

ANTİK ASUR RÖLYEFLERİNDE DESPOTİK İKTİDARIN POLİTİK ŞİDDET BİÇİMLERİ

Hakan DALOĞLU

Tarih, Bir İktidar Yoğunlaştırıcısıdır.

P. M. Foucault

*İmparatorun imgesi, imparatoru gördükten sonra
onu yine görmek isteyecek bir kişiye
şöyle seslenebilir:
Ben ve imparator biriz.
Çünkü ben ondayım, o da bendedir:
'Bende gördüğünü onda da görürsün;
onda gördüğünü bende de aynen görürsün.'*

*Her kim ki imgeye saygı gösterir,
o imge yoluyla imparatora da saygı göstermiş olur:
Zira imge imparatorun biçimi ve görüntüsüdür.*

Athanasius, Adv. Ar. III, P.G. 26, 331 AB.

*Beni adımla çağıran ve hükümdarlığımı
dört bir yandaki krallarınkinden
üstün kılan efendim Asur... Amansız silahını
benim gururlu kollarıma bıraktığında
ülkeleri ve dağlık yerleri fethetmemi,
işgal etmemi ve yönetmemi emretti.
Efendim Asur'un desteğiyle
her yöne doğru ilerlemeyi sürdürdüm,
birliklerimle en yüksek dağları aştım
ve hiç düşman yoktu.*

A.K. Grayson, Asur Kral Yazıtları,
Cilt II (Wiesbaden, 1976, No. 543)

Tarih ve sanat; tıpkı ritüeller, kutsallaştırma ayinleri, cenaze törenleri, mitoslar ya da söylence anlatıları gibi bir iktidar yaratıcısı ve bir iktidar yoğunlaştırıcısıdır. Gerçekten de tarihinin söyleminin, gerçeklik içerisindeki iktidarın hem doğrulanmasını hem de güçlendirilmesini sözlü ve yazılı olarak sağlamak zorunluluğundan yola çıkarak sanatın da böylesi bir işlevi olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü sanat; günün gerçeği olarak yaşadıklarımıza, insansal pratiğe, topluma ve yaşama sıkıca bağlı olarak oluşan sosyo-estetik bir ilişkidir. Tarihe düşülen görsel kayıtlar olarak yapıtlar; insanların bilinçlerinde, kendi gerçek yaşamları içinde, gereksinim olarak istekler ve zorluklarla karşı karşıya kalışlarına bağlı olarak oluşmaktadır. Çünkü imgeler dünyaya ilişkin belli bir bilincin görsel dönüşümleri olarak aynı zamanda insan bilincinin estetik ürünleridir ve maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belirli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde, belli bir işlev görmesi için inşa edilen temsil-nesnelerdir. Ancak estetik ilişkilerin tüm ustalığına ve yetkinliğine rağmen izleyicinin bakışını şiddet imgelerinin politik öznesinden uzaklaştıramayacak *göstergeler* içeren yapıtlar vardır. Söz konusu olan bu *gösterge-yapıtlar*; bir gerçekliğin, olgunun ya da kavramın kendi reel düzleminde değil de başka bir gerçeklik düzleminde ifade edilmesini sağlayan simge ve işaretlere sahiptir. Heidegger'in öne sürdüğü ancak Aristoteles ve öğrencisi Theophrast'a dayanan görüşe göre; sanat yapıtı; -insanın öne sürdüğü ve meydana getirdiği anlamındaki- Grekçe; *'tekhne onta'*; yapma var-olandır. Bu bağlamda sanat-dışı bilginin, (yapıtın betimlediği gerçekliğin) dış dünyanın reel gerçekliği değil, yeniden üretilmiş bir gerçekliğin dönüştürülmüş bilgisi (hakikat) olması nedeniyle sanat eserinde konu değil, anlamın ön planda değerlendirilmesinin gerekliliği unutulmamalıdır. Çünkü anlam, bizzat sanat eserinin *kendinde* olarak, fiziksel-toplumsal bir gerçekliğe dair bir anlamı semiyotik bir bağlılıkla ancak öznel bir bilgi olarak birlikte ortaya koyabilir. Gerçekten de birçok önemli tarihsel olay, estetik biçimlendirme sayesinde insanlığın hafızasına kaydolmuş; sanatsal işçilikle yoğunlaşması sayesinde de asırlar boyu insanları etkileyebilmiştir. Böylelikle bir yapıtı oluşturan plastik ve görsel öğelerde sanat dışı alanlara; despotik iktidarın Asyatik tarımsal üretimde oynadığı rolü ve politik şiddetin estetik biçimlere yansımalarını; Asurluların anıtsal yapılarını (Ninova, Asur, Nimrud, Horsabad vb.) süsleyen duvar rölyeferinde bulmaktayız. Bilhassa söz konusu rölyeferler, Asur'un yeniden doğuşu döneminde çarpıcı bir boyut taşımaktadır. M.Ö. 934-841 döneminde, I. Ashur-dan'ın (M.Ö. 1179- 1133) torunu olan II. Ashur-nasir-pal (M.Ö. 1050-1031), yeniden canlandırdığı ikinci imparatorluk zamanında Kalah (Nimrud) kentini kurarak

kralların rölyeferiyle süslü bine yakın odası olan bir saray inşa ettirmişti. Sarayın kireç ve kaymaktaşıyla ördükleri kalın ve yassı duvarlarına ise çokça savaşları ve avcılığı içeren konuları oyduymuştu. Nitekim Eva Strommenger, Asurluların saray rölyeferinde çoğunlukla askeri propagandaya dayalı temaları kullandıklarını ortaya koymasının yanı sıra aslında Asur sanatının günlük yaşama bakışının son derece sınırlı olduğuna da dikkatimizi çekmektedir. Nedenselliğini açıklamak için Asur'un estetik zalimliğinin altındaki insaniyetsizliği vurgulayarak bu sanatta, insan figürlerinin sadece temsili olarak yer aldıklarını belirtmektedir. Rölyeferde görülen figürler tıpkı kuklalar gibi kimliksiz, özdeş maske yüzlere sahiptir. Sanki Asur taş oyma (*Glyptique*) ustasının kralına karşı hürmetkâr üslubu, kralın askerleri içinde geçerli olan bir itaatkârlığın insaniyetten uzak bir yansımasını imlemektedir. Dikkatle bakıldığında ayrıca betimlenmiş figürlerde modelin karakteristik şahıslanma özelliklerinin olmadığını, bunun yerine figürlerin tamamen dondurulmuş, taşlaşmış olarak yontulduklarını da görmekteyiz. Öyle ki kıyafetlerine kadar aynı olan figürlerin (üzerinde kitabesi bulunmayan heykelin ya da rölyefin) hangi kralı gösterdiğini tayin etmek zordur. Fransız Arkeolog Andre Parrot'ya göre de adeta bu taşlaşmış dondurulmanın sebebini; Asurlu sanatçıların hükümdarların kesin emirleri ve sıkı gözetimleri altında çalıştırılmalarına yorumlamaktadır. Zira savaşlardaki başarılarını ve bu harpler için uygun bir ön çalışma niteliğinde olan vahşi hayvan avındaki ustalıklı betimlemeleri, güzel itkisinden çok -bunu amaçlamış olduklarını kanıtlayacak bir ipucundan yoksunuz- estetik açıdan; yücelik (*sublime*) ile birlikte korkutma, irkiltme boyutlarına sahiptir. Belki de bu anlamda en çarpıcı örneklerden biri de, *Aslan Avından* bir sahne de görülmekte olanıdır. Resmin üst düzeydeki şiddetine karşı koymak ve ilgisiz kalmak son derece güçtür. Öncelikle resimde, soldan sağa koşan iki ata karşılık, sağdan sola doğru atılan güçlü ve saldırgan aslan imgesi ile karşılaşırız. Atın üzerindeki savaşçı, mızrağını aslanın ağzından geçirip boğazına soğukkanlılıkla saplamaktadır. Üstelik av hayvanının hem de aslan gibi öldürücü bir kaba gücün hakkından gelinmesi, erkek kimliğinin de bir narsistik göstergesi olarak algılanabilir. Bir an için gözlerimiz rölyefin merkezindeki dramatik nokta da toplanır; mızrağın aslanın ağzına şiddetle saplandığı noktaya... (**Resim 1**)

Leo Bersani'nin '*Şiddetin Formları: Asur Sanatı ve Modern Kültürde Anlatı*' adlı incelemesine göre bu dramatik nokta, çift bakışlımlı olarak iki anlamı içerisinde barındırmaktadır. Her şeyden önce askerin sağa doğru hareketinin devamlılığı söz konusudur ki, bu nokta da sonuç olarak savaşçı ve aslan arasındaki şiddetli çarpışma anının resmedilmesi önemli değildir. Önemli olan nokta; çarpışma anı ve hareketin, sağa doğru resimde gösterilen çarpışma koşuluna rağmen, süreklilik gösteren bir devamlılık durumudur... Çarpışma sonucu atın ilerlemesine karşılık aslanın hareketinin kesin bir şekilde duraksaması (yakalanmış bir hareket anı; enstantane); dondurulmuş bir karenin anlık bir sekansının görselleştirilmesidir. Yakalanmış, başka bir deyişle dondurulmuş olan bu hareket (aksiyon), izleyicinin bakışını şiddet öznesinden biçimsel ilişkilere çeker. Bundan dolayı Asur sanatçıları, konuları görsel yorumlama da -biz buna tema aktarımı da diyebiliriz- eşsizdirler. Bir diğer aslan avıyla ilgili betimlemede kralın bıçağını aslanın yelesine sapladığı ve diğer aslan savaşçısının da aynı hedefe saplanan mızrakları, şiddetin bu dondurulmuş anlık görünümünü tekrarlamaktadır. (**Resim 2**) Avlanma konulu rölyeferde Bersani'nin ve Dutoit'nin özellikle ifade ettikleri ortak nokta; ıstırap ve acı ifadeleri her zaman kurban olan hayvanın betimlenmesine odaklanır. Burada avcının psikoza bir karşıtlık değeri olarak kendi şiddetinden etkilenmediğini ortaya koymaktadır. Rölyeferdeki kompozisyonlar izleyiciyi hiçbir koşulda estetik bir durgunluğa götürmez, aksine katliamcı ya da savaşçı olarak izleyiciyi bir çeşit estetik şiddete katılmaya veya katlanmaya çağırır. Kralın bir avcı olarak soğukkanlı canılığı ve kurbanın acı ve ıstırap dolu görünümü arasındaki zıtlık keskin bir estetik vurguya sahiptir. Sadece avcının görülmeyen heyecanı ya da heyecansızlığı bir yana, garip olarak avcının pozisyonu nasıl olursa olsun üzerine doğru gelen geniş, güçlü ve kütleli hayvanın ağırlığından etkilenmemiş olarak görünmesi hayli dikkat çekicidir. Avcı olmanın dışında insanın, aslanın saldırısını böylesi bir soğukkanlılıkla

karşılamaşının betimlenmesi neticesinde söz konusu rölyef, insanoğlunun doğa üzerindeki otoritesini sembolleştirmektedir. Kısacası bu noktada antik Asur rölyeflerinde; sık sık kralın aslana öldürücü darbeyi indirme esnasında korkusuz ve soğukkanlı olarak ifade edilmesi, tüm rölyeflerde vazgeçilmez bir resimsel kodlama olarak karşımıza çıkmaktadır. Bersani ve Dutoit'e göre de; Asur sanatında kralın gururlu ve narsistik tavrı ve diğer avcılarının ifadesiz, kayıtsız şiddetleri; antik Asur'un güç ve kraliyet saygınlığı hakkında aydınlatıcı olmakla birlikte, insanın doğa üzerinde eşit olmayan otoritesinin sert bir dille yazılmış manifestosudur. **(Resim 3)** Çünkü bu manifestonun altında doğaya bakışımızı nasıl formalize ettiğimiz ve de insanın doğaya dönük tinsel biçimlendirmeleri nasıl simgeleştirdiği yatmaktadır. Çünkü hayvanlardaki doğal avlanma güduları Brenner'e göre duygusuz bir yok ediciliktir. Çünkü gözlemler doğuştan ve düşmanca olmayan filojetik av saldırganlığından ileri gelen yok edici saldırganlığın varlığını ortaya koymuştu. Brenner'e göre bu varlık durumunun anlamı, beslenme ve kendini koruma amacıyla canlı bir yapıyı yok etmektir. Fakat bu yıkıcı bir saldırganlık değil, doğal bir eylemin dürtüsel belirtkeleridir. Bu noktada insanın düşmansı saldırganlığı ile hayvanın doğal filojetik av saldırganlığı arasındaki şiddet ilişkisinin özünde fark gözetilmelidir. Sonuçta insanın şiddet uygularken bir süje olarak anlamlandırma konusunda kendi değer yargıları -psişik yargılar, politik, ideolojik ve felsefi yargılar, ekonomik faydacılıkla oluşan yargılar- vardır ve bu değer yargıları ile de hareket etmektedir. Asur rölyeflerindeki zafer kutlama betimlemelerinde düşmanlarını yenilmiş ve küçültücü olarak resmetme zihniyetleri; aslında kendi değer yargıları doğrultusunda neyin yıkıcı ya da yapıcı şiddet olduğu konusunda taraflılık ortaya koymaları açısından da değerlendirilmelidir. Asurluların bol, ürpertici savaş ve avlanma sahnelerini tarihçiler nasyonalistik, emperyalistik ve şiddet insanları olarak onaylarlar ve bu konuda fikir birliğine varırlar. Bersani ve Dutoit, modern analojik bir değerlendirme yaparak Asurluların sanatlarında kendilerini yüceltmeleri ile narsistik açıdan Hitler'in tavrılarının, iktidarı temsil eden antik liderin narsistik tavrı ile örtüştüğünü vurgulamışlardır. Kral ya da Führer; nasyonal kimliği içerisinde narsisizm ile saldırganlığın gaddarlığıdır. Çünkü narsisizm ile saldırganlık beraberce ve büyük bir yetki ile insanın duygusal yaşantısını yönetirler ve analistler muhtemelen bu gerçeğin ancak çok az farkındadırlar. Y. Erten ve C. Ardalı'ya göre; öz değerlerimizi onarmak, değerimizi kendimize ve çevremize kabul ettirmek için, saldırganlığın savunma işlevlerine başvurulur, onların korunmasına sığınılır. Bu onarma için oluşan saldırganlık aşırı olabilir. Narsisizm, nazik bir eşitlikle dengeyi devam ettirmek için, saldırganlığı gerektirir. Saldırganlık, narsisizmin emrindedir ve hiçbir zaman hizmette kusursuzluk etmez.

Eylemin kendiliğinden (spontan) devinimine rağmen Asur savaşçısının bedeni ve silahı ayrıca bir başka boyutu da imlemektedir. Burada silah-beden ilişkisinin zamansal bir disipline uyarlandığını görmekteyiz. Çünkü Asur sanatında disiplinli bir vücut, etkin bir hareketin desteğidir. Burada bedenlerin silahlarla olan aletsel şifrenmesi olarak adlandırabileceğimiz bir olgu ile karşı karşıyayızdır. Kısacası rölyeflerin nasyonal bir kimlik içerisindeki saldırgan tavrını, rahatlıkla Asur askerlerinin betimlemelerinden çıkarsamaktayız. Savaşçının tereddütsüz mekanik-insan tavrıları içerisindeki bedeni konumu, duygusallıktan uzak anatomik-kronolojik bir davranış şeması içerisinde. Bir başka deyişle burada söz konusu olan; eylemin zamansal yoğunlaşmasıdır. Askerin vücudu ona öğretildiği gibi dik ve gururlu konumunu bozmamaktadır. İşte size ideal asker görüntüsü, daha doğrusu bedensel bir onur retoriği... Onur retoriğinin altında yatan olgu ise toplumsal narsisizm ve itaatkârlıktır. Biz burada Fransız antropolog ve sosyolog Michel Foucault'nun itaatkâr bedenler dediği politik şiddetin varlığını sezeriz. *İtaatkâr Bedenler*, La Mettrie'nin *makine insanı* aynı anda hem ruhun maddeci bir indirgenişi, hem de genel bir terbiye teorisidir; bunların merkezinde, çözümlenebilir bedene, yörgülabilir bedeni ekleyen itaatkârlık kavramı hüküm sürmektedir. Foucault'ya göre de gerçekten beden bu kadar zorlayıcı ve baskıcı kuşatmaların kesinlikle ilk kez nesnesi olmuyordu; beden her toplumda tıpkı Asur toplumunda

olduğu gibi ona zorlamalar, yasaklar veya zorunluluklar dayatan çok sıkı iktidarların içine alınmıştı. Burada bedensel itaatkârlığın amacı; vücudu zamansal emirlere uyarlamanın başka bir biçimidir. Böylelikle zaman, bedene nüfuz etmekte ve onunla birlikte iktidarın tüm kılı kırk yaran denetimleri de kendini göstermektedir. Asur sanatında disiplinli bir vücut etkin bir hareketin desteğidir. Askerlerin kaslarının gerilmesi ve kan dolaşımının yoğunluğu, katı vücut hareketlerindeki sert disiplin, hem düşmana hem de kendine uygulanmış politik bir şiddetin varlığını kanıtlamaktadır. Bu noktada katı ve sert bedenler, çok kesimli bir makinenin (iktidar çarkının) bir parçası olarak oluşmuş kültürel bir gaddarlığı temsil etmektedir. Dolayısıyla hiçbir şey iktidarla şiddetin iç içe geçmesinden daha yaygın değildir. Emirlerle itaat edilmeyen bir yerde şiddet araçları yararsız olduğundan her şey şiddetin arkasındaki iktidara dayalıdır. En zorbaca tahakküm biçimi, efendinin sayıca daima kendinden daha fazla olan köleler üzerindeki egemenliği bile, yalnızca zor araçlarının üstünlüğüne değil, iktidarın örgütlenmesindeki üstünlüğüne, kısacası efendilerin örgütlü dayanışmasına dayalıdır. Çünkü iktidar örgütlenmesi olmadan ya da açıkçası kendisini destekleyecek başkaları olmaksızın tek bir insan asla şiddeti başarıyla kullanacak kadar iktidara sahip olamaz. Bu nokta da her şey egemenlik ve kölelik bağıntılarını göstermektedir. Engels'e göre de nitekim yönetilenler ve sömürülenler her zaman yönetenler ve sömürenlerden daha kalabalık olmuştur, buna karşın gerçek şiddet yönetenlerde ve sömürenlerdedir; öyleyse iş, tüm şiddet kuramının çılgınlığını ortaya dökmeye kalıyor.

Asur imparatorluğunda vahşet geleneğinin bir devamlılığı olarak II. Ashur-nasir-pal'de ardından gelen tüm Asur kralları gibi gaddarlıktan zevk alma özelliğine sahipti. Nitekim Daniel David Luckenbill'in 1926 yılında yayınlanan *Asur ve Babil'den Tarihsel Antik Kayıtlar* adlı eserinde; isyan edip Yeni Asur Devleti'nin valisini öldüren bir kent hakkındaki kayıtlarda, II. Ashur-nasir-pal'in (M.Ö. 884-859) mutlak bir güçle yaşam ve ölüm konusunda her şeyi yapabilme yetisini açıklamaktadır. Yazıtta kralın buyruğuyla gerçekleştirilen şiddet dolu eylemler peş peşe sıralanır: '*Kentin kapısına bir sütun yerleştirdim ve bana karşı isyan eden şeflerin derisini yüzdürüp, sütunu onların derileriyle kaplattım. Kimilerini sütunun içine kapattırdım, bazılarını da kazığa oturtup sütunun etrafına dizdirdim. Kentin içinde birçoğunun derisini yüzdürüp duvarları deriyle kaplattım. Kraliyet memurlarına gelince, kollarını, bacaklarını kestirdim.*' Ayrıca yirmi beş yıllık bir terör yönetiminin görsel ve yazınsal vahşet kayıtlarını bırakan I. Ashur-nasir-pal (M.Ö. 1050- 1031), bazen de kulak ve burunları kestirip öbekler oluşturuyor, gözleri çıkartıyor ve fethedilen kentlerin bahçelerinde ağaçlara ve bağlara, iğrenç ve çürük meyveler gibi kesik kafaları bağlatıyordu. Özellikle kötü bir Asur buluşundan söz ederken, yaşayanlardan bir sütun yaptım (!) diyerek canlı esirleri üst üste yığıp, üzerini sıvatıp bir sütun elde ediyordu!... Tüm bu akıllılıkla delilik sınırında gezinen vahşet, Nietzsche'nin öne sürmüş olduğu gibi doğadan değil, iktidar isteminden kaynaklanmaktadır. İktidar ise gelişimin doğasında mevcut olan bir olgu olduğundan dolayı, bu her zaman belirli coğrafyaların ve yerlerin tarihini oluşturmıştır.

Bir eski çağ halkı olan Asurlular, Doğu-Batı arasındaki ticaretten faydalanarak topraklarını genişlettiler ve Mezopotamya'da sulama ve sulamanın bölgesel iktidar etkileşimleri içerisinde yer aldılar. *Toplumdan Güçlü Bir Devlet, Oryantal Despotizm, Despotik Güç, Total ve Zalimane*, tanımlamalarıyla birlikte hidrolik tarımın merkezi-emperyal ve zirai-yönetimsel bir despotizmi gerekli kıldığını düşünen Karl August Wittfogell'in savına göre; -Mezopotamya'da devletin örgütsel üstünlüğünü despota ve bürokrasisine dayandırarak- bütün nehir sistemi boyunca iktidarın ele geçirilmesinin sosyolojik mekanizmasının basit ve inandırıcı boyutlarını, -1957'de yayınlanan *Oryantal Despotizm: Mutlak Gücün Karşılaştırmalı İncelemesi*'nde- ortaya koymuştu. Buna göre zaman içinde zorunlu işbirliğinin iktidar teknikleri aracılığıyla, bugün, iktidarın öncü ucu olan çoklu iktidar-aktör uygarlıkların, yerini tahakküm imparatorluklarına doğru yer değiştirdiğini bilmekteyiz. Böylelikle artık savaş liderlerinin hükümdarlıklarını

krallıklara dönüştürüp pekiştirdiklerini de anlıyoruz. Bazı otoriteler bunların Akad'lı yani Kuzeyli Samiler olduklarını göstermektedir. Nitekim militarizmin büyümesini anıtsal rölyeplerde; özellikle Akad sülalesinin kurucusu Büyük Sargon'un (M.Ö. 1860- 1850) torunu olan Naram-Sin (M.Ö. 1830-1815) adına Susa'da yapıldığı tahmin edilen anıtında da görmekteyiz. Rölyepte yengin çıkmış kralı, düşmanının vücudunu çiğnerken, öteki düşmanları ise kendisinden acıma dilerken betimlemektedir (**Resim 4**). E. H. Gombrich'e göre; bu anıtların arkasındaki düşünce, olasılıkla zaferlerin anısını canlı tutmak değildi sadece. Hiç olmazsa ilk zamanlarda, imgelere duyulan eski inanç belki bu imgeleri yaptırımları ve seyredenleri etkiliyordu. Anıtları yaptıran tarihsel kişi, alt edilmiş düşmanın boynuna ayağını basmış kralın imgesi var- olduğu sürece, boyunduruk altına alınan kabilenin bir daha başkaldıramayacağına inanılıyordu. Sonraları bu anıtlar kralın savaş seferlerinin tam bir resimsel öyküsüne dönüştü. Savaşın organize şiddetini betimlemede Asurlu sanatçılar yetkin bir enstantane ustalığı göstererek, kalabalık savaş sahnelerinde sıklıkla süper-empoze form anlayışını kullanmışlardır. Süper-empoze biçimlerin teğet (*tangential*) ilişkisinin doğurduğu *modüler* ilişkinin bir sonucu olan *modülasyon*; bir biçimden diğerine geçerken teğet olarak birbirlerine biçimsel uygunlukla kenetlenme ve çakış/tır/ma yöntemidir. Eklenerek oluşan yeni biçimler, heykeltıraşın bilincini daha yoğun bir şekilde kullanmasını sağlar. Çünkü yontarak yapılan böylesi bir ekleme düşsel bir tasarıdır ve böylesi bir yöntem ayrıca figürleri katılaştırmakla kalmaz, aynı zamanda onlara yapısal bir nitelik de kazandırır. Bu açıdan Asur rölyefinde temsil-ifade, aynı zamanda beden yapısı bir niteliğe kavuşturulmasını içermektedir. Biçimlerin ve kompozisyonun birliğini sağlayan söz konusu yöntem için en çarpıcı örnek, M. Ö. 667 tarihli rölyepte yer alan bir savaş sahnesidir. Kral Ashur-bani-pal'in (M.Ö. 669- 631) emri ile bir şehrin surlarına taarruz eden askerlerin mücadelesini gösteren bu kabartmada, merdiven dayamak suretiyle yüksek surlara çıkmaya uğraşan Asurlu atılgan askerleri görmekteyiz. Merdivenden tırmanan Asur askerlerinin yanı sıra bir grup az sayıda düşman askeri de vurulup surlardan aşağıya düşmektedirler. Aksiyonda çarpıcı olanı hemen fark ederiz; bir Asurlu asker merdivenden çıkarken, surları koruyan düşmanın ise tam tersi istikamette aşağıya doğru düşüşünü gösteren betimlemenin kurgusu, özellikle ilginç bir birleşim (kombinezon) yaratmaktadır (**Resim 5**). Burada aksiyon içinde olan iki figür; düşen ve tırmanan, birbirlerine bitleştirilmiş olan bir modüler eylem anının karşıtlığını imlemektedirler.

Asurlular savaş betimleyen resim-betilerle; hem askeri alandaki başarılarını belgelemek, hem imgenin büyüsel gücüne başvurmak suretiyle bölgenin kralıklarını ve kentleri kontrol altına almak, hem de dış akınları ve içten Asur ülkesine karşı düzenlenen komploları kontrol altına alabilmek için duvar rölyeplerine; Asur askeri gücünün üstün niteliğini yansıtmak istiyorlardı. Böylelikle politik anlamda egemenliklerini düşmanlarına kanıksatmaktaydılar. Gerçekten de imparatorluk döneminde uygulanan savaş yöntemleri hakkında çok önemli ayrıntılar ve bilgiler verilmiştir. Bu tür seferleri betimleyen son derece ayrıntılı sahnelerin bulunduğu duvar rölyeplerinde kuşatma altındaki kenti yavaş yavaş istila etmek için kullanılan sayısız askeri strateji resmedilmiştir. (**Resim 6**) Nitekim rölyepler şiddetli savaş sahneleriyle doludur; tünel kazın, kentin sur duvarlarını yıkmak için uğraş veren, kale kapılarına kütükle saldıran askerlerle, Asur'un askeri üstünlüğü dramatik bir biçimde vurgulanır. Burada kuşatma altındaki kente yapılan saldırı tekniklerini içeren betimlemelerde, II. Ashur-nasir-pal'in kral yazıtlarında savunması çok iyi olan Kaprabu kentini nasıl kuşattığı ve istila ettiği bire bir olarak anlatıldığı gibi resimlendirilmiştir. Ancak en dramatik betimlemeler savunması son derece güçlü olan Lachish kentine karşı düzenlenen seferin anlatımıdır. Bu çok önemli saldırı, üç metre yüksekliğinde ve Ninova'daki Güneybatı sarayının soldan sağa bütün salon duvarlarını dolduran bir taş levha üzerine kazıma-yontma metoduyla rölyeflendirilmiştir. Dönemin kuşatma stratejileri, askeri organizasyonun Asur'da ne denli kalabalık ve güçlü olduğunun altını çizmekle birlikte rölyeplerde yer alan betimlemeler ile savaş sonrası kent halkının çektiği acılar detaylarıyla

anlatılmaktadır. III. Ashur-nazir-pal çağına ait bir rölyefte de, örgütlenmiş bir savaş seferinin tüm olaylarını, karargâhları, nehirleri aşp kalelere saldıran bütün orduyu, askerlerin yemek molasını dahi inandırıcı sahneler olarak görebilmekteyiz. (**Resim 7**) Tıpkı iki bin yıl öncesinin belgesel bir filminin gösteriminde olduğu gibi, seyrederken daha dikkatli baktığımızda meraklandırıcı bir olguyla karşılaşırız: Rölyefte canlandırılan o korkunç savaşta bir çok ölü ve yaralı verildiği halde içlerinden bir tanesi bile Asurlu değildir!... Gerçekten de savaş betimlemelerini içeren rölyeflerde askeri alandaki yenilgiler ve bozgunlar görmezden gelinirdi. Bilhassa burada nasyonalistlik yapısı itibariyle objektif olmaktan uzak bir narsisizmin yüceltildiği bir propaganda sanatının izlerini bulmaktayız. Ancak elbette eski bir boş inancın egemenliğinin itkisiyle basit bir resimden daha çok şey olduğuna inanmalarının da tesirini göz ardı edemeyiz. Yaralı ve yenilmiş bir Asurluyu betimlemeyerek hiçbir zaman yenilmeyen bir Asur imgesi yaratmak için başvuru bu kaçınma, bu eğilim, çok uzun bir gelenek olarak binlerce yıl hiç değişmeden sürdürüldü. Çünkü Mezopotamya'da sanatçılar despotik zalimin iktidarında güçlü görünmesi için bilhassa imgenin iktidarını da sağlamak zorundaydılar. Öyleyse imgenin iktidarı nedir? Fransız düşünür Louis Marin'e göre; iktidar her şeyden önce, bir şeyin ya da birinin üzerinde bir eylemi gerçekleştirme durumunda olmasıdır. Sözcüğün en kaba ve en genel anlamıyla kuvvet yetisiyle donanmış olmak, harcanmayan ama insanı harekete geçiren bir güç birikimine sahip olmaktır. İktidar herhangi bir şey yapabilme kudretidir ve kudret aynı zamanda iktidarın kurulmasına tekabül eden bir anlama sahiptir. Zira iktidar, yasadır ve imgenin iktidarı, yasayı sözcüğün en güçlü anlamıyla onun yaratıcısı olarak kurar. Çünkü imge yaratıcıdır, zira ilerletme, kurma ve güvence altına alma etkisine sahiptir. Onun çift yönlü etkileşim, yani hazır bulunmayan veya ölünün -kahramanın- temsili ve bakış öznesini heyecan ve anlam içine yerleştirerek kendini gösterme bağlamında imge, aynı zamanda gücün bir gereç haline gelmesidir; kudretin hem aracıdır hem de iktidar olarak kurulmasıdır. Kısacası imge, *yapmak* ve *harekete geçmek* edimleriyle gücü kudrete dönüştürür ve kudrete *değer katarak*, onu zorlayıcı, zorunlu ve meşru bir duruma getirerek iktidara dönüştürür. İmge bu dönüşümü gerçekleştirirken tıpkı bir gemiyi suya indirir gibi, güce anlam kazandırır. İmlerin kavram temsilcileri olarak bilişsel değerleri düşük olmasına rağmen duyuşsal ve estetik değerlerinin yüksek olması dolayısıyla imge, gücün söz konusu temsilcilerini; bizler, dünyaya geç gelmiş olanlar, yorumcular, ancak imgenin gücünü, etkileri dolayısıyla tanıyabiliriz. Öznenin kendini mutlak seyre dalacağı fantastik bir imge olmasının ötesinde her güç mutlaklığa eğilim gösteriyorsa, söz konusu iktidarlarda imge, bir eksikliğin sonsuzluğunun dönüşümünü sağlamaktadır. İmge, kendi özünde bir hiç olmasına rağmen, kendisine bakanın ve onu yitirmemek için bakmadan duramayanın arzusunun eksiksiz kudretine sahiptir. Fakat gene de tarih öncesi insan, iktidar ilişkilerini istikrarlı bir biçimde kurumsallaştırmamıştı; sınıflardan, devletlerden ve hatta elitlerden haberleri dahi yoktu. Doğal olarak eğitilmiş olmadıkları gibi bizim anladığımız anlamda bir tarihleri de yoktu. Kısacası ne iktidar ne de tarih vardı. İktidar ve tarih ancak antik kentlerin doğuşuyla gerçekleşecekti. Çünkü temsilen kent devletini biçimlendirme de büyük bir potansiyele sahip olması nedeniyle özü itibariyle temsil; politiktir. Politiktir diyoruz çünkü görme duyusu insanoğlunun elindeki önemli araçlardan biridir ve bu araç gerçekliğin hem açıklanmasında hem de denetlenmesinde kullanılmaktadır. Gerçekten de yeni kent toplumunun en önemli özelliği bu toplumun ataerkil-majist egemenlik ilkesine dayalı olmasıdır ve bu yeni yaşamın ve yaratıcılığın kaynağı; toprağın üretkenliği değil, devletin kendisidir. Devlet ise toplumsal yaşamda erkek egemenliğini, dolayısıyla kaba güç ve iktidara dayalı olarak doğanın ve insanın denetim mekanizmasını temsil etmekteydi. Bu anlamda ataerkil sistem sömürücüydü; ruhsal mekanizması ise korku, dehşet ve boyun eğmeden ibaretti ve bu özelliği itibariyle şiddetin ve kaba güç felsefelerinin kökene dair gelişimi ve başlangıç noktasını ifade etmekteydi. Lewis Mumford, kentin yaşamını yöneten yeni ilkeyi şöyle özetler: 'Her biçimde iktidar uygulamak, uygarlığın özüydü'; kent mücadeleyi, saldırganlığı, egemenliği, fethi dışa vurmanın pek çok yolunu buldu. *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri* adlı eserinde ise Erich

Fromm'a göre; 'kentlerin buldukları yeni yollar zorlu, etkili, çoğu kez sert hatta sadistçeydi. (...) *Yaptırdıkları anıtlarda ve kişisel kahramanlıklarıyla ilgili yazılı tabletlerde, baş tutsaklarını kendi elleriyle kötürüm etmek, işkenceden geçirmek ve öldürmekle övünüyorlardı*' diyerek, geçmişte ve günümüz modern toplum yaşayışı içerisindeki trajik bir sadistlik ve yıkıcılık tutanağının uygarlık tarihiyle başladığını ifade etmiş olur. *Gerçek tarihte*, der Karl Marx, en önemli rolü fethin, boyunduruk altına almanın, soygun için insan öldürmenin, kısacası zorun oynadığı bilinir. **(Resim 8)** İnsanın insan tarafından sömürüldüğü yeni bir tarih çağı olarak köleliğin ve köle emeğinin ortaya çıkışıyla birlikte köleler, klan aristokrasisinin öteki temsilcilerinin özel mülkü haline gelerek bu zümrenin zenginleşmesine ve iktidarını daha da güçlendirmesine yaramaktaydılar. Toplumlar üretim fazlası yaratmayı sürdürerek savaşlarda esir edilen insanların öldürülmesi yerine beslenmesi mümkün hale geldiğinden köle emeği yeni bir kategorinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamış oldu. Marx'a göre; artı-ürün iktisadi gelişmenin -olumlu ve olumsuz-motoru olmasının yanı sıra Bataille, artı-ürünü, devlet harcamaları ve savaşları artıran bir etmen olarak görmekteydi. Gündelik davranışların askeri kontrolü öyle örgütlü bir baskı, lojistik destek ve artı emek elde etmeyi gerektirir ki, bu ancak artı emeğin çok olduğu alanlarda silahlı güçlerle yakın iletişim içerisinde olmakla elverişli olmaktadır. Amerikalı sosyolog Robert Nisbet, *tarihte savaş koşullarında doğmamış olan ve kökü özel savaş disiplinlerine dayanmayan, bilinen hiçbir devlet yoktur* der. Gerçekten de bu açıdan bakıldığında devlet, savaş yapma aygıtının kurumsallaşmasından başka bir şey değildir esasen. Devlete dair askeri yapı, bu merkezi ve despotik biçimde düzenlenen militan toplum, sanayi toplumunun doğuşuna ve hatta karmaşık toplumlara kadar egemen olmuştur. Burada Asur köleci devletinde askeri iktidar daimidir ve özerkliği tıpkı diğer köleci devletlerde olduğu gibi ana topluluğu saldırganlara karşı korumaktan ileri gelir. Bu noktada askeri iktidar, iki toplum; *işgalci* ve *işgal eden* arasındaki güç alanını doldurmaktan doğmaktadır. İnsanlığı iktidar ilişkilerine yaklaştıran; tarımsal üretim, hayvanların evcilleştirilmesi ve sürekli yerleşim gibi bir dizi dönüşümdü. Bünyesinde işbölümü, toplumsal eşitsizlik ve siyasal merkezileşmeyi beraberinde taşıyan istikrarlı, sınırlı ve görece karmaşık toplumlar ortaya çıktı. Böylelikle devlet bünyesine yerleşmiş sürekli iktidar ilişkileri, tabakalaşma sistemleri, ataerkillik ve yazılı tarih dönemini kapsayarak uygarlığı tanımlar hale geldi. Siyasal otorite içeren hiyerarşik toplumlara ve en nihayetinde devletli-sınıflı uygar toplumlara geçiş söz konusu olduğundan *iktidarın öyküsü* aslında kültürel bir evrimin öyküsünü dile getirir.

Rölyeplerin, antik resmin *kanonik* prensiplerine göre; kralı ve önemli kişileri daha büyük oranlarda betimlemesi ve çevresindeki kişileri daha küçük olarak resimleme anlayışı da hiyerarşinin yarattığı politik baskının ifade edilmesi açısından dikkat çekicidir. Oysa antik Mısır tarihinde sanatsal betimleme de tek bir kişi hiyerarşik düzenlemeye karşı çıkmış ve firavunu tanrısal boyutta değil, insani orantılarla resmetmeyi uygun görmüştür. Bu tarihsel kişi Mısır üslubunun demir parmaklarını sarsmayı bilmiş olan XVIII. sülalenin bir kralı, IV. Amenofis ya da diğer ismiyle Ekhnaton'dur. Firavun kendisi için ısmarladığı resimlerde, önceki firavunların tersine, -görkemli ve kaskatı olarak- narsistik bir tavırla betimlenmemiştir. Kimi temsili görünümelerde çirkin, kimisinde ise kucağında küçük kıızıyla bastonuna dayanmak suretiyle bahçede gezinirken, karısıyla eşit anatomik orantılara sahip olarak betimlendiğini görmekteyiz. Tutankhamon'un adına yapılan rölyeplerde de benzer özellikler yakalayabiliriz; firavun ve karısı diğer kanonik katı Mısır resimlerinin tersine karı koca içtenliği ile -karısı ondan daha küçük olarak değil,- eşit oranlarda ifade edilmiştir. Bu ılımlı temsili resimde firavun, anaerkil; barışçıl ve insani bir duruşla betimlenmiş, tam karşısı olarak Asur kralları ise ataerkil; zalim, şiddet potansiyelli, saldırgan ve yıkıcı bir despotik kral olarak gösterilmiştir. Asurolog (Assyriologist) Henry William Frederick Saggs, Ashur-bani-pal'in (M.Ö. 669 - 627) zalim ve zapt edici şiddet davranışının görsel bir açıklamasını yaparak Asur'un gaddarlığının ve zalimliğinin kötü şöhretini, derisi yüzülen ve yakılan mahkûmların imgeleri ile belirtir. Gerçekten de son büyük Asur kralı olan

Ashurbanipal, sarayının bahçesinde müzik dinleyerek zevcesiyle beraber şarap içtiği bir anda dahi, yanı başındaki ağacın dallarına Elam kralı Teuman'ın kesik başını astırtmıştı!... Ayrıca diğer bir çarpıcı anekdota göre, M.Ö. 639'da Susa'yı ele geçirdikten sonra bütün dünyaya egemen olan Ashurbanipal, zaferini dört tutsak kralın çektiği arabasında, katıldığı geçit töreniyle kutladığında buradaki bireysel narsisizm eğlencenin temeli, saldırganlığın ise katalizörü konumundadır. Yazılı belgelerle vahşetin görsel tanıklığında tutarlı (!) bir paralellik vardır. Nitekim rölyeplerde yer alan ıstırap ve acı dolu figüratif ifadeler; her zaman kurban olan hayvanın ve de düşmanın betimlenmesine odaklanmıştır. Çünkü şiddet, kaba gücü eyleyeni değil, bizzatihi şiddet eylemine maruz kalan kurbanı ilgilendiren bir kültürel karmaşa olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bilhassa Susan W. Bauer'nin *Antik Dünya* adlı eserinde Asur kralı Sin-ahhe-riba'nın (M.Ö. 705 -681) savaş hakkındaki kişisel anlatısında; *'düşman güruhunu ok ve mızrakla bıçtım. Hepsinin bedenlerini deldim... Gırtlaklarını kestim, ip kesercesine değerli yaşamlarını kestim. Bir fırtınadaki sular gibi bağırsaklarındaki ve gırtlaklarındakileri geniş topraklara boşalttım, ölü bedenleri zıplayan küheylanlarım bir nehre dalar gibi akan kanlarına daldılar. Kötüleri ve hınzırları aşağıya indiren savaş arabamın tekerlekleri pislik ve kanla kirlendi. Ovayı, savaşçıların cesetleriyle çimen gibi doldurdum. Husyelerini kestim ve penislerini Hazirandaki hıyar tohumları gibi koparttım,'* diye belirtir. Ancak yine de despotik kralların kişisel zalimlik anekdotlarına rağmen bizler her şeyden önce insan yıkıcılığının ve zalimliğinin psikolojik ve içgüdüsel değil, nesnel ve toplumsal koşulların bir gelişim süreci olduğunu hatırlamamız gerekir.

Sonuç olarak Asur rölyeplerindeki şiddet yüklü imgeler, adeta hem o toplumun kaba güç kullanımına olan sosyo-kültürel yaklaşımını, hem de iktidarın despotik politik güç gösterilerinin fonksiyonel bir açıklamasını sunmaktadır. Uygarlık tarihine bakıldığında sanat yapıtlarında yer alan şiddet yüklü, dramatik ve trajik sahneler, insanın yıkıcılığının kültürel yapısını ortaya koymaktadır. Antik kültürde sanat yapma edimi, iktidarın yoğunlaştırıcısı olarak estetik ifadeye dönüştürülmüş eylem betilerinin tarihsel kanıtları olarak sıradan insanlara sunulan bir şiddet gösterimi idi. Son tahlilde bu gelenek, bir kültürel miras olarak hem Doğu hem de Batı resminin tüm süreçlerinde kendini göstermiştir. Şiddetin resim, heykel ve her iki ana sanat dalının ortak disiplin bileşkesi olan rölyef (kabartma) sanatında; temsili, yansıtmacı, ifadeci, sembolik ve gerçekçi örnekler, bitmez tükenmez bir görsel dünyanın kültürel bağlamda, zaman geçtikçe katmanlaşan tarihsel mirasını oluşturmaktadır.