

## "BİZANS RESİM SANATININ ANA TEMAYÜLLERİ"

"Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Arkeoloji Enstitüsü'nün davetlisi olarak Türkiye'ye gelen Prof. Dr. Charles DELVOYE'nin, 28.5. 1964'de Hamit Salonunda verdiği Konferans."

Resim, bizans sanat yaratıcılığının en kuvvetli ifadesi olarak kabul edilebilir.

Yakından incelendiği zaman, kendisine genellikle atfedilen hareketsizlik ve yeknesaklık karakterini asırlar boyunca göstermediği müşahede edilir.

Ona canlılık vermiş olan temayülleri, geliştiği devirlerin ve sanat ihtiyacına cevap verdiği cemiyetlerin tesiri ile meydana gelmiştir.

Bugünkü konuşmamda ana hatlarıyla ortaya koymak istediğim konu bu olacaktır.

Konstantin ve haleflerinin idaresi altında paganizmi bertarafeden hristiyanlık yalnız müsamaha gören değil fakat kısa zamanda İmparatorluğun resmen tanınmış tek dini haline gelince, bu yeni inancın mensupları kiliselerinin duvarlarını dekore etmek için takip edecekleri program üzerinde tereddüde düştüler.

Bazıları hıristiyanlık öncesi sanatının tabiat ve aşk tasvirlerinin hatta bazan kaygusuz cennet saadetini de tasvire meyleden temsillerin, duvar, zemin ve ibadet mahallerinin süslenmesinde kullanılmağa devam edilebileceğini düşünüyorlardı. VI. asırda yaşamış hatip Choricus'un Filistindeki Gaza Kiliselerini bir anlatısından, bu şehirdeki Aziz Etien Kilisesinin yan duvarlarının, kıyılarındaki çayırlarda çeşitli hayvanların gezdiği Nil manzaraları ile süslü olduğunu öğreniyoruz; Filistin'in eski Heptapegon'u Tabgha, Ekmeklerin Dağıtımı Bazilikasının transeptindeki yer mozayiklerini ilham eden düşünce de aynı formüldedir.

Gene Choricus'un anlatısından, Gazadaki Aziz Serge'de de, kuzey ve güney absislerde, üzerlerinde kuşlar uçan armut, elma ve nar bahçeleri görülmekte idi. Bunlar Roma devrinde sık sık kullanılan, mesela Primaporta'daki Livia Villasındaki konuların devamıdır. Duvarları bu şekilde süslü kiliseler kaybolmuştur. Fakat bu anlayışta bir dekor Selanikteki Bakire Acheiropoietos Kilisesinin içinde muhafaza edilmiştir; burada, altın zeminler üstünde koyu mavi vazolardan çiçek ve yemiş salkımlarından girdanlar sarkarken sekizgenler içinde kuş ve yılanlar bulunmaktadır.

Diğer hristiyanlar ve bilhassa şark kilisesinin Helen kültürünün tesiri altında kalmış büyük önderleri olan Kayserili Basil, Nazianze'li Greguar ve Nysa'lı Greguar, kiliselerdeki figürlü dekorların müminleri, mukaddes kitaplardan alınan tasvirler ile eğitici gayede olmalarını vadediyorlardı.

Bu, V. asırda Theodorik devrinde Ravenna'da o zaman İsa'ya ithaf edilen, şimdi Yeni Sant Apollinare diye tanıdığımız kilisede takib edilen doktrin olmuştur. Kuzey duvarın üst kısmı, Cana'nın Evlenmesinden (ki bu pano 19. asırda Ekmeklerin Dağıtımını sahnesi olarak kötü bir restorasyon görmüştür.) Bethesda Felçlisinin İyileştirilmesi 'ne kadar olan İsa'nın mucizeleri ile süslenmiştir. Tasvirler sırasının mihrabın yanından Ekmeklerin ve Balıkların Dağıtılması sahnesi ile devam eden Cana'nın Evlenmesi sahnesi ile başlaması, ikonografi programlarına gittikçe hükmetmeğe başlayacak olan sembolleşme temayülüne cevap vermek içindi. Cana'nın Evlenmesi ve Ekmeklerin Dağıtımını Euharistik ayinde kullanılan ekmek ve şarabı temsil etmektedirler. Bu sahneler Roma tarihi rölieflerinin anlatış anlayışına göre düzenlenmişlerdir.

Gene Yeni Sant Apollinare kilisesinde güney duvarının yukarı kısmında Passion'ların temsilinde de aynı anlayış hakimdir. Son Yemek sahnesi de mihrabın yanına yapılmıştır, bu da euharistik ayinin tesisini göstermektedir. Vatikan'daki Virgil yazmasında, Didon'un Eneos'a verdiği yemek minyatürü ile mukayesesinde görüleceği gibi, buradaki ikonografi de antik sanattaki yemek tasvirlerinden ilham almakta idi.

Roma geleneğindeki bu anlatı gittikçe içinde geliştiği İmparatorluk camiasının izlerini almağa başladı. Gene aynı kilisedeki iki kadın ve erkek Martyrler alayı, İmparatorluk divanlarının debdebe, azamet ve vakar havasını taşımaktadır. Bu geçit meyanında hizmetkârların değneklerini tutan meleklerin ortasında tahtlarında oturan Meryem ve kucağındaki İsa, muhafızlarının ortasında tahtlarında oturan kral ve kraliçeye benzetilmiştir.

Daha evvel figürlü tezyinat apsis'in kubbesiyle biterdi. Bizans alemi bu kısma teofani, yani tanrının gözükmesi sahnelerini münasip gördü.

Bu şekilde, Selanikteki Hosios David Kilisesinde (450-500) sakalsız genç İsa dört evangelist'in sembollerinin (Matheus'un meleği, Marcus'un aslanı, Luca'nın boğası ve Jan'ın kartalı) ortasında, gök kubbenin üstünde, parlak bir halenin içinde oturur gözükmektedir. İsa'nın sağında kendisine çok yakın duran göğsü kabarık, ellerini cezbe ifadesi ile kaldırmış olan figürü Ezekiye veya İzaiye, solunda oturan adamı ise Habbabuc veya Zekeriyya (Jan Batist'in babası) olarak tanıyabiliyoruz.

Selanikteki Hosios David ve Romadaki Sainte-Pudentienne (V. asır başı) kiliselerindeki mozaiklerin mukayesesini, doğulu Bizans ile batılı Roma'nın nasıl birbirinden farklı tanrı temsillerine vararak apsislerde özel konu olarak kullandıklarını gösterir. Roma'da, sonradan ressam Poussin'in klasisizmine hayran olacağı, gayet rasyonel bir kompozisyonda, İsa, havarilerinin ortasında taht üzerinde, hem talebelerinin arasında bir filozof hem de ricalinin ortasında bir İmparator gibi temsil edilmiştir; buna mimari fon olarak daha ziyade sema-

vi Kudüs'ü hatırlatan dünyevi Kudüs'ün abideleri kullanılmıştır. Romadaki sanat zekâsı, klasik idealizm ile aynı yönde bir geliştirme ile asilleştirdiği, gerçek tabiat verilerinden daha ileriye doğru düşünmektedir. Bunun aksine, Selânikte, Kitab-ı Mukaddes'in birinci kısmındaki görürlerin bıraktıkları ile Apokalips'deki tasvirler konu teşkil etmektedir.

548 den sonra Justinyen tarafından Tanrı Anası Meryem şerefine inşaa ettirilen ve sonradan Azize Katerina'ya hasredilen Sina Dağındaki manastır kilisesinin apsisinin kubbesinde de gene İsa'nın bir teofani'sine rastlıyoruz. Bu defa konu olarak İsa'nın Thabor Dağında Tebdil-i Suret'i (transfiguration) alınmıştır; bu, birinci kitapta kehanet olunan ve gene Sina Dağında Musa'ya Yehova'nın iki görünüşü myster'idir. İsa'nın sağında Musa, solunda Elia bulunmaktadır. Üç havarinin dehşetleri gayet canlı bir şekilde ifade edilmiştir: Jan ve Jak cezbe ve dua vaziyetinde ellerini kaldırarak yere kapanmaktadırlar; Piyer tam İncil'in anlattığı gibi başını sağ eliyle tutarak düşmektedir. Desenin sadeliği figürlerin monümantallığını ortaya çıkarmaktadır. Geniş gölgelerin kuvvetlendirdiği ince bir grafizmin bir kaç çizgisi iç konturları ve detayları belirtmeğe kâfi gelmektedir. Thabor Dağı burada gösterilmemiştir. Altta, Ravenna'daki idylik çayırlar yerine, yer hiç çiçeksiz olarak dört banttandır meydana gelmektedir: siyah, mavi, koyu ve açık yeşil. Bu mozayik Bizans veya Ravenna saray sanatının seçkinliğini aramaksızın stilde kuvvetliliği, hareketlerde şiddeti ve koyu bir renklemenin tesirliliğini seven fazlasıyla hayalperest bir haletiruhiyeyi ortaya koymaktadır.

Bizanslı doğu, apsis kubbelerinde, Kıbrıs'ta Kiti'deki Panaia Angeloktistos mozayiginde olduğu gibi (VII. asrın ilk yarısı), Mikail ve Cebrail Büyükmelekleri arasında kucağında İsa tutan Meryem tasvirleri de göstermiştir. Bu, değişik tezahürleri ile gelecek asırlara kendisini empoze edecek olan konudur.

Kubbelerin göğün sembolü olarak kullanılması, göksel aleme yükselişi hedef tutan bütün bir ikonografi programının inkişafını hazırlamıştır.

Böylece IV. asrın sonundan itibaren, Selanikteki Aya Yorgi kilisesinde kubbenin altında ayrılmış kuşak şark kilisesinin martyr'lerini taşımaktadır; ayakta, eller kalkık, alışılmış dua vaziyetinde duran martyr'lere fon olarak Roma resim sanatının Pompei, Ercolano ve Boscoreale'den tanıdığımız efsanevi mimari tasvirlerinden ilham alan bir fon kullanılmıştır.

Mozayik, manastır kiliselerinde kullanıldığı zaman bile bir lüks olarak kalmakta idi, ve bu yüzden de Sinai'de olduğu gibi İmparator ve Prenslerin olağanüstü cömertlikleri ile kurulan müesseselere münhasırdı.

Bize daha ziyade halkın zevki üzerinde fikir veren daha az itina ile yapılmış freskler, mütevazi kiliselerde kullanılmıştır. Bunların belirli misalleri, Mısırda kopt manastırlarında, bilhassa Baouit Manastırının şapellerinde görülür. Apsislerin yarımkubbeleri üzerinde İsa, ekseriyetle parlak bir ışığın ortasında taht üzerinde bulunur, bunu dört büyük tekerlek taşımaktadır, bunlardan da üzerinde incili yazan dört havarinin sembolleri bulunan kanatlar çıkar. Bunun

altında bu ilahi epifani'de hazır bulunanlar temsil edilir: Meryem ve havariler frontal bir şekilde sıralanmışlardır.

Biri din haricindeki konuların unsurlarının devamı için müsait, öbürü, tamamen dini temaların işlenmesine imkan veren bu iki cereyandan başka bir üçüncü cereyan daha tezahür etmiştir. Bu, her türlü dini temsilin mahkûm edilmesi gerektiğini, putperestliğin, idolcülüğün aleti olduğunu ileri süren ve tanrının insan tarafından yapılmış herhangi bir temsilden kaçacağını iddia edenlerin meydana getirdiği cereyandı. Doktrini Kayserili Eusebes ve Kıbrıslı Epiphane tarafından vazedilen bu cereyan Justinyen ve etrafını etkisi altına aldı. Justinyen'in Ayasofya'daki bütün figürlü tasvirlerden sonradan vazgeçmiş olması bu bakımdan bana manâlı gelmektedir. Paul Silentiaire'in anlatısına göre kubbe üzerinde gümüş kraterlerden çıkan dalların- veya ince dal kıvrımlarının- ortasında haç bulunmakta idi. Yan duvarların arkları içinde ve narthek's'den neflere açılan kapıların alınlıkları üzerinde, altın zemin üstüne yalnız büyük haçlar çizilmişti. Justinyen tarafından inşaa ettirilen İstanbuldaki Aziz Havariler kilisesi de muhtemelen hiç ikonlu süsleme taşımamakta idi.

Resimlere karşı doğan düşmanlık cereyanı mazeretini tarihin hadiseleri içerisinde bulunur. İmparatorluğun Suriye, Filistin ve Mısır eyaletlerinin araplar tarafından fethedilip islam alemine katılması Bizanslılara, putperestliğe döndükleri için, tanrının kendilerine bir cezası, ve hakiki inancın temizliğine eriştiği için diğer tarafa bir mükâfatı gibi göründü.

Böylece, 730 da İmparator Leon III (İsaurien) dini resimlerin yapılmamasını ve mevcutların imha edilmesini ilan etti. Bu politika idarelere göre az veya çok şiddetle ve İren zamanında 787 -815 arasında 30 senelik bir inkıta ile 843 tarihine kadar tatbik edildi.

İkonoklast imparatorlar, 740 da zelzeleden sonra yeniden inşaa edilen Azize İren kilisesinde olduğu gibi, apsislerin kubbelerinde haç kullanılmasını tamim ettiler. Hatta duvarların da erken hristiyanlık devrinde olduğu gibi ağaçlar, yaprak örgüleri, kuşlar, dört ayaklı hayvanlar ile süslenmesini emrettiler. 843 de resimlerin restorasyonundan sonra ikonoklasti devrinde yapılmış olan dekorlar genellikle tahrib edildi, çünkü o zaman da bunlar mukaddesata hürmetsizlik olarak kabul edilmişti. Naksos' ta dört şapel bu zamana ait duvar resimlerini muhafaza edebilmişlerdir. Bunlarda bilhassa boyunları Sasani tarzında bandlı kuşlar veya çift helezonlu, daire içinde rozet şeklinde ve baklava içinde çiçek gibi süs motifleri görülmektedir.

Fakat herşeye rağmen resim zevki asırlardan beri Greklerin ruhunda, dini müdahelere sebep olmamak kaygısıyla çok derinlere saklanmış olarak yaşıyordu.

Kocasının ölümünden sonra Thedora'nın hüküm sürdüğü 843 yılında, 2 Mart Pazar günü Ayasofyada resimlerin restore edileceği ilan olundu.

Ayasofya kilisesinin içinde absisin üzerindeki yarım kubbedeki haçın yerine, hiçbir manzara veya mimari unsuru taşımayan, sade geniş altın bir fon üzerine, kucağında çocukla tahtta oturan bir Meryem resmi yapıldı. Böylesine

cüretli bir sadeliğin riskini göze alabilmek için tesirinden çok emin bir sanatkâr olmalıydı bunu yapan. İşte IX. asrın ikinci yarısında (Photios zamanında) Bizans'ta antik sanata dönük hakiki bir klasisizm hüküm sürmüştür. Bu devre, ölçülerin azametli büyüklüğü, sertliğin bırakılması ve tıpkı M.Ö. V. asır Yunan klasisizminde olduğu gibi manzara ve diğer fazla detayların kaybolması ile ortaya çıkıyordu. Bizans sanatı, güzelliğin bu klasik anlamına, kendisine özel bir çizgiyi ilave ediyordu: bu da insan yüzünün ruhanilik kazanması idi.

Bunu Ayasofya' daki dış kemerin güney üzengisi üzerinde kalmış Cebrail resminde iyi bir şekilde görmek mümkündür: uzun yüzü, hisli çizgileri, iri iri açılmış gözleri ile antik çağın genç delikanlı başları tarzındadır. Aynı zamanda, resme taraftar olanların zaferlerinin akabinde duydukları gururun ifadesi olan muzafferane bir alımla parlamaktadır. Bu melek tasviri, İmparatorluk sarayı ve ruhani çevrelerindeki, ahenk ve onun yanında kuvvet ve lükse de hayran insanların, sakin, berrak, erişilmez semavi alem tasavvurlarının bir ifadesi olmaktadır. Doğup geldiği erken ilkçağların ötesinde artık bizans sanatı, muvazene, sadelik, mükemmel endişesi, ve idealizmin yanında yunan klasik sanatının eriştiği soyutluğu, hatta o devrin insan resmine karşı hususi zevkini kazanmaktadır.

Ayasofyanın narteksinde kiliseye giren kısımdaki kapının üzerindeki alınlıkta çok muhtemelen VI. Leon (Bilge Leon) tarafından (886-912), iki tarafında madalyonlar içinde dua eder vaziyette Meryem ve asası ile Cebrail bulunan, taht üzerindeki İsa'nın önünde, secde eden İmparator tasvirli bir pano yapılmıştır. Bu eser, apsisdeki mozaiklerde gördüğümüz sade ve büyük maddelikten sanat duyarlılığındaki soyut üstünlüğün ifadesini esas tutan stile doğru olan gelişmenin bir merhalesini teşkil eder. Renk tonlarının oldukça daraltılmış sıralanışında oldukça soğuk gri ve beyazlar hakimdir. Yüzlerin yuvarlaklaşmış şekilleri yerine kenarları kuvvetle belirtilmiş düz renkler geçmektedir. Bu gelişmenin bir diğer merhalesini gene Ayasofya'nın güney ilk kısmının nihayetinde, giriş kısmındaki kapının alınlığını süsleyen panoda görüyoruz. Bu pano, Basil II zamanında 989'daki zelzeleden sonra yapılan tamir çalışmaları meydanında konmuştur. Burada Bizans'ın koruyucusu Meryem'e, Konstantin'in yeni başkentini, Justinyen'in ise Ayasofya kilisesini adayışları görülür.

Sert bir asker olan Basil II. Bulgarlara kanlı mağlubiyetler verdirdikten ve güney İtalyaya yeniden uzanarak Lombardiya senyörlerini gerilettikten sonra İmparatorluğu eski hudutlarına çıkarmak için gayret sarf ederek eserlerini yenilediğini düşündüğü Kostantin ve Justinyen'e karşı büyük hayranlığını ifade etmek istiyordu. Resim sert ve ciddi bir üsluptadır; apsisdeki figürlerde olduğu gibi şahıslar artık o mağrur rahatlıkta değildir, ne de şekillerde o doluluk vardır. Donuk duruş, yassılmış vücutlar ve azametli renklilik, Basil II zamanının estetik anlayışına cevap veren, dindarane azamet ve temayüz atmosferini meydana getirmektedir.

Bin senelerinde, bence İstanbul'dan gelmiş sanatkârlar tarafından yapılmış olan Fosid'deki Hosios Lucas mozaikleri de bu daha ciddi ve hesaplı

bir sanata doğru olan temayüle dahil bulunmaktadırlar. Çarmıha Geriliş konusu bu stilin karakterlerini ortaya koymaya çok müsait bir konudur. Şahıs ve resmedilecek unsurların sayısı asgariye indirilmiştir: annesi ile Jan'ın ortasında İsa, elinde Adem'in kafatası ile Golotha, ay ve güneş. Eserin bütünü derin bir ruhani ifade taşımakta ve hiçbir süs ihtiyacı bu tesiri bozmamaktadır. Duruşlar çok hareketsiz ve biraz fazla intizamlıdır. 843 de resimlerin restorasyonunu takib eden senelerde ulvileştirme arzusu ile güzellik endişesi beraber idi. Zamanla bu yüceltme temayülü muvakkaten güzellik endişesini bertaraf etti. Limb'lere İniş bize bu stilin başka iyi bir misalini vermektedir.

XI. asrın yarısından az evvel Bizans İmparatorluğunun girdiği büyük değişme safhası sayesinde yeni temayüller doğmağa başladı. Makedonyalılar sülâlesinin son İmparatoru Basil II. nin kardeşi VIII. Konstantin 1028 de ölmüştü. Kızı Zoe'nin üçüncü kocası IX. Konstantin (Monomak) (1042-1055) ile haki-miyet, İmparatorluğun merkezi idaresinde büyük vukuf sahibi Bizansın sivil aristokrasisi, yani saray dışındaki asil ailelere geçiyordu. Bu sosyal sınıf, gösteriş, ince zevkler ve kültüre aşıktı. Bizans resim sanatı bu defa dramatik ifade zevki ve pırıldayan, ışıklı renkleri ile temayüz etti. Bu neticeleri Chio'da Nea Moni'de Konstantin Monomak'ın geniş hoşgörülüğü sayesinde 1042-1048 arasında yaptırılan kilisedeki mozayiklerde hissetmek mümkündür. Fizyonomiler, duruşlar, giyiniş tarzı, geçmiş yılların yalın ifadesini taşımakta ve resim henüz hiçbir zarafet göstermemektedir. Fakat çalışma tarzı renkli resim anlayışına uygundur; elbiseler üzerine çok düşünülmüş hatta bazan çok ileriye giden cür etli renk münasebetleri denenmiştir. Bu daha kompleks sanat zevki aynı şekilde konularda şahısları da çoğalmaya götürdü. Limb' lere İniş'te sağda Adem ile Havva solda Davud ve Süleyman'a İncilin birinci kısmındaki birçok şahıslar refakat etmektedir. Burada İsa'nın hareketindeki manalı canlılık, dramatik ifadeyi hiyerarşik asaletten üstün göstermektedir.

XI. asrın son üçlüğünde Dafni mozayikleri, evvelki kadar aşırı büyüklük endişesinde olmayan ve antik eserlere karşı hayranlığını lüks zevki ile birleş-tirebilen bir toplumun sanat ihtiyacına cevap vermek için gelişen bir sanatın örnekleridir. Bu mozayikler bize, taşıdıkları asil zarafet, yumuşak çizgileri, renklerindeki tazelik ve canlılık, şekillenişlerindeki incelik ile tesir ederler. Kut-sal dramın anlamından hiç uzaklaşmadan, bu panoların sanatkârları, resimli elyazmalarında ve hem de o zamanlar hâlâ büyük şehirlerde Bilhassa Bizans ve Atina'da görülebilen eski heykel ve kabartmalarda, antik modellerin verebi-leceği dersi tekrar bulabilmişlerdi. Her ne kadar Çarmıha Geriliş sahnesi, mesela Luca'nınkinden olduğu gibi ana unsurlarına inilerek sadeleştirilebilmiş-se de, stil bakımından sadeleşmeden çok farklı bir noktadadır. İsa'nın vücudu daha narin, daha ahenkli bir şekilde bükülmüş ve daha hassasiyetle şekillen-dirilmiştir. Sen Jan figüründe frontalite grek stellerindeki bir ayağı üzerine dayanan, öbür bacağı kıvrık duruşların taklidi ile bozulmuştur.

Bu, daha insani bir sanata doğru gidiş, XII. asırda Komnenler sülâlesi devrinde batıda Normanlara Anadolu'da Selçuklulara karşı devam eden harp-

lerin tazyiki altındaki İmparatorluk halkının ızdırapları ile daha belirli bir anlam kazandı.

Makedonya'da Nerezi' de 1164 de I. Manuel Komnen'in kuzeni Prens Aleksis Komnen tarafından inşaa ettirilen Aziz Panteleimon kilisesine yapılan resimler bu temayülün şaheseri olarak kabul edilebilir. Eserde, Aleksis Komnen'in kişiliği ve gerçekten şahane dekorun yüksek kalitesi, bu fresklerin sanatkârlarının merkezden geldikleri intibasını uyandırmaktadır. Bu ressamlar, yalın çizginin uyandırabileceği heyecanlı tesiri kullanmada hayret verici bir güce sahiptirler. Çok emin yerleştirmeleri, ölçülü ve dengeli kompozisyonları, yapmacıksız olduğu nisbette duyguludur. Aynı zamanda ızdıraplı gerginlik anlarında kuvvetlenen incelme ve hassaslaşma temayülü, siluetlerin uzamasına ve kumaş kısımların çizimlerinin düzensiz kıvrımlar göstermesine yol açmaktadır. Nerezi' nin Çarmıktan İndiriliş ve Mezara Konuş panoları, ızdırap ifadesinin daha etkileyici olmasıyla bu estetiğin en iyi örnekleridir.

Nerezi'nin bize en olgun ifadesini gösterdiği Komnenler devrinin sonundaki bu sanat temayülü sonradan Makedonyada Prespa gölünde Saint -Georges de Courbinovo kilisesinin fresklerinde manierizme ve hatta daha ileriye kadar gitmiştir. 1191 tarihli freskler bize haddinden fazla uzamış, hareketlerindeki canlılık taşkınlığa varan ve elbiseleri arabesk şekiller çizerek boşlukları süslemek için kaynaşp çırpınarak uçan figürler göstermektedir.

Bu fresklerde tanıdığımız manierizm, 1170 ve 1180 yıllarında Sicilya'da Monreale'deki mozayikleri de etkilemiştir.

XVIII. asır, yazıda, manierizme karşı köklü bir reaksiyon göstermişti. Büyük ölçüde mubalağa ve şekillerin sadeleştirilmesi devrin politik şartları ile irtibatlı görülebilir. 1204 de İstanbul haçlılar tarafından alınmıştı. İznik, Trabzon ve Arta etrafında küçük yunan devletleri teşkil edilmişti. Fakat İmparator luğun eski topraklarının büyük kısmı Sırp veya Latin senyörler tarafından kontrol ediliyordu. Merkezietçi İmparatorluğun baskısının gevşemesi, merkezin estetik üzerindeki baskısının kalkması, zirvesine Sırbistan'da Scapani'de erişen yeni ve daha hür bir sanatın gelişmesine imkân verdi. Bu freskler 1260 yılında yapılmıştır. Heyecan verici bir güzellikte olup, evrensel sanatın en mükemel şaheserleri arasında yer alabilir. Tahdit edilmiş konuların seçilmesini ve şahısların dağıtımını gayet ileri bir itidal idare ediyordu. Düşünülerek ve bilinerek yapılmış bir resmin genişliği, ışıkların kuvveti, hassas bir şekillendirme, insan vücutlarına bizans sanatının kaybettiği hacim ve ağırlığı iade etmiştir. Bu freskler duvar süslemesi için zaruri olan sertlik ile imtizac edebilecek azami hürriyeti ihtiva etmektedir. Meryem'in Dormition sahnesi bu stilin, açılacak müsait geniş satırlar bulduğu zaman ne kadar gelişebileceğinin misalidir.

Paleologlar zamanında 1261'de Bizans İmparatorlarının merkezde hakiyeti yeniden tesis etmelerini, Andronik II zamanında (1282-1328) monümantal genişlikten ziyade çalışta incelik ve zarafetle daha ziyade meşgül olan stile dönüş takib etti. Bu yeni sanat istikbalinden endişeli olan ve batıdan gelen haçlılarla mücadelesi sırasında Helen ve Bizanslı geleneğine has özelliklerinin

şuuruna açıkça erişmiş, kültürlü bir toplumun sanat ihtiyacına cevap veremiydi. Kariye Camii mozayikleri (1315-1320 arası) bize bu yeni temayülü yaşattır. Hemen hepsi aynı büyük itina ile işlenmiş, her köşesinde duygululuk taşıyan pittoresk veya alışılmış detaylarla doludur, fakat kuvvetli bir sanat kültürü ile mahir bir ustalığı kullanan şair ruhlu bir mizaç bunları efsane manzaraları haline getirmiştir. Bizans sanatı ilerde İtalyan sanatına hayat verecek olan, gerçeğin yapısının ilmi ve mantığı yoldan keşfi gayretine katılmıyacak ve sonuna kadar en basit, gündelik sahneleri bile bir rüya alemi içerisine sokan yüceltme arzusuna sadık kalacaktır. Mimari fonlar, uzayın derinliğini perspektif kaidelerinin tatbiki ile anlaşılabilir şekilde değil de, kolayca görülerek hislendirecek şekilde ayarlanmıştır. Bu harikulade havanın yaratılmasına, pempe mavi yeşil ve altın renginin en ince nüanslarını kullanan incelmüş bir renkleme iştirak etmektedir. Her türlü ağırlıktan azade olan şahıslar ekseri havada, sıçramış durumdadır. İnsanın aklına bunu yapmak için mozayikçilerin daha eski manüskrilere bakılarak X. asırda, yapılmış, uyanık, pittoresk hatta çok şen stildeki Yuşa'nın Tomarı'na yakın, bir veya birkaç manüskriye bakıp bakmadıkları geliyor..

XIV. asırda Greguar Palamas tarafından rasyonalizmle mücadele etmek için geliştirilen teoloji yalnız Bizansın fikir hayatını değil resim sanatını da batının hürriyetçi gayretinden uzaklaştırdı. Bizans sanatını kapalı bir dünyaya hapsetti. Herşeye rağmen bu dünya bile bazan hayranlık verici bir ihtişamda olabilmiştir. Bunu bize, 1350 ve onu takip eden yıllarda inşaa edilmiş olan Mistra'daki Peribleptos'un mozayikleri göstermektedir. Şairane ve mistik gerçekdışı yapıtıyla bu freskler bu safhayı kuvvetle tebarüz ettirmektedir.

1420 senelerinde Mistra'da Pantanassa da meydana getirilen freskler geleneklerinin tazyiki altında artık yenilenemiyen bir sanatın örnekleri intibabını verirler. Burada resimler Peribleptosdan alınmıştır. İsanın Kudüse Girişi'nde şahıslardan birisinin üzerindeki alaca bulaca renklerle boyanmış pelerinin aynen oradan alınarak kullanılmış olması bunun göze batan bir delilidir.

1450 den biraz evvel Kariye Camiindeki nartheks'in batı duvarı üzerine, Meryem ile çocuğun önüne İtalyan tarzında boyanmış ölü freski, bazı bizanslı sanatkarların aradıkları yenilik imkanını kendi geleneklerinde bulamamaları yüzünden İtalyanın verdiği misallere dönmek zorunda kaldıklarını göstermektedir.

Bu haliyle bizans sanatı artık son sözünü söylemişti ve kendi içerisinde yaşamaktan ileriye gidemeyecekti.

Çeviri: YENER BORAN

## ARKEOLOJİK ESERLERİ İLE KİMON DEVRİNDE ATİNA

"Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Arkeoloji Enstitüsü'nün davetlisi olarak Türkiye'ye gelen Prof. Dr. Charles DELVOYE'nin 29. 5. 1964'de Hamit Salonunda verdiği Konferans."

M.Ö. 479 yılında Atina ikinci Med savaşından, tahrib edilmiş, Akropol ve Agora'daki binaları yıkılmış, heykelleri devrilmiş, olarak çıkıyordu.

Yeni tehlikeleri düşünen, Demokrat Partinin başındaki Themistokles, 479 yılı sonu veya 478 yılı başlarında ilk iş olarak surların tamirini ele aldı. Şehri öncekinden daha geniş bir surla çevirtti; bunun inşasında Persler tarafından tahrib edilen eserlerin enkazından istifade edildi. Aynı zamanda Akropol'ün tahkimini de ele alarak, bu maksatla kutsal kayalığın kuzey yamacı üzerine bir duvar inşaa ettirdi; bunun içinde de, harpte yıkılan binaların sütun tamburları ve diğer malzemesi kullanılmıştır.

Fakat Themistokles kendi aleyhine bir memnuniyetsizliğin doğmasına sebebiyet vermişti. Perslerin ilerleyişi sırasında, Atina halkını boşaltarak, Attika topraklarını ve şehrin evlerini, abidelerini, düşman tahribatına terketmiş olması tenkid ediliyordu. Öbür yandan, politikasının kendileri için gösterdiği tehlikeden korkan Ispartalılar entrikaları ile onu devirmeğe çalışıyorlardı. Aleyhinde, Kimon'un da katıldığı bir itham kampanyası tertib edildi. Nihayet Themistokles herhalde 475 de veya en geç 472 de sürgüne gönderilmiştir.

Themistokles'ten bahsederken, Ostia'da bulunan portresinde iyi kötü muhafaza edilmiş olan, yüzünün enerjik çizgilerini hatırlamadan geçemeyiz. Fakat arkeologlar bu kopyanın, orijinalinin Atinalı devlet adamının hayatında yapılmış bir portre mi yoksa M.Ö. IV. asrın sonu veya III. asrın başındaki o müphem, sonradan yapılma portreler devrinden mi olduğunda birleşmemişlerdir.

Themistokles'in sürgününden sonra, Gnorimoi (veya zengin ileri gelenler), büyük mülk sahiplerinin partisi olan Muhafazakar Parti'nin başkanı olan Kimon Atina'nın en kudretli politika adamı oldu. Kimon, Trakyalı bir prenses olan Hegesipyle ile Atinalı küçük Miltiades'in çocuklarıdır. Küçük Miltiades, toprakları Darius tarafından elinden alınıncaya kadar amcası Miltiades gibi Trakya'da Kersonesos' daki şehirlerin tiranı olarak hüküm sürmüştü. Atinaya' döndükten sonra 490' da Persleri Marathon'da ezerek şiddetli bir mukabelede bulunmuş oldu. Kısa bir süre sonra, halkı Perslerle işbirliği yapan Paros adasına yaptığı talihsiz bir seferde yenildi ve Perikles'in babası Ksantippos tarafından

mahkeme edilerek 50 talan ödemeğe mahkum edildi. Bunu ödeyememiş ve hapiste, Paros muhasarasında aldığı yaralardan ölmüştür. Sonradan Kimon, babasının hatırasındaki bu lekeyi silmeğe çalışacaktır.

Kimon' un hayatının başlıca devreleri bilinmektedir. 479 dan itibaren Strateg (genaral) seçildi ve önceleri, Themistokles ve Aristides ile beraber, doğduğu ve aile hatıraları ile bağlı bulunduğu Trakya'da Perslere karşı mücadeleleri idare etti. Themistokles' in sürgününden sonra, hayranı olduğu ve kendisine Demokrat Partili rakibini bertaraf etmesinde yardımcı olan Isparta ile birliği sağlamaştırdı. Bu yakınlaşma ona, öbür yandan, mücadelesini Perseler üzerine teksif edebilme imkânını vereceği için de makul görünüyordu.

Taaruzunu Anadoluya kadar götürdü ve 469 da Eurymedon boğazında deniz ve karada çifte zaferle Persleri mağlup etti; bu zafer Med harplerine son veriyordu. Kimon artık şöret ve kudretinin zirvesine erişmişti.

Bununla beraber, Ephialtes, hatta şimdiden Perikles tarafından idare edilen Demokrat Parti tekrar kuvvetlenmeye başlayacaktı. Çeşitli ve beklenmedik değişikliklerden sonra, 461 ilkbaharında Kimon, "Lakedaimonialıların (Ispartalılar) dostu ve halkın düşmanı" iddiası ile 10 yıl sürgüne gönderildi. Isparta ile anlaşma bozuldu; Atina, Argos ve Megara ile birleşerek yalnız Ispartaya değil aynı zamanda Korint'e de karşı olan bir birlik kurdu. 457 de, aynı yılın Temmuz ayında Atinanıların Tanagra'da bozgunları ile neticelenen bir harp çıktı. Bizzat Perikles'in teklifi ile Kimon sürgünden çağrıldı ve aracılığı ile Atina ile Isparta arasında beş yıllık bir barış yapıldı.

Atinalılar, Pers kiralına karşı isyan halinde olan Mısırlılara destek olmaya başlayınca Med tehlikesi yeniden belirli bir şekilde baskısını göstermeğe başladı. 450 yılında Kimon, Perslerin elindeki Kıbrıs'a karşı 200 gemilik bir sefere girişti. Fakat hastalandı ve sefer esnasında Kition muhasarasında öldü. Bir sene sonra üvey kardeşi Kallias Perslerle sulhü neticelendiriyordu. 446 yılında Atina ve Isparta, aralarında 30 yıllık bir barışı muhafaza etmeğe karar verdiler. İki yıl sonra Perikles Strateg seçildi: Atina için, sanat yaratıcılığında en yüksek seviyesine ulaşan 15 yıllık yeni bir devre başlıyordu. Perikles devrinin parlaklığı, herşeye rağmen zengin ve şayanı dikkat icraatı olan Kimon devrini gelecek nesillerin gözünde bir miktar gölgelemiştir.

Plutarkhos'un anlattığına göre (Kimon, III.) Kimon, 469 da kazanılan Eurymedon savaşından elde edilen ganimet sayesinde, Akropol'ün kuzeyinde Themistokles tarafından başlanılan sura, doğu ve güney kısımlarda da devam etmiştir. Burada da gene Persler tarafından tahrib edilmiş binaların enkazından istifade edilmiş, fakat daha ziyade poros taşından rektangüler bloklar kullanılmıştır. Yakın ve orta çağlarda diğer kısımlar yeniden inşaa edildiğinden yalnız güney-doğu köşe nisbeten iyi muhafaza edilmiş vaziyettedir.

Bu duvarın, miken duvarına nisbetle biraz daha güneye çekilmiş olması ve suni bir terasın muazzam ağırlığını taşıyışı ilgi çekicidir. Bu yüzden birçok alimler bu teras üzerine kurulmuş ve parçaları Parthenon'un altında bulunan mabedi Kimon devrine tarihlerler. Bu mabet ölçüleri uzamış arkaik dor niza-

mında idi; doğu ve batı cephelerinde 6 şar, yanlarda ise 16 sütunu bulunan mabet amphiprostilos tarzında idi. Sütunların pentelikon mermerinden olan alt tamburları kireç taşından zemin üzerine konulmuş fakat mabet bitirilemeden kalmıştır. Eğer bu yapıt Kimon devrinden ise, Atinalı devlet adamının, Akropol'ü, ona Eurymedon savaşını kazandıran Tanrıça Athena'ya bir şükran nişanesi olmak üzere düzenlemek için bütün bir program düşünmüş olduğunu gösterir. Fakat mebedin bitirilmemiş hali bunun , Aristides tarafından Demosthenes'in isteği üzerine Marathon ganimetinin onda biri ile başlanmış fakat 480 de İkinci Med Harbi ile yarım kalmış olması ihtimalini de düşündürmektedir. Fakat çalışmaların durması, Kimon'un sürgüne gönderilmesi olayına da bağlanabilir.

Mnesikles Propyleionu'nun altında kuzey-batı köşesi bulunan, duvarları poros taşından yapılmış Propyleion'un da Kimon'a izafe edildiği olmaktadır. Sütunları ve ante duvarları mermerdendi. Bazı tarihçiler bu yapıyı daha ziyade Peisistratos devrine vermektedirler. Bu binanın köşesine, alayların Akropol'e çıkışlarının seyredilebileceği, miken duvarına dayalı dikdörtgen şeklinde bir eksedra ilâve edilmiştir.

Daha katiyetle anlatıldığına göre, kendisi de Brauron'lu olan Peisistratos tarafından, Akropol'ün güney-batı kesiminde, girerken sağda, inşaa edilmiş olan Artemis Brauronia tapınağı, Kimon devrinde yeniden düzenlenmiştir. Nitekim Artemis Brauronia tapınağının batı temenos duvarı Kimon tarafından yaptırılan Akropol'ün suru ile iltisaklı idi. Tapınağın nihayetinde Kimon dor nizamında bir stoa inşaa ettirmişti; bunun uçlarından kuzeye doğru, yan duvarları gene dor nizamında yapışık sütunlarla takviye olunmuş iki kanat çıkıyordu. Bu kanatların stoa ile bağlatısı yoktu; Artemis kültünün eski ve yeni heykellerini muhafaza etmek için kullanılıyorlardı. Sonradan Perikles zamanında, Mnesikles Propyleion'unun aksı ile düzenlenmek için peribolos'un kuzey duvarının yeri değiştirilirken, kuzey - doğuda, kuzeye doğru uzanan kısmın devamına yeni bir stoa ilave edilmişdi. Kimon için bu tapınağın özelliği, baba tarafından büyük amcası Miltiades'in Brauron'lu oluşuna bakılırsa, aile geleneği ile olan münasebetidir. Fakat aynı zamanda bu inşaatın, Akropol'ün yeniden tanzimi için başlanan programın bir kısmı olduğunu düşünmek de mümkündür.

Kitabelerden Khalkothek ismi ile tanıdığımız binayı da herhalde gene Kimon devrine vermek uygun olacaktır. Khalkothek, Artemis Brauronia tapınağının yanındaki avluda, doğuda, Parthenon terasının aşağısındadır. Fakat bunun karşısında bulunan portik ancak V. asrın sonuna tarihlenebilir, çünkü terasın kademeleri üzerine taşmaktadır. Khalkothek kelimesi, binanın, Athena'ya hediye edilen bronz eşyaların saklandığı yer anlamından türemektedir. Khalkothek'in iç teşkilâtını tanıyabilmek için kâfi bilgiye sahip değiliz. Stevens, aksiyal bir sütun sırasının mevcudiyetini kabul etmiştir. Bir kitabeden gelen bilgilere göre Treheux, dip duvarına paralel veya dikey duvarlar bulunduğunu ileri sürmüştür (bu şekilde, dahili bir sütun sırası bulunabilirdi).

Athena'nın zeytin ağacından yapılmış heykelini muhafaza etmek için, Tanrıçanın Persler tarafından 480 de tahrib edilen eski mabedin ön kısmı üzerine

kitabelerde Opisthodomos diye tanınan yeni bir bina yapıldı. Delos birliğinin hazinesi, 449 dan itibaren inşasına başlanan Parthenon'a geçmeden evvel 454 de buraya kondu. 406 yılında, Erekteion'un manzarasını kapatan Opisthodomos, az çok tesadüfi bir yangınla ortadan kalktı.

Kimon'un Akropol'ün tanzimi alanındaki çalışmalarının en önemlilerinden biri, 465/464 yıllarında, o zaman 25/30 yaşlarında olan genç heykeltıraş Phidias'a yaptıрмаğa başladığı 9m yüksekliğindeki Athena heykelidir. Kimon'un vatana dönüşünden sonra, 455 yıllarında tamamlanan eser, gayet iyi görülebilecek bir yere, girişte, sahanın ve eski Athena mabedinin aksı üzerine yerleştirildi. Oldukça geç bir zamanda Promahos adını alacaktır. Pausanias bize, şüphesiz heykelin kaidesi üzerindeki bir ithafa dayanarak, Marathon zaferinin bir anısı olarak yapıldığını söylemektedir. Burada Kimon ve partisindikilerin, babası Miltiades'in Marathon'daki zaferini büyütmek için yaptıkları propagandanın en parlak bir örneğini görmek mümkündür; ve onların gözünde bu zafer, düşmanı Atina'ya girmeden püskürtmeğe muvaffak olduğu için, diğer partiden olan Themistokles'in Salamis zaferinden üstündü. Öbür yandan, Miltiades'in liyakatli selefi Kimon'un Eurymedon'daki son zaferi, Marathon'la başlayan Med Harplerini neticelendiren bir zafer olarak görülmekte idi. Netice itibariyle bu kıymetli adak, parlak bir hareketle başlayan yirmi senelik zaferler devresinin mesut neticesini tesid etmek içindi. Aynı zamanda Kimon, babasının Paros başarısızlığından sonraki mahkumiyeti ile gölgelenen hatırasını da taziz ediyordu.

Konstantin tarafından Bizans forumuna getirilen eser, 1204 de şehrin haçlılar tarafından işgali esnasında halkın kurbanı olarak ortadan kalktı. Bununla beraber, Pausanias'ın metinleri, Bizanslı tarihçi Niketas Khoniates'in anlatıları ve Roma imparatorluk devri Atina paralarından bu eseri tanıyabiliyoruz. Athena, ayakta, peposlu olarak tasvir edilmişti; sağ elinde bir zafer meleşti tutmakta, mızrağı sol omuzuna dayalı bulunmakta idi. Gene sol tarafta inik duran sol eli, bacağına dayalı duran kalkanın üzerine dayanmakta idi. Phidias'ın Athena Khryselephantinos'u bu şekilde tasvir edilmiştir.

Delphoi'da, Apollon Mukaddes Mahalli'nin girişinde, mukaddes yolun solunda dikilmiş olan büyük adak da Kimon'un aynı politik gayesinin eseri idi. Bir kaide üzerinde, Apollon, Athena, Miltiades ve Attika kavimlerinin efsanevi altı kahramanının heykelleri yükseliyordu. Bunlar da Phidias'ın elinden çıkmıştı ve kaidedeki bir yazı, abidenin Marathon ganiminin onda biri ile yapıldığını hatırlatıyordu. Miltiades'in hatlarını Ravenna Müzesinde muhtemelen kendi portresinden gelen bir kopyadan tanıyoruz; bu portre herhalde Atina'da Prytaneion'da ve Dionysos Tiyatrosunda Themistokles'inki ile beraber bulunmakta idi. Mesele bu kopyanın orijinalinin Kimon devrinden olup olmadığıdır (yani M.Ö. IV. asrın sonları). Kimon devrinden büyük duvar resminde Miltiades'in portrelerini göreceğiz.

Atina Akropolü'ne gelince; Pausanias (I, 28, 2), Athena Promakhos'tan çok uzakta olmayan, normal ölçüde bir bronz Athena heykelinden bahsetmektedir; bunu Lukianos (Imagines4.) gibi Phidias'ım en güzel eseri olarak görür.

Bunu Miltiades tarafından I. Med Harbinden evvel bir Atina kolonisi kurulan Lemmos adası 450 yıllarında hediye etmişti. Bu eseri de gene Kimon ve taraftarlarının, Miltiades'in bu hareketini tebşir etmek için düşündükleri bir propagandadan saymak mümkündür. Phidias'ın Athena Lemnia'sına, Bolonya'daki Palaggi başını Dresden'deki Athena büstüne yaklaştırarak bir benzetme yapılabileceği düşünülebilir.

Kimon'un kendi seferlerinin hatırası ise Akropol'de Athena Nike mabedinde devam ettirilecekti. 448 de, Kallias'ın oğlu Hipponikos, Halk Meclisine, Kimon'un zaferleri sayesinde Perslerle sulhün tekrar tesisi şerefine bu binanın inşasını emreden bir karar aldırdı. Kallikrates'e verilen çalışmalar başladığı sırada, Perikles tarafından, Parthenon ve Propyleion'un inşasına başlanabilmesi için durduruldu. Muhafazakârların iktidara dönüşü ile çalışmalar 426 da tekrar başladı.

Kimon, Kolonos Agoraios'un altındaki binaları, Persler tarafından hasara uğratılmış olan Agora'yı da güzelleştirmek istemiştir. Buraya, Plutarkhos'un anlattığına göre, Trakya'da daha çocukluk yıllarında gölgelerinde oynadığı güzel ağaçlardan diktirmiştir.

Üvey kardeşi, Peisianaks, Agora'nın kuzey kenarına dor nizamında bir portik yaptırdı; bu portik yunanlıların tercih ettikleri güneşli güney tarafına bakıyordu. Bu kısım, Peisianakteion veya Stoa Poikiles adını aldı. Bu ikinci ad, 'üzerindeki Polygnotos, Mikon ve Panainos'un yaptıkları resimlerden dolayı verilmişti. Bunlardan ileride bahsedeceğiz. Bu yapının bazı parçaları 1949 da M.S.V. asırdan bir duvarın içinde bulunmuştur. Bunlar, oluklu bir sütun tamburu, boyalı palmet ve kyma kabartmaları olan bir ante başlığı, ve üzerinde tahta resim panolarını asmaya yarayan çengellerin delik yerleri bulunan bazı duvar parçalarıdır.

Agora'nın batı kenarının güney nihayetine doğru Prytanların toplu yemekleri için bir tholos inşaa edildi; 50 Buleut'ler Bule'nin daimi komisyonunu teşkil ederler ve yılın onda birine tekabül eden 35-36 günlük devrede toplanırlardı. Mümkündür ki bu meclis Dem. Partinin başkanı Ephialtes' in 462/461 yıllarında eski arhont'lardan meydana gelen Areopag (aristokrat) Meclisini politikadan ayırıp, Ekklezia ve Bule yani Prytanları meydana getirdiği zaman inşaa edilmiş olsun.

Asker Kimon aynı zamanda Atina gençliğinin bedenî ve fikri olgunluğunu kazandığı yerler ile de ilgilendi. Plutarkos'un anlatısına göre, Peisistratid'ler zamanında Gymnasion şeklinde tanzim edilmiş olan Akademia'yı, üzerinde koşu için pistler çizilmiş ve etrafında gençlerin yürüyerek konuşmalarına mahsus gölgeli park yolları yapılmış, iyi sulanan bir bahçe haline getirdi.

Fakat bu gençlere ve geniş anlamla bütün Atinalılara Kimon'un gösterdiği bir örnek vardı: Bu, Marathon civarında bir kültü bulunan, oradaki savaşta mucizevi müdahaleleriyle Atinalılara yardım eden, bir zamanlar Asya tarafından gelen Amozon istilasına karşı durmuş olan, itidalli bir demokratik nizamın kurucusu, genç kahraman Theseus idi. Theseus mythosu, Kimon'un propagandasını bir dinî inanca dayanmasına hizmet ediyordu.

Politik ve askeri faaliyetlerinin başından beri 476 /475 veya 475 /474 yıllarında Atina'ya getirdiği Theseus'a ait kemik ve silahları, Skyros adasında mucizevi bir şekilde bulunduğunu iddia etmekte idi. Bu kıymetli dini eşyayı muhafaza için askerî toplantıların yapıldığı yerde, Anakeion (yahut Dioskurlar) Mukaddes Mahallinin civarında, Agora'nın doğusunda bir heroon, hakiki bir Theseion yaptırdı. Burada her ayın 8'inde bir dinî merasim yapılıyor ve Pyanepsion ayında bu büyük bir bayram halini alıyordu. Plutarkhos (Kimon, VIII), Theseus'a ait röliklerin getirilmesinin, Kimon'un şöhret bulmasına hizmet eden başlıca amillerden biri olduğunu söylemektedir.

Theseus'un başarılarının anıtları Pausanias'ın birçoklarını gördüğü gibi Akropol üzerinde çoğalmağa başlamıştır.

Bunlardan bilhassa, Theseus'un Marathon Boğası ile mücadelesini gösteren bir bronz gurubu anlatmaktadır (I, 27, 9). Bu gurup, 490 zaferi münasebetiyle Marothon'luların hediye ettikleri ve 480 de tahrib olan aynı konudaki bir gurubun yerine, Salamis Zaferinden sonra yapılmış olmalıdır. Bronz orijinali kaybolmuştur, fakat Agora'da bulunan kırmızı figürlü bir kraterin parçalarından ve Roma'da Palazzo dei Conservatori Müzesindeki bir heykelden fikir edinmek mümkündür.

Pausanias'ın bildirdiği başka bir gurup (I, 24, I), Theseus'un Minotauros üzerindeki galibiyeti konusundadır. Bu da, Tarquinia Müzesinde kırmızı figürlü bir pellice ve Spina'dan bir krater'e konu olmuştur. Minotauros'un bir kopyası Roma'da Diokletian Hamamları Müzesindedir.

Pausanias bir de, babası Aegeus'un Aithra'yı terketmeden evvel Troizen'de silahları ile sandallarını altına sakladığı kayayı kaldıran genç Theseus figüründen bahsetmektedir. Genç prens bronz, kaya ise mermerdendi. Bundan hiçbir kopya ele geçmemiştir, yalnız bu konu British Museum'da Campana Koleksiyonunda bir kabartmada işlenmiştir. Bu konunun seçilmesine sebep olarak, 480 de Atina'yı terkeden kadın ve çocukların Troizen'de iyi bir kabul görmüş olmaları öngörülebilir.

İngilterede Broomhall Müzesinde mermer bir taht dekorunun ve Eleusis'den bir vazounun konularını teşkil eden, Theseus ve amazon Antiope mücadelesi gurubu da muhtemelen bu senelerde işlenmiş olmalıdır.

Theseus efsanesi devrin büyük bir duvar resmine de ilham kaynağı olmuştur; duvar resimciliği bütün inkişafını Kimon'un kız kardeşinin sevgilisi Thassos'lu Polygnotos'un dahi şahsiyetinden almış görünmektedir. 463 de Kimon tarafından Thassos isyanı bastırılınca Polygnotos mesleğine orada devam etmek üzere Attika'ya geldi. Duvar resimciliğine getirdiği yenilikler o kadar belirli ve katidir ki antik çağda bazan bu resim kolunun yaratıcısı olarak kabul edilmiştir.

Polygnotos, Atinalı Mikon ile beraber Theseion'un duvarlarına, kahramanın gençliğine ait önemli vakaları işlemiştir: Amazonlarla mücadelesi; arkadaşı Pirithus ve Lapithlerle beraber Kentauros'lara karşı mücadelesi; Minos halkasını bulmak için denize dalışı, ve nihayet, Skyros'da Diomedes tarafından öldürülüşü. Bundan başka, Peisistratos zamanında yapılmış Dioskurlar tapınağının

duvarlarına, gene Mikon ile birlikte, Leukippid'lerin evlenme günlerinde Kastor ve Polluks tarafından kaçırlması sahnesi ile Agronautlar hikâyesini resmetmiştir.

Phidias'ın kardeşi Panaios'un da katılması ile, Agora'nın kuzeyindeki Peisianakteion veya Poikiles Stoasi'nin duvarlarına, Marathon zaferi ile Ispartaya karşı yapılan son savaşları, büyük mitolojik mücadeleler sırasına sokan resimler yaptılar.

Polygnotos, Troia'nın yunanlılar tarafından alınışını; Mikon, Theseus ve Atinalıların Amazonlara karşı mücadelelerini yaptılar; ve eğer Panaios'un elinden çıkmadı ise Marathon savaşı da Mikon'a verilebilir. Son olarak, Atinalıların Ispartalılara karşı kazandıkları Oinoe zaferini kimin boyadığını bilemiyoruz.

Polygnotos, resimde yalnız moral ve psikolojik ifadeyi aramış olduğu için değil, aynı zamanda, planları arka arkaya, şahısları muhtelif seviyelere dizerek perspektif çalışmaları ile mekânın analizini yapmağa çalışmış olduğu için antik çağda büyük itibar görmüştür.

Bu araştırmaların tesirlerini Louvre Müzesindeki Orvieto' dan güzel bir krater üzerinde görüyoruz. Bir yüzünde Apollon ve Artemis tarafından Niobidlerin öldürülmesi sahnesi vardır. Diğer yüzdeki konu çözülememiştir. Bazı arkeologlar burada, Lemnos'lu kadınları bırakarak Kolkhis yolunu tutmaları için yunanlıları iknaa çalışan Herakles ile Athena'yı görmektedirler. Başkaları için bu sahne, Marathon savaşının arifesinde Herakles'in Atinalıları teşvikidir. Buschor bunu, Oinoe savaşı olarak görmüştür. Gene bu sahne, Persephone'yi kaçırmak için arkadaşı Pirithous'a yardım etmek hatasını işleyen Theseus'u kurtarmak üzere Herakles'in Hades'e inişi olayı şeklinde de tasavvur edilmek istenmiştir. Yakın zamanda, Mille. Erika Simon (AJA, LXVII/ 1963, s. 43-62), bunun Theseus'un kemiklerinin Atina'ya götürülüşünü temsil eden Hades'ten ikinci defa kurtarılışı sahnesi olduğu iddiasında bulunmuştur. Konu ne olursa olsun, vazo ressamının ilham aldığı model herhalde bugün kayıp olan büyük bir duvar resmi idi.

Bu gençlik tezahürünü devrin heykel sanatında da aynen buluyoruz. Metinler, heykeltraş Kalmis'in eseri olan bir Apollon heykelinin hatırasını muhafaza etmiştir. Bunun kopyaları iki ayrı seride aranmıştır; bir taraftan Atina omphalosundaki Apollon diğer taraftan Tiber Apollonu'nun temsilcisi olduğu guruplardır. Duruşta farklı, stilde yakın bu iki orijinalin mevcudiyeti bize devrin heykel sanatında genç delikanlı modellerinin ne kadar revaçta olduğunu düşündürmektedir.

Bunlara, genç Phidias'ın Apollon Parnopios'unun veya Mariemont Efebi'nin kopyası olması muhtemel olan Kassel Apollonu'nu da ilâve etmek mümkündür. Böylece karşımıza çıkan bu şekil, zekâ ve ruh sükûneti ile vücut kuvvetini birleştiren güzellik idealinin örneğidir. Bu ideal, hayatın sırlarına nüfuz etme ve toplum hayatını düzenleme mantığına dayanarak çalışan, gelişme halindeki bir demokrasinin ideali idi.

Bu derin Hümanizma, devrin en güzel tanrı tasvirlerinden birini ilham eden ruhtur. Bu, Artemision Burnu açıklarında bulunan Poseidon veya Zeus heykelidir, ki onda devrin en yüksek temayllerinden bazıları hayat bulmuştur.

Düşünen Athena'yı da hatırlamadan geçemeyiz. Bunun, Akropol'n in-aat masraflarının hesap listesi karşıısında düşünen bir Athena mı, yoksa harpte ölmüş askerlerin isimlerini taşıyan bir stelin önünde düşünen Athena mı, veya sadece bir yarış pistinde depar çizgisine bakarak kazanacak genç atleti ve bu adağın ona medyun olunacağını düşünen Athena mı olduğunu bilemiyoruz.

Fakat bu belirsizlik bizi, yaratıcı bir iyimserlikten hayat bulan ve bu hayatından bize büyük tesirler veren bir devrin ifadesi olan, tanrılarla insanların ahenk ve beraberliği karşıısında duygululuk içinde bırakmaktadır.

Çeviri: YENER BORAN