thyrsos dışında kantharos ve ucu hayvan başları ile süslü rython'lar Dionysos betimlerinde görülen diğer atribülerin başında gelmektedir (**Grafik 6**).

KAYNAKLAR

AGIZZA, R., **Antik Yunan'da Mitoloji; Masallar ve Söylenceler**, (Çev. Z. Zühre İlkelen), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2001.

AKILLI, H., "Mozaikin Yerinde Korunması ve Onarımı", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Sayı: II., 1988, s. 113 - 119.

AKILLI, H., "Mozaik Tahribatları", **Anadolu Araştırmaları**, Sayı: XI, İstanbul, 1989, s. 165 - 178.

AKURGAL, M., **Korinth Seramiği**, Cem Ofset Matbaacılık, İstanbul, 1997.

AND, M., **Dionysos ve Anadolu Köylüsü**, Elif Yayınları, İstanbul, 1962.

ARSEVEN, C. E., "Mozayik", **Sanat Ansiklopedisi**, Milli Eğitim Basımevi, Cilt: III, İstanbul, 1950, s. 1465 – 1472.

BALTY, J., **Mosaiques Antiques du Proche – Orient: Chronologie, iconographie, interpretation**, Besançon, 1995.

BALTY, J., **Mosaiques D' Apamee**, Bruxelles, 1986.

BALTY, J., **Mosaiques Antiques de Syrie**, Bruxelles, 1977.

BAŞGELEN, N. - ERGEÇ, R., **Belkıs / Zeugma, Halfeti, Rumkale: Tarihe Son Bakış**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000.

BERNAL, M., **Kara Atena**, (Çev. Özcan Buze), Kaynak Yayınları, İstanbul, 1998.

BİNGÖL, O., **Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei**, Philipp von Zabern, Mainz / Rhein, 1997.

BOARDMAN, J., **Siyah Figürlü Atina Vazoları**, (Çev. Gürkan Ergin), Homer Kitabevi, İstanbul, 2003.

BOARDMAN, J., **Yunan Heykeli**, (Çev. Yaşar Ersoy), Homer Kitabevi, İstanbul, 2001.

BULFINCH, T., Erişim: 15.04.2006,
<http://www.homestead.com/JLStanley/DionysusAriadne.html>

BURKERT, W., **İlkçağ Gizem Tapıları**, (Çev. Sina Şener), İmge Kitabevi, Ankara, 1999.

CAMPBELL, J., **Batı Mitolojisi**, (Çev. Kudret Emiroğlu), İmge Kitabevi, Ankara, 1995.

CAMPBELL S. - CSAPO E. - ERGEÇ R., “New Mosaic“, **The Twin Towns of Zeugma on the Euphrates: Rescue Work and Historical Studies**, ed. David Kennedy, Portsmouth, 2003, s. 110 – 128.

CAMPBELL, S., **The Mosaics of Antioch**, Subsidia Mediaevalia 15, Louiseville, 1988.

CAMPBELL, S., “Roman Mosaic Workshops in Turkey”, **AJA**, Vol. 83, 1979, s. 287 – 292.

CAN, Ş., **Klasik Yunan Mitolojisi**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1963.

CANIVET, P. - DARMON, J. P., “Dionysos et Ariane“, **MonPiot**, Vol. 70, 1989, s. 1 - 28.

CARPENTER, T., **Antik Yunan'da Sanat ve Mitoloji**, (Çev. Bensen Ünlüoğlu), Homer Kitabevi, İstanbul, 2002.

CİMOK, F., **Antioch Mosaic**, A Turizm Yayınları, İstanbul, 2002.

DASZEWSKI, W. A., **Dionysos Der Erlöser**, Philipp von Zabern, Mainz / Rhein, 1985.

DASZEWSKI, W. A. - MICHAELIDES, D., **Guide To The Paphos Mosaics**, Bank of Cyprus Cultural Foundation, 1988 a.

DASZEWSKI, W. A. - MICHAELIDES, D., **Mosaic Floors in Cyprus**, Ravenna, Italia, 1988 b.

DEMİR, A., **Antakya; Through The Ages**, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul , 1996.

DUNBABIN, K., **The Roman Banquet: Images of Conviviality**, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

DUNBABIN, K., **Mosaics of the Greek and Roman World**, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

DUNBABIN, K., "Early pavement types in the west and the invention of tessellation", **Fifth Internacional Colloquium on Ancient Mosaics**, Bath, England, 5 – 12 September 1987, Ann Arbor, 1995, s. 26 – 40.

DUNBABIN, K., "Roman and Byzantine mosaics in the eastern Mediterranean", **JRA**, Vol. II, 1989, s. 313 – 318.

DUNBABIN, K., "Technique and Materials of Hellenistic Mosaics", **AJA**, Vol. 83, 1979, s. 265 – 277.

DÜRÜŞKEN, Ç., **Roma'nın Gizem Dinleri**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000.

ELIADE, M., **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi**, Cilt: I, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003.

EFLATUN., **Şölen**, (Çev. Azra Erhat - Sabahattin Eyüboğlu), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.

ERHAT, A., **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.

ERHAT, A., **İşte İnsan: Ecce Homo**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1975.

ESTIN, C. - LAPORTE, H., **Yunan ve Roma Mitolojisi**, (Çev. Musa Eran), Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara, 2002.

EURIPIDES., **Bakkhalar**, (Çev. Güngör Dilmen), Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2001.

FRAZER, J. G., **Altın Dal**, (Çev. Mehmet H. Doğan), Cilt: I, Payel Yayınevi, İstanbul, 2004.

GAZİANTEP MÜZESİ (2006), Erişim: 21.03.2006,

<http://www.gaziantepmuzesi.gov.tr/tr/zeugmamozaik1.asp>

FINK, G., **Antik Mitolojide Kim Kimdir?**, (Çev. Serpil E. Yalçın), İlya Yayınevi, İzmir, 2004.

GRAVES, R., **Yunan Mitleri**, Say Yayınları, (Çev. Uğur Akpur), İstanbul, 2004.

GRIMAL, P., **Mitoloji Sözlüğü; Yunan ve Roma**, (Çev. Sevgi Tamgüç), Sosyal Yayınları, İstanbul, 1997.

- GUTHRIE, W. K. C., **The Greeks And Their Gods**, Beacon Press, Boston, 1955.
- HANFMAN, G. M. A., “Notes on mosaics from Antioch”, **AJA** , Vol. 43, 1939, s. 229 - 246.
- HAMILTON, E., **Mitologya**, Varlık Yayınları, (Çev. Ülkü Tamer), İstanbul, 2004.
- HASWELL, J. M., **Mosaic**, The Thames and Hudson, London, 1973.
- HEHN, V., **Zeytin, Üzüm ve İncir**, (Çev. Necati Aça), Dost Kitabevi, Ankara, 2003.
- HENRICHS, A., “Greek and Roman Glimpses of Dionysos“, **Dionysos And His Circle**, ed. Caroline Houser, Harvard University, 1979.
- HERODOTOS, **Herodot Tarihi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, (Çev. Müntekim Ökmen), İstanbul, 2002.
- HESIODOS, **Hesiodos Eseri ve Kaynakları**, Türk Tarih Kurumu, (Çev. A. Erhat ve A. Kadir), Ankara, 1977.
- HOMEROS, **Odysseia**, Can Yayınları, (Çev. Azra Erhat, A. Kadir), İstanbul, 1992.
- HOUSER, C., **Dionysos And His Circle**, Harvard University, 1979.
- JOYCE, H., “A Mosaic from Gerasa in Orange, Texas, and Berlin”, **RömMitt**, Vol. 87, 1980, s. 307 – 25.
- KOCH, G., **Roma İmparatorluk Dönemi Lahitleri**, (Çev. Z. Zühre İlkelen) Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2001.
- KONDOLEON, C., “Historical Introduction”, **Antioch Mosaic**, ed. Fatih Cimok, A Turizm Yayınları, İstanbul, 2002.

KONDOLEON, C., **Antioch: The lost ancient city**, Princeton University Press, 2000.

KONDOLEON, C., **Domestic and Divine: Roman Mosaics in the House of Dionysos**, Cornell University Press, 1995.

KRISELEIT, I., **Antike Mosaiken**, Berlin, 1985.

LEHMANN, K. - OLSEN, C., **Dionysiac Sarcophagi in Baltimore**, Baltimore, 1942.

LEVI, D., **Antioch Mosaic Pavements**, Vol. I , Princeton, 1947.

MANSEL, M. A., **Ege ve Yunan Tarihi**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1988.

MEYERS, C. L. - MEYERS, E. N. - WEISS Z., **Sepphoris in Galilee: Crosscurrents of Culture**, North Carolina Museum of Art, 1996.

MEYERS, E. N.- NETZER E. - MEYERS, C. L., **Sepphoris**, Eisenbrauns, Winona Lake , Indiana, 1992.

MIHO MÜZESİ, Erişim: 15.04.2006,
<http://www.miho.or.jp/booth/html/doccon/00001190e.htm>

MONTEAGUDO, G. L., “The Triumph of Dionysus in Two Mosaics in Spain”, **Assaph**, Faculty of the Arts at Tel Aviv University, Vol. IV, 1999, s. 35 – 60.

OBERLEITNER, W. - LESSING, E., **Ephesos**, Viyana, 1978.

OVADIAH, A., **Geometric and Floral Patterns in Ancient Mosaics**, Roma, 1980.

OVIDIUS, **Dönüşümler**, (Çev. İsmet Z. Eyüboğlu), Payel Yayınevi, İstanbul, 1994.

ÖDEKAN, A., “Mozaik“, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayın, İstanbul, 1998, s. 1300 – 1302.

ÖNAL, M., **Mosaics of Zeugma**, A Turizm Yayınları, İstanbul, 2003.

PARRISH, D., “The mosaic program of the - Maison de la Procession Dionysiaque - at El Jem“, **Mosaique Romaine Tardive: L’Iconographie du temps les programmes Iconographiques des maisons Africaines**, Paris, 1981, s. 51 – 64.

PICCIRILLO, M., **The Mosaics of Jordan**, Amman, 1992.

RADT, W., **Pergamon, Antik Bir Kentin Tarihi ve Yapıları**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, (Çev. Suzan Tammer), İstanbul, 2002.

SALTUK, S., **Arkeoloji Sözlüğü**, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 1997.

SAMSATLI LUKIANOS, **Seçme Yazılar I – II - III**, (Çev. Nurullah Ataç), Kültür Bakanlığı, Ankara, 1999, s. 36 – 37.

SCHENCK, E., C., “The Hermes Mosaic From Antioch”, **AJA**, Vol. XLI , 1937, s. 388 – 396.

SCHERRER, P., **Efes Rehberi**, Ege Yayınları, İstanbul, 2000.

SELTMAN, C., **The Twelve Olympians**, Pan Books Ltd., London, 1952.

SMITH, R. R. R., **Hellenistik Heykel**, (Çev. Ayşin Y. Yıldırım), Homer Kitabevi, İstanbul, 2002.

SMITH, W., **A Dictionary of Greek and Roman Antiquities**, London, 1842.

SÖZEN, M. - TANYELİ, U., **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1996.

STURGEON M. C., “The Reliefs on the Theater of Dionysos in Athens“, **AJA**, Vol. 81, 1977, s. 31- 53.

THOMSON, G., **Tragedya'nın Kökeni**, Payel Yayınevi, (Çev. Mehmet H. Doğan), İstanbul, 2004.

ÜSTÜNER, A. C., **Mozaik Sanatı**, Engin Yayıncılık, İstanbul, 2002.

ÜSTÜNER, A. C., “Mozaik”, **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Sayı: VI., 1990, s. 52 – 63.

YÖRÜKAN, T., **Yunan Mitolojisi'nde Aşk**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 2000.

KATALOG

KATALOG LİSTESİ

- Katalog No 1.** Bebek Dionysos, Antakya, IV. yy.
- Katalog No 2.** Dionysos'un Sarhoşluğu, Antakya, III. yy.
- Katalog No 3.** Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması, Antakya, II. yy.
- Katalog No 4.** Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması, Antakya, III. yy.
- Katalog No 5.** Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Antakya, II. yy.
- Katalog No 6.** Dionysos ile Ariadne, Antakya, II - III. yy.
- Katalog No 7.** Dionysos ve Alayı, Antakya, II. yy.
- Katalog No 8.** Dionysos Büstü, Antakya, IV. yy.
- Katalog No 9.** Dionysos'un Sarhoşluğu, Zeugma, II.- III. yy.
- Katalog No 10.** Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Zeugma, II. yy.
- Katalog No 11.** Dionysos ile Ariadne, Zeugma, II.- III. yy.
- Katalog No 12.** Dionysos ile Ariadne, Zeugma, II.- III.yy.
- Katalog No 13.** Dionysos Büstü, Zeugma, III. yy.
- Katalog No 14.** Çocuk Dionysos, Bergama, II.yy.
- Katalog No 15.** Dionysos ile Ariadne, Efes, V. yy.
- Katalog No 16.** Bebek Dionysos, Nea Paphos, IV. yy.
- Katalog No 17.** Çocuk Dionysos, Nea Paphos, IV. yy.
- Katalog No 18.** Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Nea Paphos, II.- III. yy.
- Katalog No 19.** Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi, Nea Paphos, II.- III. yy.
- Katalog No 20.** Bebek Dionysos, Sepphoris, III. yy.
- Katalog No 21.** Çocuk Dionysos, Sepphoris, III. yy.
- Katalog No 22.** Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması, Sepphoris, III. yy.
- Katalog No 23.** Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Sepphoris, III. yy.
- Katalog No 24.** Dionysos ile Ariadne, Sepphoris, III. yy.
- Katalog No 25.** Dionysos ile Ariadne, Shahba, IV. yy.
- Katalog No 26.** Dionysos Büstü, Apamea, IV. yy.
- Katalog No 27.** Dionysos ile Ariadne, Suriye'den bir eser, III.- IV. yy.
- Katalog No 28.** Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Gerasa, II. yy.

KATALOG

ANTAKYA

No: 1

Sahnenin Adı: Bebek Dionysos

Bulutlu Yeri: “D” Hamamı zemini

Dönemi: IV. yüzyıl

Boyutları: 2.25 x 3.25 m.

Sergilendiği Yer: Worcester Sanat Müzesi , Env. No: 1936.32

Tanımı: Sahnenin betimlendiği dikdörtgen biçimli panonun etrafında en dıştan başlayarak sırasıyla dalga motifi ile bezeli dar bir bordür, içi meandr motifleri ile doldurulmuş geniş bir bordür, örgü ve dalga motifli dar bordürler ve en içte kurdele desenli bordür yer almaktadır. Hermes ve kucağında taşıdığı bebek Dionysos, sahnenin başlıca kahramanlarıdır. Eser, çok tahrip olduğundan bazı figürler yok olmuş ya da günümüze yarım biçimde ulaşmıştır. İsmi sadece son iki harfinin (ΦΕ) biçiminde günümüze kaldığı yarım Nympha figürü, eserde görülen üçüncü kahramandır. Eserde figürlerden başka üst kesimleri kırık çok kenarlı bir sütun ve onun yanında bulunan ağacın birkaç dalı görülmektedir.

Kaynak: Levi, D., *Antioch Mosaic Pavements*, Vol. I, Princeton, 1947, s. 287.; Campbell, S., *The Mosaics of Antioch*, Subsidia Mediaevalia 15, Louiseville, 1988, s. 16 - 17.

No: 2

Sahnenin İsmi: Dionysos’un Sarhoşluğu

Bulutlu Yeri: Sarhoş Dionysos Evi, 5 no’lu oda

Dönemi: III. yüzyıl

Ölçüleri: 2.60 x 1.56 m.

Sergilendiği Yer: Antakya Müzesi, Envanter No: 681 A

Tanımı: İki kısımdan oluşan mozaik pano uzun bir dikdörtgen biçimindedir. Kısımlardan biri figürlü, diğeri ise geometrik tarzda resmedilmiştir. Dionysos’un

resmedildiği figürlü kısmın etrafı piramit dizisinden oluşan ince bir bordürden sonra bir sıra dalga motifleri ile çevrelenmiştir. Figürlü kısmın altında yer alan geometrik pano ise üç sıra halinde dört kollu, kırmızı ve gri renkli yıldız örgeleriyle bezenmiştir. Her bir yıldızın içinde oluşan baklavalara, haç biçimli noktalarla süslenmiştir. Yıldızlar birbirinden sarı ve zemin rengindeki eşkenar dörtgenlerle ayrılmaktadır. Sahnenin merkezinde sarhoş haldeki Dionysos yer almaktadır. Tanrıya destek olmaya çalışan satyr ve Dionysos'un elindeki baş aşağı duran içki kabından dökülen şarap damlalarını yalamaya çalışan panter figürleri ise Tanrının iki yanında resmedilmiştir.

Kaynak: Levi, D., *Antioch Mosaic Pavements*, Vol. I , Princeton, 1947, s. 40.; Campbell, S., *The Mosaics of Antioch*, Subsidia Mediaevalia 15, Louiseville, 1988, s. 63.

No: 3

Sahnenin İsmi: Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması

Buluntu Yeri: Atrium Evi, triclinium

Dönemi: II. yüzyıl

Ölçüleri: 1.83 x 1.86 m.

Sergilendiği Yer: Worcester Art Museum, Envanter No: 1933.36

Tanımı: Triclinium zeminini kaplayan mozaik iki ana kısımdan oluşmaktadır. Bunlar U biçimli, beyaz zeminli ve eşkenar dörtgenlerden oluşan geometrik süslemelere sahip kısım ile T biçimli figürlü kısımdır. Figürlü kısım kendi içinde beş panoya bölünmüş ve her panoda mitolojik bir sahne resmedilmiştir. İçki Yarışması sahnesi, T biçimli alanın kısa kolunun merkezindeki bir panoda yer almaktadır. Panonun etrafını ikili örgü motifi ile bezeli dar bir bordür ve onun gerisinde meandr motifli geniş bir bordür çevrelemektedir. Panonun oda zeminindeki konumu sayesinde şölen odasına (triclinium) adını atan herkes bu sahne ile göz göze gelmektedir. Eserde toplam beş figür ve birkaç içki kabı resmedilmiştir. Bu figürlerden ikisi karşılıklı içki içerken resmedilmiş olan Dionysos ile Herakles'tir. İki Tanrı'nın arasında çocuk görünümlü Ampelos adlı bir figür yer almaktadır. Bunların dışında sahnenin solunda aulos çalan bir mainad ve sahnenin sağında Dionysos'un galibiyetine sevinen Silenos yer almaktadır.

Kaynak: Levi, D., **Antioch Mosaic Pavements**, Vol. I, Princeton, 1947, s. 21.; Kondoleon, C., **Antioch: The lost ancient city**, Princeton University Pres, 2000, s. 170.

No: 4

Sahnenin İsmi: Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması

Buluntu Yeri: İçki Yarışması Evi, triclinium

Dönemi: III. yüzyıl

Ölçüleri: -

Sergilendiği Yer: Princeton Art Museum

Tanımı: Triclinium zeminini örten mozaik eser iki kısımdan oluşmaktadır. Bunlardan ilki bir mimari tasvir içinde resmedilmiş figürlü kısım diğeri ise U biçimli, eşkenar dörtgen, yıldız ve kare örgeleri bezeli geometrik kısımdır. Figürlü kısımda tasvir edilen içki yarışması, etrafı zengin bir mimari form ile çevrelenmiş kapalı bir mekanda gerçekleşmektedir. Kapalı mekan, odanın merkezinde yer alan kalın bir sütun ve perde ile vurgulanmıştır. Mekanın çevresindeki mimari tasvir, iki pilaster, korint başlıklı iki sütun ve sütunların arasındaki bir nişten oluşmaktadır. Nişin üst kesiminde kıvrım dallar arasında gür sakallı bir erkek başının resmedildiği bir alınlık bulunmaktadır. Alınlık, kasetli derin bir kemer ile örtülmüştür. Alınlığı örten kemerin her iki yanında birer krater bulunmaktadır. Mimari tasvirin içinde yer alan içki yarışması sahnesinde üç figür görülmektedir. Bunlar içki içerken resmedilmiş Dionysos ile Herakles ve resmin sol tarafında Dionysos'un galibiyetine sevinen mainad figürleridir.

Kaynak: Levi, D., **Antioch Mosaic Pavements**, Vol. I , Princeton, 1947, s. 157.; Dunbabin, K., **Mosaics of the Greek and Roman World**, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, s.164.

No: 5

Sahnenin İsmi: Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü

Buluntu Yeri: Dionysos'un Zaferi Evi, triclinium zemini

Dönemi: II. yüzyıl

Ölçüleri: -

Sergilendiği Yer: Antakya Müzesi

Tanımı: Eser, triclinium girişinde yarısından fazlası tahrip olmuş bir biçimde yer almaktadır. Triclinium zemini klasik düzenleme ilkelerine uygun bir biçimde U + T şeklinde düzenlenmiştir. U biçimli alan, beyaz zeminli ve geometrik süslemelidir. T biçimli kısım ise figürlüdür. Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü sahnesi T'nin yatay kısmında diğer bir deyişle triclinium'un eşiğinde yer almaktadır. Sahnenin merkezinde Dionysos, kaplanların çektiği bir araba üstünde resmedilmiştir. Eserin sağ kesimi aşırı biçimde tahrip olduğundan daha çok sahnenin solundaki figürler sağlam kalmıştır. Bunlar sırasıyla elinde krater taşıyan bir mainad, kantharos taşıyan Pan ve aralarında *cista mystica* duran iki mainad kadınıdır.

Kaynak: Levi, D., **Antioch Mosaic Pavements**, Vol. I, Princeton, 1947, s. 93.

No: 6

Sahnenin İsmi: Dionysos ile Ariadne

Buluntu Yeri: Dionysos ve Ariadne Evi, triclinium

Dönemi: II - III. yüzyıl

Ölçüleri: -

Sergilendiği Yer: Antakya Müzesi, Envanter No: 945c

Tanımı: Sahne, bir mimari form ile çerçeve içine alınmıştır. Bu mimari formda betimlenen pilaster'ler ile sahne üç parçaya bölünmüştür. Üç parçadan ortada yer alanı daha geniş diğer ikisi ise birbirine eşittir. Orta yerde bulunan pilaster'lerin hemen önünde dışa taşkın birer korent tipi sütun yükselmektedir. Pilaster'ler ve sütunlar iki farklı süsleme kuşağı taşımaktadırlar. Bunlardan ilki yumurta ve disklerden oluşan bir silme ile süslenmiştir. Diğerinde ise krater, dört kulplu kap, kartal ve grifon figürleri bulunmaktadır. Mimari formlar sayesinde üç kısma bölünen resmin orta kısmında Dionysos ile Ariadne'nin Naksos Adası'ndaki karşılaşma anları resmedilmiştir. Diğer iki sahnede ise mainad ve satyr figürleri bulunmaktadır.

Resimde Ariadne alçak bir tümseğin üstünde yarı uzanmış bir halde uyumaktadır. Dionysos, Ariadne'nin hemen yanında ayakta durmaktadır. Dionysos ile Ariadne figürlerinin arasında Eros durmaktadır. Dikdörtgen biçimli mozaik panonun figürlü olmayan kısmı, sekiz kollu yıldız ve onların arasında oluşan baklava örgeleriyle süslenmiştir. Mozaik panonun etrafını kırmızı renkli piramid dizisinden oluşan ince bir bordür çevrelemektedir. Geometrik süslemelerin tam ortasında yan yana üç kare bulunmaktadır. Bu karelerin içleri yapraklardan oluşan rozet benzeri süslemeler ile doldurulmuştur. Köşelerde yer alan küçük karelerin içleri ise koyu zeminleri ile karşıtlık içinde açık renkli bir geometrik formla süslenmiştir. Geometrik süslemeli panonun alt, üst ve yan kesimlerinde bulunan küçük dikdörtgen panoların içlerinde ise meandr ve sarmal biçimli süslemeler yer almaktadır.

Kaynak: Demir, A., **Antakya; Through The Ages**, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1996, s. 225.; Doro, L., **Antioch Mosaic Pavements**, Vol. I Princeton, 1947, s.142.

No: 7

Sahnenin İsmi: Dionysos ve Alayı

Buluntu Yeri: Dionysos Alayı Evi, triclinium

Dönemi: II. yüzyıl

Ölçüleri: 3.10 x 2.80

Sergilendiği Yer: Antakya Müzesi, Envanter No: 958

Tanımı: Kareye yakın dikdörtgen biçimli panonun merkezindeki figürlü kısmın etrafında dört sıra değişik süslemeli bordür bulunmaktadır. Bunlar merkezden dışarı doğru iki sıralı örgü motifli , piramit örgeli , dalga motifli ve en dıştaki küçük haç motifli bordürlerdir. Eserin figürlü kısmında Dionysos, mainad ve satyr figürlerinin arasında sarhoş halde resmedilmiştir. Tanrının üzerine giydiği koyu kırmızı renkli himation sırtını örtse de bedeninin ön kesimini çıplak bırakmaktadır.

Kaynak: Levi, D., **Antioch Mosaic Pavements**, Vol. I , Princeton, 1947, s. 45.; Campbell, S., **The Mosaics of Antioch**, Subsidia Mediaevalia 15, Louiseville, 1988, s.73.

No: 8

Sahnenin İsmi: Dionysos Büstü

Buluntu Yeri: Konstantin Villası, 1 nolu oda

Dönemi: IV. yüzyıl ilk yarısı

Ölçüleri: 1.17 x 1.17 m.

Sergilendiği Yer: Museum of Art, Rhode Island School of Design, Envanter No:
40.195

Tanımı: Dionysos'un büstü, her birinde Dionysos alayına ait kahramanların resmedildiği sekiz ayrı madalyonun birinde resmedilmiştir. Bu dairesel ve dikdörtgen biçimli küçük madalyonların etrafında perspektifli meandr motifleri , kuş figürleri, Eros'lar ve zengin bitkisel süslemeler yer almaktadır.

Kaynak: Kondoleon, C., **Antioch: The lost ancient city**, Princeton University Pres, 2000, s.205.; Dunbabin, K., **Mosaics of the Greek and Roman World**, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, s. 164.

ZEUGMA

No: 9

Sahnenin İsmi: Dionysos'un Sarhoşluğu

Buluntu Yeri: Poseidon Evi

Dönemi: II.- III. yüzyıl

Ölçüleri: -

Sergilendiği Yer: Gaziantep Müzesi, Mars Salonu

Tanımı: Sahne, kareye yakın bir dikdörtgen panoya resmedilmiştir. Panonun etrafını kalınlıkları değişen yedi ayrı bordür çevrelemektedir. Bunlar merkezden dışa doğru sırasıyla dalga, üçlü örgü ve dalga motifli bordür sonrasında boş zeminli bir bordür, elmas motifli, ikili örgü ve en dıştaki elmas motifli bordürlerdir. Sahnede eliyle başını tutan sarhoş Dionysos ve onun iki yanında Telete adlı kadın ile Skyrtos adlı bir satyr figürü yer almaktadır.

Kaynak: Gaziantep Müzeleri,

<http://www.gaziantepmuzesi.gov.tr/tr/zeugmamozaik1.asp>

No: 10

Sahnenin İsmi: Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü

Buluntu Yeri: Poseidon Evi, triclinium zemini

Dönemi: II. yüzyıl

Ölçüleri: -

Sergilendiği Yer: Gaziantep Arkeoloji Müzesi

Tanımı: Eser, triclinium zemininde Daidalos ve Pasiphae konulu bir sahne ile bitişik resmedilmiştir. Sahne, U + T biçiminde düzenlenen triclinium'un T biçimindeki bölümünün dikey kısmında yer almaktadır. U biçimli alan ise çeşitli geometrik örgülerle süslenmiştir. Sahnenin resmedildiği kare biçimli panonun etrafında üç bordür sırası bulunmaktadır. Bunlardan ilki defne yaprakları, ortadaki dalga motifleri ve sonuncusu ise perspektifli meandr'lar ile bezenmiştir. Eserde, üç figür yer almaktadır. Bunlar, panterlerin çektiği bir savaş arabasında Nike adlı figürle birlikte resmedilen Dionysos ve önlerinde onlara eşlik eden bir Bakkha kadınıdır.

Kaynak: Önal, M., **Mosaics of Zeugma**, A Turizm Yayınları, İstanbul, 2003, s.18.

No: 11

Sahnenin İsmi: Dionysos ile Ariadne

Buluntu Yeri: Dionysos ve Ariadne Mozaği Evi, misafir odası galerisi

Dönemi: II.- III. yüzyıl

Ölçüleri: 3.25 x 1.45 m.

Sergilendiği Yer: Gaziantep Arkeoloji Müzesi

Tanımı: Sahne uzun bir dikdörtgen pano içerisinde resmedilmiştir. Panonun etrafını beş farklı bordür çevrelemektedir. Bunlar merkezden dışarı doğru dalga motifli, üçlü örgülü, dalga motifli, boş zeminli ve dört yapraklı çiçek motifli bordürlerdir. Figürlü panoda on bir figür bulunmaktadır. Ancak bunlardan biri (tanrısal çiftin sollarındaki kadın figürü) tahrip olduğu için gözükmemektedir. Soldan sağa doğru; ayakta duran ve syrinks çalan satyr figürü, oturur durumda ve elinde meşale tutan evlilik tanrısı, sağa doğru yürüyen ve kaldırdığı kollarıyla elinde tuttuğu nesnenin ne olduğu (mozağin bu bölümde tahrip olması nedeniyle) anlaşılamayan bir hizmetçi mainad figürü, tahtta oturan Ariadne, başının etrafı hareli Dionysos, tahtın hemen yanında çıplak bir Eros, sola doğru yürüyen iki mainad ve en sağda ise iki elinde flüt tutan genç bir erkek (mainad da olabilir) ile , vücudunun üst bölümü çıplak ve sakallı bir satyr figürü yer almaktadır.

Kaynak: Campbell, S., Csapo, E. ve Ergeç, R., “New Mosaic”, **The Twin Towns of Zeugma on the Euphrates: Rescue Work and Historical Studies**, ed. David Kennedy, Portsmouth, 2003, s. 110 – 128.

No: 12

Sahnenin İsmi: Dionysos ile Ariadne

Buluntu Yeri: -

Dönemi: II.- III. yüzyıl

Ölçüleri: -

Sergilendiği Yer: Gaziantep Müzesi

Tanımı: Dikdörtgen biçimli mekanın zemininde yer alan sahne, geniş taban mozağının sol üst köşesine yerleştirilmiştir. Taban mozağının birçok kısmı beyaz zeminli baklava desenli geometrik süslemelerle bezenmiştir. Ariadne ve Dionysos’dan başka bir figürün görülmediği sahne, mimari bir form ile çerçeve içine

alınmıştır. Bu mimari formu oluşturan unsurlar iki korent tipi sütun ve onların üstünde yükselen sade bir alınlıktır. Sahnede her iki kahraman taht benzeri bir cismin üstünde yan yana oturmaktadır. Ancak Ariadne figürü'nün yüzü çok tahrip olmuştur.

Kaynak: Gaziantep Müzeleri,

<http://www.gaziantepmuzesi.gov.tr/tr/zeugmamozaik1.asp>

No: 13

Sahnenin İsmi: Dionysos Büstü

Buluntu Yeri: -

Dönemi: III. yüzyıl

Ölçüleri: -

Sergilendiği Yer: Zeugma Mozaik Müzesi / Gaziantep

Tanımı: Dionysos'un büstü, dikdörtgen biçimli bir panonun merkezindeki daire biçimli bir madalyonun içinde yer almaktadır. Bu madalyonun etrafı ikili örgü motifli dar bir bordür ile çevrelenmiştir. Tanrı'nın başı hafifçe sol omzuna doğru eğik resmedilmiştir.

Kaynak: Önal, M., **Mosaics of Zeugma**, A Turizm Yayınları, İstanbul, 2003, s. 64.

BERGAMA

No: 14

Sahnenin İsmi: Çocuk Dionysos

Buluntu Yeri: Z Evi, koridor zemini

Dönemi: II. Yüzyıl

Ölçüleri: -

Sergilendiği Yer: *in situ*

Tanımı: 6 x 8 m. ölçülerindeki mozaik zeminin merkezinde kare bir pano içinde yer alan sahnenin etrafında yumurta – ok silmesinden oluşan ince bir bordür bulunmaktadır. Sahnede görülen iki figür, yaşlı Silenos ve onun kucağındaki çocuk Dionysos'tur.

Kaynak: Radt W., Pergamon, 2002; 105

EFES

No: 15

Sahnenin İsmi: Dionysos ile Ariadne

Buluntu Yeri: II. nolu yamaç evinin avlu güney tonozu

Dönemi: V. Yüzyıl

Ölçüleri: 3.70 x 2 m.

Sergilendiği Yer: *in situ*

Tanımı: Avlu güney tonoz nişi çok renkli cam mozaiklerden oluşan zengin bitkisel süslemelerle bezenmiştir. Dionysos ve Ariadne figürleri portre biçiminde kırmızı renkli bir kartuşun içinde bu bitkisel süslemenin merkezinde yer almaktadır. Kartuşun etrafındaki süslemede tavus kuşu, yavru horoz, ördek, panter, Eros ve meyve örgeleri görülmektedir.

Kaynak: Bingöl, O., **Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei**, Philipp von Zabern, Rhein, 1997, s.136 - 137.; Scherrer, P., **Efes Rehberi**, Ege Yayınları, İstanbul, 2000, s. 110.; Dunbabin, K., **Mosaics of the Greek and Roman World**, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, s. 251.

NEA PAPHOS (GÜNEY KIBRIS)

No: 16

Sahnenin İsmi: Bebek Dionysos

Bulutnu Yeri: Aion Evi, triclinium

Dönemi: IV. Yüzyıl

Ölçüleri: 1.93 x 1.31 m.

Sergilendiği Yer: *in situ*

Tanımı: Aion Evi'nin dikdörtgen biçimli zemini T biçimli renkli mozaikleri içeren kısım ve onun etrafını çeviren beyaz zeminli kısım olmak üzere ikiye bölünmüştür. T biçimli renkli bölüm, kare formundaki figürlü alan ve onun iki yanında yer alan geometrik örgelerle bezeli iki küçük kareden oluşmaktadır. T'nin uzun kısmını oluşturan figürlü kare alan kendi içinde beş panoya ayrılmıştır. Bu panolardan tam ortada yer alanı diğerlerine kıyasla daha büyüktür. Diğer dört pano ise birbirine eşittir. Panoların hepsinde mitolojik konulu sahneler resmedilmiştir. Bunlardan sağ üst köşede yer alan panoda konumuz olan Bebek Dionysos ile ilgili sahne betimlenmektedir. Sahnede on bir figür görülmektedir. Figürler, sahnenin ortasında yer alan Tropheus adlı Silenos figürünün sağında ve solunda beşer beşer yerleştirilmiştir. Sahnenin baş kahramanı bebek Dionysos ve onu kucağında taşıyan Hermes sahnenin sağında resmedilmiştir. Dionysos'un başında bir hare bulunmaktadır. Hermes'in arkasında bulunan Theogonia ve Ambrosia adlı kadın figürleri ile Nektar adlı erkek figürü benzer sahnelerde rastlanılmayan alegorik kahramanlardır. Eserin sol tarafında betimlenen beş figür ise bebek Dionysos'un banyosu için hazırlık yapan nymphalar, Anatrope ve Nysa adlı alegorik anlama sahip kadın figürleridir.

Kaynak : Daszewski, W. A. ve Michaelides, D., **Mosaic Floors in Cyprus**, Ravenna, Italia, 1988, s. 59.; Kondoleon, C., **Domestic and Divine: Roman Mosaics in the House of Dionysos**, Cornell University Press, 1995, 198.

No: 17

Sahnenin İsmi: Çocuk Dionysos

Buluntu Yeri: Aion Evi, triclinium

Dönemi: IV. Yüzyıl

Ölçüleri: 1.93 x 1.31 m.

Sergilendiği Yer: *in situ*

Tanımı: Sahne, triclinium zeminindeki figürlü alanı oluşturan beş panonun sağ alt köşesindeki dikdörtgen biçimli panoda resmedilmiştir. Eserin tahrip olan bölgesinde yer alan Dionysos ve yanında meşale tutan figür sağlam kalmamıştır. Çocuk Dionysos, sahnenin merkezinde kentauros'ların çektiği bir araba üstündedir. Bu arabaya bir mainad öncülük etmektedir. Dionysos'un arabasının önündeki Skyrtos adlı çocuk satyr, elindeki bir tepside Dionysos'a meyve sunmaktadır. Tropheus adlı Silenos figürü ise bir katır sırtında tanrıya eşlik etmektedir. Arka planda liknon taşıyan bir mainad sahnedeki son figürdür.

Kaynak : Daszewski, W. A. ve Michaelides, D., **Mosaic Floors in Cyprus**, Ravenna, Italia, 1988, s. 59.; Kondoleon, C., **Domestic and Divine: Roman Mosaics in the House of Dionysos**, Cornell University Press, 1995, 198

No: 18

Sahnenin İsmi: Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü

Buluntu Yeri: Dionysos Evi, triclinium zemini

Dönemi: II. ya da erken III. yüzyıl

Ölçüleri: -

Sergilendiği Yer: *in situ*

Tanımı: Eser, Dionysos Evi'nin triclinium girişinde yer almaktadır. İnce, uzun bir panoda resmedilen eserin iki yanında Dioskur'ları konu edinen küçük panolar bulunmaktadır. Triclinium zemini U + T biçimli süsleme programına uygun biçimde düzenlenmiştir. U biçimli alanlar geometrik motiflerle tezyin edilmiştir. T biçimli alanın dikey kısmında ise asma dalları ile bezeli emblema yer almaktadır. Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü sahnesi ise T'nin yatay kısmında betimlenmiştir. 11 figürlü bu sahnenin etrafında üçlü örgü motifi ile bezeli dar bir bordür bulunmaktadır. Dionysos sahnenin merkezinde iki panterin çektiği bir

arabada resmedilmiştir. Tanrı'nın sağ tarafında sırasıyla krater taşıyan bir satyr, Pan, Hintli bir esir ve iki mainad yer almaktadır. Tanrı'nın solunda ise panterlerin sırtındaki Silenos, Hintli iki esir ve enstrüman çalan bir mainad ile satyr figürü bulunmaktadır.

Kaynak: Kondoleon, C., **Domestic and Divine: Roman Mosaics in the House of Dionysos**, Cornell University Press, 1995, 193.

No: 19

Sahnenin İsmi: Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi

Buluntu Yeri: Dionysos Evi, batı portikosu

Dönemi: II.- III. yüzyıl

Ölçüleri: 4.33 x 1.11 m.

Sergilendiği Yer: *in situ*

Tanımı: Eser, Dionysos Evi'nin peristyl'ini çevreleyen batı portikosu'nun zemininde üç figürlü pano ile birlikte yan yana bulunmaktadır. Bu panolardan en büyüğü Dionysos'un Ikarios'a (İnsanlığa) Şarabı Vermesi sahnesini resmeden panodur. Portiko zeminindeki panolarda sol baştan sırasıyla Pyramus ve Thispe, Dionysos'un Ikarios'a (İnsanlığa) Şarabı Vermesi, Poseidon ve Amymone ve Apollon ile Daphne sahneleri resmedilmiştir. Bütün panoların çevresinde ikili örgü motifli dar bir bordür bulunmaktadır. Daha sonra sekizgen ve haç biçimli örgelerden oluşan karmaşık bir geometrik bordür ve en dışta ise dalga motiflerinden oluşan ince bir dış kenar bordürü yer almaktadır.

Kaynak: Kondoleon, C., **Domestic and Divine: Roman Mosaics in the House of Dionysos**, Cornell University Press, 1995, 174.; Dunbabin, K., **Mosaics of the Greek and Roman World**, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, s. 228.

SEPPHORIS (ZIPPORI – İSRAİL)

No: 20

Sahnenin İsmi: Bebek Dionysos

Bulutlu Yeri: Roma Villası, triclinium

Dönemi: III. yüzyıl

Ölçüleri: -

Sergilendiği Yer: İsrail Müzesi / Kudüs

Tanımı: Dionysos konulu zemin mozaïği üç ana bölümden oluşur. Bunlardan ilki, zeminin merkezindeki iri dikdörtgen biçimindeki figürlü panolardır. Sayıları on beş olan bu panoların her birinde Dionysos'un yaşamı ile ilgili sahneler resmedilmiştir. İkinci bölüm, merkezi oluşturan on beş panonun etrafını çevreleyen, siyah zeminli ve akantus yaprakları ile bezeli kalın çerçevedir. Üçüncü kısım ise zemin mozaïğinin çevresinde yer alan yarısı figürlü, yarısı beyaz renkli dış çerçevedir. Bu sayede mozaïğin geriye kalan figürlü ve renkli kısımları T görünümü kazanmaktadır. Mozaik eserin merkezindeki Dionysos konulu sahnelerin resmedildiği on beş panonun üçü aşırı biçimde tahrip olmuştur. Bu sebeple panolarda hangi sahnelerin resmedildiği hakkında bir bilgi elde edilememektedir. Ancak geriye kalan on iki pano, Dionysos'un hayatı ile ilgili son derece önemli betimler içerir. Bunlar Dionysos'un çocukluğundan yetişkinliğine kadar Tanrı'nın her çağına ait sahnelerdir. Sahnelerin yer aldığı panolar kırmızı renkli kalın çerçeveler ile birbirinden ayrılmıştır. Sadece eserin merkezindeki dikdörtgen formundaki panonun etrafında ikili örgü motifi ile bezeli bir bordür bulunmaktadır. Konumuz olan sahne, Dionysos konulu panoların sol üst köşesinde bulunmaktadır. Eserin üst kesiminde sahenin adı DIONYSOY ΛΟΥΤΡΑ biçiminde yazılmıştır. Dionysos'un Yıkanması anlamına gelen isimden de anlaşıldığı gibi sahnede resmedilen dört nympa figürü bebek Dionysos'a ilk banyosunu yaptırmaktadır. Nymphaların yakınındaki Silenos ve onun gerisinde yer alan mainad ile satyr figürleri bebek Dionysos'un ilk yıkanışına şahitlik etmektedirler.

Kaynak: Meyers, E. N., Netzer, E., Meyers, C. L., **Sepphoris**, Eisenbrauns, Winona Lake, Indiana, 1992, s. 47.

No: 21

Sahnenin İsmi: Çocuk Dionysos

Buluntu Yeri: Roma Villası, triclinium

Dönemi: III. yüzyıl

Ölçüleri: -

Sergilendiği Yer: İsrail Müzesi / Kudüs

Tanımı: Sahne, triclinium'un merkezindeki Dionysos konulu betimlemelerin batısında yer alan kareye yakın dikdörtgen biçimli bir panoda resmedilmiştir. Sahnenin yer aldığı pano, koyu kırmızı kalın bir çizgi ile çerçevelenmiştir. Sahnede iki mainad ve bir çocuk figürü görülmektedir. Keçi sırtındaki çocuk Dionysos, mainad tarafından desteklenmektedir.

Kaynak: Meyers, E. N., Netzer, E., Meyers, C. L., **Sepphoris**, Eisenbrauns, Winona Lake, Indiana, 1992, s. 48.

No: 22

Sahnenin İsmi: Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması

Buluntu Yeri: Roma Villası, triclinium

Dönemi: III. yüzyıl

Ölçüleri: 1.38 x 0.75 m.

Sergilendiği Yer: İsrail Müzesi / Kudüs

Tanımı: Sahne, mozaik ile kaplı triclinium zemininin merkezindeki dikdörtgen biçimli panoda resmedilmiştir. Bu sayede mozaik esere bakan kişi, en başta bu sahne ile göz göze gelmektedir. Sahnenin yer aldığı panonun etrafı koyu kırmızı renkte kalın bir çerçeve ile kaplıdır. Çerçeveden sonra panonun etrafını çift renkli, ikili örgü motifi ile bezeli bir bordür çevreler. Sahnenin orta yerinde Dionysos ve Herakles karşılıklı resmedilmiştir. Bu iki Tanrı figürünün ortasında aulos çalan bir satyr görülür. Sahnenin sağında ve solunda satyrlar ve mainadlardan oluşan üçlü grup yer almaktadır.

Kaynak: Meyers, E. N., Netzer, E., Meyers, C. L., **Sepphoris**, Eisenbrauns, Winona Lake, Indiana, 1992, s. 43.

No: 23

Sahnenin İsmi: Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü

Buluntu Yeri: Roma Villası, triclinium

Dönemi: III. yüzyıl

Ölçüleri: -

Sergilendiği Yer: İsrail Müzesi / Kudüs

Tanımı: Sahne, triclinium'un merkezindeki Dionysos konulu betimlemelerin güneyinde yer alan dikdörtgen biçimli bir panoda resmedilmiştir. Sahnenin yer aldığı pano, koyu kırmızı kalın bir çizgi ile çerçevelenmiştir. Yarısı tahrip olan sahnede iki kentauros'un çektiği bir araba üzerinde Dionysos, yarı giyinik şekilde resmedilmiştir. Tanrı'nın başı üstünde ΠΟΜΠΗ (Pompe - geçit töreni) biçiminde sahnenin ismi yazılmıştır.

Kaynak: Meyers, C. L., Meyers, E. N. ve Weiss, Z., **Sepphoris in Galilee: Crosscurrents of Culture**, North Carolina Museum of Art, 1996, s.112.; Meyers, E. N., Netzer, E., Meyers, C. L., **Sepphoris**, Eisenbrauns, Winona Lake, Indiana, 1992, s. 48.

No: 24

Sahnenin İsmi: Dionysos ile Ariadne

Buluntu Yeri: Roma Villası, triclinium

Dönemi: III. yüzyıl

Ölçüleri: -

Sergilendiği Yer: İsrail Müzesi / Kudüs

Tanımı: Sahne, triclinium'un merkezindeki Dionysos konulu betimlemelerin batısında yer alan dikdörtgen biçimli bir panoda resmedilmiştir. Sahnenin yer aldığı pano, koyu kırmızı kalın bir çizgi ile çerçevelenmiştir. Sahnede yedi figür gözükmektedir. Bunlar soldan sağa doğru sırasıyla, meşale tutan satyr, Dionysos, sepet taşıyan Ariadne, mainad ve şarap tulumu ile üzüm sepeti taşıyan iki satyr figürüdür. Eserin üst kesiminde YMENAIOC (evlilik) biçiminde sahnenin ismi yazılmıştır.

Kaynak: Meyers, C. L., Meyers, E. N. ve Weiss Z., **Sepphoris in Galilee: Crosscurrents of Culture**, North Carolina Museum of Art, 1996, s. 113.

SHAHBA – PHILLIPPOPOLIS (SURIYE)

No: 25

Sahnenin İsmi: Dionysos ile Ariadne

Buluntu Yeri: -

Dönemi: IV. yüzyıl

Ölçüleri: 1.65 x 1.65 m.

Sergilendiği Yer: Shahba Mozaik Müzesi

Tanım: Kare formundaki mozaik panonun merkezindeki figürlü alanın etrafı çift renkli küçük karelerden oluşan ince bir bordür ile çevrelenmiştir. Bundan sonra asma yaprakları, yabani av hayvanları ve Eros'larla süslenmiş geniş bir bordür ve en dışta ise tekrar kareli ince bir bordür bulunmaktadır. Eserin emblama kısmında altı figür görülmektedir. Bunlar sırasıyla bir sedir üstünde yan yana oturan Dionysos ile Ariadne, yaşlı bir erkek görünümündeki Maron, iki Eros benzeri genç figür ile sarhoş haldeki Herakles'dir.

Kaynak: Balty, J., *Mosaiques Antiques de Syrie*, Bruxelles, 1977, s. 50 – 56.

APAMEA (SURIYE)

No: 26

Sahnenin İsmi: Dionysos Büstü

Buluntu Yeri: Katedral altındaki Roma yapısının koridoru

Dönemi: IV. yüzyıl

Ölçüleri: -

Sergilendiği Yer: Belçika Kraliyet Sanat ve Tarih Müzesi

Tanımı: Eser, Odysseus'un dönüşüne sevinen hizmetçilerin resmedildiği Therapenides isimli figürlü bir sahne ve daha birkaç geometrik süslemeden oluşan 2.34 x 1.39 m. ölçülerindeki dikdörtgen biçimli bir panonun bordüründe resmedilmiştir. Dionysos'un portresi, bordürdeki perspektifli meandr'lar ile süslü küçük karelerden birinin içinde dekoratif amaçlı kullanılmıştır.

Kaynak: J. Balty, *Mosaiques Antiques de Syrie*, Bruxelles, 1977, s. 52.

SURİYE' DEN BİR ESER

No: 27

Sahnenin İsmi: Dionysos ile Ariadne

Buluntu Yeri: Bu eser'in bulunduğu kent ve yapı bilinmemektedir.

Dönemi: III.- IV. yüzyıl

Ölçüleri: 3.52 x 3.57 m.

Sergilendiği Yer: Miho Müzesi

Tanımı: Kareye yakın panonun merkezinde beş figür görülmektedir. Bu figürler, belden yukarısı çıplak resmedilmiş Dionysos, yaşlı Maron, uyuyan Ariadne, syrinks çalan Satyr ve Eros'tur. Eserin merkezinde yer alan figürlü kısmın etrafında dalga motifli ince bir bordür ve sonrasında perspektifli meandr'lardan oluşan kalın ve geometrik bir bordür yer almaktadır. Geometrik bordürün köşelerinde ve kenarlarında resimli panolar bulunmaktadır. Köşe panolarında Lydia, Thiasos, Pan ve Bakkha adı ile Dionysos kültü ile ilgili portreler resmedilmiştir. Geometrik bordürün kenarlarındaki resimli panolarda ise Dionysos tapımı ile ilgili sahneler bulunmaktadır.

Kaynak: P. Canivet, J. P. Darmon, "Dionysos et Ariane", **Mon Piot**, Vol. 70, 1989, s. 1 - 28.

GERASA (ÜRDÜN)

No: 28

Sahnenin İsmi: Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü

Bulutnu Yeri: Roma Villası (Türk idareci evi), oda zemini

Dönemi: II. yüzyıl

Ölçüleri: 3.8 x 4.4 m.

Sergilendiği Yer: Stark Sanat Müzesi, Orange / Teksas ve Berlin Pergamon Müzesi

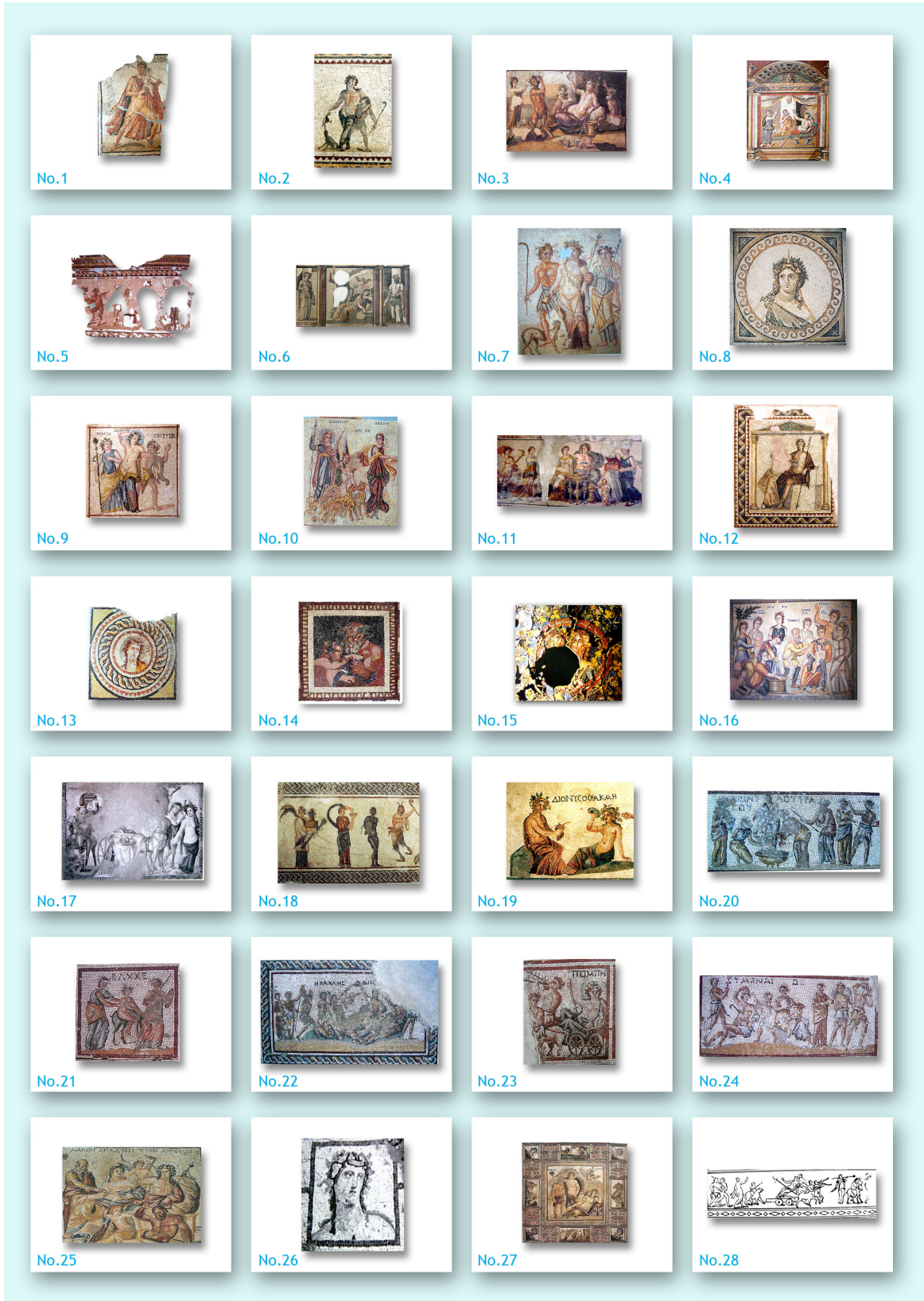
Tanımı: Dikdörtgen planlı bir odanın zemininde yer alan eserin merkezinde Dionysos konulu mitolojik sahneler ve onun etrafında geniş bir bordür yer almaktadır. Bordür iri yaprak ve meyve motiflerinden oluşan girland salkımları ile bezenmiştir. Her bir girland salkımı, bir Eros figürünün omzunda taşınmaktadır. Girland salkımlarının üstünde kuş figürleri, Musalar ve antik yazarların portreleri resmedilmiştir. Geniş bordürün köşelerindeki madalyonlarda ise mevsimleri simgeleyen portreler yer almaktadır. Eserin dış kenarında üçlü saç örgüsü ile bezeli dar bir bordür bulunmaktadır.

Eserin merkezinde yer alan Dionysos konulu mitolojik sahneler birbirine eş beş dikdörtgen pano içinde resmedilmiştir. Günümüzde bu panoların sadece ilkinde ve sonuncusunda figürler sağlam kalmıştır. Ortada yer alan pano içerisinde ise hangi tasvirlerin yer aldığı bilinmemektedir. İlk panonun köşesinde sarhoş Silenos eşek sırtında ve sağ elinde bir değnek taşırken resmedilmiştir. Silenos'a bir Satyr eşlik etmektedir. Hemen onların yakınındaki iki Satyr, Herakles'in simgelerini taşımaktadır. Sarhoş haldeki Herakles ise önünde yer alan kadın figürünü arzular gözükmektedir. İkinci panoda iki figür sağlam kalmıştır. Bunlar, yatağa uzanmış bir mainad ile sanki onu yataktan kalkmaya zorlayan bir satyr'dir. Üçüncü ve dördüncü panolarda bulunan mozaik parçalarına ulaşılamamıştır. Ancak son panonun hemen hemen tümü ele geçmiştir. Panonun köşe kısmında panter sırtında bir erkek çocuk figürü ile ona eşlik eden iki satyr ve bir mainad yer almaktadır. Panonun orta yerinde ise iki kentaurosun çektiği dört tekerlekli bir arabanın üzerinde Dionysos ve Ariadne

yan yana resmedilmiştir. Arabayı çeken kentauroslerden biri lir diğeri ise aulos çalmaktadır. Beşinci panonun en son figürü ise Pan adlı kahramandır.

Kaynak: M. Piccirillo, **The Mosaics of Jordan**, Amman, 1992, s. 283.; Hetty Joyce, “A Mosaic from Gerasa in Orange, Texas, and Berlin”, **RömMitt**, Vol. 87, 1980, s. 307 – 325.

TABLolar
ve
ÇİZİMLER



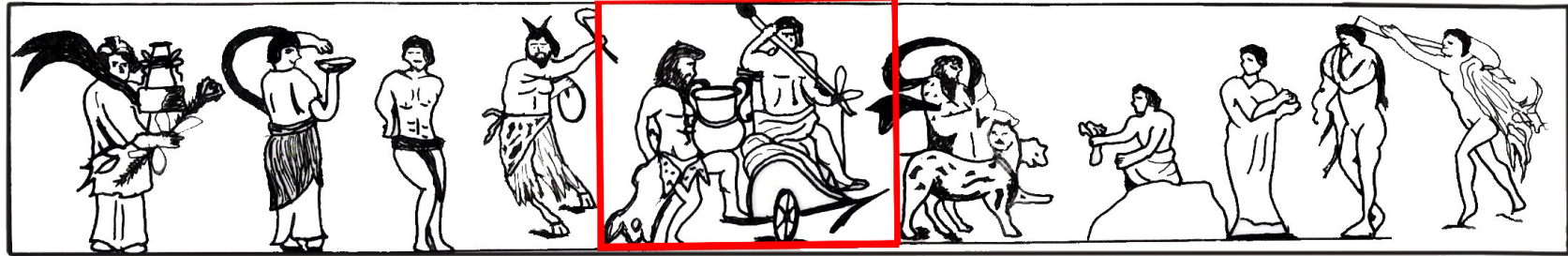
Tablo 1. Katalogdaki eserlerin resim tablosu

**DIONYSOS BETİMLEMELERİNDE GÖRÜLEN SAHNELERİN
KENTLERE GÖRE DAĞILIMI**

| ŞEHİRLER | Bebek Dionysos | Çocuk Dionysos | Dionysos'un Sarhoşluğu | Dionysos ile Herakles'in İçki | Dionysos'un İkaros'a Şarabı Vermesi | Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü | Dionysos İle Ariadne | Dionysos ve Alayının Geçidi | Dionysos Büstü |
|--------------------|----------------|----------------|------------------------|-------------------------------|-------------------------------------|--|----------------------|-----------------------------|----------------|
| ANTAKYA | ☑ | | ☑ | ☑ (*) | | ☑ | ☑ | ☑ | ☑ |
| ZEUGMA | | | ☑ | | | ☑ | ☑ (*) | | ☑ |
| BERGAMA | | ☑ | | | | | | | |
| EFES | | | | | | | ☑ | | |
| NEA PAPHOS | ☑ | ☑ | | | ☑ | ☑ | | | |
| SEPPHORIS | ☑ | ☑ | | ☑ | | ☑ | ☑ | | |
| GERASA | | | | | | ☑ | | | |
| APAMEA | | | | | | | | | ☑ |
| SHAHBA | | | | | | | ☑ | | |
| SURİYE'de BİR KENT | | | | | | | ☑ | | |

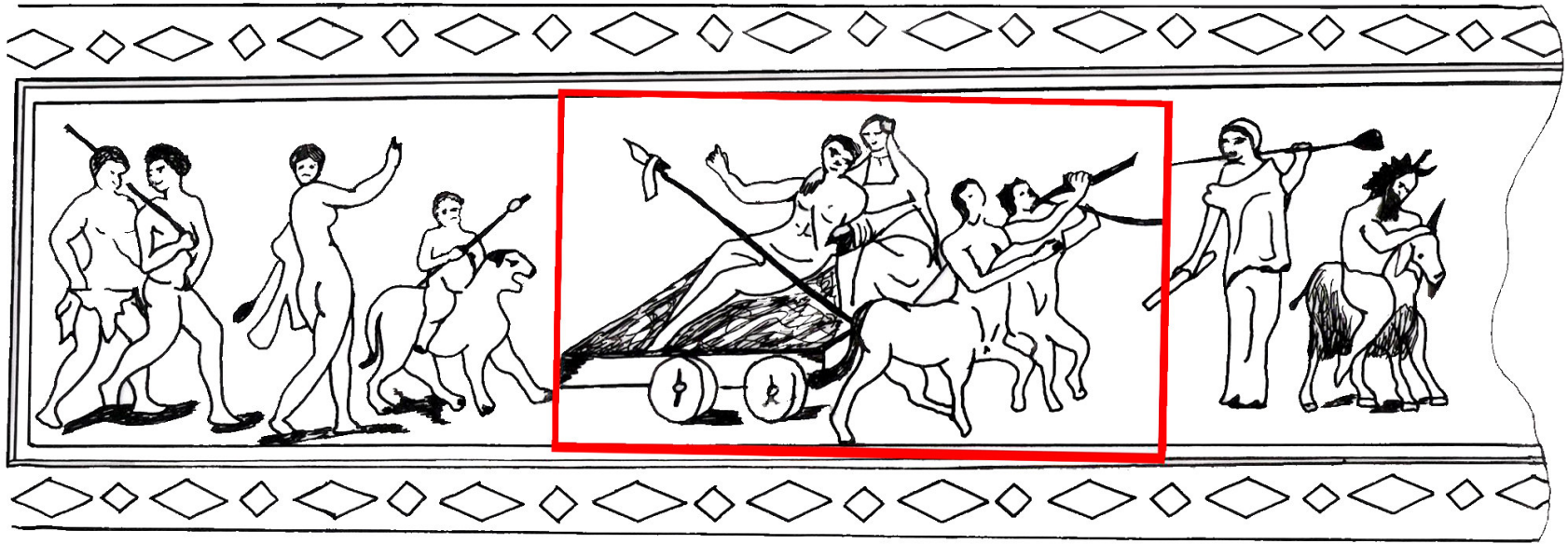
Tablo 2. Dionysos Betimlemelerinde Görülen Sahnelerin Kentlere Göre Dağılımı

(*) İki kez resmedilmiştir.



Çizim 1. Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Nea Paphos, II – III yy.

(Çizen: Fatih M. AYGÜNEŞ)



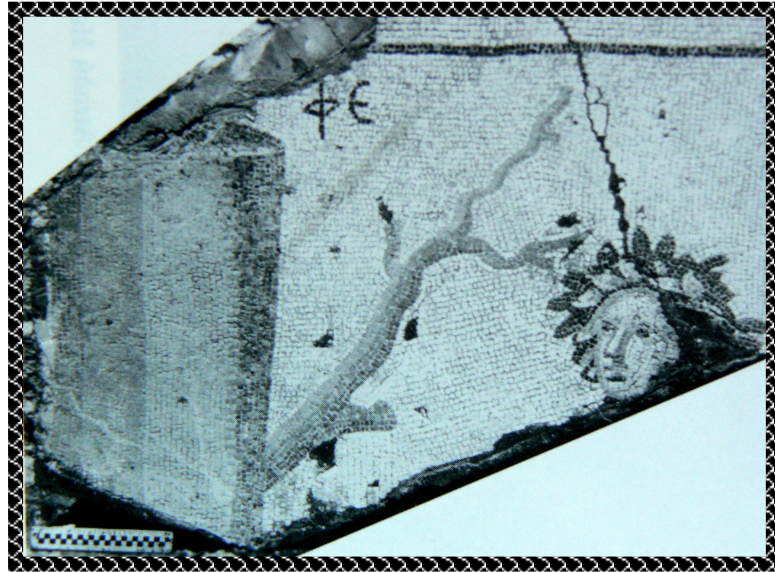
Çizim 2. Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Gerasa, II. yy.

(Çizen: Fatih M. AYGÜNEŞ)

ŞEKİLLER



Şekil 1. Bebek Dionysos, Antakya, IV.yy.
(Kaynak: CİMOK, 2002; 227)



Şekil 2. Bebek Dionysos (Nympha), Antakya, IV.yy.
(Kaynak: CAMPBELL, 1988; Lev. 65)



Şekil 3. Bebek Dionysos (portre), Antakya, IV.yy.
(Kaynak: CİMOK, 2002; 227)



Şekil 4. Bebek Dionysos (ayak), Antakya, IV.yy.
(Kaynak: CİMOK, 2002; 227)



Şekil 5. Bebek Dionysos, Nea Paphos, IV.yy.

(Kaynak: DASZEWSKI, 1985; Lev.18)



Şekil 6. Bebek Dionysos (portre)
Nea Paphos, IV.yy.

(Kaynak: DASZEWSKI, 1985; Lev.18)



Şekil 7. Bebek Dionysos (yıkama)
Nea Paphos, IV. yy.

(Kaynak: DASZEWSKI, 1985; Lev.18)



Şekil 8. Bebek Dionysos, Sepphoris, III. yy.
(Kaynak: MEYERS, NETZER, MEYERS C., 1992; 47)



Şekil 9. Bebek Dionysos (yıkama), Sepphoris, III. yy.
(Kaynak: MEYERS, NETZER, MEYERS C., 1992; 47)



Şekil 10. Bebek Dionysos, Phiale Ressamı, M.Ö. V. yy., kalyks – krater.

(Kaynak: <http://www.christusrex.org/www1/vaticano/ETb-Calyx.jpg>, 2006)



Şekil 11. Bebek Dionysos (yıkama), Nysa, sahne kabartması, II. yy.

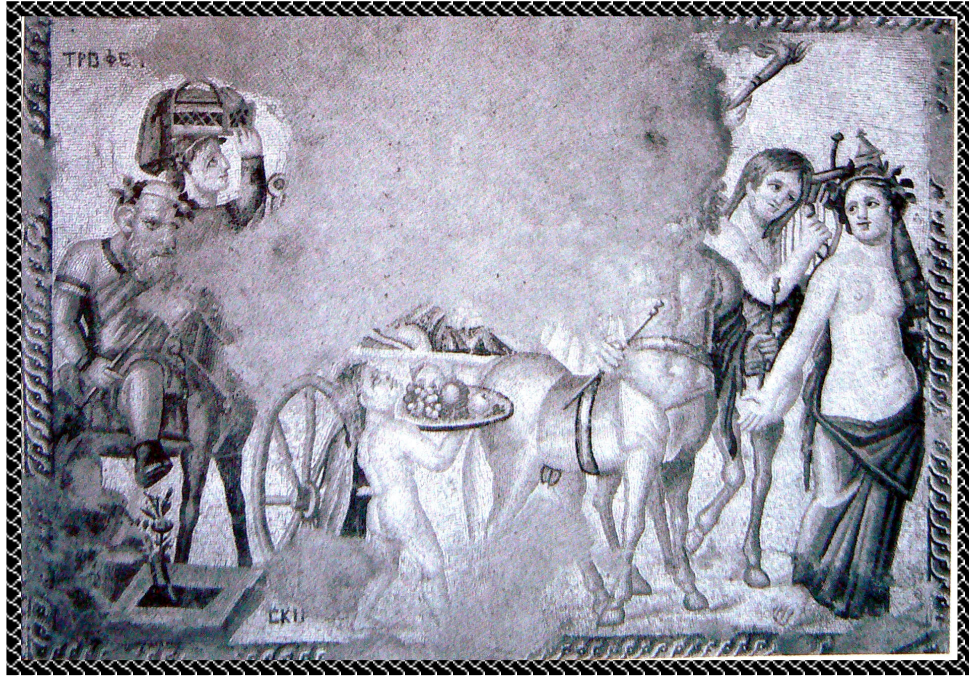
(Kaynak: Fotoğraf tez yazarı tarafından çekilmiştir)



Şekil 12. Çocuk Dionysos, Bergama, II. yy.
(Kaynak: RADT, 2002; 105)



Şekil 13. Çocuk Dionysos, Sepphoris, III. yy.
(Kaynak: MEYERS, NETZER, MEYERS C., 1992; 48)



Şekil 14. Çocuk Dionysos, Nea Paphos, IV. yy.
(Kaynak: KONDOLEON, 1995; 199)



Şekil 15. Çocuk Dionysos (mainad), Nea Paphos, IV. yy.
(Kaynak: KONDOLEON, 1995; 199)



Şekil 16. Çocuk Dionysos (Tropheus), Nea Paphos, IV. yy.
(Kaynak: KONDOLEON, 1995; 199)



Şekil 17. Çocuk Dionysos (Skyrtos), Nea Paphos, IV. yy.
(Kaynak: KONDOLEON, 1995; 199)



Şekil 18. Dionysos'un Doğumu, Roma Lahdi, II.yy.
(Kaynak: KONDOLEON, 1995; 198)



Şekil 19. Çocuk Dionysos, El Jem, II. yy.
(Kaynak: <http://www.tunisie.com/mosaiques/mosaic23b.html>, 2006)



Şekil 20. Dionysos'un Sarhoşluğu, Antakya, III. yy.
(Kaynak: DEMİR, 1996; 46)



Şekil 21. Dionysos'un Sarhoşluğu (portre)
Antakya, III. yy.
(Kaynak: DEMİR, 1996 ; 46)



Şekil 22. Dionysos'un Sarhoşluğu (ayak)
Antakya, III. yy
(Kaynak: DEMİR, 1996; 46)



Şekil 23. Dionysos'un Sarhoşluğu, Zeugma, II. - III. yy.

(Kaynak: <http://www.pbase.com/dosseman/antepmuseum>, 2006)



Şekil 24. Dionysos'un Sarhoşluğu (portre),
Zeugma, II.- III. yy.

(Kaynak: <http://www.pbase.com/dosseman/antepmuseum>)



Şekil 25. Dionysos'un Sarhoşluğu (ayak),
Zeugma, II.- III. yy.

(Kaynak: <http://www.pbase.com/dosseman/antepmuseum>)



Şekil 26. Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması, Antakya, Atrium Evi, II. yy.

(Kaynak: KONDOLEON, 2000; 55)



Şekil 27. Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması (Dionysos),
Antakya, Atrium Evi, II. yy.

(Kaynak: KONDOLEON, 2000; 55)



Şekil 28. Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması (konum),
Antakya, Atrium Evi, II. yy.

(Kaynak: KONDOLEON, 2000; 168)



Şekil 29. Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması, Antakya, İçki Yarışması Evi, III. yy.

(Kaynak: CİMOK, 2002; 135)



Şekil 30. Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması (Dionysos), Antakya, İçki Yarışması Evi, III. yy.

(Kaynak: CİMOK, 2002; 135)



Şekil 31. Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması (Herakles), Antakya, İçki Yarışması Evi, III. yy.

(Kaynak: CİMOK, 2002; 135)



Şekil 32. Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması, Sepphoris, III. yy.
(Kaynak: MEYERS, NETZER, MEYERS C., 1992; 44)



Şekil 33. Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması (Dionysos), Sepphoris, III. yy.
(Kaynak: MEYERS, NETZER, MEYERS C., 1992; 44)



Şekil 34. Dionysos ile Herakles'in İçki Yarışması, patera kabartması, III. yy.
(Kaynak: LEVI, 1947; 23)

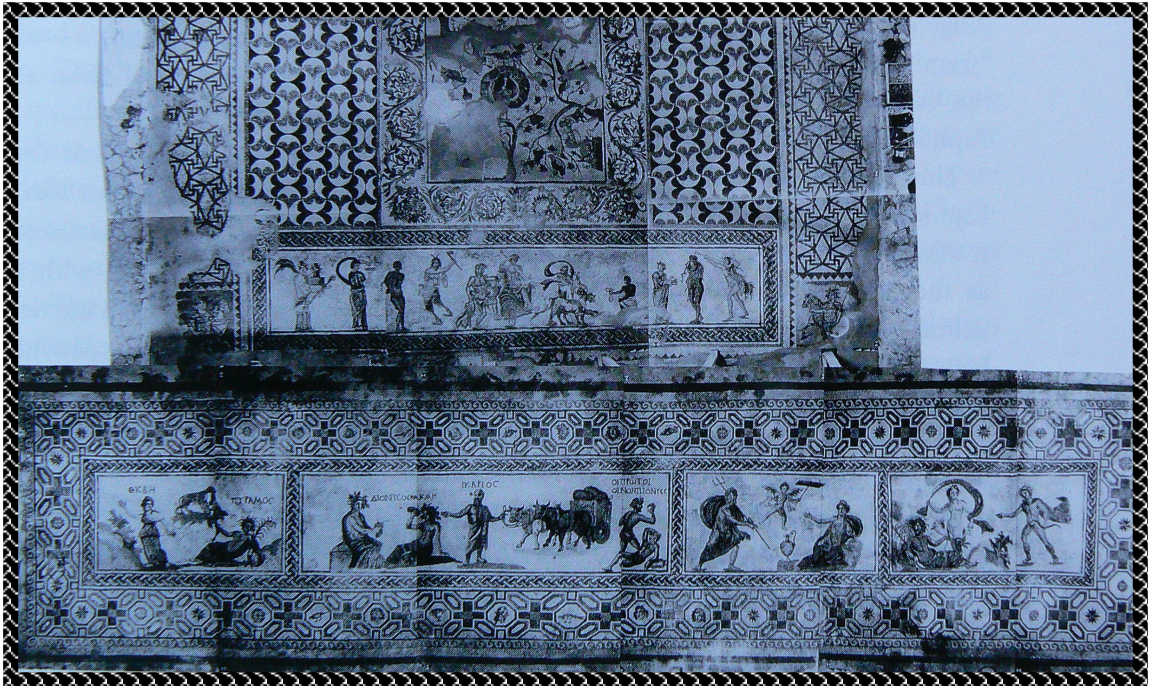


Şekil 35. Şölen Sahnesi, Herculaneum, duvar resmi, I. yy.
(Kaynak: DUNBABIN, 2003; Lev. 3)



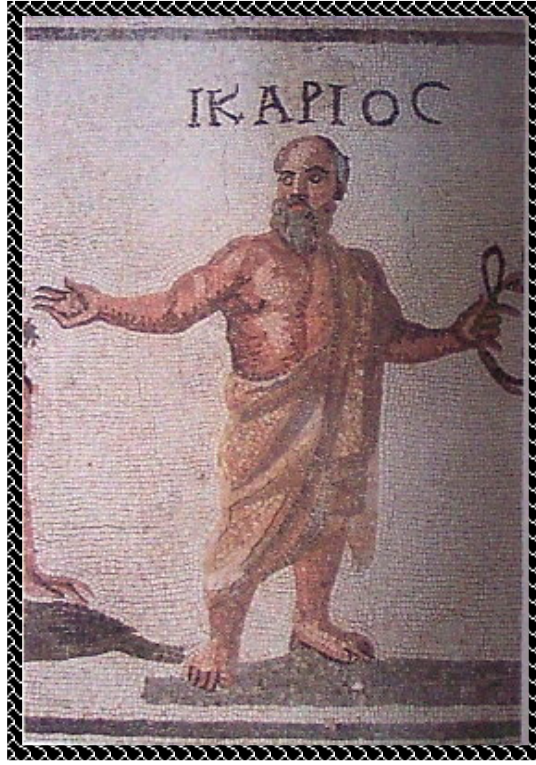
Şekil 36. Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi, Nea Paphos, II. - III. yy.

(Kaynak: KONDOLEON, 1995; 175)



Şekil 37. Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi (konum), Nea Paphos, II. - III. yy.

(Kaynak: KONDOLEON, 1995; 185)



Şekil 38. Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi (Ikarios), Nea Paphos, II.- III. yy.
(Kaynak: DASZEWSKI – MICHAELIDES, 1988 (a) ; 40)



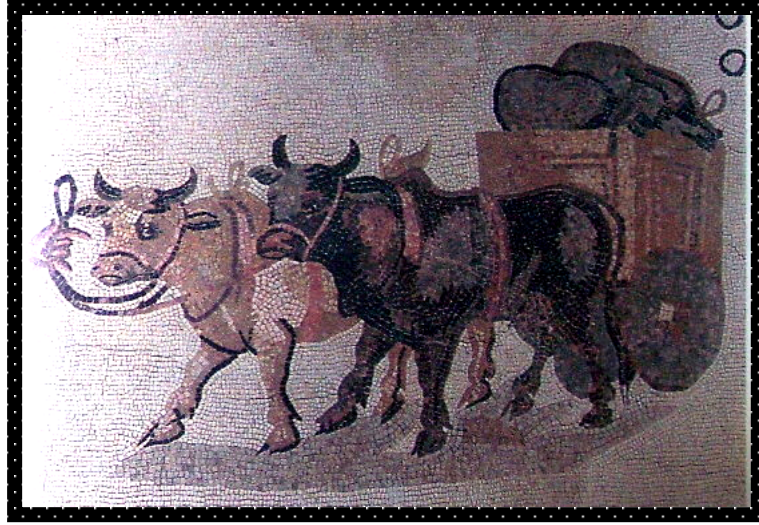
Şekil 39. Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi (Dionysos),
Nea Paphos, II.- III. yy.

(Kaynak: DASZEWSKI – MICHAELIDES, 1988 (a) ; 42)



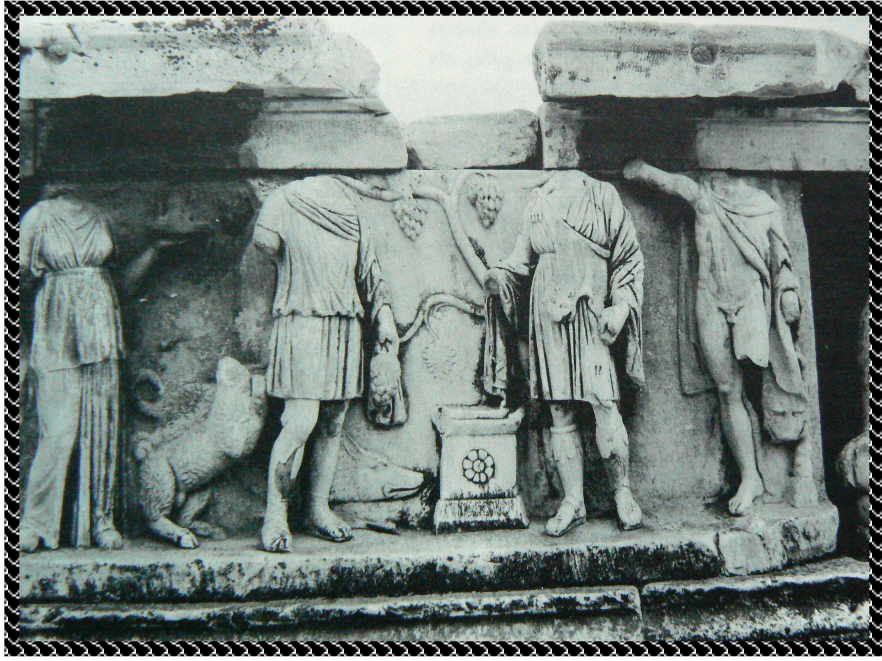
Şekil 40. Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi (İlk şarap içenler),
Nea Paphos, II. - III. yy.

(Kaynak: KONDOLEON, 1995; 175)



Şekil 41. Dionysos'un Ikarios'a Şarabı Vermesi (öküz arabası),
Nea Paphos, II. - III. yy.

(Kaynak: DASZEWSKI – MICHAELIDES, 1988 (a) ; 41)



Şekil 42. Dionysos'un Ikaros'a Şarabı Vermesi, Atina, sahne kabartması, II.yy.
(Kaynak: STURGEON, 1977; 37)



Şekil 43. Dionysos'un Ikaros'a Şarabı Vermesi, Uthina (Tunus), II. yy.
(Kaynak: KONDOLEON, 1995; 178)



Şekil 44. Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Antakya, II. yy.
(Kaynak: CİMOK, 2002; 92)



Şekil 45. Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Zeugma, II. yy.
(Kaynak: ÖNAL, 2003; 19)



Şekil 46. Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Nea Paphos, II. - III. yy.
(Kaynak: KONDOLEON, 1995; 193)



Şekil 47. Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü (Mainad'lar ve Pan),
Nea Paphos, II. - III. yy.
(Kaynak: KONDOLEON, 1995; 86)



Şekil 48. Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü (Silenos ve panterler),
Nea Paphos, II. - III. yy.

(Kaynak: KONDOLEON, 1995; 194)



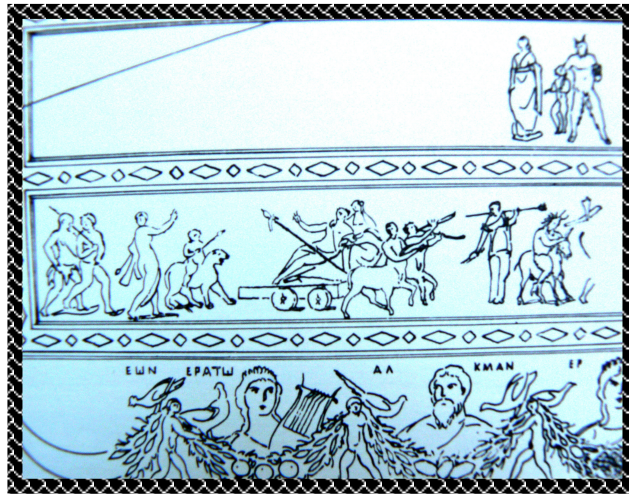
Şekil 49. Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü (Müziyenler ve Hintli köle),
Nea Paphos, II. - III. yy.

(Kaynak: KONDOLEON, 1995; 203)



Şekil 50. Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Sepphoris, III. yy.

(Kaynak: MEYERS, NETZER, MEYERS C., 1992; 48)



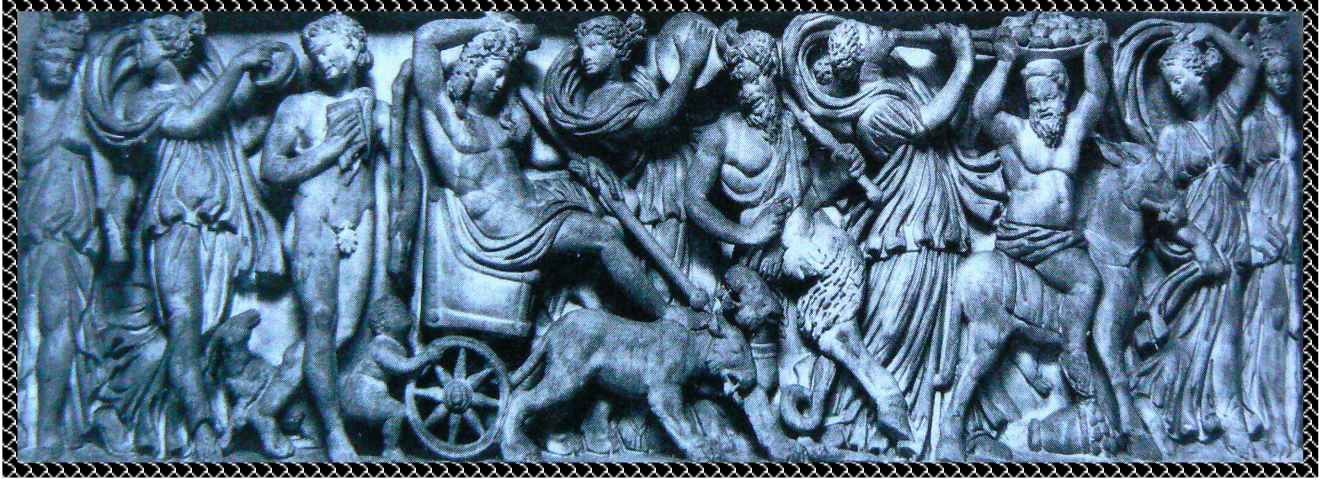
Şekil 51. Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Gerasa, II. yy.

(Kaynak: KRISELEIT, 1985; 19)



Şekil 52. Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü (Dionysos), Gerasa, II. yy.

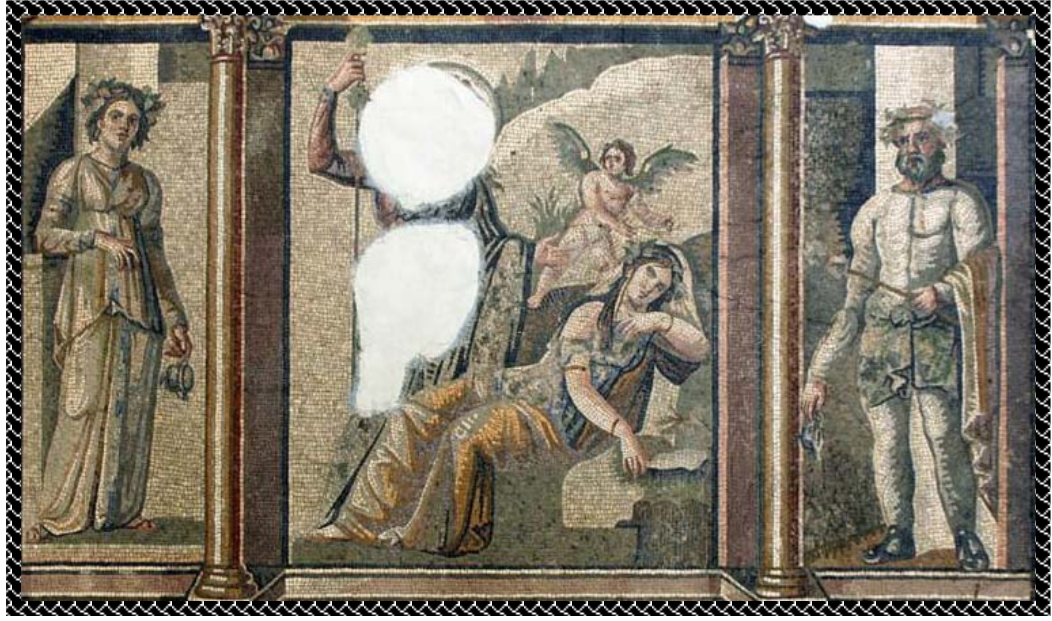
(Kaynak: JOYCE, 1980; Lev. 103)



Şekil 53. Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Roma Lahdi, III. yy.
(Kaynak: KONDOLEON, 1995; 214)



Şekil 54. Dionysos'un Hindistan Zaferi'nden Dönüşü, Sousse (Tunus), III. yy.
(Kaynak: <http://www.stoa.org/albums/album21/P4140087.jpg>, 2006)



Şekil 55. Dionysos ile Ariadne, Antakya, II.- III. yy.
(Kaynak: DEMİR, 1996; 225)



Şekil 56. Dionysos ile Ariadne, Zeugma, II.- III. yy.
(Kaynak: <http://www.zeugmaweb.com>, 2006)



Şekil 57. Dionysos ile Ariadne, Zeugma, II.- III. yy.

(Kaynak: <http://www.gaziantepmuzesi.gov.tr/tr/zeugmamomozaik1.asp>, 2006)



Şekil 58. Dionysos ile Ariadne, Efes, V. yy.

(Kaynak: BİNGÖL, 1997; Lev. 31. 2)



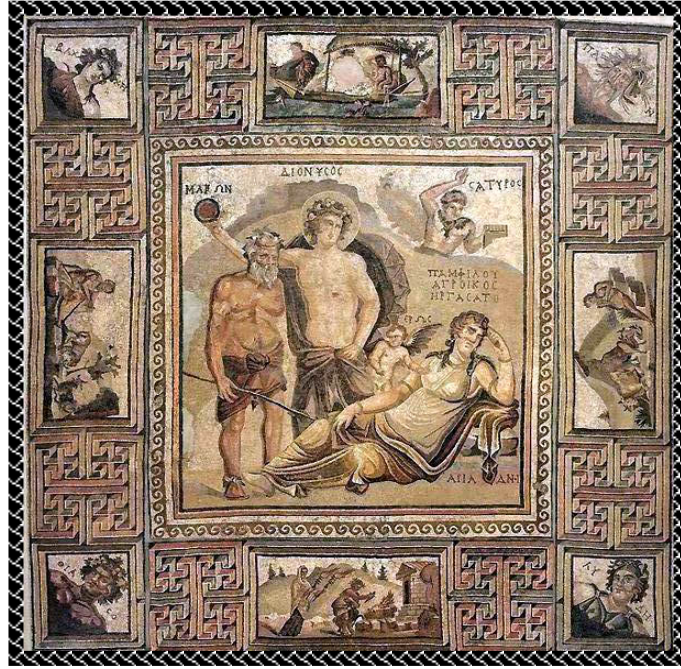
Şekil 59. Dionysos ile Ariadne, Sepphoris, III. yy.
(Kaynak: MEYERS, NETZER, MEYERS C., 1992; 49)



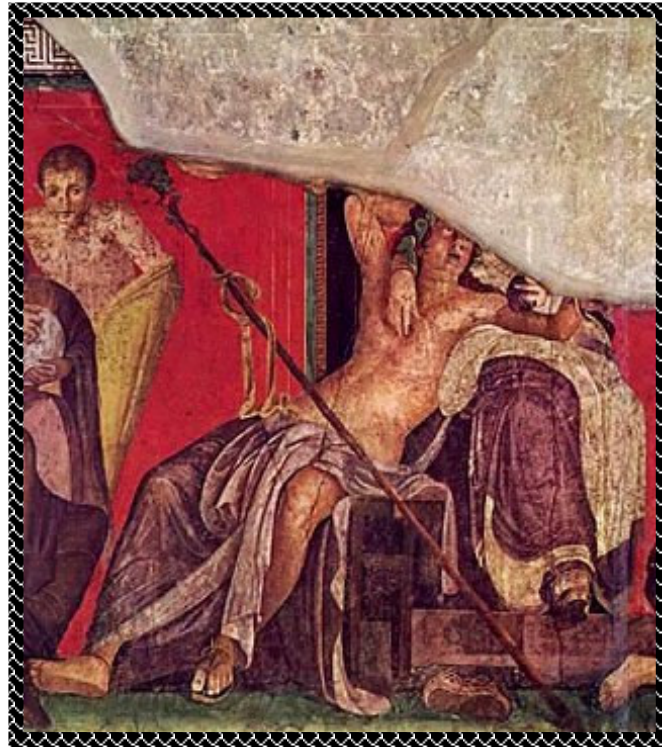
Şekil 60. Dionysos ile Ariadne, Shahba, IV. yy.
(Kaynak: [http://worldart.sjsu.edu/VieO10786\\$54*362916](http://worldart.sjsu.edu/VieO10786$54*362916), 2006)



Şekil 61. Dionysos ile Ariadne
(Dionysos), Shahba, IV. yy.
(Kaynak: BALTY, 1977; 51)



Şekil 62. Dionysos ile Ariadne, Suriye’de bir kent, III - IV. yy.
(Kaynak: <http://www.miho.or.jp/booth/html/imgbig/00001175e.htm>, 2006)



Şekil 63. Dionysos ile Ariadne, Pompei, duvar resmi, M.Ö. I. yy.
(Kaynak: <http://www.ac-nancymetz.fr/enseign/lettres/languesanciennes>, 2006)



Şekil 64. Dionysos ve Alayı'nın Geçidi, Antakya, II. yy.
(Kaynak: CİMOK, 2002 ; 59)



Şekil 65. Dionysos ve Alayı'nın Geçidi (ayak), Antakya, II. yy.
(Kaynak: CİMOK, 2002; 59)



Şekil 66. Dionysos Büstü, Antakya, IV. yy.
(Kaynak: KONDOLEON, 2000; 2006)

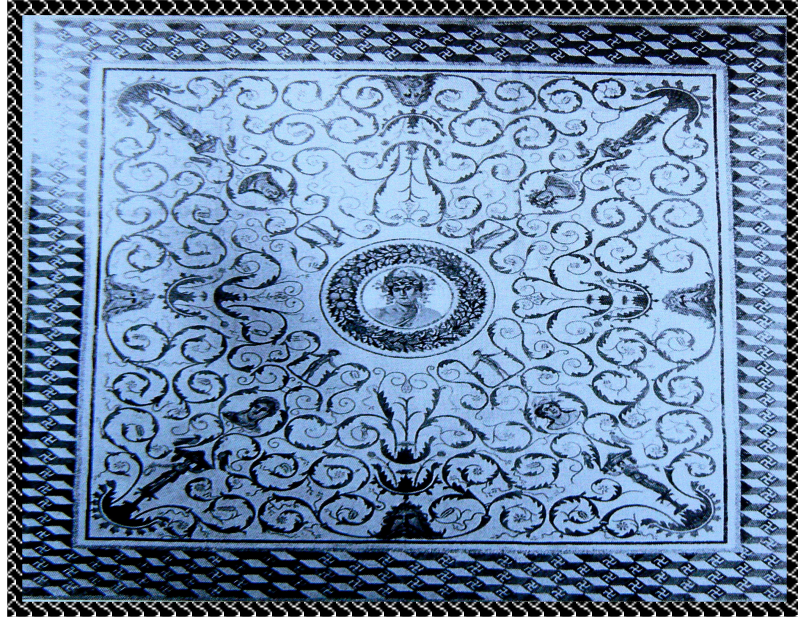


Şekil 67. Dionysos Büstü, Zeugma, IV. yy.
(Kaynak: ÖNAL, 2003; 64)



Şekil 68. Dionysos Büstü, Apamea, IV.yy.

(Kaynak: BALTY, 1986; 4)

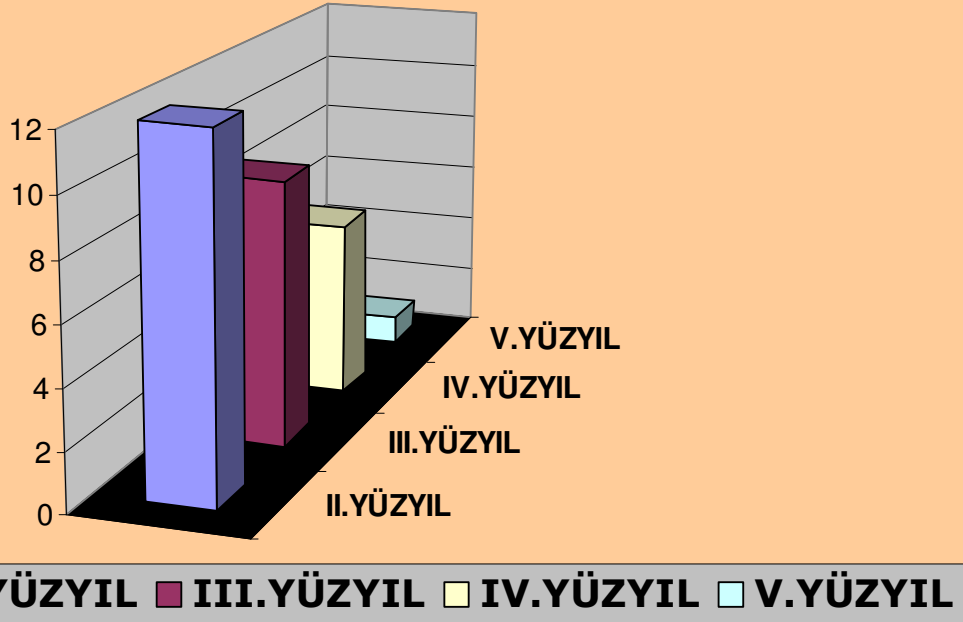


Şekil 69. Dionysos Büstü, El Jem, II. yy.

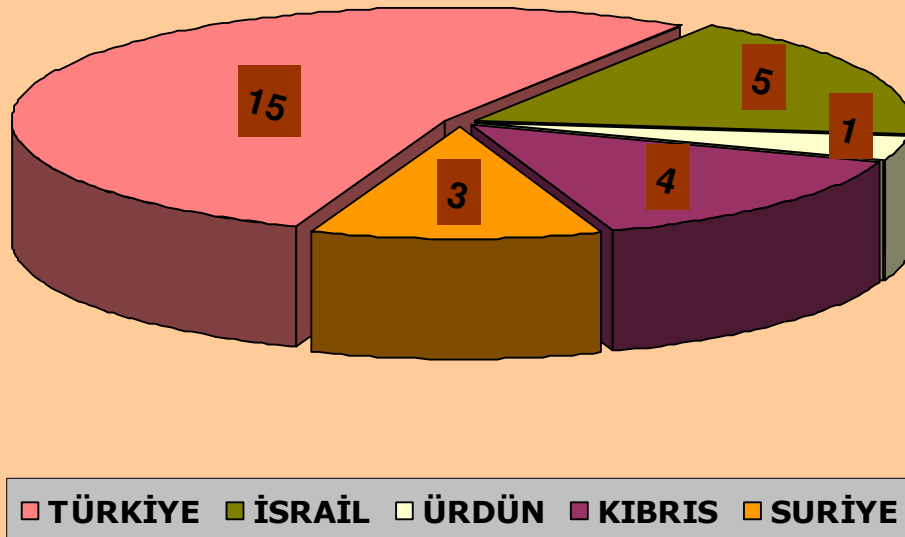
(Kaynak: KONDOLEON 1995; 98)

GRAFİKLER
ve
HARİTA

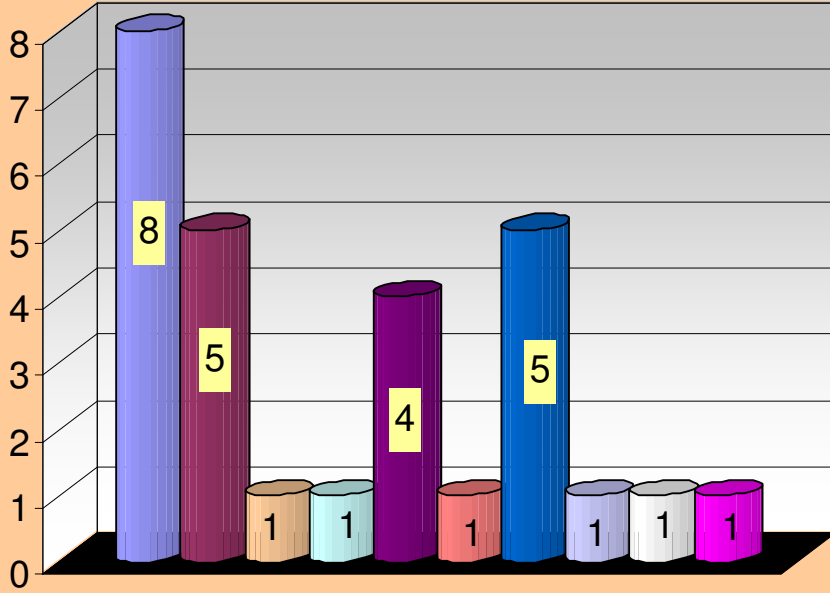
**Grafik 1. DIONYSOS BETİMLEMELERİNİN
TARİHSEL DAĞILIMI**



**Grafik 2. DIONYSOS BETİMLEMELERİNİN
ÜLKESEL DAĞILIMI**

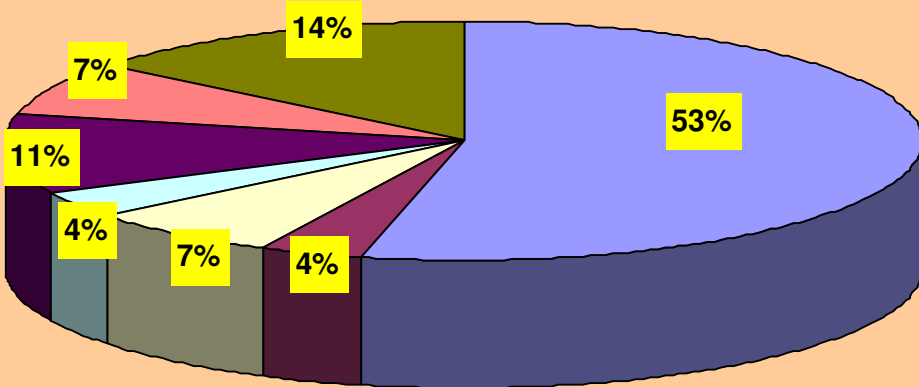


**Grafik 3. DIONYSOS BETİMLEMELERİNİN
KENTSEL DAĞILIMI**



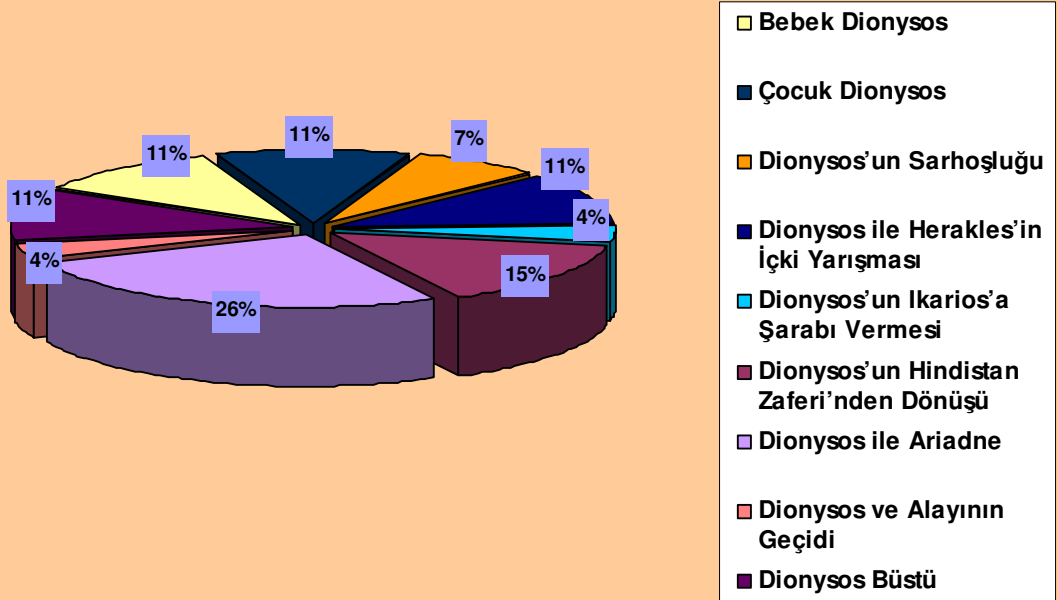
- ANTAKYA
- ZEUGMA
- EFES
- BERGAMA
- NEA PAPHOS
- GERASA
- SEPPHORIS
- APAMEA
- SHAHBA
- SURİYE'DE BİR KENT

**Grafik 4. DIONYSOS BETİMLEMELERİNİN
MEKANSAL DAĞILIMI**

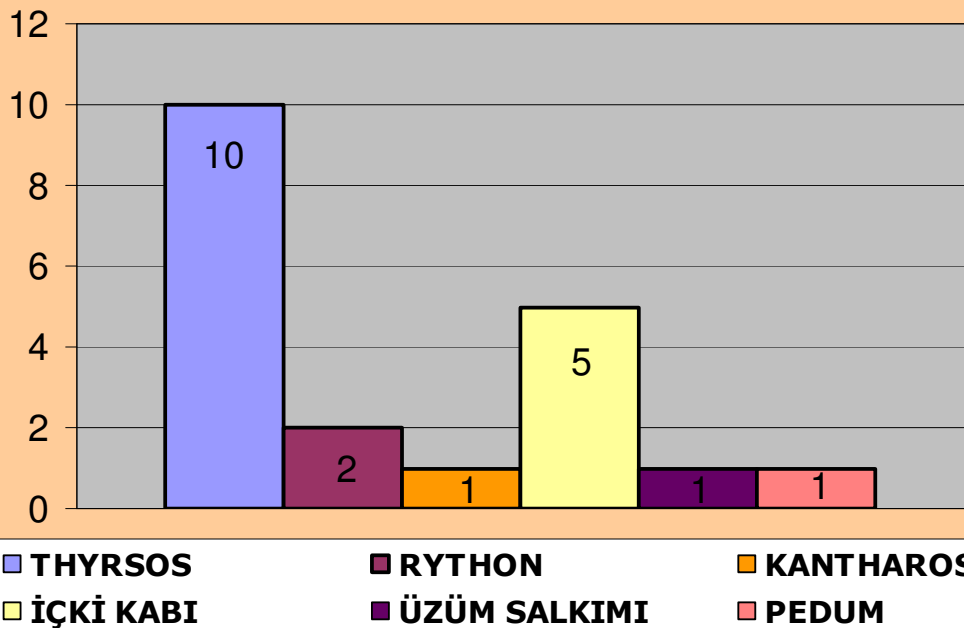


- TRİCLİNİUM
- HAMAM
- KORİDOR
- TONOZ
- ODA
- PORTİKO
- BELİRSİZ

Grafik 5. DIONYSOS BETİMLEMELERİNDEKİ SAHNELERİN DAĞILIMI



Grafik 6. DIONYSOS'un TAŞIDIĞI ATRİBÜLERİN DAĞILIMI



Grafik 7. DIONYSOS BETİMLEMELERİNDEKİ FİGÜRLERİN DAĞILIMI

