



MERSİN ÜNİVERSİTESİ KILIKIA ARKEOLOJİSİNİ ARAŞTIRMA MERKEZİ  
YAYINLARI  
MERSIN UNIVERSITY PUBLICATIONS OF THE RESEARCH CENTER OF  
CILICIAN ARCHAEOLOGY



# OLBA XXXI





MERSİN ÜNİVERSİTESİ KILIKIA ARKEOLOJİSİNİ ARAŞTIRMA MERKEZİ  
YAYINLARI  
MERSIN UNIVERSITY PUBLICATIONS OF THE RESEARCH CENTER OF  
CILICIAN ARCHAEOLOGY



# OLBA XXXI

# KAAM YAYINLARI

OLBA

XXXI

© 2023 Mersin Üniversitesi/Türkiye

ISSN 1301 7667

Yayıncı Sertifika No: 46660

OLBA dergisi;

ARTS & HUMANITIES CITATION INDEX, EBSCO, PROQUEST

ve

TÜBİTAK-ULAKBİM Sosyal Bilimler Veri Tabanlarında taranmaktadır.

Alman Arkeoloji Enstitüsü'nün (DAI) Kısaltmalar Dizini'nde 'OLBA' şeklinde yer almaktadır.

OLBA dergisi hakemlidir. Makalelerdeki görüş, düşünce ve bilimsel değerlendirmelerin yasal sorumluluğu yazarlara aittir.

The articles are evaluated by referees. The legal responsibility of the ideas, opinions and scientific evaluations are carried by the author.

OLBA dergisi, Mayıs ayında olmak üzere, yılda bir kez basılmaktadır.

Published each year in May.

KAAM'ın izni olmadan OLBA'nın hiçbir bölümü kopya edilemez.

Alıntı yapılması durumunda dipnot ile referans gösterilmelidir.

It is not allowed to copy any section of OLBA without the permit of the Mersin University

(Research Center for Cilician Archaeology / Journal OLBA)

OLBA dergisinde makalesi yayımlanan her yazar, makalesinin baskı olarak ve elektronik ortamda yayımlanmasını kabul etmiş ve telif haklarını OLBA dergisine devretmiş sayılır.

Each author whose article is published in OLBA shall be considered to have accepted the article to be published in print version and electronically and thus have transferred the copyrights to the Mersin University

(Research Center for Cilician Archaeology / Journal OLBA)

OLBA'ya gönderilen makaleler aşağıdaki web adresinde ve bu cildin giriş sayfalarında belirtilen formatlara uygun olduğu takdirde basılacaktır.

Articles should be written according to the formats mentioned in the following web address.

Redaktion: Doç. Dr. Deniz Kaplan

OLBA'nın yeni sayılarında yayımlanması istenen makaleler için yazışma adresi:

Correspondance addresses for sending articles to following volumes of OLBA:

Prof. Dr. Serra Durugönül

Mersin Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü

Çiftlikköy Kampüsü, 33342 Mersin - TURKEY

Diğer İletişim Adresleri

Other Correspondance Addresses

Tel: +90 324 361 00 01 • 14730 / 14734

Fax: +90 324 361 00 46

web mail: www.kaam.mersin.edu.tr

www.olba.mersin.edu.tr

e-mail: sdurugonul@gmail.com

Baskı / Printed by

Sistem Ofset Bas. Yay. San. ve Tic. Ltd. Şti.

Strazburg Cad. No: 31/17 Sıhhiye / ANKARA

Tel: +90 312 229 18 81 • Sertifika No: 46660

Grafik / Graphic

Sistem Ofset Bas. Yay. San. ve Tic. Ltd. Şti.

Strazburg Cad. No: 31/17 Sıhhiye / ANKARA

Tel: +90 312 229 18 81 • www.sistemofset.com.tr



MERSİN ÜNİVERSİTESİ KILIKIA ARKEOLOJİSİNİ ARAŞTIRMA MERKEZİ  
(KAAM) YAYINLARI-XXXI

MERSIN UNIVERSITY PUBLICATIONS OF THE RESEARCH CENTER OF  
CILICIAN ARCHAEOLOGY (KAAM)-XXXI



#### Editörler

Serra DURUGÖNÜL  
Murat DURUKAN  
Gunnar BRANDS  
Deniz KAPLAN

#### OLBA Bilim Kurulu

Prof. Dr. Mehmet ÖZDOĞAN (İstanbul Üniversitesi)  
Prof. Dr. Fikri KULAKOĞLU (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Serra DURUGÖNÜL (Mersin Üniversitesi)  
Prof. Dr. Marion MEYER (Viyana Üniversitesi)  
Prof. Dr. Susan ROTROFF (Washington Üniversitesi)  
Prof. Dr. Kutalmış GÖRKAY (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. İ. Hakan MERT (Uludağ Üniversitesi)  
Prof. Dr. Eda AKYÜREK-ŞAHİN (Akdeniz Üniversitesi)  
Prof. Dr. Yelda OLCAY-UÇKAN (Anadolu Üniversitesi)

MERSİN

2023



## İçindekiler / Contents

Özlem Çakar-Kılıç Orta Porsuk Havzası'nda İlk Tunç Çağı: Sulak Peyzajların Demircihöyük Yerleşimine Olası Etkileri Üzerine Çok Yönlü Bir Değerlendirme <i>(The Early Bronze Age in the Middle Porsuk Basin: A Multiple Evaluation on the Potential Effects of Wetland Landscape on Demircihöyük)</i> .....	1
Sinan Paksoy – Abdulkadir Baran The Historical, Topographic and Architectural Definitions of “Geländemauer” City Walls in Karia <i>(Karia’da ‘Geländemauer’ Planlı Kent Surlarının Tarihi, Topoğrafik ve Mimari Tanımları)</i> .....	37
Ümit Aydınöglu – Burak Belge Diocaesarea'nın Antik Dönem Kent Planına İlişkin Değerlendirme <i>(Evaluation of the City Plan of Diocaesarea in the Ancient Periods)</i> .....	61
Deniz Kaplan – Ali Ulvi – A. Yasin Yiğit Tarsus'un Taş Yığma Tepeleri: Kilikia'nın Tümülüsleri <i>(The Stone ‘Hills’ of Tarsus: The Tumuli of Cilicia)</i> .....	79
Okan Özdemir Rural Houses With Architectural Decoration and New Examples of Local Workshops (Bauhütte) in Tapureli (Rough Cilicia) <i>(Tapureli’de (Dağlık Kilikia) Kırsal Konutlarda Mimari Süsleme ve Yerel Süsleme Atölyelerine (Bauhütte) Yeni Örnekler)</i> .....	97
Hava Keskin – Nurşah Çokbankir-Şengül – Benay Özcan-Özlü Antalya Müzesi Aphrodite Heykelciği Işığında Aphrodite Ourania ve Tanrıçanın Kehanet İkonografisi <i>(Aphrodite Ourania and the Divination Iconography of the Goddess in the Light of the Aphrodite Statuette from the Antalya Museum)</i> .....	121
Şükrü Özudoğru – Düzgün Tarkan Kibyra Olympeion Odeionu Pulpitum Cephesi Opus Sectile Kaplaması ve Orkestra Opus Sectile Aigis / Medusa Döşemesi <i>(The Opus Sectile Wall Covering on the Facade of the Pulpitum and the Opus Sectile Aigis / Medusa on the Orchestra Floor of the Olympeion Odeion of Kibyra)</i> .....	143

Çilem Uygun – Bilsen Özdemir – Taner Korkut The Lamp Molds and Lamp Production of Tlos in the Roman Period ( <i>Roma Dönemi'nde Tlos Kandil Kalıpları ve Kandil Üretimi</i> ) .....	199
Gonca Cankardeş-Şenol – Ece Benli-Bağcı – Seda Deniz-Kesici Halikarnassos'tan Amphora Mühürleri-I: Türk Kuyusu Mahallesi Kazıları ( <i>Amphora Stamps from Halikarnassos-I: Excavations at Türk Kuyusu Quarter</i> )....	233
Ülkü Kara British Museum'da Bulunan Bir Zeest 80 Amphorası Mühürü ( <i>A Stamp on the Type of the Zeest 80 Amphora from the British Museum</i> ) .....	271
Can Erpek Late Antique Period in Cappadocia: Şahinefendi (Sobesos) in the Light of Historical Sources and Archaeological Remains ( <i>Kappadokia'da Geç Antik Dönem: Tarihi Kaynaklar ve Arkeolojik Kalıntılar Işığında Şahinefendi- Sobesos-</i> ) .....	287
Guntram Koch – Nergis Ataç Spätantike Sarkophage in Georgien ( <i>Gürcistan'da Geç Antik Lahitler</i> ) .....	323
Sevgi Sarıkaya The Roles of Artabazus II and his Family Members in the Persian - Macedonian Wars ( <i>II. Artabazos ve Aile Fertlerinin Pers - Makedon Savaşlarındaki Rollerini</i> ) .....	341
Murat Tozan The Kozak Plateau in Antiquity: Toponyms, Routes and Natural Resources ( <i>Antikçağ'da Kozak Yaylası: Toponimler, Güzergahlar ve Doğal Kaynaklar</i> ).....	381
Ömer Tatar New Remarks on Ptolemaic Bronze Coins With Trident Punchmark in the Light of New Data from Asia Minor ( <i>Küçük Asya'dan Yeni Veriler Işığında Trident Punchmarklı Bronz Ptolemaios Sikkeleri Üzerine Yeni Yorumlar</i> ) .....	401
Ebru Akdoğu-Arca – Nuray Gökalp-Özdil Bir Batı Dağlık Kilikia Kenti Iotape ve Yeni Bir Onurlandırma Yazıtı ( <i>Iotape, A Western Rough Cilician City and A New Honorary Inscription</i> ) .....	421
Eda Akyürek-Şahin Ein Verstockter Sünder in einem interessanten Fragment einer Beichtinschrift im Museum von Bursa ( <i>An Obstinate Sinner – A New Fragment of a Confession-Inscription in the Bursa Museum</i> ) .....	449



**MERSİN ÜNİVERSİTESİ**  
**KILIKIA ARKEOLOJİSİNİ ARAŞTIRMA MERKEZİ**  
**BİLİMSEL SÜRELİ YAYINI ‘OLBA’**

**YAYIN İLKELERİ**

**Amaç**

Olba süreli yayını; Anadolu, Akdeniz dünyası ve ilişkili bölgelere dair orijinal sonuçlar içeren Arkeolojik çalışmalara yer verir; ‘Eski Çağ Bilimleri’ni birbirinden ayırmadan ve bir bütün olarak benimseyerek bilim dünyasına değerli çalışmalar sunmayı amaçlar.

**Kapsam**

Olba süreli yayını Mayıs ayında olmak üzere yılda bir kez basılır.

Yayınlanması istenilen makalelerin her yıl 31 Ağustos - 31 Ekim tarihleri arasında gönderilmiş olması gerekmektedir.

Yayın için değerlendirmeye alınacak makalelerde aşağıdaki kriterler gözetilir:

- Prehistorya, Protohistorya, Klasik Arkeoloji, Klasik Filoloji (ile Eskiçağ Dilleri ve Kültürleri), Eskiçağ Tarihi, Nüvizmatik ve Erken Hıristiyanlık Arkeolojisi (İS 7. yüzyıla kadar) alanlarında yazılmış makaleler, yayın için değerlendirmeye alınır.
- Makaleler tanıtım veya katalog niteliklerinin ötesinde, araştırma sorusuna/ problemine dayanmalı, somut kanıtlar ve tartışmalarla desteklenen, verilerin tartışıldığı ve bağlantıların kurulduğu içeriklere sahip olmalıdır. Tartışma içermeyen ve kontekslerinden kopuk şekilde ele alınan arkeolojik malzemeler, kataloglar, buluntu raporları, derleme yazılar değerlendirmeye alınmaz.
- Olba Dergisi, Arkeoloji bilim dalını temsil eden bilimsel bir süreli yayındır. Bu sebeple, verileri farklı bilim dallarının (Harita Mühendisliği, Mimarlık, Arkeometri, Jeofizik ve Antropoloji vb.) işbirliği ile oluşturulan çalışmaların makalelerinde, arkeolojik değerlendirmenin ön planda tutulması beklenir.

**Yazım Kuralları**

1. a- Makaleler, Word ortamında yazılmış olmalıdır.  
b- Metin 10 punto; özet, dipnot, katalog ve bibliografya 9 punto olmak üzere, Times New Roman (PC ve Macintosh ) harf karakteri kullanılmalıdır.  
c- Dipnotlar her sayfanın altına verilmeli ve makalenin başından sonuna kadar sayısal süreklilik izlemelidir.

d- Metin içinde bulunan ara başlıklarda, küçük harf kullanılmalı ve koyu (bold) yazılmalıdır. Bunun dışındaki seçenekler (tümünün büyük harf yazılması, alt çizgi ya da italik) kullanılmamalıdır.

2. Noktalama (tireler) işaretlerinde dikkat edilecek hususlar:

a) Metin içinde her cümlelerin ortasındaki virgülden ve sonundaki noktadan sonra bir tab boşluk bırakılmalıdır.

b) Cümle içinde veya cümle sonunda yer alan dipnot numaralarının herbirisi noktalama (nokta veya virgül) işaretlerinden önce yer almalıdır.

c) Metin içinde yer alan “fig.” ibareleri, parantez içinde verilmeli; fig. ibaresinin noktasından sonra bir tab boşluk bırakılmalı (fig. 3); ikiden fazla ardışık figür belirtiliyorsa iki rakam arasına boşluksuz kısa tire konulmalı (fig. 2-4). Ardışık değilse, sayılar arasına nokta ve bir tab boşluk bırakılmalıdır (fig. 2. 5).

d) Ayrıca bibliyografya ve kısaltmalar kısmında bir yazar, iki soyadı taşıyorsa soyadları arasında boşluk bırakmaksızın kısa tire kullanılmalıdır (Dentzer-Feydy); bir makale birden fazla yazarlı ise her yazardan sonra bir boşluk, ardından uzun tire ve yine boşluktan sonra diğer yazarın soyadı gelmelidir (Hagel – Tomaschitz).

3. “Bibliyografya ve Kısaltmalar” bölümü makalenin sonunda yer almalı, dipnotlarda kullanılan kısaltmalar, burada açıklanmalıdır. Dipnotlarda kullanılan kaynaklar kısaltma olarak verilmeli, kısaltmalarda yazar soyadı, yayın tarihi, sayfa (ve varsa levha ya da resim) sıralamasına sadık kalınmalıdır. Sadece bir kez kullanılan yayınlar için bile aynı kurala uyulmalıdır.

**Bibliyografya (kitaplar için):**

Richter 1977 Richter, G., Greek Art, New York.

**Bibliyografya (makaleler için):**

Corsten 1995 Corsten, Th., “Inschriften aus dem Museum von Denizli”, Ege Üniversitesi Arkeoloji Dergisi III, 215-224, lev. LIV-LVII.

**Dipnot (kitaplar ve makaleler için)**

Richter 1977, 162, res. 217.

**Diğer Kısaltmalar:**

age.	adı geçen eser
ay.	aynı yazar
vd.	ve devamı
yak.	yaklaşık
v.d.	ve diğerleri
y.dn.	yukarı dipnot
dn.	dipnot
a.dn.	aşağı dipnot
bk.	Bakınız

4. Tüm resim, çizim, tablo ve haritalar için sadece “fig.” kısaltması kullanılmalı ve figürlerin numaralandırılmasında süreklilik olmalıdır. (Levha, Resim, Çizim, Tablo, Şekil, Harita ya da bir başka ifade veya kısaltma kullanılmamalıdır).
5. Bir başka kaynaktan alıntı yapılan figürlerin sorumluluğu yazara aittir, bu sebeple kaynak belirtilmelidir.
6. Makale metninin sonunda figürler listesi yer almalıdır.
7. Metin yukarıda belirtilen formatlara uygun olmak kaydıyla 20 sayfayı geçmemelidir. Figürlerin toplamı 10 adet civarında olmalıdır.
8. Makaleler Türkçe, İngilizce veya Almanca yazılabilir. Türkçe yazılan makalelerde yaklaşık 300 kelimelik Türkçe ve İngilizce yada Almanca özet kesinlikle bulunmalıdır. İngilizce veya Almanca yazılan makalelerde ise en az 300 kelimelik Türkçe ve İngilizce veya Almanca özet bulunmalıdır. Makalenin her iki dilde de başlığı gönderilmelidir.
9. Özeti altında, Türkçe ve İngilizce veya Almanca olmak üzere altı anahtar kelime verilmelidir.
10. Metin, figürler ve figürlerin dizilimi (layout); ayrıca makale içinde kullanılan özel fontlar ‘zip’lenerek, We Transfer türünde bir program ile bilgisayar ortamında gönderilmelidir; çıktı olarak gönderilmesine gerek yoktur.
11. Figürlerde çözünürlük en az 300 dpi; format ise tif veya jpeg olmalıdır; bunlar Microsoft Word türünde başka bir programa gömülü olmamalıdır.
12. Dizilim (layout): Figürler ayrıca mail ekinde bir defada gelecek şekilde yani düşük çözünürlükte pdf olarak kaydedilerek dizilimi (layout) yapılmış şekilde yollanmalıdır.

**MERSIN UNIVERSITY**  
**'RESEARCH CENTER OF CILICIAN ARCHAEOLOGY'**  
**JOURNAL 'OLBA'**

**PUBLISHING PRINCIPLES**

**Scope**

The Journal 'Olba', being published since 1998 by the 'Research Center of Cilician Archeology' of the Mersin University (Turkey), includes original studies on Prehistory, Protohistory, Classical Archaeology, Classical Philology (and ancient languages and cultures), Ancient History, Numismatics and Early Christian Archeology (up till the 7<sup>th</sup> century AD) of Asia Minor, the Mediterranean and related regions.

Articles should present new ideas and not only have catalogues or excavation reports as their contents. The articles of archaeological studies undertaken together with other disciplines such as geophysics, archaeometry, anthropology etc should give more emphasis to the archaeological part of the work as the Journal Olba is an archaeological journal.

Olba is printed once a year in May. Articles can be sent from 31 August - 31 October each year.

**Submission Criteria**

1. a. Articles should be written in Word programs.  
b. The text should be written in 'Times New Roman' in 10 puntos; the abstract, footnotes, catalogue and bibliography in 9 puntos (for PC and for Macintosh).  
c. Footnotes should take place at the bottom of the page in continuous numbering.  
d. Titles within the article should be written in small letters and be marked as bold. Other choises (big letters, underline or italic) should not be used.
2. Punctuation (hyphen) Marks:
  - a) One space should be given after the comma in the sentence and after the dot at the end of the sentence.
  - b) The footnote numbering within the sentence in the text, should take place before the comma in the sentence or before the dot at the end of the sentence.
  - c) The indication fig.:

\* It should be set in brackets and one space should be given after the dot (fig. 3);

\* If many figures in sequence are to be indicated, a short hyphen without space between the beginning and last numbers should be placed (fig. 2-4); if these are not in sequence, a dot and space should be given between the numbers (fig. 2. 5).

d) In the bibliography and abbreviations, if the author has two family names, a short hyphen without leaving space should be used (Dentzer-Feydy); if the article is written by two or more authors, after each author a space, a long hyphen and again a space should be left before the family name of the next author (Hagel – Tomaschitz).

3. The ‘Bibliography’ and ‘Abbreviations’ should take part at the end of the article. The ‘Abbreviations’ used in the footnotes should be explained in the ‘Bibliography’. The bibliography used in the footnotes should take place as abbreviations: Name of writer, year of publishment, page (and if used, number of the illustration). This rule should be applied even if a publishment is used only once.

#### **Bibliography (for books):**

Richter 1977      Richter, G., Greek Art, New York.

#### **Bibliography (for articles):**

Corsten 1995      Corsten, Th., “Inschriften aus dem Museum von Denizli”, Ege Üniversitesi Arkeoloji Dergisi III, 215-224, pl. LIV-LVII.

#### **Footnotes (for books and articles)**

Richter 1977, 162, fig. 217.

#### **Miscellaneous Abbreviations:**

op. cit. : in the work already cited

idem : an author that has just been mentioned

ff : following pages

et al. : and others

n. : footnote

see : see

infra : see below

supra : see above

4. For all photographs, drawings and maps only the abbreviation ‘fig.’ should be used in continous numbering (remarks such as Plate, Picture, Drawing, Map or any other word or abbreviation should not be used).
5. Photographs, drawings or maps taken from other publications are in the responsibility of the writers; so the sources have to be mentioned.
6. A list of figures should take part at the end of the article.

7. The text should be within the remarked formats not more than 20 pages, the drawing and photographs 10 in number.
8. Papers may be written in Turkish, English or German. Papers written in Turkish must include an abstract of 300 words in Turkish and English or German. It will be appreciated if papers written in English or German would include a summary of 300 words in Turkish and in English or German. The title of the article should be given in two languages.
9. Six keywords should be remarked, following the abstract in Turkish and English or German.
10. Figures should be at least 300 dpi; tif or jpeg format are required; these should not be embedded in another program such as Microsoft Word.
11. The article, figures and their layout as well as special fonts should be sent by e-mail (We Transfer).
12. Layout: The figures of the layout, having lesser dpi, should be sent in pdf format.

## KIBYRA OLYMPEION ODEIONU PULPITUM CEPHESİ OPUS SECTILE KAPLAMASI ve ORKESTRA OPUS SECTILE AIGIS / MEDUSA DÖŞEMESİ

Şükrü ÖZÜDOĞRU – Düzgün TARKAN\*

### ABSTRACT

#### **The Opus Sectile Wall Covering on the Facade of the Pulpitum and the Opus Sectile Aigis / Medusa on the Orchestra Floor of the Olympeion Odeion of Kibyra**

The Olympeion Odeion of Kibyra is the largest roofed building of its type known in Anatolia, and must have been used as a theatre, assembly building (*bouleuterion*) and regional court in Kibyra, which was both a city and a conventus centre. It is one of the most important public buildings of the city with its stage and building decorations. Within the scope of the study, the opus sectile mosaic on the floor of the orchestra of the Olympeion Odeion of Kibyra and the opus sectile coverings of the pulpitum facade were analysed. In the existing literature, it is understood that the works made in the opus sectile technique are classified in three main groups according to their subjects; geometric, figural and floral decorations. However, in the light of the Kibyra example; a new group with the title of “those with architectural decoration” has been proposed. Marble, limestone, porphyry, granite, breccia and alabaster (*onyx*) of Greek, Egyptian, Tunisian and Anatolian origin were used in the opus sectile flooring and pavements at Kibyra. The opus sectile decoration on the orchestra floor consists of the head of Medusa in a medallion (*emblema*) in the centre and stylised wing scales surrounding it radially, symbolising her wings. As a whole, this decoration is an Aigis, an attribute of the goddess Athena. The reason why this depiction is preferred in Kibyra is that there was an “*Athena Polias*” cult and temple in the city from the Hellenistic Period onwards. The depiction of the Aigis of Athena Polias in the opus sectile decoration is also related and meaningful to the multifunctional use of the Odeion. The Medusa head in the centre of the decoration in the orchestra reflects a more advanced and sophisticated understanding of depiction than similar examples of the period with both technical and stylistic features. In addition, different iconographic elements have been identified in the Kibyra example, of which no similar example has yet been encountered. Thus, it has made new contributions to Medusa iconography in general. The orchestra floors of closed theatrical buildings such as odeion/bouleuterion were commonly paved with geometrically shaped opus sectile. For the first time, a figurative opus sectile was found on the orchestra floor of the

\* Doç. Dr. Şükrü Özudoğru, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü, Kampüs, Burdur-TR. E-posta: sozudogru@mehmetakif.edu.tr. Orcid No: 0000-0002-3522-2987.

Arş. Gör. Dr. Düzgün Tarkan, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü, Kampüs, Burdur-TR. E-posta: dtarkan@mehmetakif.edu.tr. Orcid No: 0000-0001-8595-8776.

Olympeion Odeion of Kibyra. The opus sectile wall covering on the facade of the pulpitum reflects an architectural decoration with three doors with columns on their sides and wall mouldings with columns between them. In opus sectile wall coverings, there are examples where the space between flat marble slabs are divided by columns. However, for the first time, an integrated architectural facade with walls, doors and columns was made on the pulpitum facade of the Odeion of Kibyra. The opus sectile pavements with figurative decoration on the orchestra floor and architectural decoration on the pulpitum facade are generally dated to the late 2nd and early 3rd centuries AD (Late Antonine - Early Severan Period).

**Keywords:** Cibyra, Olympeion Odeion, Opus Sectile, Medusa, Pulpitum, Mosaic, Roman Imperial Period, Iconography.

## ÖZ

Kibyra Olympeion Odeionu, kendi türü içerisinde Anadolu’da bilinen en büyük çatılı yapı olup, aynı zamanda tiyatro, meclis binası (*bouleuterion*) ve hem kent ölçeğinde hem de bir conventus merkezi olan Kibyra’da bölgesel mahkeme işlevleriyle de kullanılmış olmalıdır. Sahne ve yapı süslemeleriyle kentin en önemli kamu yapılarından. Çalışma kapsamında Kibyra Olympeion Odeionu orkestrası taban döşemesi opus sectile mozaik ve pulpitum cephesi opus sectile kaplamaları incelenmiştir. Mevcut literatürde opus sectile tekniğinde yapılmış eserlerin konularına göre; geometrik, figürlüler ve bitkisel bezemeliler olmak üzere üç ana grupta sınıflandırıldığı anlaşılmıştır. Ancak Kibyra örneği ışığında bu sınıflamaya “*mimari dekorasyona sahip olanlar*” başlığıyla yeni bir grup önerilmiştir. Kibyra’daki opus sectile döşemesi ve kaplamalarda, antik Akdeniz coğrafyasından; Yunanistan, Mısır, Tunus ve Anadolu kökenli; mermer, kireçtaşı, porfir, granit, breş ve alabaster (*oniks*) türlerinde doğal taşlar kullanılmıştır. Orkestra zeminindeki opus sectile dekorasyon, tam merkezdeki emblemada Medusa başı ve onun kanatlarını simgeleyen, etrafını radyal olarak sarmış stilize kanat pullarından oluşmaktadır. Bütüncül olarak bu bezeme, tanrıça Athena’nın atribüsü olan bir Aigis’tir. Kibyra’da bu betimin tercih edilme sebebi, kentte Hellenistik Dönem’den itibaren bir “*Athena Polias*” kültürünün ve tapınağının olmasıdır. Opus sectile dekorasyonda Athena Polias’ın Aigisi’nin tasvirinin tercih edilmesi, Odeion’un çok işlevli kullanılmasıyla da ilişkili ve anlamlıdır. Orkestra’da dekorasyonun merkezinde yer alan Medusa başı, hem teknik hem de üslup özellikleriyle, dönemin benzer örneklerinden daha ileri ve gelişmiş bir tasvir anlayışını yansıtmaktadır. Ayrıca Kibyra Medusa betimlemesinde, benzer bir örneğine henüz rastlamadığımız, farklı ikonografik unsurlar tespit edilmiştir. Böylece genel olarak Medusa ikonografisine yeni katkılar sağlamıştır. Odeion/bouleuterion gibi kapalı teatral yapıların orkestra zeminleri yaygın olarak geometrik biçimli opus sectile ile döşenmiştir. İlk kez Kibyra Olympeion Odeionu’nun orkestra zemininde figüratif bir opus sectile yapıldığı anlaşılmıştır. Pulpitum cephesindeki opus sectile duvar kaplamasında kenarları sütunlarla vurgulanmış üç kapı, bunların arasında da sütunlarla hareketlendirilmiş duvar örgüleri ile mimari bir dekorasyon yansıtılmıştır. Opus sectile duvar kaplamalarında düz mermer plakaların arasının sütunlar ile bölündüğü örnekler mevcuttur. Ancak yine ilk kez Kibyra’da pulpitum cephesinde duvarlar, kapılar ve sütunlarla bütüncül bir mimari dekorasyon yapılmıştır. Orkestra zemini figüratif ve pulpitum cephesi mimari dekorasyona sahip opus sectile döşeme ve kaplamalar genel olarak, MS 2. yüzyılın sonları ile 3. yüzyılın başlarına (Geç Antoninler – Erken Severuslar Dönemi) tarihlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Kibyra, Olympeion Odeion, Opus Sectile, Medusa, Pulpitum, Mozaik, Roma İmparatorluk Dönemi, İkonografi.



Kibyra, Burdur'un Gölhisar ilçesinin yaklaşık 1 km batısındaki nispeten alçak tepelerin üzerinde kurulmuştur<sup>1</sup>. Kent, antik Anadolu coğrafyasında kuzeyde Frigya, kuzeybatıda Lidya, güneyde Likya, doğuda Pisidya ve batıda Karya kültür bölgeleri ile çevrelenmişti ve bu bölgelerin kesişme noktasında konumlanmıştı<sup>2</sup>. Kibyra'nın kurulduğu bu dar coğrafya, Demir Çağ içlerinden Hellenistik Dönem ortalarına uzanan tarih aralığında özellikle Kabalia ismiyle anılmıştır<sup>3</sup>. Roma İmparatorluk Dönemi'nden itibaren ise Kibyra'nın bölge üzerindeki nüfuzu nedeniyle, ana kent ve teritoryumu kapsayacak şekilde, daha dar bir bölge için yaygın olarak Kibyrtis<sup>4</sup> kullanılmıştır.

Kibyra kent merkezi, birbirinden derin vadilerle ayrılmış ve batı ucunda birleşen, çevresine hâkim üç tepelik üzerinde kurulmuştur. Kentteki kamu yapılarının tamamı, günümüzde yöre sakinlerince "tamaşalık ya da temaşalık" olarak adlandırılan ve ortada yer alan Merkez Tepe üzerine inşa edilmiştir. Merkez Tepe, yaklaşık 950 m rakımdan başlayarak doğudan batıya doğru gittikçe yükselen ve 1350 m rakımda sonlanan bir topografik yapıya sahiptir<sup>5</sup>. Günümüzde, doğu etekte kente girişi sağlayan ve bugün büyük ölçüde yıkılmış durumda olan anıtsal bir kapıdan itibaren sırasıyla; Stadion<sup>6</sup>, Erken Hristiyanlık Dönemi Bazilikası, kentin merkezinde üç teras halinde yükselen Agora'ya ait I. Teras Caddesi, III. Teras Yuvarlak Planlı Anıtsal Çeşme ve A Yapısı, batı ucunda ise Olympeion Odeionu<sup>7</sup>, Tiyatro, Tiyatro Tapınağı, Gymnasion, Roma İmparatorluk Dönemi Hamamı, Geç Antikçağ Hamamı<sup>8</sup>, Kaisarion gibi kamu yapılarıyla, kent merkezine dağılmış durumda konumlanan tapınaklara ait kalıntılar görülebilmektedir<sup>9</sup> (fig. 1). Kentin nekropolisi ise doğuda kente ulaşımı sağlayan yolun iki kıyısında yoğun olmak üzere, dört bir yönde kenti çevrelemektedir<sup>10</sup>.

## I. Olympeion Odeionu

Kibyra Olympeion Odeionu, kentin kamu yapılarının sıralandığı Merkez Tepe'nin güneybatı ucundaki yamaca, cephesi doğuya bakacak konumda inşa edilmiştir (fig. 1)<sup>11</sup>. Olympeion Odeionu'ndan itibaren kuzey yöne doğru aynı topografik aks üzerinde

1 Gölhisar ve çevresinin coğrafyası için bk. Yılmaz 2009.

2 Magie 1950, I, 38, 241; Hall 1994, 48-52; Milner 1998, xiii-xviii, Map 1; Özüdoğru 2014, 174. Kabalia Bölgesi üzerine yeni araştırma ve görüşler için ayrıca bk. Dökü 2019, 135-151; Özüdoğru 2018a, 750-754.

3 Kabalia'dan ilk kez söz eden antik yazar Herodotos'tur (Hdt. Hist. III. 90, VII. 77). Konunun geniş değerlendirmesi, kaynaklar ve Kabalia/Kabalis üzerine yeni görüşler için bk. Özüdoğru 2020, 25 vdd.

4 Milner 1998, xiii; Özüdoğru 2018a, 750-752; Özüdoğru 2020, 29 vd.

5 Özüdoğru 2016, 661-664; Özüdoğru 2018b, 14.

6 Dökü – Kaya 2013.

7 Kibyra'da Odeion yapısının bu özel ismi, yapının hemen önündeki Bazilika Stoa'nın mozaik yazıtları içeriğinden kesin olarak tespit edilmiştir. Böylece bu yapı yazıtı sayesinde, ilk kez bir odeion yapısının "özel ismi" öğrenilmiştir. Ayrıca bu yazıt içeriğinden, Kibyra Olympeion Odeionu ön kısmında son inşai faaliyet olarak opus tessellatum mozaik zeminin yapımına, MS 249 yılında başlandığı ve 254 yılında tamamlandığı da anlaşılmıştır. İlgili yazıtlar, çevirileri ve değerlendirmesi için bk. Alten-Güler – Tarkan 2020.

8 Özüdoğru – Tarkan 2018.

9 Özüdoğru 2020, 133-139, 166-254.

10 Kibyra nekropolisi ve ölü gömme gelenekleri üzerine bk. Özüdoğru 2020, 255-288.

11 Odeion yapısının konunun geniş değerlendirmesi için bk. Tarkan 2021, 29 vd. Ayrıca, Özüdoğru 2020, 232.

birbirine paralel konumda sırasıyla Tiyatro, Gymnasion ve Roma İmparatorluk Dönemi Hamamı yer almaktadır. Bu kamusal yapılar, doğu yönde kent merkezini oluşturan Agora'ya bakışlıdır. Odeion yapısının kent içindeki konumu bakımından bir diğer veri, cephesinin güneydoğu köşesinin karşısında, Kaisarion yapısının yer almasıdır<sup>12</sup>. Her iki Roma İmparatorluk Dönemi yapısı da aynı alan içinde konumlandırılmıştır. Genel itibarıyla Odeion; cephe duvarındaki pencerelerin üst seviyesine kadar iyi durumda korunmuş olup, cavea güney kısmındaki oturma sıralarının bir bölümü Geç Antikçağ'da dönemin inşai faaliyetlerine devşirme malzeme sağlamak amacıyla sökülüştür. Ayrıca *Aditus* tavanı, olasılıkla MS 417'deki depremde<sup>13</sup> tamamen yıkılmıştır.

Olympeion Odeionu plan bakımından, yarım daireyi aşan cavea ve önündeki dikdörtgen sahne binasından müteşekkildir. Ana yapının hemen önünde ve bitişik nizamda, tabanı 550 metrekare opus tessellatum tekniğiyle döşenmiş Bazilika Stoa uzanmaktadır (fig. 2-3). Caveanın etrafını saran yarım daireyi aşkın çevre duvarı, her iki kenarda da skene duvarına yaslanarak sona ermektedir. Skene duvarı, köşelerde birer ante çıkıntısı ile stoa arka duvarına dayanmakta, böylelikle cephede yapının sınırlarını belirlemektedir. Yapının cephe uzunluğu 52,5 m'dir. Skene duvarının merkezinden çevre duvarının yarım dairesinin merkezine yapının yarıçapı 33,70 m'dir. Odeion'un cephesi doğuya yönelimlidir. Ana giriş kapısı da (*Porta Regia*) bu cephenin merkezinde yer almaktadır<sup>14</sup>. Yapıda yedisi cephede ve yedisi de yarım yuvarlak çevre duvarında olmak üzere on dört pencere görülebilmektedir. Kıbyra Odeionu, boyutu ve yaklaşık 2500 kişilik seyirci kapasitesiyle türdeşleri içerisinde ülkemizdeki en büyüğüdür<sup>15</sup>. Yapının antik dönemdeki özel adlandırması *in-situ* yapı yazıtları içeriğinden kesin olarak belirlenmiştir<sup>16</sup>. Yapının ön kısmı boyunca tabanı mozaik döşemeli bir stoa uzanmaktadır. Stoa'nın mozaik zemininde biri kuzey, biri merkez ve biri de güney kenarında olmak üzere üç adet yazıt panosu yer almaktadır. Güney kenardaki yazıt panosunda mozaik zeminin yapım işiyle bağlantılı olarak "... Stoa'nın önündeki *Olympeios Odeionunun...*" ifadesi açık bir şekilde okunmaktadır<sup>17</sup> (fig. 19). Böylelikle yapının iki ana kısmının da antik dönem adlandırması kesin bir şekilde belirlenmiştir.

Plan bakımından tiyatrolar ile son derece benzer şekilde inşa edilen bu yapıları, tiyatrodan ayıran yegâne nitelik üzerlerinin bir çatı ile örtülmesidir. Bunun haricinde; teatral oturma düzeni, sahne binası düzenlemeleri ve dekorasyonları ile bu yapı tipini tiyatrolardan ayırmak oldukça güçtür. Dolayısıyla üst örtüsü ile tiyatrolara göre daha korunaklı ve akustik yönden de daha elverişli bir ortam sağladığı kuşkusuz olan

12 Yapıda 2018 yılında kazı çalışmalarına başlanmış ve ilk sezon sonunda ana yapıda kazı çalışmaları tamamlanmıştır. Yapının çevresine yönelik çalışmalara 2020 yılında devam edilmiştir. İlk sezon çalışmalarında ele geçen yazıtlar, yapının bir Kaisarion olduğuna dair önemli deliller sağlamıştır: bk. Özudoğru 2020, 301-307.

13 Marcell. Chr. 417.2; Kentteki felaketlere ilişkin olarak antik kaynaklarda iki farklı deprem kayda geçmiştir: bk. Özudoğru 2018b, 19,21-22, 55-56; Özudoğru 2020, 133.

14 Tarkan 2021, 32.

15 Özudoğru 2020, 233.

16 Özudoğru 2020, 233; Tarkan 2021, 26.

17 Alten-Güler – Tarkan 2020.

odeionların, temel işlevleri olan müzikal etkinlikler haricinde, aynı zamanda antik kentlerin yönetimi ve organizasyonu ile ilgili farklı toplantılar için kullanılan “çok işlevli” kamu yapıları oldukları bilinmektedir<sup>18</sup>. Nitekim yapılan kazı ve araştırmalar neticesinde Kibyra Odeionu; temel işlevleri bakımından bir müzikal ve teatral gösteri salonu olması yanı sıra; kentin siyasal kurumları (*boule, demos, gerousia*) için bir toplantı salonu (*bouleuterion*)<sup>19</sup>, özellikle oldukça sert geçen uzun kış ayları boyunca kullanılan üzeri çatı örtüsüyle kapalı bir tiyatro binası ve Roma İmparatorluk Dönemi boyunca bir “*conventus (conventus Cibyriticus)*” (*Strab. Geog. XIII.4.17*) merkezi olan Kibyra’nın hem bölgesel hem de kent vatandaşları için mahkeme binası gibi farklı işlevlerde de kullanılmış olmalıdır<sup>20</sup>. Kentte ayrıca bir bazilika ya da *bouleuterion* gibi kamu yapısı henüz tespit edilemediği için, kent belleği için önemli hatırat dokümanların ya da kent yaşamındaki düzen için gerekli siyasi, yasal, dinsel önemli metinlerin muhafaza edildiği bir arşiv binası işleviyle de kullanılmış olabileceğini, herhangi bir kanıtı dayanmaksızın, şimdilik ancak önerebiliriz.

Odeion’un, ilk inşa evresine yönelik, bu makalenin yazarları farklı görüşlere sahiptir. Ş. Özüdoğru; urbanistik gelişimi, kent planlaması ve alan kullanımını temel alarak yapının ilk evresinin, belki de farklı bir formda ve işlevde (örneğin bir *bouleuterion* gibi) MS 23 depreminden<sup>21</sup> sonra, kentin yeniden planlanıp yapılandırıldığı ve MS 1. yüzyıl ortalarına değin devam eden yeniden inşai dönem olduğunu düşünmektedir<sup>22</sup>. D. Tarkan ise; yapının bütüncül olarak MS 180-210 yılları arasında planlanıp yapıldığını önermiştir<sup>23</sup>. İlk evre hususundaki bu görüş farklılığına rağmen, Odeion’un özellikle plastik repertuarı ve opus sectile döşeme ve kaplamalarının yapım tarihi hususunda hemfikirdirler.

## II. Orkestra Kazıları ve Medusa’nın Keşfi

Olympeion Odeionu’nda ilk kazılar, 1989-1990 yıllarında, dönemin Burdur Müzesi müdürü S. Başer tarafından yapılmıştır. Kısa süreli bu kurtarma kazıları, yapının

18 Meinel 1980, 29-30; Gogos 2015, 7.

19 Kentteki kazı ve araştırmalarımızda, Kibyra’da ayrı bir yapı olarak bir *bouleuterion* henüz tespit edilmemiştir. Ancak Agora I. Teras Caddesi kenarında kalıntıları görülen ve günümüzde neredeyse tamamen dolgu toprak ve çalıyla kapalı durumdaki anıtsal yapının bir meclis binası ya da *prytaneion* olabileceği öngörülmüştür. Bu yapıya yönelik kazı çalışmaları henüz başlatılamamıştır.

20 Özüdoğru 2020, 118, 232-233. *Conventus* bağlamında yapı hakkında benzer bir görüş daha önce de dile getirilmiştir: bk. Ferrero 1966, 27.

21 Kibyra’da MS 23 yılında bir deprem meydana geldiği ve bu depremden sonra imparator tarafından kente yardım edildiğine dair, özellikle ünlü Romalı tarihçi Tacitus’un (*Tac. Ann. IV.13.1*) anlatıları haricinde doğrudan kanıt oluşturan bir arkeolojik belge, Tiberius Dönemi’ne (*MS 14-37*) ait bir mermer heykel altlığıdır. Bu heykel altlığı İtalya’da Napoli yakınlarındaki Pozzuoli’de (*Puteoli*) 17. yüzyıl sonlarında ele geçmiştir. Orijinalinde üzerinde İmparator Tiberius’un kolossal bir heykelini taşıması gereken altlık yazılıdır ve dört yüzünde MS 17 ve 23 yılları arasında yaşadıkları deprem felaketleriyle tahrip olduktan sonra, imparator ve senato tarafından yardım gören, üç yıl vergi muafiyeti getirilen ve içlerinde Ephesos ve Sardis gibi ünlü kentlerin de bulunduğu on dört Asia Minor kentinin kabartma resim personifikasyonları betimlenmiştir. Daha kapsamlı anlatı ve ilgili kaynaklar için bk. Özüdoğru 2020, 118-120, dn. 270-276.

22 Özüdoğru 2020, 239-240.

23 Tarkan 2021, 166-169.

caveasının kuzey kanadında gerçekleştirilmiş ve söz konusu alandaki oturma sıralarının sınırlı bir bölümü açığa çıkarılmıştır<sup>24</sup>. Bu çalışmanın ardından Odeion kazı çalışmaları Kibyra kazı heyetince 2009 yılında başlatılmış ve 2012 yılında tamamlanmıştır<sup>25</sup>. 2009 kazıları yapının iç kısmına yönelik gerçekleştirilmiş ve bu dönemde söz konusu alanın kazı etkinlikleri tamamlanmıştır. Ayrıca yapının *cavea* ve *pulpitum* bölümlerinde koruma – konservasyon ile orkestra ve *pulpitum* cephesindeki opus sectile döşeme ve kaplamalara yönelik konservasyon – kısmi restorasyon uygulamaları yapılmıştır<sup>26</sup>. Kazıların ilk sezonunda ve yaklaşık altı ay aralıksız sürdürülen çalışmalar sonucunda, yapının orkestra zeminine ulaşılmıştır. *Pulpitum* ve orkestradaki kazılarda genel olarak üst seviyelerde Geç Antikçağ buluntuları ile karşılaşmıştır. Geç Antikçağ katmanı<sup>27</sup> dışında *pulpitum* ve orkestra dolgusunda benzer katmanlar izlenmiştir. Her iki alanda da Geç Antikçağ katmanının altında yapının yıkım evrelerini açıklayan üst üste iki önemli tabaka tespit edilmiştir. Bu tabakaların ilki 1.50 m kalınlığında olup, içinde yoğun olarak yapının skene fronsunun mimari ve plastik dekorasyon parçalarını barındırmaktadır. Katmandan çok sayıda kırık durumda heykel, sütun, kaplama levhası ve mermer pervaz parçaları bulunmuştur. Heykel parçalarının ve yapıya ait mimari dekorasyon parçalarının yoğun olarak belgelendiği ilk yıkım tabakasının kaldırılmasının ardından ikinci bir yıkım tabakası ile karşılaşmıştır. Bu tabaka, yapının geçirdiği büyük yangının neden olduğu yoğun bir kül katmanından ibarettir. Ayrıca söz konusu katman hem orkestra hem de *pulpitum*da zemin seviyesine dek inmekte ve dolayısıyla yapıdaki son evreyi göstermektedir. Özellikle orkestra zemininde yer alan opus sectile Medusa betimi, yoğun bir kül katmanı altında tespit edilmiştir (fig. 12). Yangın tabakasından elde edilen bulgular, yapının bir çatı örtüsüne sahip olduğunu kesin bir şekilde kanıtlamıştır<sup>28</sup>. Özellikle orkestrada ortaya çıkarılan buluntuların, yangın tabakası içinden ve hiç dokunulmadan günümüze ulaşması, yangının bina henüz kullanımdayken meydana geldiğini de göstermesi açısından önemlidir. Kazı çalışmaları sonucu elde edilen veriler, yapının stoasıyla birlikte işlevini kaybettiği bu yangın felaketinin; Odeion'un önünde yapıya paralel uzanan Bazilika Stoa mozaik yazıtlarında kaydedilen MS 254 yılıyla<sup>29</sup>, yapının güney odası tavanının yıkılmasına neden olan depremin meydana geldiği MS 417 yılı arasında bir zamanda olduğunu göstermiştir.

24 Başer 1991, 235–260.

25 Odeion ve çevresinin kazı raporları için bk. Özudoğru – Dökü 2010, 39-42; Özudoğru – Dökü 2012, 46-49; Özudoğru – Dökü 2013a, 159-163; Özudoğru – Dökü 2013b, 51-52. Kazı verilerinin geniş aktarımı için bk. Tarkan 2021, 13 vdd.

26 Uygulamaların raporları ve kapsamı için bk. Özudoğru – Dökü 2013b, 54; Özudoğru – Dökü 2015, 53-54, fig. 6; Özudoğru 2018c, 140-142, fig. 45.

27 Odeion kazıları ve çevresinden ele geçmiş Geç Antikçağ'a ait veriler, kaynaklar ve değerlendirmesi için bk. Özudoğru 2018b.

28 Odeion çatı örtüsüne ilişkin veriler, örtü sistemi ve restitüsü için bk. Tarkan 2021, 131-133, Lev. CXXIX.3-4; CXXX.1-2. Odeion kazıları sonucunda, yapının çatı örtüsüne ilişkin önemli ve ünük metal aksamlar ele geçmiştir: bk. Tarkan – Demirel 2020.

29 y.dn. 17.

### III.Opus Sectile Tekniği ve Odeion / Bouleuterion Yapılarında Kullanımı

Opus sectile, terminolojide özel bir duvar kaplaması ve zemin döşemesi tekniğini ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu teknikte, bir şablon dâhilinde önceden planlanmış, tasarlanmış bir dekor; farklı ebat ve formlarda kesilmiş mermer, taş ya da cam plaka ve parçaların bir araya getirilip duvar ya da zemine yapıştırılmasıyla oluşturulur<sup>30</sup>. Böylece hem pürüzsüz hem de estetik görünümlü dekoratif bir yüzey elde edilmiş olur. Antik yazarlardan Vitruvius<sup>31</sup> ve Suetonius<sup>32</sup>, bu teknik için “*sectilia pavimenta*” terimini kullanmışlardır. Ayrıca, farklı şekillerde kesilmiş küçük boyutlarda ve değişik kalınlıklardaki mermer levhalardan oluşan bir tür mozağe, antik dönemde “*opus sectile marmoreum*” da denmiştir<sup>33</sup>. Taş ve mermer ile birlikte daha ayrıntılı yapılan bazı opus sectile örneklerinde cam da kullanılmıştır<sup>34</sup>. Hatta bazı örneklerde ara motiflerin opus tessellatum ile doldurulduğu opus sectile zemin döşemeleri de belgelenmiştir<sup>35</sup>. Opus sectile tekniği ile yapılan zemin veya duvar kaplamaları, ilgili kaynaklarda genel olarak geometrik ve figüratif olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır<sup>36</sup>. Ayrıca üçüncü bir grup olarak bitkisel bezemeler de önerilmiştir<sup>37</sup>. Görüldüğü üzere, bu teknikte yapılmış ve yayımlanmış eserler temelde dekorasyonun konusuna göre üç ana grupta sınıflandırılmışlardır. Olympeion Odeionu’nda hem orkestra zemininde hem de pulpitum cephesinde bu teknikte yapılmış döşeme ve kaplama dekorasyonu ortaya çıkarılmıştır. Pulpitum cephesinde bu teknikte yapılmış dekorasyonun konusu belirli bir düzen ve şemada tasvir edilmiş mimari betimlemedir. Ephesos, Sardis ve Magnesia ad Meandrum’dan, kısmen parçalar halinde ele geçmiş olsalar da, benzer opus sectile

30 Dunbabin 2010<sup>5</sup>, 254.

31 Vitruvius, *de Arch. VII.1.3*: “...*Tunc insuper statuminetur ne minore saxo, quam qui possit manum implere. statuminationibus inductis, rudus si novum erit, ad tres partes una calcis misceatur, si redivivum fuerit, quinque ad duo mixtionis habeant responsum. deinde rudus inducatur et vectibus lignis, decurtis inductis, crebriter pistatione solidetur, et id non minus pinsum absolutum crassitudine sit dodrantis. insuper ex testa nucleus inducatur mixtionem habens ad tres partes unam calcis, ne minore crassitudine pavimentum digitorum senum. supra nucleum ad regulam et libellam exacta pavimenta struantur sive sectilia seu tesserae...*”

32 Suetonius, *I.46*: “...*habitavit primo in Subura modicis aedibus, post autem pontificatum maximum in Sacra uia domo publica. munditiarum lautitiarumque studiosissimum multi prodiderunt: uillam in Nemorensi a fundamentis incohatam magnoque sumptu absolutam, quia non tota ad animum ei responderat, totam diruisse, quanquam tenuem adhuc et obaeratum; in expeditionibus tessellata et sectilia pavimenta circumtulisse...*”

33 Aurigemma 1967, 40; Ayrıca S. Aurigemma, opus sectileyi; “...*Küçük veya çok küçük taş ya da cam tesseraların kullanımından değil, farklı kalınlıklarda, nispeten büyük uzunluk ve genişlikte mermer levhaların (veya Crustae) kullanımından yapılan bir tür mozaik olduğu bilinmektedir. Bunlar bazen geometrik şekillerde kesilir (üçgenler, kareler, altıgenler vb.), bazen de her türlü figürü yapmaya uygun çizgilere göre kesilirlerdi...*” biçiminde tanımlamıştır: Aurigemma 1967, 40. Ülkemiz ölçeğinde opus sectile konusunda henüz oldukça sınırlı sayıda araştırma ve yayın mevcuttur. Bunlardan önemli bir kısmını gerçekleştirmiş olan M. Kadioğlu, opus sectile döşeme ya da kaplama tekniğini; “...*Opus sectile, küçük kesilmiş renkli mermer levhaların (üçgen, dörtgen ve daireye kadar mümkün olan bütün formlar) motif olarak bir araya getirilmesiyle oluşturulur...*” biçiminde tanımlamıştır: Kadioğlu 1997, 352.

34 Dunbabin 2010<sup>5</sup>, 266, fig. 282.

35 Angiolillo 2022, fig. 1-3.

36 Kadioğlu 1997, 352; Dunbabin 2010<sup>5</sup>, 261-265; Adıbelli 2020, 56.

37 Kadioğlu 1997, 352.

mimari tasvir örnekleri bilinmektedir<sup>38</sup>. Kibyra ile birlikte bu tür örneklerin, konulara göre üç temel başlık altında oluşturulmuş mevcut sınıflamada, herhangi bir gruba dâhil edilmeleri güçtür. Bu nedenle Kibyra örneği ışığında, dördüncü bir grup olarak “mimari konulu dekorasyonlar” başlığını bir öneri olarak sunuyoruz. Böylece dördüncü olarak yeni bir grubun eklenmesiyle oluşan sınıflandırma önerisi şu şekilde özetlenebilir: 1. Her tür geometrik forma sahip olan dekorlar 2. Figüratif dekorlar (insan, hayvan ve her tür mitolojik karakter ya da personifikasyon) 3. Bitkisel dekorlar 4. Her tür mimari formun betimlendiği dekorlar.

Tekniğin terim olarak karşılığı hususunda ilgili modern literatürde bazen “*opus sectile*” yerine “*inkrustasyon*” terimiyle karşılaşılmaktadır<sup>39</sup>. M. Kadioğlu, bu adlandırma karışıklığına değinmiş ve aslında hepsinin aynı tekniği tanımladığını, bu karışıklığın, daha çok tekniğin geneli için *opus sectile*, ince ve hassas işçilik gerektiren detay süslemelerde ise “*inkrustasyon*” yani kakma teriminin tercih edilmesinden kaynaklandığını belirtmiştir<sup>40</sup>. Tekniğin terim olarak karşılığı ve anlamı üzerine tartışmaya girmeden ve herhangi bir kavram karışıklığına neden olmamak için, burada, Kibyra *opus sectile*leri özelinde bir adlandırma yöntemi kullanılmıştır. Kibyra örneğinde, simetrik ya da asimetrik çok çeşitli formlarda kesilmiş mermer, taş parçalarla oluşturulmuş dekorasyonun tekniği, genel kabul görmüş ve yaygın kullanımıyla *opus sectile* olarak tanımlanmıştır. Fakat Kibyra’da bu tekniğin yüzeye uygulanması esnasında, özellikle detayların verilmesinde, “*insizyon (kazıma)*” ve “*inkrustasyon (kakma)*” olmak üzere iki farklı alt teknik daha kullanılmıştır. Örneğin; pulpitum cephesinde İon sütun başlıklarının volüt detayı *insizyon* tekniği kullanılarak, yani sivri bir uçla ya da kesiciyle çizgisel kazıma olarak (fig. 7-9); orkestra zemininde Medusa başındaki yılanların deri desenleri ise, çok küçük renkli parçaların, yılanın gövdesini oluşturan alt plaka üzerinde açılmış küçük oyuklara farklı renkte (*beyaz*) benekler oluşturacak şekilde yerleştirilmesiyle “*inkrustasyon (kakma)*” tekniğinde yapılmışlardır (fig. 16-17). Buradaki temel fark, “*inkrustasyon*” tekniğinde kakmanın, doğrudan taban harcına değil, *opus sectile* tekniğinde kesilmiş hazır plaka üzerine uygulanmasıdır. Bu sebeple burada, bir döşeme ve kaplama mozaiği türünü ifade edecek şekilde “*opus sectile*”; bu tekniğin yüzeylere uygulanması esnasında mimari ya da figüratif detayların işlenmesinde kullanılan “*alt teknikleri*” ifade etmek için “*insizyon*” ve “*inkrustasyon*” kullanılması tercih edilmiştir.

Özellikle güçlü renkler ve açık-koyu kontrastlarından dolayı estetik etkiyi arttıran ve farklı biçimlerde süslemelere de olanak tanıyan kare panolar içindeki dairesel *opus sectile* döşemeler, MS 2. ve 3. yüzyıllarda Asia Minor’da oldukça popülerdir<sup>41</sup>. K. M. D. Dunbabin, bunun nedenini şu şekilde özetlemiştir: “...Bu teknikteki süslemeler, normal mozaiklerden daha prestijliydi; zengin bir evde en büyük kabul odalarının *opus sectile* ile döşenmesi oldukça yaygındır, mozaik döşeme ise ikincil veya daha

38 Ephesos için bk. Thür 2014b, 73 vd., taf.438-440, 338, abb. 11. Sardis için bk. Hanfmann 1972, fig.182. Magnesia ad Meandrum için bk. Kadioğlu 2005, 321, abb. 18.

39 Örneğin; Roma’da Domus Aurea ve Ostia’da Consul Junius Bassus Villası kaplamaları için *opus sectile* yerine “*inkrustasyon (Lat. “crustae”)*” terimi kullanımı için bk. Röm. *Malerei* 2002, 381-382.

40 Kadioğlu 1997, 353.

41 Scheibelreiter 2008, 265.

az kamusal alanları kaplar..."<sup>42</sup>. Özellikle MS 4. yüzyıldan itibaren opus sectile, figürlü, bitkisel, mimari ve ornamental gibi oldukça zengin içeriğe sahip tasarımlarla, yapıların tüm duvarları ve odalarını kaplamak için büyük ölçekte kullanılmıştır<sup>43</sup>. Geç Antikçağ'da özellikle kiliselerin zeminlerinin yaygın şekilde geometrik tasarlanmış opus sectileyle kaplandığı bilinen bir gerçektir<sup>44</sup>.

Plinius'un aktarımlarından ilk opus sectilenin, duvar kaplaması olarak, Halikarnassos Mausoleumu'nda yapıldığı bilinmektedir<sup>45</sup>. Anadolu dışında MÖ 4. yüzyıla tarihlenen Samothrake'deki opus sectile zemin döşemesi de erken tarihiyle önemlidir<sup>46</sup>. Aynı şekilde MÖ 179 yılında yapımı tamamlanan Roma'daki Bazilika Aemilia'da mermer kaplama konusunu başka bir coğrafyada örneklemektedir<sup>47</sup>. Ayrıca Bergama'da Attalos'un evinde 37 no'lu odada yer alan opus sectile döşemesi, MÖ 1. yüzyıla tarihlenmesi bakımından kronolojik dizinde ayrı bir yer tutmaktadır<sup>48</sup>. Özellikle Augustus Dönemi'nden itibaren bu teknik kamu binalarının döşeme ve kaplamalarında sık kullanılmıştır. Bu dönemde Augustus Forumu, Mars Ultor Tapınağı ve Concordia Tapınağı'nın zeminlerinde görülen, karşıt renklerde kare veya dikdörtgen formlarda plakalarla uygulanması opus sectilenin en eski örneklerindedir<sup>49</sup>. Genel olarak özetlenirse, Anadolu'da, özellikle MS 3. yüzyıl ve sonrasında, kentlerin önemli kamu ve sivil yapılarının duvar veya zeminlerinin, opus sectile yöntemiyle oldukça renkli bir şekilde döşendiği anlaşılmaktadır. Asia Minor özelinde bu tekniğin kullanıldığı zemin döşemelerine Tripolis Batı Agora Portiği<sup>50</sup>, Aphrodisias Hadrian Hamamı<sup>51</sup>, Ephesos Vedius Hamam Gymnasiumu<sup>52</sup>, Sardes Hamam Gymnasiumu<sup>53</sup>, Ankara Ulus yapıları<sup>54</sup>; duvar kaplamalarına ise Magnesia ad Meandrum Latrina<sup>55</sup>, Sardes Synagogu<sup>56</sup>, Ephesos 6 No'lu Konut<sup>57</sup> yapıları örnek verilebilir. Opus sectile tekniğinin Geç Antikçağ kamu ve sivil yapılarında da, nispeten yaygın kullanıldığı bilinmektedir<sup>58</sup>.

Kibyra Olympeion Odeionu orkestrasındaki opus sectile döşeme dekorasyonu bir Aigis tasvirinden oluşturulmuştur. Üzeri çatılı odeion/bouleuterion gibi teatral yapıların orkestra zeminleri, kural olarak, döşeme ile kaplanmıştır. Söz konusu

42 Dunbabin 20105, 254.

43 Dunbabin 20105, 264.

44 Genel olarak bk. Peschlow 1983.

45 Aurigemma 1967, 40; Kadioğlu 1997, 354; Zabrana, 2018, 211.

46 Zabrana 2018, 211.

47 Bitterer 2013, 14; Scheibelreiter 2008, 263.

48 Kadioğlu 1997, 354; Zabrana 2018, 211.

49 Scheibelreiter 2008, 263-264.

50 Duman — Baysal 2016, 571, res. 11.

51 Öztürk 2016, 206-207; McDavid 2016, fig. 13.1.

52 La Torre 2008, 254 vd. taf. 65-66, 67, 1.

53 Yegül 1986, 50, fig. 125.

54 Kadioğlu 1997.

55 Genel olarak bk. Kadioğlu 2005.

56 Hanfmann 1972, fig. 182.

57 Thür 2014b, 127 vd., taf. 340-341.

58 Peschlow 1983. Örneğin Laodikeia Kilisesi, Stratonikeia Gymnasion Propylon Kilisesi ve Kibyra Kilisesi'nde opus sectile döşemeler kullanılmıştır. Laodikeia için bk. Şimşek 2015, 79, res. 125-130; Stratonikeia için bk. Yaşar – Söğüt 2019, 50-51, fig. 2-10; Söğüt 2019, 69, 104-105, res. 63-64; Kibyra için bk. Özudoğru 2020, 609.

yapılarda orkestra zeminleri, yaygın biçimde opus sectile yöntemiyle dekore edilse de, diğer döşeme biçimlerinin (taş, düz mermer plaka ve opus tessellatum) kullanıldığı örnekler de mevcuttur. Orkestra zemini, opus sectile yöntemi ile döşenen odeion/bouleuterion yapılarında ise genellikle geometrik bezekler kullanılmıştır.

Odeion/bouleuterion orkestra zeminlerinin renkli mermer plakalar ile kaplanmasına dair en erken veriler Augustus Dönemi'ne aittir. İlk yapım evresi MÖ 80 yılına atfedilen Pompei Theatrum Tectum'un orkestrası Augustus Dönemi'nde renkli mermer plakalar ile kaplanmıştır<sup>59</sup>. Augustus Dönemi'nde inşa edilen Atina Agora Odeionu'nda orkestra opus sectile ile döşenmiştir<sup>60</sup>. Homer A. Thompson, söz konusu opus sectile döşemenin Yunanistan'da bilinen en erken opus sectile örneği olduğunu da özellikle vurgulamıştır<sup>61</sup>. Anadolu'da odeion/bouleuterion yapılarının orkestra zeminlerinin opus sectile yöntemi ile döşenmesinin başlangıcı, diğer coğrafyalarda olduğu üzere Erken İmparatorluk Dönemi'ne rastlamaktadır. Geç Hellenistik Dönem'de inşa edilen ve sonrasında Erken İmparatorluk Dönemi'nde kapsamlı tadilat çalışmaları ile yenilenen Stratonikeia Bouleuterionu'nun orkestra zemininin, Roma evresinde mermer döşendiği düşünülmektedir<sup>62</sup>. Smyrna Erken Roma İmparatorluk Dönemi Bouleuterionu orkestrası opus sectile döşenmiş olup, Anadolu için yine erken tarihli örneklerden biridir<sup>63</sup>. Anadolu'da Iasos Bouleuterionu<sup>64</sup> (MS 1. yüzyılın ortaları), Ephesos Artemis Kutsal Alanı Odeionu<sup>65</sup> (MS 1. yüzyılın ikinci yarısı), Nysa'daki Gerontikon<sup>66</sup> (ikinci yapı evresi MS 2. yüzyılın ortaları), Parion Odeionu<sup>67</sup> (MS 2. yüzyılın ortaları), Smyrna Geç Roma Bouleuterionu<sup>68</sup> (MS 4. yüzyıl) ve Aphrodisias Bouleuterionu'nda<sup>69</sup> (MS 3. yüzyılın başları) orkestra zeminleri geometrik desenli olarak opus sectile yöntemiyle döşenmiştir. Ayrıca Patara Bouleuterionu<sup>70</sup> ve Ephesos Bouleuterionu'nda<sup>71</sup> düz mermer plakalar kullanılırken, Antiocheia ad Cragum'da<sup>72</sup> ise orkestra taş döşelidir. Farklı olarak Anemurium<sup>73</sup> ve Nikopolis<sup>74</sup> yapılarında orkestra zemini mozaik döşenmiştir. Yukarıda aktarılan örneklerde de görüldüğü üzere; kapalı teatral yapıların orkestra döşemelerinde yaygın olarak geometrik desenli opus sectile dekorasyonlarıyla karşılaşılmaktadır. Burada bir kez daha vurgulamak gerekirse; orkestra zemininde figüratif dekora sahip opus sectilenin kullanıldığı, henüz bildiğimiz tek üzeri çatılı teatral yapı Kibyra Olympeion Odeionu'dur.

59 Meinel 1980, 43-44.

60 Thompson 1950, 87; Meinel 1980, 47; Gogos 2015, 40.

61 Thompson 1950, 87.

62 Söğüt 2019, 60-62, res. 30-31, çiz. 9-10.

63 Göncü 2019, 79-80, şekil 64.

64 Parapetti 1985, fig. 25.

65 Zabrana 2018, taf. 21.

66 Kadioğlu 1999, abb. 2-3; Kadioğlu 2012, abb. 6.

67 Başaran – Kasapoğlu 2014, res. 14.

68 Genel olarak bk. Salman – Göncü 2012; Göncü 2019, 149 vd., şekil 140.

69 Bier 2008, fig. 6.

70 Korkut – Grosche 2007, 45, abb. 73-75.

71 Bier 2011, Plate 12, 1-2.

72 Hoff v.d. 2018, fig. 9.

73 Tekocak v.d. 2019, fig. 24.

74 Zachos v.d. 2015, fig. 48.



## IV.Pulpitum Cephesi Opus Sectile Kaplaması

### IV.1. Tanımlama

Pulpitum<sup>75</sup> 9.6 m uzunluğunda ve 4.9 m eninde, dikdörtgen formdadır (fig. 4, 11). Orkestra zemin seviyesinden itibaren yüksekliği 1,13 m'dir. Pulpitum zemini, düzgünce tıraşlanmış masif kireçtaşı bloklarla döşenmiştir. Bazı noktalardaki çökmeler haricinde oldukça iyi durumda günümüze ulaşmıştır<sup>76</sup>. Pulpitum cephesi üstte dışa çıkıntılı kireçtaşı bir korniş ile sonlanmaktadır<sup>77</sup> (fig. 4-8). Cephede opus sectile yöntemiyle yapılan bir dekorasyon bulunmaktadır. Ancak, orkestra döşemesinin aksine buradaki dekorasyonun eksik kısımları oldukça fazladır<sup>78</sup>. Kazı çalışmaları sonrasındaki görünümüne göre; cephede en geride kaba tıraşlı olarak bırakılmış parapet blokları bulunmaktadır. Parapet bloklarının cepheleri, opus sectile dekorasyonun alt yapısı için duvara harçla sabitlenen ince cidarlı ve kavisli kesilmiş çatı kiremidi formlu pişmiş toprak levhalar ile kaplanmıştır. Pişmiş toprak levhaların üzerine harç katmanları sıvanarak opus sectile dekorasyon yapıştirilmiştir.

Pulpitum opus sectile dekorasyonu, altta ve üstte profilli mermer pervazlarla sınırlanmaktadır (fig. 5-8). Alt pervaz, pulpitum cephesi ile orkestra zemininin keşişim noktasına yerleştirilmiştir. Ayrıca alt pervaz, orkestra zemini üzerinde dururken; üst pervaz, demir dübellerle arkasındaki duvara sabitlenmiştir. Hem alt hem de üst pervaz 5 cm yüksekliğinde olup beyaz renkli mermerden yapılmıştır. Profilli pervazlarla sınırlanmış asıl dekorasyon alanının toplam yüksekliği ise 86 cm'dir. Cephe dekorasyonu, 0.5 cm ile 2 cm arasında değişen ölçülerde kalınlığa sahip renkli mermer plakalarla yapılmıştır. Kesilmiş parçalar, duvara tuğla destekli harç ile sabitlenmiştir. Duvarda üst pervaza kadar herhangi bir dübel söz konusu değildir. Pulpitum cephesindeki opus sectile dekorasyonun genel şemasında; kuzey, güney kenarlarda ve

75 Skene duvarı ile orkestra arasındaki yükselti pulpitum olarak adlandırılmıştır. Vitruvius, pulpitumdan "proscenii pulpitum" olarak söz etmektedir (*Vitr. de Arch.5. 6. 1*). Pulpitum terimi özel olarak oyuncuların üzerinde durduğu sahneyi de tanımlamaktadır: bk. Sear 2006, 7. Bazı odeion yapılarında pulpitum ahşap olarak yapılmıştır. Örneğin, Patara, Bouleuterion/Odeionu'nda ahşap bir pulpitum söz konusudur: bk. Korkut - Grosche 2007, 51 vd. Ayrıca, Atina Agora Odeionu'nda da sahne, ahşap olarak tasarlanmıştır: bk. Meinel 1980, 49.

76 Kibyra Odeion'unun pulpitum bölümü için bk. Özudoğru 2020, 236; Tarkan 2021, 49.

77 Yapının geçirdiği yangın felaketi nedeniyle pulpitumun orijinal korniş, küçük parçalar halinde ve dağınık bir durumda belgelenmiştir. Ayrıca bu parçalarda maruz kaldıkları yüksek ısı nedeniyle yoğun şekilde kılcal çatlaklar bulunmaktadır. Bu nedenle orijinal kornişin profil tasarımına göre hazırlanan bir kalıp, pulpitum cephesine işlenmiştir.

78 Pulpitum cephesindeki opus sectile dekorasyonun kazı çalışmaları sırasında buluntu durumu ve daha sonra yapılan konservasyon uygulamaları şu şekilde özetlenebilir: Cephenin alt pervazı ve bu pervazın üstüne yerleştirilen sütun kaideleri *in-situ* olarak belgelenmiştir. Sütun gövdelerine dair bazı parçalar *in-situ*; bazıları da kaidelerinin önüne düşmüş bir şekilde bulunmuştur. Pulpitum cephesinin merkezindeki kapı, orta kısımdaki çerçevelere kadar sağlam bir durumda ortaya çıkarılmıştır. Sahnedeki diğer kapılar ise alt çerçeveleri kısmen korunmuş durumda belgelenmiştir. Pulpitum cephesindeki dekorasyonu üst taraftan sınırlayan mermer pervaza ait parçalar, sıralı bir şekilde orkestra zeminine düşmüş bir vaziyette bulunmuştur. Bu pervazın orijinal konumu, cephedeki dübel izlerinden de faydalanılarak kesin bir şekilde belirlenmiştir. Kazı çalışmalarının ardından elde edilen bulgulara göre, 2013 yılında pulpitum cephesinde bir konservasyon uygulaması gerçekleştirilmiştir. Bu uygulama sonucunda orijinal parçaları kullanılarak pulpitum cephesindeki sahnede yer alan kapı ve sütunlarda bazı tamamlamalar yapılmıştır. Burada aktarılan tanımlamalar, konservasyon uygulamaları sonrasına aittir.

merkezde birer adet olmak üzere, her iki kenarında İonik birer sütun bulunan üç kapı betimi tasvir edilmiştir. Bu kapıların ara boşluklarında tekil sütunlar, isodomik duvar örgüsü ve çeşitli mimari öğelere ait parçalar kısmen korunagelmıştır.

In-situ verilere göre, pulpitum cephesindeki opus sectile dekorasyonun detaylı tanımı, kuzey kenardan itibaren şu şekildedir: Sahnenin kuzey başlangıcında 31 cm x 23 cm ebatında beyaz üzeri mor damarlı renkte bir mermer levha bulunmaktadır. Levhanın üst tarafa doğru devamı konusunda herhangi bir buluntu söz konusu değildir. Mermer levhanın devamında bu levhaya bitişik, dik konumda sıralanan ilki kırmızımsı, ikincisi beyaz ve üçüncüsü ise koyu gri renkte üç mermer çubuk bulunmaktadır. Bu çubuklar kısmen korunmuş durumdadır. Mermer çubukların her biri, bir öncekine göre daha geniş ebatlı tasarlanmıştır. Mermer çubukların ardından sahnede sadece bir sütun kaidesi günümüze ulaşmıştır. Beyaz mermerden yapılan sütun kaidesinin altı 12 cm, üstü ise 7.5 cm çapındadır. Kaidenin profilleri, kazıma çizgilerle (*insizyon*) verilmiştir. Sütun kaidesinden itibaren sahnede korunan tek mermer levha, alt pervaz üzerinde duran 49 cm uzunluğunda ve 6 cm yüksekliğindeki koyu gri plakadır. Plakanın kenarları her iki yanındaki sütun kaidelerinin profillerine uygun şekilde kesilmiştir (fig. 5-8). Bu plaka aracılığıyla sahne, iki kenarı da birer sütun ile vurgulanmış kapı betimlemesine bağlanmaktadır. Kapının her iki kenarında da birer ion sütunu yükselmektedir<sup>79</sup>. Her iki sütunun da yükseklikleri 72 cm'dir. Beyaz mermerden imal edilen sütunların kaide profilleri ve başlıklarındaki volüt ve aralarındaki İon kymaitonları, kazıma (*insizyon*) çizgilerle betimlenmiştir (fig. 9). Sağ kenardaki sütun ile kapı arasında korunan mermer çubuklara göre, sütunlar ve kapı arasındaki derinlik, mermer çubukların yan yana dizilmesiyle verilmiştir. Kapı, çift kanatlı olup sağ taraftaki kanat, orta kısmına kadar iç ve dış çerçeveleri ile kısmen sağlamdır. Bu kapının sol kanadının ise alt ve orta çerçevesinin dış konturları görünürdür. Kapının mevcut haliyle korunan yüksekliği 30 cm, genişliği ise 37 cm'dir. Kapı kanatları arasında 3.2 cm genişliğinde beyaz üzeri gri damarlı mermer bir çubuk bulunmaktadır. Kapının her iki kanadında da alt çerçeve kısa, orta çerçeve yüksektir. Korunan kısımlarına göre kapı kanatlarındaki çerçeveler üst üste bindirilmiş iki profilli mermer çubuktan oluşturulmuştur. Sağ taraftaki kanadın orta çerçevesinin merkezindeki kapı aynası ise düz bir mermer levhadan yapılmıştır. Çerçevelelerin kenarları profile sahip iken, içtekiler sadedir. Çerçeveleleri oluşturan çubukların genişliği 2 cm'dir.

Kenarları birer sütun ile vurgulanan kapı betiminin devamındaki alanda sadece 68 cm uzunluğunda ve 6 cm yüksekliğinde koyu gri renkli bir levha korunmuştur. Bu levha ile sahne, bir sonrakine bağlanmaktadır. Bir sonraki sahnede ikisi kenarlarda ikisi de içte olmak üzere dört sütun betimlenmiştir. Dıştaki ve içteki sütunlar arasında dikine yerleştirilmiş mermer çubuklar uzanmakta ve bunlar sahnenin arka planını yansıtmaktadır. Sahnenin anlatımıyla ilgili bir diğer önemli veri de dıştaki sütunların kaidelerinin kazıma çizgilerle; içtekilerin ise üst üste yatay olarak yerleştirilmiş ince mermer çubuklarla verilmesidir. Ayrıca sahnenin kenarlarındaki sütunlar içtekilere göre daha büyük ebatlı yapılarak vurgulanmıştır. Sahnenin korunan yüksekliği 44 cm, genişliği ise 60 cm'dir.

79 Sütunlar, kazı çalışmaları sırasında bulunan orijinal parçalarına göre bütünlenmiştir.

Pulpitum cephesindeki betimleme 1.20 m boyunca, üst üste dizilmiş mermer çubuklarla bir duvarın derz sırasının yansıtıldığı sahne ile devam etmektedir. Bu sahne, tam merkezinden bir sütun ile bölünmüştür. Sahnenin korunan yüksekliği ortalama 30 cm'dir. Sütunun kaidesi sağlam durumdayken gövdesinin bir kısmı korunmuştur. Kaide ve gövde beyaz renkli mermer ile yapılmıştır. Sütun kaidesinin detayları, kazıma çizgilerle verilmiştir.

Duvar derzi şeklinde uzanan sahnenin devamında her iki kenarı birer sütunla vurgulanan kapı betimi yer almaktadır. Bu kapı aynı zamanda pulpitum cephesinin de tam merkezinde konumlanmaktadır. Söz konusu kapı, hem gerideki sahne duvarının orta kapısı (*porta regia*) hem de orkestra zemininin merkezindeki Medusa resmi merkez alınarak yerleştirilmiştir. Böylelikle, sahne duvarı orta kapı merkezinden itibaren başlayıp pulpitumun merkezindeki kapı ve ardından Medusa resmi ile devam eden bir çizgi, Odeion yapısının merkez aksını oluşturmaktadır. Dolayısıyla pulpitum cephesindeki merkezi kapı, cephenin diğer kapılarına göre daha yüksek ve geniş tasarlanarak vurgulanmıştır (fig. 8). Kapının sağ tarafındaki sütun, beyaz üzeri gri damarlı olup korunan yüksekliği 37 cm'dir. Sütun kaidesinin alt genişliği 35 cm, üst genişliği ise 7 cm'dir. Sütun ile kapı arasında sırasıyla biri kırmızımsı diğeri de beyaz olan iki mermer çubuk dikine yerleştirilmiştir. Bunlar sırasıyla 4.2 ve 3.5 cm genişliğinde tasarlanmıştır. Mermer çubukların bitiminden itibaren başlayan kapı betimlemesinin korunan yüksekliği 51 cm, genişliği 39 cm'dir. Kapı, iki kanatlıdır ve kanatlar, diğer kapılarda olduğu gibi dikdörtgen çerçevelerle hareketlendirilmiştir. Çerçevelerin hatları, profilli mermer çubuklarla yapılmıştır. Alt kısımdaki çerçeveler alçak ve dar, orta kısımdakiler ise yüksek ve geniş yapılmıştır. Alt çerçeveler 11.5 x 6 cm ebatlarındadır. Orta kısımdaki çerçeveler ise 16 x 12 cm ölçülerindedir. Çerçevelerin dış profillerini oluşturan mermer çubukların genişliği 3 cm'dir. Çerçevelerin dış ve iç kısımları arasına ince mermer çubuklar yerleştirilerek derinlik sağlanmıştır. Kapının sol tarafında sırasıyla iki beyaz ve bir kırmızı mermer çubuk bulunmaktadır. Mermer çubukların ardından kapının diğer tarafındaki sütun konumlanmaktadır. Bu sütunun korunan yüksekliği 27 cm'dir. Sütun kaidesinin alt genişliği 12.5 cm, üst genişliği 7.8 cm'dir. Sütun kaidesinin profilleri kazıma çizgilerle yapılmıştır.

Pulpitum cephesinin merkezindeki kapı betimlemesinin ardından opus sectile dekorasyon, alt pervaz üzerine yerleştirilmiş koyu gri renkli mermer levha ve bunun üzerinde yatay olarak dizilmiş ince mermer çubuklarla bir duvar örgüsü izlenimi veren kaplama ile devam etmektedir. Bu düzenlemenin de merkezine yakın noktası bir sütun ile bölünmüştür. Sütunun sadece alt yarısı mevcuttur. Sahnenin toplam uzunluğu 1.28 m; korunan yüksekliği 29 cm'dir.

Bir sonraki sahnede her iki kenarı birer sütunla sınırlanan bir dekor söz konusudur. Dekorun merkezi kısmı için günümüze herhangi bir in situ parça ulaşmamıştır. Sütun kaideleri arasında kalan sınırlı alanda renkli mermer çubuklar yan yana sıralanmıştır. Sahnenin sağ tarafındaki mermer çubukların iç kısımdaki sonuncusu, bir sütun biçiminde tasarlanmıştır. Bu sütun, pulpitum cephesindeki diğer sütunlara göre, oldukça dar ebatlıdır ve kaidesi de üst üste yatay olarak dizilmiş ince mermer çubuklarla yapılmıştır.

Opus sectile kaplama, 63 cm boyunca farklı renklerde mermer çubukların duvar derzi şeklinde yatay olarak dizilimi ile pulpitum cephesinin güney tarafında konumlanan kapı betimlemesine bağlanmaktadır. Bu kapının da her iki kenarı birer sütun ile vurgulanmıştır. Sütunlar, kaideden başlığa kadar izlenebilmektedir. Beyaz mermerden yapılan sütunların yüksekliği 72 cm'dir. Sütunların kaide ve başlıklarının tüm detayları, kazıma çizgilerle verilmiştir. Sütunlar ile kapı arasında diğer kapılardaki gibi renkli mermer çubuklar sıralanmıştır. Kapı betimlemesinin sadece alt ve orta çerçeveleri korunmuştur. Kapının korunan kısmının toplam yüksekliği 34 cm, genişliği 39 cm'dir. Kapı çerçevelerinin konturları, üst üste bindirilmiş profilli mermer çubuklarla yapılırken içteki aynası, düz mermer plaka ile oluşturulmuştur.

Kapı betiminin ardından opus sectile kaplama uzunluğu 97 cm'dir. Döşemenin son bölümünde, gri renkli mermer plakaların üzerine, duvar derzi şeklinde yatay olarak dizilmiş mermer çubuklarla oluşturulan bir anlatım izlenmektedir. Bu anlatım da merkezine yakın bir noktada bir sütun ile bölünmüştür.

Pulpitum cephesindeki opus sectile dekorasyonda kapı ve sütunlar ile hareketlendirilen mimari bir anlatım söz konusudur (fig. 5-8, 11). Sahnedeki mimari anlatımda kenarları birer sütun ile vurgulanan üç kapı, özellikle öne çıkarılmıştır. Bu kapılar cephenin kuzey, güney ve merkezine yerleştirilmiştir. Pulpitum cephesindeki opus sectile mimari dekorasyonda günümüze ulaşan on yedi adet sütun bulunmaktadır. Bunlardan on dördünde kaide ve başlık detayları kazıma çizgilerle yapılmıştır. Geri kalan üç sütun ise diğerlerine nazaran daha küçük yapılmıştır. Ayrıca bunların kaideleri de üste doğru daralan biçimde yatay olarak yerleştirilen mermer çubuklarla oluşturulmuştur. Genel olarak bakıldığında pulpitum cephesindeki mimari dekorasyon; kenarları sütunlarla vurgulanmış üç kapı ve bunların arasında sütunlarla hareketlendirilmiş duvar örgülerini yansıtır. Böylece tasvirin bütününde bir tiyatro binası sahne cephesinin taklit edildiği anlaşılmaktadır. Böylelikle geride beş kapı ile bölünmüş sahne duvarı ve önündeki skene frons olmak üzere, tam bir tiyatro sahnesi tasvir edilmiştir. Pulpitum cephesine ilişkin tipoloji başlığında detaylıca açıklayacağımız üzere, opus sectile dekorasyon ile aktarılan mimari sahnenin en yakın benzerleriyle, tiyatroların proskene cephelerinde karşılaşılmaktadır.

## IV.2. Tipoloji

Pulpitum, Batı Roma Tipi olarak adlandırılan tiyatroların en karakteristik mimari özelliklerinden biri olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda pulpitum, odeion mimarisinin alçak ve görece dar sahnesinin de ayrılmaz bir parçasıdır<sup>80</sup>. Hali hazırda bilinen en eski pulpitum, Pompei Theatrum Tectumu'nda (MÖ 80) belgelenmiştir<sup>81</sup>. Bazı odeion yapılarında pulpitum ahşap olarak yapılmıştır. Örneğin, Patara Bouleuterion/Odeionu'nda ahşap bir pulpitum söz konusudur<sup>82</sup>. Ayrıca Atina Agora Odeionu'nda da sahne, ahşap olarak tasarlanmıştır<sup>83</sup>.

80 Isler 2017, 734.

81 Isler 2017, 442.

82 Korkut — Grosche 2007, 51 vd.

83 Meinel 1980, 49.

Kibyra Odeionu'nda pulpitum, 1.13 m yüksekliğindedir. Bu bakımdan en yakın benzeri, MS 3. yüzyıl başlarında inşa edildiği bilinen Aphrodisias Bouleuterionu'nun 1.15 m yüksekliğindeki pulpitumudur<sup>84</sup>. Aslında genel olarak bakıldığında odeion/bouleuterion yapılarında pulpitum yüksekliğinin oldukça düşük ölçülerde olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin plan olarak Kibyra Odeionu pulpitumu ile oldukça benzer olan Ephesos Agora Odeionu pulpitumu, sadece 90 cm yüksekliğindedir<sup>85</sup>.

Teatral yapılarda pulpitum, cephe görünüşlerine göre düz ve nişli olmak üzere iki grupta değerlendirilmektedir. Özellikle Anadolu odeion ya da bouleuterionlarının tamamında pulpitum, düz cephe tasarlanmıştır<sup>86</sup>. Buna uygun olarak Kibyra'da da pulpitum düz cephelidir. Cephede niş vb. herhangi bir mimari hareketlilik söz konusu değildir. Kibyra Odeionu'nun düz bir çizgide uzanan pulpitum cephesi, opus sectile tekniğiyle renkli mermer parçalardan oluşturulmuş mimari dekorasyon ile kaplanmıştır. Genel olarak odeion/bouleuterion yapılarında pulpitumun mermer kaplanması, yaygın olmasa da, bilinen bir uygulamadır. Ancak ilk defa Kibyra Odeionu'nun pulpitumunun cephesinde opus sectile yöntemiyle yapılan mimari bir dekor sahnelenmiştir. Bu konuda Parion Odeionu'nun pulpitumu mermer kaplanmış olup, kenarlarda kaplama yivli sütunun bir bölümü korunmuştur<sup>87</sup>. Aphrodisias Bouleuterionu<sup>88</sup> ve Ephesos Artemis Kutsal Alanını Odeionu<sup>89</sup> pulpitum cephesi düz mermer plakalar ile kaplanmıştır. Farklı olarak Atina Agora Odeionu pulpitum cephesinde Herme kabartmalarına yer verilmiştir<sup>90</sup>.

Yukarıda değinildiği üzere, Olympeion Odeionu pulpitum cephesinde her iki kenarında birer sütunun bulunduğu üç kapı ve bunların arasındaki alanlarda ise sütunlar ile bölünmüş duvarlar betimlenmiştir (fig. 5-8, 11). Cephede tasvir edilen opus sectile mimari dekorasyon, özellikle Eski Anadolu tiyatrolarında yaygın olan, sütunlu proskene cephesini yansıtmaktadır. Örneğin; Kibyra Odeionu pulpitum cephesindeki kapı ve sütunlar, Hierapolis Tiyatrosu<sup>91</sup> proskene cephesiyle oldukça benzerdir. Hierapolis Tiyatrosu proskene cephesinde kenarları birer sütun ile vurgulanan kapılar bulunmaktadır. Hierapolis'de kapı sayısı Kibyra örneğinden fazla olsa da, genel şema bakımından benzerlik taşımaktadır. Nysa Tiyatrosu'nun hareketli proskene cephesinde ikisi kenarlarda biri de merkezde olmak üzere kenarları sütunlu üç kapı vardır<sup>92</sup>. Bu örnekler artırılabilir, çünkü tiyatrolarda proskene cepheleri –*skene frons* gibi– gösterişli bir şekilde dekore edilirdi<sup>93</sup>. Sonuç olarak; Kibyra Odeionu pulpitum cephesinde opus sectile tekniği ile yapılan mimari sahne, özellikle Eski Anadolu tiyatrolarında Hellenistik Dönem'den itibaren görülmeye başlayan ve sonrasında Roma İmparatorluk Dönemi'nde yaygınlaşan yüksek proskene sahnesine

84 Meinel 1980, 322.

85 Bier 2011, 37.

86 Isler 2017, 734-735.

87 Başaran – Kasapoğlu 2014, 196, res. 11.

88 Bier 2008, 151.

89 Zabrana 2018, 48, taf. 23, 1-2.

90 Thomson 1950, 65-66, fig. 11.

91 Mighetto – Galvagno 2016, fig. 1-2.

92 Kadioğlu 2001-2002, taf. 9.

93 Özellikle Anadolu Tiyatroları'nda proskene mimarisi için bk. Isler 2017, 596 vd.

bir atıfta bulunmaktadır. Böylelikle önde opus sectile yöntemiyle bir ön sahne, bunun da arkasında sahne duvarındaki skene frons ile yapıda eksiksiz bir tiyatro sahnesi yansıtılmıştır.

## V.Odeion Orkestrası Taban Döşemesi: Opus Sectile Aigis / Medusa

### V.1. Tanımlama

Kibyra Olympeion Odeionu orkestrası yarım daireyi aşan bir tasarıma sahiptir. Orkestranın yarıçapı 5.65 m, uzunluğu 9.57 m, pulpitum zemininden itibaren derinliği 1.13 m'dir. Caveanın son oturma sırasından orkestra zeminine iniş alçak bir ayaklıkla sağlanmıştır. Orkestranın zemini tamamıyla opus sectile yöntemiyle yapılmış, merkezinde Medusa başı ve etrafında radyal pullar ile en dışta bir kontur şeridiyle sonlandırılmış dekorasyonla kaplanmıştır<sup>94</sup> (fig. 10, 13-15).

Opus sectile döşeme, yapının maruz kaldığı yangın felaketi nedeniyle yoğun bir kül katmanının altında bulunmuştur (fig. 12). Yapının merkezinde yer almasından dolayı çatı enkazı orkestra bölümünde birikmiş ve dolayısıyla yangının etkisi bu alanda daha yoğun olmuştur. Kül katmanının kaldırılmasının ardından Medusa başı ve diğer dış kısımlardaki mermer ve taş plakalarda lokal olarak dağılmalar, kılcal çatlaklar ve yüksek ısı dolayısıyla bazı plakalarda renk deformasyonları olduğu tespit edilmiştir. Söz konusu tahribatlar, yangın sonucunda ortaya çıkan yüksek ısıdan kaynaklanmıştır. Döşeme yüzeyinde üç farklı noktada yangın felaketinin derecesini gösteren bronz eriyik kalıntıları görülmektedir. Bunlardan ikisi, yangın felaketi esnasında orkestra zeminine düşmüş, normal insan boyunda iki bronz heykele aittir. Bu heykeller oldukça tahrip olmuş biçimde ele geçmiştir ve bugün Burdur Arkeoloji Müzesi'nde korunmaktadırlar. Üçüncü eriyik izi ise, aslan bacağı formunda üç ayağa sahip bronz bir sehpa aittir. Odeion sahne ve orkestrasının dekorasyonuna ait bu bronz eserlerin, yangın felaketiyle birlikte büyük oranda tahrip oldukları ve bir kısmının yüksek ısı nedeniyle eriyip, mermer plakaları da deforme ederek zemine yapıştıkları tespit edilmiştir. Nitekim bu izler halen döşemenin üzerinde gözle görülebilmektedir. Bu tahribatlar haricinde döşemenin genel olarak büyük oranda günümüze sağlam olarak ulaştığını belirtmek yanlış olmayacaktır. Opus sectilede oluşan lokal tahribatlar, 2014 yılında yapılan kapsamlı konservasyon ve kısmi restorasyon uygulamalarının sonrasında giderilebilmiştir<sup>95</sup>. Bu uygulamalar esnasında, merkezde yer alan Medusa başı haricinde, orijinal yerinden sökülmüş ya da oynamış tüm plakalar kaldırılmıştır. Alt katmanlarındaki bağlayıcı harçların (*statumen*, *rudus*, *nucleus* ve yatak harcı) ve en tabanda konglomera anakayanın tıraşlanmasıyla oluşturulan sağlam zemin üzerine blokaj olarak yerleştirilmiş olan kesilmiş çatı kiremiti formundaki pişmiş toprak levhaların, yine yüksek ısı nedeniyle fonksiyonlarını kaybettikleri ve deforme oldukları anlaşılmıştır. Döşeme tabanındaki restorasyon uygulamaları, aynı muhteviyatta yeni harçlar kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

94 Medusa betiminin özet tanımları için bk. Özudoğru 2020, 235; Tarkan 2021, 48 vd.

95 Özudoğru – Dökü 2015, 53-54, fig. 6; Özudoğru 2018c, 140-142, fig. 45.

Orkestranın zemin döşemesinin tam merkezindeki emblemada Medusa başı yer almaktadır (fig. 14-16). Başın yerleştirildiği emblemanın çapı 1.60 metredir. Medusa başının etrafı, merkezden itibaren her yöne ışınal olarak dağılan pullar ile çevrelenmiştir. Medusa'nın ve etrafını saran pulların yapımında kırmızı, beyaz, siyah, açık yeşil, koyu yeşil üzeri gri damarlı, dalgalı ve kılcak uzanan kırmızı ve beyaz damarlı, gri ve kırmızı renkte olmak üzere sekiz farklı renkte mermer plaka kullanılmıştır (fig. 18). Odeion opus sectile döşeme ve kaplamalarında yapılan ön incelemeler doğrultusunda; antik Akdeniz coğrafyasından Yunanistan, Mısır, Tunus ve Anadolu (*Asia Minor*) kökenli, mermer, kireçtaşı, porfir, granit, breş ve alabaster (*oniks*) türlerinde doğal taşlar kullanıldığı düşünülmektedir<sup>96</sup>. Medusa başı ve onu çevreleyen radyal pullar ile dış konturlarda kullanılan mermer ve diğer taş örnekleri üzerine henüz detaylı analizler yapılamadığı için -bir öngörü olarak- çok benzer mermer cinslerinin komşu kent Hierapolis<sup>97</sup> ve Ephesos'taki<sup>98</sup> opus sectile döşemelerden de bilindiğini söyleyebiliriz.

Medusa betimi, alın üzerine ve başın üst kısmının merkezine yerleştirilen kanatlı bir başlık ile başlamaktadır (fig. 16-17). Başlığın kanat pullarının tamamı, açık yeşil renkte mermer kullanılarak yapılmıştır. Kanatlı başlığın dikkat çekici yönlerinden biri, sağ tarafındaki kanadın pullarının, emblema dışına taşırılmasıdır. Sağ tarafın aksine soldaki pullar, emblema sınırında bitirilmiştir. Kanatlı başlığın pullar dışında kalan alt ve üst boşluğunda ise bazılarının gövde ve kuyrukları, bazılarının ise baş bölümleri korunmuş yılanlar izlenmektedir. Kibyra Medusa betimlemesini, aşağıda “İkonoloji ve İkonografi” başlığı altında etraflıca değerlendireceğimiz üzere, ikonografik anlamda diğer Medusa tasvirlerinden ayıran ve genel anlamda Medusa ikonografisine yenilik katan önemli bir unsur; kanatlı başlığındaki bir detayda gizlidir. Öneminden dolayı, sadece kanatlı başlığın bu bölümü için, daha ayrıntılı bir tanımlama yapmamız gerekir (fig. 17). Başlığın iki kanadının birleşim yerinde, tam merkezde, elips formunda bir boşluk bırakılmış ve bu boşluğun iki yanındaki dış kontur yan yana şualar biçiminde simetrik dizilmiş, çağla yeşili mermerden yaprak biçimli kesilmiş, küçük ebatla kanat pullarıyla çevrelenmiştir. Pulların ara boşlukları, kıvrılarak kanatlı başlığı iki yandan sarmış bordo renkli büyük bir yılanın gövdesine ait parçalarla doldurulmuştur. Böylece yılanın gövdesi küçük kanat pullarının altındaymış gibi gösterilmiştir. Boşluğun iç konturuna ise; elips formuna uyumlu olarak, beyaz mermerden, içe bakan kısımları düzensiz testere ağzı biçiminde kesilmiş iki küçük parça karşılıklı yerleştirilmiştir. Bu çerçevenin içi, altta krem, açık kahverengi, açık pembe ve sarı tonlarda dokuya sahip

96 Kullanılan bu doğal taşların tamamının türlerinin ve kaynak alanlarının (kökenlerinin) kesin olarak belirlenmesi amacıyla, İstanbul Teknik Üniversitesi, Maden Fakültesi, Jeoloji Mühendisliği Bölümü'nden Dr. O. Serkan Angı'nın koordinatörlüğünde, öğretim üyeleri Prof. Dr. Emin Çiftçi, Prof. Dr. Ş. Can Genç, Doç. Dr. Muhittin Karaman ve Y. Mim. Rest. Seda Özen Bilgili'nin yer aldığı bir araştırma ekibi kurulmuştur. Söz konusu araştırmaların içeriği; mozağin bulunduğu alanda, yerinde yapılacak hasarsız yöntem ve tekniklerin kullanılması ve özellikle Anadolu kökenli ve yöresel kullanımı olduğu düşünülen doğal taşların kaynak alanlarının tespiti için çevre bölgelerde yapılacak uzaktan algılama destekli jeolojik arazi çalışmalarından ibaret olacaktır. Konu ile ilgili çalışmaların tamamlanmasından sonra, elde edilen analiz ve araştırma sonuçlarının ayrıca yayımlanması planlanmıştır.

97 Kadioğlu 2007, 414, no. 4,7,9, 415.

98 Zabrana 2018, 62-64.

tek parça bir mermerle; üstte ise, tıpkı saçlardaki yılanlar gibi, bordo renkli gövdeye sahip, küçük yavru yılanların gövde ve kuyruk parçalarıyla doldurulmuştur. Başlığın sol kanadı üzerinde, kanat puluna bitişik nizamda paralel duran ve dıştan merkezdeki boşluğa doğru yönelmiş olarak verilen, beyaz benekli bordo deri desenine sahip daha büyük bir yılan, hafifçe kıvrılarak boşluğun içine giriyormuş gibi betimlenmiştir.

Medusa'nın saçları, kanatlı başlığının altından itibaren başlamakta ve dalgalı bir şekilde yüzün her iki tarafından boyna kadar inmektedir (fig. 16). Saçların yapımında her bir saç teli için farklı mermer plakalar kullanılmamıştır. Bunun yerine, saç teli izlenimi veren kırmızı ve beyaz renkte ince damarları olan mermer plakalar ile saçlar oluşturulmuştur. Medusa'nın saçlarının arasında kıvrılmış yılanlar görülmüştür. Bu yılanlar, gri üzeri beyaz benekli, açık ve koyu kırmızı ve bordo renklerde mermer kullanılarak yapıldığından saç telleri arasında kolayca ayırt edilebilmektedir. Saçların arasındaki yılanların çoğunluğunda baş kısmı görülmez, çünkü neredeyse hepsi dıştan içe doğru yönelerek, saçların arasına gömülmüş gibi betimlenmiştir. Başın tamamında iki yılan başı kesin olarak tespit edilebilmektedir. Medusa başının solunda, göz hizasında saçların arasına yerleştirilmiş olanı daha iyi görülebilmektedir (fig. 16). Bu yılanın ağzı açıktır ve dilini hafifçe ileri doğru uzatmıştır. Gözü beyaz renkte minik bir yuvarlak mermer parçası kullanılarak kakma (*inkrustasyon*) tekniğinde oturtulmuştur. Diğeri ise alnın hemen bitiminde, başın solunda fakat ortasına yakın bir konumda verilmiştir. Ağzı kapalıdır ve gözü siyah renkte betimlenmiştir.

Medusa'nın yüzü, oldukça detaylı bir şekilde betimlenmiştir. Genel olarak, yüzün sol tarafı, sağa göre daha geniş tasarlanmıştır (fig. 16). Ayrıca yüzün sol tarafında diğere göre, daha fazla sayıda açık renkli mermer plaka kullanılmıştır. Yüzün her iki tarafındaki renk ve boyut farklılıkları, Medusa'nın görünümünde hafifçe sağa dönük bir ifade yaratmıştır. Alın kısmı, farklı boyutlarda ve düzensiz şekillerde olan gri, koyu kırmızı, açık kırmızı, beyaz ve siyah renkte mermer plakalar ile tasarlanmıştır. Genel olarak bakıldığında, alnın yüzün diğere kısımlarına nazaran daha az detaylandırıldığı görülmektedir. Alından sonra başlayan kaşlar siyah renkte yapılmıştır. Gözler dıştan içe doğru giderek daralan halkalar biçiminde olan koyu kırmızı, açık kırmızı, siyah, beyaz ve yeşil renkte mermerlerle oluşturulmuştur. Göz bebeği (*pupil, pupilla*), siyah renkte ve tam yuvarlaktır. Sağ göz bebeğinin üst bitiminin merkezine; soldakinin ise üst sol köşesine beyaz mermerden birer ışık yansıması noktacı yerleştirilmiştir. Göz bebeğini çevreleyen açık sarı ince bir halkayla irise geçilmiştir. İris, yine iç içe geçmiş açık kırmızı, açık sarı-kahverengi halkalarla oluşturulmuştur. İrisin dış konturu (*limbus*) ise açık çağla yeşili bir halka ile sınırlandırılmıştır. Göz beyazı (*sklera/konjonktiva*) ise karşılıklı simetrik yerleştirilmiş hilal biçimli iki beyaz yarım halkayla yapılmıştır. Onu çevreleyen iç ve dış kantus ise yine hilal formu koyu kırmızı yarım halkayla verilmiştir. Alt ve üst göz kapakları, altta daha ince üstte daha kalın olmak üzere siyah-gri renkli, kavisli iki şerit halinde gözü çevrelemektedir.

Burun kısmı, yukarıdan aşağıya doğru genişleyen ve içlerinde pembeye çalan renk tonlarında damarlar barındıran bej renkte mermer plakalar ile yapılmıştır (fig. 16). Bu tasarımda sadece burnun sağ tarafında en dış konturun bir siyah bir de koyu kırmızı renkte mermer plakalar ile sınırlandırıldığı göze çarpmaktadır. Burun delikleri; dış halkası



kırmızı, iç boşluğu beyaz olan mermerlerle öne çıkarılmıştır. Burnun orta çizgisi, yapının yarım daire planında merkez aks çizgisiyle simetrik.

Medusa'nın ağız hafif açıktır ve üst dişleri görülmektedir. Dudaklardaki detaylar doğala yakın renklerde mermer parçaları ile yapılmıştır. Dudaklar kırmızı, dişler beyazdır. Ağız boşluğu siyah renkte mermerlerle karartılmıştır. Üst dudak alt dudağa göre daha geniş yapılmıştır. Çenenin içi çoğunlukla beyaza çalan renkte mermer plakalarla yapılırken, konturları ise koyu kırmızı mermer plakalarla oluşturulmuştur. Böylelikle çenenin hafif tok, doğal görünümü yansıtılabilmektedir.

Medusa'nın boyun kısmının hatları belirsizdir. Burada kesin olan tek kompozisyon, karşılıklı duran iki yıldandır. Yıldanlar, kırmızısız renkte mermer ile yapılmıştır. Gövdelerindeki pullar, içlerine minik ve yuvarlak beyaz renkte benekler yerleştirilerek vurgulanmıştır.

Emblemada betimlenen Medusa başının çevresinde, başı saran radyal pullar betimlenmiştir (fig. 14-15). Bunların her biri, ok ucunu anımsatacak ve alt ince uçtan ortaya doğru genişleyen, daha sonra daralıp semer dam biçiminde biten formda, iki farklı renk plakasının yanyana getirilmesiyle oluşturulmuştur (fig. 18). Genel olarak plakaların kalınlığı 0.5 cm ile 1.5 cm arasında değişken ölçülerdedir. Başın etrafını saran pullar, merkezden itibaren kenarlara doğru giderek genişleyen biçimde tasarlanmıştır. Bu tasarımda orkestra yarım dairesinin köşelerine doğru uzayan pulların son sıraları, diğer yönlerdekilere oranla daha büyük tasarlanmıştır. Medusa başının çevresindeki ilk sıra pul halkası 10 cm uzunluğunda iken, her iki köşedeki son sıra 87 cm uzunluğundadır. Her bir pul demeti, bir kırmızı-bir beyaz ve bir kırmızı-bir siyah renkte olmak üzere birbirine zıt renkte iki mermer levhanın yan yana getirilmesiyle oluşturulmuştur. Zıt renkli pul sıralaması, başın çevresinden itibaren bir sıra kırmızı-beyaz; bir sıra kırmızı-siyah şeklinde devam etmektedir. Böylelikle de bir renk kontrastı yaratılmıştır. Bu durum, anlatılan resimde görsel olarak bir dalgalanma yaratarak kompozisyonu hareketlendirmiştir. Pul demetleri yanlarda beyaz üzeri kırmızı damarlı veya beyaz renkte yarım daire plakalar ile sonlanmaktadır. Bu plakalar, sadece Medusa başının merkez ekseninde üst ve alt bitimde yapılmamıştır (fig. 13-15). Ayrıca alt bitimde üste göre daha geniş bir yarım daire plakasız alan bırakılmıştır. Orkestra yarım dairesinin sahne binası yönündeki düz konturunda dördü sağda, dördü de solda olmak üzere sekiz adet yarım daire plaka simetrik olarak yerleştirilmiştir. Diğer yönlerdeki plakalar, altışar adet olmak üzere iki yönde sıralı olarak yarım daire çizgisi boyunca uzanmaktadır. Bu yarım daire plakalar, orkestra dış konturunun karşılıklı olarak ortaları boş kalacak şekilde dizilmişlerdir. Orkestra zemin döşemesi opus sectile Medusa betimi en dışta beyaz üzeri kırmızı damarlı dikdörtgen mermer plakalarla oluşturulmuş bir bordür ile sonlandırılmıştır.

## V.2. İkonoloji ve İkonografi

Olympeion Odeionu orkestra zeminini tümüyle kaplayan figürlü opus sectile dekorasyonu bütüncül olarak değerlendirildiğinde; tanrıça Athena'nın göğüs zırhını ifade eden bir "Aigis/Aegis" betimlendiği anlaşılmaktadır (fig. 13-15). Orkestranın

planına uygun olarak, yarım yuvarlak kalkan formundaki Aigis'in merkezindeki emblemada Medusa başı betimlenmiştir. Ortada Medusa'nın vurgulanmasıyla ön plana çıksa da, etrafında Medusa'nın kanatlarını sembolize eden radyal yerleştirilmiş pullar ve kanatların dış konturunu oluşturan yan yana dizilmiş yarım yuvarlak plakalarla, bu form tanrıça Athena'nın atribüsü olan göğüs zırhında (*Aigis*) karşımıza çıkmaktadır<sup>99</sup>. Bu nedenle; Kibyra'da devam eden kazı ve araştırmalar sonucu, kentte Hellenistik Dönem'den itibaren bir kültü ve tapınağı olduğu ortaya çıkan Athena Polias'a<sup>100</sup> kısaca değinmek gerekmektedir<sup>101</sup>. Tanrıça Athena, Hellen mitolojisinde bazen gök tanrının da vasıflarını barındıran aklın, bilgeliğin ve savaşın<sup>102</sup>; yanı sıra zanaatların, ip eğirme ve dokumacılığın, tarımın ve bahçeciliğin de tanrıçasıydı<sup>103</sup>. Fakat tanınmış ve yaygın sıfatlarından birisi olan "*Polias*" kimliğiyle, kültü bulunan kentin ve o kentin temel siyasal kurumlarının koruyucusu olup, toplum düzeninin yasalar nezdinde işleyişiyle sorumluydu<sup>104</sup>. Yani artık tam anlamıyla bir "kent tanrıçası" idi. Atina'da siyasal ve sosyal dönüşümün yaşandığı bir evrede karşımıza çıkan "*Polias*" epitheti, kentin kurucu ya da baş tanrılığı için Poseidon ve Athena'nın yarışması mitosuyla tescillenmiş ve Athena'nın değişmez sıfatlarından birisi olmuştur. Atina'da, katı ataerkil bir sosyal yapıda<sup>105</sup> ve kent vatandaşlığı temelinde ortaya çıkan yeni siyasal sistemin ve kurumlarının koruyuculuğunu üstlenen tanrıça adına, MÖ

99 Aigis üzerinde Medusa örnekleri için bk. LIMC IV.1, 299-305; LIMC IV.2, no. 156-197; Wilk 2000, 44-46. Roma İmparatorluk Dönemi opus tessellatum mozaikler üzerinde Aigis için bk. McKeon 1983, 170-177. Napoli'den Erken Hellenistik Dönem bir mezar yapısı içindeki örneğı için bk. Röm. *Maleri*, 50-52. Sikke tipi olarak da yaygın kullanılmıştır. Anadolu'da özellikle Paphlagonia ve Pontos bölgeleri kent sikkelerinde tip olarak yaygın tercih edilmiştir. Anadolu'da özellikle heykel sanatında iyi görüldüğü bir örnek, Pergamon'dan ele geçmiş olan mermer bir Athena Parthenos heykelinde tasvir edilen Aigis'tir: bk. Radt 2001, 163; Grübinger – Kästner – Scholl 2011, 559-560. Yarım yuvarlak kenarlılığıyla görüldüğü heykel örnekleri için bk. Boardman 20132, no. 135, no. 235.3; Boardman 20132b, 99-100. Aslında Medusa'nın kanat kenarlarını sınırlayan bu yarım yuvarlak form, Aigis'in Athena'nın göğsünde, elbisesine belirli aralıklarla tutturulması sonucu, kumaşta oluşan doğal biçimden kaynaklanmış olmalıdır.

100 Özudoğru 2020, 295-297: "...Kazı çalışmalarının başlangıcından önce Kibyra'da bir Athena kültü ve tapınağı olduğuna ilişkin hiçbir veri yoktu. 2015 yılında, Roma İmparatorluk Dönemi Hamamı'nun kuzey dış cephesi kazıları sonucunda, Hamam yapısının apodyterium ve frigidarium dış duvarlarında devşirme olarak kullanılmış yazıtlı mimari bloklar tespit edilmiştir. Bu bloklardan biri olasılıkla tapınağın ya da stoasının üst mimarisine ait triglif-metop parçası olup üzeri yazılıdır. Yazıtta "*Athena Polias*" adı açıkça okunmaktadır. Aynı yerden ve dönemden ikinci bir yazıtta ise Athena kült rahibeliğı yapmış bir kadından bahsedilmektedir. Yine aynı alanda üst silmesi lotus-palmet bezemeli frizler tespit edilmiştir. Bu frizler de olasılıkla tapınağın sütunlu galerilerine aitti..."

101 Kibyra'da Athena Polias kültüne ilişkin verilerin genel sunumu için bk. Kileci 2022, 36-39.

102 Mitosa göre; aklın, bilgeliğin de tanrıçası olan Athena, gök ve baş tanrı Zeus'un kafasından silah ve zırlarıyla doğmuştur; tıpkı Apollon, Artemis, Hermes ve Olympos pantheonuna sonradan katılan Dionysos gibi Zeus'un gayrimeşru çocuklarındandı: bk. Carpenter 2002, 71.

103 Villing 1998, 147-168. Asia Minor'de bilinen ve farklı ikonografik özellikleriyle karşımıza çıkan birçok Athena kültürünün köken itibarıyla Eski Anadolu ve Girit kaynaklı inanç ve tasvir geleneğinde olduğu, böylece yerel bir kültün daha sonradan Athena ile bağdaştırıldığı; özellikle "*Ergane ve Nikephoros*" epithetleriyle Athena'nın Eski Anadolu kökenleri hakkında bk. Işık 2004; Işık 2012, 327-336.

104 Herington 1955, 6-34; Kennedy 2009, 1 vdd. Athena Polias için Anadolu'da önemli kült merkezlerinden ikisi, Priene (bk. Carter 1983) ve Assos'tu (bk. Westcoat 2012).

105 Polisin ortaya çıkış sürecinde, dönemin eşitsizlikçi toplumunda kadının yeri hakkında bk. Şenel 1970, 76-89. Arkaik ve Klasik Dönemler boyunca Hellen toplumunda kadın hakkında bk. Budin – Turfa 2016, 647-738.

6 yüzyıl içinde Akropol’de bir tapınak inşa edilmiştir<sup>106</sup>. Asia Minor’da Hellenistik Dönem’de bu sıfatla tapınım gördüğü ve tanrıça adına “*Panathenaia*” şenliklerinin düzenlendiği ünlü kentlerden birisi Pergamon’du<sup>107</sup>. Tıpkı Pergamon gibi, Kibyra’da da Hellenistik Dönem içinde varlığı tespit edilen Athena Polias kültünün Roma İmparatorluk Dönemi’nde de devam ettiği anlaşılmıştır<sup>108</sup>. Konumuz açısından şunu özellikle vurgulamak gerekir ki; Homeros’un anlatımıyla başlayan Gorgon ve kalkan (*Aigis*) birlikteliği, özellikle Athena tasvir geleneğinde, Medusa’nın hem Athena’nın göğüs zırhında hem de taşıdığı kalkanlarda betimlenmesiyle, neredeyse standart bir ikonografik unsur haline gelmiştir<sup>109</sup>.

Bu aşamada, orkestra zeminini kaplayan opus sectile Aigis’in merkezinde betimlenen Medusa’yı, hem mitolojik hem de ikonografik nitelikleriyle kısaca irdelememiz yerinde olacaktır. Kibyra kazılarında bugüne değin ele geçen ya da tespit edilen figür betimlemeli eserler arasında sık karşılaşılan mitolojik karakterlerden birisi de Medusa’dır. Kentte kabartma resim olarak hem kamu yapılarındaki süslemelerde hem de lahit tipinde yoğun olmak üzere, mezar kabartmalarında sıkça kullanılmıştır<sup>110</sup>. Ayrıca pişmiş topraktan aplik ya da kandil bezemesi olarak kullanılan örnekleri de ele geçmiştir<sup>111</sup>. Bilhassa bu çalışmanın konusu olan Odeion yapısının orkestra zeminini süsleyen renkli mermer parçalardan yapılmış olan opus sectile döşemenin ortasında yer alan Medusa başı, Kibyra örnekleri içerisinde en dikkat çekici olanıdır<sup>112</sup>.

Medusa, Antikçağ’da apotropaik (*Hel. Αποτρόπαιος / bela savıcı*) güçleriyle hem koruyucu bir kimlik hem de sevilerek konu edilen mitolojik bir figür olarak Hellen, Etrüsk ve Roma tasvir geleneğinde nispeten yaygın tercih edilmiştir. Nitekim Asia Minor da dâhil olmak üzere, geniş bir coğrafyada örnekleri bilinmektedir<sup>113</sup>. Hellen mitlerinden daha erken ve daha geç dönemlerde neredeyse tüm eskiçağ kültürlerinde (Mısır, Hint, Çin, Girit, Eski Anadolu, Avrupa ve Amerika gibi) farklı adlar altında fakat benzer ikonografi ya da işlev ve kimliklerle anlatılan söylenceler

106 Cooley 1989, 345-369. Kibyra’da Athena Polias’ın Hellenistik Dönem’de “akropolis koruyuculuğu” görevi yapmış olabileceği önerisi için bk. Kileci 2022, 38-39.

107 Radt 2001, 157 vdd.; Agelidis 2014, 382-384.

108 Özudoğru 2020, 299-300. Roma İmparatorluk Dönemi Kibyra sikkeleri üzerinde Athena tipleri için bk. age. 367-372; Kileci 2022, 37-38. Hellenistik Dönem’de, tıpkı Kibyra’daki gibi Athena ve Zeus baş kültleriyle öne çıkan ve hem kent içinde hem kırsalında birçok ana tanrıça tapınım alanı tespit edilen Pergamon’da (bk. Ateş 2014, 422-435), Zeus kültünün kentteki daha erken yerel bir kütlden devşirildiğine işaret eden bir anlatım aktarılmaktadır: bk. Agelidis 2014, 381. Bu veriler ışığında, Kibyra’daki hem Zeus hem de Athena kültünün kökenine ilişkin olarak aynı durum olasılık dâhilindedir: bk. Özudoğru 2020, 296-297. Pisidia’da ve genel olarak Asia Minor’da Athena kültlerinin yerel kütlerle bağlaşıklık olduğuna ilişkin bk. Kileci 2022, 38.

109 y.dn. 99.

110 Özudoğru 2020, 507, 527-534. Antikçağ tasvir sanatında Medusa için bk. LIMC IV.1, 289-362; LIMC IV.2, 163-207; RE VII.2, 1630-1657, *Gorgo*; Furtwängler, *Gorgo*; McKeon 1983, 16-17; Yılmaz Kollancı 2020.

111 Özudoğru 2020, 507, 535.

112 Özudoğru 2020, 245-247, 254, 507-508, 534-535.

113 Örnekler ve ilgili kaynaklar için bk. LIMC IV.1, 290-362; LIMC IV.2, 163-207; Furtwängler, *Gorgo*; McKeon 1983, 12-32; Wilk 2000, 31-54.

mevcuttur<sup>114</sup>. Ayrıca, örneğin İbrani mitolojisinde Sümer kökenli olarak ‐Lilith‐<sup>115</sup>, Türk mitolojilerinde ‐Albis Cadısı‐<sup>116</sup> gibi anlatılarda da Medusa'nın hikâyesiyle benzerlikler göze çarpmaktadır. Şimdiki zamanda, Anadolu'da yaygın olduğu üzere ‐Şahmaran söylencesi‐<sup>117</sup>, nazar, göz değme<sup>118</sup> inanışları ya da dünya genelinde kadının hak arayışının ve feminist hareketlerin bir ikonu olması<sup>119</sup> Medusa mitinin, modern toplumsal imge düzlemindeki farklı yansımaları olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle, etkileri çağlar öncesinden günümüze süregelen Medusa'nın, anlam ve fonksiyon bakımından sadece ‐korkutucu ve koruyucu‐ sıfatlarıyla sınırlandırılması pek mümkün değildir. Fakat konumuz kapsamında Medusa'nın Antikçağ tasvir geleneğinde ortaya çıkışı, kökeni, gelişimi, söylencenin kaynakları ve sosyal - kültürel art alanını bütünüyle aktarmamız da olanaksızdır. Konu üzerine bugüne değin farklı uzmanlar tarafından kayda değeri sayıda araştırma yapılmış ve bunlar geniş kapsamlı yayımlanmış olup, mevcut kaynaklar içerisinde özellikle korpus mahiyetindeki yayınlar<sup>120</sup>, Medusa hususunda araştırma yapacaklar için önemli ve yeterli başvuru kaynağı niteliğindedirler. Bu sebeple, bu bölümde ana kaynaklara dayanarak söylencenin ihtivası ve o dönem toplumunun inanç sistemi içerisindeki yeri hususlarında özü aktarmakla yetinip, daha çok Kibyra opus sectile Medusa figürü ve onunla hem betim hem de fonksiyon bakımından kıyaslayabileceğimiz kronolojik olarak paralel benzerleri üzerine yoğunlaşacağız.

Gorgon (*Hel. Γοργόνα*) Medusa, mitolojide yaygın bilinen hikâyesiyle ünlüdür. Antik kaynaklarda mit olarak ilk anlatımı Hesiodos'a ait olsa da (*Hes. Theog.* 270-276) daha kapsamlı anlatıma sahip olanı ve yaygın bilineni Ovidius'un ‐Dönüşümler (*Metamorphoses*)‐ adlı eserindeki aktarımıdır (*Ovid. Met. IV.753-803*). Ayrıca Homeros, Aristophanes, Aiskhylos, Euripides, Pindaros, Pausanias, Apollodoros, Sicilyalı Diodoros, Strabon gibi farklı kaynaklarda da bahsi geçmektedir<sup>121</sup>. Literatürde Gorgonlar'ın ve özellikle Medusa'nın öyküsü genellikle Hellen kahraman Perseus mitiyle ilintili aktarılmıştır. Antik kaynaklar içerisinde söylencenin bazı varyasyonları bilinmektedir<sup>122</sup>. Örneğin; Euripides'in İon tragedyasında Medusa'yı öldüren Athena ya da Zeus olarak anılmıştır<sup>123</sup>. Diğer bir farklı anlatım Sicilyalı Diodoros'a

114 Genel olarak bk. Wilk 2000, 55-86.

115 Kılıç – Eser 2018, 42-56.

116 Karakurt 2011, 33, ‐Albis‐.

117 Balıkçı 2018, 56-59; Çıblak 2007, 188-192; Baykan 2021, 216-220.

118 Nazar, göz değme, kem göz inancı ve ritüellerinin Türk kültürü özelinde genel sunumu için bk. Manzaköğlü – Berkan 2016.

119 Wilk 2000, 193-224, ‐The Gorgon Today‐. Yakın geçmişte, İtalyan sanatçı Luciano Garbati'nin ‐MeToo‐ kadın hareketine adadığı bronz bir Medusa heykeli, New York Bölge Ceza Mahkemesi'nin karşısında sergilenmişti. Benvenuto Cellini'nin, Floransa'da 16. yüzyıla ait elinde Medusa'nın kesik başını tutan ünlü Perseus heykelinden öykünerek ve de hikâyeyi tersten tasvir edip, bu kez Perseus'un kesik başını elinde tutan Medusa ikonografisiyle, haksız cezalandırmaya ve adalete vurgu yapan bu heykel, tarihi mitin tekrar güncelle taşınması açısından ilginç bir örnek olmuştur.

120 LIMC IV.1, 289-362; LIMC IV.2, 163-207; RE VII.2, 1630-1657; Furtwängler, Gorgo; Feldman 1954; Feldman 1965; Floren 1977; McKeon 1983; Wilk 2000; Hagen 2007.

121 Medusa söylencesinin antik kaynaklardaki genel sunumu ve kritiği üzerine kaynaklar için bk. RE VII.2, 1630-1645; McKeon 1983, 10-11,18; Lazarou – Liritzis 2022, 48-49.

122 Antik kaynakların karşılaştırmalı anlatımı için bk. Wilk 2007, 17-29.

123 Wilk 2007, 25.

aittir<sup>124</sup>. Diodoros, Gorgonlar'ın Amazonlar gibi savaşçı bir soy olduğunu, Atlantis'e yakın, uzak bir ülkede oturduklarını aktarmıştır. Başlangıç olarak; Medusa'nın trajik öyküsünü, antik kaynaklar temelinde genel hatlarıyla ve belli başlı modern kaynakları<sup>125</sup> referans alarak kısaca özetlemek gerekmektedir. Medusa (*Gorgonlar*'ın *ecesi*), mitolojide Gorgonlar (*Hel. Γοργόνας; Γοργόνας*) olarak bilinen, deniz titanları soyundan Phorkys ve kız kardeşi Keto'nun çocukları olan ve Okeanos'un ötesinde, geceyle gündüzün sınırında yaşayan korkunç üç kız kardeşten tek ölümlü olanı ve en ünlüsüdür. Diğer iki kız kardeşin isimleri Euryale (*kudretli*) ve Stheno'dur (ırak giden). Graialar da Gorgonlar'ın kız kardeşleridirler. Birkaç farklı aktarımı bulunan hikâyenin başlangıcında, bu üç kız kardeş arasında bilhassa Medusa hem insanlar arasında hem de tanrılar katında kiskanılacak bir güzelliğe sahiptir. Tanrıça Athena'nın tapınağında rahibe olan Medusa, denizlerin tanrısı Poseidon tarafından tapınakta taciz edilir ya da tecavüze uğrar ve bu olayın sonucunda kardeşleriyle birlikte tanrıça Athena'nın gazabına maruz kalır. Athena, üç güzel kız kardeşi, bundan sonra Gorgonlar olarak bilinecek olan; saçlarından yılanlar fıskıran, tunç elli, domuz dişli ve ejderha (bazı anlatılarda altın) kanatlı çirkin canavarlara dönüştürür ve dünyanın en kuzeyine, Hyperborea'ya sürer. Söylencede Medusa, gözlerine bakını taşla çevirme gücüyle ön plana çıkmıştır. Hikâyenin devamında ise, Zeus ve Danae'nin oğlu Hellen kahramanı Perseus'un tanrıça Athena ve tanrılar Hades ile Hermes'in yardımlarıyla Medusa'nın kafasını keserek öldürmesi anlatılır. Medusa'nın akan kanından ise kanatlı at Pegasos ile Khrysaor (*altın kılıç*) doğmuştur. Daha sonra tanrıça Athena'nın düşmanlarını korkutmak ve taşla çevirmek için Medusa'nın başını, göğüs zırhının (*aigis; aegis*) ortasına yerleştirdiği aktarımıyla Medusa'nın trajik öyküsü son bulur. Euripides'in Ion oyununda (*Eur. Ion, 987–1017*) tanrıça Athena'nın Gorgon başından biri öldürücü, diğerinin ise yaşam verici iki damla kan aldığından bahsedilmiştir<sup>126</sup>.

Kadın kimliği üzerinde temellenen bu trajik öykünün ana karakteri olan Medusa'nın kökeni, sahip olduğu gücün ihtivası ve anlamı, kimliğin antik toplum düşüncesinde gerçekten ne ifade ettiği gibi çok yönlü epeyce soru ya da sorunlar, yukarıda da bahsettiğimiz temel kaynaklarda farklı bakış açılarıyla değerlendirilmiş ve tartışılmıştır<sup>127</sup>. Ayrıca Antikçağ'dan günümüze sosyolojiden psikolojiye, felsefeden politikaya, halk bilimine, güzel sanatlara ve hatta edebiyata kadar tekil birçok araştırmanın ya da eserin konusu olmuştur<sup>128</sup>. Söylencenin farklı varyasyonları da dâhil olmak üzere, Medusa inancında temel birkaç ortak ikonolojik ve ikonografik

124 y.dn. 121; Erhat 1972, 149-150, "Gorgolar".

125 LIMC IV.1, 289-362; LIMC IV.2, 163-207; RE VII.2, 1630-1657, "Gorgo"; Graves 1955, 17, 244; Erhat 1972, "Gorgolar, Medusa ve Perseus" maddeleri; McKeon 1983; Wilk 2000; Lazarou – Liritzis 2022.

126 Lloyd 1986, 11. Aynı özellik Anadolu mitolojisinde Şahmaran'da da karşımıza çıkar.

127 Genel olarak sunumu için bk. Wilk 2000, 193-224; Lazarou – Liritzis 2022, 48-59.

128 Örnekler için bk. Wilk 2000, 193-224; Manzanoğlu – Berkan 2016, 194; Kılıç – Eser 2017, 128,147; Kef 2018, 35-37; Balıkcı 2018, 56-59; McKonkey 2021. Özellikle 16. ve 19. yüzyıllar arasında ait en ünlü Medusa heykel ve resimleri arasında şunları sıralayabiliriz: Benvenuto Cellini'nin bronz Perseus ve Medusa başı heykeli (1545-1554); Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun Medusa başı resimleri (1596-97); Gian Lorenzo Bernini'nin Medusa büstü (1644-1648); Giovanni Battista Foggini'nin Perseus ve Medusa heykelciği (1690); Alexander Runciman'ın Perseus ve Medusa resmi (1774); Laurent Marqueste'nin Perseus ve Medusa heykeli (1876/1903).

unsur ön plana çıkmaktadır. Öncelikle tematik kurgu, ataerkil bir toplum yapısında eril düşüncenin ürünü olarak namus, iffet, bakirelik, ahlak, güzellik ve şehvet gibi kavramlar üzerinden, herhangi bir bilinçli suç ya da günahı olmasa da, bir kadının tanrısal iradeyle (üstelik hemicinsi bir tanrıça eliyle) cezalandırılması; insandan canavara<sup>129</sup>, güzelden çirkine dönüşümü ve nihayetinde katledilmesidir. Bu dönüşüm metaforu, J. Campbell'in aktarımıyla; toprak inancını ve bereketini simgeleyen (yaygın olarak toprak ana ya da ana tanrıça dışıl kimlikleriyle) tüm daimonlara karşı çıkıştır<sup>130</sup>. Bu yoruma dayanarak Medusa mitinin kökenini, ataerkil yapıya dayalı kent yaşamı ve kentsel ekonominin gelişimiyle, geçmişten kalan kırsal ekonomi temelli anaerkil toplum izlerinin özellikle Olympos pantheonu mitleri aracılığıyla ortadan kaldırılması kapsamında değerlendirebiliriz. Antik toplum düşününde her tür kişileştirilmiş kötülüğü dahi korkutabilecek nitelikte, korkunç ve çirkin bir ucubeye dönüşümünden sonra Medusa'ya göz ve yılan sembollerıyla apotropeik, gözlerine bakamı taşa çevirmesiyle de doğaüstü, tanrısal bir güç bahşedilmiştir. Böylece ölüm – yaşam gibi zıtlıkları barındıran, korkutan fakat aynı zamanda bu özelliğiyle koruyucu da olan, sağaltıcı ve öldürücü “*düalist*” bir kimlik kazandırılmıştır. Nitekim onun hem yeraltı–ölüm, hem de yaşamla (koruyucu, sağaltıcı) özdeş karakteri ve de dönüşümü, değişmez bir atribüsü olarak kafasından çıkan (Kibyra örneğinde bu özelliğin farklı ve özgün ikonografiyle verilmesi aşağıda daha detaylı tartışılacaktır) ve ölüm – yaşam karşıtlığı bakımından köken olarak totem inançlara kadar geri giden yılanlarla<sup>131</sup> sembolize edilmiş ve pekiştirilmiştir. Tıpkı antik çağda sağlık tanrısı Asklepios'un atribüsü ya da modern tıpta sembol olmasından anlaşılacağı üzere; yılanın bünyesinde hem zehir (ölüm) hem panzehir (yaşam) taşıdığı bilgisi, Medusa'nın akan kanının bir damlasının ölümcül, diğerinin yaşam ve sağlık verici olmasıyla eşitlenerek, yılanın doğal gücü mitosta Medusa kimliğine aktarılmıştır. Bu gücün ölümünden sonra da baki

129 Athena tarafından yine ölümlü bir kadına benzer bir “insandan hayvana dönüşüm” cezası verme teması, Arakhne mitinde de karşımıza çıkar. Lydia'lı Arakhne de bir ölümlü olarak haddini aşar, dokuma ve oya işlemedeki ustalığıyla, aynı zamanda el sanatları tanrıçası da olan Athena'yla (Ergane) yarışmaya kalkışır ve yarışmada tanrıların aşk hayatlarını konu olarak işler. Tanrıça buna çok öfkelenip onun gergefini yırtınca, Arakhne üzüntüsünden kendisini asar. Athena, tıpkı Medusa'da olduğu gibi, hala öfkesini yenemeyip, sonsuza kadar tozlu köşelerde faydasını göremeyeceği ağ örsün diye, onu bir örümceğe dönüştürür: bk. Erhat 1972, 61-62, “Arakhne”.

130 Campbell 20152, 26: “...Çünkü ister Zeus ve Apollon'un, Theseus, Perseus, Jason ve ötekilerin zaferlerini düşünelim veya Yahova'nın Leviathan'a karşı zaferini düşünelim, çıkan ders, eşit şekilde kendi başına hareket eden gücün, dünyaya bağlı yılan mukadderatının gücünden büyük olduğudur. Hepsî, Harrison'un deyişî ile ‘öncelikle, toprak inancına ve toprak verimliliğinin daimonlarına karşı çıkıştır’...”.

131 Sivri – Akbaba 2018, 54-55: “...Yeraltı ve yeryüzü arasında yaşamını sürdüren yılan, üç farklı katmanın karakteristik folklor / edebiyat özelliklerini, kendi bünyesinde barındırdığı zıtlıklarla yansıtır. Öncelikle ölüm ve kötülük ile ilişkilendirilen kısmı yeraltını; yaratılış ve deri değiştirme özelliği ile yeniden dirilme yeryüzünü temsil eder. Yılanın yeryüzünü temsil eden özellikleri ağaç, yumurta ve su gibi unsurlarla ilişkilendirerek hayatı, üremeyi ve doğurganlığı ifade eder. Bu üç taraf yılanın hem aydınlık hem de karanlık yüzünü ortaya koyar. Aynı zamanda ‘yılan, aslanla birlikte hayvanlarla ilgili sembolizmin ilk sırasını paylaşır. Görüntüsü her zaman en iyi olanı en kötü şekilde temsil etmek için kullanılmıştır: Yaratılış, yenilenme, ölümsüzlük ancak aynı zamanda da gerçeği gizleme, mutlak kötülük ve ölüm kavramlarını sembolize eder. Görüldüğü üzere, yaratılışı itibarıyla yılan, düalist bir yapıya sahiptir...”.

kalmasıyla Medusa da bir nevi ölümsüzleştirilmiştir. Mitosta Medusa'nın yegâne gücü olarak vurgulanan gözleri ve bakışı, insanın dünyaya açılan penceresi niteliğindeki gözün ve görme duyusunun ölümcül bir güç sembolü olarak vurgulanmasıdır<sup>132</sup>. Belki de gerçekte; yılanın zehriyle hatta bazen ileri fobisi olan kişilerde karşılaşma anında dahi insanları kısmi ya da tamamen felç etme (*inme=hemipleji*) özelliği de, tıpkı zehir-panzehir özelliğinin Medusa'nın kanına atfedilmesi gibi, bu kez Medusa'nın gözlerine ve bakışlarına atfedilmiştir. Böylece yılanın bilinen tüm karakteristik savunma ve avlanma güçleri, Medusa kimliğinde onun temel vasıfları olarak simgeleştirilmiş, kişileştirilmiştir<sup>133</sup>. Mitos geleneğinde bu kişileştirme tam anlamıyla insan formunda değil, insan –hayvan melezlemesi biçiminde kurgulanmıştır. Hellen mitoslarında genellikle insan – hayvan melezi karışık yaratıklarda bazı duysal yetenekler, öldürücü, yıkıcı ya da korkutucu bir güce dönüştürülmüştür (örneğin Sirenler'de “ses”in korkutucu bir güç sembolü olması gibi<sup>134</sup>). Hikâyede dikkat çeken bir diğer husus, Hellen mitlerinde nispeten sık kullanılan bir tema olarak, cezalandırılan kişinin insandan canavara ya da bir hayvana dönüşümden sonra genellikle çok uzak, vahşi, ıssız bir yerde yaşamaya (çoğunlukla ilkelliğe ve yer altına vurgu yapmak için bir mağarada) mahkûm edilmesidir. Medusa söylencesinin erkek egemen Hellen toplumunda ortaya çıktığı dönemde, yani Arkaik Dönem tasvir sanatında, Medusa'nın henüz ilkel ve korkunç görünümüyle, bazen de neredeyse karikatürize edilerek betimlendiği bilinmektedir<sup>135</sup>. Bu dönem, aynı zamanda Atina merkezli olarak Eski Yunanistan'da tiranlıkla yönetilen ve kırsal ekonominin daha baskın olduğu klan toplumundan, kent vatandaşlığı temelinde erkek egemen ve daha çok seçkin üst sınıf ile orta sınıf burjuvanın söz sahibi olduğu “*polis*”<sup>136</sup> çerçevesinde yeni bir toplumsal örgütlenme geçişle de paraleldir<sup>137</sup>. Nitekim J. Campbell, Eski Yunanistan ve Girit'te Erken

132 Burada, J. Berger'in “...Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir...;...Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür...;... Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zaman da görme biçimimize de bağlıdır...;...düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkiler...” (Berger 2014, 7,10) ifadelerini anımsamak, o dönem toplumunda Medusa'yı izleyenlerin algı biçimlerini ve imajının etkisini yorumlamak için fayda sağlayabilir.

133 Burada C. G. Jung'un “*kollektif bilindışı ve arketip*” teorisini hatırlarsak (bk. Jung 1997); bu bağlamda Medusa'nın Antik Akdeniz coğrafyasında o dönem için yaygın bilinen mitosunun arketipi “*yılan*”dır diyebiliriz.

134 Medusa – Siren karşılaştırması üzerine bk. Andres 2020.

135 LIMC IV.2, 161-170, 174; Wilk 2000, 32-34; Carpenter 2002, 107-108, no.149, 151. Erken örnekler içerisinde Medusa'nın, sıra dışı biçimde dışı bir kentauros olarak betimlendiği tekil örnek için bk. Wilk 2000, 36; Carpenter 2002, 113, no.150; Lazarou 2022, 121. Ayrıca Medusa'nın kentauros görünümüyle doğrudan bağlantılı olarak; A. Lazarou'nun yakın tarihte yayımlanan çalışması dikkate değerdir. Lazarou; Gorgon Medusa ya da Gorgoneion tasvirlerinin, Homeros'un Son Tunç ve Erken Demir Çağı konu alan destanlarında bahsedilmesine karşın, neden MÖ 11. yüzyıl ile MÖ 8. yüzyıl arasında olmadığına dikkat çekmiştir. Çalışmasında özellikle Lefkandi'den ele geçmiş olan daha erken tarihli kentauros figürünlerinden yola çıkarak, aynı şekilde Medusa mitinin de Yunanistan'da Yakın Doğu ve Girit ile ilişkide olan merkezlerde varlığının mümkün olabileceğini önermiştir. bk. Lazarou 2022, 119-121.

136 Hansen 2000, 173-182.

137 Polisin ortaya çıkış sürecinde toplumun siyasal, sosyal ve ekonomik yapısı hakkında ayrıca bk. Şenel 1970, 91-169. Polis kavramının; sadece Yunanistan ölçeğinde ve Atina merkezli olarak dar bir coğrafyada, tek bir kültürel kimlik çerçevesinde belirlenmiş bir model üzerinden tartışılması ve anlaşılması

Dönem inanç sisteminde yılan kimliğiyle ya da atribüsüyle karşımıza çıkan toprak ana – ana tanrıçaların, Erken Demir Çağ ile birlikte yerini ataerkil Olympos tanrılarına bıraktığını vurgulamış ve Medusa mitini de bu bakış açısıyla değerlendirmiştir<sup>138</sup>. Yani bir bakıma mitos, yılanla da simgeleşmiş ve Ana Tanrıça kimliğinde kişileştirilmiş<sup>139</sup> toprak bereketinin ve ekonomisinin, değişen sosyal ve ekonomik yapıya uygun olarak kent ekonomisi içine dâhil edilmesine, böylece kırsal ekonomiyi gerçekleştiren kalabalık kitlenin de ana kentle doğrudan bağının kurulmasına hizmet etmiş olabilir. Bu bakış açısıyla, Athena'nın Gorgo başını Aigis'ine aplike etmesi ve onun güçlerini de kendi bünyesine katması, kent yaşamı için vazgeçilmez olan kırsal üretimin (*teritoryum*) yeni bir siyasal ve ekonomik yapıyla ortaya çıkan kent – devlet ideali içine dâhil edilmesinde yardımcı olan bir propaganda aracı olarak da yorumlanabilir. Medusa, Erken Dönem tasvirlerinde kanatlı olarak betimlenmesi ve bazı örneklerde ellerinde hayvan tutması nedeniyle “*Potnia Theron / Hayvanlar Ecesi-Hâkimi*” kimliğiyle de özdeşleştirilmiştir<sup>140</sup>. S. R. Wilk, Medusa miti ve kimliği üzerine yaptığı çalışmada, farklı coğrafya ve kültürlerdeki benzer tasvirler üzerine bazı tespitlerini sunmuştur<sup>141</sup>: Öncelikle bunların, apotropeik özellikleriyle daha çok belaları savıcı ve koruyucu olarak ortak amaçlar için kullanıldığı gözlemini aktarmıştır. Kronolojik olarak Mezopotamya ve Mısır'dan başlayarak, Hellenistan, Amerika ve Uzakdoğu'ya kadar geniş bir coğrafyada, farklı zamanlarda ortaya çıkışın ve en erkenden geçe gidildikçe coğrafik uzaklığın arttığının gözlenmesine rağmen, tek kökten çıkmış bir kalıp modelin pek mümkün olamayacağını ifade etmiştir. Araştırması dâhilinde Anadolu için herhangi bir arkeolojik ya da etnoarkolojik örnekleme kullanmamıştır. C. H. McKeon, Roma Dönemi mozaikleri üzerinde tasvir edilen Medusa başlarını incelediği çalışmasında, mozaikler üzerindeki örnekler ışığında, Medusa'nın koruyucu mu yoksa dekoratif işlevde mi tercih edildiğini tartışmış ve her ikisini işaret eden örnekler olsa da, apotropeik kimliğin daha ön planda olduğunu belirtmiştir<sup>142</sup>.

Günümüzde Anadolu'da yaygın inanılan ve herhangi bir dini kurala bağlı olmadan uygulanan, geleneksel olarak geliştirilmiş koruma ritüellerine sahip “nazar, göz değme”den yukarıda bahsetmiştik. Bu ritüellerde kullanılan sembollerden en yaygını mavi göz formunda<sup>143</sup> nazar boncuklarıdır. Buradaki ikilem, kem göz ya da bakışla gelen kötülüğe karşı, yine aynı güce sahip olduğuna inanılan göz simgesinin koruyucu

---

çabalarına, konuya ideolojik bakış açılarına ve yaklaşımlarına eleştiriler ve Klazomenai ölçeğinde kavramın geniş perspektifte yeniden ele alınması üzerine bk. Koşaral 2014.

138 Ayrıca, Piraeus'ta bulunan ve üzerinde havaya dikilmiş dev bir yılanla tapınan üç kişinin betimlendiği, “*Zeus Meilikhos 'a'*” adanmış bir steli de kanıtları arasında sunmuştur: Campbell 20152, 20-27, şekil 8.

139 Yılan ve Medusa bağlamında, köklerin Eski Girit ve Kıbrıs'a uzanması ve diğer köken teorileri için bk. Lazarou – Liritzis 2022, 50-51. Ayrıca, konu üzerine, Lidya'nın başkenti Sardes'ten ele geçmiş olan ve MÖ 6. yüzyıl içinde tarihlenen, ana tanrıça Kybele (*Kuvava*) için yapıldığı düşünülen kabartmalı taş naiskos bir fikir verebilir. Sunak üzerinde ayakta duran Kybele'nin her iki yanında yılanlar betimlenmiştir: bk. Roosevelt 2021<sup>2</sup>, 124-125, şek. 4.16.

140 LIMC IV.1, 310-311; Carpenter 2002, 108; Lazarou – Liritzis 2022, 50-51.

141 Wilk 2000, 84-85.

142 McKeon 1983, 102-148.

143 Burada, S. R. Wilk'in; MÖ 6. yüzyıl son çeyreğinde siyah figür tekniğinde boyanmış gözlü kylikler üzerinde vurgulanan göz motifleriyle Medusa ilişkisi yorumunu hatırlamak önemlidir: bk. Wilk 2000, 176-178.



olarak kullanılmasıdır. Benzer bir ikilem ve toplumsal algı değişikliği Medusa için de gerçekleşmiş olabilir mi?<sup>144</sup> Arkaik Dönem’de MÖ 7. yüzyıl içlerinden başlayarak, korkunç ve hayli çirkin, canavarca tasvir edilen Medusa<sup>145</sup>, MÖ 5. yüzyılla birlikte normal insan formunda<sup>146</sup>, hatta Roma İmparatorluk Dönemi içindeki birçok tasvirinde duygularının okunabildiği, çoğu zaman hüznü, kederli, masum bir ifadeye kavuşmuştur. Antikçağ sanatında yaygın işlenmesi ve zamanla hikâyesinin herkesçe bilinir oluşu sonucu Medusa, belki de haksız yere cezalandırılmış, saldırıya uğramış bir mağdur algılamasıyla, görüntüsünden ziyade herkesin aşına olduğu, sevilerek kullanılan yaygın bir koruyucu ikona dönüşmüş gibidir. Dönemin inanç sistemindeki diğer tanrı ya da tanrıçalar gibi, kuralları belirlenmiş, kurumsallaşmış bir ritüel uygulaması ya da tapınağı yoktu. Görünen o ki; her kesimden ve sınıftan insanların, özgürce ve kolayca ulaşabileceği, doğrudan temas kurabileceği, örneğin koruyucu bir kolye olarak rahatlıkla üzerinde taşıyabileceği<sup>147</sup> bir ikonu. Sınırlandırılmış ve tanımlanmış bir görev alanından ziyade, günlük yaşamda halk arasında yaygın olan tüm art niyetlere, kem bakışlara, kötü büyülere, şanssızlıklara, haksızlıklara, hukuksuzluklara karşı ya da ruhun ve bedeninin sağlıklı kalması için umar olabilen, özellikle Roma İmparatorluk Dönemi içinde geniş bir coğrafyada yaşayan toplulukların düşününde ortak, canlı bir imgeydi. Günümüzden bakılınca; Medusa mitolojisi, maalesef modern toplumlarda da devam eden, “namus cinayetleri” olgusunun, bir bakıma antik toplum inanç sistemindeki tescilli ve çoğunlukça normleştirilmiş söylemi olarak da algılanmaktadır<sup>148</sup>. Athena ile birlikte, Aigis üzerinde, tanrıçanın temsil ettiği ve “*Polias*” sıfatıyla kentsel yaşamın düzenine ilişkin tüm erdemlerin

144 Daha kapsamlı biçimde, güncel araştırmalar ışığında, aşağıda “Tipoloji” bölümünde tartışılacaktır.

145 Medusa’nın Arkaik Dönem tasvir biçimleri ve örnekleri için bk. LIMC IV.2, 163-170; Wilk 2000, 32-40; Carpenter 2002, 107-108, 112-115; Lazarou 2022, 121. Erken Dönem tasvir geleneğinde, özellikle boyalı pişmiş toprak kaplar üzerinde, Medusa hep kanatlı olarak, çoğunlukla kız kardeşleri ya da Perseus ile birlikte koşar pozisyonda betimlenmiştir. T. H. Carpenter, Syrakousai’da bulunmuş olan ve MÖ 7. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen pişmiş toprak bir kabartmada, Medusa’nın ilk kez yalnız başına betimlendiğini ve bu tarihten hemen sonra yine tek başına kalkanlar üzerinde görüldüğünü belirtir: Carpenter 2002, 107.

146 Bu tipin en erken örnekleri arasında sayılan “*Medusa Rondanini*” olarak bilinen baş, yaklaşık MÖ 5. yüzyıl sonlarına tarihlense de, Roma İmparatorluk Dönemi’ne ait bir kopyadır. J. Boardman, bu örnekte ilk kez Medusa’nın kanatlı başlığı ve yüzünün etrafına dolanmış yılanlarıyla birlikte güzel bir kadın olarak tasvir edildiğini belirtmiştir: bk. Boardman 2013b,236, no. 241. T. H. Carpenter ise kederli bir yüze sahip, güzel bir kadın olarak değerlendirmiştir: bk. Carpenter 2002, 113, no. 152.

147 Nitekim amuletler üzerinde koruyucu bir kimlik (iyi şans ve ruh ile bedenin korunması için muska) olarak, Medusa’nın yüzyıllar sonrasında dahi kullanımının ilginç örnekleri MS 9.-11. yüzyıllara aittir: bk. Dafi 2012, 241-246; Sever-Georgousakis 2022, 216-217, 221, fig.4. Bu örnekler ülkemizde halen satılan göz ya da Şahmeran temalı kolye ve bileklikleri hatırlatmaktadır.

148 Özerol – Okray 2020, 52: “...Kişisel olarak düşüncem şudur ki; töre cinayetleri genellikle doğu kültürleriyle bağdaştırılsa da Antik Yunan Mitolojisinde açık şekilde Medusa’nın katledilmesinde görülmektedir. Töre mitinin tarihi geçmişe dayanmaktadır ve birçok kültüre yayılmış haldedir. Kadın tecavüze uğrayan mağdur durumunda olmasına rağmen katledilmiş ve güçlü konumdaki erkeğe hiçbir ceza uygulanmamıştır. Kadın üzerinde kurulan baskı ve söz hakkı, ötekileştirme töre için normal kabul edilmektedir. Erkek egemenliği altında “kanının akıtılması” düşüncesiyle kadının öldürülmesi vahşetin göstergesidir. Yapılan araştırmada eski çağların efsanesinin günümüz cinayetlerine benzer şekilde olduğu ve arada yüzyıllar olmasına rağmen cinayetin işleniş seyrinde benzerlikler olduğu görülmüştür ...”.

korunması hususunda Medusa, bireylerin düşüncesinde imajı ve anlamı hep canlı olan yardımcı bir figürdür. Tabii ki Klasik Dönem ile birlikte Medusa'nın tasvir anlayışındaki bu değişimin nedenleri, tek bileşenden oluşmuş varsayılmaz. Nitekim sanatın kendi içerisinde hem üslupsal hem ikonografik evrimi de önemli faktörlerden biri olmalıdır<sup>149</sup>. Merkezindeki etkileyici Medusa başıyla vurgulanan Aigis tasvirinin Kibyra'da neden tercih edildiği ya da seçildiği hususunda henüz sadece öngörülere sahip olsak da, Kibyra opus sectile Medusa betimi; güzel yüzlü, korkutucu olmaktan ziyade ürkek, kısmen hüzünlü bir ifadeyle tasvir edilmiştir (fig. 16). Bu bakımdan döneminin diğer benzer örneklerinden birçoğuyla paralel bir tasvir anlayışını yansıtmaktadır. Yine de şimdi daha kapsamlı aktaracağımız ikonografik özellikleriyle, tasvir sanatı bakımından çağdaşlarını aşmış görünmektedir.

Roma İmparatorluk Dönemi Medusa betimlerinde, onun değişmeyen belirteçleri yılanlar ve kanatlı başlığıdır. Bu belirteçlerin üslupsal tasvir biçimleri oldukça farklılık gösterebilmekte olup, özellikle heykeltıraşlık eserlerinde yaygın olmak üzere, kafaları alnın ya da başın üzerinde karşılıklı veya ters pozisyonda simetrik duran ve kuyruk kısımları çene altında düğüm yapmış olarak Medusa'nın başını çevreleyen iki yılanın betimlendiği tip, şablon olarak en yaygın kullanılanlardandır<sup>150</sup>. Betim çeşitliliği ve tasvir geleneğinde Aigis / Medusa repertuarının oldukça geniş olması (heykel, kabartma, mozaik, duvar resmi, sikke, gemme, pişmiş toprak gibi) nedeniyle, konumuz kapsamında sadece Aigis (tam ya da yarım yuvarlak) ya da ona çok yakın formda olup, kanat pullarıyla birlikte tasvir edilmiş Roma İmparatorluk Dönemi'ne ait kıyaslama örnekleriyle sınırlı kalacaktır.

Kibyra orkestra zeminindeki dekorasyonla oldukça yakın benzerlikler gösteren ve Roma İmparatorluk çağına ait örnekler, en çok opus tessellatum tekniğiyle yapılmış mozaiklerde karşımıza çıkmaktadırlar. Bu örneklerin neredeyse tamamı, C. H. McKeon tarafından, bir doktora tezi kapsamında detaylıca irdelenmişlerdir<sup>151</sup>. Konu üzerine korpus niteliğindeki bu çalışmada, Roma İmparatorluk Dönemi'ne ait (MS 1. yüzyıldan - 4. yüzyıl dâhil olmak üzere geniş bir zaman aralığında) çoğunluğu opus tessellatum ve bir kısmı da opus vermiculatum tekniklerinde üretilmiş, toplam yüz on yedi farklı eser katalog dâhilinde tanımlanıp tarihlenmişlerdir. Bu örneklerin coğrafik dağılımı, İtalya merkez olmak üzere, Yunanistan, Anadolu, Mısır, Kuzey

149 J. Boardman, MÖ 5. yüzyıl sonlarına ait heykeltıraşlık eserlerini yorumlarken, bu dönemin aynı zamanda Sophokles ve Euripides'in kariyerlerinin sonlarıyla paralel olduğunu ve heykeltıraşların da eserlerinde, birçok tragedya yazarının yansıttığı atmosferi aktardıklarını belirtir: Boardman 20132b, 214-215. Ayrıca Hellenistik Dönem ile birlikte; Homeros dünyasının aristokratik kahramanları ya da tanrı - tanrıçalar gibi idealize edilmiş klasik konular yanı sıra, daha erken zamanlarda örneğine rastlamadığımız, yaşlı köylü adam, yaşlı balıkçı, ata binen ya da bakan köle çocuk, pazara giden yaşlı kadın, yaşı geçmiş yorgun bir boksör, ayağından diken çıkaran çocuk gibi alt sınıftan sıradan halk tiplerini de plastik sanatlarda tasvir edilmeye başlamıştır. Bu sebeple Medusa'nın imaj değişiminde sadece sanatçının, dönemin yaygın üslup anlayışıyla kendi düşündüğündeki kurgusunu yansıtmaması değil, aynı zamanda onu talep eden toplumun beğeni ve algı karakteri de önemlidir.

150 Genel olarak örnekler için bk. LIMC IV.1, 345-362; LIMC IV.2, 196-207; McKeon 1983, 16-32. Asia Minor'dan mimari kabartma örnekleri için bk. Yılmaz-Kolancı 2020, 96-101. Kibyra özelinde farklı örnekler için bk. Özudoğru 2020, 527-535.

151 McKeon 1983.

Afrika, İspanya, Britanya gibi Roma'nın tüm eyaletlerini kapsayacak genişliktedir. Hepsinin ortak özelliği; merkezlerinde farklı tip ve stillerde betimlenmiş Medusa başının yer alması ve bu dönem Medusa ikonografisinde onun standart atribüleri olan yılan ve kanatlı başlığının mutlaka yer almasıdır. Maalesef ilgili çalışma dâhilinde opus sectile tekniğinde yapılmış bir örnek bulunmamaktadır. Bu sebeple bu kaynaktaki opus tessellatum örneklerle kıyaslama aşağıda "Tipoloji ve Tarihleme" bölümünde yapılacaktır. Burada genel bir tespiti vurgulamak gerekir; aynı figürün ya da bir mimari ögenin, örneğin konumuz gereği Medusa başının, opus tessellatum ve opus sectile tekniklerinde yapılmış örnekleri kıyaslandığında; iç içe geçmiş çok renk ve farklı formlarda parçalar kullanılabilirdiği için, sectile tekniğinin; sanatçılara duygu ve düşüncelerini daha iyi yansıtabilecekleri, etkili ve çok boyutlu bir tasvir özgürlüğü sağladığı söylenebilir. Aynı teknik avantajlar duvar resimleri için de geçerlidir. Nitekim Kibyra Medusa tasvirinde yüze hâkim olan masumane ve hüznü ifade eden oldukça başarılı verildiği erken tarihli duvar resmi örnekleri, Herculanum'da Villa dei Papiri'nin freskolarında resmedilmiş Medusa başlarıdır<sup>152</sup>. Bu örneklerde de kaşlar ve gözler yukarıdan aşağıya doğru inmiş ve gözlerdeki ışık yansımaları bakışlara canlılık katılmaya çalışılmıştır.

Kibyra opus sectile Medusa betiminde, başın hafifçe sağa döndürülüp, yukarı kaldırılmasıyla figüre bir perspektif kazandırılmıştır (fig. 14, 16). Bu dönüşün gereği olarak; çeneden alnın bitimine kadar, yüzün tam ortasından ayrılacak şekilde, sol tarafında nispeten daha açık renk, sağda ise daha koyu renk mermer parçaları kullanılarak ışık-gölge yansımaları verilmiştir. Böylece sanki yüzün sol tarafı daha önde, sağ tarafı daha arkada izlenimi yaratılmış ve düz düzeydeki betimlemeye derinlik ve üç boyutluluk kazandırılmıştır. Çok renkli ve zıt tonlarda küçük parçalar kullanılarak, yüzde üç boyutlu izdüşümde yaratılan bu gölge-ışık, karanlık-aydınlık karşıtlığı; aynı zamanda bu betiyi meydana getiren ve kimliğini maalesef bilmediğimiz sanatçıya Medusa'nın yukarıda bahsettiğimiz, iyi-kötü, yaşam-ölüm, hasta edici-sağaltıcı gibi karşıtlıkları barındıran "dualist" karakterini de izleyicilere güçlü bir biçimde aktarabilme olanağını ve özgürlüğünü sağlamış olmalıdır. Bunun bir nedeni de; sanatçının, Medusa ile izleyici kitle arasında canlı bir iletişim ve içten bir bağ kurulmasını sağlayabilme gayreti de olabilir. Nitekim yüzün dönüşüne rağmen, gözler karşıya bakar şekilde betimlenerek yüze hareket kazandırılmıştır. Yüzdeki anlam ve ifadenin odak noktası, doğal olarak gözler olmuştur. Göz "aşağı düşük" formda yapılarak, kaşlarla birlikte, yüzdeki ifadenin daha belirgin vurgulanması amaçlanmıştır. Gözlerdeki ürkek, şaşkın, heyecanlı ve biraz da korku dolu bakışa karşı; alnın ortasında çatılmış gibi duran kaşlar, dışa doğru dalgalı biçimde aşağı indirilerek yumuşatılmış ve yüze hüznü, masumane bir ifade hâkim olmuştur. Göz bebeklerinin merkezi (*pupil*) tam yuvarlak koyu siyah bir plaka ile vurgulanmıştır. İris iç içe geçmiş sarı, kırmızı, açık yeşil küçük halkalarla renklendirilerek, bakışa canlılık ve doğaüstü bir kimlik kazandırılmıştır. Pupilin üst kısımlarına beyaz renkli mermerden, yuvarlak iki minik parça asimetrik yerleştirilerek göz bebeğine dışarıdan gelen ışığın yansıtılması, hem Medusa'nın bakışlarına canlılık ve gerçeklik katmış,

hem de göz bebeğine yerleştiriliş açısıyla, caveanın her bir noktasındaki izleyenlerle göz kontağı kurması sağlanmıştır. Beyaz mermerle verilmiş göz akı (*sklera*) normale oranla dar tutularak ve göz uçlarında kantus kırmızı renkli, hilal formlu, iç içe geçmiş halkalarla kalın betimlenerek, Medusa'nın kimliğine uygun biçimde, gözler kanlı verilmeye çalışılmıştır. Sanatçı tarafından gözlere ve bakıştaki etkiye bu kadar ihtimam gösterilmesi sonucu, Medusa'nın kötü niyetli kişileri bakışlarıyla taşa çevirme gücünün vurgulu biçimde yansıtılması sağlanmıştır. Nitekim tüm bu detaylar, birazdan örnekleyeceğimiz yakın benzerlerine kıyasla, Kıbyra örneğini daha ileri ve gelişmiş bir tasvir anlayışına taşımıştır. Yüz ve gözdeki bu güçlü ifade etkisi; ağzın hafifçe açık ve üst dişlerin görünüyor oluşu ve ağız içinin koyu siyah boşlukla verilmesi, izleyici açısından Medusa'ya nefes alıyormuş ya da konuşuyormuş izlenimini kazandırmıştır (fig. 16). Yüzün genelindeki ışık-gölge karşıtlığı, çenede de vurgulanmıştır. Çenenin dışa çıkık orta kısmı beyaz, kenarları ise koyu renkli mermer parçalarla oluşturulmuş, böylece burada da derinlik hissi verilmiştir. Ayrıca saçların, beyaz, krem, pembe, açık kırmızı gibi tonlarda doğal damarlara sahip mermer plakaların, simetrik ve asimetric yan yana getirilmesiyle oluşturulmuş olması da, Medusa'nın kimliğine uygun dağınık saçlarının uçuşuyormuş gibi gerçeğçi verilmesini mümkün kılmıştır. İnce saç telleri arasında, değişken kalınlık ve uzunluklarda betimlenmiş bordo renkli yılanların birçoğu, kuyrukları dışarı doğru uzar pozisyonda, gövdeleri yüz hattında kesilecek biçimde yerleştirilmiş, böylece sanki Medusa'nın kafasının içine giriyorlarmış izlenimi uyandırılmıştır. Bu yılanlara ters yönde şakaklara yerleştirilmiş ağzı açık, tıslayan iki yılan ise kuyrukları Medusa'nın saçlarının ve kafasının içinde kayboluyormuş gibi bir derinlik yaratılarak betimlenmiştir. Emblemayı çevreleyen dış hat, herhangi bir bordür, çerçeve ya da süsleme şeridiyle değil; sadece basit çizgisel bir konturla belirtilmiştir. Bu da bilinçli bir tercih olmalıdır. Çünkü; böylece sanatçı, başın üst sağ tarafında, Medusa'nın başlığının sağ kanadını, başın dönme yönüne uygun biçimde, başı çevreleyen ilk sıra pulları bu yönde asimetric deiecek ve dışa taşacak formda yaparak, serbest çalışabilmiştir. Ayrıca Medusa başının kanatlarını simgeleyen dış pullarla organik bir bağ kurulmuş, izleyenler açısından Medusa ilk anda dikkat çekse de, dekorun bir Ağis olarak bütünsel formu ve görüntüsü bozulmamış, ana figür Medusa bu dış dekordan tamamen yalıtılmamıştır. Başın özellikle sağ tarafında ve çene altında dış konturlar emblema çizgisine yaslanmamış ve kısmen düzensiz boşluklar bırakılmıştır. Sol boşluklar, parçalar halinde, asimetric ve sağa göre daha dar bırakılmıştır. Boşluklar koyu yeşil ve üzeri beyaz lekeli mermer kullanılarak doldurulmuştur. Böylece hem başın emblema içine yerleştiriliş kompozisyonu başın hafifçe sağa çevrilmesiyle oluşturulan perspektife uygun hale getirilmiş, hem de saçın dağınık ve dalgalı halde uçuşuyormuş gibi doğal betimlenmesi sağlanmıştır. Genel olarak, aslında yüz, saç ve kanatlarda birbirine yakın ve uyumlu renklerin, fazlaca değişken tonlarda ve çok parçalı kullanıldığı görülür. Detaylarda oldukça parçalanmış, iç içe geçmiş, epeyce karışkımış gibi bir algı yaratan bu üslup, resme bütüncül bakıldığında mükemmel bir armoniye dönüştürülmüştür. Hatta sanatçının yüzde değişken yerlerde, diğerleriyle uyumsuz, doğalın tam tersi, neredeyse modern bakış açısıyla sürrealist bir düşüncenin kırıntıları diye de yorumlayabileceğimiz, absürt yerleştirdiği farklı renk ve türde mermer parçalar dahi, bütündeki armoniyi bozmamıştır.

Yukarıda “Tanımlama” bölümünde belirttiğimiz üzere, Kibyra Medusa başı tasvirinde yeni bir ikonografik detay kanatlı başlığındadır. Kıyaslama açısından kâfi sayıda Medusa başı irdelenmiş, fakat hiçbirinde benzer formda detaya sahip kanatlı başlık tasvirine rastlanmamıştır. Bu nedenle betimlenenin ne olabileceği ya da anlamı üzerine yaptığımız araştırma sonucunda edindiğimiz kanaati, sadece bir öneri olarak sunacağız: Kanatlar arasındaki boşluğa oturtulmuş betiye genel olarak baktığımızda; özellikle elips form ve iç kısmı düzensiz testere ağzı gibi kesilmiş beyaz renk mermer kullanılarak vurgulanmış şekil, kırılmış bir yumurtayı anımsatmaktadır. Ortası genişçe açık yumurtanın beyaz kabuğunun kırılmış olduğu, düzensiz testere ağzı kesiklerle belirtilmiştir. Yumurtanın içi ise, yeni doğmuş, henüz yumurtadan çıkmamış, kıvrılmış pozisyonda yumurtanın içinde yatan bordo renkli yılan yavrusu ya da yavruları ve krem, sarımtırak, yer yer açık pembe, kahverengi, kırmızının birbirine girdiği, alacalı bir sıvıyla doludur. Kanat pulunun üst kısmından uzanıp gelen beyaz benekli büyük yılan ise, kafasını yumurtanın içine sokmuş ve Medusa’nın başının içine giriyormuş gibi betimlenmiştir. Özetle; Medusa’nın başının tam ortasına, doğum nedeniyle henüz yeni çatlamış beyaz bir yılan yumurtası yerleştirilmiştir. Yumurtanın içi; daha yumurtadan çıkmamış yavrular ve yarı kanlı, alacalı yumurta akı ile doludur. Ayrıca, dışarıda, saç telleri arasında ya da kanatlar üzerinde gezinen büyük yılanlar da, yumurta kırığından Medusa’nın kafasının içine girip çıkabilmektedirler. Şayet bu ikonografik çözümleme doğru ise, Kibyra Medusa tasvirinde, daha önce bilinmeyen ve henüz başka örneğine rastlamadığımız, yeni ve bir o kadar da ilginç ikonografik betimleme karşımıza çıkmaktadır. Bu sıra dışı ikonografik betimlemenin ne anlama gelebileceği üzerine yorumlarımızı dile getirmeden önce, bu betisel kurgunun kim ya da kimler tarafından belirlenmiş ve neden seçilmiş olabileceğini tartışmaya açmamız gerekir. Aslında ilk soru için sadece iki seçenek vardır: Böylesine özel, sıradışı ve dönemi için lüks bir siparişi veren, maliyetini karşılayan Kibyra’nın halkı adına söz sahibi yönetici seçkin kitle (*Boule*, *Demos* ve *Gerousia* üyeleri) ya da bu eşsiz eseri kurgulayıp tasarlayan sanatçısı. Her durumda değişmeyecek şey; farklı bir anlam içeren ve bilinçli olarak seçildiği anlaşılan bu ikonografik temanın; dinsel, siyasi ya da felsefi temelde oluşturulduğu ve izleyiciye bir mesaj aktarma amacı taşıdığıdır. Anlamı bizler için henüz bir muamma olsa da, kesin olan tek şey; bu betimsel kurgunun o dönem için yaygın bilinen genel Medusa tasviri şablonlarının dışında olduğudur. Bilinen tasvirleri dikkate alındığında, Medusa’nın saçlarındaki yılanlar genellikle içten dışa yönelmektedirler; Kibyra örneğinde ise, yılanların çoğunluğu kuyrukları dış tarafta, saç uçlarına gelecek şekilde betimlenmişlerdir ve dıştan içe doğru yönelerek Medusa’nın kafasının içine giriyorlarmış izlenimi uyandırmaktadırlar. Başlığın ortasına yerleştirilen bu yeni ikonografik betimleme, yılanların Medusa’nın kafasının içinde yaşadıklarına ve orada ürediklerine vurgu yapmaktadır. Böylece betimlemenin ardındaki amaç, belki de yılanlarla birlikte Medusa’nın düalist kimliğine de atıfta bulunan ya da onunla özdeşleştirilen; aydınlık-karanlık, iyi-kötü, doğru-yanlış gibi karşıtlıklar ve aslında hepsinin de kaynağının insanın düşünceleri, dolayısıyla da kendisi olduğu yönünde felsefi bir temele dayanıyor olabilir<sup>153</sup>. Böylece betisel kurgu; bir

153 Burada Kibyra’nın hemen yanındaki komşu kenti Oinoanda’dan uzunca yazıt metinleriyle bilinen ve MS 2. yüzyılda yaşamış ünlü Epikürosçu Diogenes’i hatırlayabiliriz. İlgili yazıtlar ve Diogenes için bk. Bachmann 2016, 296, 299-300; Haake 2022.

nevi Medusa'yı tekrar insanlaştırmaya ve izleyenlerle Medusa arasında empatik, içten bir iletişim kurulmasına hizmet etmiş de olabilir. Şayet böyleyse Medusa başının tüm detaylarıyla bu temelde önceden kurgulanıp tasarlanması, Olympeion Odeionu'nun kentteki kültürel, siyasal, sosyal ve hukuksal her türlü etkinlik için kullanılan çok işlevli kullanımıyla ilgili olmalıdır.

Kibyra opus sectile betimi haricinde, Medusa başının aynı teknikte yapılmış bugün için bildiğimiz tek türdeşi, İmparator Nero'nun MS 64 yangınında zarar gören lüks evi "*Domus Transitoria*"nın *nymphaeum* duvarlarında kaplama olarak kullanılmış, opus sectile tekniğinde yapılmış figürlü kaplama parçalar<sup>154</sup> içerisinde ele geçmiş olan Medusa başıdır. Kibyra örneğine göre oldukça küçük ebattaki bu tekil kıyaslama örneği, bütün halde olmayıp, nispeten eksiktir. Yine de yüz ve saçlar ile başın üzerindeki bir yılanı ait parçalardan kesin olarak tanımlanabilmektedir. İfade biçimi ve renk çeşitliliği bakımından, Kibyra Medusası'ndan oldukça farklı ve zayıftır. Aynı teknikte yapılmış iki Medusa başının; tekniğin kullanımı, stil, renk ve tipolojik özellikleri bakımından karşılaştırılmasına aşağıda "Tipoloji" bölümünde değinilecektir. Bu örnekte yılanın deri deseni kazıma (*insüzyon*) tekniğiyle, çizgisel çentiklerle verilmişken; Kibyra Medusa figüründe, deri desenleri beyaz renkte küçük mermer parçacıkları kullanılarak, farklı tür mermerlerin kakma (*inkrustasyon*) tekniğinde, yılan gövdesine açılmış küçük oyuklara oturtulmasıyla belirtilmiştir. Üç-dört farklı renk ve tonun kullanıldığı ve daha bütüncül kesilmiş birkaç parça mermerle yapılan *Transitoria*'daki Medusa'ya kıyasla, Kibyra örneğinde çok renkli, küçük ebatta kesilmiş parçaların kullanılması, onun daha canlı, hareketli ve belirgin ifadeye sahip bir yüz yapısıyla betimlenmesine ve ifadenin gerçekçi, güçlü bir şekilde vurgulanmasına olanak sağlamıştır. Kullanıldıkları alan ve kompozisyon bakımından da farklıdırlar. *Transitoria* örneği sivil yapıda duvar kaplaması işleviyle ve *Erotes* gibi diğer mitolojik karakterle birlikte bir dekor içinde kullanılmıştır. Kibyra'da ise kentin en önemli kamu yapılarının birinde, tanrıça Athena'nın Aigisi'nin bir parçası olarak betimlenmiştir.

### V.3. Tipoloji ve Tarihleme

Medusa'nın özellikle antik Akdeniz kültürleri inanç sistemindeki yerini Klasik, Hellenistik ve Roma İmparatorluk dönemlerinde de koruduğu, bu dönemler boyunca tasvir sanatında sık konu edilmesinden anlaşılmaktadır<sup>155</sup>. Arkaik Dönem'den itibaren ilerleyen süreçte, bilhassa Roma İmparatorluk Dönemi tasvir geleneğinde, Medusa korkunç canavar görüntüsünü kaybetmiş ve güzel bir kadın olarak betimlenmiştir. Antikçağ'da plastik sanatlardaki stilistik gelişim kronolojisine uygun ve paralel biçimde (Arkaik, Klasik, Hellenistik ve Roma İmparatorluk Dönemi sonlarına değin) ilkelden güzele doğru bu tipolojik sınıflandırma ilk olarak A. Furtwängler tarafından<sup>156</sup> yapılmış olup, daha sonra teorinin yöntemine yönelik eleştiriler ile farklı öneriler dile getirilmiştir<sup>157</sup>. LIMC'de, yine ilkelden güzele kronolojik sınıflama benimsenmiş, fakat

154 Dohrn 1965, 128-129, taf. 50-51; Dunbabin 20105; 263, no. 279; Kadıoğlu 1997, 353-354.

155 McKeon 1983, 10-33; Wilk 2000, 31-54; Lazarou – Liritzis 2022, 53-54.

156 Furtwängler, *Gorgo*.

157 Topper 2007.

dönemler için daha ayrıntılı tipolojik gelişim yapılarak alt gruplara da ayrılmıştır<sup>158</sup>. K. Topper; MÖ 5. yüzyıl kırmızı figür tekniğinde bezenmiş kap konularından yola çıkarak Medusa'nın çirkin bir canavardan güzel bir kadın imajına evrimini sorguladığı araştırmasında, nedenin basit bir sanatsal üslup gelişimi olamayacağını belirtir. O'na göre; özellikle bu mitolojik konuyu işleyen trajedi, komedi, satirik drama, epik şiir gibi sanat dallarının etkisiyle, toplumun geçirdiği sosyal ve kültürel evrim ve değişen algısı da önemli bir etkidir<sup>159</sup>. Roma İmparatorluk Dönemi'nde Medusa figürünün tasvir edildiği opus tessellatum mozaikleri korpus niteliğindeki bir çalışma kapsamında irdeleyen C. H. McKeon, Medusa başlarını bilhassa yüz ve kafa formları ile duruşları temelinde beş ana gruba ayırmıştır<sup>160</sup>. Araştırması kapsamındaki Medusa tasvirleri içerisinde kalkan (*Aigis*) olarak değerlendirdiklerini de kendi içlerinde ayrıca sınıflamıştır<sup>161</sup>.

Kibyra opus sectile Medusa betiminin, aynı teknikte yapılmış bilinen tek türdeşinin İmparator Nero Dönemi Domus Transitoria'daki opus sectile Medusa tasviri olduğunu belirtmiştik<sup>162</sup>. Birkaç parça halinde korunmuş bu örnek, maalesef oldukça eksiktir. Siyah-gri dokulu tek cins mermerden yapılmış yılanlar haricinde (bir yılana ait kırık parçalar korunmuştur), saç ve göz bebeklerinde sarı ve kremden açık kahverengiye giden dokulu; yüzde bej renkli olmak üzere iki cins mermer kullanılmıştır. Yüz, Kibyra'daki gibi küçük ebatla çok renkli parçalarla değil; tek renk ve tonda büyükçe birkaç parça kesilerek oluşturulmuştur. Medusa başı tasvirleri içerisinde, opus sectile tekniğinde yapılmış henüz bildiğimiz sadece bu iki örnek vardır ve tipolojik olarak tek ortak noktaları; yüzün hafifçe sağa döndürülerek, başın yukarı kaldırılmasıdır. Hem tekniğin kullanımı hem de üslupsal özellikleri bakımından, Kibyra örneğiyle aralarında oldukça geniş bir zaman aralığı olduğu anlaşılmaktadır.

Kibyra Olympeion Odeionu'nda yer alan orkestra dekorasyonunu oluşturan resim bütüncül olarak bir Aigis'i tanımladığı için, yukarıda kısaca aktardığımız tipolojik gruplandırma önerilerinden bağımsız olarak, sadece kronolojik olarak paralel en yakın birkaç opus tessellatum mozaik örneğiyle kıyaslama yapılacaktır. Genel olarak Roma İmparatorluk Dönemi'nde Medusa'nın güzel betimlendiği aşikâr olmakla beraber, G. Jeremic'in vurguladığı gibi; bu dönem mozaiklerinde bilinen yaklaşık yüz yirmi adet Medusa başı tasvirinde, neredeyse hiçbiri birbirinin kopyası niteliğinde aynı değildir<sup>163</sup>. Yine de, C. H. McKeon'un kataloğunda yer alan opus tessellatum mozaikler içerisinde, Kibyra opus sectile Medusa ile tipolojik olarak kıyaslayabileceğimiz en yakın birkaç örneği burada belirtmek gerekir: Bunlardan ilki Roma Via Imperiale'den ele geçmiş olup, bugün Museo Nazionale Romano'da sergilenmektedir<sup>164</sup>. MS 138-192 yılları arasında (Antoninler Dönemi) tarihlenmiş bu örnekte; yuvarlak emblema içerisinde verilen Medusa başı çok renkli tesseralar ile yapılmıştır ve Kibyra örneğiyle (fig. 16) başın hafifçe döndürülüp, yukarı kaldırılması ve ağız açık, üst

158 LIMC IV.1, 289-305.

159 age. 102-103.

160 McKeon 1983, 33-47.

161 age., 173-174.

162 y.dn. 154.

163 Jeremic 2017, 256.

164 McKeon 1983, 241-242, cat. no. 24, 396.

dişlerin belirgin verilmesiyle oldukça benzerdir. Ayrıca genel kompozisyon olarak, kanatları sembolize eden pulların uç kısımlarının keskin ve dar açılı bitmesiyle de Kibyra örneğine yakındır. Kanat pulları formu bakımından ikisi arasındaki tek fark, Via Imperiale örneğinde özellikle emblema konturuna bitişik ilk sıra küçük pulların hepsinde bu açının aynı olmaması ve bazılarının üst kısmının yuvarlak forma sahip olmasıdır. Bu nedenle Kibyra örneği, aynı sıradaki her pulun özenle ve simetrik kesilmiş olması bakımından daha özenli yapılmıştır. Merkezdeki Medusa başının tipolojisiyle oldukça farklı olsa da, kanat pulları dizilimi ve formuyla yine yakın bir diğer örnek, Asculum'dan (*Ascoli Piceno*) opus tessellatum tekniğinde yapılmış mozaiktir<sup>165</sup>. Bulgaristan'da Marcianopolis antik kentinde ele geçmiş olan opus tessellatum bir mozaik üzerinde, tam yuvarlak bir Aigis ve merkezindeki emblemada Medusa başı betimlenmiştir<sup>166</sup>. Bugün Devnya Müzesi'nde sergilenmekte olan ve MS 3. yüzyıl sonları ile 4. yüzyıl başlarına tarihlenmiş olan bu örnek, orijinalinde Marcianopolis'te lüks bir evin triclinumunun tabanını süslemekteydi. Bu örnekte de, baş pozisyonu Kibyra ile benzer olup, birbirine yakın tonda renkler kullanılarak sakin bir yüz ifadesi oluşturulmuştur. Ayrıca emblemanın basit bir kontur çizgisiyle bitmesi ve kanat pullarının radyal dizilişleriyle Kibyra örneğiyle benzeşir. Marcianopolis örneği pul uçlarının yuvarlak formda bitmesiyle farklıdır. Kibyra dekorasyonu en azından genel kompozisyon ve figürel benzerlik açısından kıyaslayabileceğimiz opus tessellatum mozaik tasvirlerinden daha fazla örnek verilebilir. Fakat biz burada, coğrafik yakınlıktan dolayı, Roma İmparatorluk Dönemi Asia Minor'un iki önemli metropolünden örneklerle yetineceğiz: Pergamon'da 1936 yılında modern bir evin inşası sırasında ele geçmiş olan ve bugün Bergama Müzesi'nde sergilenen opus tessellatum bir mozağin merkezinde Medusa başı betimlenmiştir<sup>167</sup>. Tam yuvarlak formu mozağin merkezindeki emblemada Medusa başı ve onun çevresinde radyal dizilmiş üçgen şualarla oluşturulmuş bir kompozisyon tasvir edilmiştir. MS 1.-2. yüzyıl olarak geniş bir zaman aralığında tarihlenmiş olan mozaikte, Medusa başı neredeyse tam yuvarlak bir yüz formuna sahiptir. Bu örnekte; Kibyra Medusası'nda olduğu gibi, kaş ve gözler aşağı doğru düşük yapılarak, yüze sakin ve masumane bir ifade verilmiştir. Ephesos 2 No'lu Yamaç Evin 6 numaralı konutunda zemin döşemesi olarak opus tessellatum tekniğinde yapılmış mozağin merkezinde bir Medusa başı tasviri; parçalar halinde, epeyce eksik durumda ele geçmiştir<sup>168</sup>. Kibyra Medusa başında olduğu gibi, bu örnekte de birbirine yakın tonlarda renkler kullanılarak figür oluşturulmuştur. Başın genel pozisyonu itibarıyla ve ağız açık oluşuyla da benzerdirler. MS 3. yüzyılın ikinci çeyreği içerisine tarihlenen Ephesos örneği, yüzün daha yuvarlak verilmesiyle Kibyra Medusa tasvirinden daha sonra yapılmış olmalıdır.

Yukarıda ayrıntılıca değindiğimiz gibi, Kibyra Medusa figürü yapıldığı dönemin gereği olarak, belirgin ifadeye sahip, güzel bir yüzle betimlenmiştir. Tipolojik açıdan kıyasladığımız opus tessellatum örneklere nazaran, Kibyra Medusa başı; tasvirin genelindeki armoni, daha gerçekçi ve doğal ifade, canlı bakışlar gibi üslup özellikleri;

165 Mckeon 1983, 230-231, cat. no. 16, 384.

166 Angelov 1994, 2-3.

167 McKeon 1983, 266-267, cat. no. 45,420.

168 Scheibelreiter-Gail 2014, 264-265, 270-271, taf. 323.



baş ve yüzün doğal formuyla verilmesi, yüz uzuvlarının detaylandırılması gibi tipolojik karakteriyle, çok daha gelişkin ve ileri bir tasvir anlayışını yansıtmaktadır (fig. 16). Bunun temel nedenlerinden birisi de, kullanılan tekniğin farklı olmasıdır. Çünkü figürlü dekorasyonlarda opus sectile tekniği opus tessellatumu nazaran, sanatçılara tasarladıkları figürleri daha doğal ve gerçekçi yapma, ifadeleri çok daha güçlü vurgulama imkânı sağlamıştır.

Odeion'un konumlandığı alandaki son inşa faaliyeti olarak değerlendirdiğimiz, Odeion önündeki opus tessellatum mozaik yazıtında kesin okunduğu üzere (fig. 19), Bazilika Stoa zemininin opus tessellatum mozaik döşeme işi MS 254 yılında tamamlanmıştır<sup>169</sup>. Böylece bu tarih orkestra zemininin opus sectile döşemesi için bir “*terminus ante quem*”dir. Ayrıca Medusa başı ile yukarıda aktarılan en yakın tipolojik ve üslupsal karşılaştırma örnekleri, Kibyra Olympeion Odeionu opus sectile figürlü döşemenin yapım dönemi için MS 2. yüzyılın ikinci yarısı ile 3. yüzyıl başlarını işaret etmektedir. Ayrıca Odeion kazıları sonucu konteksten elde edilen diğer buluntu ve bulgular da bu zaman aralığını doğrular niteliktedir. Özellikle yapı içi kazılardan ele geçmiş olan ve sahne cephesini (*skene frons*) süsleyen mimari bezemeli entablatur blokları ve kaplama levhaları Geç Antoninler ile Erken Severuslar Dönemi'ne tarihlenmişlerdir<sup>170</sup>. Ayrıca sahne ve yapı içindeki plastik repertuvara ait mermer ve bronz heykel parçaları da, henüz yayımlanmamış olmalarına rağmen, ön araştırma sonuçları temelinde yine aynı dönemi işaret etmektedirler. Kibyra Olympeion Odeionu iç dekorasyonunun; sahne cephesi, pulpitum ve orkestra dâhil olmak üzere, birlikte tasarlanıp, önceden planlanmış bir proje kapsamında ve aynı dönemde uygulandığı anlaşılmaktadır. Konumuzu oluşturan hem pulpitum cephesi opus sectile mimari dekorasyon hem de aynı teknikte yapılan orkestra zemin döşemesi figürlü dekorasyon, bu bütünsel proje kapsamında, diğer uygulamalara paralel olarak yapılmış olmalıdır.

## VI.Değerlendirme

Kibyra Olympeion Odeionu, kendi türünde bugün için bilinen örnekler arasında hem gelişmiş bir mimari plana hem de zengin ve sıra dışı yapı dekorasyonuna sahip olmasıyla dikkat çekmektedir. Kullanıldığı dönemde kentin çok işlevli, mimari estetiği yüksek ve önemli kamu yapılarından birisidir. Anlaşıldığı kadarıyla; Kibyralılar, yapıyı inşa etmeden önce, Odeion'un sadece müzikal etkinlikler için değil, aynı zamanda kentin siyasi yönetim organlarının toplantı yeri; karasal ikliminin etkisiyle sert geçen uzun kış aylarını da düşünerek, üzeri çatı örtüsüyle kapalı bir tiyatro; Roma İmparatorluğu Dönemi'nde bir conventus merkezi yapılan kent için hem bölgesel hem kentsel ölçekte davaların görüşüleceği bir mahkeme binası gibi birçok işlevde kullanılacağını öngörmüşler ve bu düşünce temelinde bir plan tasarlamışlardır. Bu tasarımın uygulandığı parselde daha erken bir yapının olup olmadığını ve Odeion'un bu temelde yeniden inşa edilip edilmediği hususunda şimdilik kesin bir yargıya varmamızı sağlayacak kanıtlara sahip değiliz. Elimizdeki veriler, bu haliyle yapının iç ve dış dekorasyonunun en ince ayrıntısına kadar titizlikle düşünülp planlandığını

169 Alten-Güler – Tarkan 2020.

170 Tarkan 2021, 134-139, 165-169.

ve uygulamaya geçildiğini göstermektedir. Bu genel çerçevede, günümüze ulaşmış durumuyla dahi bizleri şaşırtmakta ve etkilemektedir. Özellikle arkeolojik ve epigrafik verileriyle; kentin MS 2. yüzyıldaki ekonomik, siyasi, sosyal, kültürel ve dinsel yapısı hakkında oldukça önemli yeni bilgiler sağlamış; bu yönüyle de bizlere birkaç hususta ilkleri yaşatmıştır. Ana hatlarıyla bunlara kısaca değinmek gerekirse; hemen önünde yapıya paralel uzanan Bazilika Stoa zeminindeki opus tessellatum mozaik yazıtından, hem yapıya yönelik son inşai faaliyetlerin MS 254 yılında tamamlanmış olduğunu hem de “Olympeion Odeionu” olarak, yapının o dönemde kullanılan özel ismini öğrenmiş bulunuyoruz. Bugün için bilinen Odeion yapıları nazarında, mimari planı bakımından çok gelişmiş ve nitelikli bezeme dekorasyonuna sahip bir örnek olduğu anlaşılmıştır. Yine aynı tür yapılar içerisinde, izleyici kapasitesi yönünden ülkemizdeki en büyük ölçekli odeion yapısı olduğu da tespit edilmiştir. Yapının iç dekorasyonun bir parçası olarak, orkestra zemininin figürlü opus sectile bir mozaikle kaplandığını bildiğimiz tek odeiondur. Bu mozaikğin temasını oluşturan Aigis motifi, bugün için opus sectile tekniğinde yapıldığını bildiğimiz tek örnek olup, tam merkezinde resmedilen Medusa başı ise, Roma’da Nero Dönemi Domus Transitoria’dan birkaç parçasıyla bilinen Medusa’dan sonra, ikincisi olmuştur. Pulpitum cephesini kaplayan mimari dekorasyon (kapılar, sütunlar ve arka plandaki duvar betimlemeleriyle), bir tiyatro sahnesinin opus sectile tekniğiyle resmedildiği ilk tasvir örneğidir.

Yukarıda ilgili bölümde açıklandığı üzere; odeion-bouleuterion gibi üzeri çatılı teatral yapılarda orkestra zeminleri sıklıkla mermer döşenmiştir. Bu döşemelerin bezeme repertuarları içerisinde; kare, dikdörtgen, üçgen ve yuvarlak formlu sectile parçaları kullanılarak oluşturulan geometrik dekorasyonlar yaygın kullanılmıştır. Kibyra Olympeion Odeionu, orkestra zemini ve pulpitum cephesi dekorasyonu bakımından hem opus sectile tekniğinde yapılmış mimari ve figürlü betime sahip oluşu, hem de Medusa figürünün Athena Polias’ın kimliğiyle bağlantılı olarak bilinçli seçilmesi ve böylece yapının işlevlerine de atıf yapılması yönlerinden benzersizdir. Bu yönüyle de Atina, Ephesos ve Aphrodisias gibi Roma İmparatorluk Dönemi’nin önde gelen anakentlerinde inşa edilen odeion-bouleuterion yapılarından daha ileri bir dekorasyon anlayışını temsil etmektedir. Mimari nitelikleri ve boyutuyla, içinde bulunduğu yapı türünün en gelişmiş örneklerinden birisi olarak kabul edilen Atina Herodes Attikus Odeionu’nda dahi orkestra ve pulpitum bölümleri, Kibyra kadar zengin ve üstün nitelikte dekore edilmemiştir.

Kibyra’da, Olympeion Odeionu haricinde bugüne değin kazı çalışması tamamlanmış ya da halen sürdürülen anıtsal kamu yapılarında (Stadion, Tiyatro, Agora, Roma İmparatorluk Dönemi Hamamı), özellikle MS 2. yüzyılın ortalarından itibaren 3. yüzyıl ilk yarısı arasında, yoğun bir restorasyon, mimari dekorasyonda yenileme, mevcut yapılara yeni bölümler ekleme ya da yeni anıtlar yapma gibi geniş kapsamlı inşai faaliyetler gerçekleştirildiği gözlenmiştir. Bunun neden ya da nedenlerini henüz kesin olarak bilemesek de; Ş. Özudoğru, MS 141/142 yıllarında Kibyra’nın güneyindeki Likya Bölgesi’nde veya 2. yüzyıl ortalarında kentin kuzeyindeki Laodikeia ve Hierapolis kentlerinde etkili olan depremlerin Kibyra’yı

da kısmen etkilemiş olabileceğini savlamıştır<sup>171</sup>. Ayrıca Kibyra'nın kuzeybatı komşu kentlerinden Aphrodisias'ta da kısmi hasara neden olan ve MS 2. yüzyıl sonları ile 3. yüzyıl başlarına tarihlenen bir depremin varlığından bahsedilmektedir<sup>172</sup>. Nitekim Kibyra'daki epigrafik kayıtlardan anlaşıldığı üzere; Roma İmparatoru Antoninus Pius (MS 138-161) kentteki yazıtlarda “*soter-euergetes (kurtarıcı-hayırsever)*” olarak anılmış; Stadion Portikosu üzerindeki uzunca ithaf yazıtında ise İmparator Septimius Severus ve oğulları Geta ile Caracalla onurlandırılmışlardır<sup>173</sup>. Ayrıca yine Septimius Severus Dönemi içinde Kibyra'da anıtsal bir güneş saati yapıldığı bilinmektedir<sup>174</sup>.

Mevcut modern literatürde opus sectile döşeme ve kaplamalar, tasvir konuları temel alınarak üç ana gruba ayrılmışlardır. Çalışma kapsamında, Kibyra Odeionu pulpitum cephesi opus sectile mimari dekorasyonu temelinde, bu sınıflandırmaya dördüncü ve yeni bir başlık olarak “mimari dekorasyona sahip olanlar” önerilmiştir.

Antik kaynaklar ve bugüne değin yapılan tüm kazı ve araştırmalardan elde edilen veriler; kentin, çok geniş kırsal alanıyla (*teritoryum*) tarım ve hayvancılığı yanı sıra, kentsel ekonomik faaliyet olarak demircilik, dericilik, seramik, cam ve tıbbi ilaç üretimi gibi endüstri dallarında gelişmiş ve ünlü olduğunu ortaya koymuştur. Bugüne değin, kentin diğer anıtsal kamu yapılarında ve nekropol alanlarında gerçekleştirilen kazı çalışmaları sonucunda, MS 2. yüzyılda Kibyra'nın bu varsılığının ve ekonomik faaliyetlerinin doruğa çıktığına yönelik oldukça fazla sayıda kanıt elde edilmiştir. Nitekim çalışma konumuzu oluşturan nitelikli ve üstün sanatsal özelliklere sahip opus sectile dekorasyonlar da, yapıldığı dönemde lüks sayılan ve maliyeti yüksek olan tercihlerdendi<sup>175</sup>. Zira bugün için bilinen ve opus sectile tekniğinde yapılmış örneklerin tamamı, dönemin seçkin sınıfının yaşamını vurgulayan lüks villa-evler ile daha çok metropolis olarak tanımlanan ticaret ve kültür merkezlerinin önemli kamusal ya da dinsel yapılarında ele geçmiştir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Kibyra opus sectileleri de kentin özellikle Roma İmparatorluk Dönemi'ndeki varsılığını, yüksek kültür ve seçkin sanat anlayışını yansıtmaları bakımından önemlidir. Nitekim Kibyra Odeionu'nda sahneyi süsleyen ve skene fronsu kaplayan bezemeli mimari öğeler, plastik repertuarı oluşturan mermer (ki bunlara ait birçok parça altın varak boyalı olarak ele geçmiştir) ve bronz heykeller yanı sıra, bunlarla beraber tasarlanıp uygulanmış olan opus sectile kaplamalar ve merkezinde eşsiz Medusa başının vurgulandığı orkestra zemin mozaığı; bu varsılığı, kültür ve sanat anlayışını yansıtan önemli kanıtlar olarak değerlendirilebilir. Böylesine nitelikli bir eserin, Roma, Atina, İskenderiye gibi ünlü merkezlerde değil de; neden Eski Anadolu'nun kısmen iç bölgesindeki bir dağ kentinde karşımıza çıktığı sorusu akla gelmektedir. Tıpkı Antik Dönem'in en uzun Epikuroşçu metni olan Diogenes yazıtının Kibyra'ya yakın konumdaki komşu kent Oinoanda'da bulunması üzerine M. Bachhman ve M. Haake'nin dile getirdikleri

171 Özüdoğru 2020, 124, 136-137: Ya da kentte, antik dönem kayıtlarına geçmemiş bir ara deprem olasılığını dile getirmiştir.

172 Wilson 2018, 474.

173 Özüdoğru 2020, 124, 136-137.

174 age.

175 MÖ 2. yüzyıldan başlayarak lüks villa ve evlerde mozaik döşemenin artmasının ekonomik temelleri ve bu dönem Roma ekonomik yapısı için bk. Carmo 2017.

gibi<sup>176</sup>, bazı kültürel değişim dinamikleri ya da gelişmiş sanat anlayışları her zaman için bilindik ünlü merkezlerde değil, bunlar dışındaki kentlerde de ortaya çıkabilmektedir.

Çalışma kapsamında, Kıbyra Olympeion Odeionu orkestrasında dekorasyon konusu olan Athena Polias'ın değişmez atribüsü Aigis betisinin, sadece o dönemde yaygın beğenilen hem koruyucu (Medusa'dan dolayı) hem de dekoratif bir tasvir olarak değil, bunların yanısıra kent yaşamı ve düzeni için içerdiği anlam itibarıyla bilinçli olarak seçildiği önerilmiştir. “*Polias*” epithetiyle ilgili olarak, kentte Hellenistik Dönem'den itibaren kültü ve tapınağı olduğunu bildiğimiz Athena'nın, Kıbyra'da toplumsal yaşamın ve düzenin siyasal, sosyal ve hukuksal alanlarda sorunsuz işlemlerini de temsil ettiğini düşünebiliriz. Böylece O'nun bir kentteki varlığı; aynı zamanda kentin temel siyasal kurumları olan Boule, Demos, Gerousia'nın ve bunlar nezdinde işleyen yasaların, hukuk sisteminin de kent yaşamı için vazgeçilmez olduğuna, vatandaşlar açısından bu kurumların uyumlu ve sorunsuz çalışması gerektiğine de işaret ediyor olmalıdır. Bu nedenle Odeion opus sectile Aigis ve merkezindeki etkileyici Medusa figürünün seçilmesi, aynı zamanda yapının siyasal ve hukuksal işlevlerine de vurgu yapmış olmalıdır. Nitekim Kıbyra'nın MS 2. yüzyıl ortalarından başlayarak 3. yüzyıl ilk çeyreği içlerine değin bastırıldığı “*quasi - autonomus*” kent sikkeleri üzerinde Boule, Demos ve Gerousia personifikasyonlarının kenti temsil eden tipler olarak seçildiğini biliyoruz<sup>177</sup>. Sikkeler üzerinde, bu kurumların uyum içinde çalıştıklarını belirten, propagandalarını yapan personifikasyonların tip olarak ve siyasal, hukuksal işleve de sahip olduğunu düşündüğümüz Odeion'un opus sectile figürlü mozaiginde bu kurumların koruyucusu sıfatıyla Athena Polias'ın temel atribüsü Aigis'in dekorasyon konusu olarak seçilmeleri, ayrıca kronolojik paralellikleri anlamlıdır.

Opus sectile Aigis betiminin merkezinde vurgulanan Medusa başı ise, yukarıda ayrıntılıca aktardığımız gibi, hem oldukça gelişmiş üslup özellikleri hem de tasvirinde, bilinen diğer Medusa figürlerinde bir benzerine rastlayamadığımız, yeni ve oldukça farklı ikonografik temalara sahip oluşuyla önemlidir. Kıbyra Medusa başının kanatlı başlığı ve yılan betimlemelerindeki farklı detaylar, bilinen Medusa ikonografisine yeni anlamlar yüklemiştir. Ayrıca yukarıda detaylı olarak aktardığımız üzere, döneminin diğer örneklerine kıyasla, opus sectile tekniğinde yapılmış olmasının betimleme açısından sağladığı avantajlarla birlikte, hem ikonografik hem de tipolojik bakımdan yenilikçi ve benzerlerine kıyasla daha gelişmiş bir tasvir anlayışını, ayrıca sanatçısının üstün yeteneğini yansıtmaktadır. Bu sebeple son sözümüz; böylesine eşsiz bir eseri tasarlayıp yaratabilen ve günümüze bahşeden, bizler için henüz meçhul kişinin sanat üslubu üzerine kişisel yorumumuzun özetidir: “*Ars est celare artem*”.

176 Bachmann 2016, 296; Haake 2022, 10.

177 Özudoğru 2020, 387-388.

## Bibliyografya ve Kısaltmalar

### Antik Kaynaklar

- Eur. *Ion* (= Euripides, *Ion*) Kullanılan Metin ve Çeviri: *Euripides fabulae*, Vol. II, Ed. J. Diggle, Oxford 1981.
- Hdt. *Hist.* (= Herodotos, *Historiae*) Kullanılan Metin ve Çeviri: *Herodot Tarihi*, (çev. M. Ökmen), İstanbul 2004<sup>2</sup>.
- Hes. *Theog.* (= Hesiodos, *Theogonia*) Kullanılan Metin ve Çeviri: İşler ve Günler - Tanrıların Doğuşu, Çev. Furkan Akderin. İstanbul 2015.
- Marcell. *Chr.* (= Marcellinus Comes, *Chronicon*) Kullanılan Metin ve Çeviri: B. Croke, *The Chronicle of Marcellinus Comes*, With a reproduction of Mommsen's edition of the text, Sydney 1995.
- Ovid. *Met.* (= Ovidius, *Metamorphoses*) Kullanılan Metin ve Çeviri: With an English translation by F. J. Miller, vol. III-IV. Revised by G. P. Goold, Cambridge, Mass. London 2005<sup>17</sup>, The Loeb Classical Library.
- Ovidius, *Dönüşümler* (çev. İ. Z. Eyuboğlu) Ankara 1994.
- Strab. *Geog.* (= Strabon, *Geographika*) Kullanılan Metin ve Çeviri: *The Geography of Strabo*. With an English Translation by H. L. Jones I-VIII. London, NewYork 1917-1932, The Loeb Classical Library.
- Strabon, *Antik Anadolu Coğrafyası (Geographika: XII - XIII – XIV)*, Çev. Prof. Dr. Adnan Pekman, İstanbul 1993<sup>3</sup>.
- Suet. (= G. Suetonius Tranquillus, *De vitis duodecim Caesarumristia Suetonius*), Kullanılan Metin ve Çeviri: ed. and trans.: J. C. Rolfe, 2 Vols. London: William Heinemann 1914, Loeb Classical Library.
- Tac. *ann.* (= Tacitus, *Annales*) Kullanılan Metin ve Çeviri: *The Annals*, With an English translation by J. Jackson, Cambridge, London 1969.
- Vitr. *de Arch.* (= Vitruvius, *De Architectura*) Kullanılan Metin ve Çeviri: *Vitruvius Pollio. On Architecture*. F. Krohn. Lipsiae. B.G. Teubner. 1912.

### Modern Kaynaklar

- Adıbelli 2020 Adıbelli, A. I., “Tarsus Roma Hamamı Geç Antik Opus Sectile Döşemesi”, JMR 13, 51-71.
- Agelidis 2014 Agelidis, S., “Pergamon’da Tanrılar ve Kutsal Alanlar”, Anadolu’da Hellenistik Bir Başkent, Pergamon (ed. F. Pirson – A. Scholl), İstanbul, 380-401.
- Alten-Güler – Tarkan 2020 Güler, E. A. –Tarkan, D., “The Mosaic Inscriptions of the Cibyan Odeion”, JMR 13, 73-84.
- Andres 2020 Andres, E., A Tale of Two Sisters: Gorgons and Sirens in Ancient Greek Art and Literature, Submitted for degree of master of Arts, MA Thesis, Classical Mediterranean Archaeology University of Leicester, June 2020.
- Angelov 1994 Angelov, A., “The Museum of Mosaics in Devnya”, (Leaflet) Varna. 1-12.

- Angiolillo 2022 Angiolillo, S., “Sectilia Pavimenta at Iasos”, JMR 15, 49-58.
- Ateş 2014 Ateş, G., “Pergamon’da Doğa ve Kült: Ana Tanrıça İnancı ve Doğal Kutsal Alanlar”, Anadolu’da Hellenistik Bir Başkent, Pergamon (ed. F. Pirson – A. Scholl), İstanbul, 422-435.
- Aurigemma 1967 Aurigemma, S., “Sectile Opus” Mosaico e Mosaicisti Nell’Antichita, Istituto Della Enciclopedia Italiana, 40-49.
- Bachmann 2016 Bachmann, M., “Oinoanda: Diogenes’in Şehrindeki Araştırmalar”, Colloquium Anatolicum 15, 294-315.
- Balıkçı 2018 Balıkçı, Ş., “Şahmeran Efsanesi ve Yılan Tılsımlarının Psikanalitik Açıdan Değerlendirilmesi”, Uluslararası Folklor Akademi Dergisi 1-1, 53-64.
- Başaran – Kasapoğlu 2014 Başaran, C. – Kasapoğlu, H., “Parion Odeionu 2010–2013” Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü 40. Kuruluş Yılı Armağanı (ed. H. Kasapoğlu – M. A. Yılmaz Bilgin), Ankara, 193-208.
- Başer 1991 Başer, S., “1988 – 1989 Yılları Kibyra Kurtarma Kazıları”, Müze Kurtarma Kazıları Semineri I, Ankara, 235-260.
- Baykan 2021 Baykan, D., “Tanrıça’nın Rahminden Şahmeran’ın Hamamına: Tarsus Eski Hamam Yapısının Etnoarkeolojik Bağlamda İncelenmesi”, Anadolu’da Etnoarkeoloji Araştırmaları, Prehistorik Dönem’den Günümüze Kadar (ed. İ. Akkaş – M. Karakoç), İstanbul, 216-226.
- Berger 2014 Berger, J., Görme Biçimleri, İstanbul.
- Bier 2008 Bier, L., “The Bouleuterion” New Research on the City and its monuments, Aphrodisias Papers 4, JRA Suppl. 70 (ed. C. Ratté – R. R. R. Smith), 144-168.
- Bier 2011 Bier L., The Bouleuterion at Ephesos, FIE 9/5, Wien.
- Bitterer 2013 Bitterer, T., Marmorverkleidung Stadtrömischer Architektur Öffentliche Bauten aus dem 1. Jahrhundert bis 7. Jahrhundert n.chr., München.
- Boardman 20132 Boardman, J., Yunan Heykeli: Arkaik Dönem (çev. Y. Ersoy), İstanbul.
- Boardman 20132b Boardman, J., Yunan Heykeli: Klasik Dönem (çev. G. Ergin), İstanbul.
- Budin – Turfa 2016 Budin, S. L. – Turfa, J. M., Women in Antiquity, Real Women across the Ancient World, Roudledge, London and New York.
- Campbell 20152 Campbell, J., Batı Mitolojisi, Tanrının Maskeleri (çev. K. Emiroğlu), İstanbul.
- Carmo 2017 Carmo, F., “Rome: Economic Change in the 2nd Century BC - The Context of Mosaic as a Luxury Product”, JMR 10, 101-116.
- Carpenter 2002 Carpenter, T. H., Antik Yunan’da Sanat ve Mitoloji (çev. B. B. M. Ünlüoğlu), İstanbul.
- Carter 1983 Carter, J. C., The Sculpture of the Sanctuary of Athena Polias at Priene, Society of Antiquaries of London in association with British Museum Publications: Distributed by Thames and Hudson.
- Cooley 1989 Cooley-Stoddard, A., “Athena Polias on the Acropolis of Athens”, AJA 3, No. 4/5, 345-408.

- Çıblak 2007 Çıblak N., “Tarsus Kültürünün Tanıtımında Şahmeran Efsanelerinin Önemi”, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 16-1, 185-196.
- Dafi 2012 Dafi, E., “A Byzantine Lead Amulet from Samos”, Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts, BYZAS 15 (ed. B. Böhlendorf-Arslan – A. Ricci), 241-247.
- Dohrn 1965 Dohrn, T., “Crustae”, RömMitt. 72, 127-141.
- Dökü 2019 Dökü, F. E., “Demir Çağından Roma Dönemine Kabalis- Kibyrtaris Bölgesi Taş Yığılma Tümümlüleri / Stone Setting Tumuli in Kabalis-Kibyrtaris Region from Iron Age to Roman Period”, Aizanoi IV. Anadolu’da Hellenistik ve Roma Döneminde Ölü Gömme Adetleri Sempozyumu (ed. Elif Özer), 23-26 Temmuz 2018, Ankara, 135-151.
- Dökü – Kaya 2013 Dökü F. E. – Kaya, M. C., “The Architecture and Function of the Stadium of Kibyra”, Adalya 16, 177- 202.
- Duman – Baysal 2016 Duman B. – Baysal H. H. “Tripolis ad Maendrum 2014 Yılı Kazı, Onarım ve Koruma Çalışmaları”, KST 37-1, 563-584.
- Dunbabin 20105 Dunbabin, K. M. D., Mosaics of the Greek and Roman World, Cambridge, Cambridge.
- Erhat 1972 Erhat, A., Mitoloji Sözlüğü, İstanbul.
- Feldman 1954 Feldman, T. H., "The Origin and Function of the Gorgon Head", AJA 58, no. 3/ July, 209-221.
- Feldman 1965 Feldman, T. H., "Gorgo and the Origins of Fear", Arion 4, no. 3/Autumn, 484-494.
- Floren 1977 Floren, J., Studien zur Typologie des Gorgoneion, Munster.
- Ferrero 1966 Ferrero, de Bernardi, D., Teatri classici in Asia Minore II. Citta di Pisidia, Licia e Karia, Roma.
- Furtwängler, *Gorgo* Furtwängler, A., “Gorgones und Gorgo”, Ed. W. H. Roscher Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie 1.2, Leipzig 1886–1890, 1695–1728.
- Gogos 2015 Gogos, S., Die Antiken Odeia von Athen, Phoibos Humanities Series, Vol. 3, Wien.
- Göncü 2019 Göncü, H., Smyrna Bouleuterionu, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- Graves 1955 Graves, R., The Greek Myths, Penguin Books.
- Grüßinger – Kästner – Scholl 2011  
Grüßinger, R. –Kästner, V. – Scholl, A., Pergamon, Panorama de Antiken Metropole, Begleitbuch zur Ausstellung, Berlin.
- Haake 2022 Haake, M., “Die Diogenes-Inschrift in Oinoanda. Eine monumentale Inschrift, ein philosophisches Monument und ein monströser megauergetischer Akt eines Epikureers in den Bergen Nordlykiens”, Cahiers des études anciennnes LIX, 1-17.
- Hagen 2007 Hagen, A., “Gorgo: Apotropaism and Liminality”, (ch.) R. Meagher, An SS/HACU Division III, 1-65.

- Hall 1994 Hall, A. S., “The Site of Sinda”. Studies in the History and Topography of Lycia and Pisidia in Memoriam A.S. Hall, The British Institute of Archaeology at Ankara (B.I.A.A.) Monograph 19 (ed. D. H. French), 48-52.
- Hanfmann 1972 Hanfmann, M. A., Letters from Sardis, Cambridge.
- Hansen 2000 Hansen, M. H., “A Survey of the Use of the Word *Polis* in Archaic and Classical Sources”, Further Studies in the Ancient Greek Polis, Historia, Heft 138, Franz Steiner Verlag Stuttgart (ed. P. Flensted-Jensen), 173-214.
- Herington 1955 Herington, C. J., Athena Parthenos and Athena Polias. A Study in the Religion of Periclean Athens, Manchester.
- Hoff v.d. 2018 Hoff, M. – Can, B. – Townsend, R. – Howe, T. – Kızıllarslanoğlu, A. – Dobos, G., “Antiochia ad Cragum 2016 ve 2017 Kazı Çalışmaları”, Anmed 16, 1-14.
- Howatson 20152 (ed.) Howatson, M. C., Oxford Antikçağ Sözlüğü (çev. F. Ersöz), İstanbul.
- Hurwit 1999 Hurwit-Jeffrey M., The Athenian Acropolis: History, Mythology and Archaeology from the Neolithic Era to the Present, Cambridge.
- Isler 2017 Isler, P. H., Antike Theaterbauten, Österreichisches Akademi der Wissenschaften, Wien.
- Işık 2004 Işık, F., “Zur anatolischen Athena im Lichte der Athena Ergane von Ilion und der Athena Nikephoros von Pergamon”, IstMitt 54, 507-518.
- Işık 2012 Işık, F., Uygarlık Anadolu’da Doğdu, İstanbul.
- Jeremic 2017 Jeremic, G., “Representation of Medusa on a Mosaic Floor in Mediana”, Ante portam auream, Studia in Honorem Professoris Aleksandar Jovanovic (ed. M. B. Vujovic) University of Belgrade, Faculty of Philosophy, 251-262.
- Jung 1997 Jung, C. G., Analitik Psikoloji, Çev. E. Gürol, Payel Yayınları, İstanbul.
- Kadioğlu 1997 Kadioğlu, M., “Ankyra – Ulus Opus Sectileleri”, TAD XXXI, Ankara, 351-382.
- Kadioğlu 1999 Kadioğlu, M., “Der Opus Sectile Boden aus dem Gerontikon-Bouleuterion von Nysa ad Maeandrum” Asia Minor Studien Band 34, 175-188.
- Kadioğlu 2001-2002 Kadioğlu, M., Die scaenae frons des Theaters von Nysa am Mäander, Doktora Tezi, Alberts–Ludwigs Üniversitesi, Freiburg.
- Kadioğlu 2005 Kadioğlu, M., “Die Opus Sectile- Wandverkleidung der Latrine in Magnesia am Mäander”, IstMitt 55, 305-332.
- Kadioğlu 2007 Kadioğlu, M., “Die opus sectile - Wandverkleidung der Agora von Hierapolis in Phrygia”, Hierapolis Di Frigia I. Le attività di scavo e restauro 2000-2003, (ed. F. D’Andria – M. Piera Caggia) 413-418.
- Kadioğlu 2012 Kadioğlu, M., “Vorbericht Über die Arbeiten im Gerontikon von Nysa Am Mäander” Jdl 126, Berlin–Boston, 107-154.
- Karakurt 2011 Karakurt, D., Türk Söylence Sözlüğü, Türkiye.
- Kef 2018 Kef, E., “Cinsiyet Algısının Mitsel Kökeni”, Kaygı 31, 22-41.
- Kennedy 2009 Kennedy, R. F., Athena’s Justice, Athena, Athens and the Concept of Justice in Greek Tragedy, New York.



- Kılıç – Eser 2017 Kılıç, Y. – Eser, E., “Eskiçağ Toplularının Mitolojisinde Ölümsüzlük Arayışı (Ölümsüzlük sembolü Olarak Bazı Bitki, Su ve Hayvanlar)”, Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi, IV/XIII /Aralık, 122-156.
- Kılıç – Eser 2018 Kılıç, Y. – Eser, E., “Lohusalık Sendromu (al ana/alkarısı/albastı)’nın Eskiçağ Yakınoğu Toplularının Kùltürlerindeki İzleri: Lilith Gerçeği”, Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi, V.XVII, 29-60.
- Kileci 2022 Kileci, Ş., Kibyra Pantheon’u ve Teritoryumundaki Kùltler, Akdeniz Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi, Antalya.
- Koparal 2014 Koparal E., “Grek Polisi İmgesi ve Değişen Gerçekler: Klazomenai Örneği”, Yerleşim Sistemleri ve Mekan Analizi, Tematik Arkeoloji Serisi (TAS) I, 57-79.
- Korkut – Grosche 2007 Korkut, T. – Grosche, G., Das Bouleuterion von Patara, İstanbul.
- La Torre 2008 La Torre, M., “Marmorausstattung” in Steskal – La Torre 2008, 253-258.
- Lazarou 2022 Lazarou, A., “ Why the Absence of Mythical Representations of the Gorgoneion and Gorgo/Medusa in the Period from 11th to 8th Century BC ?”, Journal of Ancient History and Archaeology 9/2, 116-123.
- Lazarou – Liritzis 2022 Lazarou, A. – Liritzis, I., “Gorgoneio and Gorgon-Medusa”, Journal of Ancient History and Archaeology 9/1, 47-62.
- LIMC IV.1-2 Lexicon iconographicum mythologiae classicae, Eros, Herakles, Artemis Verlag, Zürich und München.
- Lloyd 1986 Lloyd, M., “Divine and Human Action in Euripides’ Ion”, Antike und Abendland 32, 33-45.
- McDavid 2016 McDavid, A., “Renovation of the Hadrianic Baths in Late Antiquity” Aphrodisias Papers 5: Excavation and Research at Aphrodisias, 2006-2012 (ed. R. R. R. Smith – J. Lenaghan – A. Sokolicek – K. Welch), 209-224.
- McKeon 1983 McKeon-Hessenbruch C., Iconology of the Gorgon Medusa in Roman Mosaic, Vol. I-III, Philosophy, Classical Art and Archaeology, The University of Michigan Ph. D. Thesis.
- McKonkey 2021 McKonkey, E., Medusa’s Metamorphosis in Victorian Women’s Art and Poetry, Faculty of Arts, University of Ottawa, Master’s Thesis.
- Magie 1950 Magie, D., Roman Rule in Asia Minor, To the End of the Third Century After Christ, Vol. I. – II, Princeton..
- Manzakoğlu – Berkan 2016 Manzakoğlu-Tuncer, B. –Türkmenoğlu-Berkan S., “Evil Eye Belief in Turkish Culture: Myth of Evil Eye Bead”, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC, April, Vol. 6/2, 193-204.
- Meinel 1980 Meinel, R., Das Odeion, Untersuchungen an überdachten antiken Theatergebäuden, Frankfurt.
- Mighetto – Galvagno 2016 Mighetto, P. – Galvagno, F., “Il Teatro” Hierapolis di Frigia VIII 1, Le Attivita Delle Campagne di Scavo e Restauro 2007–2011 (ed. F. D’Andria – M. P. Caggia – T. Ismaelli), İstanbul, 171-190.

- Milner 1998 Milner, N. P., An Epigraphical Survey in the Kibyra - Olbasa Region, Conducted by A. S. Hall, The British Institute of Archaeology at Ankara (B.I.A.A.) Monograph 24, Oxford.
- Özerol – Okray 2020 Özerol, Z. – Okray, Z., “Yunan Mitolojisinde Medusa’nın Gorgon Dönüştürülmesi ve Öldürülmesinin Töre Mitinin Faucault’a Söylev Analizi”, Cyprus Turkish Journal of Psychiatry & Psychology Vol 2/1, 48-53.
- Öztürk 2016 Öztürk, A., “The Architecture of the Hadrianic Baths in Their Original Phase” Aphrodisias Papers 5: Excavation and Research at Aphrodisias, 2006-2012 (ed. R. R. R. Smith – J. Lenaghan – A. Sokolicek – K. Welch), 195-208.
- Özüdoğru 2014 Özüdoğru, Ş., “Kibyra’dan Hellenistik Dönem’e Ait Yeni Veriler Üzerine Değerlendirmeler”, Cedrus II, 171-188.
- Özüdoğru 2016 Özüdoğru, Ş., “Kibyra’nın Roma İmparatorluk Dönemi Bölgesel Yol Ağları”, Havva İşkan’a Armağan, Lykiarkhissa, Festschrift für Havva İşkan (ed. E. Dündar – Ş. Aktaş – M. Koçak – S. Erkoç), İstanbul, 661-674.
- Özüdoğru 2018a Özüdoğru, Ş., “Kibyra ve Yakın Çevresinin Erken Dönem Yerleşim Tarihçesi”, Arkeoloji, Tarih ve Epigrafi’nin Arasında: Prof. Dr. Vedat Çelgin’in 68. Yıl Doğum Günü Onuruna Makaleler (ed. Murat Arslan – Ferit Baz), İstanbul, 745-764.
- Özüdoğru 2018b Özüdoğru, Ş., “Geç Antikçağda Kibyra”, Cedrus VI, 13-64.
- Özüdoğru 2018c Özüdoğru, Ş., “Kibyra 2014-2016 Yılı Çalışmaları ve Sonuçları”, Phaselis IV, 109-146.
- Özüdoğru 2020 Özüdoğru, Ş., Kibyra, Kibyra Maior / Caesarea Cibyra, Kibyra Kazı ve Araştırmaları Monografi Serisi I, İstanbul.
- Özüdoğru – Dökü 2010 Özüdoğru, Ş. – Dökü, F. E., “Kibyra 2009 Yılı Kazıları”, Anmed 8, 37-45.
- Özüdoğru – Dökü 2012 Özüdoğru, Ş. – Dökü, F. E., “Kibyra 2011”, Anmed 10, 46-52.
- Özüdoğru – Dökü 2013a Özüdoğru, Ş. – Dökü, F. E., “Kibyra 2011 Yılı Çalışmaları”, KST 34-3, 159-170.
- Özüdoğru – Dökü 2013b Özüdoğru, Ş. – Dökü, F. E., “Kibyra 2012 Yılı Kazıları”, Anmed 11, 47-54.
- Özüdoğru – Dökü 2015 Özüdoğru, Ş. – Dökü, F. E., “Kibyra 2014 Yılı Çalışmaları”, Anmed 13, 47-54.
- Özüdoğru – Tarkan 2018 Özüdoğru, Ş. – Tarkan, D., “Kibyra Geç Antikçağ Hamamı”, Adalya 21, 175-210.
- Parapetti 1985 Parapetti, R., “Il Bouleuterion: aspetti architettonici e decorativi”, Studi su Iasos di Caria. BdA Suppl. 31/32, (ed. F. Sisinni), 105-136.
- Peschlow 1983 Peschlow, U., “Zum Byzantinischen Opus Sectile Boden”, Beitrage zur Altertumstrage Kleinasiens, Festschrift K. Bittel, (ed. R. M. Boehmer – H. Hauptmann), 435-447.
- Radt 2001 Radt, W., Pegamon, Antik Bir Kentin Tarihi ve Yapıları, İstanbul.
- RE VII.2 Pauly’s Real-Encyclopadie der Classischen Altertumwissenschaft (Stutgard-München 1893-1980).
- Roosevelt 2021<sup>2</sup> Roosevelt, C. H., Lydia Arkeolojisi, Gyges’ten Büyük İskender’e, İstanbul.
- Röm. Malerei ed. Baldassarre, I. – Pontrandolfo A. – Rouveret A. – Salvadori M., Römische Malerei. Von Hellenismus bis zur Spätantike, Köln.

- Salman – Göncü 2012 Salman, B. – Göncü, H., “Smyrna Bouleuterionu Orkestrası Opus Sectile Döşemesi” *Arkeoloji ve Sanat Dergisi* 140, 123 - 132.
- Scheibelreiter 2008 Scheibelreiter, V., “Mosaik und Opus Sectile Pavimente” in *Steskal –La Torre* 2008, 259-275.
- Scheibelreiter-Gail 2014 Scheibelreiter-Gail, V., “Mosaiken” *Hanghaus 2 in Ephesos, Die Wohnheit 6, Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/9* (ed. H. Thür – E. Rathmayr), 255-271, Wien.
- Sear 2006 Sear, F., *Roman Theaters an Architectural Study*, Oxford.
- Sever-Georgousakis 2022 Sever-Georgousakis, D., “Binding Power of Lead: Magical and Amuletic Uses of Lead in Late Antique and Byzantine Periods”, *Journal of the Turkish Institute of Archaeology and Cultural Heritage*, 199-224.
- Sivri – Akbaba 2018 Sivri, M. – Akbaba, C., “Dünya Mitlerinde Yılan, Snake in the World Myths”, *Folklor/Edebiyat*, cilt 24, sayı 96, 53-64.
- Söğüt 2019 Söğüt, B., *Stratonikeia (Eskihisar) ve Kutsal Alanları*, İstanbul.
- Steskal - La Torre 2008 Steskal, M. – La Torre, M., *Das Vadiusgymnasium von Ephesos, Archäologie und Baubefund, FiE 14/1*, Wien.
- Şenel 1970 Şenel, A., *Eski Yunan’da Eşitlik ve Eşitsizlik Üstüne*, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, No. 307, Ankara.
- Şimşek 2015 Şimşek, C., *Laodikeia Kilisesi, Lykos Vadisinde Hıristiyanlık*, Denizli.
- Tarkan 2021 Tarkan, D., *Kibyra Odeionu, Akdeniz Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Antalya.
- Tarkan – Demirer 2020 Tarkan, D. – Demirer, Ü., “Kibyra Odeionu’nun Çatısına Ait Metal Aksamlar”, *Phaselis VI*, 59-74.
- Tekocak v.d. 2019 Tekocak, M. – Gündüz, R. – Aldemir, C., “Anemurium Odeionu Üzerine Yeni Bir Değerlendirme”, *C. Başaran’a 60. Yaş Armağanı* (ed. V. Keleş - H. Kasapoğlu - E. Ergürer – E. Çelikbaş – A. Yılmaz), Ankara, 521-548.
- Thompson 1950 Thomson, A. H., “The Odeion in the Athenian Agora”, *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 19/2, 31-141.
- Thür 2014a Thür, H., “Rekonstruktion der Bauphasen”, *Hanghaus 2 in Ephesos, die Wohnheit 6, FiE 8/9*, (ed. H. Thür – E. Rathmayr), Wien, 121-139.
- Thür 2014b Thür, H., “Baubeschreibung”, *Hanghaus 2 in Ephesos, die Wohnheit 6, FiE 8/9* (ed. H. Thür – E. Rathmayr), Wien, 29-119.
- Topper 2007 Topper, K., “Perseus, The Maiden Medusa, and The Imagery of Abduction”, *Hesperia* 76, 73-105.
- Villing 1998 Villing, A., “Athena as Ergane and Promachos: the iconography of Athena in archaic east Greece”, *Archaic Greece: New Approaches and New Evidence* (ed. N. Fisher – H. van Wees), London, 147-168.
- Westcoat 2012 Westcoat, B. D., *The Temple of Athena at Assos*, Oxford Monographs on Classical Archaeology, Oxford.

- Wilk 2000 Wilk, S. R., *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon*, Oxford.
- Wilson 2018 Wilson, A., "Earthquakes at Aphrodisias", *Visual Histories of Classical World, Essay in Honour of R.R.R. Smith* (ed. C. M. Draycott – R. Raja – K. Welch – W. T. Wootton), 469-488.
- Yaşar – Söğüt 2019 Yaşar, A. – Söğüt, B., "Stratonikeia Gymnasion Propylon Kilisesi Opus Sectile Zemin Döşemesindeki Bozulmalar ve Malzeme Özellikleri" *Doğudan Batıya 70. Yaşında Serap Yaylalı'ya Sunulan Yazılar* (ed. A. Erön – E. Erdan), 49-63.
- Yegül 1986 Yegül, K. F., *The Bath-Gymnasium Complex at Sardis, Archaeological Exploration of Sardis Report 3*.
- Yılmaz 2009 Yılmaz, O., *Göhlisar İlçesi'nin Coğrafiyası*, Ankara.
- Yılmaz-Kolancı 2020 Yılmaz-Kolancı, B., "Anadolu'da Roma İmparatorluk Dönemi Mimari Bloklarında Medusa Bezemesi", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 40, 81-104.
- Zabrana 2018 Zabrana, L., *Das Odeion im Artemision von Ephesos*, *FiE*, XII/6.
- Zachos v.d. 2015 Zachos, L. K. – Stamou, L. – Leontaris, L. – Soukathos, I., *The Odeum of Nicopolis, Athen*.

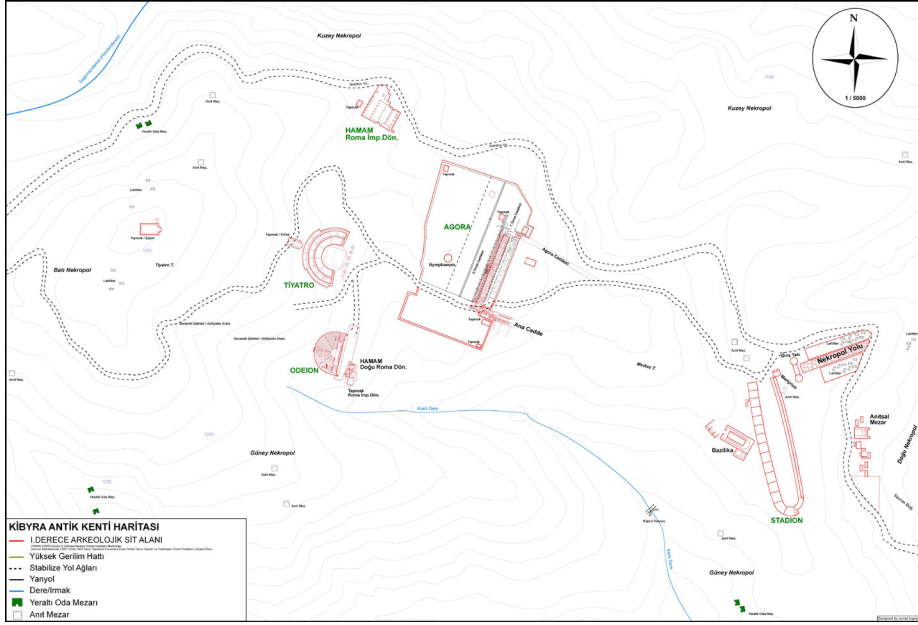


Fig. 1 Kıbyra kent haritası. (Kıbyra Kazı Arşivi)



Fig. 2 Olympeion Odeion ve Basilika Stoa, havadan görünüm. (Kıbyra Kazı Arşivi)

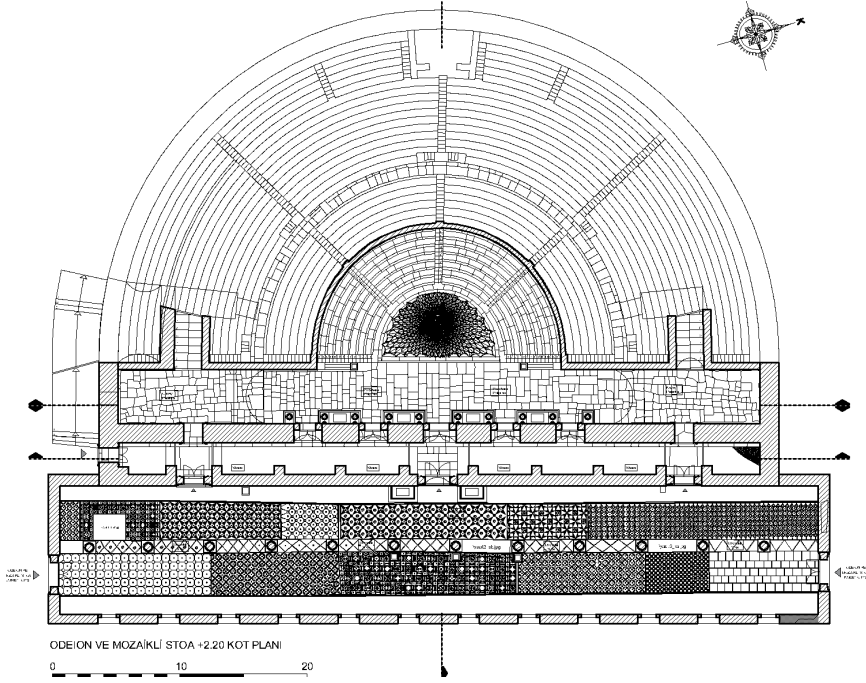


Fig. 3 Olympeion Odeion ve Bazilika Stoa, plan. (Kıbyra Kazı Arşivi)



Fig. 4 İma cavea, orkestra, pulpıtum ve skene frons, genel görünüm. (Kıbyra Kazı Arşivi)



Fig. 5 Pulpitum cephesi opus sectile mimari dekorasyon, konservasyon uygulamaları sonrası genel görünüm. (Kibyra Kazı Arşivi)



Fig. 6 Pulpitum cephesi opus sectile mimari dekorasyon, kuzeyden genel görünüm. (Kibyra Kazı Arşivi)



Fig. 7 Pulpitum cephesi opus sectile güney kapı betimlemesi. (Kibyra Kazı Arşivi)



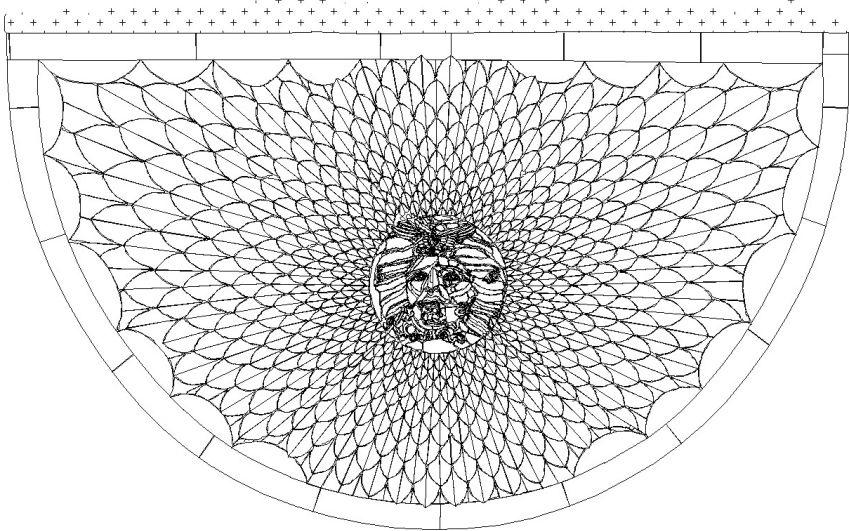
Fig. 8 Pulpitum cephesi merkez kapı. (Kibyra Kazı Arşivi)





Fig. 9 Pulpitum cephesi sütun, başlık ve kaide detayları. (Kıbyra Kazı Arşivi)

### PULPITUM CEPHE ÇİZİMİ



OLYMPEION ODEION  
ORKESTRA - OPUS SECTILE AIGIS ÇİZİMİ

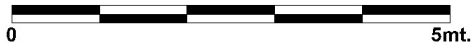


Fig. 10 Orkestra döşemi opus sectile Aigis ve Pulpitum cephesi çizim. (Kıbyra Kazı Arşivi)



Fig. 11 Pulpitum cephesi ve skene frons 1. kat, restitüsyon. (Kibyra Kazı Arşivi)



Fig. 12: Medusa'nın keşif anı ve yangın izleri. (Kibyra Kazı Arşivi)



Fig. 13 Orkestra, havadan görünüm. (Kibyra Kazı Arşivi)



Fig. 14 Orkestra zemin döşemi opus sectile Aigis, genel görünüm. (Kibyra Kazı Arşivi)

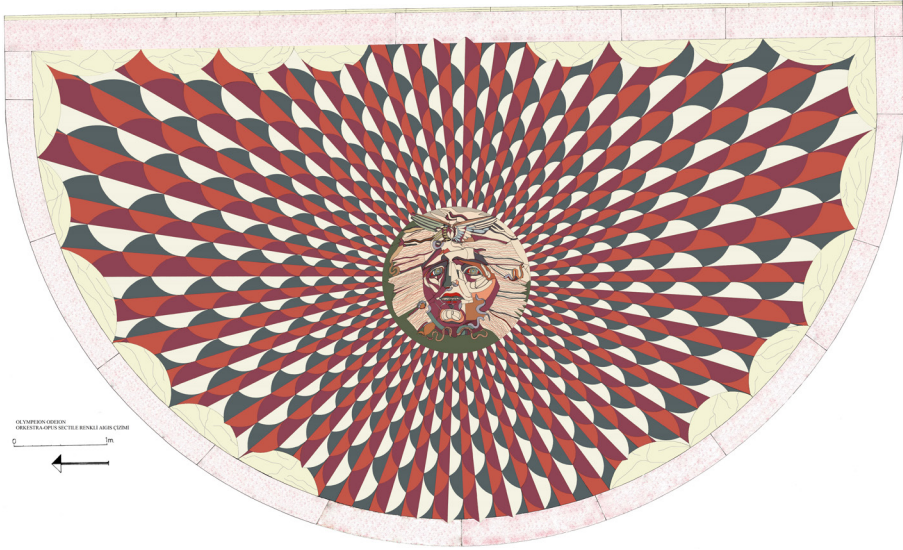


Fig. 15 Orkestra zemini opus sectile Aigis, renklendirilmiş çizim. (Kıbyra Kazı Arşivi)



Fig. 16 Emblema Medusa başı. (Kıbyra Kazı Arşivi)



Fig. 17 Medusa başı, kanatlı başlık, detay görünüm. (Kıbrya Kazı Arşivi)



Fig. 18 Aigis'i oluşturan pullardan detay görüntümler. (Kıbrya Kazı Arşivi)



Fig. 19 Bazilika Stoa mozaik yazıtları. (Kıbrya Kazı Arşivi)

