



Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı  
Klasik Arkeoloji Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**ROMA CUMHURİYET DÖNEMİ PORTRE SANATI “GELENEKLER  
VE STİLLER”**

Gamze HASDEMİR

Diyarbakır 2014



Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı  
Klasik Arkeoloji Programı

Yüksek Lisans Tezi

**CUMHURİYET DÖNEMİ PORTRE SANATI “GELENEKLER VE  
STİLLER”**

Gamze HASDEMİR

Danışman  
Yrd. Doç. Dr. Aytaç COŞKUN

Diyarbakır 2014

## TAAHHÜTNAME

### SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dicle Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “Roma Cumhuriyet Dönemi Portre Sanatı Gelenekler ve Stiller” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığımı taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım. Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Dicle Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

...../...../.....

Gamze HASDEMİR



## KABUL VE ONAY

Gamze HASDEMİR tarafından hazırlanan “Roma Cumhuriyet Dönemi Portre Sanatı - Gelenekler ve Stiller” adındaki çalışma, 04/07/2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda jürimiz tarafından Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Klasik Arkeoloji Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.

  
Prof. Dr. Vecihi ÖZKAYA (Başkan)

  
Doç. Dr. Sadettin BAŞTÜRK

  
Yrd. Doç. Dr. Aytac COŞKUN

Enstitü Müdürü

.../.../20..

## ÖNSÖZ

Portre, toplumda belli bir statüye sahip olan kişinin, çeşitli malzemeler kullanılarak yapıldığı bir tasvir sanatıdır. Portredeki amaç kişinin felsefi, siyasi ve kültürel yönünü vurgulayıp bunu izleyiciye aktarmaktır. Bu bağlamda çalışmaya portrenin kökeninden başlanarak, çeşitli medeniyetlerde ne anlam ifade ettiği araştırıldı.

Çalışmanın asıl konusu olan Roma Cumhuriyet Dönemi, portre sanatının tam olarak geliştiği bir dönemdir. Greklerde yoğun olarak gördüğümüz heykel tasviri Roma'da kalkmış ve yerini portreye bırakmıştır. Ancak portrelerin oluşumunda Grek stilinin etkisi göz ardı edilemez.

Çeşitli kültürlerden etkilenen Roma Sanatı, portredeki gelişimini Grek sanatına borçludur. Özellikle de Geç Cumhuriyet Dönemi'nde yoğun ilişkiler yaşayan Grek ve Roma kültürü, bu etkisini portrelere de yansıtmıştır. Ancak portrelerin gelişiminde belirleyici unsurun sadece Grek kültürü olduğu söylenemez. Atalar kültü olarak bahsedilen ataların masklarından, Etrüsk kültüründen ve Latin etkisinden de söz etmek gerekmektedir. Tüm bu veriler doğrultusunda yola çıkarak hazırlanan bu çalışma, Roma portre sanatının İmparatorluk Dönemi'ne kadar olan gelişimini, etkilendiği kültürleri ve bunu portre sanatına nasıl yansıttığını kapsamaktadır.

Çalışmamın her safhasında bana destek olan, ilgi ve yardımlarını esirgemeyen, tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Aytaç COŞKUN'a, bu konuyu bana tavsiye ederek portre konusunda bilgilerimin gelişmesini sağlayan Prof. Dr. Vecihi ÖZKAYA'ya, tez sürecinde her türlü desteğini üzerimde hissettiğim Yrd. Doç. Dr. Oya SAN'a ve Yrd. Doç. Dr. Gürol BARIN'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Son olarak tez süreci boyunca bana hep destek olan aileme sonsuz teşekkürler...

Gamze HASDEMİR

DİYARBAKIR-2014

## ÖZET

Portre, kişiyi toplumun diğer bireylerinden ayıran bir tasvir biçimidir. Portrenin meydana getirilmesinde bireyin fiziki özellikleri ve toplumun bireye yüklediği anlamın yanı sıra kökeninde dini inanışların ve ritüellerin de büyük etkisinin olduğu görülmektedir.

En ilkel toplumlarda oluşumu gözlemlenen portre sanatı, her dönemde farklı kültürlerle birlikte gelişme olanağı bulmuştur. Avcı toplayıcı toplumlarda görülen kafataslarını koruma geleneği, portre anlayışının var olduğunun göstergesidir. Değişen toplum yapısı ve diğer kültürlerin etkisi ile birlikte zamanla portre anlayışının da değiştiği görülmektedir.

Her toplumda farklı stil üslubu ile şekillenen portre anlayışı gözlemlenmektedir. Örneğin; Mısır heykel sanatında bireyin ön planda olduğu bir üslup tarzı görülürken, Antik Yunan heykel sanatında ve Geç Klasik Dönem'e kadar portre olarak tanımlanabilecek eserler görülmemektedir. Ancak Hellenistik Dönem itibariyle portre sanatında büyük ilerlemeler kaydedilmiştir.

Stilleri ve üslupları incelediğimizde Roma Dönemi'nde portre anlayışının tam bir yansımaları görebiliriz. Genişleyen coğrafi konum ile farklı kültürlerle kaynaşan Roma portre sanatı eklektik bir üslup yansıtır. Yunan, Etrüsk ve Latin etkilerinin izleri Roma portrelerinde gözlemlenmektedir. Ancak bu etkilerin yanı sıra Roma'nın portre sanatının ilerlemesinde en büyük katkıyı Atalar kültü oluşturur. Roma'da evlerde görülen bu kült inancı, portreciliğin gelişmesinde önemli bir çıkış noktasıdır. Atalarının masklarını evlerinde koruyan Romalı insanlar kültürlerini bu şekilde korumaya devam etmişlerdir. Atalar kültü ile başlayan bu süreç ilerleyen dönemlerde yerini portreye bırakmış ve böylece portre geleneği Romalılar için bir onur göstergesi olmuştur.

Roma Cumhuriyet Dönemi'nde görülen bu etkiler özellikle Geç Cumhuriyet Dönemi itibariyle yerini veristik stile bırakmıştır. Gerçekçilik olarak adlandırdığımız bu

stilin temelinde detaylandırma anlayışı yatar. Gerçekçilik stili ile ele alınan portrelerde her detayın işlendiği görülür. Yaşlılık ifadesi, kırışıklıklar, çizgiler hiç gizlenmeden portrede betimlenmiştir. Geç Cumhuriyet Dönemi'nin baskın stili olan gerçekçilik üslubu daha sonraki dönemlerde de etkisini hissettirmiştir.

### **Anahtar Sözcükler**

Roma, Cumhuriyet, Portre, Eklektizm, Gerçekçilik.

## **ABSTRACT**

Portrait is a form of depiction that separates the individual from the other members of society. Individual's physical characteristics and meaning attributed to individual by society have a great effect as well as religious beliefs and rituals in forming of the portrait.

Portrait art of which formation is observed in the most primitive societies has had the opportunity of development with other cultures in every period. The tradition of skull preservation seen in hunter-gatherer societies is the indicator of existence of portrait concept. With the changing structure of society and effect of other cultures, sense of portrait has changed in time.

In every societies, different styles of portrait concept emerges. For instance, in the Egyptian sculpture the individual is at the forefront, whereas in Ancient Greek sculpture and till the Late Classical period there are not any works can be considered as a portrait. However, by the Hellenistic period great progress has been made in the art of portrait.

When we examine all of these styles and modes, we can see an accurate reflection of portrait concept in the Roman period. Roman portrait art blended with different cultures by expanding geographical location reflects an eclectic style. Greek, Etruscan and Latin impressions can be seen in Roman portraits. However, along with these effects, Ancestor Cult gives the greatest contribution to the advancement of Roman portrait art. The cult belief seen in the Roman homes is an important starting point for the development of portrait art. Romans who keep their ancestors mask in their homes have protected their culture in this way. This process that began with Ancestor Cult has given its place to the portrait in later periods and by this way the portrait tradition has been an honor indicator for the Romans.

These effects which are seen during the Roman Republican period have given their place to veristic style especially by Late Republican period. Detailing concept lies behind this style which we call it Realism. Every details are elaborated in portraits which are

created with Veristic style. Senile expression, malaise, facial lines are depicted in the portrait without concealment. Veristic style dominated in Late Republican period shows its effect in the later periods.

**Keywords**

Rome, Republic, Portrait, Eclecticism, Veristic.

# İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	VI
LEVHA LİSTESİ.....	IX
GİRİŞ.....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. İMPARATORLUK DÖNEMİ'NE KADAR ANA HATLARIYLA ROMA TARİHİ VE COĞRAFYASI .....	4
---	---

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2.1. ROMA PORTRE SANATI

2.1.1. Tanım ve Özellikler.....	10
---------------------------------	----

2.1.2. Ortaya Çıkış Sorunları.....	12
2.1.3. Grekler’de Portre Sanatı.....	19
2.1.4. Roma’da Portrenin Ortaya Çıkışı.....	34

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3.1. CUMHURİYET DÖNEMİ ROMA PORTRE SANATI

3.1.1. Cumhuriyet Dönemi Portre Sanatında Gruplar ve Portre Dizileri.....	39
3.1.2. Orta İtalya’daki İlk Uzantılar.....	42
I. Albinus Grubu	
a. Hellenleşme ve Hellenistik Etkili Portreler.....	48
b. Hellenistik ve Etrüsk Etkili Portreler.....	49
II. Calvus Grubu	
a. Hellenistik ve Latin Etkili Portreler.....	54
b. Geç Hellenistik Stilin Temelleri.....	56
c. Roma Etkisi ve Stili.....	58
III. Restio Grubu	
a. Metal Oymacılığı Tarzında Yapılan Roma Portreleri...	62



b. Mısır-Grek ve Etrüsk Stilin Yansımaları.....	65
IV. Sorex Grubu	
a. Grek Portreleri İle Karşılaştırma.....	68
b. Norbanus Sorex Portresi.....	70
c. Pitoresk Etki.....	71
V. Pompei Grubu	
a. Pitoresk Etki.....	74
b. Roma Geleneği ve Erken Hellenistik Modeller.....	78
VI. Cicero Grubu	
a. Plastik-İdealistik ve Plastik-Realistik Stil.....	82
b. Klasizm.....	87
c. Katı Gerçekçilik.....	91
d. Zengin Gerçekçilik.....	93
<b>SONUÇ.....</b>	<b>97</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>100</b>
<b>LEVHALAR.....</b>	<b>104</b>

## LEVHA LİSTESİ

<b>Levha Ia</b>	M.Ö. 5000 yılına ait Jericho’da bulunmuş kafatası örneği (Breckenridge 1968, fig.5).
<b>Levha Ib</b>	Sepik Nehri Kabileleri arasında bulunmuş bir kafatası örneği (Breckenridge 1968, fig.6).
<b>Levha IIa</b>	Avusturalya’da ele geçirilen boyalı kafatası (Breckenridge 1968, fig.8).
<b>Levha IIb</b>	Nijerya’da ele geçirilen bir mask örneği (Breckenridge 1968, fig.9).
<b>Levha IIc</b>	Maori yakınlarında bulunan kafatası örneği (Breckenridge 1968, fig.12).
<b>Levha IIIa</b>	Portre görünümlü kap, Peru (Breckenridge 1968, fig.13).
<b>Levha IIIb</b>	Nijerya yakınlarında bulunan portre, Afrika (Breckenridge 1968, fig.14).
<b>Levha IVa</b>	Mezar odalarından ele geçirilen portre örneği, Mısır (Breckenridge 1968 fig.15).
<b>Levha IVb</b>	Kay portresi, Louvre Müzesi, Fransa (Breckenridge 1968, fig.17).
<b>Levha Va</b>	Tell Asmar’dan bir grup taş heykel, Mezopotamya, Oriental Institute, University Of Chicago (Breckenridge 1968, fig.34).
<b>Levha Vb</b>	Lagash Hanedanlığına ait, dua eder pozisyonda heykel örneği, British Museum (Breckenridge 1968, fig.35).
<b>Levha VIa</b>	Kleobis ve Biton Kardeşler, Delphi (Boardman 2001, fig.70.)
<b>Levha VIb</b>	Kral Hartapus Kaya Tasviri, Kızıldağ – Karaman (Özgan 2013, fig.2).
<b>Levha VIIa</b>	Tiran Öldürenler, Napoli (Özgan 2013, fig.6).
<b>Levha VIIb</b>	Tiran Öldürenler detay: Aristogeiton portresi, Napoli (Özgan 2013, fig.7).
<b>Levha VIIc</b>	Tiran Öldürenler detay: Harmodius portresi, Napoli (Özgan 2013, fig. 7).
<b>Levha VIIa</b>	Pronomos vazosu ( <a href="https://www.beazley.ox.ac.uk/tools/pottery/painters">https://www.beazley.ox.ac.uk/tools/pottery/painters</a> ).
<b>Levha VIIb</b>	Pronomos vazosu detay ( <a href="https://www.beazley.ox.ac.uk/tools/pottery/painters">https://www.beazley.ox.ac.uk/tools/pottery/painters</a> ).
<b>Levha IXa</b>	Perikles portresi, Berlin (Özgan 2013, fig.8a-b).
<b>Levha IXb</b>	Perikles portresi detay (Özgan 2013, fig.8a-b).
<b>Levha Xa</b>	Şair Pindaros portresi, Oslo (Özgan 2013, fig.17a-b).
<b>Levha Xb</b>	Şair Pindaros portresi detay (Özgan 2013, fig.17a-b).
<b>Levha XIa</b>	Tissaphernes portre sikkesi, BM. Londra (Özgan 2013, fig.20).
<b>Levha XIb</b>	Azara İskender portresi (Boardman 2002, fig.6).

<b>Levha XIIIa</b>	Dresten İskender portresi (Boardman 2002, fig.7).
<b>Levha XIIIb</b>	Erbach İskender portresi (Boardman 2002, fig.8).
<b>Levha XIIIa</b>	Palestrina portresi, Seminario (Schweitzer 1948, fig.48)
<b>Levha XIIIb</b>	Palestrina portresi detay, Seminario (Schweitzer 1948, fig.51).
<b>Levha XIIIc</b>	Kime ait olduğu belli olmayan portre, Vatikan (Schweitzer 1948, fig.49).
<b>Levha XIVa</b>	Palestrina portresi, Berlin (Schweitzer 1948, fig.67).
<b>Levha XIVb</b>	Palestrina portresi, Berlin (Schweitzer 1948, fig.68).
<b>Levha XVa</b>	National Museum'da bulunan portre, Roma (Schweitzer 1948, fig.50).
<b>Levha XVb</b>	Scipio mezarında bulunan sakalsız portre, Roma (Schweitzer 1948, fig.46).
<b>Levha XVc</b>	Scipio mezarında bulunan sakalsız portre detay, Roma (Schweitzer 1948, fig.47).
<b>Levha XVIa</b>	Sakalsız bir bronz erkek portresi, Louvre Müzesi, Paris (Schweitzer 1948, fig.44).
<b>Levha XVIb</b>	Sakalsız bir bronz erkek portresi detay, Louvre Müzesi, Paris (Schweitzer 1948, fig.45).
<b>Levha XVIIa</b>	Sala Dele Pitture'de bulunan portre, Vatikan (Schweitzer 1948, fig.72).
<b>Levha XVIIb</b>	Sala Dele Pitture'de bulunan portre detay, Vatikan (Schweitzer 1948, fig.78).
<b>Levha XVIIIa</b>	Başkomutan Tivoli portresi (Schweitzer 1948, fig.65).
<b>Levha XVIIIb</b>	Başkomutan Tivoli portresi detay, (Schweitzer 1948, fig.66).
<b>Levha XIXa</b>	A. Postimus Albinus (Schweitzer 1948, fig.53).
<b>Levha XIXb</b>	A. Postimus Albinus detay, (Schweitzer 1948, Fig.55).
<b>Levha XXa</b>	Terrakotta portre, Louvre Müzesi, Paris (Schweitzer 1948, fig.3).
<b>Levha XXb</b>	Terrakotta portre detay, Louvre Müzesi, Paris (Schweitzer 1948, fig.4).
<b>Levha XXIa</b>	Delos portresi (Özgan 2013, fig.48a).
<b>Levha XXIb</b>	Delos portresi detay (Özgan 2013, fig.48b).
<b>Levha XXIIa</b>	Borghese Eskrimcisi, Louvre Müzesi, Paris (Özgan 2013, fig.49).
<b>Levha XXIIb</b>	Kil portre örneği, Fine Arts Museum, Boston (Schweitzer 1948, fig.112).
<b>Levha XXIIIa</b>	C. Coelius Coldus'un sikke portresi, Vatikan (Schweitzer 1948, fig.77).
<b>Levha XXIIIb</b>	Hellenistik ve Latin etkili portre örneği, New York (Schweitzer 1948, fig.84).
<b>Levha XXIVa</b>	Floransa'da bulunan replika, Uffuzi, Floransa (Schweitzer 1948, fig.73).
<b>Levha XXIVb</b>	Floransa'da bulunan replika Detay, Uffuzi, Floransa (Schweitzer 1948, fig.74).
<b>Levha XXVa</b>	Helenistik ve Latin etkili portre örneği, Ny Carlsberg Glyptothek

	(Schweitzer 1948, fig.70).
<b>Levha XXVb</b>	Helenistik ve Latin etkili portre örneği (Schweitzer 1948, fig.76).
<b>Levha XXVc</b>	Helenistik ve Latin etkili portre örneği, Berlin (Schweitzer 1948, fig.79).
<b>Levha XXVd</b>	Helenistik ve Latin etkili portre örneği, Berlin (Schweitzer 1948, fig.82).
<b>Levha XXVIa</b>	Ostia kökenli portre (Schweitzer 1948, fig.83).
<b>Levha XXVIb</b>	Dinç görünümlü yaşlı adam portresi, New York (Schweitzer 1948, fig.80).
<b>Levha XXVIc</b>	Kapitol Müzesi'nde bulunan büst, Roma (Schweitzer 1948, fig.22).
<b>Levha XXVIIa</b>	Torlonia Müzesi'nde bulunan portre (Schweitzer, 1948, fig.85).
<b>Levha XXVIIb</b>	Torlonia Müzesi'nde bulunan portre detay (Schweitzer 1948, fig.86).
<b>Levha XXVIIc</b>	Osimo'da bulunan portre örneği (Schweitzer 1948, fig.88).
<b>Levha XXVIIId</b>	Osimo'da bulunan portre örneği detay (Schweitzer 1948, fig.90).
<b>Levha XXVIIIa</b>	Chiaromonti Müzesi'nde bulunan portre örneği, Vatikan (Schweitzer 1948, fig.89).
<b>Levha XXVIIIb</b>	Chiaromonti Müzesi'nde bulunan portre örneği, Vatikan (Schweitzer 1948, fig.96).
<b>Levha XXIXa</b>	Chiaromonti Müzesi'nde bulunan portre örneği, Vatikan (Schweitzer 1948, fig.97).
<b>Levha XXIXb</b>	Kime ait olduğu belli olmayan portre örneği, Osimo (Schweitzer 1948, fig.92).
<b>Levha XXIXc</b>	Kime ait olduğu belli olmayan portre örneği, Ny Carlsberg Glyptothek (Schweitzer 1948, fig.93).
<b>Levha XXXa</b>	Antius Restio'nun sikke portresi (Schweitzer 1948, fig.87).
<b>Levha XXXb</b>	Kime ait olduğu belli olmayan portre örneği (Schweitzer 1948, fig.95).
<b>Levha XXXc</b>	Mısır - Hellenistik etkili portre örneği, Berlin (Schweitzer 1948, fig.98).
<b>Levha XXXIa</b>	Norbanus Soreks portresi (Schweitzer 1948, fig.99).
<b>Levha XXXIb</b>	Norbanus Soreks portresi, Roma (Schweitzer 1948, fig.100).
<b>Levha XXXIc</b>	Norbanus Soreks portresi, Berlin (Schweitzer 1948, fig.101).
<b>Levha XXXId</b>	Norbanus Soreks portresi, Roma (Schweitzer 1948, fig.102).
<b>Levha XXXIIa</b>	Norbanos Soreks portresi, Neapel (Schweitzer, 1948, fig.103).
<b>Levha XXXIIb</b>	Norbanos Soreks portresi, Roma (Schweitzer 1948, fig.104).
<b>Levha XXXIIc</b>	Philetairos portresi, Neapel (Schweitzer 1948, fig.105).
<b>Levha XXXIId</b>	Zenon portresi, Neapel (Schweitzer 1948, fig.106).
<b>Levha XXXIIIa</b>	National Müzesi'nde bulunan portre örneği (Schweitzer 1948, fig.109).
<b>Levha XXXIIIb</b>	Mussolini Müzesi'nde bulunan portre örneği (Schweitzer 1948, fig.110).

<b>Levha XXXIIIc</b>	Patetik stilde ele alınan portre örneği, Roma (Schweitzer 1948, fig.111).
<b>Levha XXXIVa</b>	Patetik stilde ele alınan mezar taşı portre örneği, Ny Carlsberg Glyptothek (Schweitzer, 1948, fig.113).
<b>Levha XXXIVb</b>	Mussolini Müzesi'nde bulunan portre örneği (Schweitzer 1948, fig.114).
<b>Levha XXXIVc</b>	Togalı erkek portresi Carlsberg Glyptothek (Schweitzer 1948, fig.118).
<b>Levha XXXIVd</b>	Patetik stilde ele alınan mezar taşı portre örneği, Roma (Schweitzer 1948, fig.115).
<b>Levha XXXVa</b>	Mussolini Müzesi'nde bulunan portre, Roma (Schweitzer 1948, fig.120).
<b>Levha XXXVb</b>	National Museum'da bulunan portre, Roma (Schweitzer 1948, fig.108).
<b>Levha XXXVc</b>	National Museum'da bulunan portre, Roma (Schweitzer 1948, fig.126).
<b>Levha XXXVd</b>	Ny Carlsberg Glyptothek'de bulunan portre örneği, Kopenhag (Schweitzer1948, fig.127).
<b>Levha XXXVIa</b>	National Müzesi'nde bulunan portre örneği (Schweitzer 1948, fig.128).
<b>Levha XXXVIb</b>	National Müzesi'nde bulunan portre örneği detay (Schweitzer 1948, Fig.132).
<b>Levha XXXVIIa</b>	Pompeius Magnus portresi, Venedik (Schweitzer 1948, fig.123).
<b>Levha XXXVIIb</b>	Pompeius Magnus portresi, Kopenhag (Schweitzer 1948, fig.124).
<b>Levha XXXVIIc</b>	Pompeius Magnus portresi detay, Kopenhag (Schweitzer 1948, fig.125).
<b>Levha XXXVIId</b>	Selekios I'in portre örneği, Napoli (Schweitzer 1948, fig.116).
<b>Levha XXXVIIIa</b>	Komedi yazarına ait bir portre örneği (Schweitzer 1948, fig.119).
<b>Levha XXXVIIIb</b>	Komedi yazarına ait bir portre örneği detay (Schweitzer 1948, fig.122).
<b>Levha XXXVIIIc</b>	Yaşlı adam portresi, Atina (Schweitzer 1948, fig.81).
<b>Levha XXXIXa</b>	Patetik stilde ele alınmış portre örneği (Schweitzer 1948, fig.140).
<b>Levha XXXIXb</b>	Patetik stilde ele alınmış portre örneği detay, Ny Carlsberg Glyptothek (Schweitzer 1948, fig.141).
<b>Levha XLa</b>	Sulla portresi, Glyptothek, Münih (Schweitzer 1948, fig.168).
<b>Levha XLb</b>	Sulla portresi detay, Glyptothek, Münih (Schweitzer 1948, fig.172).
<b>Levha XLIa</b>	Cicero portresi, Chiaromonti Müzesi, Vatikan (Schweitzer 1948, fig.138).
<b>Levha XLIb</b>	Cicero Portresi detay, Chiaromonti Müzesi, Vatikan (Schweitzer 1948, fig.139).
<b>Levha XLIc</b>	Giardino Baboli portresi (Schweitzer 1948, fig.179).

<b>Levha XLId</b>	Cicero portresi, Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenhag (Schweitzer 1948, fig.157).
<b>Levha XLIIa</b>	Marius portresi, Glyptothek, Münih (Schweitzer 1948, fig.170).
<b>Levha XLIIb</b>	Cicero portresi, Apsley House, Londra (Schweitzer 1948, fig.135).
<b>Levha XLIIc</b>	Cicero portresi detay, Apsley House, Londra (Schweitzer 1948, fig.137).
<b>Levha XLIIIa</b>	Cicero portresi, Kapitol Müzesi, Roma (Schweitzer 1948, fig.142).
<b>Levha XLIIIb</b>	Cicero portresi, Uffizi, Floransa (Schweitzer 1948, fig.143).
<b>Levha XLIIIc</b>	Cicero portresi, Vatikan (Schweitzer 1948, fig.144).
<b>Levha XLIIId</b>	Domitius Ahenobarbus portresi (Schweitzer, 1948, fig.145).
<b>Levha XLIVa</b>	Menandros portresi, Kopenhag (Schweitzer 1948, fig.134).
<b>Levha XLIVb</b>	Menandros portresi detay, Kopenhag (Schweitzer 1948, fig.136).
<b>Levha XLIVc</b>	Palestrina kökenli portre, National Müzesi, Roma (Schweitzer 1948, fig.171).
<b>Levha XLVa</b>	Kapitol Müzesi'nde bulunan büst örneği, Roma (Schweitzer, 1948, fig.129).
<b>Levha XLVb</b>	Kapitol Müzesi'nde bulunan büst örneği detay, Roma (Schweitzer 1948, fig.133).
<b>Levha XLVIa</b>	Ny Carlsberg Glyptothek'te bulunan portre örneği, Kopenhag (Schweitzer 1948, fig.130).
<b>Levha XLVIb</b>	Kapitol Müzesi'nde bulunan büst örneği, Roma (Schweitzer 1948, fig.131).
<b>Levha XLVIc</b>	Plastik stilde ele alınmış Cicero portresi, Kapitol Müzesi, Roma (Schweitzer 1948, fig.146).
<b>Levha XLVIId</b>	Plastik stilde ele alınmış Cicero portresi detay, Kapitol Müzesi, Roma (Schweitzer 1948, fig.147).
<b>Levha XLVIIa</b>	Glyptothek'de bulunan portre örneği, Münih (Schweitzer 1948, fig.148).
<b>Levha XLVIIb</b>	Glyptothek'de bulunan portre örneği, Münih (Schweitzer 1948, fig.149).
<b>Levha XLVIIc</b>	Ny Carlsberg Glyptothek'de bulunan portre örneği, Kopenhag (Schweitzer 1948, fig.150).
<b>Levha XLVIIId</b>	Ny Carlsberg Glyptothek'de bulunan portre örneği, Kopenhag (Schweitzer 1948, fig.151).
<b>Levha XLVIIIa</b>	Sulla portresi, Kopenhag (Özgan 2013, fig.50b).
<b>Levha XLVIIIb</b>	Sulla portresi, Kopenhag (Özgan 2013, fig.50c).
<b>Levha XLIXa</b>	Sulla portresi, Vatikan (Özgan 2013, fig.51a).
<b>Levha XLIXb</b>	Sulla portresi, Vatikan (Özgan, 2013, fig.51b).
<b>Levha XLIXc</b>	Sulla portresi, Vatikan (Özgan 2013, fig.51c).
<b>Levha La</b>	Sezar Tusculum portresi (Schweitzer 1948, fig.152).
<b>Levha Lb</b>	Sezar Tusculum portresi (Schweitzer 1948, fig.154).
<b>Levha Lc</b>	Sezar Tusculum portresi (Schweitzer 1948, fig.155).

**Levha LIa**  
**Levha LIb**

Sezar portresi, Leiden (Özgan 2013, fig.69a).  
Sezar portresi, Vatikan (Özgan 2013, fig.70a).

## GİRİŞ

Heykel ve resim sanatı bağlamında yorumlanan Roma sanatının son derece seçici bir şekilde irdelenmesi gerekmektedir. Ancak bu sanatın gerçek yüzüne göz atmak da hem kalitesinin ipuçlarını hem de estetik evrime olan katkısını anlamak için yeterli olabilir. Roma sanatının öncelikle üç temel başarısını açıklamak gerekir. Bunlar portreciliğin gelişimi, öykücü üslubun gelişimi ve manzaranın gelişimidir.

Hiçbir Yunan heykelinin bir zekâ ifadesi taşıdığı hayal edilemez<sup>1</sup>; bu geleneksel ifade önemli bir gerçeği yansıtmaktadır. Buna göre Yunan ideali az ya da çok ancak hiçbir akılcı ya da duygusal içerik göstermeyen kusursuz bir biçimdir. Bir medusa ya da kantaron yüzlerinde, Sophokles dramalarında aktörün tepkisiz bir trajedi maskı takması bir tür yapmacık ifade taşısa da, bunlar gerçek örnekler değildirler. Parthenon frizinde gençler de tamamen duyarsızlardır ve hatta asi bir boğa ile mücadele ederken bile aralarında hiçbir iletişim yoktur. Tüm teknik karmaşıklığa rağmen antik Yunanlılar bu zarif sanatın etkisinden kurtulamamışlar ve kişisel düşüncenin ön plana çıkarılmasından çok, genel tasarım ile ilgilenmişlerdir. Hatta bunu takip eden yüzyılda, heykeltıraş Praxiteles'in Hermes heykeli bile koluyla kavradığı yaramaz çocuğa karşı adeta kayıtsızdır. Hellenistik portrecilikte de aynı durum söz konusudur. Heykeltıraş Kresilasın Perikles'i günümüze geldiği şekliyle adeta bir berber mankeni görünümündedir ve Atina'nın M.Ö. 5. yüzyılda sahip olduğu kişisel yaratıcı zekânın izlerini taşımaz.

Yunan portreciliğinin modern anlamdaki ilk özel ipucu, tartışmalı bir biçimde Lucian'a atfedilmesini kabul etsek de M.Ö. 4. yüzyıl heykeltıraşı Demetrios tarafından yapılan Korinthli General Pellichos'un portresidir. Portre, göbekli, dazlak, şişkin damarlı ve vücuduna uymayan elbiselerle betimlenmiştir. Demetrios'un Lucian olarak tanımlanan bu heykele katkısı, heykelden öte insan yaratmış olmasıdır. Bu durumda Demetrios'un estetik gelişim açısından yeni bir sayfa açtığı söylenebilir<sup>2</sup>. M.Ö. 4. yüzyıl gerçekte kişinin

---

<sup>1</sup> WHEELER, M. **Roma Sanatı ve Mimarlığı**, Çev. Zeynep Koçel Erdem, Homer Kitabevi, İstanbul, 1997, s.154.

<sup>2</sup> Wheeler, s.154-155.



değerinin farkına varılmaya başlandığı bir dönemdir. M.Ö. 351 yılında dönemin önemli heykeltıraşları, Karia Satrabı Maussollos'un anıt mezarının heykellerini yapmak üzere Halikarnassos'ta çalışmışlardır. Anıtın British Museum'daki parçaları arasında yer alan iyi durumdaki büyük heykel olasılıkla Maussollos'un kendisine aittir. Heykel, Mausolos'u sakin ve Hadrianus'u andıran heybetli, güçlü bir duruş içinde betimlemektedir. İdealize edilmiş bir portre olmasına rağmen, Kresilas'ın Perikles portresinde görülen beyin yıkayıcı ifadeden çok, gerçek güçlü bir ifadeyi yansıtmaktadır. Bu eğilim, birkaç yıl sonra Lysippos ve arkadaşları tarafından Büyük İskender'in yüzüne evrensel bir değer verilmeye başlanması ile beraber geniş ölçüde yankı bulmuştur. Dalgalı saçları altındaki dik boynu üzerine oturtulmuş, ona özgü canlı yüz ifadesi adeta Yunan şehir devletlerinin siyasal ve sosyal eşitliğini yıkan ve otoriter Roma Devleti'nin gerçek mimarı olan insanların özelliklerini yansıtmaktadır.

Hellenistik Dönem, estetik açıdan mantıksal gelişimini Roma'nın Cumhuriyet ve İmparatorluk Dönemi'nde yakalamıştır. Bu dönemde öylesine bir ortam yaratılmıştır ki, Roma bu ortam içinde yeni fikirlerin tohumlarını atmıştır. Bu tohumlar, tabii ki Yunanistan'dan, Doğu'dan ve kesin olmamakla beraber, bir ölçüde eski Yunanlılar'ın bilgi ve hünerlerini ödünç alıp değiştiren Etrüskler gibi çeşitli kaynaklardan derlenmiştir<sup>3</sup>. Ayrıca İtalyan masklarının da portre kültürüne fark edilir derecede katkısı olmuştur. Plinius, "Atalarımızın mezar galerilerinde sergilenen balmumundan yüz modelleri ile cenaze törenlerinde öylesine bir benzerlik yaratılmaktaydı ki tüm topluluk törende hazır bulunmaktaydı" diye yazmıştı. Bu gelenek, Romalılar'ın tipleştirmekten ziyade kişiselliğe yönelik gerçekçi ilgisine bir örnek oluşturmaktadır<sup>4</sup>.

Roma sanatının diğer dallarında olduğu gibi portre sanatı da sürekli olarak imparatorluk ve ailesinin hizmetinde olmuştur. Sonuçta portrecilik bir saray sanatı haline gelmiş, imparatorluğun propagandasını en iyi biçimde yansıtmıştır. Bu propaganda şekline örnek vermek gerekirse; antik yazarların bildirdiklerine göre bazı prens ve prenseslerin

---

<sup>3</sup> Wheeler, s.156.

<sup>4</sup> RICHMOND, I.A. *Arkeology and After The Life in Pagan and Christian Imagery*, Oxford, 1950, s.41.

hayatları boyunca çok zayıf, çelimsiz ve hatta akli dengelerinin bozuk olmalarına karşın, bunların bütün portreleri imparatorluk ve devlet propagandası amacıyla çok sağlıklı, insancıl, güzel, yakışıklı vs. gibi fizyonomik görünümde betimlenmiştir. Propaganda amacı güdülen bu yontular çoğunlukla kentin merkezi olan forumlara dikiliyordu<sup>5</sup>. Son yıllarda yapılan kapsamlı araştırmalarda politik propaganda amaçlı sanatın yoğunlaşma dönemi olarak özellikle M.Ö. 3. yüzyıl sonlarına doğru Romalıların Grek dünyası ile olan ilişkileri gösterilmiştir. Buna rağmen bu tür sanat eserlerinin genel Roma heykeltıraşlığı kapsamında önceki dönemlerine ait yontuculuk faaliyetleriyle ilgili elimizde olan en önemli kaynaklar yazıtlar ve yazıtların ulaştırdığı bilgilerdir<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> ÖZGAN, R. **Roma Portre Sanatı I**, Ege Yayınları, İstanbul, 2013, s.13.

<sup>6</sup> Özgan, s.59.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1.1. İMPARATORLUK DÖNEMİ'NE KADAR ANA HATLARIYLA ROMA TARİHİ VE COĞRAFYASI

İtalya (Lat. Italia) adının kökeni, olasılıkla Vitulus'tan gelmekte olup Vitalia'ya dayanmaktadır. Önceleri yarımada'nın güneyi (Bruttium) bu ismi kapsarken daha sonra zamanla kuzeye doğru yayılarak tüm yarımada'yı içine almıştır<sup>7</sup>.

Tiber Nehri'nin önemli bir noktasına kurulan Roma şehri, Akdeniz'den 24 km içeride olup Etrüsk Bölgesi'ne kuzey-güney yönünde uzanmaktadır. Bu bağlamda Roma'nın doğu-batı hattı, tuz ticaretinde önemli bir noktayı oluşturmaktadır. Tiber Nehri, Roma'nın hâkim olduğu Latium ve Etruria arasında bir sınır noktası oluşturmaktaydı. Latium Bölgesi ovalardan oluşmasının yanı sıra volkanik hareketler sonucu meydana gelmiş olan Alban Tepesini ve içerisindeki gölleri de kapsamaktadır. Bu tepeler iyi birer tüf kaynağı olmasının yanında Romalı inşaatçılara yumuşak kahverengi taş sağlamaktaydı<sup>8</sup>.

Demir Çağı'nın başladığı M.Ö. 1. binyılın başlarında yeni göçlerin görüldüğü bir evre başlamıştır. Tiber Nehri'nden güneyde Campania'ya kadar uzanan Latium Bölgesi'ne yerleşen halk latincenin ilkel bir lehçesini konuşuyorlardı. Bu dönemde Tiber Nehri'nin Roma'ya yakın olan kesimlerine yerleşmiştir. M.Ö. 10. yüzyılda bu gruplar savunmaya uygun Palatinus Tepesi ile Forum Vadisi'ne yerleşmiş, sonrasında Quirinalis, Esquilinus ve Capitolinium Tepeleri de yerleşime sahne olmuştur<sup>9</sup>.

İtalya yarımadasının yerli halkı olan Etrüskler, bölgeye şehir iskânının hayat tarzını yani şehir kültürünü ilk önce soka insanlardır. Etrüskler Roma'dan önce İtalya'da siyasi

---

<sup>7</sup> TEKİN, O. **Hellen ve Roma Tarihi**, Anadolu Üniversitesi Yayını, Eskişehir, 2011, s.76.

<sup>8</sup> GATES, C. **The Archeology Of Urban Life In The Ancient Near East and Egypt, Greece And Rome**, New York, 2003, s.328.

<sup>9</sup> Tekin, s.76.

egemenlik kurarak yarımada Etrüsk Dönemi olarak adlandırılabilir kadar önemli bir dönem yaratmışlar ve sonraki Latin-Roma tarihine önemli etkiler bırakmışlardır<sup>10</sup>.

Grekler'in Tyrsen veya Tyrrhenler; Romalılar'ın Tuscular veya Etrüskler dediği, fakat kendilerini Ravenna olarak adlandıran bu kavmin hayatı, İtalya yarımadasında zaman zaman hatta kendileri siyasi bir varlık olmaktan çıktıktan sonra bile devam etmiştir. Bunu, İtalya'ya geniş bir sahaya yayılmış olarak bıraktıkları eserlerle Roma tarihinin birçok olayı ispat etmektedir ki, Romalılar, Etrüsklerle uzun bir süre mücadele etmiş ve bunun ardından siyasi egemenlikleri altına alabilmişlerdir. Bunun sebepleri arasında Etrüskler'in bütün diğer İtalya kavimlerinden başka çapta insan olduğu düşüncesi pek de küçümsenecek bir nokta değildir. Gerçekten Etrüskler ne etnik ne dil ne de kültürel olarak İtalya'daki komşularına benzememektedir. Örneğin resimlerinde İtaliklerin tam aksine, geniş omuzlu, kalın boyunlu ve kısa boylu olarak görülmektedir. Grek alfabesine benzer şekilde bıraktıkları lisan kalıntıları da bunların dilleri ve İtalya'daki akrabaları ile bir akrabalık bağının olmadığını göstermektedir. Kültürlerinin ise İtalya dışı, Ege ve Anadolu dünyası ile bağlantılı olduğu ortaya çıkmıştır. Yani bütün bunlar İtalya'nın en eski veya yerli İtaliklerden olmadıklarını; aksine İtalya'ya göç etmiş bir kavim olduğu kanaatini kuvvetlendirmiştir. Etrüskler'in İtalya'ya nereden ve hangi yol üzerinden geldiği de arkeoloji ve filoloji araştırmaları ile açıklığa kavuşmuştur. Etrüskler'in Batı Anadolu'dan belki de Frigler ile yaşadıkları mücadeleler sonucu deniz yolu ile İtalya'nın batı sahillerine göç etmiş bir kavim olduğu kabul edilmektedir<sup>11</sup>.

Roma tarihi sınırlarını Akdeniz üzerine genişleten, sivil bir toplum yerine yavaş yavaş emperyal bir ülke olarak büyüyen bir tarihtir. Roma toplumu ilk dönemlerinde karmaşıklık yaşasa da daha sonraki yüzyıllarda dünyanın egemen gücü haline gelmiştir. Bu yüzden Roma'yı tanımlarken Roma tarihini de iyi bilmek gerekir. Roma'nın erken dönem

---

<sup>10</sup> DEMİRCİOĞLU, H. **Roma Tarihi 1. Cilt**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, İstanbul, 2011, s.16.

<sup>11</sup> Demircioğlu, s.16-17.

nüfusunu Romous olarak adlandırdığımız insanlar oluşturmaktadır. Daha sonrasında tüm İtalya'ya yayılarak İtalyan Yarımadası'nın nüfusunda etkili olmaya başlamışlardır<sup>12</sup>.

İtalya'nın başlıca ırmaklarından biri olan Tiber'in güneyinde 135 km uzunluğunda ve 45 km genişliğindeki bölgeye Latium denilmektedir. Latium görünüşte adeta İtalya'nın merkezi, kalbi gibidir. Latium'un eski halkı Latinlerdir ve aslen çoban - çiftçi olan Latinler, Latium'a geldikleri zaman bölgeyi aralarında paylaşmış; kalan grupları ve köy toplulukları şeklinde yaşamaya başlamışlardır. Bu grupların her birine birer *kanton* adı verilmekte ve Latium'da 30 yakın kanton merkezi olduğu bilinmektedir. Roma'nın tarihi gelişimi, bölgenin diğer bütün Latium kantonlarından daha fazla önem kazandığını göstermektedir. Roma bunu her şeyden önce, Latium içindeki konumuna borçludur. Roma da, diğer bütün Latium yerleri gibi savunulabilir tepeler üzerine kurulmuştur. Etruria'yı Latium üzerinden Campania ile birleştiren tek ticari ve askeri yol ile deniz kenarındaki şehirlerden içeri doğru giden Tuz Yolu'nun da üzerinde bulunmaktadır. Burası Etruria'ya en yakın yerleşim yeri olması dolayısıyla Etrüskler'e karşı da bir Latin sınır kalesi durumundadır<sup>13</sup>. Roma Tiber Nehri üzerinde bulunmasının sağladığı iktisadi, askeri ve ticari birçok avantajla tarihi gelişim içinde burayı Latium'un ve hatta İtalya'nın merkezi haline getirecek imkânlara sahip olmuştur<sup>14</sup>.

Geleneksel inanca göre, Roma M.Ö. 753'te kurulmuştur. M.Ö. 1. yüzyılda yaşamış yazarlardan Varro, yıllık seçilen konsül listelerini temel alarak Roma'nın kuruluş tarihini M.Ö. 753 olarak önermiş ve bu tarih Roma'nın geleneksel kuruluş tarihi olarak kabul edilmiştir; ancak gerçekte bu tarih tartışmaya açık olup gerçeği yansıtmamaktadır<sup>15</sup>.

Efsanelere göre, Troia'nın yakılıp yıkılması sırasında Torialı Aineias oğlu Askanios ve babası Ankhises'i yanına alarak Troia'dan kaçmış ve Orta İtalya'daki Latium'a yerleşmiştir. Bu arada Aineias'ın oğlu Askanios Latium'da Alba Longa kentini kurmuştur. Uzun yıllar Askanios'un soyundan gelenler burada hüküm sürmüş, bunlar arasından

---

<sup>12</sup> LIDDEL, H.G. **An Intermediate Greek and English Lexion**, Oxford, 1884, s.1-2.

<sup>13</sup> Demircioğlu, s.34.

<sup>14</sup> Demircioğlu, s.36.

<sup>15</sup> Tekin, s.79.

Numitor tahttan indirilmiştir. Amulius tahta geçer geçmez, ileride sorun yaratmaması için, Numitor'un çocuklarını öldürtmüŝ; kızı Rhea Silvia'yı, Vesta Tapınağı'na rahibe yapmıştır. Ancak Rhea Silvia Savaş Tanrısı Mars'tan hamile kalmış ve ikiz oğulları olmuştur; adlarını Romulus ve Remus koymuŝlardır. Amulius hemen harekete geçmiş, Rhea Silvia'yi Tiber Nehri'ne atmıŝ, ikizleri de bir sepetin içerisine koyarak Tiber Nehri'nin soğuk sularına bırakmıştır. İkizler onları bulan bir diŝi kurt tarafından emzirilmiŝ ve bir çoban tarafından büyütölmüŝtür. Her ikisi de büyüdüklerinde Amulius'u öldürüp tekrar dedeleri Numitor'u Alba Longa tahtına çıkarmıŝlardır. Bu arada sepet içerisinde süröklendikleri yerde yeni bir kent kurmaya karar vermiŝ, kehanet uyarınca kenti Palatinius Tepesi'ne kurmuşlardır. Romulus, bir çift beyaz sığırın koŝulduğı sabanla kentin sınırlarını çizerken; kardeŝi Remus'u öldürmüŝtür. Romulus yeni kurulan kenti nüfuslandırmak için haydutlar, kaçaklar ve suçlu erkekleri toplayarak kente getirmiŝ; daha sonra da komŝu Sabinleri bir ziyafete katılmaya ikna edip ziyafet sırasında Sabinlerin kadınlarını kaçıarak kendilerine eş yapmıŝlardır. Böylece yeni kurulan kentte yeni bir toplum yaratılmıştır<sup>16</sup>.

Roma'nın efsanevi geleneksel tarihi, ŝehrin mitolojik kuruluŝu ile başlamaktadır. şehir bu dönemden sonra uzun bir müddet krallar tarafından yönetilmiŝtir. Aynı efsane, kuruluŝundan itibaren Roma'da yedi kral geçtiğinden bahsetmektedir. Akad Kralı Sargon'da, İsrail'in Musası'nda, Pers Kralı Kyros'da ve Grek krallarından Oidipus'ta da rastladığımız kurucu Romulus, efsanede ilk kral olarak gösterilmiştir.

Romulus'tan sonra bir yıl saltanat boŝluğı olmuş ve en sonunda Sabinlerden Numa Pompilus kral olarak seçilmiştir. Roma'nın üçüncü kralı olan Tullus Hostilius ise Latinler'den seçilmiştir. Kendisi özellikle kuzeyde en yakın Etrüsk şehri olan Veii ile mücadeleler yapmıştır. Ayrıca Atalarının şehri olan Alba Longa ile mücadeleler içerisine girmiştir. Uzun bir mücadelenin ardından Alba Longa şehri tahrip edilerek halkı Roma'ya getirilir ve bu şekilde Latin ŝehirlerinin başı olmuştur. Numa Pompilius'un torunu olduğı söylenen dördüncü kral Ancus Marcius ise yine bir Sabin olup, sakin bir krallık dönemi

---

<sup>16</sup> Tekin, s.80.

sürmüştür. Bir defa isyan eden Latin isyanı bastırılmış ve Roma'ya getirilerek Aventinus Tepesine yerleştirilmiştir.

Efsanede, Roma krallarının sırası dördüncüden sonra Etrüsklü üç kral ile bitmektedir. Bunlardan birincisi olan Tarquinius Priscus, Roma'ya Tarqunia adlı Etrüsk şehriden gelmiş bir adamdır. Kendisi önce Kral Ancus Marcius'un oğullarının varisi olmuş sonra da kral seçilmiştir. Efsaneye göre bu kral, Roma için büyük işler başarmıştır. Örneğin Capitolium tepesinde Tanrı Jüpiter'e büyük bir tapınak, vadideki bataklığı kurutmak için şehirde geniş kanalizasyon tertibatı, surlar ve bir de meydan için *circus maximus* yaptırmaya başlamıştır. Daha sonrasında bunun yerine Servius Tillus geçmiştir. Roma'nın yedi tepesini kuşatan (Platinus, Capitolium, Aventinus, Caelius, Esquilie, Viminalis, Quirinalis) ilk kral olduğu söylenmiştir<sup>17</sup>. Servis Tillus'tan sonra Roma'nın son kralı Tarquinius Superbus olmuştur. Oldukça zalim bir kral olduğundan ilk önce Servius Tillus'u öldürmüş, senatoya baskı yaparak krallığın gücüne el koymuş ve kendisini Latinler'in lideri yapmak amacıyla Latium boyunca baskı uygulamıştır<sup>18</sup>.

Tarihi tradisyona göre Roma'daki asil aileler M.Ö. VI. yüzyılın sonlarında son Etrüsk Kralı olan Tarquinius Superbus'a karşı ayaklanmış ve bu ayaklanma sonucunda kral Roma'yı terk etmek zorunda kalmıştır. Bunun üzerine idareyi ele alan aristokratlar krallık yerine Cumhuriyet idaresini getirmişlerdir. Tarihçi Polybios'a göre bu olay, M.Ö. 508/507 yıllarında olmuştur<sup>19</sup>. Kral Tarquinius'un kovulmasından sonra, yıllık seçilen ve *praetor* ünvanı taşıyan iki devlet memurunun (*magistratus* veya *magistrat*) yönettiği Cumhuriyet *Res Publica* idaresi kuruldu; güç ve yetki bir kişiden iki kişiye geçti. Yaklaşık 150 yıl sonra bu magistratlar praetor değil, *consul* olarak adlandırılmaya başlandı. Praetorlar ise adli ve hukuki işlerden sorumlu yüksek memur olarak görevlerini sürdürmeye devam ettiler. Cumhuriyet idaresinin başındaki iki consul de eşit şekilde emretme ve hükmetme yetkisine sahipti. Fakat her ikisince paylaşılan bu güç sınırsız ve karşı konulmaz değildi. Her bir

---

<sup>17</sup> Demircioğlu, s.37-39.

<sup>18</sup> FORSYTHE, G. A **Critical History Of Early Rome: From Prehistory To The First Punic War**, University Of California Press, 2005, s.147.

<sup>19</sup> ATLAN, S. **Roma Tarihi'nin Ana Hatları (I. Kısım Cumhuriyet Devri)**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1970, s.22.

konsül, bir diğ erinin aldığı karara itiraz edebilirdi. Ayrıca idari ve siyasal kararlarda konsüller, Senatus'a danışrlar ve oradan çıkan karara uygun hareket ederlerdi. Görev süresince dokunulmazlıkları olan konsüller, Roma Halk Meclisi tarafından seçiliyordu; yaptıkları kötü işlerin hesabını ancak görev süreleri bitince verecek olmaları onları kötü yönetimden uzak tutan bir tutumdu.

Krallık dönemindeki iki meclis Cumhuriyet Dönemi'nde de sürdürülüyordu. Bunlar *Comitia Cruata ve Comitia Centuriata* idi. Cruata Meclisi daha çok *patricii* denen tam hukuklu yurttaşların oluşturduğu bir meclisti. Centuriata meclisine ise sadece tam hukuklu yurttaşlar değil; sınırlı hukuklu yurttaşlar, "*plebler*" de girebiliyordu; böylece tüm Roma yurttaşları tek bir meclis çatısı altında toplanmış oluyordu. Kanunların yapılması ve savaş kararı almak Comitia Centuriata'nın görevleri arasındaydı. Bu iki meclisin yanı sıra Comitia Tributa ve Concilium Plebis de Cumhuriyet Dönemi'nin önemli meclislerindendi. Sonuçta mecliste çıkan tüm kararların Senatus'ta onaylanması gerekmekteydi. Konsüllerin devlet hazinesinden sorumlu olan ve *qaestor*<sup>20</sup> adını taşıyan iki yardımcısı vardı. Dinsel işler ve yetki, *Pontifex Maximus* denen başrahibin sorumluluğundaydı. Ayrıca *Rex Sacrorum* adını taşıyan bir görevli daha vardı ki onun da vazifesi, dinsel törenlerin organizasyonunda başrahibe yardımcı olmak ve kurban işlerini düzenlemektir. Bazen savaş ya da iç savaş gibi durumlarda, konsüller Senatus'un kararı ile yetkilerini bir diktatöre devreder, diktatör mutlak otorite ile ve yalnızca altı ay süreyle devletin idaresini ele alırdı. Bu anlamda Sulla ve Ceasar, Cumhuriyet Dönemi'nde diktatörlük yapan en ünlü iki kişi olarak gösterilmektedir<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Roma'da maliye ve ceza işlerine bakan yöneticiye verilen isimdir (KARATAĞ, M. **Klasik Arkeoloji Sözlüğü**, Genesis Kitap, 2011, s.347).

<sup>21</sup> Tekin, s.81.



## İKİNCİ BÖLÜM

### 2.1. ROMA PORTRE SANATI

#### 2.1.1. Tanım ve Özellikler

Portre, bir kişinin toplumun diğer bireylerinden ayrılan karakteristik özellikleri ile betimlenmesidir. Yunan ve Latin dilinde, modern dünyada portre olarak adlandırılan betimlemeleri tam olarak karşılayan bir terim yoktur. Latince *prothotratre* olarak adlandırılan örnekler, kısmi kişisel örnekler sergileyen; ancak kullandığı atributlarla bireyi temsil eden betimlemelerin karşılığıdır<sup>22</sup>. Modern olarak tanımladığımızda portre; genellikle konuya aşina bir izleyicinin tanıyabileceği şekilde bireysel bir insanın görünümünü yeniden üreten bir sanat eseri anlamına gelmektedir<sup>23</sup>. Yunanca bir kelime olan *eikon* ve Latince ilk kez Faustina'nın heykeli üzerinde açıklama yaptığı satırlarda Dio Cassius tarafından kullanılan *imago* ise sanatçının betimlediği bireysel özelliklerini hayal gücünün ötesinde kullanarak, eserine yansıtmasını açıklamada kullanılan bir kelimedir<sup>24</sup>. Portrenin tanımının oldukça farklı şekillerde yapıldığı görülmektedir. Portrenin, önemli bir kişiyi temsil eden sanatsal bir model olarak tanımlanması çoğu insan tarafından kabul gören bir açıklamadır. Biraz daha derine inildiğinde sanatsal model olarak kastedilen tam olarak anlaşılammamaktadır<sup>25</sup>.

Portre tasvirleri denince her ne kadar akla ilk önce mermer büst örnekleri olsa da; yüz ifadelerinin yansıtıldığı tek form taş örneklerle sınırlandırmaz. Antik kaynaklar tiyatrolarda kullanılan masklar, mumya-maske örnekleri, mozaikler, bronz heykeller ve diğer tasvir formlarında bireysel özelliklerin yüz üzerine yansımaları hakkında bilgiler sunmaktadır<sup>26</sup>. Son yıllarda antropolojik buluntuların ortaya koyduğu veriler ışığında; bir

---

<sup>22</sup> WALKER, S. **Greek and Roman Portraits**, British Museum Press, 1995, London, s.16.

<sup>23</sup> WOOD, S. **Roman Portrait Sculpture 217-260 A.D.**, Deutsches Archaologisches Institut, 1986, Vol. XII., s.1.

<sup>24</sup> Walker, s.16.

<sup>25</sup> BRECKENRIDGE, J.D. **Likeness: A Conceptual History Of Ancient Portraiture**, Northwestern University Press, 1968, s.3.

<sup>26</sup> POLYBIUS, **Histories**, <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext/?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01>.

yüz hakkında edinilen fikrin bir kültürü anlamada can alıcı ipuçları ortaya koyması, yüzün önemli bilgiler vermeye müsait bir olgu olarak anlaşılmasında etkin rol oynamıştır<sup>27</sup>.

Kabul edilen diğer bir görüş ise portrelerde tasvir edilen yüzlerin, kişilerin bireysel özelliklerinin birebir yansıtılmasından ziyade; toplum tarafından bireye verilen sosyal rol ışığında betimlemelerin şekillendiği üzerinedir<sup>28</sup>. Fikrin çıkış noktası Yunancada *prosopon*<sup>29</sup> Latince *persona* olarak adlandırılan terimlerin tanımlaması üzerine olmuştur<sup>30</sup>. Başlangıçta *prosopon* yüzü tanımlayan bir terimken; *persona*, Latince’de maskların yerini tutmaktadır<sup>31</sup>. Zamanla her iki terimin de birey ya da bireysellik kavramlarının yerini aldığı düşünülmektedir<sup>32</sup>. Bu bağlamda bireysel yüz tasvirlerinin tanımlanmasında, toplumsal rolün etkisi devreye girer ve tanımlamada portre, bir yüzün diğer insanlar tarafından görülen hali ya da bir yüzün toplumsal değerlere uygun olarak tasvir edilmesi şeklinde açıklanabilir. Fischer’e göre betimlemede ortaya koyulan yüzler, toplumdaki diğer bireylerin yüzlerinden büyük farklılıklar arz etmez; eğer portre belirgin bir farklılık aksettiriyorsa toplumda özel bir rol üstlenmiştir<sup>33</sup>. Tüm bu veriler göz önüne alındığında, bir portrenin oluşumunda modelden kaynaklanan fizyonomik farklılıklar ve toplumun bireye yüklediği rolün her ikisi birden etkili olduğu düşünülebilir. Söz konusu tanımlamalarda oluşan farklılıkların en önemli nedeni, bu etkinin kültürler ve dönemler arasında farklı olanlarda rağbet görmesi ve portrenin şekillenmesinde etkin bir rol oynamasıdır. Ancak göz önünde bulundurulması gereken; bireysel özellikleri yansıtmayan

---

0234, 6. 53-54; PLINIUS, **Naturalis Historia**, ed. H.R. Racham (Loep), London, 1949, 35. 4-14.

<sup>27</sup> BERRY, D. – WERO, J.L.F. “Accuracy in Face Perception: A view from Ecological Psychology”, **Journal of Personality**, Volume 61, Issue 4, 1993, s.497.

<sup>28</sup> MAUSS, M. “A Category Of The Human Mind: The Notion Of The Person; The Notion Of The Self”, in M. Carrithers, S. Collins, S. Lukes (eds), **The Category Of The Person**, Cambridge, 1985, s.4-12.

<sup>29</sup> Prosopon: Yunan tiyatrosunda, oyunlar sırasında oyuncuların taktıkları masklara verilen ad. (Karatağ, s.337).

<sup>30</sup> NEDONCELLE, M. “Prosopon et Persona Dans l’antiquite Classique”, **Revedes Sciences Religieuses**, 1948, s.284-285.

<sup>31</sup> FISCHER, M. “Portrait and Masks, Signifiens Of The Face In The Classical Antiquity”, **Assaf Studies in Art History** 6, 2001, s.32-33.

<sup>32</sup> Nedoncelle, s.281.

<sup>33</sup> Fischer, s.34-35.

bir betimlemenin, sadece toplumun değer yargılarına göre şekillenmiş olması o esere portre özelliği kazandırmamaktadır<sup>34</sup>.

### 2.1.2. Ortaya Çıkış Sorunları

Portre sanatının oluşumu incelendiğinde, kökeninde dini inanışların ve ritüellerin büyük etkisi olduğu görülmektedir. Bu nedendir ki, Antik Dönem portreciliği, daha ziyade toplumsal hayatlarında dinin egemen bir unsur olarak ön plana çıktığı uygarlıklarda gelişme olanağı bulmuştur<sup>35</sup>.

Portre ile ilgili en erken örnekler; Jericho'da (Eriha) seramik öncesi döneme ait kazılarda, zemin altındaki sade bir odada, yedi kafatası olarak ele geçmiştir. Bulunan kafataslarının her biri kil ile şekillendirilmiştir. Kafatasların gözleri dikey yerine yatay birer deniz kabuğu ile doldurulmuştur (Lev. Ia). Bu görünümle birlikte insan kafatasına olan benzerliği iyice güçlenmiştir. Aslında Jeriho'da ele geçirilen bu buluntular, burada ölü-kültü kafatası-kültü anlayışının var olduğunu göstermektedir. Kafataslarının en önemli özelliği gerçek insan portresi anlayışını temsil eden ilk örnekler olarak kaydedilmesidir. Dikkat çekici bir diğer özellik ise Neolitik Dönem'de ortaya çıkan bu buluntuların günümüz portreleri ile yakın bir benzerlik göstermesidir. Ayrıca Jericho'da bulunan bu portrelerin benzerlerine, Yeni Gine'deki Sepik Nehri kabileleri arasında bulunan kafatası örneklerine model olduğu düşünülmektedir (Lev. Ib). Benzer örneklere yine Malezya'da, Yeni Britanya'da ve Solomon Adalarında rastlanmıştır<sup>36</sup>.

Jericho'da ortaya çıkarılan ilkel portrelerin yapılış amacı ve neden gömüldüğünü kanıtlayan herhangi bir kanıt bulunmamaktadır. Ancak bu kafataslarının yapılışında, dini inanışların olduğunu söylemenin yanı sıra (ölü-kültü); insanın kendisini de temsil ettiğini

---

<sup>34</sup> KOPARAL, T. *Smyrna Agoras'nda Ele Geçen Roma Devri Portreleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2007, s.78.

<sup>35</sup> HINKS, H.R.P. *Greek and Roman Portrait Sculpture*, British Museum Publication, 6. Baskı, Londra, 1976, s.9.

<sup>36</sup> Breckenridge, s.15.

söylemek yanlış olmaz<sup>37</sup>. Malezya’da ele geçirilen bu ilkel portreleri, yakın çevresinde de görülmüştür. Sepik Nehri civarında yaşayan insanların bu örnekleri model alarak benzer ilkel portreler yaptıkları düşünülmektedir.

Yakın dönemde yapılan çalışmalarla birlikte, Asya’da sadece Assam ve Burma’da değil aynı zamanda; Tibet’te kafatası kültü bulunmuştur. Yine bir başka kültür olan Yukagirler arasında ölü şamanların kafatasları korunur ve saygı duyulurdu. Aslında bu tutum, güçlülüğü ya da zayıflığı temsil eden bir tür kehanet olduğu söylenebilir. Ölü için yapılan bu uygulamalar, aslında ölümden sonraki belirsizliğe duyulan merak içindir<sup>38</sup>.

Avcı-toplayıcı topluluklarda bu geleneği anlamak çok da zor değildir. Çünkü buradaki temel inanç, ölülerin ruhunun tekrar yaşayacağıdır. Hatta bu toplumlar, ritüeller doğru gerçekleştirildiği takdirde ölü insanın ruhunun kontrol edilebileceği inancındaydılar. Tüm bu uygulamaların sorgulanmadan kabul edildiği görülmektedir; fakat burada asıl olan, bu ilkel portreleri yaptıran gücün ne olduğudur.

Jericho’da bulunan ve Neolitik Dönemde yapılmış olduğu düşünülen bu yedi kafatası; yani ilkel portreler, kafatası kültü olarak adlandırılan geleneğin oluşumuna prototip olmuştur; ancak yine de tarih öncesi buluntular kafatası kültürünün bu dönemden daha önceki dönemlerde de olabileceğini algılamamızı sağlamıştır.

M.Ö. 10. binde tören karakteri olarak kullanıldığı yorumu yapılan mask örnekleri bulunmaktadır. Erken Neolitik Dönemde de yapıldığı düşünülen bu buluntuların en önemlileri, Bavaria’da Nordlingen yakınlarındaki Ofnet’te yapılmıştır. Yapılan kazılarda burada iki katman bulunmuştur. Bu katmanların birinde 27 adet kafatası diğerinde ise sadece 6 adet kafatası bulunmuştur. Kafatasları incelendiğinde bunların taş balta ile gövdeden ayrıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca yine bu kazılarda salyangoz kabukları ile süslenmiş 20 çocuk kafatasına ve 4 adet yetişkin kadın kafatasına rastlanılmıştır. Mezolitik Dönem kafatası kültürüne verilebilecek bir diğer örnek Lierheim yakınlarında bulunan

---

<sup>37</sup> Breckenridge, s.18.

<sup>38</sup> Breckenridge, s.20.

kafatası örneğidir. Günümüzden yaklaşık 25.000 yıl önce Üst Paleolitik Dönem 'de toplu bir mezar buluntusu ortaya çıkarıldı. Bulunan bu mezarın içindeki kafataslarının en önemli özelliği soyutlanmış olmasıydı. Çok sayıdaki bu kafatasları ritüel uygulamanın varlığına kanıt oluşturmaktadır. Grotte du Placard Mağarasında gerçekleşen bu kazılarda, mağara girişinin hemen solunda deniz kabukları ile süslü bir kadın kafatası ele geçti<sup>39</sup>. Daha sonraki yapılan araştırmalarda zamanla kafataslarına bir yüz şekli verme (mask) çabasının olduğu keşfedilmiştir. Bunu da kafataslarını boyayarak yaptıkları düşünülmüştür(Lev. IIa). Kafatasına özgü bir stil; yani kişisel bir görünüm kazandırma çabası vardır. Benzer örneklere; Afrika'da (Lev. IIb), Yeni Zellanda yakınlarındaki Maori'de (Lev. IIc) ve Güney Amerika'da Jivero'da rastlanmıştır.

Tüm bu örneklerden sonra portre sanatında *primitive* olarak adlandırılan bir gelişme yaşanmıştır. M.Ö. 800-500 yılları arasında Peru kıyıları boyunca gelişim gösteren Erken Chimu-kültüründe portre görünümlü bir kap ele geçirildi. (Lev. IIIa). İşlevi konusunda tam bir bilgiye sahip olunmamakla beraber; yapımında çevresel kültürlerinde etkili olduğu düşünülmektedir. Yapılan incelemelerde, belki de ölünün küllerini koyma amacıyla yapılmış olabileceği söylenebilir. Şaşırtıcı derecede gerçek görünüme sahip bu kap, portrenin bir çeşidi olduğu duygusunu uyandırmaktadır<sup>40</sup>. Dikkat çeken bir diğer özellik ise, artık karakterlerin idealize edilmesinden çok kişiselleştirmenin ön plana çıkmasıdır. Bu özelliği yansıtan örnek, Nijerya'da bulunmuştur. Oldukça realistik özellikler taşıyan bu portrenin, bronz ya da pirinçten yapılmış olduğu düşünülmektedir (Lev. IIIb). Bu bağlamda realistik üslupla daha önceden tanışmış toplumların burada mutlak bir izolasyonundan bahsedilmez.

Gerçekleştirilen çalışmalarda portre, ölen kişiyi temsil eden bir araçtır. Ölen kişiye saygı sunmak ya da onu portresi ile tekrar yaşatmak, portrenin yapım amacı olarak görülmektedir. Bu bağlamda Paleolitik Dönem'de bulunan kafatasları, ölen kişiyi onurlandırmak, ölümden sonra başlayacağı yaşama yeniden bir ruh kazandırmak; Neolitik

---

<sup>39</sup> Breckenridge, s.21.

<sup>40</sup> Breckenridge, s.31.

Dönem’de özellikle de Jericho’da bulunan masklar, ölümden sonraki yaşamını koruma altına almak, ona yeniden ruh vermek, renkli ve desenli örneklerinin de olması bu etkiyi artırmak amacıyla yapıldığını söyleyebiliriz<sup>41</sup>.

Portrelerin en erken üretim alanı olan Mısır’da da, diğer sanat dallarında olduğu gibi heykeltıraşlıkta da geleneksel üretimin etkin olduğu, betimlemelerde kabul gören tiplerin dışında yeniliklerin çok da benimsenmediği takip edilebilir. Söz konusu tutucu üretim alışkanlığının yoğun etkisine rağmen, Mısır heykel sanatında eşsiz başyapıtlar ve dikkate değer başarılı örneklerden oluşan bir heykeltıraşlık geleneği ortaya çıkmıştır. Mısır portre sanatının ilk dönemlerine gidildiğinde erken dönemlerde görülen maskların yanı sıra burada mumyalama işlemi ile birlikte ortaya çıkan heykellerin dikkat çekici olduğu görülür. Ölüünün mumyalanmasındaki amaç, ruhu koruyan bir ev gibi görünmesidir. Mumyalama fikri maskların yapılış amacından biraz daha farklı olup, ruhun öldükten sonra varacağı yerde ruhunu koruması için yapılmış temsili bir sığınak gibidir. Dolayısıyla mumya kültü ölüünün ruhunu sürekli olarak koruyacak bir sığınak olarak tasarlanmıştır.

Mumyalama işleminin bu şekilde gelişmesi ile birlikte, temsili heykellerin yapımında da artış olduğu gözlenmiştir. Yapılan bu heykeller için aynı zamanda ritüeller gerçekleştirilmiş; heykeller, şapel olarak adlandırılan mezar odalarının içerisine konulmuştur. Heykellerin farklılaşması Neolitik Dönemde kafataslarının sıvanması anlayışını akla getirmektedir. Çünkü kafataslarının boyanmasındaki amaç, ona bir kimlik kazandırmak düşüncesiydi. Mısır’da ise farklı bir boyutta devam eden portre anlayışı, derinlere inildiğinde kimlik kazandırmak anlayışı bakımından benzediğini söyleyebiliriz. Yani mumyanın kendisine yapılan bu müdahalenin portre kavramının bir uzantısı olarak görülebilir.

Mısır’da yapılan çalışmalarda, Prof. Junker, VI. Hanedana ait iki mezar bulmuştur (M.Ö. 2345-M.Ö. 2181). Mezarlarda bulunan mumyalarda dikkat çeken ilk özellik mumyanın vücudun şekline göre biçimlendirilmiş olmasıdır. Ağız, burun ve kulaklar ince

---

<sup>41</sup> Breckenridge, s.34.

bir bez tabakası ile korunmaya çalışılmış, baş ise sıva ile boyanmıştır. Burada baş sıvanmış iken Idew II'nin mumyasında keten yüz boyanmıştır. Sanatsal açıdan değerlendirildiğinde bu yüzler heykel sanatında en üst noktayı oluşturmaktadırlar (Lev. IVa). Bu heykeller her ne kadar gelişmiş realist Mısır örnekleri sayılsalar da aslında aynı zamanda çok güçlü bir şekilde idealize edildiklerini görülmektedir. Heykelleri, kişinin gerçek özelliklerine bağlı kalarak değil de değişiklikler yaparak heykellere yeni bir form kazandırılmıştır.

Çok güçlü natüralizm etkisi görülen Ankh-haf Büstü, Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nde sergilenmektedir. Bu portrenin özgünlük sınırları içerisinde değerlendirildiğinde benzersiz olduğu söylenebilir. Paris Louvre Müzesi'nde bulunan "Sheik-el Beled" takma adı ile bilinen Ka-aper Heykeli, natüralizmi yansıtan önemli örnekler arasında yer almaktadır. Bu heykellerde gerçekçilik ve bireysellik olgusunun çok fazla vurgulandığını bilmekteyiz. Sheik-el Beled portresinin başka portrelerle karşılaştırıldığında bu portrelerden etkilenip etkilenmediğini bilinmemektedir. Portrede, gözlerin konuşmak üzere havaya kaldırılmış olduğunu görülür. Ağız yapısının ise Mısır'da yapılan diğer portrelerden çok küçük farklar taşıdığı söylenebilir. Burada dikkatimizi çeken önemli bir konu da başka portrelerle karşılaştırılması cümlesidir. Çünkü yapılan incelemelerde aynı konu üzerinde farklı portrelerin varlığı ve farklı eğilimlerin olması dikkat çekicidir.

Kay Portresi oldukça farklı olup realistliği konusunda daha az ikna edicidir (Lev. IVb). Benzer özelliği V. Hanedan Dönemi'nde yapılmış olan Metropolitan Müzesi'nde ya da Boston'da Khnumbaf'da bulunan örneklerden algılanabilir. Çeşitli şekillerde gösterilmiş olan aynı kişi kraliyet portresidir. Aynı bireyin benzerleri arasında bu denli değişimin olması onları üreten sanatçıların seviyeleri ile ilgili değildir. Bunun nedenini Mısır sanatının her dönemde değişime açık olması ile açıklanabilmektedir. Üretilen portreler önce isimlendirilir ve isimlendirilen bu portrenin adı bir daha değiştirilmezdi. Eğer portre zarar görür ve ismi değiştirilmek istenirse buna bağlı olarak portrenin görünümü de değiştirilirdi. Bu portreler, genellikle gözlerden uzak kimsenin göremeyeceği yerlerde yapılırdı. Portrenin yerleştirildiği mezar odalarına mumyalar da yerleştiriliyordu. Mezar odasına portreler yerleştirilmeden önce tütsüler ve yiyecekler de konur, böylece mezar odası ritüel

uygulamaya hazır hale getirilmiş olurdu. Ritüel uygulama ağız açma olarak adlandırılan tören ile başlardı ve giden ruhun tekrar hayat bulması amaçlanırdı. Özellikle sanatçının yaşamı getiren kişi olarak adlandırılmasının bu ritüel uygulama ile paralel bir ilişkisi vardır. Çünkü sanatçı, yapmış olduğu portre ile ölen kişiye, vücut çürüse bile, yeniden yaşam verecek bir beden yaratmıştır.

Mısır'da Orta Krallık Dönemi'nde ise ölümden sonraki yaşam fikrinin değişen ve olgunlaşan yanlarının olduğu görülmektedir. Orta Krallık Dönemi'nde portrelere yüklenen anlamın önceki dönemlere göre önemini kaybettiğini görüyoruz. Ancak bu dönemde Osiris Kültü'nün varlığı bilinmemektedir. Osiris Kültü'nün önemini kaybetmemesi istendiği için, portreler de buna bağlı olarak popülerliklerini yeniden kazanmışlardır. Bu şartlar altında üretilen portreler Mısır sanatında olgunluğa yaklaşmışlardır.

Mısır'da XII. Hanedanlık Döneminde (M.Ö. 1985-M.Ö. 1773) portrelerde karakter duygusu verilmeye çalışılmıştır. Bu dönemde sanatçılar heykel kavramını aşip ve portre de insan kişiliğinin şekillenmesini sağlamıştır<sup>42</sup>.

Mısır portre sanatında, kişiye özgü yüz hatlarının yansıtılmasında özel bir ilginin eksikliği hissedilir. Örneğin, güneşi tek tanrı olarak kabul eden ve diğer Mısır tanrılarının tapınılışından uzaklaşan Akhaneton zamanında, ailesinin ve kendisinin portre tasvirlerinde bireysel özelliklerinden çok güneş tanrısına benzeme çabası göze çarpmaktadır. Diğer bütün Mısır portrelerinde de bu arzunun baskın bir rol oynadığı, heykeltıraşların maharetlerinin önemli bir kısmını, siparişi veren kişinin tanrı tasviriyle özdeşleştirilme arzularını tatmin etme üzerine yoğunlaştığı görülür. Ancak bu durum bireylerin fizyolojik özelliklerinin betimlemelere yansıtılmadığı anlamına gelmemelidir. Mısır inancına göre; bir kişi öldüğünde canlanabilmesi ve tekrar yaşama dönebilmesi için, yer değiştirebileceği birini arar ve eğer bulamazsa ayrılıp uzaklaşır ve sonsuza dek kaybolur. Bu durum oldukça önemli görülmesi sebebiyle ruhun yaşamını devam ettirebileceği bir heykelin yapılması ve yine ruhun yerine geçeceği heykeli tanıyabilmesi için, betimlemenin bedensel

---

<sup>42</sup> Breckenridge, s.35-37.



ve kişisel özellikleri açısından mümkün olduğu kadar fani görünümüne benzemesi gerekirdi<sup>43</sup>. Mısır'da yoğun olarak görülen mumyalama geleneğinin yanı sıra, insan görünümünde boyanan ve şekillenen maskların kökeninde de bu dini inanç yatmaktadır. Firavun tasvirlerinde her ne kadar tanrıya benzeme arzusu ön planda olsa da birbirinden kolayca ayırt edilebilen detaylar, bireysel özelliklerin yansıtılması olarak açıklanabilir. Tüm bu örnekler göz önünde bulundurulduğunda; Mısır portreciliğinin oluşumunda tanrılara benzeme arzusu, portrenin tanımlanmasında toplumsal değer yargılarını vurgularken, ölen kişinin hayatını devam ettireceği bir vücudu tanınması için, toplumun diğer bireylerinden ayrılan karakteristik özellikleriyle yansıtılması ise tanımlamada bireysel özellikleri işaret eder<sup>44</sup>.

Hellenistik öncesi dönemde diğer büyük kültürler üzerinde yapılan araştırmalarda, portre sanatının daha az detaylandırıldığı söylenebilir. Erken Sümerlerde, Lagash, Ur ve Asur Hanedanlığı ile Babylonion İmparatorluğu zamanında, bireyselleştirme ve natüralizm etkisinin Eski Mısır'daki gibi detaylı bir şekilde yansıtılmadığı görülür<sup>45</sup> (Lev. Va-b). Bu farklı yaklaşımın kökeninde, ayrı topraklarda yaşamının verdiği kültürel farklılığın yattığı söylenebilir. Dönemin diğer dini portrelerine bakıldığında, başka hiçbir bölgede benzer bir kişisel özellikleri yansıtma kaygısı hissedilmemektedir. Örneğin, Sümerler'de kral ve kraliçelerin isimleri ile imzalanan formlar sadece hatırlatıcı bir özellik arz eder ve geleneksel biçimlerde üretilmiştir<sup>46</sup>. Buna bir örnek de Lagash Kralı'nın *Dualarımı Sunuyorum* olarak isimlendirdiği heykeli de örnek verebiliriz<sup>47</sup>. Sümerler ölü gömme gelenekleri paralelinde mezar inşası konusunda ileri örnekler ortaya koysalar da dini inançları, ölümden sonra geri dönüş olgusu üzerinde şekillenmediği için ruhun yaşamını devam ettirebileceği fani bir form gerekmemektedir. Bu nedenle plastik sanatlarında ölen kişiye bire bir benzerlik önemsenmemiştir.

---

<sup>43</sup> Hinks, s.9.

<sup>44</sup> Hinks, s.10.

<sup>45</sup> Breckenridge, s.71.

<sup>46</sup> Hinks, s.10.

<sup>47</sup> Breckenridge, s.72.

### 2.1.3. Grekler’de Portre Sanatı

Girit ve Kıta Yunanistan’da ölümler çok büyük saygı görür, oldukça önemli mezar hediyeleri ile donatılırlardı. Ancak buna rağmen ölü gömme geleneklerinde hemen hemen hiçbir portre sunu örneğine rastlanmamıştır. Bununla birlikte, ölünün gömülmesi kuralının hâkim olduğu birçok yerde, yanı başına bırakılan seramik formları ve araç gereç gibi sunular bir alışkanlık olarak uygulanmıştır. Birçok araştırmacı bu sunuları ölümden sonraki hayat inancının kanıtları olarak ortaya koymaktadır. Ancak Thompson’a göre; söz konusu sunular örneğin, küçük yontular yararlı bir nitelik taşımazlar; üstelik mezarda bulunan seramik formlarının gömüte koyulmadan önce çoğunlukla kırılarak bırakılması geleneği bu formların Mısır’da görüldüğü üzere ölümden sonra kullanılması amacıyla bırakılmadığının kanıtıdır<sup>48</sup>. Schileeman tarafından Miken’de dört nolu kuyu mezarda bulunan ve mezar sahibinin yüz kısmını kapalı gözlerle betimleyen maskenin, ölümsüz bir suret yaratma kaygısı güttüğü açıkça görülebilir. Ancak buradaki amaç ölümden sonra yaşamı devam ettirme değil, fani vücudu ile ilgili bir kanıt bırakmaktır. Bu durum kişinin sonsuz yaşamı ile ilgili bir inancın Miken’de çok da kabul edilmediğini göstermektedir<sup>49</sup>.

Homerik dünyada ölüm olgusuna bakıldığında, önemli kanıtlardan birini Antikleia’nın, oğlu Odeysseus’a gücünü kaybeden bir adamın yavaş yavaş tükendiğini, etinden ve kemiğinden ayrılan ruhun amaçsızca ve gece boyunca ortalarda dolaştığını söylediği satırlarda görülür<sup>50</sup>. Yine Odeysseus’un annesini gördüğü anın anlatıldığı bölümde, ölümlerin kana yaklaşmadığı sürece hiçbir şey hatırlamadığı ve konuşmadığı bildirilir<sup>51</sup>. Ruhların alıkonulduğu, bir hiçliğin var olduğu ve kişinin ne kendi ne de ait olduğu genel bilince ait bir birikimi hatırlamadığı bu hayali dünya Yunan mirasıdır. Bu mirasın Yunan anıt mezarları üzerinde şekillenmesine bakıldığında, daha ziyade hatıraların ve mitolojik tasvirlerin ön plana çıkarıldığı, paralelinde tasvirlerde kişileştirmelerin kullanılmadığı görülmektedir. Bu da Klasik Yunan sanatının tesadüfi karakterler üzerine

<sup>48</sup> THOMPSON, G. *Eski Yunan Toplumuna Üzerine İncelemeler*, Çev. Celal Üster, Ege Yayınları, İstanbul, 1985, s.254.

<sup>49</sup> Hinks, s.10.

<sup>50</sup> ODYSSEIA H. *Odyseia*, 10. Baskı, Çev. Azra Erat-A. Kadir, Can Yayınları, 1998, XIX, s.215-222.

<sup>51</sup> Odyseia, XIX, s.145-149.

kurulan yapısını, yine Mısır ve Roma'da görüldüğü halde neden Yunan heykeltıraşlığında neden portrelerin neden bu kadar geç ortaya konulduğunu açıklamaktadır.

Tanınmış, halk tarafından benimsenip sevilmiş, ünlü bir kişinin gerek yontu gerekse resim sanatında portresinin yapılması, Grek sanatının en önemli ve en kıymetli buluşlarından biridir. Böylece daha sonraları benimsenip yerleşen ve hayranlık uyandıran bu gelenek bugünkü Batı sanatının portrecilik bölümünün temelini oluşturmuştur.

Grek sanatında başlangıcından beri özel portrecilik yoktur ve rastgele herhangi bir kişinin portresi yapılmamıştır veya yapılamamıştır. Günümüze ulaşan tüm Grek portrelerine bir göz atarsak bu portrelerin vatansever, hürriyet ve bağımsızlık için mücadele etmiş halk kahramanlarına, devleti ve halkı en iyi biçimde idare eden devlet yöneticilerine ve bunların yanı sıra her türlü bilimle uğraşan filozoflara, bilgelere ve yazarlara ait olduğu görülmektedir. Ayrıca Grek sanatında başlangıcından, İskender'le açılan Hellenistik Dönem'e kadar yapılmış olan tüm portre ve yontular, söz konusu kişilerin ölümünden sonra yapılmıştır<sup>52</sup>. Grek portreciliğinde, özellikle M.Ö. III. yüzyıl başlarından itibaren gerçekçi bir betimleme yerleşmişse de portrelerin biçimlendirilmesinde ideal unsurlar ve hatlar hemen hiç terk edilmeyip devam etmiştir. Grek portreleri halkın öz, ortak malıdır. Ayrıca Grek portrelerinde, portresi yapılan kişinin sadece dış görünümü değil, çeşitli belirteçlerle kişinin uğraşı, iç dünyası, karakteri de ifade edilmeye çalışılmıştır. Başlangıçta, portrenin yapılmasında üç ana unsur saptanabilmiştir. Bunlar; Grek sanatında özel kişilerin portrelenmesi yani özel isteğe bağlı olarak portrelenme yasak olduğundan, portresi yapılacak kişinin betimlenmesine toplum veya meclis tarafından onay verilmesi, portresi yapılacak şahsın kişiliğinin ve fizyonomik hatlarının betimlenebilmesi ve değerlendirilerek gösterilmesi; sanatçının yeteneği, yani portresi yapılacak kişinin gerçek fizyonomik özelliklerini gerçeğe en uygun olarak işleyebilmesi ve gösterebilmesidir. Söz konusu özellikler başka bir açıdan ele alınırsa, bir yontunun, resmin, portre olarak adlandırılabilmesi veya ele alınabilmesi için üç önemli unsurun mutlaka var olması gerekmektedir. Bunlar; bir portrede belirli bir kişinin betimlenmesi şarttır. Yani yaşamış

---

<sup>52</sup> Özgan 2013, s.15.

veya yaşamakta olan belli bir kişinin, kişisel yanları ile ele alınmış olması gerekir. Örneğin mitolojik bir kahraman veya herhangi bir tanrı-tanrıçanın portresi olmaz. Betimlenen kişi başkaları ile karıştırılmayacak, yani bu kişiye ait özellikler, fizyonomik hatlar sadece bu kişiye ait olduğu anlaşılacak biçimde yapılmalıdır. Portresi yapılan kişinin, kişiliği, iç dünyası, uğraşı ve karakteri de bu tür bir yapıtta yansıtılmalı ve gösterilebilmelidir. Söz konusu bu unsurlar, bir yontuyu portre yapan ve portrede aranacak unsurlarıdır. Eğer bu unsurlardan herhangi biri eksik olursa o yapıtın portre olarak değerlendirilmesi olanaksızdır.

Bir yontu, resim veya kabartma yanında ya da yontu kaidesinde kime ait olduğunu ifade eder bir yazıtla belirtilmiş de olabilir. Ancak kim olduğu yazıtla belirtilen bu yapıt sadece bu özelliğinden dolayı portre olmaz. Örneğin, Erken Arkaik Dönem'den isimlerini kim olduğu belirlenebilen *Delphili Kleobis ve Biton* kardeşlerin yontuları sadece isimlerinden dolayı portre olmazlar (Lev. VIa-). Bu eserler ancak yapıldıkları dönemin stil özellikleri ile biçimlendirilmiş birer yontu olurlar. Eğer isimleri yazılmamış olsaydı kim olduklarını belirlemek olanaksızdı. Çünkü bunlar gerçekten yaşamış kardeşler mi yoksa mitolojik birer isim mi bilinmemektedir<sup>53</sup>.

Arkaik Yunan heykeltıraşlığının en erken yaratılarından biri olarak kabul gören kurosaların mahiyeti ile ilgili en yaygın kanı, kişilerin portre özelliklerini yansıtmadan gençliğinin ve gücünün hatırası için bir anıt olarak yontulduklarıdır<sup>54</sup>. M.Ö. VI. yüzyıl boyunca oranlardaki ufak farklılıkları ile daha gerçekçi görünüm arayışına giren bu heykeller, gittikçe anatomi bilgisinin arttığı ve bunun betimlemelerde uzuvlara yansıtıldığı bir gelişim çizgisi izler<sup>55</sup>. Araştırmalara göre; bir kişinin betimlenme arzusu, Grek sanatından önceki dönemin sanatlarında da görüldüğü, bugün saptanabilmiş ve bu nedenle de Grek portre sanatının Ön Asya sanatından esinlenerek oluşturulduğu öne sürülmüştür<sup>56</sup>. Konu ile ilgili yazıtı kotunmuş önemli bir örnek Napir Asu'nun M.Ö. XIV. yüzyıla ait

---

<sup>53</sup> Özgan, s.16.

<sup>54</sup> RICHTER, G. **Kouroi**, Arkaik and Greek Youths, London, 1960, s.1.

<sup>55</sup> Richter, s.17.

<sup>56</sup> Özgan, s.17.

bronz heykelciğidir<sup>57</sup>. Elam şehirlerinden Kraliçe Napur Asu'ya ait bu heykelciğin üzerindeki yazıtta *Ben kraliçe Napir Asu, Untaş-Galin eşi ben...* vs. şeklinde devam etmektedir. Her ne kadar yüzü korunmadığı için portre özelliği taşıyıp taşımadığı bilinmeyen bu heykel, yansımalarını Arkaik Dönem'de görülen "Konuşan Heykel" olgusunun Mısır ve Mezopotamya'da ne kadar erken oluştuğunun kanıtıdır<sup>58</sup>. Aynı gelenek ve benzer yazıtlar, daha sonraları Asur ve Geç Hitit Çağları'na ait yontu ve kabartmalarda da görülmektedir. Örneğin, Zincirli'den bir kabartma üzerinde tahtında oturan kral için işlenen yazıtta *Ben Barrekub, Panamanu'nun oğlu* demektedir. Kızıldağ üzerinde bir başka Geç Hitit kabartmasında, kabartma üzerindeki kişi hiyeroglifle *Büyük Kral Murşili'nin oğlu Hartapus* olarak isimlendirilmektedir (Lev. Vb). Portre olabileceği kabul edilemeyen bu tür yapıtlarda görülüyor ki, kimseyi betimleme istediği ilk defa doğu milletlerinin sanatında başlamaktadır. Bu gelenek, Grek dünyasında ilk defa Doğu Grek olarak adlandırılan Batı Anadolu'da, buranın yerli halkı tarafından olduğu gibi alınmış ve aynen işlenmiş olarak görülmektedir<sup>59</sup>.

Üzerinde yazıt bulunan fakat portre niteliği taşımayan bir diğer örnek Miletos'tan ele geçen Khares'in oturan figürüdür<sup>60</sup>. Benzer örneklerden ve çağdaşlarından yazıtı itibariyle ayrı tutulan bu eser üzerinde *Ben Teikhioussa'nın kural koyucusu Kleisis'in oğlu Khares'im* yazar. Heykel Apollon'a adanmıştır. Onu önemli kılan bir tanrıya adanmış olmasının yanı sıra, bir kişiyi anma amaçlı yapılmış olmasıdır. Betimleme Khares'e aittir; ancak üzerinde kendisine ait bir *atribüt* yoktur; ayrıca karakteristik özelliğinin betimlenmemesinden dolayı portre özelliği taşımaz<sup>61</sup>. Dönemin bir diğer önemli heykel grubunu Konuşan Heykel Grubu oluşturur. Bu gruba önemli bir örnek olarak Phrasikleia Koresi gösterilir<sup>62</sup>. Yaklaşık olarak M.Ö. VI. yüzyıl ortalarına tarihlenen bu kadın figürü,

---

<sup>57</sup> KEESLING, C.M. *The Votive Statues Of The Athenian Acropolis*, Cambridge University Press, 2003, s.16.

<sup>58</sup> Keesling, s.19-20.

<sup>59</sup> Özgan, s.17-18.

<sup>60</sup> Keesling 2003, s.19.

<sup>61</sup> Hinks, s.11.

<sup>62</sup> BOARDMAN, J. *Yunan Heykeli Arkaik Dönem*, Çev. Yaşar Ersoy, Homer Kitabevi, İstanbul, 2001, s.80.

Tenea-Volamandra Grubu'nun anatomik özelliklerini yansıtmaktadır<sup>63</sup>. Bu heykelin yazıtının olmadığı düşünüldüğünde diğer heykellerden ayırt edilmesinin olanaksız olduğunu söyleyebilir. M.Ö. 450'li yıllara tarihlenen ve Myron'a atfedilen Discobulos heykeline bakıldığında, orijinal heykelin olimpiyatlarda zafer kazanan bir heykeli temsil ettiği bilim dünyası tarafından kabul gören bir görüştür. Roma Dönemi'nde kopyaları bulunan bu heykelin, kaidesinin olmamasından dolayı kime atfedildiği bilinmemektedir<sup>64</sup>.

Arkaik Dönem heykeltıraşlığı incelendiğinde, üzerlerinde bulunan yazıtları sayesinde kişilerin betimlendiği çalışmalar olduğu görülmektedir. Ancak dönemin heykeltıraşlık çalışmalarına göre, portre geleneğinin yeteri kadar önemsenmediği söyleyebilir.

Atina demokrasisi için öncülük eden ve demokrasi kahramanları olarak tarihe geçen *Aristogetion* ve *Harmodios* isimli kişilerin yontularının oluşturduğu ünlü Tiran Öldürenler Grubun'da da görüldüğü gibi; kişiler, isimleri ile bilinmektedirler (Lev. VIIa). Hatta burada biraz daha ileri gidilerek, Arkaik Dönem'den farklı olarak, bu iki yontunun biri yaşlı diğeri daha genç olarak aslına uygun bir biçimde betimlenmiştir. (Lev. VIIb-c). Bu iki kişinin ayırt edici özelliği olmasına rağmen, maalesef iki yontuyu da portre olarak değerlendirmek mümkün değildir. Gençlik veya yaşlılık görünümleri kişinin tam değil de belli bir derece özelliğine işaret eder. Yaşlı bir kimsenin sadece yaşlılık özellikleri ile betimlenişi, onun portre edildiğini göstermez. Çünkü yaşlılık özelliği birçok kimseye ait olup sadece bir kişiye özgü bir durum değildir<sup>65</sup>. Tiran Katilleri olarak adlandırılan grubun konu açısından önemi, sadece Roma dönemi taklitlerinin değil, orijinal heykele ait kalıplarında ulaşılmış olmasıdır. Araştırmacılar, grubun M.Ö. 490'lı yıllarda Atina Agorasında dikildiği konusunda hemfikirdir<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Richter, s.75-89.

<sup>64</sup> Walker, s.28.

<sup>65</sup> Özgan, s.20.

<sup>66</sup> BOARDMAN, J. **Yunan Heykeli Klasik Dönem**, Çev. Gürkan Erkin, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005, s.24.

M.Ö. V. yüzyıl, gerçek portreciliğin erken çalışmalarını ve bireysellik merakının ilk vurgulamaları görebilir. Yüzlerin betimlendiği iki farklı örnek olan maske ve yüz tasvirleri bu dönemde, Pronomos Vazosu üzerinde takip edilebilir<sup>67</sup> (Lev. VIIIa-b). İki örneğe bakıldığında, betimlemeleri arasında farklılıklar olduğu görülmektedir. Farklılığın temel nedeni, olasılıkla maskelerde betimlenen figürlerin yüzlerine nazaran toplumun farklı kesimlerinin resmedilmesidir. Klasik yüz tasvirleri toplumun hayal gücünü, trajedi maskeleri ise mitler ve ritüellerle şekillenen toplumun özelliklerini yansıtmaktadır<sup>68</sup>. Sahne detaylı olarak ele alındığında, sahnenin üst kısmında Dionysos ve Ariadne betimlenirken, diğer bölümlerde aktörler ve dans eden *satyrler* bulunmaktadır. Üst sırada yer alan yetişkin aktörler ellerinde ayrı ayrı maskeler tutmaktadır. Yanlarında ve alt sırada koro görülür. Sakalsız olarak betimlenen erkeklerin biri haricinde figürler ellerinde *satyr* maskeleri tutmakta ve diğer kişi de maskeyi yüzüne geçirmiş dans etmektedir. *Aulos*<sup>69</sup> çalar pozisyonda betimlenen Pronomos, sahnenin orta alt kısmında yer alır. Burada söz konusu olan betimlemeler mithik yaşama uyumlu bir anlayış ile sergilenmiş olmakla birlikte, toplumsal yaşamdaki rollerin uygun olarak yansıtılmışlardır. Pronomos vazosunda detaylara bakıldığında, iki aktörün *satyr* rolünde oldukları görülmektedir. Eserde yüzler, birbirine benzer şekilde betimlenmiştir. Sağda yer alan iki figür arasındaki tek fark oynadıkları mithik rollerdir. Biri elinde Silanus'un maskesini tutarken, solda yer alan diğeri Herakles'in maskesini tutmaktadır. En genç olanlar hemen altta yer alan genç figürün tarzında birbirine benzer olarak resmedilmişlerdir. *Satyr*'lerin dans figürlerinde bile farklılık göze çarpmaz. Sadece yaşlı olan figür, olasılıkla politik yaşamı ve mitoslardaki

---

<sup>67</sup> WILES, D. **Greek Theatre Performance**, Cambridge University, Press, Cambridge, 2000, s.19.

<sup>68</sup> Fischer, s.35.

<sup>69</sup> Yunan müziğinin tok ya da çift dilli kavalı, Romalılar tarafından *tibia* adı ile kullanılmıştır. Klasik dönemde ikili (*auloi*), daha sonra tek olarak çalındı. Çeşitli adlar altında Orta Doğu halklarının çalgısı oldu. İkili olarak çalındığında her iki elde kamıştan, ağaçtan ya da madenden yapılmış birer kaval tutulur, ikisi de aynı anda üflenirdi. Klasik dönemde uzunlukları aynı olan bu iki borunun her birinde üç ya da dört parmak deliği vardı. Zamanla boruların uzunlukları farklılaştı, delik sayısı da arttı. Yunanlılar genellikle yuvarlak bağlayıcı parçalarla borulara tutturulmuş çifte dilcik kullanıyorlardı. Kavalıdan ses çıkmasını sağlayan zorlu üfleme yardımcı olması için yanaklara bir deri kayış sarılıyordu. Klasik yazarların değindikleri teknik ayrıntılar çok azdır ve bu çalgının nasıl çalındığını ya da ne tür bir müzik için kullanıldığını anlamaya yeterli açıklıkta değildir (Karatağ, s.64).

farklı görevi nedeniyle farklı betimlenmiştir. En genç olan figür toplumdaki gençlerle özdeşleştirilmiştir<sup>70</sup>.

Araştırmacılar tarafından önerilen en erken portre tiplerinden biri, Homeros'un sadece başının korunduğu eserdir<sup>71</sup>. Heykelin vücudunun formu ve sanatkârı hakkında bilgi yoktur. Korunan yüze bakıldığında, dönemin diğer eserlerinden faydalanılarak Homeros'a ait kişisel özelliklerinin bu esere yansıtıldığı görülmektedir. , Homeros'u sakin bir yüz ifadesi ile betimleyen sanatçı; kör oluşunu da oldukça derin göz çukuru ve göz kapaklarını kapalı göstererek ifade etmiştir. Homeros, kaş, yanaklar ve alın üzerinde bulunan kırışıklıklar sayesinde seçilmektedir. Oldukça sık betimlenen saçlar, kafatasının üst kısmında geriye doğru bir toka veya bant yardımı ile toplanırken; yanlardan oldukça kalın bukleler halinde serbest bırakılmıştır. Söz konusu eser kimi araştırmacılar tarafından en erken portre olarak değerlendirilmiştir<sup>72</sup>. Ancak ozanların kör olarak betimlenmesinin Homeros'a ait bir bireysellik olmadığı için konuya şüphe ile yaklaşılmalıdır. Homeros'tan çok önceleri Mısır ve Yakın Doğu'da kör ozan, şarkıcı gibi figürler sıklıkla işlenmiş ve belirgin bir gelenek halini almıştır. Odeyssea'da bildirilen kör şair Demodokos, Yunan sanatı içinde bildirilen bir diğer ozandır. Antik Yunan düşünsel hayatında körlüğün kişiye kimi önemli güçler kazandırdığına dair işaretler, Delphi Apollon tapınağındaki kahirlerin kör olmasından da anlaşılabilen unutulmamalıdır<sup>73</sup>. Tüm bu bilgiler ele alındığında, Homeros'a ait olan başın, portre özelliklerini taşımasından ziyade, toplumun bir bireye yüklediği anlamın dışı yansıması şeklinde yorumlamak daha doğru olacaktır.

Pausinias'ın bildirdiğine göre, Samoslular Hera Kutsal Alanı'na komutan ve devlet adamı Alkibiades'in yontusunu adanmışlardır. Samoslular gibi Efesliler de Lysander'in yontusunu Artemision'a adayarak diktirmişlerdir. Diğer taraftan Plinius'da yontucu Kresilas'ın büyük komutan ve devlet adamı Perikles'in bir yontusunu, portresini yaptığını

---

<sup>70</sup> Wiles, s.128-130.

<sup>71</sup> GIULIONI, G.L. "Individuum und Ideal: Antike Bildniskunst", **In Bilder Menschen In Der Kunst Des Abendlandes**, 41 ff, Exhibition Catalogue, Berlin, 1980, s.60.

<sup>72</sup> ZANKER, P. **The Mask Of Socrates: The Image Of The Intellectual in Antiquity**, Berkeley and Los Angeles, 1965, s.17.

<sup>73</sup> Zanker, s.18.



yazmıştır<sup>74</sup>. Perikles büstünün idealize edilmiş kopyası, Klasik Dönem sanatçıları tarafından portreciliğin anlamlandırılmaya başladığı görüşüne destek olarak gösterilebilir. Pausinias'a göre; Perikles'in heykeli, Propleia yakınlarında bir yerde sergilenmekteydi. Heykelin yapılış amacının bir devlet adamı olarak Perikles'in başarılarının herkes tarafından görülmesi olabilir<sup>75</sup>. Perikles'in heykelinin babası ile yan yana konulmasının nedeni olarak, demokratik toplum yapısında bir ailenin gücünü ön plana çıkarmaktan duyulabilecek rahatsızlığı önlemektir<sup>76</sup>. Kimi bilim adamları Plutarkhos'un betimlemelerinden yola çıkarak Kresilias'ın modeline olabildiğince sadık kaldığı görüşündedir<sup>77</sup>. Boardman, yüzde görülen bireysel özellik izlerinin modelin görünüşünden çok Kresilias'ın üslubu ile alakalı olduğu görüşündedir<sup>78</sup>. Bu bağlamda kişisel özelliklerden çok fizyonominin daha ön planda olduğu söylenebilir<sup>79</sup> (Lev. IXa-b). Perikles'in bilinen kişisel özelliklerini sunarken mükemmel bir devlet adamı tipi ortaya koymaya çalışmış ve betimlemede suni bir şekil ortaya koymuştur<sup>80</sup>. Yalnız Plinius'un ifadesine göre bu portre, tanrı görünüşünde, çok ideal ve çok güzel hatlarla tanrılara benzetilerek yapılmıştır. Bundan ve ele geçen Perikles portrelerinde de anlaşılıyor ki, bu dönemde bilinen anlamı ile portreler henüz yapılmamakta veya yapılamamaktadır. Bu ifadelerden de anlaşılıyor ki, bu dönemde bazı halk kahramanları ve devlet adamlarının yontuları hazırlanıp agora gibi halka açık yerlere, halkın ortak malı olarak dikilmekteydiler<sup>81</sup>. Şair Anakreon heykelinde de benzer bir betimleme üslubu görülmektedir. Büstün Perikles'in babası Xanthippus'un yanında sergilendiği ve aynı dönem içerisinde üretildikleri düşünülmektedir<sup>82</sup>. Bu dönem de aynı nedenlere ışık tutan bir diğer eser, ünlü şair Pindaros'a ait olan portredir (Lev. Xa-b). Yeteri kadar replikleri bulunmuş olan portrenin, önceleri Sparta Kralı Pausanias'a ait

---

<sup>74</sup> Özgan, s.20-21.

<sup>75</sup> Zanker, s.22-23.

<sup>76</sup> HOLSCHER, T. "Die Aufstellung Des Perikles-Bildnisses und Ihre Bedeutung", **WürzJbb**, N.F. 1, 1975, s.191.

<sup>77</sup> METZLER, M.D. "Portrait und Gesellschaft: Über Die Entstehung Griechischen Portrats in der Klassik", **Reviewed by L. Scheider**, Münster, 1971, s.213-222.

<sup>78</sup> Boardman, s.206.

<sup>79</sup> Wheeler, s.154.

<sup>80</sup> Hinks, s.14.

<sup>81</sup> Özgan, s.20.

<sup>82</sup> Richter, s.75.

olduğu kabul edilmiş ancak Aphrodisias'ta Pindaros olarak adlandırılan bir Clipeus portrenin bulunmasıyla tüm repliklerin ünlü şair Pindaros'a ait olduğu kesinlik kazanmıştır. Pindaros M.. 520-546 yılları arasında Boiotia'Thebe şehrinde yaşamış ve portresi de olasılıkla ölmeden önce ya kendi adağı ya da hayranlarının adağı olarak yaptırılmıştır<sup>83</sup>. Söz konusu portre, hafif soluna döndürülmüş, uzun, köşeli, drtgenimsi başıyla, büyük olasılıkla mantolu bir yontuya aitti. Ayrıca bu portre de çağdaşı nl Teos'lu şair Anakreon'da olduğu gibi lir çalarken betimlenmiştir. Araştırmacılar tarafından çoğunlukla M.. 450 yıllarına tarihlenen portrede, şair ölümünden önce hayatının son yıllarında portrelenmiş olmalıdır. Zayıf kk yanakları, özellikle çene kemiğinde belirgin olan kuvvetli kemik yapısı, yoğun alın kırışıklıkları ve şişkin gözyaşı torbaları yine yaşlılık belirtisi olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca büyük kulaklar, küçük yarı kapalı gözler, yanı sıra karışık sa ve sakala ait ilginç çene altı ve çene üstü düzenlemeleri, burun kökünde ve çene üzerindeki yatay çizgiler, konsantre olmuş göz ve yüz ifadesi gibi unsurlar ilk bakışta göze çarpan gerçek fizyonomik portre özellikleridir. Bu fizyonomik özellikler ve biraz yzeyssel görünen işlemler, Pindaros'a biraz da kırsal kesim insanı görüntüsü vermekte ve bu portre özelliklerinden dolayı da eserin Atina ya da Attika çevresinde yapıldığu düşünülmektedir<sup>84</sup>.

M.. 5. yüzyılın Yüksek Klasik Dönemi'ne tarihlenen Attika dışı bronz portre de 1969 yılında İtalya'nın Reggio Calabria bölgesinde Porticello kıyısında keşfedilen bir batıktan çıkarılmıştır. Batıkta ele geçen buluntulara göre, gemi en geç M.. IV. yüzyılın başlarında batmış olmalıdır. Söz konusu portre daha ilk bulunduğunda, sa ve sakalından dolayı bir filozofu betimlediğu dşnlmştir. Bu muhteşem orijinal yapıt, dönemin sanatsal faaliyetleri ve kalitesi hakkında çok iyi bilgi vermektedir. Uzun sa ve sakal başın saçsız kısmını, kulakları ve şakağu kapatacak biçimde ele alınmıştır. Yuvarlak bir kafatası yüksekçe ve taşkın alın ile engelli burnu dikkat çeken ilk fizyonomik hatlardır. Ciddi, ağırbaşlı bir yüz ifadesi, konsantre bakışlar, atık kaşlar ve kapalı ağızla iyi ifade edilmiştir. Portrede görülebilecek hiçbir ideal hat veya görünüm söz konusu değildir. Eser M.. 5.

---

<sup>83</sup> Özgan, s.27.

<sup>84</sup> Özgan, s.28.

yüzyıl sonlarına tarihlenen gerçek bir portre olmalıdır<sup>85</sup>. Bu dönemde bu tür uzun saç ve sakalın moda olduğunu ve bunun bir saygınlık, güç ve aristokrasi göstergesi olduğunu gösteren başka eserler de, Anadolu'daki Lykia satrap sikkeleridir. Büyük Pers Kralı'nın Anadolu'daki temsilcileri olan satraplar, kendi isim ve portrelerini içeren sikkeler bastırmışlardır. M.Ö. V. yüzyıl sonları ile IV. yüzyılın ilk yarısında Likya ve Lidya'da basılan sikkelerde, Pers satraplarından Tissaphernes ve Mitrapata ve ünlü komutan Lykia lideri Perikle'nin portrelerini içeren sikkelerdir. Söz konusu sikkelerde, isimleri yazılı olan şahıslarla, portreleri yapılmış kişiler aynı kişilerdir. Bunlardan en erkeni, şüphesiz Lydia ve İonia Satrabı Tissaphernes'e ait olup sikkenin ön yüzünde kendi tasviri, arka yüzünde de hala güncel olan Grek kökenli belirteç; lir veya baykuş motifleri betimlenmiştir (Lev. XIa). Bu da açıkça gösteriyor ki, Tissaphernes sikkeleri Anadolu-Grek asıllı sikke ustaları tarafından darp edilmişlerdir. Böylece Antik Grek ve Anadolu sanatında ilk defa yaşayan bir şahsın resmi sikkede görülmekte ve sikkelerde portrelenerek yer almaktadır<sup>86</sup>.

Bu döneme kadar incelenen Yunan sanatında tam bir portre geleneğinin oluşmadığı görülmektedir. Bu konuda bir taleple karşılaşmayan Yunan heykeltıraşlarının benzer konulara yöneldiği söyleyebilir. Ancak sonraları bu isteksizliğin üzerinden gelinmiş M.Ö. 4. yüzyıldan itibaren heykeltıraşlar tarihi kişiliklerin portrelerine rağbet göstermeye başlamışlardır<sup>87</sup>. Heykeltıraşların bu dönemden itibaren konu üzerine yoğunlaşmalarının nedeni ise aldıkları siparişlerle ilgilidir. Çünkü bu dönemle birlikte, portre geleneğine uygun siparişlerin arttığı bilinmektedir. Portreler konusunda ilk siparişi verenler, zaferleri sonrasında anma ve kutlama amacıyla ailelerinin ve yardımcılarının heykellerini adak olarak yaptıran krallardır<sup>88</sup>. Zamanla halka yararları dokunan kişilerin portrelerinde de bir artış gözlemlenir. Bu kişiler kralların yardımcıları olabileceği gibi, yerel liderler ve zenginlerden de seçilebilirdi. Yunan sanatındaki bu zenginleşme tarihçi ve filozof Sokrates

---

<sup>85</sup> Özgan, s.28-29.

<sup>86</sup> Özgan, s.29.

<sup>87</sup> Hinks, s.18.

<sup>88</sup> SMITH, R.R.R. **Hellenistik Heykel**, Homer Yayınevi, I. Basım, İstanbul, 2002, s.13.

tarafından atfedilen bir psikolojik olgu gibi ruhun bulunuşunun sonucudur. Sokrates, gerçek hayat kavramının insanın vücudunu değil, ruhunu kastettiğini ortaya çıkarmıştır<sup>89</sup>.

Geç Klasik Dönem ve Hellenistik Dönem yüz tasvirleri incelendiğinde, anatomik gelişim paralelinde oluşan kronolojik standartların keskin bir değişikliğe uğradığı görülmektedir<sup>90</sup>. Bu dönemden itibaren portrecilik yeni bir stil oluşturarak tarihleyici ölçütlerin oluşmasında katkıda bulunacaktır. Hellenistik heykel, Klasik dönemle karşılaştırıldığında heykelin baş ve beden üslubunun, onun filozof, *satyr* ya da mitolojik bir kahraman olacağı anlayabilecek şekilde, geniş bir figür dili oluşturmuştur denilebilir<sup>91</sup>. Yapılan portreler, adak veya kült amaçlı olabileceği gibi ölen bir kişiyi onurlandırmak için de yapılabilirdi. Adak heykelleri, adanan tanrının betimlemesinin yanı sıra adayın kişilerin betimlemelerini de yansıtabilir. Ölen bir kişinin mezarına dikilen heykellere bakıldığında, portrelerde bireyselliğin ön plana çıktığı gözlemlenebilir. Klasik Dönem’de görülen agora, tiyatro ve kutsal alanlarda sergilenen onurlandırma amacıyla yapılan portrelerin Hellenistik Dönem’de yaygınlaştığı görülmektedir. Bu dönemde kentlerin gelirlerini aşan harcamaları için zenginlerden aldığı destek, beraberinde hayırseverlerin bu kişileri onurlandırmak için portrelerinin yapılmasına olanak sağlamıştır. Atina’da yer alan felsefe okullarının ölen liderinin ardından yaptıkları portreler ise çeşitliliği artırır. Örneğin, Epicurus’a ait olduğu düşünülen baş, büyük olasılıkla M.Ö. 270 yılında öldüğü dönemde üretilen bir eserin kopyasıdır<sup>92</sup>.

Bu dönemde portre sanatının önemli özelliklerinden biri, sanatçının modelini görerek betimlemiş olmasıdır. Böylelikle ideal üslup yerine, kişinin bireysel özelliklerinin daha ön plana çıktığı görülmektedir. İskender’in yüzü yansıtmadaki ısrarcı tavrı ve bunun için sanatçılara uyguladığı baskı önemlidir. Lysippos, Apelles ve Pyrgoteles, İskender’in portrelerini yapmak için seçtiği sanatçılardır<sup>93</sup>. Plinius’un belirttiği gibi

---

<sup>89</sup> Wiles, s.3-4.

<sup>90</sup> DILLON, S. **Ancient Greek Portrait Sculpture: Contents, Subject and Styles**, Cambridge University Press, New York, 2006, s.5.

<sup>91</sup> Smith, s.9.

<sup>92</sup> Hinks, s.28.

<sup>93</sup> Plinius, 7. 125.

portrelerin oluşturulmasında sanatçıların modelini görmesi gerekmiştir<sup>94</sup>. İskender'in babası II. Philippos ve dönemin modasına bakıldığı zaman, yetişkin erkeklerin genellikle sakallı olarak betimlendiği görülmektedir. Ancak İskender, örnek aldığı genç tanrılar ve Akhilleus gibi sakalsız betimlenmeyi tercih ettiği gibi günlük hayatında da tıraşlı gezmiştir<sup>95</sup>. İskender'in tercih etmiş olduğu bu stil, kısa süre içerisinde komutanları arasında ve ölümünden sonra Diadokhlar Dönemi yöneticileri arasında da moda olmuştur<sup>96</sup>. İskender'in ve sonrasında Hellenistik Krallar'ın portreleri arasında tıraşlı betimlenmenin dışında, gür krali saç denilen bir saç tipi ve Geç Klasik Dönem'de kullanılan, idealize genç modellerine benzeme katkısı güdülmesi açısından benzerlikler görülmektedir<sup>97</sup>.

Krali portrelere bakıldığında, büyük boyutlu betimlenmeleri ve önemli kamusal alanlarda sergilenmeleri ayırt edici bir özellik olarak görülmektedir. Kral heykellerinde atlı betimlemeler, krala özgü pozlar, başında diadem oluşu, bireysellikten çok toplumun yüklediği anlamın yansımasıdır. Hellenistik Dönem'de ise Geç Klasik Dönem'de işaretleri görülen bireyselleşmenin, bu dönemde detaylı bir şekilde açığa çıktığı görülebilir. Özellikle İskender'in yönetim süreci ile hayatın her bölümünde etkisini hissettiren doğu-batı etkileşiminden hareketle, yeni bir kültür yapısı portreler üzerinde de etkili olmuştur<sup>98</sup>. Portrecilikteki bu gelişmeler, Büyük İskender'in mahiyetinde gerçekleşen fetihlerle beraber, Doğu ve Hellenistik fikirlerin etkileşiminin yoğunlaştığı, M.Ö. IV. yüzyılın ikinci yarısı ile aynı döneme denk gelmektedir<sup>99</sup>.

İskender'in portre heykellerinin bazıları kopyalar bazıları ise orijinal hali ile günümüze ulaşmıştır. Ancak hemen hemen hiçbirini hakkında belge yoktur. Lysippos ve diğer ünlü heykeltıraşlar tarafından yapılan önemli bronz heykeller günümüze ulaşmamıştır. Mevcut heykeller İskender'in ölümünden sonra yapılan orta derece kalitede

---

<sup>94</sup> Plinius, 35. 79-97.

<sup>95</sup> FOX, R.L. **Alexander The Great**, Penguin Books, 1973, s.61.

<sup>96</sup> Walker, s.53-60.

<sup>97</sup> Smith, s.23.

<sup>98</sup> CROWDUS, G. "Dramatizing Issues That Historians Don't Adress", **Cineaste**, Vol. 30, Issue 2, 2005, s.23.

<sup>99</sup> Hinks, s.25.

ve çoğunlukla küçük boyutlardaki orijinalleridir. İskender, henüz hayatta iken onu kral şekilde gösteren tasvirleri için en iyi bilgi kopyalardan edinilebilir<sup>100</sup>.

Üç İskender modeli olan Azara (Lev. XIb), Dresten ve Erbach kopyaları birden çok kopya halinde mevcuttur (Lev. XIIa-b). Yazıtlı Azara Hermes'i kötü durumda olsa bile oldukça önemli ve etkileyicidir. İskender, uzun saçları ve başına yerleştirilen bir taç ile betimlenmiştir. Alnından yukarı doğru taranan saçları ortanın biraz yanından ikiye doğru ayrılmıştır. Buna *anastole* denir ve İskender'in özel işareti olarak tüm portrelerde kullanılırdı. Kare yüz, hem gerçek İskender'i hem de güçlü ideal yapıyı birleştirir. Diğer bütün portrelerine kıyasla daha yaşlı, daha olgun bir tavrı vardır. Örneğin, baş ve boyunda yukarı doğru hafif bir kalkış yoktur. Dresten modelinde İskender daha genç gösterilmiştir. Anastole bu modelde de görülür; ancak arkada ve yanlarda daha kısa saçlı olarak betimlenmiştir. Güçlü bir çene yapısı ile İskender'e has bir özellik belli edilmiştir. Hem ideal form korunmuş hem de portre özelliği kaybolmamıştır. Böylelikle tanrı veya kahraman figürleri ile karıştırılmamıştır. Erbach modelinde ise uzun saçlı ve daha genç görünümlüdür. Üç model arasında en çok genç Herakles'in yüzüne benzeyen heykeldir; ancak yine de İskender'e özgü çene yapısı ve anastole fark edilebilmektedir<sup>101</sup>.

Ölümünden sonra tanrısallaştırılan İskender için, onun mirasına göz koyan halefleri İskender'in tanrısal sembollerle gösterildiği pek çok portre sikke bastırmıştır. İskender'in ölümünden sonra bastırılan bu orijinal portreler, Hellenistik dünyanın farklı bölgelerinden günümüze ulaşmıştır. Makedonya, Suriye ve özellikle İskender'e hem İskenderiye şehrinin kurucusu hem de Ptolemaiosların öncüsü olarak tapınıldığı Mısır'dan örnekler vardır. İskender'in öldükten sonra yapılmış portreleri ile henüz hayatta iken yapılmış portreleri arasında büyük farklar bulunmaktadır. Daha uzun saç, daha genç ve ideal özellikler, daha abartılı dinamizm kullanılmaya başlanmıştır<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> Boardman, s.23.

<sup>101</sup> Boardman, s.23.

<sup>102</sup> Boardman, s.24.

İskender'in M.Ö. 322 yılında ölmesi üzerine, kuruluşlarında öncülük ettiği Hellenistik Krallıklar, Yunan kentleri üzerinde egemenlik kurmuşlardır. M.Ö. III. yüzyıl boyunca Küçük Asya'da etkinliğini sürdüren bu krallıklar M.Ö. II. yüzyıldan itibaren zamanla gücünü arttıran Roma İmparatorluğu egemenliğine girinceye kadar, kültürel anlamda üstün bir yaratıcılık evresine girmişlerdir. Bu dönem içerisinde sadece ücretli askerler değil, dönemin ünlü düşünürleri, sanatçıları, yazarları, kralların himayesinde çalışmaktan rahatsızlık duymamışlardır<sup>103</sup>. Roma Devri portreciliğinin önemli ilham kaynaklarından birini oluşturacak olan Hellenistik Kralların portre başları, başın tepe noktasından tek merkezli çemberler halinde fıskıran uzun saç lüleleri, boyunlarının enerji yüklü dönüşleri, geniş ve açık olarak betimlenen bakışların yukarı doğru yönelişi, aralıklı dudaklar ve hemen hepsinin üzerinde hissedilen kralın Yunan tanrı ve kahramanlarından aldığı özellikler görülmektedir<sup>104</sup>.

Filozof, şair ve hatip portreleri, dönemin yönetici portreleri ile karşılaştırıldığında büyük farklılıklar olduğu görülmektedir<sup>105</sup>. Bu farklı üslupları birlikte ele aldığı zaman dikkat çeken ilk özellik gerçekçiliği yansıtmalarıdır. Filozof portreleri, günlük yaşamda olduğu gibi, dağınık saçlı, sakallı ve bakımsız halleri ile genç ve tanrısal görünümlü krallardan kolaylıkla ayırt edilebilirler<sup>106</sup>. Dönemin dini, sosyal ve yönetsel problemleri üzerine sundukları farklı çözüm yolları ile toplumun karşısına çıkan farklı etik güçlerinin ifade edilmesi ve tanıtılması amacıyla portreleri yapılmıştır<sup>107</sup>. Yine çeşitli tipler olarak gösterilen koltuk ve tabureler, kimi zaman felsefe okullarının işareti olarak yorumlanır. Filozoflar, genellikle ayakta tasvir edilmeyi tercih etmişlerdir. Ancak dönemin ayakta tasvir edilen yönetici portrelerinden, yaşları ve *atribütleri* ile ayırt edilmişlerdir. Dönemin erkek figürleri *khiton* ve her iki omzuna dolanan *himaitionu* tercih ederken filozoflar sadece *himaition* giymişlerdir<sup>108</sup>.

---

<sup>103</sup> Smith, s.12.

<sup>104</sup> KLEINER, D.E.E. **Roman Sculpture**, Yale Publications, 1992, s.35.

<sup>105</sup> Plinius, 34. 86-91.

<sup>106</sup> Smith, s.35.

<sup>107</sup> Dillon, s.5.

<sup>108</sup> Smith, s.36.

Tisapphernes'in portresinin basılı olduğu sikkeden de anlaşıldığı gibi, Grek portre sanatı Yunanistan'dan daha önce Anadolu'da denenmiş ve uygulanmıştır. Bunun bir diğerk göstergesi de Mısır ve Mezopotamya'dan alınan bu düşüncenin önce Arkaik Devir Batı Anadolu'sunda benimsenip geliştirildiğı ve sonra da tüm Akdeniz havzasına yayılmış olduğu gerçeğidir. Grek sanatında portre demek, betimlenen kişinin tam yontusu demektir. Dolayısıyla Grek sanatında herme veya büst yoktur. Bunlar Roma sanatının dallarıdır. Ne yazık ki şimdiye kadar sağlam bir Grek portresi henüz bulunamamıştır. Mevcut olanların hepsi Roma devri kopyalarıdır. Romalılar, genellikle Grek ünlü kişilerinin sadece yüzleri ile ilgilendikleri için, onların sadece başlarını herme ve büst biçiminde kısaltarak kopya etmişlerdir. Kıta Yunanistan'da tam olarak Büyük İskender ve Aristoteles ile başlayan ve Grek sanatının sonuna kadar devam eden portre sanatı, betimlenen kişiyi her yönü ile yansıtmaya çalışmışsa da bu dönem portrelerinde, ideal hatlar yine de tam anlamıyla kaybolmamıştır. Buna rağmen daha sonra, Roma portre sanatının da temelini oluşturup aynı zamanda portreciliğın yaşamasını sağlamıştır<sup>109</sup>.

Roma portre sanatının temeli iddia edildiğı gibi ne Etrüsk ne de yerli İtalik sanattan oluşmuştur. Roma portre sanatı, apaçık bir şekilde Geç Hellenistik Dönem Grek portreciliğının etkisinde kalmış, ondan esinlenerek gelişimini sürdürmüştür.

M.Ö. II. yüzyılda genişleme politikasını devam ettiren Romalılar, Yunanistan'la temasa geçince ve hatta Yunanistan'ı ve Anadolu'yu kendi topraklarına dâhil edince buranın halkı ile ilişkiler kurmuşlar ve Grek şehirlerinde meydanlara ve kutsal alanlara dikilmiş olan anıtları görmüşlerdir. Bu orijinal eserlere hayran kalan Romalılar, savaş esnasında ele geçirdikleri şehirlerin bu tür sanat eserlerini yağma etmişler, değerli olanlarını ise Roma'ya götürmüşlerdir. Roma'ya gelen Grek sanatı eserleri, halka açık yerlerde, meydanlarda, Romalı zenginlerin villalarını süsleme amacı ile kullanılmış ve böylece Romalılar'da Grek sanatı hayranlığı artmıştır. Bu modayla Grek kökenli sanat eserler, Romalı sanatçıları etkilemiş ve Romalı ustalar buna benzer eserler yapmaya başlamıştır. Ayrıca Roma İmparatorluğu'nun Grek dünyasını ele geçirmek için yürüttüğü savaş

---

<sup>109</sup> Özgan, s.32.



yıllarında çalışmaz duruma düşen Grek sanatçıları, çalışmalarını yürütmek için Roma'ya göç etmişlerdir. Böylelikle kendi kültür ve sanat anlayışlarını Roma'ya taşımışlar ve bu bağlamda Romalı sanatkârları da etkilemişlerdir. Bunun dışında Romalı devlet adamları veya zenginler kendi özel ev veya villalarının bu tür eserlerle süslenmeleri ve güzelleştirmeleri için, Roma'daki ustalar yeterli olmayınca, Yunanistan ve Anadolu'dan Grek asıllı sanatçıları Anadolu'ya davet etmişlerdir. Bu olaylar sonucu Roma sanatı tamamıyla Grek sanatı etkisinde kalmış ve Grek sanatı Romalılar tarafından devam ettirilmiştir. Diğer taraftan orijinal Grek eserleri ihtiyacı karşılayamadığı için Romalı veya Grek kökenli sanatçılar tarafından orijinal eserler kopya edilmiş ve böylece bol sayıda replik oluşturulmuştur. Bu replikler orijinallerinin ya tam kopyası veya çok az değişikliklerle yapılmış olanlarıdır. Ayrıca kopya edilen orijinal veya ideal Grek yontularına isteğe bağlı olarak bir Romalı'nın portresi de yerleştirilebiliyordu. Yani orijinal yapıtın başı kopya edilmeyip gövdesine bir Romalı'nın başı konuyordu ki bu tür yapıtlara *pasticco* deniyordu. Yani orijinal bir Grek tanrı veya tanrıça yontusu, başsız kopya ediliyor, bu tanrıların başlarının yerini bir Romalı erkek ya da kadın başı alabiliyordu. Böylece bu yontularla birlikte Romalılar kendilerini tanrı ya da tanrıça olarak gösterebiliyorlardı.

Roma portre sanatı M.Ö. 31 yılına kadar devam eden Cumhuriyet Dönemi, Geç Grek portreciliğinin gerçekçiliği içindedir. Buna rağmen bazı ayrılıklar da gözden kaçmamalıdır. Grek portreciliğinde gerçekçiliğin yanı sıra güzelliğin ve idealin devamı söz konusuysen Roma portreciliğinin Cumhuriyet Dönemi'nde güzellik ideallik ortadan kaldırılarak tamamen realist olmuştur<sup>110</sup>.

#### 2.1.4. Roma'da Portrenin Ortaya Çıkışı

Romalılar'ın Yunan topraklarını ele geçirmesi ile birlikte sınırları daha da genişlemiştir. Bu fetihlerle birlikte Romalılar Yunan toprakları ile büyük bir etkileşim içerisine girmiş ve bu etkileşim hızlanarak devam etmiştir<sup>111</sup>. Özellikle Cumhuriyet ve Erken İmparatorluk Dönemlerinde yapılan fetihler sonrasında sanatsal etkileşimin de arttığı

---

<sup>110</sup> Özgan, s.33.

<sup>111</sup> TOMOVIC, M. **Roman Sculpture In Upper Moesia**, Archaeological Institutue, Beograd, 1993, s.34.

görülür. Fetihler öncesinde Roma'nın, Etrüsk Sanatı ile bağı olduğunu söylene de artan fetihler ile beraber Roma sanatı, Yunan kültürünün etkisinde kalacaktır.

Romalılar'ın Grek dünyasının çok özel eserleri ile tanışmasıyla birlikte, sanatsal açıdan üslup anlayışında Grek etkisi görülmeye başlanmıştır. Yunan topraklarının alınması ile birlikte bu topraklardaki sanatçıların Roma coğrafyasına göç ettiğini bilinmektedir ki, bu da etkileşimi hızlandıran bir durumdur. Yunanlı sanatçılar taşımış oldukları sanatsal birikimi burada kullanmaya başlamışlardır<sup>112</sup>. Romalılar'ın bu eserlerden ilham alarak kamu binalarını ve şahsi mülklerini dekore ettiklerini görmek mümkündür<sup>113</sup>. İnşa edilen forum, senato binası, bazilika, hamam, tapınak gibi yapılarda ve özel mülklerde Grek sanatının plastik etkisi görülür<sup>114</sup>.

Romalılar, Grek dünyasının ünlü heykel eserlerini kopya ederek Roma dünyasında da ünlü hale gelmesini sağlamıştır. Ancak şuna dikkat edilmelidir ki, Romalı sanatçılar Grek eserlerini kopya ederken, portrecilikte belirli bir noktaya ulaşmışlardır. Bu bağlamda Romalılar'ın sanat anlayışının yüksek olduğunu söylenmelidir; çünkü bugün bile ele geçirilen bazı eserlerin incelemesi yapılırken orijinal mi yoksa orijinal eserin kopyası mı olduğu anlaşılammaktadır<sup>115</sup>. Bu da Roma portreciliğinin ulaşmış olduğu seviyeyi göstermektedir.

Cumhuriyet Dönemi Roma portreciliğinin kökenine bakıldığında, en önemli soru portreciliğin nasıl ortaya çıktığıdır. Kökeninde Roma ölü gömme geleneklerinin yanı sıra Hellenistik ve Etrüsk etkisi olan Roma portreciliği, Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren Roma forumları gibi kalabalık kamu alanlarında, sütunların üzerinde ya da kaidelerinde yükseltılarak toplu anma duygusu ortaya çıkartılmıştır<sup>116</sup>. Eski İtalya'nın hemen hemen her yerinde ortaya çıkan Atalar Kültü bu soru için dikkat çeken bir cevaptır. Çünkü Atalar kültürü, Cumhuriyet Dönemi portreciliğinin ortaya çıkış nedeni olarak gösterilebilir. Bu da

---

<sup>112</sup> Breckenridge, s.164.

<sup>113</sup> Tomovic, s.34.

<sup>114</sup> İNAN, J. **Side'nin Roma Devri Heykeltıraşlığı**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1975, s.1.

<sup>115</sup> Tomovic, s.34.

<sup>116</sup> Kleiner, s.7-8.

portreciliğin gelişiminde önemli bir adım olarak görülmektedir<sup>117</sup>. Atalarının portresinin yapılması geleneği, zaten Yunan dünyasında var olan iki geleneğin, kamu heykeltıraşlığı ve cenaze sunularının, Roma döneminde geliştirilip zenginleştirilmesine neden olmuştur. Bir erkek için kamu alanlarına portresinin dikilmesi büyük bir onurdur<sup>118</sup>. Dönemin edebi kayıtları atalarının davranışları (*mos maiorum*) ve geleneklerinin, Romalılar için büyük önem taşıdığını ortaya koyar<sup>119</sup>. Dolayısıyla bu anlayış portrecilik konusunda etkili bir gelenek yaratmıştır. Roma soylularının evlerine bakıldığında önlerinde herhangi bir isim olmadan ve önemsenerek sergilenen Atalarının suretleri (*imagines maiorum*) ile karşılaşmaktadır<sup>120</sup>. Söz konusu suretler kilden yapılmış maskeler ya da büstler de olabilirdi. Atalarının özel yeteneklerini yansıtan bu resimler, genç erkeklerin atalarına özenmesini sağlar. Atalarının propagandası bireyler için önemlidir; çünkü genç bir erkek için aile ismi ve onların ünü, toplum içinde konumunu belirleyen bir durumdur<sup>121</sup>.

Roma portreciliğinin gelişiminde Atalar Kültü'nün yanında önemli bir etmen de Grek kültürüdür. Özellikle de Hellenistik Dönemin katkısı göz ardı edilmemelidir. Fakat bu etki ile beraber bazı stil farklılıklarının da ortaya çıktığını görülmektedir. Roma portreciliği Grek portreciliği ile karşılaştırıldığında, Roma portreciliğinin daha realistik olduğunu söylemek gerekir. Grek idealizminin ise, portreyi soyutlama eğiliminde bir çaba oluşturduğu görülebilir. Grek portrelerinde tasvir edilen portrenin toplumdaki statüsü önemlidir. Dikkat çeken nokta portrenin bütün doğası ile birlikte en iyi şekilde tasvir edilebilmesidir. Grekli sanatçılar, bir portreyi tasvir ederken fiziki görünümü kadar psikolojik hali ile de ilgilenmişlerdir. Tüm bunları göz önüne aldığımızda Grekli sanatçıların Romalı sanatçılara göre daha analitik olduğunu söylemek gerekir<sup>122</sup>. Roma portrelerinde ise öne çıkan etki ise veristik olarak adlandırılan gerçekçilik etkisidir.

---

<sup>117</sup> Breckenridge, s.160.

<sup>118</sup> BOSTROM, A. **Encyclopedia Of Sculpture The Essential Reference To One Of The Humanity's Most Enduring Art Form**, Routledge, 2002, s.1337.

<sup>119</sup> Plinius, 35. 6-7.

<sup>120</sup> ZADOX, A.M. – JITTA, **Ancestral Portrait in Rome and The Art Of The Last Century Of The Republic**, Amsterdam, 1932, s.84.

<sup>121</sup> Boström, s.1337.

<sup>122</sup> HARRISON, E.B. "Portrait Sculpture", **The Athenian Agora**, Vol. 1, 1953, 1897, s.82.

Gerçekçilik stilinin, Atalar Kültü'nün ortaya çıkışında ana neden olduğunu söylemek gerekir. Gerçekçilik stili Roma portrelerinde oldukça baskın bir stildir. Bu stilde ele alınan portrelerde her türlü detayı (ben, kırışıklık vb.) görmek mümkündür.

Yerli sanat akımlarının yoğun bir şekilde Hellenistik stilin etkisinde kaldığı görülmektedir. Fakat bu akımlar arasında Erken dönem Etrüsk sanatının ya da İtalyan eserlerinin gerçekçilik stili ile paralel gelişmiştir.<sup>123</sup>. Dolayısıyla Roma portreciliğinin bu stili Etrüsk sanatında da irdelenmelidir<sup>124</sup>.

Roma portreciliğinin oluşumunda Grek kültürünün, Atalar Kültü'nün ve gerçekçilik stilinin etkisi bilinmektedir. Bunlara ek olarak Etrüsk sanatı da bu etkide önemli rol oynamaktadır. Birçok kaynakta Roma portreciliğinin kökeni irdelendiğinde, Etrüsk coğrafyası ile karşılaşılmaktadır. Etrüsk hâkimiyetinin olduğu dönemde, hem Etrüsk çağdaşı hem de daha öncesinde yaratılan İtalik eserlerinin Roma portreciliği ile bir bağ kurduğu söylenebilir. İtalik mezar taşları, Etrüsk lahitler ve bronzdan yapılmış Etrüsk eserleri bu anlamda önemlidirler. Roma'da Yunan etkisi güçlü olmaya başlayana kadar, İtalik etkinin var olduğu ve özellikle temsili bir form olan başların ya da büstlerin görüldüğü bilinmektedir.<sup>125</sup>.

Roma portreciliğinin oluşumunu incelerken değinilmesi gereken önemli bir diğer konu kullanılan malzemedir. Plinius'un National History eseri bu anlamda önemli bilgiler vermektedir. Plinius özellikle ana malzeme olarak; bronz, terracotta ve mermeri sıralarken; ayrıca her malzemenin farklı kullanım alanı olduğundan da bahsetmiştir. Terracotta tapınaklarda dekoratif amaçlı tanrı ve kült heykelleri için kullanılırken; bronz malzemenin

---

<sup>123</sup> JACKSON, D. "Versim and Ancestral Portrait", **Greece and Rome**, Vol. 34, No. 1, Cambridge University Press, 1987, s.32.

<sup>124</sup> Tomovic, s.35.

<sup>125</sup> Breckenridge, s.160.

nadiren tanrı heykellerinin tasviri için kullanıldığını, mermer malzemenin ise daha çok lüks alanlarda kullanıldığından bahsetmektedir<sup>126</sup>.

---

<sup>126</sup> RICHARDSON, E.H. “The Etruscan Origins Of Early Roman Sculpture”, **Memories Of The Academy in Rome**, Vol. 21, 1953, s.75.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3.1. CUMHURİYET DÖNEMİ PORTRE SANATI

#### 3.1.1. Cumhuriyet Dönemi Portre Sanatında Gruplar ve Portre Dizileri

Gelenek koşullarına bakıldığında yeniden kazanılan bir anlayış ışığında ele alınan Cumhuriyet Dönemi portre sanatının kapsam olarak değiştiği bilinmektedir. Yeni döneme ait olan eleştirel bakış, tutucu anlayışın genel bir izlenimden yola çıkarak imparatorluk öncesi olarak saydığı önemli sayıdaki portreyi üslup gözlemlerine dayanarak ayırmış ve Cumhuriyet Dönemi portre anlayışını ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu durumda yeni döneme ait eleştirel bakışın da güvenilir olmadığı ortaya çıkmaktadır. Çünkü birçok durumda orijinal portre ile değil tam tersine kopyasıyla karşılaşılmıştır. Cumhuriyet Dönemi portresinden daha sonraki döneme ait kopya geleneğinden kaynaklanan, azımsanmayacak ölçüde zenginleşmeler görülmektedir. Özellikle Cumhuriyet Dönemi'nin erken safhaları, bu duruma fayda sağlayacaktır. Böylelikle bu kadar önemli bir yaratımın nasıl oluştuğu sorusu daha sağlam bir zemine dayanılarak sorulabilir<sup>127</sup>.

Roma, ortaya çıktığı dönemlerde ölçüt olarak alınabilecek sanat anlayışına sahip olmamıştır. İtalyan sanatı, Yunan sanatı, Hellenistik ve klasik akımlar bu dönemde etkileşim içerisindedir. Zengin ve asillerin lüksü ile gösteriş ihtiyacı, halk sanatı içinde önde giden unsurlar olmuştur. Bunlar zevk ve yaratımda tamamen farklı olarak sanatsal formlarda ortaya çıkmıştır. Asıl Roma sanatı, bu dönemde oluşum aşamasındadır. Portrenin başlangıç aşaması bütünsellik taşımayan yani daha net bir ifade ile standart olmayan bir üslupla kendisini belli etmektedir. Başlangıçta kuşkusuz ağırlıklı olarak Yunan atölyeleri ve üslup akımları bulunmaktaydı. Dolayısıyla başlangıç döneminden imparatorluk çağı öncesi portre sanatının olgunluğuna giden yol üzerinde, önceden hesaplanmış bir gelişime işaret etmemektedir. Bu dönemde Roma sanatının bütünsellik arayan bir anlayış içerisinde ilerlediğini ve bu ilerlemede de ağırlıklı olarak Yunan sanatından etkilendiğini söylemek

---

<sup>127</sup> SCHWEITZER, B. *Die Bildniskunst Der Römischen Republic*, 1948, s.52.

mümkündür. Ancak farklı olarak Roma portreciliğinde, gerçekçi ifadenin ve yüz fizyonomisinin yansıtılmasında Yunan geleneklerinden farklı olarak bireyselliğin yüz üzerinde açıklanması olgusu ile karşılaşılır<sup>128</sup>.

Roma portre sanatı stil olarak incelediğinde; eş zamanlı sikke resimleri, mezarlar üzerinde bulunan portreler ve ideal plastik sanat bu alana yeterince ışık tutmamaktadır. Bu yüzden portre sanatının stil kritiğini yaparken özellikle zarif portre sanatını sorgulamak başlıca yol olarak görülmektedir. Bu yüzden stil açısından birbirine benzer portreleri gruplamak gerekmektedir. Bu portreler, Roma sikkeleri üzerindeki portreler ile kıyaslanarak, Geç Hellenistik Dönem'e ait portrelerin üslup grupları ile olan teması yardımıyla ve geç Etrüsk Dönemi portre sanatındaki yansımalarıyla zamansal olarak tespit edilmelidir. Böylece bu gruplar kolay bir şekilde birbirinden ayrılabilir ve kendi içlerinde bir bütünsellik oluşturabilirler. Cumhuriyet Dönemi portreleri sıklıkla gerçek yaşamdan örnekler alınarak tanımlanır<sup>129</sup>. Bunun da ana nedeni, modelin fizyolojik özelliklerine titizlikle bağlı kalınmasıdır<sup>130</sup>.

Cumhuriyet Dönemi portre üslubunu onar ya da yirmişer yıllık değişim sınırlarına göre saptamak olanaksızdır. Bu anlamda bir evre içinde dahi farklı sanat üsluplarının kullanılabilmesi hatta aynı eserde dahi birden fazla üslubun görülebileceği açıktır<sup>131</sup>. Ancak yine de Geç Cumhuriyet dönemi portreciliğinde farklı üslup eğilimlerinin kullanıldığı görülebilir<sup>132</sup>. Bunlardan ilki Orta İtalya olarak adlandırılan ve gerçekçi özellikler ortaya koyan üsluptur. Kökeninde Etrüsk portreleri ve Roma öncesi merkezi İtalya yerleşmeleri yatmaktadır. Orta İtalya portreleri, genellikle karanlık, durgun ifadeli frontal cepheli, duyguların açıkça ifade edilmesi konusunda eksikleri olan ve ilginin portrenin detaylarına yoğunlaştırıldığı bir üsluptur. Bu fiziki detaylarda derinin yapısı, hatlar ve kırışıklıklar kısacası yüzün detaylandırılması bir harita çiziminde edinilecek

---

<sup>128</sup> Kleiner, s.31.

<sup>129</sup> Boström, s.1340.

<sup>130</sup> Kleiner, s.8.

<sup>131</sup> SMITH, R.R.R. "Greeks, Foreigners and Roman Republican Portraits", **JRS** 71, 1981, s.26.

<sup>132</sup> HEISINGER, U. "Portrait Sculpture", **ANRW I**, Berlin, 1973, s.812.

alışkanlıklar gibi tek düze ve birbirinin aynıdır<sup>133</sup>. İtaliyeli portreler, Mısır'da olduğu gibi dinsel tören içerirler ve üretilmelerinde ana neden ölen atanın yüzünü koruma arzusudur<sup>134</sup>.

İkinci üslup, Hellenistik ve Yunan sanatının mirası ile gelişim olanağı bulabilmiştir<sup>135</sup>. Portrecilikte ana vurgu, dramatik hareketler ve ruhsal durumun ifadesi ile sağlanmıştır. Portreler enerji yüklü, gözler ve boyun hareketli ve yüzeyler geniş oranda plastik formlarla şekillendirilmiştir. M.Ö. III. ve I. yüzyıl Roması'nda Etrüsklü bronz ustalarının gerçekçi olarak adlandırılabilir portreleri üslup içinde değerlendirilebilir. Bununla birlikte portrecilikte, gerçekçilik yerli bir Roma geleneği olmaktan çok Etrüsk ve Hellenistik Yunan kaynaklı olarak Roma portreciliğinde gelişim olanağı bulmuştur. Söz konusu üslup özelliklerini taşıyan en tanınmış örnek, Etrüsk bölgesinde Trasimenes Gölü'nden ele geçen *Arringatore* adıyla bilinen hatip heykelidir<sup>136</sup>. Her ne kadar heykel Etrüsklü bir bronz ustası tarafından yapılmış olsa da hatibin giydiği *toga*, Romalı konsüller tarafından giyilen botlar ve figürün fizyonomik özellikleri tamamen Romalıdır<sup>137</sup>. Tasvirin en belirgin özelliği heykele adını veren nutuk jestidir. *Arringatore* olarak isimlendirilen pozisyon, sağ elin öne uzaması şeklinde açıklanabilir<sup>138</sup>. Figür bu hareketi ile erken örneklerini, Lysippos eserlerinde takip edebilen bir biçimde, çevresindeki alanı etkilemektedir<sup>139</sup>.

M.Ö. 70 yılından sonraki yıllarda radikal bir üslup dönüşümü gerçekleştiği için, grupların bir kısmının M.Ö. 1. yüzyıl, bir kısmının da M.Ö. 2. yüzyıl çeyreğine ait olduğuna dair bir sınıflama ortaya çıkmıştır. Doğal olarak öncüler ve üslubu geçilmiş

---

<sup>133</sup> Kleiner, s.33.

<sup>134</sup> Hinks, s.45.

<sup>135</sup> Smith, s.24.

<sup>136</sup> Kleiner, s.24.

<sup>137</sup> BRILLANT, R. "Gesture and Rank in Roman Art", **Memories Of Connecticut Academy Of Arts and Sciences** 14, 1963, s.26.

<sup>138</sup> Brillant, s.26-27.

<sup>139</sup> Richter, s.226.



olarak takip eden sanatçılar söz konusudur. Çünkü sanatçı kuşakları birbirinden bir sınırla ayrılmamakta, tam tersi birbirlerini etkilemektedirler<sup>140</sup>.

### 3.1.2. Orta İtalya'daki İlk Uzantılar (M.Ö. 1. Yüzyılın İlk Çeyreği)

Cumhuriyet Dönemi'nde portre sanatı farklı stillerin ve üslupların etkisinde kalarak yeni bir gelişim göstermiştir. Bu gelişim içerisinde portreler, etkisinde kaldıkları üsluplara göre gruplara ayrılmıştır. Bu portreler içinde Palestrina portresi ve Vatikan'da kime ait olduğu belli olmayan portre, muhtemelen yerel atölyelerle ilişkilendirilebilen ve üslup bakımından bütünlük oluşturan yerel gruplarla birleşmektedir (Lev. XIIIa-b-c). Buna karşın Berlin'de bulunan Palestrina kökenli portre, kendisine özgü bir stili yansıtmaktadır<sup>141</sup> (Lev. XIVa-b). Bu portre grup içerisinde Sulla Dönemi'ne ait Hellenleştirilen ve Latinleştirilen üslup akımlarının etkisinde kalmıştır. Bunların hepsi plastik olarak bütünsel bir yapıdır. Bu yapı başka form fikirleri ile az ya da çok güçlü katmanlar oluşturmasına rağmen, somut bir şekilde anlaşılabilir. Yapının kaynağı fiili olarak insan bedeninin ya da kafasının sunulması değildir. İtalikler Hellenleştirilmeden önce plastik eserde Yunanlılar'ın çelişkisiz kendi kendini gerçekleştirme çabasını tanımamaktadır. Yunanlılar'ın baş ile gövdenin ayrılmaz bir bütün olduğuna dair inançları ve anatominin yansıtılmasında mükemmeliyeti arama gayretleri vurgunun tüm heykele yansıtılmasını beraberinde getirmiştir. Ancak Roma sanatında vurgu yüze çevrilmiş ve gövde ikincil önemde sadece baş için dayanak görevi görmüştür<sup>142</sup>. Yunanlılar plastik sanatı gerçeklikten kalan bir araç olarak öne çıkarmaya başlamışlardır. İtalikler ise bunun tam tersini benimsemişlerdir. İtaliklere göre; gerçeklik akış halinde, mekânsal ve zamansal bir süreçtir. Bu anlatım plastik sanat için tamamen farklı bir yaratıma yol açmıştır. Bu yüzden bu portreleri yapan sanatçılar da plastik olan asıl unsurun biçimlendirilmesi, Yunanlıların üstesinden gelmeye hiçbir zaman ihtiyaç duymadıkları bir düzlemde gerçekleşmektedir.

---

<sup>140</sup> Schweitzer, s.53.

<sup>141</sup> Schweitzer, s.54.

<sup>142</sup> Heiesinger, s.807.

Gerçeklik üslubu tabii ki İtalic sanat içerisinde bir safhada da etkili olmuştur; ancak bu zamansal açıdan geri bir safhadır ve rasyonel akımların vücudun fiziksel yapı üzerinde yoğunlaşan ilgisi kısa sürede gerçekçiliğin yerini almıştır. Gerçekçilik başka bir deyişle nesnelerin doğal görünümüne karşı olan ilgi, Yunan natüralizminin doğal bir sonucudur ve özellikle Aristo felsefesinin etkisi altında gelişim olanağı bulmuştur<sup>143</sup>.

Her durumda insansal görünüme ait karmaşık olan unsur, basit ve soyut form yapısının kolay anlaşılabilirliği içinde tespit edilmiş ve dirençli bir hale getirilmiştir. İnsansal davranışa ait elle tutulamaz unsur, form dilinin ifade dünyası içinde yakalanmıştır. Bu form dili ileri ve geri, içeri ve dışarı yönlerde mekânla sağlanan sembolik zıtlıklara ait organik unsurlarla sürekli bir gerilim içinde, bazen de daha fazla dinamik içerikleri uyandırmaya hizmet etmektedir. Vatikan'da bulunan ve kime ait olduğu belli olmayan portrede, İtalic forma ait dinamik unsur kendisini daha güçlü bir şekilde ortaya koymaktadır (Lev. XIIIc). Vatikan'da ve Berlin'de bulunan Palestrina portresinin her yerinde Yunan sanattan gelen bir anlayışla donatılmış temel bakış açısı, National Müzesi'nde bulunan portrede olduğundan daha güçlü bir şekilde ortaya çıkmaktadır (Lev. XVa).

National Müzesi'nde bulunan portre, aynı şekilde sürecin kabalaşmış taşralılık içinde ele alınmış bir çıkış yeri olarak anlaşılmalıdır (Lev. XVa). Bu süreç III. ve II. yüzyıllara ait Etrüsk, Orta İtalic portrelerden, Palazzo Dei Conservatori içinde Brütüs portresi olarak adlandırılan portreden ya da Paris'teki Bovionum Vetus'daki bronz portreden kaynaklanmaktadır<sup>144</sup>.

MÖ. 4. yüzyıla tarihlenen Brütüs heykeli, Roma'daki en erken portrelerden biri olarak kabul edilmektedir. Brütüs, bu heykelde, kübik yüz yapısı, çıkıntılı adem elması, gölgeli belirtilen derin yüz çukuru, yüksek alnı, kemerli burnu, ince dudakları ve kısa kesimli saç ve sakalı ile betimlenmiştir<sup>145</sup>. İlk bakışta bireysel özellik olarak göze çarpan bu ayrıntılar dönemin diğer bronz eserleri ile karşılaştırıldığında pek çok ortak özellik

---

<sup>143</sup> Hinks, s.48.

<sup>144</sup> Schweitzer, s.55.

<sup>145</sup> BRENDEL, O. **Etruscan Arts**, Harmondsworth, 1978, s.398.

sergilemektedir<sup>146</sup>. Gerçekten de ölçü itibariyle kolossal boyutlarda olan bu heykel başı, Etrüsk geleneğinde sadece tanrı ve tanrıçaların insanüstü boyutlarda betimlendiği göz önünde bulundurulduğunda bir yenilik olarak kabul edilmelidir<sup>147</sup>. Bu başın meydana dikilen bir süvari heykeli olduğu, başının hafifçe öne eğik olmasından dolayı ileri sürülmektedir<sup>148</sup>. Bu baş Yunan, Etrüsk ve Roma özelliklerinin bir arada kullanıldığı Roma portre sanatının önemli bir özelliği olan eklektizmin görüldüğü ilk eser olarak kabul edilir<sup>149</sup>.

Bu dönemde ele alınan portreler kendilerini daha genç, kıyaslanabilir Etrüsk portreleri olarak adlandırılmaktadırlar. Buna karşın Vatikan'da bulunan ve kime ait olduğu belli olmayan portrede, anatomik yapının çok daha güçlü bir şekilde vurgulanması muhtemelen Geç Hellenistik-Roma portre sanatının gelişmiş bir aşamasıyla ilişkilidir (Lev. XIIIc). İfadenin gücü bizzat burada fizyolojik bir bağlamın parçaları olarak biçimlere değil; tam tersine coşkulu, giderek anatomik olandan bağımsızlaşan bir form hareketine dayanmaktadır. En fazla göz çarpıcı bir biçimde organikleştirme Palestrina'daki portreyi ele geçirmiştir (Lev. XVa-b). Burada söz konusu olan sadece bu etkiyi sağlayan organik yapı değil, tam tersine yapının parçalara ayırdığı ayrıntı zenginliğidir<sup>150</sup>. Sulla Dönemi portresine ait gruplar kendisini kaynak olarak kanıtlamaktadır. Fakat eski İtaliye ilke tam olarak aşılammıştır. Haklı olarak her izleyici bugüne kadar bu portrenin Roma Cumhuriyet Dönemi portresine olan uzaklığını, portredeki taşralı-Latin özelliği, hatta Etrüsk portresi olan bağlantısını hissetmiştir. Bu bağlantılar kuşkusuz özel türde bağlantılardır. Çünkü Etruria'da bununla kıyaslanabilir olarak bulunan Volterra'daki kil kap üzerindeki yaşlı çiftçidir. Çiftçi portresi Palestrina'daki portre gibi, Roma şehir sanatının üslup yaratımlarının taşralı bir yansımasıdır.

Genel olarak bu grupta plastik unsurun tamamen Yunanlı olmayan kavramı canlı tutulmuş Geç Dönem Hellenizmin tüm etkilerine karşı görece kapatılmıştır. Aynı durum

---

<sup>146</sup> Brendel, s.399.

<sup>147</sup> Kleiner, s.24.

<sup>148</sup> Brendel 1978, s.399-400.

<sup>149</sup> Hiesinger, s.805.

<sup>150</sup> Schweitzer, s.55.

dar anlamda portre üslubu için de geçerlidir. Bu portredeki mimik Yunanlılarda olduğu gibi beden-ruh ilişkisi içerisinde yüzün fiziksel yapısından çıkmamaktadır. Bireysel çizgileri, daha ziyade plastik yapının büyük, somut form hareketlerinden kazanılmıştır. Bu yüzden daha eski Etrüsk-Orta İtalik portre sanatında olduğu gibi Yunanlı sanatçılar anlamında saf portre çözümü olamaz. Portreler, belirsiz olanı, ruhsuz olanı ve kaba olanı içermektedir. Özellikle göz çevresi ölü kalmaktadır. Bakış boştur ve hatta bazen yaşam kuvvetinden ve ruhsal konsantrasyondan yoksun kalmaktadır (Lev. XVa). Güçlü bir şekilde, alt kısmından eğrilerek kesilmiş gölge yapan kavislerinin altında göz bebeğinin konumlandırılmasıyla ya da geniş kapaklı göz kenarlarıyla bakışın vurgulanması, klasik Yunan portresinde ve İtalik portrelerde benimsenmiştir (Lev. XIIIc, XVa). Buna karşın portrenin plastik iskeletinin en görünür biçimde gerildiği ya da geriliminin boşaltıldığı yerler, ifade dolu bir etkiye sahiptir. Alın kemiği, elmacık kemiği ve yanaklar, çene özellikle her zaman çirkin ve karakteristik olarak düzenlenmiş ağız önemlidir. Ağız Vatikan'da bulunan portrede ince ve kapalı olup (Lev. XIIIc), Natonal Müzesi'nde bulunan portrede ise dışa doğru kubbe yapmaktadır (Lev. XVa). Palestrina'daki portre yine bir sınır durumu oluşturmaktadır (Lev. XIVa-b). Gözler, bakışının da ilişkilendirilmiş olduğu merkezden ince hatlı ve duyarlı bir etki bırakacak biçimde toplanmıştır. Fakat dolgun yapısını saklamayan bir özü, alın üzerinde ve şakaklarda en azından hantal ve yavaş akan saç lüleleriyle örtmektedir. Bu grubun tarihsel arka planının biraz daha detaylı betimlenmesi gerekmektedir. Bu sayede portre üslubunun Roma topraklarında oluşması ve grubun tarihsel konumu hakkında fikir edinilebilir.

Scipio mezarından gelen peperino taşından yapılmış defne dalları içindeki sakalsız portre, sanatsal anlamda bir portre değildir (Lev. XVb-c). Bu portre heykeli Scipiolara ait mezar odasında bulunan şair Ennius'u temsil ettiği düşünülen bir eserdir. Bulunuş yeri göz ardı edildiğinde, belli bir kişiyi temsil ettiği konusunda şüphe duyulmaz. Buna bizzat portrenin kökeni işaret etmektedir. Portre, Etrüsk portre tipinde olup biraz donuk ve güçsüz bir şekilde vurgulanan genç birine aittir. Bu Etrüsk portre tipi, Louvre'de bulunan ve Fiesole'den gelen ve yine muhtemelen M.Ö. II. yüzyılın birinci yarısına tarihlenen sakalsız bir erkeğin bronz portresi ile temsil edilmektedir (Lev. XVIa-b). Hatta alnına düşen saç

uçları dikkat çekici bir biçimde uygunluk göstermektedir<sup>151</sup>. Defne dallarından yapılmış taç, Romalı portrenin apollinik delikanlı güzelliği ile birlikte büyük olasılıkla bir şaire işaret etmektedir<sup>152</sup>. On yedi yaşındaki bir delikanlının betimlenmiş olması, portre amacının olmaması durumunda şaşırtıcı değildir. Diğer taraftan Ennius'un Scipiolara ait mezar odasında mermerden yapılmış olarak bulunduğu biçimdeki Cicero'nun iddiası da buna karşı ciddi bir engel değildir. Scipiolar'a ait mezar odasında gelen portrenin Ennius'a işaret ettiği biçimindeki kanıya hak verilirse o zaman eserin ortaya çıkışı için şairin ölüm yılı olan M.Ö. 169 yılından sonrasına ait daha yakın bit tarihe sınırlanması gerekmeyen bir zaman süresi elde edilmiş olur. Çünkü geçmişte yaşayan bir kişi için heykel dikilmemiştir. Bununla beraber bu tespit kesinlikle güvenli değildir. En azından üslup aynı çağa aittir. Hatta Ennius olarak adlandırılmış olan kişi M.Ö. 4. yüzyıldan kaynaklanan ve etkisi hala hissedilen bir İtalyan gelenek içinde betimlenmiştir. Fakat realist bir modele ait idealizasyon klasik bir anlayıştan daha çok klasisist bir anlayışı ortaya çıkarmaktadır. Bunun ardında Eubulidesli Athena portresinin yeni Attika eğiliminin apaçık zarafeti öncesindeki, antik klasisizmin erken aşaması yatmaktadır. Roma'da daha sonra zaferlerini ilan edecek olan klasisizm, başlangıcını bu erken dönemden almaktadır.

Ölü gömme geleneğinde ölünün yüzünden balmumu kopya alma uygulamasının bilindiği bir çağda, Roma büyük plastik eserlerinde portreye yönelik isteğin ve aynı zamanda muhtemelen portre olanağının çok az gelişmiş olması yeterince anlamlıdır. Buna karşın portreye yönelik istek, Ennius'a ait olduğu düşünülen eserin geniş üslup kapsamı içerisinde filizlenmeye başlamaktadır. Kaschnitz tarafından ilan edilen ve Palestrina'nın Seminariosu'ndaki kalker portre Ennius portresinden farklı bir yaşam evresi göstermektedir. Çünkü bu portre, özellikle yandan görünüş bakımından kil veya ahşap bir malzemeden yapılmış kaba bir *imegonun* taş malzemeye aktarılmış biçimi gibi bir etki vermektedir. Fakat modelde ve plastik yapıda, Ennius'un gerçek ve doğrudan bir gelecek kuşağının göstermektedir. Bu biraz erken üslup aşamasında da Etrüsk üslubuna ait karşılıklar eksik değildir. Bu aşama daha erken bir dönemdir; çünkü ideal model yavaşça

---

<sup>151</sup> Schweitzer, s.56.

<sup>152</sup> Schweitzer, s.57.

portresel olana doğru dönüşmeye başlamıştır. Bu durum kendisini sessizce yüzün alt kısmına ait kişisel kesitte belli etmekte, biçimsiz fakat güçlü ağızda daha işitilebilir olarak kendisini duyurmaktadır. Bu esnada bakış ve gözler boş ifadeli olarak kalmaktadır.

Portre sanatına doğru atılan bu adım aynı zamanda incelenen portreler içine atılan bir adımdır. Portre formunun ilkesi, ruhsal ve plastik ilke Seminario'nun portresindeki ilke aynıdır. Ayrıca onda yukarıda belirtilen ifade değerlerinin belirgin vurgu dağılımını hazırlamaktadır. Detaylar, Vatikan'da kime ait olduğu belli olmayan portrede ve Berlin'deki Palestrina portresinde olduğu gibi ince, farklılık göstermeyen doğrusal etkide bulunan göz kapakları, yukarı kıvrılmış dudaklarla birlikte bu ilişkiyi güçlendirmektedir (Lev. XIIIc, XVa).

Tek portrelerin ortaya çıkış zamanı açıklığa kavuşturmak daha da zordur ve bu anlamda sadece Berlin'de bulunan Palestrina kökenli portre tespit edilebilir (Lev. XIVa-b). Bu portre görüleceği üzere M.Ö. 1. yüzyılın bitişe geçen birinci çeyreğine aittir. Geri kalan diğer portreler, daha fazla İtalik biçimi korudukları ve Geç Hellenistik Dönem ile Cumhuriyet Dönemi portre sanatına ait özellikleri taşımaktadır. Ancak bu durum portreleri daha eski tarihe götürmektedir. Dolayısıyla Vatikan'da bulunan portre, M.Ö. 60'lı yıllara gönderme yapmaktadır<sup>153</sup> (Lev. XIIIc). Böylece incelenen portreler, M.Ö. 90 ile M.Ö. 60 yılları arasına tarihlendirilebilir. Bu gruba ve öncüllerine bakıldığında, sanatsal açıdan önemlerinin üst seviyede olduğunu görebiliriz. Grup, Yunan sanatının doğrudan tohumlarını taşımaksızın, geleneğin korunduğu ve M.Ö. II. yüzyıla kadar takip edilen yerli bir sanatsal akımın önemli bir kanıtıdır. Latin ve Roma etkisi bu öncüllerde birbirinden ayrılmaz. Bu grup, Etrüsk kültürlerine ait unsurlarda yalnızca hantal ve eski tarz görünümü bakımından ayrılmaktadır. Bu bağlamda en iyisi Orta İtalik döneme ait üslup akımından söz etmek yerinde olacaktır. Kişiliğin tespit edilmesi anlamında anıtsal portreye olan ihtiyacın yüzyılın ortasında henüz ne denli az olduğunu Ennius öğretmektedir. Diğer yandan Roma sikkeleri dizisi de bundan farklı bir şey göstermemektedir. Takip eden dönemde, Palestrina'ya ait Seminario'daki portrenin ispatladığı gibi kaba *images*

---

<sup>153</sup> Schweitzer, s.58.

*miaorum* aşamasının üzerine çıkamamaktadır (Lev. XIIIa-b). Balmumu maske, tek başına on yıllar boyunca realist portrenin oluşmamasına neden olmuştur. Bu üslup akımı daha yüksek formlara ancak Sulla Dönemi Roması'nda erişmektedir. Çünkü Hellenistik-Geç Cumhuriyet Dönemi portre sanatının etkisi ile karşılaşmıştır. Bunun etkisi kil portrelerin yüzeyine sızmıştır; fakat onların arkaik ve temelde her türlü portresel konsantrasyona düşme özünde başarısızlığa uğramaktadır. Bu bağlamda Berlin'de bulunan kalker portrede olduğu gibi, bu özü neredeyse bozmamaktadır (Lev. XIVa-b). Bunlar yüksek derecede gelişmiş ve Roma'ya sızmış, Hellenistik portre sanatı ile çarpıştıktan sonra artık uzun süre hayatta kalamamış olan, yerli portre uygulamasının uzantılarıdır<sup>154</sup>.

## **I. Albinus Grubu**

### **a. Hellenistik ve Hellenleştirilen Portreler**

Bu grupta ele alınacak portrelerin kökeni, Hellenistik sanata uzanmaktadır. Grupların yakın komşuluğu, Louvre Müzesi'nde bulunan sakalsız erkek portresinin orijinali ile vurgulanmaktadır (Lev. XVIa-b). Portre, tasarımı güçlü bir şekilde geliştirilmiş ifade araçları tarafından belirlenmiştir. Buna rağmen her iki grup birbirinden ayrı tutulmalıdır. Her iki grup arasında eş zamanlılık görülse de fikir olarak birbirlerinden ayrıldıkları görülmektedir. Gruplar yalnızca Roma'da yerleşik iki atölyeyi ve muhtemelen Yunan kökenli portre ustasından kaynaklanan bir etkiyi de temsil etmektedir.

Orta İtalic Dönem *imagines* geleneğinden kaynaklanan pişmiş toprak portreler istisna olmak üzere, bu gruba ait portre stili, tümüyle bütünlük göstermektedir. Bu üslup incelenen ilk grubun Orta İtalic dönem uzantılarına zıtlık oluşturmaktadır. Portre, çizgileri birbirine bağlı olamayan bir şekilde dağıtılmıştır. Çizgiler adeta güçlü ve anlık bir ifade içine sıkıştırılmış biçimde görünmektedirler. Birçok şişkinlik ve kırışıklık eş değerli değildir; tam tersine A. Postumus Albinus portresinde olduğu gibi, belirgin olarak görüldüğü üzere alın, göz iç açılarının ve burun başlangıç yerinin birbirleriyle karşılaştıkları yerde parlayan büyük egemen yüz çizgileri içine konumlandırılmışlardır (Lev. XIXa-b).

---

<sup>154</sup> Schweitzer, s.59.

Tüm bireysel olan unsurlar merkeze tabii olmuş durumdadır. Louvre Müzesi'nde bulunan terrakotta portrede neredeyse dudaksız olarak betimlenmiş ağız, ifadenin önemli bir taşıyıcısı olarak kalmaktadır (Lev. XXa-b). Romalıların fizyonomik gerçekliğinde ağzın çeşitli biçimlerde betimlenmesi önemli bir yüz özelliği olmalıdır. İlk grupta ele alınan portre örneklerinde olduğu gibi, tek başına bütünden dışarı fırlamamakta, tam tersine bağlantılar bakımından zengin bir form sisteminin içerisine yerleştirilmiş olarak durmaktadır. Bu durum öncelikle ağız betimlemesindeki karakter ve yazgıda oluşan derin bir mekânı ortaya çıkarmaktadır. Bunun için Orta İtalic Dönem uzantılarında ölü kalan her bir yüz bölgesindeki tüm ifade gözlerde son raddesine ulaşmaktadır. Yüz ifadesi tüm portrelerde biraz asık suratlıdır. Sürekli olarak aynı şekilde izlenim oluşturmaktadır; göz derinde durmaktadır. Louvre Müzesi'nde bulunan terrakotta portrede, alt göz kapağını kesen ve yine güçlü bir şekilde gelişmiş ve aşağı doğru çekilmiş orbital çıkıntılara karşı açılmış üst göz kapağı mücadele etmektedir (Lev. XXa-b). Biraz yukarı kalkık olarak işlenen üst göz kapağı gerilmiştir ve yumuşak deri torbacılığıyla birlikte derinde ve enine uzanan cilt kırışıklıklarının baştanbaşa geçtiği yanaklar üzerinde durmaktadır. Orbital çıkıntının görkemli hareketinden şekil itibariyle kaz ayakları meydana gelmektedir. Çok küçük değişikliklerle bazen daha güçlü bazen daha zayıf bir biçimde göz bebeğinin öne doğru kubbe yapmasıyla; daha dar veya daha geniş göz kapakları, daha büyük veya daha küçük göz açıklığı ile daha huzurlu veya daha sinirli formlarla yaratılan ifade çeşitliliği hayret uyandırmaktadır. Bakış aynı şekilde birden kızgın, yorgun bir biçimde boynu eğilmiş, uysal biçimde üzüntülü ve güçle dolu bir şekilde kararlı olabilmektedir<sup>155</sup>.

### **b. Hellenistik ve Etrüsk Etkili Portreler**

Göz tasarımının kullandığı dil, Hellenizm etkisinde kalan portrelerin sıkı bir şekilde birbirine bağlayan ve onların ardındaki güçlü sanatsal bir zekâyı ortaya çıkaran benzersiz bir dildir. *Imagines maioruma* ait yerli modellerden gelen pişmiş kilden portre, tek başına ayırt edici bir şekilde bunlara direnmektedir (Lev. XXa-b). Eserin gözleri ilk grupta incelenen portrelerde olduğu gibi, aynı şekilde boştur. Orta İtalic Dönem'in form ilkelerine

---

<sup>155</sup> Schweitzer, s.61.



rağmen; Hellenleştirme üslup akımının etkilerinin kolayca anlaşılır biçimde gösteren Palestrina kökenli ve Berlin’de bulunan portre göz tasarımı konusunda çekingen davranmaktadır (Lev. XIIIa-b, XIVa-b). Göz ve göz etrafını bu özel tasarımıyla doğru bir şekilde, kendisinin köylü kökenini inkâr etmeyen Roma aristokrasisinin ayırıcı özelliği tespit edilmiştir. Bu özellik, bu üslup akımının kurucusunun bilincinde yer etmiştir. Bu üslubun doğal ilkesine her şeyden öncede kaz ayaklarının güçlü bir şekilde gelişimine özellikle eski köylü yüzlerinde sıklıkla karşılaşılmaktadır. Fakat koşulları Skopos ve Pergamum sanatı yaratılmış form dili Geç Dönem Hellenistik üslup özelliği taşımaktadır. Yine aynı şekilde portre anlayışı, katı konsantrasyon ve tasvir edilenin tek bir an içinde ve çoğunlukla da güçlü bir heyecan içinde açığa çıkarılması bu üsluba aittir.

Hellenizm etkisinde kalan portrelerin dönem tespiti için Louvre’de yer alan örnek önemlidir. Geç Hellenistik Dönem ile Geç Cumhuriyet Dönemi portre sanatı arasında gidip gelen ve çok tartışılan eserlerden biri Konsül Postimius Albinus portresidir (Lev. XIXa-b). Başın kuvvetli ve enerjik sağa döndürülüşü ve bu hareketten dolayı şişmiş olan boyun kası ve yüzdeki şiddetli hareketlilik P. Albinus’un kendisiyle kavga eden huzursuz, sinirli, ateşli kişiliğini en yansıtan gerçekçi betimlemelerdir. M.Ö. 99 yılında konsül olan bu ünlü Romalı general, M.Ö. 89 yılında Sulla’nın komutası altında birlik komutanı olarak görev yapmıştır. Kendi askerleri tarafından M.Ö. 89 yılında Pompei yakınlarında öldürülmüştür. Söz konusu adlandırma doğru ise; bu portre M.Ö. 100-89 yıllar arasında konsül seçilmesi sayesinde yapılmış olmalıdır. Son yıllarda bazı araştırmacılar, B. Schweiter’in bu tarihlenmesine portrenin stil ve tipolojik özelliklerinden dolayı karşı çıkmış ve dolayısıyla tarihlenmenin tekrar gözden geçirilmesi gerektiğini ileri sürmüşlerdir<sup>156</sup>.

Portrede görülen şiddetli ve inatçı hareketlilik ile portrelenen kişinin bulunduğu yaşına uygun yüz ve boyun altı deri kırışıklıkları, portre sahibinin iç dinamizminin ve

---

<sup>156</sup> Özgan, s.89.

enerjik yapısının dışa yansıtılmasıdır. Hafif açıkçağız, konsantre kaş ve bakışlar da bu ifadeyi kuvvetlendirmektedir<sup>157</sup>.

Heykelin portresi, Paris'te bulunan portreye aktarılmıştır. Formaların adaleli fakat kırışık dolgunluğu, profilin karakteristik düzenlenmesi, alındaki iki kırışıklık, bütün olarak korunmuş haldeki kaba burnu, adeta dişsiz gibi çukurlaşmış; asık suratlı ağız, şakaklar üzerindeki düzensiz saçlar, öfkeli ifade, başın sağ omuz üzerine ileri doğru şiddetli bir şekilde dönüşü, bu dönüş nedeniyle dışarı doğru baskı yapan eğimli boyun kası gibi özelliklerin hepsi sikke üzerinde tekrar görülmektedir. Sikkede, önemli bir sanatsal edininin etkileri görülmektedir.

Ordu komutanı olarak ölçsüz bir hırs ile Roma'yı yıkımın eşiğine getiren, kabalılığıyla askerlerinin nefretini uyandıran; fakat devlet içinde en yüksek makama çıkan ve yine bir *civis eximius* şöhretini ardında bırakan çelişki dolu bu adama, bu karakterizasyonun ne denli iyi bir şekilde olduğunu, Sallustius ve Orosius da okunabilir. A. Postimius Albinus, M.Ö. 99 yılında konsül olmuş ve M.Ö. 89 yılında Pompeius öncesi Sulla'nın bir generali olarak kendi birlikleri tarafından öldürülmüştür. Bu durumda onun portresi en erken M.Ö. 90'lı yıllarda; fakat daha olağan bir hesaplama ile M.Ö. 89 yılında yaşarken yapılmıştır. Söz konusu adlandırılmaya en uygun olarak geç Hellenistik Dönem'e ait paralellikler ve öncüllerinde iyi bir biçimde görülebilen bu üslup, bu yılları işaret etmektedir. Tarihlenen eserler arasında Borghese Eskrimcisi olarak adlandırılan heykelin portresi, çok öğretici ilişkilere sahiptir (Lev. XXIIa). Kahramanlaştırılmış Yunan delikanlı portresi ile yaşlı bir Romalı'nın portresi arasında bazı zorluklar oluşturmayan bir kıyaslama yapılamaz. Eskrimci eseri de bir Lysippos örneğine göre, doğru bir biçimde yapılmıştır. Fakat salt bir kopya değildir. Eser çok iyi bir şekilde A. Postimius ile ilişkilendirilmesine yol açan ve Lysippos'a ait olmayan üslup çizgileri taşımaktadır. Bu çizgilerin içinde, kendisini gevşek bir hareket ile gergin bir form yapısında kurtaran ve önemli ölçüde ifadeyi belirleyen cildin altında kabarmış et yer almaktadır. Alnın aynı etli modellendirmeyi göstermesi ve gözlerin yapısı, özellikle de sol gözün yapısı, iki eser arasındaki yakın akrabalığı güçlendirmektedir.

---

<sup>157</sup> Özgan, s.89-90.

Eskrimici'de, Lysippos'a ait özü örten, geç dönem üslup formları oldukça belirgin bir şekilde görülmektedir. Delos'taki bronz portre ile karşılaştırıldığında, aralarındaki üslup farklılığı göze çarpmaktadır (Lev. XXIa-b). Delos'taki portrede, Pergamum sanatının başlangıç çağına ait üslup özellikleri görülmektedir. Buradaki karşılaştırmadan elde ettiğimiz sonuç, portre üslubunun ve Albinus'a ait plastik formun ne kadar güçlü ve etkili olduğudur<sup>158</sup>. Romalı'nın daha büyük aynı zamanda daha kaba formatı yerini anıtsal bir anlayışı bırakmıştır. Bir üçüncü eser de Albinus'a özgü olan portredir. Ani bir ileri dönüş nedeni ile Hellenistik dönem eserlerinden oluşan grup içerisinde yer almaktadır. Bu eser Napoli'deki Başkomutan eseridir. Bu eser saçların klasik döneme ait anlayışla işlenmesi ve üslup bakımından grubun en genç üyesidir. Çok karakteristik olan göz bölgesinin, Sala delle Pitture'nin portresi (Lev. XVIa-b) ve Tivolili Başkomutan portresi (Lev. XVIIIa-b) ile aynı tasarıma sahip olması oldukça dikkat çekicidir. Ephesoslu Agasias Eskrimci adlı eseri, M.Ö. 100 yılında veya bundan kısa bir süre sonra yapılmıştır (Lev. XXIIa). A. Postimius Albinus'un portresi, aynı üslup aşamasına sahiptir. Delos'lu portre ise yalnızca üslup bakımından akrabalık göstermekle kalmamakta, aynı zamanda güçlü bir şekilde döndürülmüş boyun farklı bir etki yaratmaktadır.

Delos'ta daha erken bir döneme ait yaşlı erkek portresinde göz bebeğinin yatay hat üzerinde aynı biçimde güçlü bir şekilde dışarı doğru kavislenmesi dikkat çeker. Portrenin, bir zamanlar ait olduğu heykel gövdesi M.Ö. 88 yılında yıkılmıştır<sup>159</sup>. M.Ö. 1. yüzyılda Hellenistik özellikler taşıyan portrelerin birincil üretim alanı Delos Adası olmuştur<sup>160</sup>. Deniz ticareti açısından büyük öneme sahip ada, Romalı kolonicilerin yoğun istilalarına sahne olmuş ve bu koloniciler adanın yerel portreciliğine büyük önem göstermişlerdir<sup>161</sup>. Bu ilk olarak kendini şehirli portrelerinde gösterir. Genellikle orta yaşlı, saçların kısa

---

<sup>158</sup> Schweitzer, s.62-63.

<sup>159</sup> Schweitzer, s.64.

<sup>160</sup> Smith, s.260.

<sup>161</sup> OWENS, E.J. **Yunan ve Roma Dünyasında Kent**, Çev. Canan Bilsel, Homer Kitabevi, İstanbul, 2000, s.9.

kesimli ve sert betimlendiği figürler, gerçekçi bir üsluba sahiptir. Kısa saçlar ve çoğunlukla şakaklardan sonra açılmış bir alın, başın kusurlarını ve belirgin kulakları ortaya çıkarır<sup>162</sup>.

Albinus tarzı portre üslubu Etruria'da yayılmıştır. Bu üslup, kabalaşmış ve Orta İtalya form duygusuna aktarılmış olarak, Villa Giulia'da esere ait olmayan bir lahit kapağında görülen Etrüsk portresidir. Yatar konumdan pek fazla yukarı doğrulmamış üst bedene sahip figürün dökülmüş hali, daha geç bir döneme muhtemelen I. yüzyılın ilk çeyreğine işaret etmektedir.

Albinus'un portresindeki gibi, bu denli ustaca olan bir portre sanatı doğrudan bir etkinin dışında kalmaz. Öyle ki, bu etki sayesinde etken bir tarihlendirme için sınır çizilebilir. Ayrıca bu etkinin eş zamanlı olarak Doğuda ve Batıda, Atina ve Roma'da gözlenmesi gereken Hellenistik üslup ilkesine uygunluk göstermektedir. Çünkü Atina'da Kerameikos yığıntısından gelen ve bugün New York'ta bulunan pişmiş kilden sakalsız bir erkeğin rölyef portresi dağınık saçların oluşturulmasına kadar yakın bir akrabalık göstermektedir. Yalnızca Albinus'un yüksek coşkulu anlatımı burada daha sakin olup daha gerçekçi bir anlayışa doğru ilerlemiştir. Bu durum daha yakın bir oluşum tarihini yaklaşık olarak yüzyılın ortasını akla getirmektedir. Belki de onun üslubunu Atina'da yaşamaya devam etmesine Albinus'u yaratan ustasının kökeni bir işaret olarak gösterilebilir. Bu ustanın kişisel portre üslubunun Roma'daki yankısı yaklaşık olarak aynı tarihe denk gelmektedir. Yankılardan biri, Dresten'de bulunan rölyef üzerinde bir tiyatrocuya ait portrede yer bulmaktadır. Aslında rölyef bütün olarak İmparatorluk Dönemi'ne ait eser olsa da tiyatro oyuncusunun formu M.Ö. I. yüzyıla ait maden oymacılığı tarzında üretilmiş bir orijinal esere dayanmaktadır. Portre, Albinus portresi tarzındadır ve Pompeus portrelerinin daha yakın dönem üslup aşamasına yaklaşmaktadır. Büyük bir olasılıkla rölyefte, tiyatro oyuncusu Qu. Roscius Gallus'un Pasiteles tarafından yapılmış bir portresinin bulunduğu tahmin edilmektedir. Bir diğer yankı ise, yakın döneme ait olmayan metal bir taç ile donatılmış ve Konservatörepalası Sarayı'nda bulunan Hermes Büstüdür. Bu portre, Atinalı rölyef portresinde olduğu gibi, birçok kuralsız çizginin her biri ilgi çekici bir şekilde

---

<sup>162</sup> Smith, s.260.

bürünmüştür. Eserin, Yunanlı bir portrenin kopyası değil tam tersine Fr. Poulsen tarafından da görüldüğü üzere I. yüzyıla ait bir eserdir. Hermes büstü olarak adlandırılan eser, II. Triumvirlik Dönemi'ne aittir. Maecenas Oditoryumu olarak adlandırılan yerde bulunmuştur ve kuşkusuz litaratür bakımından eş zamanlı bir büyüklüğü temsil etmektedir<sup>163</sup>.

Saçlar, aynı şekilde hilal biçimindeki lülelerin birbirleri üzerinde sırlanması biçiminde betimlenmiştir. Bu uygulama yüzyılın başından beri görülen stilin biraz daha eski bir aşamasına aittir. Albinus portresi ile Hermes Büstü arasındaki bağlayıcı üslup arasına, Etrüsklü bir yankının girmesidir. I. yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlenen Villa Guila'ya ait çok zarif ölü kabı üzerindeki ölünün portresi daha yakın döneme ait ve aralarında stilistik olarak sıkı ilişkiler bulunan portrelerin oluşturduğu dizi, diğer taraftan da A. Postimius Albinusun portresini Sulla Dönemi için pekiştirmektedir.

## **II. Calvus Grubu**

### **a. Hellenistik ve Latin Etkili Portreler**

Sala Delle Pitture'nin portresinin orijinali elde bulunan önceki tüm portreler arasında C. Coelius Calvus'un sikke portreleri için kişiler arasındaki benzerliği gösteren titiz bir karşılığı olduğunu kanıtlamaktadır. Bu durum, tarihlemeyi Sulla'nın ölümünden önceki yıllara götürmektedir. Tivoli orijinali Başkomutan heykeli için onun Geç Cumhuriyet Dönemi'ne ait olduğu biçimindeki genel bir belirlemenin yanın sıra, M.Ö. 100 tarihi önerilmiştir. Bu aslında çok erken bir tarihtir. Eğer portre üslubu bir kenara bırakılacak olursa, destek olarak kullanılan zırh formu, zamanı belirlemede önemli bir ipucu olacaktır. Portre, Hellenistik bir modeli takip etmekte olup Mithradetes Des Delos'ta bulunan M.Ö. 102/101 yılına tarihlenen torsusu ile Münchener Glyptothek'de bulunan ve Civita Castellana'nın temeli ile yakın ilişkilerinden dolayı M.Ö. 40 yılından daha eski bir tarihe dayanmaktadır. Mithradetes'te<sup>164</sup> olduğu gibi bir omuz kuşağıyla donatılmış levha bir zırh

---

<sup>163</sup> Schweitzer, s.64.

<sup>164</sup> Mithridates M.Ö. Erken I. yüzyıla tarihlenen portre, Roma'nın önemli bir ticaret noktası olan Delos Adası'ndan getirilmiştir (Kleiner, s.34).

bulunmaktadır. Bu esnada daha uzun *Pterugesler*<sup>165</sup> ve bir *gorgon* başı biçimindeki rölyef süsü onu diğerlerinden ayırmakta ve daha yakın döneme ait zırlı heykel arasında bir köprü kurmaktadır<sup>166</sup>.

İçindeki portre karakterinin açıkça ortaya çıktığı benzersiz yandan görünüşler, Lourve'deki pişmiş kil portreyi Albinus'a yaklaştırmaktadır (Lev. XXa-b). Burada görülen portre modeli aynıdır. Biraz yukarı kaldırılmış portrenin anlık olarak verilmiş abartılı ifadesi, plastik olanın maddesel yapısı, burada özellikle ifade yüklü profil hattının göz çarpıcı bir şekilde birbirine uyduğu görülmektedir. Albinus portresinde görülen şiddetli ve inatçı hareketlilik<sup>167</sup> bunun yanı sıra benzer yüz özellikleri portreyi Albinus portresi ile beraber incelenmesini sağlamaktadır. Bu yontucunun, Albinus'un portresini yapan ustanın güçlü etkisinde kalmış olması gerekmektedir<sup>168</sup>. Bu etki Roma portrelerinde neredeyse aynı şekilde güçlü bir ölçüde geçerli olduğu için bu portre ile bu noktada ilişki kurulmuştur. Kuşkusuz portrenin üslubu farklı bir üslup akımına işaret eden bir dizi yabancı elemanlarla belirlenmiştir. Albinus portresi ile benzer bir formla işlenmesi, daha soğuk bir nesnellik ile yönlendirilmiştir. Bu nesnellik Latinleştirilen ve bir sonraki aşamada incelenecek olan, portrelerin yakınlığını hissettirmektedir. Plastik yapı, Albinus'un portresindeki plastik yapıdan daha da uzaklaşmaktadır. Plastik yapı yüzey detaylarındaki zenginliğin karşısına büyük ve belirgin bir çabayı koymaktadır. Öyle ki kendini toplamış, kendi kendinin bilincine varmış bir ifade sunmaktadır. Philhetairos tarzı portre üslubunun, Erken Hellenistik örnekleri görülmektedir. Tüm bunlar portre ustasının daha sonra ele alınacak olan patetik stilde ele alınmış olan portrelerden etkilenmiş olduğu tahminine yol açmıştır. Bu grup ilk olarak M.Ö. 1. yüzyılın ikinci çeyreğinin başında ortaya çıkmıştır. Gözlerin tasarımına bakıldığında, zaman iki grup arasındaki ilişkinin daha belirgin olduğu görülebilir. Gözlerin tasarımı genel olarak Hellenistik etkide ele aldığımız portrelerin düzenlemesine uygundur. Fakat detaylar, ifadeyi tamamen değiştirmektedir. Albinus'un portresinde olduğu

---

<sup>165</sup> Yunan ordularında giyilen deri zırlın aşağıya doğru şeritler halinde uzanan kısmına verilen isimdir (Karatağ, s.343).

<sup>166</sup> Schweitzer, s.65.

<sup>167</sup> Özgan, s.89.

<sup>168</sup> Schweitzer, s.66.

gibi, formların ve yükseltilmiş bakışın Hellenistik formların yerine doğa formlarının tam bir kopyası ortaya çıkmıştır. İnce göz kapakları, orbital çıkıntının yerine göz torbacıklarından buruşuk cilt kırışıklıkları, yüceltmeden yoksun biraz miyop bakış, bu portrenin güçlü yapısı içerisinde hayret uyandırıcı şekilde kuşku yaratmaktadır. Göz bölgesinin ele alınmış, mermer plastik betimlemesi içinde, bu dönemde alışılmıştın dışında olan bir yöntem ile irisin daire biçimindeki tasviri ile daha da güçlendirilmektedir. Bu dairenin içinde yassı bir biçimde kubbe yapmış göz bebeği oturmaktadır. Bu natüralist göz tasarımı, çok yakın bir benzerlik gösteren Boston'da bulunan pişmiş kilden yapılmış muhteşem Romalı portresinde bulunmaktadır (Lev. XXIIa-b). Bu portre geri kalan unsurlar bakımından Norbanux Sarex Grubu portrelerinin üslubunu yansıtmaktadır. Pişmiş kilden yapılmış portredeki gözlerin etrafındaki bölge, kaşların kıl yapısı, ince ve lifli saçlar hiç kuşkusuz yaşayan ya da ölü bir doğa formundan alınan bir örneğe göre kopya edilmiştir. Göz bebeklerinin plastik betimlemesi buna ilave edilebilir. Eseri incelediğinde, sanatçının modeli bir maskeye ya da ölüden alınan bir maskeye göre çalışmış bir balmumu büst olduğu söylenebilir. Bu sayede göz bebeklerinin mermer eserler için alışılmıştın dışındaki tasviri ve aynı şekilde alışılmıştın dışındaki formu kendini göstermektedir. Bu portre, eski Roma'ya ait balmumu *imago* geleneği ile ilişkisi olan tek portredir. Portre ustası, Albinus portresini yapan Yunan sanatçısının ardılı konumundadır.

### **b. Geç Hellenistik Stillerin Temelleri**

Tivoli orijinli Başkomutan heykelindeki hellenleştirici amaç kendisini daha belirgin ifade etmektedir (Lev. XVIIIa-b). M.Ö. 75-50 yıllarına tarihlendirilen Tivoli Başkomutan heykeli Hellenistik stilde ele alınmış olması bakımından önemlidir. Portrenin başının hareketli olarak yapılması Hellenistik stile işaret etmektedir<sup>169</sup>. Bu bağlamda Albinus portresi ile arasındaki ilişki fizyonomik yorumun temel çizgilerinde yer almaktadır. Fakat hissedilebilir bir Romalılaştırma uygulanmıştır. Bu durum üç görüntü halinde tespit edilebilir: Albinus portresindeki büyük patetik betimleme parçalanmıştır. Portre daha az bütünsel varlığa yönelmiş olup fizyonomiktir. Kırışık yüzün içine bireysel yaşama ait çok

---

<sup>169</sup> Kleiner, s.36.

sayıda refleks yerleştirilmiştir. M.Ö. 1. yüzyılın çeyreğinin başına tarihlenen halk portreleri<sup>170</sup> ile benzerlikleri olduğu düşünülmektedir. Aynı şekilde kıvrılmış dudaklardan başlayarak, tüm formları simetrik olarak orta eksen etrafında dizen bir eğilim görülmektedir. Henüz ornamental anlayışın son kalıntısının izini taşıyan form düşüncesi ile birlikte bu durum eski İtalic arkaik form etkilerinin tamamen ortadan kalkmamış olduğunu ortaya koymaktadır. Burada en dikkat çekici durum, kuralına uygun bir sistem oluşturan alın kırışıklığıdır. Tam olarak aynı alın kırışıklığı sisteminin Berlin’de bulunan Palestrina orijinli kireç taşı portrede ortaya çıkması bizi bazı kıyaslanabilir durumlara itmektir. Eser çizgilerinin yanı sıra çeşitli tarihsel kesitlere sokulan bu portrenin M.Ö. 70 yılına tarihlenmesini sağlamaktadır<sup>171</sup>.

Albinus’un ve Sulla’nın sikke portrelerinin Hellenistik etki içine girdikleri gibi, Latin üslup akımı da sikkeler arasında temsil edilmiştir. Bu durum kesinlikle aynı adı taşıyan torununun gümüş sikkeler üzerindeki Konsül C. Coelius Calvus’un portresi ile görülmektedir (Lev. XXIIIa). Fakat temel olarak ele alınan portrenin daha kesin olarak tarihlenmesi için, sağlam bir dayanak yoktur. Çünkü Calvus’un ölüm yılı belli değildir. Latinleştirilmiş bir akımı izlemesi ile birlikte Roma portre formuna önemli bir geçiş aşamasını temsil etmektedir<sup>172</sup>.

İncelenen bu grup içerisinde önemli bir diğer portre grubu, Sulla portreleridir. Roma’nın soylu Corneliar Ailesi’nden olan General L. Cornelius Sulla, M.Ö. 138 yılında doğmuştur. Caesar ve Pompeius kadar hırslı ve aynı zamanda sert karaktere sahip ünlü bir asker ve politikacı olarak yerini almıştır<sup>173</sup>.

Kopenhag’da bulunan Sulla portresine bakıldığında uzun, iri kemikli bir baş, yatay ve deri kırışıklıkları ile dolu hafif geriye uçuk ve yüksekçe bir alın, sıkı, kısa ve canlı buklelerden oluşan saçına karşın, alın üstü ve şakaklar açıktır (Lev. XLVIIIa-b). Kalın kaş kemikleri, derine yerleştirilmiş gözler, uzun hafif kemerli burun, ağız kenarları da hafif

---

<sup>170</sup> Özgan, s.127.

<sup>171</sup> Schweitzer, s.66-67.

<sup>172</sup> Schweitzer, s.68.

<sup>173</sup> Özgan, s.77.



aşağıya düşük iyi vurgulanmış deri kırışıklığı hattı, küçük yuvarlak çene fizyonomik özellikleridir<sup>174</sup>. Görmeye çalıştığımız bu fizyonomik özellikleri ile portrede *pathos* ifadesi mevcuttur.

Vatikan Müzesi'nin Sala Rotonda bölümünde oturur vaziyette, tanrılaştırılmış imparator Nerva olarak literatüre geçen eserin diktatör Sulla'yı portreleyebileceği haklı olarak ileri sürülmüştür (Lev. XLIXa-b-c). Eserin fizyonomik özellikleri incelendiğinde ve Kopenhag'daki Sulla portresi ile karşılaştırıldığında İmparator Nerva'ya ait olmadığı açıkça görülmektedir. Fizyonomik hatlar, saç ve saç konturları, kendinden emin enerji dolu ifadesi ile diktatör Sulla'ya ait olduğu düşünülmektedir<sup>175</sup>.

### c. Roma Etkisi ve Stili

Latinleşme akımının doruğunda önemli bir portre durmaktadır (Lev. XXIIIa-b). Portre bronzdan yapılmış bir eser olup, Augustus dönemine ait bir kopyadır. Ancak orijinalinin Cumhuriyet Dönemi'ne ait olduğu düşünülmektedir. Yapılan çalışmalarda portre, Erken Hellenistik Dönem'e tarihlendirilmektedir. Ancak stil olarak farklı olup, zaman açısından da uygun değildir. Eser, Chrysispos'un portresi ile kıyaslanarak daha geç dönem hellenizm sanatına ait durmaktadır. Benzer olamayan iki üslup arasında, başka bir deyişle Yunanistan'daki Erken Hellenistik Dönem'e ait eser ile Roma'da daha Geç Dönem'e ait eser arasında bir karar vermek her zaman kolay değildir. Fakat Floransa'da bir replikanın keşfedilmesi ile böylesi bir karar vermek mümkün olmaktadır. Bu replika, uzun bir süre Sezar'ın portresi olarak sanılmıştır; çünkü betimlenen kişinin Romalı olduğu düşünülmektedir. Her şeyden önce replikanın, Kopenhag'ta bulunan bir replika başını kaplayan saçların yassı katmanlar halinde düzenlenmiş lülelerin, dışarıdan bakıldığında M.Ö. 5. yüzyıl eserini hatırlatan, ince oyulmuş işçiliğini Augustus dönemi kopyacılığı ile ilişkilendirilmesi gerektiğini göstermektedir.

---

<sup>174</sup> Özgan, s.80.

<sup>175</sup> Özgan, s.81.

Delos'taki sarayın sarnıcından çıkarılan yaşlı adam portresindeki daha serbest ve empresyonist saç düzenlemesi daha uzak bir döneme aittir. Fakat hellenistik dönemin ön aşaması olduğu anlaşılmaktadır. Yukarıda, bakış tasarımını Albinus portresi ile kıyasladığımız bu portre, Berlin ve New York'da bulunan Hellenistik ve Latin etkili portreye, stil bakımından en yakın portredir (Lev. XXIIIa-b). Bu Romalı portrenin form yapısını daha iyi aydınlatabilecek Geç Hellenistik Dönem'e ait başka bir portre yoktur. Bunlar çok karakteristik olan fizyonomik bir form dilinin aynı elemanlarıdır. Az miktarda saç demetinin oturduğu bir alın, şakakların arkasından geriye çekilmiş lüleli saç, sol gözün üzerinde biraz yükselen ve her iki tarafta şakaklara süren ifade dolu yatay ve dalgalı olarak uzanan kırışık, yassı olarak duran gözün etrafında bükülerek uzanan üst göz kapağı ile yumuşak kısımlar arasındaki derin kırışıklıklar, çukurlaşmış yanaktaki kemik yapısı dikkat çekicidir. Romalı portresinde gözler, daha fazla enerjiyi vermekte, bakış daha uyanık ve dışardaki bir hedefe yönelmiş durumdadır. Cilt daha sağlıklı durumdadır. Formlar daha güçlü, ifade zekidir. Portre doğrudan amaca yönelmiş bir ifadeyi temsil etmektedir. Bu durum, Roma portrelerinde her seferinde ortaya çıkan bir durumdur ve dünyanın ona yüklediği görevlerle olan güçlü ilişkiyi yansıtmaktadır. Yüzün alt kısmı, Delos kökenli portreden en güçlü aykırılığı gösteren bir bölümdür. Bu kısım sağlamlık kazanmıştır ve ifadenin yeni bir odak noktası olmuştur. Orta İtalic ve Erken Dönem Roma portresindeki ifade dolu olarak biçimlendirilmiş ağız kısmının önemli işlevi olduğundan daha önce bahsedilmiştir. Üst dudağın neredeyse olmadığı asık suratlı biraz yamuk ağız, Ostia'daki en Erken Dönem Roma portresinin ağızına ve yine Vatikan'ın depolarında bulunan kireç taşı portrenin ince dudak aralığına güçlü bir benzerlik göstermektedir (Lev. XIIIc).

Roma'nın daha güçlü havası içinde Geç Dönem Hellenistik portrenin yapısı biraz daha etkili olmaya başlamıştır. Delos kökenli portre (Lev. XXIa-b) ve New York'da bulunan eser (Lev. XXIIIb), portre üslubuna ait görüntü içerisinde Geç Dönem Graeculus'u ve Roma soyluluğunu göstermektedir. Delos kökenli portrenin saf Hellenistik olması gibi, New York'da bulunan portrenin ustasının bir Yunanlı, belki de Atinalı olması gerekir (Lev. XXIIIb). Delos kökenli portrenin ait olduğu heykel M.Ö. 88 yılından önce muhtemelen M.Ö. II. yüzyılın sonunda yapıldığı için, Roma portresi M.Ö. 1. yüzyılın başına ait

olacaktır. Roma'daki söz konusu Hellenistik Dönem eserden bir grup portre ayrılmaktadır. Bu portreler C. Calvus'un sikkelerden bilinen portresi ile ilişkilidir (Lev. XXIIIa). Eğer bu portre benzeri güçlü bir plastik yapıyla belirlenmiş olarak görülüyorsa o zaman geri kalan portrelerde asıl anlamı ile plastik yapı giderek anlamını yitirmektedir.

New York'taki Strogonos koleksiyonuna ait çok özel portre yer almaktadır (XXIIIb). Plastik duygunun gücünün azaldığı ölçüde portre dilinde konuşan her şey konturların, form sınırlarının, cilt kırışıklıklarının, alın çizgilerinin oluşturduğu yüz hatları içinde toplanmaktadır. Bu sistemin etkisi büyük ve ifade dolu hatların basit koordinasyonuna dayanmaktadır. Diğer tüm portrelerden daha fazla ortak bir ekol geleneğini ortaya koymaktadır. Şakaklara kadar inen kavisli alın kırışıklıkları, şakaklar ardında saç sınırına ait ters yönde hareket eden *S* biçimli kavis bir grup oluştururken, alt göz kapaklarından ağız kırışıklıklarına paralel olarak yanaklar üzerine düşen cilt kırışıklıkları bir diğer grubu oluşturmaktadır. Portre yapısı bunların üzerine uyumlu bir şekilde kurulmuştur.

Floransa'da bulunan replikanın, (Lev. XXIVa-b) Calvus'un kendisinin sikke üzerindeki portresi ile veya (Lev. XXIIIa) ile yine Kopenhak'ta bulunan replikanın (Lev. XXVa-b-c-d) ile kıyaslanması sonucunda zamansal açıdan önemsiz sayılabilecek bir mesafe bulunmaktadır. Vatikan Salla Delle Pitture'deki portre, kopyanın belirgin bir Traianus üslubuna rağmen Calvus portresinin temel çizgilerini belli etmektedir (Lev. XVIa-b). Tivoli kökenli Başkomutan portresinin stili ile ayrıntılar bakımından ortaya çıkış tarihi ile M.Ö. 70'li yıllar tahmin edilmektedir (Lev. XVIIIa-b). Muhtemelen Calvus portresinden birkaç yıl daha geç olmalıdır. Berlin'de bulunan portre, Tivoli portresi ile yakından ilişkilidir (Lev. XXVc). Bu portre mezar anıttan geldiği için, erken döneme ait üslubuna rağmen, önemli sayılabilecek daha geç bir tarihte yapılmış olabileceği göz ardı edilememelidir. Fakat portrenin sanatsal yüksekliği söylemeye değer bir eski geleneğe ait oluşun tersine ve yine portre stiline ile başka bir deyişle grubun Helenistik portrelere olan yakın ilişkisi, geç tarihlendirmenin tersine bir ifade söylemektedir (Lev. XXIVa-b). Berlin'de bulunan portre, yalnızca maske halinde korunmuş kendisine yakın akraba olan

Ostia orijinli portre ile fizyonomik gözlemlerin ortaya çıkardığı gibi çakışmaktadır (Lev. XXVd, XXVIa). Bu gözlemler yalnızca müşterek bir ekol geleneğiyle açıklanabilir. Yüzün alt kısmı, ağız ve ağız çevresi en küçük hatlarına kadar tamamen aynı oluşturulmuştur. Her iki eserde de üst göz kapağında üst göz kapağı kırışığı bulunmaktadır. Göz kapağının kıkırdaklı ön kısmı ile kıkırdaksız arka kısmı arasındaki ayırım, şakaklardaki kaz ayaklarına kadar giden bir cilt kırışığı olarak ifade edilmiştir. Tuhaf, fakat o denli daha karakteristik düzenleme; Helenistik sanat anlamında plastik formun Berlin'de bulunan portrede başlayan parçalanışı, Ostia orijinli portrede bilinçli olarak daha ileri götürülmüştür (Lev. XXIVd, XXVIa). Bu portreyle betimlenen yaşlılık, Yunan anlayışına tamamen aykırı bir şekilde yumuşak ve gelişmemiş formlarına yaklaşmaktadır.

New York'ta bulunan dinç görünümlü yaşlı adam, burada yalnızca yaşlılığa bağlı bir çöküşün betimlenmesi değil; aynı zamanda da bir üslubun söz konusu olduğunu göstermektedir (Lev. XXVIb). Bu portrenin yüz hatları Berlin ve Ny Carlsberg Glyptothek'de bulunan portrelerin yüz hatlarıdır ve yine bu portrenin yüzünün ifadeli alt kısmı yalnızca daha güçlü bir şekilde korunan ve kopya edilmiş dudaklar bakımından önceki her iki portreden ayrılmaktadır (Lev. XXVa-b-c-d). Burada yapının büyük alanları, ifade dolu yüz kısımları tamamen parçalanmış durumdadır. Bu alanlar iç bağlantılardan gelişmiş olmaktan daha fazla dışarıdan yıpranmış olarak görünmektedir. İnkâr edilemez derecedeki büyük etki, Yunanlılar'a ait tarzda plastik bir yeniden yaratımdan daha çok muhteşem bir Romalı'nın betimlenmesinden kaynaklanmaktadır. Üslup değişikliği burada özellikle iyi bir şekilde görülmektedir. Yüz hatlarına sokulmuş durumdaki hesaplanamaz ve tesadüfi olan unsur, aynı zamanda plastik unsuru delip geçmekte, Helenistik sanattan alınmış toplam formu tedrici olarak azaltmakta ve tamamen yeni bir yapıya doğru götürmektedir. Burada ilk kez ölünün çehresinden alınmış bal mumu kopyanın etkisinin hissedildiği tartışılmaz bir durumdur. Önemli derecede Erken Dönem üsluba işaret eden portre, Roma Kapitol Müzesi'nde bulunan büstle karşılaştırıldığında M.Ö. 80 ile M.Ö. 70 yılları arasındaki bir tarihte yapılmış olduğu düşünülmektedir (Lev. XXVIc). Bu grup içerisinde incelenen portrelerin hiçbiri M.Ö. 1. yüzyılın birinci çeyreğinden daha eski bir

tarihte çıkmış olamaz. Bu portrenin uzak ve sonraki etkileri de böylesi bir tahmin ile uyumludur<sup>176</sup>.

### **III. Restio Grubu**

#### **a. Metal Oymacılığı Tarzında Yapılan Roma Portreleri**

Portrenin içeriği ve formu Yunan-Hellenistik portre yapısıyla çok derin bir zıtlık içerisindedir. Bu farklılık, tüm Roma portre sanatı içinde hiçbir zaman bu kadar açık ve kararlı bir biçimde görülmemiştir. Roma şehir portresi ilk kez, görünümün planlı olarak modelinin çıkarılmasında, çok sayıda yüz çizgisinin, yüz çöküntüsünün, göz torbalarının, benlerin kaydedilmesinde kendi formunu bulmuştur. Bunların hepsine eşit ifade değeri düşmektedir. Ataların imajının ruhu kendisini kabul ettirmiştir. Bu bağlamda plastik üslup bakımından, iki alt gruba ayrılmaktadır. Bu alt gruplar birbirlerine çok yakın iki atölyeye veya onların etki alanına işaret etmektedir. Torlonia ve Osimo'da bulunan portre örneklerinde, parça formlar içeriden dışarı doğru atılmış gibi görünmektedir (Lev. XXVIIa-b-c-d). Öyle ki, derin yüz çukurları ve derin yüz çizgileri yüzey hareketin sonucu olarak, başka bir deyişle plastik şişkinliklerin sınırları olarak ortaya çıkmaktadırlar. Bu durumu maden oymacılığına dayalı üslup olarak adlandırmaktayız. Buna karşın, Vatikan'da bulunan başı örtülü rahip portresi (Lev. XXVIIIa-b) ile Chiaromonti Müzesi'nde bulunan (Lev. XXIXa) portrelerin etkisi esasen alın çizgilerinin ve cilt kırışıklarının çizimine dayanmaktadır. Böylece form yalnızca yaşlılığın amaçlanan etkisini değil; aynı zamanda da ürkekçe bir araya getirilmiş olanın amaçlanmayan etkisini de yansıtmaktadır. Formda plastik tasarımın birliği eksiktir. Etrafında formun kurulduğu öz yoktur. Bu karakteristik özellik maden oymacılığına dayalı üsluba ait eserler için daha az uygundur. Bu eserler daha güvenli bir plastik tasarımdan inşa edilmişlerdir.

Portre üslubu bütünüyle Yunanlı olmasa da, maden oymacılığına dayalı üslubun Geç Helenistik Dönem plastik anlayışına daha yakın olduğu olgusu için bir kanıtı ihtiyaç

---

<sup>176</sup> Schweitzer, s.68-71.

yoktur<sup>177</sup>. Bu görünüm daha sonra batının ve kuzeyin taşralı heykel sanatının güneye ait klasik formu ile olan büyük zıtlığı içinde yeniden ortaya çıkmaktadır. İtalya ve Roma portresindeki bu üslup mezar rölyeflerinde ve el sanatı ürünlerinde Erken İmparatorluk Dönemi'ne kadar izlenebilir ve buna en saf düzenleme Napoli'de bulunan Augustus Dönemi'ne ait son derece taşralı bir *togalı* heykelde karşılaşılmaktadır<sup>178</sup>.

Her iki alt gruptaki fizyonomik ifade dili de aynıdır. Bu üslubun en mükemmel örneklerini, başka bir deyişle Torlonia koleksiyonu (Lev. XXVIIa-b) ve Chiaramonti Müzesi'ndeki Velatus'u (Lev. XXVIIIa-b), yan yana getirmek yeterlidir; geri kalan portreler daha sıkı bir bağ kurarlar. Cumhuriyet Dönemi'nin en önemli eserlerinden biri olan ve Otricoli yakınlarından gelen ve kime ait olduğu belli olmayan portre oldukça önemlidir (Lev. XXIXb). Torlonia müzesinde bulunan bu eser, M.Ö. 50 yılına tarihlenmektedir. Form yapısı olarak Cumae yakınlarında bulunan portre ile benzer özellikler taşımaktadır<sup>179</sup>. Genel olarak bu form dili için, yukarıda adı geçen üslup akımlarının güçlü vurgularını dengelemekte olduğu söylenebilir. Sürekli olarak konuşan ağız bölgesi, her defasında aynı biçimde düzenlenmiş olarak, Orta İtalya dönemi uzantılarında ve Latinleştirilen grup da olduğu gibi artık tüm ifadeyi tiranlaştırmamakta, tam tersine hizmet gören bir eleman olarak kendisini bütüne eklemektedir (Lev. XLa-b-c-d). Hellenleştirilen modelden kaynaklanan karakterize eden bakış vurgusu, yumuşatılmıştır. Yalnızca Torlonia (Lev. XLa) bakışın içinden geçerek sıkıştığı gerilmiş kaş çıkıntılarının bir etkisi kalmıştır (Lev. XXVIIa-b). Bunun dışında kaş çıkıntıları tamamen kaybolmuştur. Göz çevresi artık yüzün geri kalan kısımlarından daha hareketli olacak biçimde düzenlenmemiştir. Yalnızca diğer elemanlar arasında eşit öneme sahiptir. Hiçbir yerde özel bir patetik betimleme yükselmemektedir. Bunun yerine düz, çoğunlukla da biraz öne doğru kavis yapan göz yuvarlağının eşit kenarı, göz kapakları arasından bakışın sakin etkisini sağlamaktadır. Bakış, çehrenin az veya çok dağıtılmış hatları içinde sabit bir biçime dönüşmektedir. Bu bağlamda, bakışın Ny Carlsberg Glyptothek'de bulunan portrede (Lev.

---

<sup>177</sup> Schweitzer, s.71-74.

<sup>178</sup> Schweitzer, s.74.

<sup>179</sup> Kleiner, s.38.

XXIXc) ve Chiaramonti Müzesi'nde bulunan portre örneğinde (Lev. XXVIIIa-b) olduğu gibi donuk bir biçimde gizlenmiş olmasının; Torlonia'da bulunan portrede (Lev. XXVIIa-b) olduğu gibi bir kararlılığa sahip olmasının; bir zayıflığı veya olduğu gibi güvensizliği açığa vurmasının bir önemi yoktur (Lev. XXVIIa). Chiaramonti Müzesi'nde bulunan portrede, istisna olmak üzere göz torbaları güçlü bir şekilde gelişmiş ve kırışmıştır (Lev. XXVIIIa-b). Çıkıntılı alında, düzensiz ve titrek giden, yalnızca çok nadir olarak şakaktan şakağa uzanan çizgiler bulunmaktadır. Bu çizgiler burun başlangıç yerinin üzerindeki öfke kırışığında kırılmaktadırlar. Dolayısıyla Chiaramonti Müzesi'nde bulunan portreler arasındaki düzenlemeler benzerdir<sup>180</sup> ( Lev. XXIXa-b-c).

Chiaramonti Müzesi'nde bulunan portre örneklerinde istisna olmak üzere yanaklar güçlü bir şekilde çöküktür ve yarıklarla doludur; şakaklar içine çökmüştür (Lev. XXVIIIa-b). Öyle ki elmacık kemiği kavisinin formu dikkat çekici bir biçimde dışarı çıkıntı yapmaktadır. Sol ağız köşesinin yanından sarkan, pörsümüş et torbalarının aynı görünümü Osimo orijinli portrede (Lev. XXVIIc) ve Vatikan'da ortaya çıkan portrede (Lev. XXVIIIa-b) bulunmaktadır. Farklı atölye üsluplarına rağmen bu portrelerin portre stili aynıdır. Bu stil, Torlonia koleksiyonundaki portrede (Lev. XXVIIa-b), Vatikan'da bulunan örtülü portrede (Lev. XXVIIIa-b) ve Restio'nun sikke resminde (Lev. XXXa) etkileyici portreler meydana getirmiştir. Bu portreler, bir parça eski Romalı olarak görülmüş ve hiç olmadığı kadar güçlü Latin etkili olarak betimlenmiştir. Bu bağlamda bu portreler kendine özgü geçici olan bir şey içermektedir. Kuşkusuz Torlonia koleksiyonundaki portrenin yarattığı uzun süreli izlenim, köylü ve sert bir doğa, çok yoğun bir dik kafalılık ve derinlerde yatan bir insanı küçümseyiştir. Velatus'un portresinde, öbür dünyaya göçmüş bir soydan gelen asil fakat pek önemli olmayan bir aristokrat, yalnızca erken yaşlanmış olarak değil; biraz da yorgun olarak betimlenmiştir. Bu durumda portreler tesadüfi ve hesaplanamaz bir şeyi korumaktadırlar.

---

<sup>180</sup> Schweitzer, s.74.

## b. Mısır-Grek ve Etrüsk Stilin Yansımaları

Her Yunan portresinde olduğu gibi, varoluşun derininde yatan, değiştirilemez bir karakterin imajıyla bir araya gelmemektir. Bu durum şu sonuçları doğurmaktadır: Bireysel portre hatları başın organik yapısından çıkarak gelişmemekte, tam tersine dış dünya tarafından, etkilenmiş gibi görünmektedirler. Torlonia koleksiyonundaki portre yalnızca yontu kalem tarafından değil, özellikle yaşam tarafından gerektiği gibi yontulmuş biçimde görünmektedir. Baş örtülü rahip portresinin ardında, mücadeleler ve acılarla, gurur verici anlar ve hayal kırıklıklarıyla dolu bir yaşam hissedilmektedir. Bu yaşam iyi bir durumda, fakat hissedilebilir bir alçak gönüllülük içinde sonuna kadar yaşanmaktadır. Bu portreler, kuşkusuz var olan değil de oluş halindeki insan tarafından gerçekleştirilen önemli kesitler, değişikliklerin bitmek bilmeyen akışı içinde direnmek zorunda olanın anlarıdır. Bu durum, plastik portrenin bir başka, Yunanlı olmayan, plastik sanatın anıtsal anlamıyla neredeyse uzlaşmayan bir anlamıdır. Fakat aynı zamanda zamansal-mekânsal bir olayın ortasında, plastik yapının kendisini kabul ettirişi içindeki bir İtalyan portre; tarihsel-biyografi ruhu içinde ve kronik üslup içindeki Romalı bir portredir<sup>181</sup>.

Bu portre üslubunun yeniden bir sikke portresinde ortaya çıkışı, bu portrenin zamansal tespiti bakımından önemlidir. Bu portre, Antius Restio'nun portresidir (Lev. XXXa). Oğlu C. Antius Restio'nun M.Ö. 46 yılında basılmış sikkelerinin üzerinde yer almaktadır. Bilinen üç sürümü içinde British Museum'da bulunan mükemmel gümüş sikke, kuşkusuz modeli en doğru biçimde yansıtmaktadır. Sikkeler üzerinde Hellenleştirici akımın ve Sulla Dönemi portresinin coşkulu tasvir geleneğine sadık kalış anlayışı ile ortak bir yanı olmayan ve aynı zamanda Latin etkisinde kalan portreler ve Calvus portresinden belirgin biçimde ayrılan, gerçekten önemli bir portredir. Alın, Osimo orijinli portrede olduğu gibi alçak ve eğimli olarak yukarı kaldırılmış kaşlar üzerine oturmaktadır (Lev. XXVIIc). Alın kırışıkları düzensiz ve kaşların hareketinden bağımsız olarak uzanmaktadır. Yaşlanmış et derin kırışıklar halinde ağız çevresine, çenenin altına sarmaktadır ve yaşlılığa bağlı olarak kurumuş bir boyuna işaret etmektedir. Konuşan ağız ve ifade dolu gözler, tümüyle

---

<sup>181</sup> Schweitzer, s.75.



toplam ifadeye eklenmiştir. Fakat tüm ayrıntılardan daha önemli olan ortak portre anlayışıdır. Betimleyici tavır, biyografik yüz hatlarının ortaya çıkarılışı, çirkin olandan, başka bir deyişle yaşlanmış ve yıkımın eline düşmüş formlardan kazanılan uyarıcı etki, düşünceli-melankolik, zeki ve aynı zamanda acımasız olan unsurun portrede yakalanması, bu anlayışı yansıtmaktadır.

Antius Restio'nun orijinali maden oymacılığına dayalı üslubun egemen olduğu atölyede yaratılmış olabilir. Onun hakkında bilenen tek şey, bir halk *tribunus*<sup>182</sup> olduğu ve lüks harcamalar konusunda çıkarılan bir kanun sonrasında M.Ö. 74 yılında başkenti terk etmek zorunda kalışıdır. Diğer yandan hakkındaki zayıf bir ipucu, onun M.Ö. 71 yılında henüz görevi başında olduğu düşüncesine yol açmaktadır. Ne zaman öldüğü konusunda bir bilgi yoktur. Bu nedenle portresinin mümkün olan en geç ortaya çıkış tarihi hakkında bir dayanak bulunmamaktadır. Fakat bu portrenin M.Ö. 70 yılından çok daha sonra yapılmayacağına dair kanıt, Voltera'da bulunan ve birinci yüzyılın ilk çeyreğinden daha yakın bir döneme tarihlenemeyecek olan bir su mermeri gömü kabı üzerindeki portredir (Lev. XXXb). Restio'nun portresinde ve Vatikan'daki başı örtülü portrede çağa ait yüz olarak ifade edilebilecek olan şey, aynı biçimde yalnızca daha eski Etrüsk dönemine ait resimsel- ilizyonistik üsluba aktarılmış olarak yukarıda bahsedilen gömü kabındaki portrede yer almaktadır.

Torlonia portresinde, kaşların çok karakteristik düzenlenmesi ki bu düzenleme bu grup içinde bir istisna oluşturmaktadır (XXVIIa-b). Bunun tersine M.Ö. 70 yılında yapılmış Tivoli orijinli başkomutan portresi, küçük parçalı yüzey tasarımı çok güzel bir Helenleştirici bir ritme dönüştürülmüş olarak, incelenen grubun maden oymacılığına dayalı üslubunun etkisini ortaya koymaktadır (Lev. XVIIIa-b). Latinleştirici üslup akımı içinde Helenistik modelin yıkılmasında etkili olan kuvvetler, eski Roma üslup akımı içindeki asıl üslubu oluşturucu kuvvetlerdir. Aslında maden oymacılığına dayalı üslubun alt grubuna, özellikle de (Lev. XXIXc) Stroganoff koleksiyonundaki Romalının (Lev. XXXa) plastik

---

<sup>182</sup> Roma'da halkın çıkarlarını koruması için halk tarafından seçilen yüksek dereceli memur (Karatağ, s.406).

yapısı, başka bir ifade ile Vatikan'daki başı örtülü portre (Lev. XXVIIIa-b) ile kıyaslanabilir. Profil görünüşteki yüz hatları yakın akrabadır ve yine yüz hatları bakımından başı örtülü portre ile Berlin'deki portre arasında bir benzerlik söz konusudur (Lev. XXVd) Göz köşesi etrafındaki kırışıklıklardaki ve ağzın kenarından aşağıya sarkan et torbasındaki benzerlik, aynı ve neredeyse kalıplaşmış elemanların kullanımında, portre üslubunun aynı aşamasının görülebileceği biçimde ileri gitmektedir<sup>183</sup>. Burada grubun yüzyılın M.Ö. 1. Yüzyılın birinci çeyreğinin sonuna yerleştirilmesi durumu, grubun üslubunun Roma dışındaki yansımaları ile güçlenmektedir. Bu yansımalar umulmadık biçimde güçlüdür ve Ptolemaios dönemi Mısır'a kadar uzanmaktadır. Orta İtalya ile Roma'nın Alexandria ile olan yakın ilişkileri düşünüldüğünde bu durum şaşırtıcı bir şey değildir. M.Ö. II. yüzyılın sonunda İsis kültürünün İtalya'ya girmesinden hemen sonra, Mısır'a özgü saçsız olarak betimlenen portre de Roma portre sanatında yer bulmuştur. Vatikan'da bulunan kime ait olduğu belli olmayan portre (Lev. XIIIc) ile Ny Carsberg'de bulunan portre modeli (Lev. XXIXc) en Erken Dönem örneklere aittirler. Bu model, Helenistik Dönem ve Roma dönemi bir dizi Mısırlı rahip heykelleriyle bağlantılıdır. Bu heykeller siyah veya yeşil granitten yapılmıştır ve Yunan etkisi altında portre çizgilerini kabul etmişlerdir. Bunların en güzel örneği Berlin'deki yeşil portredir. Ptolemaios Dönemi Mısır 'ı ile olan etkileşim iki taraflıdır. Çünkü bunun tam tersi yönde Mısırlı bazalt heykeller dizisine Roma portre formu da, Roma portre sanatının erken dönem tarihi için daha detaylı bir belirlemede önemsiz sayılamayacak bir tarihte girmiştir. Bu bağlamda Berlin'deki Harsinebef heykeli özel bir önem taşımaktadır (Lev. XXXc). Bu portre, çoğunlukla iddia edildiği gibi, M.Ö. II. yüzyıl Yunan portre sanatının Mısır'a sızmasını göstermemektedir. Tam tersine genel ifade ve sayısız ayrıntı bakımından çok açık bir biçimde geç Sulla Dönemi Roma portre sanatına olan bir bağlılığı ortaya koymaktadır. Portre göz tasarımı bakımından ve betimleyici özellikleri açısından ve üslup bakımından özellikle de Torlonia'da bulunan portreye yaklaşmaktadır (Lev. XXVIIa-b). Daha da önemli olan şey, yazıta göre heykelin Ptolemaios dönemine ait olmasıdır. Bu portrenin M.Ö. 70 yılına veya takip eden yıllara tarihlenmesi için hiçbir engel yoktur. Harsinebef portresinin üslubuyla bir dizi başka Mısır

---

<sup>183</sup> Schweitzer, s.76.

portresinde de karşılaşılabılır. Hildesheim'da bulunan Diene kökenli muhteşem bazalt bir portre, aynı şekilde maden oymacılığına dayalı üslubu izlemektedir. Bu portre New York'da bulunan yaşlı adam portresi (Lev. XXVIb) ve Ostia'da bulunan (Lev. XXVIa) portrenin nadir rastlanan üst göz kapağı kırışığına sahiptir; fakat üslup bakımından (Lev. XXVIIa-b)'nın ve ifade bakımından Vatikan'da bulunan başı örtülü portrenin yanında yer almaktadır (Lev. XXVIIIa-b). Alnın çizimi ve her şeyden önce burun başlangıcı üzerindeki kırışık çıkıntılar bütünüyle Yunanlı olmayan özelliklerdir ve incelenen bu grup ile daha sıkı bir ilişki içindedir. Başı örtülü portreye son derece yakın olan ve temel form ve ağız yapısı bakımından Caldas Grubu'na (Lev. XXXIVa-b) bağlı Trieste'de bulunan bir portre ve ayrıca Berlin'de bulunan bir heykel bunlara örnektir. Bu Ptolemaios Dönemi'ne ait portrelerin Romalı grup ile olan yakın bağı, Roma kentindeki atölyeler ile Mısırlı atölyeler arasındaki canlı ve muhtemelen kişisel değiş tokuş dışında başka bir şeyle açıklanamaz. Son olarak bahsedilen portrelerin Hersinebef'in portresinden ne dereceye kadar daha yakın tarihte ortaya çıktığı belirsizdir. Bu portre yardımıyla bu formların Roma kentindeki kaynağı için en geç, doğrudan Sulla'nın ölümünü takip eden yıllar tespit edilmektedir<sup>184</sup>.

#### **IV. Soreks Grubu**

##### **a. Grek Portreleri İle Karşılaştırma**

Bu grubun ana parçası olan C.Norbanus Sorex adlı tiyatro oyuncusunun portresinin tarihlendirilmesi, son derece tartışmalıdır (Lev. XXXIa). Betimlenenin ölümünden kısa bir süre önce Diktatör Sulla'nın çevresinde yer alan Archimimus Sorex olduğu saptandığı sürece Geç Sulla Dönemi veya Sulla sonrası dönem eserin tarihi olarak görülmektedir. Bu avantajdan yoksun bırakılmıştır, çünkü portrenin ait olduğu Hermes sütunundaki yazıt *magistri pagi Augusti* 'den söz etmektedir. Bu nedenle M.Ö. 27'den daha önceki bir tarihle tarihlendirilemez. Üslup da bu kadar erken bir yapılaş tarihini reddetmektedir. Üslup Fr. Poulsen tarafından Sulla başlangıç dönemi olarak tespit edilirken ve yine L.Cutius tarafından

---

<sup>184</sup> Schweitzer, s.77.

Geç Cumhuriyet Dönemi üslup karakteri olarak saptanırken, Goethert tarafından Geç Claudius dönemi; Sieveking tarafından Augustus dönemi olarak açıklanmaktadır<sup>185</sup>.

Portreyi L.Curtius ve Fr.Poulsen Geç Cumhuriyet Dönemi'nin daha büyük, serbestçe esnetilebilir üslup bağlantıları içine yerleştirmişlerdir. Böylece kalan belirsizlik de ortadan kaldırılmıştır. Sorex ve onunla benzerlik gösteren portreler, M.Ö. 70 yılına tarihlenen Sulla Dönemi incelenen portrelerin en yakın dönem üyeleriyle sıkı bir ilişki içindedir. Öncelikle, saç biçimi bu ilişkiyi ortaya koymaktadır (Lev. XXXIa). Saçlar iç köşelerinden S biçimindeki salınım halinde şakak ve kulak önünde uzanmakta iken, alın üzerinde, bir yatay ve her iki taraftan derinleştirilerek çekilmiş bir kavis halindeki saç sınırı bulunmaktadır. Saçlar, Norbanus Sorex portresi (Lev. XXXId) ile patetik stil etkisi yansıtan mezar taşı portresinde (XXXIVa) ve Mussolini Müzesi'nde bulunan portre örneği (Lev. XXXIVb) Via Statilia rölyefinde aynı biçimde düzenlemiştir. Berlin'de bulunan Norbanus Sorex portresinde (Lev. XXXIc) ve National Müzesi'nde bulunan portre örneğinde (Lev. XXXIIIa) ise saç kaybı nedeniyle saç biçimi belirsizleştirilmiştir. Saç biçimi güçlü lülelere ayrılmış asıl formu bakımından Geç Helenistik Dönem'e aittir. Buna örnek olarak, sıklıkla adı geçen Delos'daki eski saraydan çıkan bronz portre verilebilir (Lev. XVIa-b). Bu saç biçimini sikkelerdeki Sulla portresi, Albinus kardeşler (Lev. XXIIa-b) ve Roma'daki Helenistik portreyi benimsemişlerdir (Lev. XXVa-b). Saç sınırının daha fazla doğrusal düzenlemesine geçişi M.Ö. 80 tarihli Calvus'un sikke üzerindeki portresi göstermektedir (Lev. XXIIa). Sorex Grubu'nun doğrudan ilk aşaması, Tivoli kökenli Başkomutan portresinde (Lev. XXVIIIa-b), ve Berlin'de bulunan portrede (Lev. XXVc-d), Floransa'daki *Arringatore'de* ve yine Roma'daki Villa Celimontana'daki togalı heykelde görülebilir. *Arringatore* buna ilave olarak, Sorex'in ilgi çekici, yassı katmanlı saç tasarımı ile muhtemelen yalnızca biraz daha eski olan bir paralellik göstermektedir. Bu tasarımda saç demetleri kuş tüyleri benzeri birbirlerinin üzerine geçmektedirler. Bu saç biçimi uzun bir süre boyunca sevilen bir tasarım olarak kalmaktadır<sup>186</sup>.

---

<sup>185</sup> Schweitzer, 80.

<sup>186</sup> Schweitzer, 81.

## b. Norbanus Soreks Portresi

Norbanus Sorex portresi incelendiğinde, eserin bir kopya olduğunu gösteren hiç bir işaret yoktur. Dar kesimi, Hermes sütununa uydurulmasıyla da açıklanabilmesine karşın, büstün formu İmparatorluk Dönemi öncesine aittir. Saçlarda, her şeyden önce yan kısımlarda ve ensede ve yine kaşlarda döküm sonrası yapılmış birçok soğuk işçilik görülmektedir. *Arringatore* ile olan akrabalık ve hissedilebilir zamansal mesafe yukarıda belirtilmiştir. Bu durum, daha sonradan yapılmış bir kopyayı ifşa eden soğuk işçilik için geçerlidir. İşçilik tüm saç tasarımında her türlü ve ince saç örtüsü altında salt plastik formu ortaya çıkarma çabasını gütmektedir. Yüzün çıplak kısımlarında kendisini ifade eden üslup isteğiyle yeniden uzlaşan bir eğilimi izlemektedir. Sonradan yapılan oyma işlemine kadar toplam plastik formun birliği orijinal bir iş olduğunu söylemektedir. Bu grubun üslubu, en saf şekliyle kendisini Berlin’de ve Neapel’de bulunan Norbanus Sorex portresinde göstermektedir (Lev. XXXIa, XXXIIa). Tamamlayıcı olarak Museo Nazionale 'de bulunan rahip portresi (Lev. XXXIb, XXXIIb) ve Ny Carlsberg Glyptothek 'de bulunan togalı erkek heykeli karşımıza çıkmaktadır (Lev. XLIVc). Görüntüye karşı sınırsız eğilimi ve biyografik etkisi ile bu üslup Roma portre anlayışı için belirleyici olmuştur. Buna karşın göz ardı edilemez bağlantılar Latinleştirici üsluba sahip yeni üsluba doğru bir geçişe yol açmaktadırlar. Kopenhag-Floransa'daki henüz Geç Helenistik Dönem portre modelinde (Lev. XXIVa-b, XXVb) ve Stroganoff koleksiyonundaki daha genç döneme ait Romalı portresinde Latin etkili portreler grubundaki temel ilkeler görülebilmektedir (Lev. XXVIb, XXIIIb). Bu değişimin özelliği olarak yüz hatlarındaki gerginlik göze çarpmaktadır. Yüze ait bölümler eşit değerde işlenmemiş; tam tersine egemen olan kompozisyon hatları arasına alınmıştır. Çehreden bir form sistemi geliştirilmiştir. Bu sistem ağzı ve derin kırışıkları yanaklara zıt olarak kuşatmakta; en güçlü yükselti olarak burun tarafından alınarak iletilmekte ve gözlerin içi köşelerinde toplanmaktadır. Bu form merkezi en derin ışık-gölge kontrastlarıyla vurgulanmış olarak görünmektedir. Önceki üslup gruplarıyla kıyaslandığında araçların ustaca kullanılması şaşırtıcıdır. Yalnızca doğrusal çizim ve açık-koyu dağılımı değil; aynı zamanda salt plastik form hareketi de baskın yüz hatlarının ortaya çıkarılmasına

etki etmektedir<sup>187</sup>. Özellikle göz torbaları, kiriş demetleri biçimi almakta ve göz köşelerinde toplanmaktadır. Buna en iyi örneği Boston'da bulunan kil portre (Lev. XXIIb) ve Roma'da bulunan portre örneği gösterebilir (XXXIIIc). Bu özlü vurgulama sayesinde M.Ö. 70 yılı ve öncesine ait portrelerdeki çok anlamlılığın aksine karaktere ait içsel bir unsur, dışarı çıkartılmış olarak görülmektedir. Bu unsur bazen kibir, bazen irade gücü, bazen kaygı bazen de zihinsel üstünlük olarak betimlenmektedir. Kısmi formların basitleştirilmesi konsantrasyona uygundur. Gerçi ağız çok çeşitli, son derece fazla ifadeyle dolu tasarımlar gösterse de, hiçbir zaman daha eski gruplara ait bazı portrelerde olduğu gibi formsuzluğun içine doğru kendisini kaybetmemektedir. Bakış ve göz Sulla Dönemi portre sanatında olduğundan daha az önemli değildir. Fakat artık küçük resimlemelere, titrek çekilmiş kaşlara, göz bebeğine baskı yapan kaş çıkıntılarına, derin açılmış, genişçe yayılan kaz ayaklarına ihtiyaç yoktur. Gözün her zaman farklı tasarımı yalın formlar ve cömertçe kullanılan plastik unsur halinde ortaya konmuştur. Portre üslubundaki değişim, plastik yapının derinlerindeki değişimiyle ilişkilidir. Bu değişim, özellikle en yakın geçmiş karşısında önemli bir dönüm noktası karakterine sahiptir.

### **c. Pitoresk Etki**

Plastik form edilgin kalmamakta; insansal ve kişisel enerjiyi yansıtmaktadır. Formun yüzeyi gergin, geniş alanlı kabartılar halinde gelişmektedir. Bu kabartılar keskin bir şekilde karşı karşıya gelmektedirler. Buna rağmen ne keskin form sınırları ve ne de çehrenin hatları ifadeye egemen olmamaktadırlar. Bunlar ışık ve gölgelerin canlandırıcı oyunuyla vurgulanmaktadır. Bu oyun büyük kubbeli formların yumuşak dalgalarından doğmakta ve gözler etrafında en güçlü kontrastlar halinde yoğunlaşmaktadırlar. Zekâ dolu üslup aynı zamanda portrelerin de zekice görünmesini sağlamıştır. Form konsantrasyonu portrelere hissedilebilir bir *pathos* kazandırmıştır. Bu üslup akımını resimsel-patetik olarak

---

<sup>187</sup> Schweitzer, s.81-83.

adlandırılması onun biçimsel karakterini azaltmamakta; fakat bakışı onun asıl etki yapan faktörlerine çevirmektedir<sup>188</sup>.

Betimlenen eserin gücünden ve fikrinden gelen etkiyi temsil etmeyi deneyen ve M.Ö. 1. yüzyılın ikinci çeyreğinin başında ortaya çıkan bu portre üslubu, yeniden dikkat çekici biçimde Yunan anlayışına yaklaşmaktadır. Bu üslup akımı Yunanlı form fikirlerinin yeni ve güçlü bir kabulüne işaret etmektedir. Fakat bu akımı, hemen Helenistik olarak adlandırılmaz. Bu üslup Roma'dır ve Roma'ya ait koşullardan meydana gelmiştir. Geç Dönem Helenistik portre sanatında paralellikler veya örnekler aramak boşuna olacaktır. Bu üslup akımının içinde yalnızca Geç Sulla Dönemi'ne ait eski Roma akımı değil, aynı zamanda da Geç Helenistik Dönem portre formu da aşılmıştır. Çünkü örnekleri erken Helenizm'e kadar uzanmaktadır. Bunlar en belirgin biçimde Pergamon'lu Philhetairos'ın portresinde somutlaşmıştır (Lev. XXXIIC). Bu portre Sorex portresiyle ve Stoik okul mensubu Zenon portresiyle (Lev. XXVd) ve Thermenmuseum'da bulunan rahip portresi ile kıyaslanabilir (XXXVb). Roma kent portre sanatı, bu adı hak eden kendisine özgü bir plastik forma doğru ilk adımını atmaktadır. Yunanlı form ile başkent geleneğinin yeni bir karışımından doğmaktadır ve kendine özgülüğünü üslup örneklerini serbestçe seçmesiyle kanıtlanmaktadır. Bu üslup örneklerini, aynı dönemdeki Yunan sanatından edinmemekte; tam tersine M.Ö. III. yüzyıldan almaktadır. Söz konusu üç portreden her biri birbirlerine yakın akraba portrelerin oluşturduğu aile içinde en üst noktada yer almaktadırlar. Bu portreler daha az sanatsal nitelikleri sonucu veya kopyacıların müdahaleleri sonucu az ya da çok stilistik ifadeden mahrum bırakılmışlardır. Norbanus Sorex ile üç portre ilişkilendirilmektedir. Berlin'deki Hermes büstü, en eski İkinci Triumvir'lik dönemine ait bir kopyadır. Kulak arkasında tıraşlanmış hat, saç biçimi, şakaklardaki cilt kırışıklarının detaylı çizimi gibi eski moda özellikler korunmuştur. Fakat daha sonraki dönem üslup anlayışından orijinal form gerilimi neredeyse tamamen çıkarılmıştır.

Bir doğa formunun kopyası gibi görünen ve bir ölü maskesinin kullanıldığına işaret eden Boston'da bulunan portredeki gerçekçi kaş kılları ve çok sayıda küçük kırışıktan

---

<sup>188</sup> Schweitzer, s.84.

oluşan üst dudak, daha yaşlı grup olan bir önceki grubun üslup anlayışına bağlı kalan elemanlardır. Bu elemanlar ayrıntılarla sınır kalmış ve artık yapıyı taşımamaktadırlar. Aynı durum lifler halinde betimlenen saçlar için de geçerlidir. Dolayısıyla Norbanus Sorex portresini yapan kişi Postumius Albinus'u yapan ustanın bir öğrencisine veya ardıllarına ait olabilir (Lev. XXXId). Güçlü form hareketi, özellikle şakaklarda saçların saz biçiminde işlenişi de Sulla dönemine ait portrelerin Hellenleştirici üslubundan hala bazı anılar taşımaktadır. Bu durum her iki portre ile ilişkili olarak M.Ö. 60'lı yıllara kadar inmeyi mümkün kılmaktadır. Diğer taraftan Vatikan'da bulunan pişmiş kil portre ile ilişkili olarak yüz hatlarının sessizce gevşemesi ve formların sakinleştirilmesi daha sonra bahsedilmesi gerekecek klasisist akımı bildirmektedir (Lev. XXIXa). Bu akımın içine ifadeye ait yeni değerler, yumuşaklık, insansal onur, yüz hatlarının kendinden emin tinselliği girmektedir. Bu pişmiş kilden portre, Roma portre sanatının ifade dünyasının M.Ö. 1. yüzyılın ikinci çeyreği ile hangi kapsamda genişlediğini en iyi biçimde göstermektedir. Modeli ve cüsseli yapısı bir Etrüsk-Orta İtalik dönem form duygusunu açığa vuran ve Kopenhag'da bulunan portrenin etrafında (Lev. XXVIa), Ny Carsberg Müzesi, Mussolini Müzesi ve Roma'da bulunan portre örneği bir grup oluşturmaktadırlar (XXXIVa-b-d). Bunlar anıt mezarlardan gelmektedirler ve sanatsal nitelikli; fakat aynı zamanda kullanım amaçlı objelere aittirler. Sanatkârlık ürünü olamamalarının yanı sıra Sulla Dönemi form ve formüllerini korumaktadırlar. Via Statilia orijinli yüksek kabartılı rölyefe ait erkek portresi tam olarak incelenen bu gruba girmektedir (Lev. XXXVa). Detaylar bakımından, zengin modellemesiyle M.Ö. 1. yüzyılın birinci çeyreğinin sonuna ait bir sanatı, başka bir deyişle Erken dönem portreleri, Tivoli kökenli Başkomutan portresini hatırlatmaktadır (Lev. XVIIIa-b). Museo Mussolini Müzesi'ndeki ve Vatikan deposundaki portreler, daha eski modaya ait olarak bir araya gelmektedirler. Bunlarda Calvus Grubu'nun üslup sonradan canlandırılmıştır. Bunlar yüz hatlarıyla Pompeius Dönemi portre sanatına ait bağlantılı grubu önceden bildirmektedirler. Portrelerin M.Ö. 50 yıllarının başlangıcına tarihlendirilmesi ayrıca irdelenecektir.

Sorex-Grubu tümüyle yeni bir üsluba geçiş göstermektedir. Yeni akımın yalnızca dışsal özelliklerinde ve bu akımdan etkilenmiş eserlerde M.Ö. 70 yılının portre sanatıyla



olan doğrudan ilişki görülebilir. Bu nedenle bu grubun portreleri daha büyük bir zaman dilimine dağılamazlar<sup>189</sup>.

## **V. Pompei Grubu (Resimsel – Patetik Üslup Akımı)**

### **a. Pitoresk Etki**

Pompeius portreleri hakkında bugüne kadar yapılan araştırmalarda Pompeius'un iki portre tipinin olduğu kesinlik kazanmıştır. Bunlardan ilki, bugün Venedik Arkeoloji Müzesi'nde, diğeri de Kopenhag Glyhtotek'te sergilenmektedir. Venedik portresinin ele geçtiği yer bilinmezken, Kopenhag'daki eser Roma'da Porta Derpia'daki ünlü Licinuslar Aile Mezarlığı'nda bulunmuştur<sup>190</sup>. Her iki portrenin de replikaları mevcut olup, sikke betimlemelerinin yardımıyla adlandırılmaları kesinlik kazanmıştır. Her iki portre tipinde belirgin fark, başlarının farklı yönlere bakıyor olmasıdır. Venedik portre tipi sağına, Kopenhag portre tipi ise hafifçe soluna çevrilmiştir. Bu iki portre tipi farklı görünmesine rağmen, fizyonomik özellikleri aynı kişiye işaret eder<sup>191</sup>. Kopenhag portresindeki Pompeius, Venedik portresindeki Pompeius portresinden en az on beş yıl daha yaşlı görünmektedir. Her iki portrede de basık bir kafatası biçimi başın arkaya eğimli inişi aynıdır. İkisinde de çene geriye çekik, küçük ve topludur; alın ise biraz alçak ve hafif geriye uçuktur. Alın kırışıklıkları benzer olup saçlar şakaklarda uzun bukleler halindedir<sup>192</sup>.

Kopenhag'da bulunan Pompeius portresini Pompeius'un sarayında bulunan Triumvir üyesinin ünlü heykeli ile ilişkilendirmek önemlidir (Lev. XXXVIIb-c). Kopya yüksek dereceden bir ustalık eserini ortaya koymaktadır. Orijinal eser Sextus Pompeius'un Sicilya kökenli sikkelerindeki Pompeius portresi örnek olarak almıştır. İspanya kökenli sikkeler ise belki de daha eski bir forma geri dönmektedir. Yüz çizgileri elli yaşını çoktan aşmış bir erkeğe aittir. Bu durum insanı M.Ö. 56 yılından sonraki bir yıla götürmektedir. Plutarchus'a göre heykel, tiyatronun ve tesisin bir bölümünü oluşturan ve Pompeius'un resmi

---

<sup>189</sup> Schweitzer, s.84-85.

<sup>190</sup> Özgan, s.105.

<sup>191</sup> Özgan, s.104-107.

<sup>192</sup> Özgan, s.107.

sarayındaki revakların bitirilmesinden sonra inşa edilenin onuruna, kent tarafından M.Ö. 53/2 yılında dikilmiştir<sup>193</sup>. Eğer bu ilişkilendirme doğru ise, o zaman bu Pompeius portresi kesin bir tarih kazanmış demektir<sup>194</sup>. Üslup da tarihlenmeyi, M.Ö. 60 - 50 yılları arasına götürmektedir. Burada da özü, aslında plastik unsur oluşturmaktadır: iri, güçlü portrenin içeriden yakalanmış yapısı kalın saçların altına kadar ilerleyen şakak formu izlenmektedir. Bununla beraber yaklaşık olarak Sorex veya Thermenmuseum'daki rahip portresindeki ağız veya bakış gibi tüm ayrıntıları içinden dışarı doğru çıkaran form düzeni, biraz daha yumuşamıştır (Lev. XXXIa-b). Kısmi formlar, alın, gözler, ağız, çene daha serbest yansıtılmıştır. Karakteristik yapı yeniden daha fazla Roma anlayışında ve çeşitli olana yönelmiştir. Parçaların bireyselleştirilmesine karşı zıt kuvvet olarak patetik stilde düzenlenmiş üslup elemanı yeni, bağlayıcı bir güç kazanmaktadır. Çeşitli ve yumuşakça hareketlendirilmiş bir yüzey üzerinde ışık ve gölgelerin resimsel oyunu önemlidir. Portrenin bölünmüş *pathosu* bu resimsel izleyiş birliğine bağlanmıştır. Bu *pathos*, dolgun, inatçı saçlar ve İskender'i andırır alın üzerindeki dikleşmiş saçlarda beklenmedik bir zaferi kutlamaktadır. Pompeius Grubu içinde Sulla sonrası dönemin resimsel-patetik üslup akımı ilk hedefini bulmaktadır. Bu üslubun yarattığı yurttaşlaştırılmış model, bu bağlamda Kopenhag'da bulunan togalı erkek (Lev. XXXIIIa) ile Via Statilia'daki mezara ait erkek portresi arasında kıyaslama yapılabilir (Lev. XXXIVa, XXXVa). Aynı öncüllerde yanakların ve yüzün alt kısmının ifadesi yavaş yavaş gelişme göstermektedir. Thermenmuseum'daki rahip portresi (Lev. XXXVb)ve Ny Carlsberg Glyptothek 'de ki portrede (Lev. XXXVd) göz bölgesinin tasarımı son aşamasına ulaşmaktadır<sup>195</sup>. Bu bağlamda göz bebeği, daha güçlü bir ifade ile toplam biçime bağlanmıştır. Bakış daha az bireyselleştirilmiştir ve son olarak alın ve alın çizgileri Pompeius portresinin konsantre ifadesini hazırlamaktadır (Lev. XXXVc-d). Yaklaşık M.Ö. 70 yılından beri

---

<sup>193</sup> Antik kaynakların bildirdiklerine göre Roma'daki iç savaşlar sırasında yani M.Ö. 55 yılında çok sayıda Pompeius yontusunun, muhalifleri tarafından tahrip edilmiş olması, bu tarihten önceki yıllarda çok sayıda portre yontusunun yapıldığının açık bir kanıtıdır. Aynı yıl Pompeius tiyatrosu da tamamlanmış olup tiyatro girişindeki Pompeius portresi önünde M.Ö. 44 yılında Caesar öldürülmüştür. Büyük olasılıkla Pompeius Magnus ünvanına uyum gösteren Büyük İskender gibi anastoleli Kopenhag portresi de bu yıllar arasında yapılmış olmalıdır (Özgan, s.107).

<sup>194</sup> Schweitzer, s.86.

<sup>195</sup> Schweitzer, s.87.

izleyebildiğimiz kulak arkasında tıraşlanmış hat da yeniden geriye dönmektedir. Pompeius portresi teknik özellikleriyle daha önceki portre örnekleri ile sıkı bir ilişki içindedir. Dudak kenarına paralel olarak üst dudak üzerinde ince yumuşak bir basamaklandırma vardır. Bu sayede ortaya çıkarılan gölge son derece resimsel olarak ince sakal tüylerini göstermektedir. Ostia kökenli ve Tiberius'un son yıllarında stilistik olarak yoğun bir biçimde değiştirilmiş portrede de orijinalin bu detayını korumuştur (Lev. XXXVIa-b). Fakat bu detay, henüz M.Ö. 60'lı yılların üslubunu koruyan ve Kopenhag'da bulunan togalı heykelde tümüyle mükemmelleştirilmiştir (Lev. XXXIIIb). Kuşkusuz burada resimsel-patetik üslup akımı içindeki bir atölye geleneği görülmektedir. Buna karşın Pompeius portresi ile karşılaştırıldığında saçlar ve zarifçe hareket ettirilen kaşlar, bütününe diline katılmaktadır.

Pompeius portresini, çoğunlukla yapıldığı gibi, Roma'daki Geç Helenistik Dönem üslubunun bir eseri olarak açıklamak doğru değildir. Onun portre üslubu ve plastik yapısı, çağdaşı olan Roma dışındaki Yunan sanatıyla en ufak bir ilgisi yoktur. Formların gelenek kökeni Roma'lıdır. Bu durum M.Ö. 60'lı yılların başkent portre sanatından ortaya çıkmıştır.

Helenistik portre sanatının büyük formlarıyla kıyaslandığında, Pompeius portresinde gerçekte Romalı olan unsurların daha az kullanıldığı görülmektedir. Güncel olana ve gözün gördüğüne takılan yavan bakış ve büyük Pompeius'un içine bakmış olduğu geleneksel küçük burjuva modelidir. Aslında portreye hiç de az olmayan Yunan etkisi de ilave olmaktadır. Çünkü portre betimlenenin doğasına uygun olması gerektiği için, her bir Roma'lı model portrenin yapmacık, Helenistik *pathosu* ile bir karşıtlık içine girmektedir. *Pathos* yeniden insansal ve ruhsal bir öz ile karşılanmamaktadır. Böylece betimlemenin içinde biraz Helenistik bir iddia bulunmaktadır. Fakat haklı olarak, bu durumun Helenistik formun çok genel bir kavramı olduğu, yaşayan bir gelenek değil; tam tersine onun bir yansıması olduğu fark edilmiştir. Bu bağlamda M.Ö. 240 - 190 yılları arasında hüküm sürmüş olan Mithradates II'nin sikke üzerindeki portresine dikkat çekilmiştir. Bu portre, konu edilen plastik üslup için geçerlidir. Roma portre sanatındaki gelişimde Philhetairos'dan Mithradates II'ye kadar olan M.Ö. III. yüzyıla ait Yunan portre sanatındaki

gelişim kendisini göstermiştir. Fakat tinsel olanın içinde geçmişin örnekleri bulunmaktadır. Özellikle Pompeius, kendisinin Roma'lı İskender olarak görülmesini istemiştir. Buna karşın sanatçı anlayış bakımından İskender'in ardıllarını betimleyen portre sanatından beslenmiştir. Bu portrelerden Ptolemaios I. ve Seleukos Nikator I 'in portreleri (Lev. XXXVIIId) bilinmektedir (Lev. XXXIIIb). İçinde aynı şekilde bir uyumsuzluğun, başka bir deyişle insan ile tanrı arasındaki bir uyumsuzluğun ortaya çıktığı bu eserlerin yanıltıcı büyüklüğü sanatçıyı cezp etmiştir. Ayrıca sanatçı, portrenin resimsel görünüş birliğini bu eserlerde gerçekleştirilmiş olarak bulmuştur. Sanatçı, Pompeius'un portresinden bunların Roma'lı karşılıklarını oluşturmuştur.

Norbanus Sorex Grubu ve maden oymacılığına dayalı üslup altında ele aldığımız portreler, Erken Dönem Hellenizm'e ait Yunanlı portre sanatıyla olan ilişkileri bakımından da birleşmektedirler ve böylelikle Cumhuriyet Dönemi portre sanatının resimsel-patetik yönüyle bir bütün oluşturmaktadırlar.

Patetik stil içinde birleşen portreler zamansal bakımdan doğrudan birbirlerini takip eden iki aşamaya ayrılmaktadırlar. Ana eseri Kopenhag'da bulunan ve M.Ö. 53/2 yılına tarihlenen Pompeius portresi, M.Ö. 50'li yılların ikinci yarısında başlamıştır (Lev. XXXVIIb-c). Venedik'te bulunan bir replika ile nakledilen bir diğer Pompeius portresi, daha eski bir aşamaya aittir (Lev. XXXVIIa). Bu aşama apaçık Claudius döneminin bir yansımasıdır ve dolayısıyla Kopenhag'da bulunan düzenlemeden türetilmeyeceği için çağdaş orijinal esere geri dönmektedir. İlerlemiş M.Ö. 40'lı yıllardan biraz daha yakın yıllar içinde yeniden bir başkomutan vardır ve popülerliğinin doruk noktasındaki dönemde, M.Ö. 61 'den sonraki yıllarda yapılmış olmalıdır. Bu bağlamda *rostrada*<sup>196</sup> bulunan ve Sezar tarafından kürsülerin yeni yerine taşınması esnasında yeniden dikilen portre, belki de bir süvari heykeli olabilir. Portrenin dönüşü de bu duruma uygunluk göstermektedir.

Portre üslubundan anlaşılan durum, bu yaklaşıma uygundur. Bu portre üslubu Norbanus Sorex daha Geç Dönem Pompeius portresin arasında durmaktadır (Lev. XXXIa,

---

<sup>196</sup> Rostra, Roma'da konuşma kürsüsü anlamına gelmektedir (Karatağ, s.352).

XXXIIa). Ardılların portresinden kaynaklanan esinlenme, saçlarda, kabarık alında ve kafanın sağ omza doğru eğiminde daha belirgin olarak tespit edilmektedir. Anlayış bakımından zayıf formlardaki kopya kuşkusuz, M.Ö. 60 yılı sonrasındaki resimsel-patetik üslup akımından yalnızca tümüyle güvensiz bir görünüş ortaya koymaktadır.

### **b. Roma Geleneği ve Erken Hellenistik Modeller**

Bilinmeyen Roma'lı bir komedi yazarına ait Vatikan'da bulunan bir oturan heykel (Lev. XXXVIIIa-b) ve yine Vatikan deposunda bulunan daha yaşlı bir adamın mermerden portresi bu grup içerisinde dikkat çekicidir. Komedi şairinin portresi, daha yakın bir dönemde cilalanmıştır veya İmparatorluk Dönemine ait M.Ö. 1. yüzyıldan gelen bir kopyadır. Kuşkusuz derecede doğru ve güvenilir bir kopyadır; bu durumu saçların işçiliği göstermektedir. Plastik unsur ve portre, Venedik'te bulunan Erken Dönem Pompeius portresinde, Claudius Dönemi kopyacıları tarafından tam olarak gizlenmeyen aynı form tasarımından yola çıkılarak üretilmişlerdir (Lev. XXXVIIa). Öyle ki bu bağlamda sıkı bir ilişkiden başka bir deyişle aynı usta ve aynı tarihten söz etmek konun özüne uygun olabilir. Tarih, aynı zamanda bu bağlantıdan bağımsız olarak da ortaya çıkmaktadır. Kopenhag'da bulunan togalı adam portresi gelişmesine devam etmiştir (Lev. XXXIVc). Hatta bu gelişme yüz kısımlarının bağımsızlaştırılması, yüz hatlarının inceltilmesi ve daha zengin bir uyumu yönünde gerçekleşmiştir. İfadedeki büyüklük ve ciddiyet yerini korumuştur<sup>197</sup>. Portre M.Ö. 60'lı yıllardan gelen Ny Carlsberg'de bulunan mezar taşı portresi (Lev. XXXIVa) ile M.Ö. 53 yılına tarihlenen daha sonraki döneme ait Pompeius portresi (Lev. XXXVIIa-b) arasındaki yolun tam da yarısında durmaktadır. Daha eski gruplarla olan sıkı bağ ayrıntılar yardımıyla, başka bir deyişle M.Ö. 80 - 60 yılları arasındaki yapılan portrelere uygun olarak saç sınır hattının yalın bir şekilde çekilmesi ya da kulakların önünde şakak üzerindeki saçlar ile kesin bir şekilde aydınlığa kavuşmaktadır<sup>198</sup>. Sağ, izleyiciye dönük portre tarafındaki şakak saç lüleleri Kopenhag ve Floransa'daki replikalarını (Lev. XXIVIIb, XXVb) hatırlatırken, sol taraftaki şakak saç lüleleri, M.Ö. 70 yılına veya sonrasına

---

<sup>197</sup> Schweitzer, s.87-89.

<sup>198</sup> Schweitzer, s.89.

tarikhlenen orijinal eserlere, örneğin Berlin'de bulunan portreye (Lev. XXVc), Tivoli kökenli Başkomutan portresine (XVIIIa-b) ve Roma sanat piyasasından gelen portreye benzemektedir (Lev. XXXId). Biraz daha kaba işçiliğe sahip bu portre her bir çizgi bakımından komedi yazarına ait porte örneği ile çok güçlü bir benzerlik gösterir (Lev. XXXVIIIa). Bu portrenin daha eski olan Pompeius portresinin ve komedi şairi portresinin ustasına çok yakın bir yerden çıkmış olması gerekmektedir. Bunlar yeniden doğuyu da kucaklamaktadırlar. Atina'da bulunan sakalsız daha yaşlı bir adamın portresinde en önemli noktalardan biri, alnın ve gözlerin tasarımı ve bakışa biraz düşünceli bir hal veren üst göz kapağı kırışığının, nadir rastlanacak biçimde vurgulanmasıdır (Lev. XXXVIIIc). Ağız bölgesinin farklı tasarımı, ağız bölgesinin ikinci plana alınışı ve sarsılmaz plastik form dili, Roma kent portresinin ilk etkilerinin görüldüğü bir Yunanlı üslup ilkesine işaret etmektedirler. Portre, bu güne kadar görüş birliğiyle Helenizm'in başlangıç evresine, daha kesin bir ifadeyle Sulla Dönemi'ne ait olarak değerlendirilmiştir. Portre ifade ve üslup, yukarıda bahsedilen Kerameikos kökenli pişmiş kil rölyef portresinin yanında sınıflandırılmaktadır ve M.Ö. son yüzyılın ilerlemiş birinci yarısına aittir. Delos'da Diadumenos'un evinde bulunmuş Romalı portresinin yüz detayına bakıldığında, sağlıklı, üçgenimsi ve iri kemikli bir yüz hattına sahip olduğu görülür (Lev. XXVIIa-b). Yüz hatları kırışksız ve geniş alınlı olup kısık gözler, sert ve dikkatli bakışları, kaşların ve gözlerin ifadesi, portredeki dikkat, huzursuzluk ve sinirliliğin de açıkça dışa yansımalarıdır<sup>199</sup>. Hatta alt yüz kısmı dahil olmak üzere Calvus'un portresi ve Traianus Dönemi kopyanın orijinali ile olan akrabalık, ayrıntılar bakımından çok benzerdir (Lev. XXIIIa-b). Aynı etki Etruria'ya da ulaşmış ve aynı döneme ait *Aringatore'nin* bronz heykeliyle kanıtlanmıştır.

Plastik yapının fizyolojik yapı içinde kurulmuş ve her Yunan portresi için karakteristik olan yasalara uygunluğu, yavaşça ortadan kalkmaktadır. Portrenin ne olması gerektiği konusundaki değişen anlayış kendisini kabul ettirmektedir. Anlayışın bütünüyle Yunanlı olmayan taraflarını içine alan betimleyici bir üslup gelişmektedir. Bu üslup, biyografik elemanı çıplak varoluşa eklemekte ve yaşlılığın yol açtığı acımasız

---

<sup>199</sup> Özgan, s.76.

değişiklikleri, insan imajının gücü ve onuruyla olan ilişkinin henüz korunduğu, sınırı aşacak biçimde izlemektedir. *Imagines maiorum* fikri bal, mumu kopyanın en son formunda, Roma'daki Helenistik portre sanatını etkilemeye başlamaktadır. Roma portre formuna doğru ilk ve belirleyici adım artık atılmıştır. Bu form bir sonraki grupta yer almaktadır.

Bu üslup akımının daha genç döneminde Kopenhag'da bulunan Pompeius'un portre ustasının dışında da başka sanatçılara ait bazı bireysel özellikler görülmektedir (Lev. XXXIIb-c). Bunlara iyi bir örnek, Thermenmuseum'daki portredir<sup>200</sup> (Lev. XXXVIa-b). Bu portrede üst dudak boyunca uzanan çukurun son derece karakteristik özellik taşıması dolayısıyla Pompeius portresini yapan ustanın atölyesinin geleneğiyle bağlantılı olduğu görülmektedir. Eğer bu eser Thermenmuseum'daki rahibin veya Ny Carlsberg Glyptothek'de bulunan portrenin yanına konursa; o zaman dışında kalan Tiberianus Dönemi formlarının oluşturduğu örtü ortadan kalkar ve İmparatorlar Dönemi'nden daha öncesi döneme ait portrelere özgü bir öz ortaya çıkar (Lev. XXXVc-d). Bu portre, bu dizi içinde en yakın döneme ait portredir. Özellikle göz tasarımı, kendinden emin bakış, keskin hatlı göz kapakları tarafından kenarları çevrelenmiş göz bebeği, kesinlikle kopyacılar için bir değişiklik değildir. Belki de ikinci Pompeius portresinden de daha gençtir. Boston'da bulunan ve M.Ö. 60 yılına ait pişmiş kil büstün (Lev. XXIIb) tarzı da Kopenhag'da bulunan mermer büstün (Lev. XXXIXa-b) bronzdan yapılmış olduğu düşünülen orijinalinde devam etmektedir. Kopenhag'da bulunan mermer eser, henüz Cumhuriyet Dönemi'ne işaret etmektedir (Lev. XXXIXa-b). Plastik yapıda, gözlerin tasarımı gibi ayrıntılarda ve bakışta daha sonraki dönem Pompeius portresinin etkisi kendisini göstermektedir. Kuşkusuz bunlar aynı zamanda pişmiş kil ve bronz ile çalışmış olan Boston'da pişmiş kil büstün ustasının daha geç dönem eserleridirler. Yunan sanatıyla kurulan diyalog, bu sanatçının eserinde yeni bir form olarak ortaya çıkmıştır. Bu formun tesadüf olarak ortaya çıkmadığı; tam tersine Yunan formu ile bir mücadele sonucunda var olduğu görülmektedir. Burada ilk kez Yunanlı yüz hatları Romalı çehreye karışmaktadır. Kişisel *ethos* ve formların güzelliği bu

---

<sup>200</sup> Schweitzer, s.89-90.

anlamda önemlidir. Münih'de bulunan Sulla'nın büstü olarak adlandırılan, orijinali Pompeius 'un portresine yakın eserlerdir (Lev. XLa-b). Aynı Şekilde ince çalışılmamış Pompeius portresinin ustasının dahil olduğu atölyenin eseri de olabilir (Lev. XXXVIIb-c). Csseli dört köşe yapı, saçların tasarımı ve üslubu, özellikle ensedeki sa tasarımı, kulağın formu ve oturuşu ve son olarak da küçük burjuva model son derece akrabadırlar. Fakat anlayış, Albinus portresinin ustasının ait olduğu ekolün ardılı olan bir üslupla hiç de az olmayan belirgin bir ilişkiye işaret etmektedir (Lev. XIXa-b). Daha Erken Dönem Pompeius portresinin resimsel zenginliği geri plana atılmıştır. Portre slubu yalnızca daha yalın değil, aynı zamanda da daha katı olmuştur. Bu durum portreyi aşağıda sözü edilecek olan katı gerçekçi portreler grubunun yakınına ve böylece de M.. 40'lı yıllara getirmektedir. Sulla portresinin bu eserlerden oluşan çevreyle olan ilişkisi daha basit olarak ortaya çıkmaktadır; çünkü bu portrenin gelenek tarihi özel bir ilişkiler örgüsüne sahiptir ve ancak bir karşıtının incelenmesiyle, başka bir ifadeyle Marius portresinin incelenmesiyle tam olarak açıklanabilir (Lev. XLIIa). Geç Hadrianus Dönemi'nden gelen orijinalin sadece serbest bir kopyası günümüze kalmıştır. Bu kopya bile doğrudan orijinal ile ilişkilendirilemez. Tam tersine bunlar arasında muhtemelen M.. 30'dan sonraki yıllarda yapılmış bir redaksiyon girmektedir. Böylece orijinal hiç de önemsiz sayılmayacak biçimde değiştirilmiş görünmektedir. Buna rağmen bu portrenin henüz yüzyıl ortasına tarihlendirilmesi gerektiği durumunu, Pompeius portresi ile tamamen uyumlu olan saçlardaki form dili kanıtlamaktadır. Saçlar münferit motifler ve yine kafatası üzerinde ve başın arkasındaki düzenleme bakımından yakın bir akrabalığa tanıklık etmektedirler. Aynı, hatta biraz daha açık ve her durumda daha fazla Romalı bir temel üzerinde gelişmiş pathos, son olarak da detaylı bir kıyaslama ile ortaya konan fizyonomik benzerlikler bu durumu desteklemektedirler. Bu yıllara ait üslup hakkında oldukça büyük portre biraz daha fazla bir Şeyler Ğretebilir. Bu bağlamda portre, rafineleşmiş toplum üzerinde böylesi Eski dönem Roma'sına ait köylü modelinin tek başına duran büyük bir taş blok gibi içinde geçmiş hayranlıkla bakılan tüm bir *pathos* ile kaplanmış olarak etki yaptığı dönemin tablosunu zenginleştirmektedir.



Sulla Dönemi portre sanatıyla olan ilişkisinin kesilmesini sağlayan, seçtikleri örneklere bakarak, başka bir deyişle M.Ö. III. yüzyıla ait Yunan portrelerine bakarak plastik portrenin ifade bakımından zengin ve aslında Romalı olan formunu yaratmış ve bu bağlamda Sorex, Thermenmuseum'daki rahip portresi, Kopenhag'daki togalı erkek, Boston'daki pişmiş kil büstün ustaları en azından etkileri bakımından bu gruptaki eserlerde de takip edilmişlerdir. Her durumda M.Ö. 70 - 50 yılları arasındaki portre sanatındaki yaratıcı yaşam, ilgi çekici sanatçı kişiliklerinde de kendisini göstermektedir. Fakat resimsel-patetik akım bu süre içindeki tek egemen üslup akımı değildir. Bunun hemen yanında plastik-idealistik stil olarak temsil edilen bir ikinci akım yer almaktadır<sup>201</sup>.

## **VI. Cicero Grubu**

### **a. Plastik – İdealistik ve Plastik – Realistik Stil**

Roma Geç Cumhuriyet Dönemi portrelerinde kişinin gerçek görünüm ve karakterine ne derece uyulduğunu, ne derece sadık kalındığını saptamak çok önemlidir. Fizyonomik hatlar ele alınırken politik ve propaganda amacının ne kadar önemli olduğunu çok iyi irdelemek, ayırt etmek ve ona göre de portre sahibinin karakterini yorumlamak gerekir. Bu konularda detaylı bilgi veren, en ünlü antik yazarlardan biri, hiç şüphesiz Roma Devleti'nin yetiştirdiği hukukçu devlet adamı, M.Ö. 63 yılının konsülü Roma'nın ünlü hatibi ve bilge yazarı Marcus Tullius Cicero'dur<sup>202</sup>.

Cicero portreleri ile ilgili olarak; günümüze ulaşmış ve adının yazılı olduğu bir porte büstünden dolayı portrelerin adlandırılmasında herhangi bir sorun yaşanmamıştır. Şimdiye kadar çok sayıda repliklerinin de ele geçmesi Cicero'nun şüphesiz ünlü bir kişi olduğunu gösterir<sup>203</sup>.

Cicero portrelerinin üç türevinden; Apsley House (Lev. XLIIb-c), Museo Chiaramonti ve Floransa (Lev. XLIa-b) ile Mantua'da bulunan (Lev. XLIIIa-b-c-d) Kapitol

---

<sup>201</sup> Schweitzer, s.90-91.

<sup>202</sup> Özgan, s.94.

<sup>203</sup> Özgan, s.96.

Müzesi'ndeki replikaların ünlü hatibi betimlediği konusu, her türlü şüpheden uzaktır. Bunlar yalnızca kapsamlı bir fizyonomik uygunluk ile birbirlerine bağlanmakla kalmamakta, kesin olarak kanıtlanabilir, bir gelenek üzerinde yapılanmaktadır. Bu kanıtı saçlar sunmaktadır. Saçların plastik yapısı münferit düzenlemelerde ne denli farklı olarak buna karşı çıksa da, lülelerin konumu ve yönlendirilmesine kadar düzenlemedeki ve çizimdeki bağlantı kendisini o denli belirgin olarak ortaya koymaktadır<sup>204</sup>. Tüm türevlerinde portrenin sağ tarafındaki saç kıyaslanabilir (Lev. XLIa, XLIIIa-b). Şakak üzerindeki lüleler, başka bir deyişle kulağın üstünde birbiri üzerine sıralanmış, orak biçiminde kavisli ve arkaya doğru yatırılmış üç adet lüle; uzunca orta lüleler ve kenardaki kısa lülelerle saç ayırım çizgisinden itibaren portreyi örten çiftli, geniş lüle yelpazesi bu bağlamda kıyaslanabilir (Lev. XLIIc). Bu türevler sağlam bir gelenek içinde yer almaktadırlar. Buna rağmen, sanıldığı gibi temel alınan tek bir orijinalin kopyacılar tarafından yapılmış türevleri değildirler. Bu üç adet gelenek kolunun her birinin ardında önemli bir portre yaratımı hissedilmektedir. En dikkat çekici biçimde saç tasarımında ortaya çıkan gelenek bağımsız olmayışının işareti değil; tam tersine Cicero portresinin üç adet orijinal düzenlemesini birbiriyle bağlayan ikonografik bir bağdır. Bu bağ daha Geç Döneme ait olan ve Antik Yunanlı portre anlayışındaki diğer iki düzenlemeye betimlenenin güvenilir biçimde yansıtılmasıyla ilişkili olduğu açıkça görülmektedir. Bu türevler çok farklı karakteriyle birbirlerinden güçlü bir şekilde ayrılmaktadırlar. Birincisi idealist (Lev. XLIIb-c); ikincisi realist ve katı (Lev. XLIa-b); üçüncüsü ise realist ve zengindir (Lev. XLIIIa). Sorun, Cumhuriyetin son on yıllık dönemlerindeki portre tarihi için hiç de az öneme sahip olmayan bu türevlerin tarihlenmesinde başlamaktadır.

Capitol Müzesi'nde sergilenen Cicero portresinde, hafif soluna döndürülmüş baş, geniş kafatasıyla, geniş ve yüksek bir entelektüel alına sahiptir. Çeneye doğru daralan etli yanaklar, yağlı çene ile son bulur. Etili dudaklar ve göz kenarındaki kuş tırnağı biçimindeki kırışıklıklar, hafif geniş ve kemerli burun, Cicero'nun fizyonomik özellikleridir. Bu portrede Cicero olgun, hatta ellili yaşların fizyonomik görüntüsüne sahiptir. Eğer bu yaş

---

<sup>204</sup> Schweitzer, s.93.

tespiti doğru ise; bu portrenin Cicero'nun yaşamı sırasında yani M.Ö. 50'li yıllarda yapıldığı sonucuna varılabilir. Bu saptama Cumhuriyet Dönemi Roma portre sanatı içinde kazanılmış tarih olup, dönemin portre anlayışı, modası ve portre stili için önemlidir<sup>205</sup>. Dönemin portre anlayışını yansıtan bu eserde Hellenistik Dönem kral ikonografisi etkilerinde yapılmış portrelerinde görülen gergin, heyecanlı, dinamik ve enerji hakimiyetindeki portre anlayışı yoktur. Bunun aksine yüz hatları kendinden emin, güven dolu ve tam konsantre ifade biçimi Grek Geç Klasik Dönem stil anlayışı ve betimleme özelliklerini yansıtmaktadır. Böylelikle Roma portre sanatında I. yüzyıl ortalarında bu modayla yeni bir anlayışın başlangıcı sayılabilecek bir eserle karşılaşmaktadır. Bu önemli değişikliğin izlerini Tivolili General portresinde de görebilmekteyiz. Bu yeni akım klasisist olarak adlandırılmış ve bunu da araştırmacılar Geç Klasik Dönemin ünlü şahsiyet ve komedi ustası Menandros portrelerinde olan bariz benzerliklerle pekiştirmeye çalışmışlardır<sup>206</sup>.

Cicero'nun portre heykellerinin dikilişi onun yaşadığı dönemlere tanıklık ettiği için, betimlenen kişinin yaşı tarihleme için birinci ipucunu verebilir. İdealleştirilen türevi, yaklaşan yaşlılığın ilk izlerini artık gizleyemeyen olgun bir erkeklik dönemini betimlemektedir. Saçların şakaklar ve alın üzerinden geriye çekilişi, alt göz kapağının hafifçe gevşemesi, gençlikteki gerginliğini kaybetmiş boyun ve yanaklarda başlayan yağ çıkıntıları, bizzat bu yanakların zengin bir şekilde modellendirilmesi bu anlamda önemlidir (Lev. XLIIb-c). Bu modellendirme, tinsel, güçlü bir bilinç içinde etkili ve kendine hakim insanların yüksek olgunluğunu göstermesi bakımından karakteristiktir. Sınırlar kırk beş ile elli beş yaşları arasında, başka bir deyişle M.Ö. 61 ile M.Ö. 51 yılı arasında olabilir. Tespit edilen yaş evresi, belki de daha aşağıdaki bir tarihe yakın olabilir. Katı-realist varyasyonda karşılaşılan yaşam evresi, bu yaş evresinden çok uzak olmayabilir. Yanakların kısımlara ayrılması aynıdır. Bu kısımlar portre formuna dolgun bir yuvarlaklık veren yaşa başlı yağ oluşumuyla hafifçe silinmiştir. Ağızın etrafındaki çizgiler keskinleşmiştir (Lev. LIIa-b). Göz kısalmıştır; hafif göz torbaları ve kaz ayakları oluşmaya başlamıştır. Bakış içine kapanmış

---

<sup>205</sup> Özgan, s.96-97.

<sup>206</sup> Özgan, s.97.

ve açıklığını kaybetmiştir. Cicero yüzyılın ortasından sonra böyle görünüyor olabilir. Buna karşı realist-zengin türev, yaşı ilerlemiş altmış yaşındaki bir erkeği, önemli bir yaşlı insan tablosunun gizlenmiş *pathosu* olmaksızın göstermektedir (Lev. XLIIIa). Hala daha dolu formların belirgin olarak kendini bildiren çöküşüne karşı gücü kırılmamış bakış ve görkemli bir şekilde inşa edilmiş yüksek ve güzel alın karşı durmaktadırlar. Bunlarda güçlü bir tinsel güç ve zengin bir tinsel dünya gelmekte olan çözülmeye karşı kendisini savunmaktadır. Ağzın çevresindeki çizgilerin gevşemesi aynı zamanda ruhun durulmasını yansıtmaktadır. Göz kapaklarının artan gerilimi aynı zamanda kendisini gerçek yaşamdan soyutlayan ve insansal-gündelik olanının üzerine yükselmeye başlayan bir bakışı güçlendirmektedir. Bu olympos'a özgü nitelikler taşıyan portrede betimlenen yaşam evresi onun hatip ve siyasetçi kimliğinden daha fazla yazar ve filozof kimliğini yansıtan yaşam evresi mümkün olduğunca Cicero'nun ölüm tarihine, başka bir deyişle M.Ö. 42 yılına, onun edebi etkisinin ve deneyim sahibi olmuş kişiliğinin en zengin biçimde ortaya çıktığı döneme tarihlenmelidir. Bu sıralama içindeki üç türevinin dikkat çekici bir açıklıkla önemli bir insanın on iki ile on beş yıllık bir zaman dilimi içindeki yaşlanma sürecini yansıttıkları yadsınamaz<sup>207</sup>. Bu durum bir tesadüf olarak kabul edilemez. Buna rağmen, türevlerinin zamansal başlangıcı güvence altına almak için de bu durum yeterli değildir. Şimdiye kadar genel olarak kabul edildiği gibi, yazıt ile güvence altına alınmış Apsley House 'da bulunan büstün orijinalinin tüm türevlerinin aslını temsil ettiği hiç bir surette kendliğinden anlaşılabilir bir durum değildir (Lev. XXXIIb-c). Her ne kadar güçlü bir şekilde hareket eden lüleler halinde kısımlara ayrılmış ve güçlü plastik bir rölyef halinde gelişmiş saçları, Augustus veya Augustus sonrası dönemle bütünleştirmek güç olsa da, daha eski realist türevlere dayanarak ortaya çıkmış olasılığı bulunan ve yaklaşık olarak erken dönem İmparatorluk Dönemi'nin klasisist üslubuna ait sonradan idealleştiren bir portrenin söz konusu olma olasılığı önden göz ardı edilmemelidir. Fakat böylesi bir kabule, türevlerin kendi aralarındaki ilişkisi yardımıyla, özellikle de Apsley House'da bulunan Cicero portresi ile (Lev. XLIIb-c) zengin varyasyon olan Kapitol Müzesi'nde Cicero portresi (Lev. XLIIIa) arasındaki ilişki yardımıyla itiraz edilmektedir. Kapitol Müzesi'nde bulunan Cicero

---

<sup>207</sup> Schweitzer, s.93-94.

portresinin (Lev. XLIIIa) boyun ve yüzün şakaklara kadar olan alt kısmının, başka bir deyişle yaşla birlikte en fazla değişen parçaların inşa edilmiş olduğu form yapısı, Apsley House'da bulunan Cicero portresinde (Lev. XLIIa-b) basit ve açıkça görülebilir biçimde, şüphe götürmeksizin orijinal olan düzenleme içinde gün yüzüne çıkmaktadır. Bunun tam tersi durum, başka bir deyişle, daha gençlik dönemine ait bir durumun ve o denli yalın, büyük ve ikna edici formülasyonun yaşlı portresinden bir tür kehanet ile yeniden kazanılmış olabileceği durumu düşünülemez. Saçların plastik işçiliği de Augustus Dönemi saç tasarımına giden süreçte daha genç bir döneme aittir<sup>208</sup> (Lev. XLIIIa). Bu durumda Apsley House'da bulunan Cicero portresi, Vatikan (Lev. XLIIIc) ve Floransa Uffuzi'de bulunan portrelerden daha eskidir (Lev. XLIIb). Bu bağlamda organik yapı Kapitol'de bulunan Cicero portresinde olduğundan daha güçlü bir şekilde hatları silinmiş olarak görünmektedir (Lev. XLIIIa). Saçın yansıtılmasındaki üsluptaki yakın akrabalık, Kopenhag'da bulunan Cicero portresi (Lev. XLId) ile Chiaromonti Müzesi'nde bulunan Cicero portresi (Lev. XLIa-b) arasında yalnızca az bir zamansal farklılığa izin vermektedir. Fakat ortada duran portre türü, gözlerin ve bakışın tasarımında aynı zamanda Kapitol Müzesi'nde bulunan Cicero portresinin öncülüdür (Lev. XLIIIa).

Cicero portrelerinin türevleri arasındaki bağımlılık ilişkisi yalnızca biyografik sırayla çelişmemekte; daha ziyade bu ilişki sıralamayı doğrulamaktadır. Diğer gözlemler bu dizinin ortaya çıkış zamanı için en azından bir alt sınır vermektedir. Cicero'nun muhtemel değerli taş oyma portreleri çoğunlukla yaşlılık portresini temel alırlar (Lev. XLIIIa). Fakat kısmen Apsley House'de bulunan Cicero portresinden de alınmış bilgiyi de ortaya koymaktadırlar (Lev. XLIIb-c). Değerli taş yontucusu Solon ve Dioskurides'in kaybolmuş; fakat XVI. ve XVII. yüzyıla ait kopyalarla günümüze ulaşmış iki adet eserinde kuşkusuz kullanılmıştır (Lev. XLIIIa). Hata bu varyasyondan portrenin kelleşmiş arka kısmı alınmıştır. O halde türev, Augustus Dönemi'nde zaten bilinmektedir. Augustus Dönemi kopyası olarak görünen ve işçilik bakımından Ara Pacis rölyefinden pek fazla uzak olmayan Kapitol Müzesi'ndeki replika da buna işaret etmektedir.

---

<sup>208</sup> Schweitzer, s.94.

## b. Klasizm

Cicero'nun en eski türevi olan portrenin, Cumhuriyet Dönemine ait olması, M.Ö. 1. yüzyıl Roma portre sanatı için, büyük bir öneme sahiptir (Lev. XLIIb-c). Apsley House'daki bu portre ile tinsel bir hazırlık olmaksızın İmparatorluk Dönemi öncesi portre plastiğinin yeni bir yönü ortaya çıkmaktadır. Daha eski dönem Hellenizme dayalı olarak Norbanus Sorex portresinden Pompeius portresine ve onun ardıllarına kadar Roma portre sanatına egemen olan patetik-hareketli, anın duyguları tahrik ettiği bir durumdan geliştirilmiş anlayış, burada betimlenmekte olanın sakin, zaman dışı ve yine üzerinde soğukluğun ve çekingenliğin bulunduğu tutumundan uzaklaşmaktadır. M.Ö. 60'lı yıllardan beri portre etkisinin temel anı haline gelmiş olan ışık ve gölge kontrastları tümüyle geri çekilmekte ve formu belirleyen, birleştirici güçlerini kaybetmektedirler. Yumuşak hareketli yüzeylerin ince resimsel etkisi son kalıntı olarak durmaktadır. Bu etki Apsley House 'daki portrenin sol tarafında iyi bir şekilde korunmuş ve böylece açıkça görülebilecek biçimde kaybolan orijinalin değerliliğinden pek de az olmayan bazı şeyler muhafaza edilmiştir<sup>209</sup> (Lev. XLIIb-c).

Maddesel olan, yine cildin ve etin yumuşaklığı da soylulaştırıcı bir parıltı içinde ortaya çıkmaktadır. Fakat Pompeius grubunun tersine güçlü bir çekingenlik daha da karakteristiktir. Duyumsal etki, sanatsal genel fikrin hiyerarşik olarak altında bir yere konarak bir tinsel ifadenin taşıyıcısı durumuna yükseltilmesi için sönümlendirilmektedir. Çünkü şimdi genel olarak form ortamın hareketli birlikteliğinden mahrum bırakılmaktadır.<sup>210</sup> Geçici, anlık imaj halinde özetlenmiş etki için değil; tam tersine kendisini her bir kısmi forma ve oradan da bütüne doğru inen bir izleme için, başka bir deyişle görünen için değil; tam tersine öz için sınırlandırılmaktadır. Tüm çizgiler, yüksek alın, yumuşak şakaklar, yukarıdan bakan gözler, hareketli ağız bağımsızlığını korumaktadır ve kendilerine ait özel bireysel yaşamlarını aldıkları bütüne ulaşmaya doğru çaba göstermektedirler. Fakat bu bütün içlerine katıldığı daha yüksek bir yasaya tabilik durumlar

---

<sup>209</sup> Schweitzer, s.94-95.

<sup>210</sup> Schweitzer, s.96.

tarafından aydınlatılmaktadır. Bu yasaya uygunluk durumları, Yunanlı oldukları gibi aynı şekilde Roma portre plastiğinde yenidirler. Bunlar dengeli proporsiyon en göze çarpıcı biçimde profil yapısında ortaya çıkmaktadırlar ve formların uyumudur. Bu portrenin tüm Helenistik bakıştan ne kadar uzaklaştığı görülmektedir. Portre ile kendisini ilan eden yeni akım, yalnızca ümit vaat eden bir klasisizm olarak adlandırılabilir. Yunanlı bir kökene sahip olabilecek bu klasisizm ile ilk kez Yunan sanatının iki armağanı Roma portre plastiğine giriş yapmaktadır. Dünya imparatorluğunun korunması ve sağlamlaştırılması için kendi içinde insansal ve tinsel ön koşulları geliştirmiş olan insanların soyu, bitmekte olan Cumhuriyet Dönemi'nde kendi portre sanatçıları bulmuştur. En eski Cicero portresinin ustası, yeni insan modeli için saf ve büyük bir form yaratan ilk kişidir. Belki de bunu tesadüfi olarak yapmamıştır. Çünkü Cicero'nun kendisi, insan ruhunun en önemli öncüsüdür. Fakat bir öncü olmaksızın Cicero portresinin yaratıcısı da olamaz. Bu yaratıcı Boston'da bulunan pişmiş kil büstün yaratıcısıdır (Lev. XXIIb). Onun daha eski Sorex-Grubu olarak tasnif edilmiş eserlerinde ve yine Pompeius Grubu olarak sınıflandırılmış daha Geç Dönem eserlerinde gelmekte olan klasisizmin ilk bildirimini ve yine insansal onurun ve insansal etiğin (*ethos*) ilk pırıltılarını göstermektedir. Bu durum Cicero portresinin tarihlendirilmesini güçlendirmektedir. Bu portrenin çok göze çarpan üslubuyla Roma dünyasının Yunan formu ile yeni ve tümüyle yeni bir üçüncü karşılaşması, Roma portre sanatı için verimli olmaya başlamaktadır. Kendi olgunluğundan yola çıkarak Roma kent sanatı artık, klasik form ve Yunanlı klasik portrenin ruhu için alıcı durumuna gelmiştir. Coşkulu görünüş yerine sakinlik, resimsel etki birliği yerine nesnel-plastik tasarım halinde formların berrak bir şekilde işlenmesi söz konusudur. Tüm bunlar Helenistik çağın ötesindeki ruhsal akrabalıkları ortaya koymaktadır. Bu ruhsal akrabalıklar Yunan Klasik Dönemi'nin tasarım dünyasında ve Platon'un portresinden Neapolis 'li Euripides portresine ve Menandros'un portresine kadar uzanan bir portreler dizisi içinde yer almaktadırlar. Birçok detay, özellikle mimiği taşıyan yüz çizgilerinin benzer ince gerginliği durmaksızın, Cicero portresini Menandros'un portresinin yanına yerleştirilmesine neden olmuştur (Lev. XLIVa-b).

Cicero portresine benzer karakter ve stilde yapılmış olduğu düşünölen Anadolu kökenli bir portre büst de, İasos Agorası'nda bulunmuş olup bugün Milas Müzesi'nde sergilenmektedir. Portrenin fizyonomik özellikleri Cicero portresi ile benzer olup portrede vurgulanan sakinlik ve sükûnet etkisi onu klasisizm etkisine yaklaştırmaktadır<sup>211</sup>. Söz konusu kıyaslama Yunanlı örnekleri karşısında Roma portre formunu kendine özgülüğü içinde anlamaya fazlasıyla hizmet edebilir. Bu durum tek başına Menandros portresindeki Helenistik *pathosun* Cicero portresinde tümüyle azaltılmış olması değildir. Diğer taraftan portre betimlemesi ve hatların yapısında tümüyle başka bir yere geçilmektedir. Uyandırılan gerilim Menandros portresinin egemen motiftir. Bu gerilim içinde yüzün tüm çizgileri bir büyük birlik halinde bir araya toplanmıştır. Bu birlik portreye kabul edilen formların seçimini düzenlemektedir. Yanakların çöküklüğü bu gerilimden etkilenmiş gibi ve bu gerilimi desteklercesine bireyselleştirilmiş ve betimlenmiştir. Buna karşın Cicero'nun portresinde hatların giderek sönümlenmiş geriliminin form yapısı üzerinde artık bir etkisi yoktur. Yüze ait kısımlar bu zorlamadan vazgeçmiş ve doğal çeşitlilikleri içine serpiilmektedirler. Yanaklar Menandros portresinde olduğundan daha zengin ve ne daha bireyseldirler. Güçlü *pathos* Menandros'un tinsel gücünü toplamaktadır ve onun dışarıya doğru etkide bulunmasını sağlamaktadır (Lev. XLIVa-b). Cicero'nun portresinde sessiz bir *pathos* yüzü biçimlendirmektedir ve onu tinsel bir gücün ikametgâhı olarak göstermektedir. Fakat M.Ö. 4. yüzyıl klasik portreleriyle kıyaslandığında Roma'lı olan unsur, tinsel bakımdan zamansal ortamın tüm benzerliklerine rağmen, belirgin olarak yükselmektedir. Tasarım, aynı şekilde Romalı olan düzlemi kendisini ifade değerlerinin görünüşte yalnızca hafif, gerçekte ise temelden değiştirilmiş anlamıyla kendisini belli etmektedir. Plastik bakış formu her iki durumda da birbirine yakın akraba olan bir formdur. Fakat Roma portre plastiği bakımından nesnel bir seyrediş yerine daha ziyade ön yargısız, konuyla ilişkili bir seyredişten söz etmek durumundadır<sup>212</sup>. Form yapısının berrak bir biçimde ardıl olarak inşa edilmesiyle plastik bakış aynı zamanda bu insan çehresinin özel yaşlılık ve olgunluk evresindeki tüm nesnel durumunu korumaktadır. Parçaların bütün ile olan ilişkileri

---

<sup>211</sup> Özgan, s.98-99.

<sup>212</sup> Schweitzer, s.96-97.



benzerdir; fakat Romalı eserde kısmi formların bağımsızlığına yapılan vurgu, onların eş değerliliğinden daha azdır.

Daha genç dönem Pompeius portresi gibi, en eski Cicero portresinin de başka bir deyişle Roma sanatının ilk klasisist portresinin de ortaya çıktığı yıllar içinde, bir karşılığı ya da yaklaşık olarak eşit öneme sahip bir karşılığı yoktur. Öncü ustanın eş zamanlı ikinci bir eseri de ispatlanamamıştır. Bu nedenle eserin etkisinin doğrudan ve uzak izlerine dikkat edilmelidir<sup>213</sup>. Diğer taraftan Palestrina kökenli ve yaşlılığın eşiğindeki bir erkeği betimleyen portre, türetilmiş olmanın tüm çizgilerini taşıyan taşra kökenli bir eserdir (Lev. XLIVc). Temel form ve fizyonomik ifade dili bakımından Geç Sulla Dönemi portre sanatının eski evrelerinden gelen bu portrenin kökeni, daha yakın dönem tasarımı ile tam olarak gizlenememiştir. Kopenhag Floransa'da bulunan modelden (Lev. XXVIb) ve Calvus Grubun'a ait Straganoff Koleksiyonu'ndaki Romalı portresinden (Lev. XXIIIb), Restio grubuna ait Vatikan'da bulunan başı örtülü portreden (Lev. XXVIIIa-b) ve yine Palestrina kökenli portreye kadar kesintisiz bir çizgi uzanmaktadır. Eyalet sanatında M.Ö. 70 yılındaki sonraki üslup değişimi, başkent sanatındaki egemen akımlarda olduğu gibi keskin bir kırılışa yol açmamıştır. Ortaya çıkış dönemi en genç form elemanları üzerinden okunmalıdır. Başka bir deyişle, başın sağlam plastik yapısı ve yüzün güzel simetrisi ve berrak proporsiyonu üzerinden okunmalıdır. Bu form elemanları Cicero portresinin doğrudan yakınında konumlandırılmasına yol açmaktadırlar (Lev. XLIIb). Portre Pompeius Grubu ile de yakından ilişkilidir; çünkü fizyonomik model söz konusu olduğundan portre, M.Ö. 50'li yılların ikinci yarısına tarihlenen Thermenmuseum'daki portrenin orijinaline göre yapılmış taşralı bir düzenleme gibidir (Lev. XXXVIa). Yüzyılın ortasına tarihlenmesi gereken bu portrenin plastik sanat açısından önemi onun sanatsal önemiyle ters orantılıdır. Portre yalnızca klasisist Cicero portresinin aynı yıllara tarihlendirilmesini güçlendirmekle yetinmemektedir. Aynı şekilde bu eser Münih'de bulunan Marius portresi olarak adlandırılan eser ile benzer özellikler taşımaktadır (Lev. XLIIa). Portrenin ve alnın formları, kaşların uzanışı, gözlerin yuvalarına yerleştirilişi kuşkusuz gözlerin tasarımı ve

---

<sup>213</sup> Schweitzer, s.97.

bakışı değil alın kırışıklarının çizimi her iki portrede tamamen aynıdır. Özellikle alının çizim her iki portrede de aynı orijinalin bir kopyası gibi görünmektedir ve dışarıdan bakılan işçilikte birbirinden farklı iki portrenin arasındaki ilişkiye damgasını vurmaktadır. Bu bağlamda en küçük kırışığa ve titrek çekilmiş hatlara kadar tüm cilt kırışıkları seçilebilmektedir.

Marius portresinin sıralama içinde eşit olmayan konumu, kökenini oluşturan eserlerin oluşturduğu grup içinde açıkça görülebilir biçimde atölyeyi bağlayıcı bir formül arayışına zorlamaktadır (Lev. XLIIa). Bu esere benzer olarak daha basit bir şekilde düzenlenmiş ve M.Ö. 1. yüzyılın ortasında yapılmış bir portre temel alınmaktadır. Bu olgunun bir önsezisi olarak geçmişte bu portreye temellendirme yapılmadan Cicero portresi adı verilmiştir. Tek başına bu köken başka özelliklerde de kendisini ortaya çıkarmaktadır<sup>214</sup>. Gelenek içinde Marius portresiyle ilişkili olarak görünen ve Sulla'nın portresi olarak adlandırılan eser, tespit edildiği üzere, Pompeius portresinin zamansal bakımdan yakını olan bir orijinale dayanmaktadır (Lev. XLa). Kulağın arkasındaki tıraşlanmış hat Marius portresinde ve Pompeius portresindeki hat ile tamamen benzerdir. Bu saç tasarımı tümüyle bu çağa uygundur. Detaylı bir izleme yapıldığında daha geç döneme ait üslup formlarıyla gerçekleştirilmiş giysi değişikliği içinden bir temel form sıyrılmaktadır. Bu temel form en eski Cicero portresinin idealist- plastik formuna olağanüstü biçimde yakın durmaktadır. Böylece üslup bakımından akraba görünüşler insanı yeniden yüzyılın ortasına tarihlenen bu önemli portrenin ortaya çıkışına götürmektedir<sup>215</sup>.

### **c. Katı Gerçekçilik**

Katı gerçekçilik akımının yoğun olarak hissedildiği portrelerin başında Cicero portreleri gelir. Bu gelişme içinde Cicero portresinin ikinci ve katı türevi yer almaktadır. (Lev. XLIa-b). Cicero portrelerinin türevleri incelendiğinde, Pompeius Grubu'nun daha Geç Dönem bir ardılı ile yapılacak kıyaslama yapılabilir. Bunlardan biri Ny Carlsberg Glyptothek içinde bulunan büst örneğidir (Lev. XXXIXa-b). Bu büst, yüzyılın ortasından

---

<sup>214</sup> Schweitzer, s.98-99.

<sup>215</sup> Schweitzer, s.99.

sonra yapılmış orijinalinin açıkça güvenilir bir kopyasıdır. Bu eser, Cicero portresinin üçüncü türeviyle olan üslupsal ilişkinin de gösterdiği gibi, muhtemelen M.Ö. 40 yılların ortasında yapılmıştır (Lev. XXXIXa-b). Resimsel form işçiliği dışında, portre üslubu, fizyonomik motiflerin seçimi ve işçiliği, vurguların az miktarda ifade dolu kenarlara, hatlara ve büyük alanlar içindeki gölge dokunuşlarına dağıtılması, Cicero portresi ile çok benzerdir (Lev. XLIIa-b). Kopenhag'daki büst, bireysel detayların gevşetilmesi bakımından bu eseri aşmaktadır. Dolayısıyla Cicero portresinin katı ile zengin türevi arasında orta bir konumda yer almaktadır. Bu durum ilk türevini M.Ö. 40'lı yılların başına yükseltmektedir. Bu konumda Kapitol Müzesi'nde bulunan büst de, başka bir deyişle Sala delle Colombe zamansal olarak tespit edilebilir (Lev. XLVa-b). Plastik detayların vurgulayıcı keskinliği ve sağlamlığı; form yapısının görece yalınlığı; anlayışın çekingen gerçekçiliği bakımından aynı seviyededir ve bu yüzden M.Ö. 40'lı yılların ortasından daha aşağılara indirilemez. Bu portrenin yaratıcısı kuşkusuz, Cicero portresinin ustası ile kıyaslanamaz (Lev. XLIIa-b). Yüzyılın ortasından hemen önceki döneme ait Ny Carlsberg Glyptothek'de bulunan portre ile (Lev. XXXVd) ve M.Ö. yılların başına tarihlenen orijinal ve yine Thermen Museum'daki M.Ö. 60 yılına tarihlenen rahip portresi bu anlamda önemlidir (Lev. XXXVc). Formların yumuşak belirsizliği kaybolmakta; resimsel-patetik akımın Pompeius zamanına kadar yükselen resimsel örtüsü yırtılmakta ve tasarlanmış kısmi formlar nesnel olanın yeni bir kesinliğiyle toplanmaktadır. Kopenhag'daki büst ile üslup devam etmektedir (Lev. XLVIa). Eserin üslup özelliği, muhtemelen Tiberianus Dönemi kopyacılarının sert ve farklılık göstermeyen yüzey tasarımıyla biçimsel olarak örtülmektedir. Aynı temel form, belirli yüz hatlarının aynı çizimi, özellikle de daha yakın dönem portrede kaşların, kaş çıkıntılarının ve gözlerin biçimsel olarak kopya edilmiş tasarımı, bu bağlamda en fazla dikkat çekici unsur olarak göz kapağını ve aynı şekilde eş merkezli olarak düzenlenmiş gözaltı torbasını birinden ayıran keskin ve alt göz kapağı kenarına paralel giden kırışık, sıkı bir ilişkinin hüküm sürdüğünü ispat etmektedir. Bakışı yeniden düzenleyen, sınırlayan ve ona ağırlık kazandıran bu karakteristik ifade formülünün kullanılması, gelenek ya da bir atölye ilişkisini göstermektedir. Ancak plastik üslup National Müzesi'nde bulunan portre

örneğinde olduğu gibi belirgin şekilde biçimsel ve zamansal ilişki ile çelişmektedir<sup>216</sup> (Lev. XLVIa).

#### **d. Zengin Gerçekçilik**

Cicero portresinin üçüncü türevi, zamansal olarak ve karakter bakımından çeşitliliği birden fazla replikalarla bilinmektedir (Lev. XLIIIa). Kapitol Müzesi'ndeki portre, (Lev. XLVIc) söylenmiş olduğu gibi Orta Augustus Dönemi'nden kaynaklanırken, Floransa'da bulunan kopya (Lev. XLVIId) saçlardaki mermer işçiliği bakımından Geç Flavius Dönemi'nde yapılmış ve yine Mantua'da bulunan replika M.Ö. II. yüzyıla ait görünmektedir<sup>217</sup>. Sanatsal önemi ve form dilindeki birlik sayesinde öne çıkan Kapitol Müzesi'ndeki portre, orijinali en fazla anlatan eserdir (Lev. XLIIIa). Gücü her bir kısmı formu delip geçen ve bu ikna edici bütünlük içinde orijinalde de olduğu varsayılması gereken ifade burada yansımaları bulmuştur. Orijinalin gerçekçi çizgilerinin hafifçe zayıflatılmış olduğu idealize edici çizgilerin vurgulandığı görülmektedir. Geleneğin kollarına toplu bir bakış için Münih Glyptothek'inde bulunan eş zamanlı ortaya çıkmış ve kuşkusuz tümüyle eşit bir değerde olmayan portre bir yardım sunabilir (Lev. XLVIIIa-b). Bu portrede güçlü plastik yapı zengin gerçekçilikle bir araya gelmiştir. Cicero'nun yaşlılık dönemini gösteren bu portrenin büyük bir olasılıkla onun ölüm yılına yakın bir yıla tarihlendirilebileceği belirtilmiştir. Üslup, M.Ö. 40 yılından biraz daha erken bir tarihi göstermektedir. Braccio Nuovo'da bulunan portre, Geç Cumhuriyet Dönemi portresine göre yapılmış bir kopyadır (Lev. XLIIIc). Burada yine Cicero'nun en Geç Dönem portresi söz konusudur. Adı geçen eser bu portrenin yanında yer almaktadır ve orijinal eser kuşkusuz Cicero portresi ile daha yakından ilişkilidir. Kısa ve yassı, güçlü bir şekilde bükülmüş saç lüleleri antik olarak korunmuş ön kafadaki alını, tümüyle benzer bir düzenleme halinde çevrelemektedir. Hatta ince, alının ortasına doğru taranmış ve sola yatırılmış saç demeti yeniden ortaya çıkmaktadır. Benzer çukurlukları ile yüksek ve berrak biçimde biçimlendirilmiş egemen alın, plastik etkiyi yaratan kaşlar ve onların çevresi, etli yanaklar,

---

<sup>216</sup> Schweitzer, s.99-100.

<sup>217</sup> Schweitzer, s.101.

yanaklardan çifte gerdana doğru sarkan ve çene kemiğini örten ve onun doğrusal çizgisini kesintiye uğratan yağ oluşumları tüm bunlar her zaman yeni uygunlukları ortaya çıkarmaktadır. Fakat her şeyden önce başın muazzam hacmini dolduran, parçalara ayıran ve onu dile getiren aynı plastik kuvvet her iki portreyi birbiriyle ilişkilendirmektedir. Bu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda, her iki portre aynı ustanın eserleri olabilir<sup>218</sup>.

Cn. Domitus Ahenobarbus'un M.Ö. 42-40 yıllarında arasında basılmış altın sikkeleri üzerindeki portresiyle büyük benzerlik gösteren Braccio Nuovo'nun portresi, birçok kez Brutus'un ve Antonius'un Başkomutan portresiyle ilişkilendirilmiştir (Lev. XLIII d).. Bu portreler, M.Ö. 40 yılına açılan bir atölyenin portresiyle benzerlik gösteren üç başka portre ile tamamlanmaktadır. Milano'da bulunan etkileyici; fakat aynı incelikle çalışılmamış portre (Lev. XLIII d), Domitius Ahenobarbus 'un portresi olarak adlandırılan portre (Lev. XLIV c) ve yaşlı Cicero portresinin (Lev. XLIII b) göz tasarımı ve bakışıyla birleştirmektedir. Yumuşak ve uzun çekilmiş saç lüleleri olarak kelleşmiş kafatasının yan kısımlarında bulunan ve kulakların arkasına doğru geriye yatırılmış saçlar, burada daha kısa tutularak, Münih'de bulunan muhteşem portrenin aynı biçimde yumuşak yaşlılık dönemi saçlarında olduğu gibi yeniden karşımıza çıkmaktadır (Lev. XLVII a-b). Bu portre, fark edildiği gibi, orijinal Cicero portresinin üslubunu asıl ton zenginliği içinde kendi replikalarından daha saf bir biçimde korumaktadır. Bu portrenin karakteristik sanatı da gözlerin ve göz torbalarının altındaki yanak bölgesinin çizimi gibi çok sayıdaki ayrıntıda bulunmaktadır.<sup>219</sup>.

Gelenek orijinale bakışı nerede serbest bırakmış ise, orada Roma portre sanatının şaheserleri ortaya çıkmıştır. Azalan bedensel emniyetin tinsel emniyet ile ikâmet edildiği bir yaşın başlangıç dönemine ait zenginlik içinde betimlenen Cicero portresi (Lev. XLVI c), buruşmuş alın, biçimsiz olarak gevşemiş ağız ve keskin bakan, Münih'deki yaşlı adam portresi önemlidir (Lev. XLVII a-b). Katı gerçekçilik akımının etkisi, portredeki en önemsiz yüz hattının, büyük olarak görülen, fiziksel kuvvetler tarafından doldurulmuş,

---

<sup>218</sup> Schweitzer, s.101.

<sup>219</sup> Schweitzer, s.102.

insan kafasının tümüyle organik tasarımından geliştirilmiş plastik bir form olması durumuna dayanmaktadır. Diğer taraftan Grekler'in klasik portre sanatını örnek alan nesnel, zaman dışı, dramatize etmeyen ve nötr bir form söz konusudur. Bu form aslında Romalı çizgiler taşıyan gerçekçi bir portre üslubunun yayılmasına olanak sağlamıştır. M.Ö. 40 yılında eski Roma'ya ait biyografik gerçekçiliğin güçlü bir şekilde yeniden hayat buluşu söz konusudur. Bu gerçekçilik ilk kez Restio Grubuna ait portrelerde görülmektedir. Kuşkusuz bu durum artık tümüyle farklı bir düzlemde devam etmektedir. Roma portre plastiğinin bu benzer portrelerle temsil edilen evreleri arasında, Roma portre sanatı için önemli sonuçlar doğuran Roma'ya özgü bir plastik formun kazanılmasını sağlamaktadır<sup>220</sup>. Bu form varlığını yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren yaygınlaşmaya başlayan klasist üslup akımına borçludur.

Roma portre sanatında önemli yer tutan bir diğer portre örneklerini Caesar tasvirlerinde görülebilmektedir. Ele geçen çok sayıdaki Caesar portrelerinin en erkeni sikke betimlemelerinin yardımıyla tespit edilen Tusculum portresidir (Lev. La-b-c). Portrede gerçek fizyonomik özellikler hâkim vaziyettedir. İlk göze çarpan özellik, Caesar'ın oldukça zayıf görüldüğüdür. Uzun kırışıklı boyun, hafif tebessüm içeren dudaklarla çevrilmiş ağız, görülen mimiklerdir. Dikkatle bakıldığında yüzde sakin, akılcı ve gerçekçi bir izlenim hâkimdir. Portre için söylenen bu ifadeden, Antik Dönem de bahsedilmiştir. Cicero ve Sallus gibi yazarlar tarafından İdeal Devlet Adamı olarak nitelendirilmiştir<sup>221</sup>. Tusculum Caesar kökenli Ceasar ölçütlerinde olan bir başka portre de 20. yüzyılın başlarında İzmir'de satın alınarak yurt dışına götürülen portredir (Lev. Lla). Henüz bir repliğinin bulunmamasına ve diğer Caesar portreleri ile farklılıklar göstermesine rağmen Caesar portresi olarak yorumlanmaktadır.

Caesar'ın bir başka portresi de Vatikan'da olup, Caesar'ın ölümünden sonra Augustus zamanında yapılmıştır (Lev. Lib). Zengin saç şekli, çatılmış kaşlar, hareketli ve

---

<sup>220</sup> Schweitzer, s.103.

<sup>221</sup> Özgan, s.110-111.

etli yüz hatları diktatörün Tusculum buluntusundan çok farklı görünümünü yansıtmaktadır<sup>222</sup>.

---

<sup>222</sup> Özgan, s.113.

## SONUÇ

Portre sanatının oluşumu incelendiğinde, kökeninde dini inanışların ve ritüellerin büyük bir etkisinin olduğu söylenebilir. Bu nedenle antik dönem portreciliği toplumsal hayatlarında, dinin egemen bir unsur olarak ön plana çıktığı uygarlıklarda gelişme olanağı bulmuştur<sup>223</sup>.

Portrenin ortaya çıkış noktası incelendiğinde, en erken oluşumunu avcı-toplayıcı toplumlarda görmek mümkündür. Ancak burada tam anlamıyla bir portre fikrinin oluştuğunun söylenmesi yanlış olur. Çünkü buradaki temel amaç ölen kişinin ruhunu tekrar yaşatmaktır.<sup>224</sup> Ölen kişiye duydukları saygı çerçevesinde kafataslarını koruma geleneğinin bu ilkel toplumlarda sık karşılaşılan bir durum olduğu görülmektedir. Dolayısıyla en ilkel toplumlarda bile portre anlayışının var olduğunu kanıtlamaktadır.

Portre, Roma'nın kültürel birikimindeki gelişmeleri gösterdiği en önemli sanat dallarından biridir. Portre genel anlamı ile düşünüldüğünde bir bireyi, toplumdaki diğer bireylerden ayıran en önemli betimleme biçimidir. Portre, bu anlamda tasvir edilen kişiyi toplumun diğer bireylerinden ayıran yönünü ortaya koymaktadır. Bu yön ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasi etki içerisinde değerlendirilebilir.

Kökeninde Roma ölü gömme geleneklerinin yanı sıra Hellenistik ve Etrüsk etkisi olan Roma portreciliği Cumhuriyet Dönemi ile birlikte Roma forumları gibi kalabalık kamu alanlarında, sütunların üzerinde ya da kaidelerinde yükseltilerek toplu anma duygusu ortaya çıkarılmıştır<sup>225</sup>. Portreciliğin bu dönemde ilerlemesine katkı sağlayan en önemli etmen Atalar Kültü'dür. Çünkü Atalar Kültü, Cumhuriyet Dönemi portreciliğinin ortaya çıkış nedeni olarak gösterilebilir<sup>226</sup>. Dönemin edebi kayıtları incelendiğinde, atalarının davranışları ve geleneklerinin Romalılar için büyük bir önem taşıdığı görülmektedir<sup>227</sup>.

---

<sup>223</sup> Hinks, s.9.

<sup>224</sup> Breckenridge, s.39.

<sup>225</sup> Kleiner, s.7-8.

<sup>226</sup> Breckenridge, s.160.

<sup>227</sup> Plinius, 35. 6-7.



Yine bu dönemde, Roma soylularının evleri incelendiğinde atalarının suretleri ile karşılaştığı bilinmektedir<sup>228</sup>. Atalarını gösteren bu resimler, genç erkeklerin atalarına öykünmesi için önemli bir sebeptir ve böylelikle bu suretler portre sanatının ilerlemesinde azımsanmayacak derecede katkı sağlamıştır.

Gelişimine Etrüsk kültürü ve Ataları'nın masklarının büyük bir katkısı olan Roma portreciliği, Grek kültürü ile kaynaşması ile birlikte bu katkıyı daha da arttırmıştır. Özellikle Hellenistik Dönem'in kültürel birikimi bu anlamda göz ardı edilemez. Roma portreciliği, Grek kültürünün izlerini taşısa da ilerleyen dönemlerde kendine özgü bir stil geliştirerek daha realistlik özellikler taşımaktadır.

Roma portreciliği birçok üslubun etkisinde kalarak eklektik bir biçim benimsemiştir. M.Ö. 4. yüzyıla tarihlenen Brütüs heykeli eklektizmin görüldüğü ilk eser olarak kabul edildiğinden önemlidir. Heykelde kübik yüz yapısı, çıkıntılı tasvir edilen elmacık kemikleri, derin yüz çukuru, yüksek alnı ve kemerli burnu fizyolojik özellikleridir. Boyut itibarıyla kolossal boyutlarda olan bu eser, Etrüsk geleneğinde sadece tanrı ve tanrıçaların betimlendiği düşünüldüğünde yenilik olarak kabul edilmektedir. Brütüs heykeli Roma, Yunan ve Etrüsk geleneğini bir arada yansıtmaması nedeniyle eklektik bir stil yansıtmaktadır.

Roma portreciliği için özellikle Geç Cumhuriyet Dönemi'nde veristik olarak adlandırılan gerçekçilik stilinin ön plana çıktığı söylenebilir. Kökeninde Etrüsk portreleri ve Roma öncesi merkezi İtalya yerleşimleri yatmaktadır. Orta İtalic üslup olarak adlandırılan veristik stil, Roma portrelerinde oldukça baskın bir stildir ve bu stilde ele alınmış portrelerde her türlü detayı görmek mümkündür<sup>229</sup>. Orta İtalic portrelerde, genellikle karanlık ve durgun ifadeli, frontal cepheli, duyguların çok açık bir şekilde gösterilmemesi anlayışı vardır. Bu portre üslubunda bütün vurgunun yüz üzerinde toplandığı gözlemlenmektedir. Özellikle portrede, vurgu alanının değiştiğini, yüz hatlarında bulunan kırışıklıkların, benlerin, dudak kıvrımlarının ve kulak biçimlerinin daha ayrıntılı ve

---

<sup>228</sup> Zadox-Jitta, s.84.

<sup>229</sup> Jackson, s.32.

izleyiciye daha net bir şekilde aktarıldığı söylenebilir. Dolayısıyla portrecilikte ana vurgu dramatik hareketler ve ruhsal durumun ifadesi ile sağlanmıştır. M.Ö. 3. ve 1. yüzyılda Etrüsklü bronz ustalarının gerçekçi olarak adlandırılacak portreleri gerçekçi üslup içinde değerlendirilebilir. Portrecilikte gerçekçilik anlayışı, Roma geleneği olmasının yanı sıra, Etrüsk ve Hellenistik kaynaklı da olduğu görülür. Bu anlamda söz konusu üslup özelliklerini taşıyan önemli bir örnek Etrüsk bölgesinde ele geçen *Arringatore* adıyla bilinen hatip heykelidir. Roma Cumhuriyet Dönemi portre sanatı oluşum safhasında birçok kültürün etkisinde kalmış, başlangıç aşamasında diğer kültürlerin izlerini taşıyan Roma portreleri sonraları özellikle Geç Cumhuriyet Dönemi ile birlikte farklı bir stil oluşturmuştur.

## KAYNAKÇA

- ATLAN, S. **Roma Tarihi'nin Ana Hatları (I. Kısım Cumhuriyet Devri)**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1970.
- BERRY, D.-WERO, J.L.F. "Accuracy in Face Perception: A view from Ecological Psychology", **Journal of Personality**, Volume 61, Issue 4, 1993, s.497-520.
- BOARDMAN, J. **Yunan Heykeli Arkaik Dönem**, Çev. Yaşar Ersoy, Homer Kitabevi, İstanbul, 2001.
- BOARDMAN, J. **Yunan Heykeli Klasik Dönem**, Çev. Gürkan Erkin, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005.
- BOASTROM, A. **Encyclopedia Of Sculpture The Essential Reference To One Of The Humanity's Most Enduring Art Form**, Routledge, 2002.
- BRECKENRIDGE, J.D. **Likeness: A Conceptual History Of Ancient Portraiture**, Northwestern University Press, 1968.
- BRENDEL, O. **Etruscan Arts**, Harmondsworth, 1978.
- BRILLANT, R. "Gesture and Rank in Roman Art", **Memories Of Connecticut Academy Of Arts and Sciences 14**, 1963, s.26-27.
- CROWDUS, G. "Dramatizing Issues That Historians Don't Adress", **Cineaste**, Vol 30, Issue 2, s.12-23.
- DEMİRCİOĞLU, H. **Roma Tarihi I. Cilt**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, İstanbul, 2002.
- DILLON, S. **Ancient Greek Portrait Sculpture: Contains, Subject and Styles**, Cambridge University Press, New York, 2006.

- FISCHER, M. "Portrait and Masks, Signifiens Of The Face In The Classical Antiquity", **Assaf Studies in Art History** 6, 2001, s.31-62.
- FORSYTHE, G. **A Critical History Of Early Rome: From Prehistory To The First Punic War**, University Of California Press, California, 2005.
- FOX, R.L. **Alexender The Great**, Penguin Books, 1973.
- GATES, C. **The Archaeology Of Urban Life In The Ancient Near East and Egypt, Greece and Rome**, New York, 2003.
- GIULIONI, G.L. "Individuum und Ideal: Antikie Bildniskunst", **In Bilder Menschen In Der Kunst Des Abendlandes**, 41 ff, Exhibition Catalogue, Berlin, 1980.
- HARRISON, E.B. "Portrait Sculpture", **The Athenian Agora**, Vol. 1, 1953, s.84-86.
- HEISINGER, U. "Portrait Sculpture", **ANRW I**, Berlin, 1973, s.805-825.
- HINKS, H.R.P. **Greek and Roman Portrait Sculpture**, British Museum Publicition, 6. Baskı, Londra, 1976.
- HOLSCHER, T. "Die Aufstellung Des Perikles-Bildnisses und Ihre Bedeutung", **WürzJbb**, N.F. 1, 1975, s.187-191.
- İNAN, J. **Side'nin Roma Devri Heykeltıraşlığı**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1975.
- JACKSON, D. "Verism and Ancestral Portrait", **Greece and Rome**, Vol. 34, No. 1, Cambridge University Press, s.32-47.
- KARATAĞ, M. **Klasik Arkeoloji Sözlüğü**, Genesis Kitap, Ankara, 2011.
- KEESLING C. M. **The Votive Statues Of The Athenian Acropolis**, Cambridge University Press, 2003.

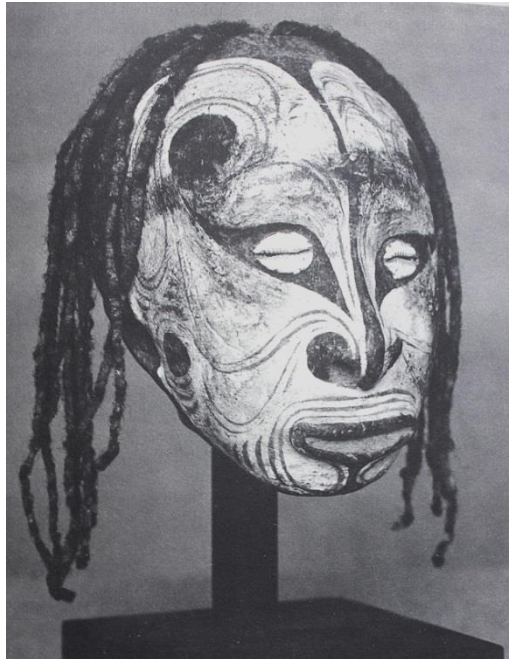
- KLEINER, D.E.E. **Roman Sculpture**, Yale Publications, 1992.
- KOPARAL, T. **Smyrna Agorası'nda Ele Geçen Roma Devri Portreleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2007.
- LIDDEL, H.G. **An Intermediate Greek-English Lexion**, Oxford, 1884.
- MAUSS, M. "A Category Of The Human Mind: The Notion Of The Person; The Notion Of The Self", in M. Carrithers, S. Collins, S. Lukes (eds), **The Category Of The Person**, Cambridge, 1985, s.1-25.
- METZLER, M.D. "Portrait und Gesellschaft: Über Die Entstehung Griechischen Portrats in der Klassik", **Reviewed by L. Scheider**, Münster, 1971, s.213-222.
- NEDONCELLE, M. "Prosopon et Persona Dans l'antiquitee Classique", **Revedes Sciences Religieuses**, 1948, s.277-279.
- ODYSSEIA, H. **Odysseia**, 10. Baskı, Çev. Azra Erhat-A. Kadir, Can Yayınları, 1998.
- OWENS E.J. **Yunan ve Roma Dünyasında Kent**, Çev. Canan Bilsel, Homer Kitabevi, İstanbul, 2000.
- ÖZGAN, R. **Roma Portre Sanatı I**, Ege Yayınları, İstanbul, 2013.
- PLINIUS, **Naturalis Historia**, ed. H. R. Racham (Loep), London, 1949.
- POLYBIUS, **Histories**, <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0234>.
- RICHARDSON, E.H. "The Etruscan Origins Of Early Roman Sculpture", **Memories Of The American Academy in Roma**, Vol. 21, 1953, s.75-124.
- RICHMOND, I.A. **Arkeology and After The Life in Pagan and Christian Imagery**, Oxford, 1950.

- RICHTER, G. **Kouroi**, Arkaik and Greek Youths, London, 1960.
- SCHWEITZER, B. **Die Bildniskunst Der Römischen Republic**, 1948.
- SMITH, R.R.R. “Greeks, Foreigners and Roman Republican Portraits”, **JRS 71**, 1981, s.24-38.
- SMITH, R.R.R. **Hellenistik Heykel**, Homer Yayınevi, 1. Basım, İstanbul, 2002.
- TEKİN, O. **Hellen ve Roma Tarihi**, Anadolu Üniversitesi Yayını, Eskişehir, 2011.
- THOMPSON, G. **Eski Yunan Toplumunu üzerine İncelemeler**, Çev. Celal Üster, Ege Yayınları, İstanbul, 1985.
- TOMOVIC, M. **Roman Sculpture In Upper Moesia**, Archaeological Institute, Beograd, 1993.
- WALKER, S. **Greek and Roman Portraits**, British Museum Press, 1995, London.
- WHEELER, M. **Roma Sanatı ve Mimarlığı**, Çev. Zeynep Koçel Erdem, Homer Kitabevi, İstanbul, 1997.
- WILES, D. **Greek Theatre Performance**, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- WOOD, S. **Roman Portrait Sculpture 217-260 A.D.**, Deutsches Archäologisches Institut, 1986.
- ZADOX, A.M. – JITTA, **Ancestral Portrait in Rome and The Art Of The Last Century Of The Republic**, Amsterdam, 1932.
- ZANKER, P. **The Mask Of Socrates: The Image Of The Intellectual in Antiquity**, Berkeley and Los Angeles, 1995.

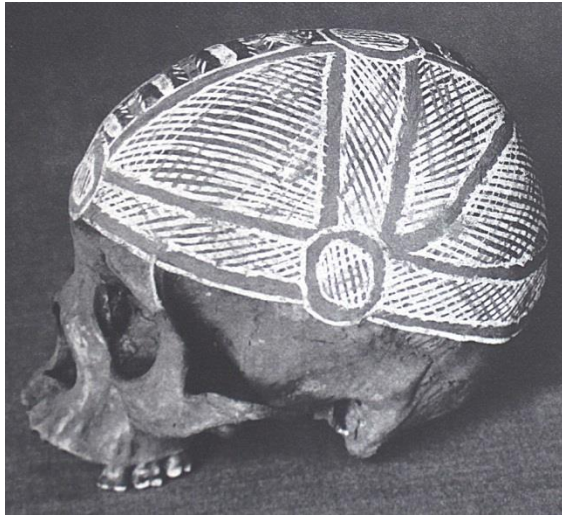
**LEVHA LİSTESİ**



a



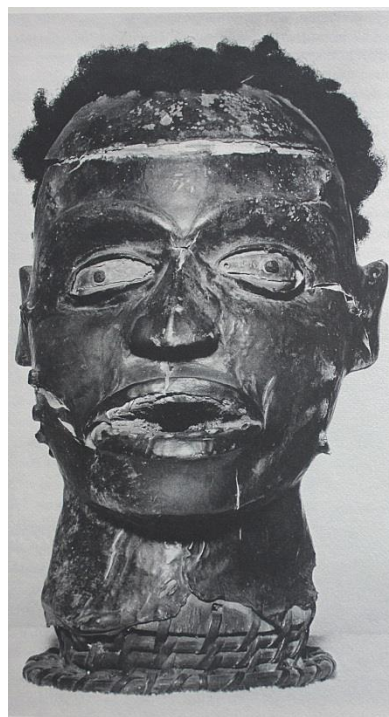
b



a

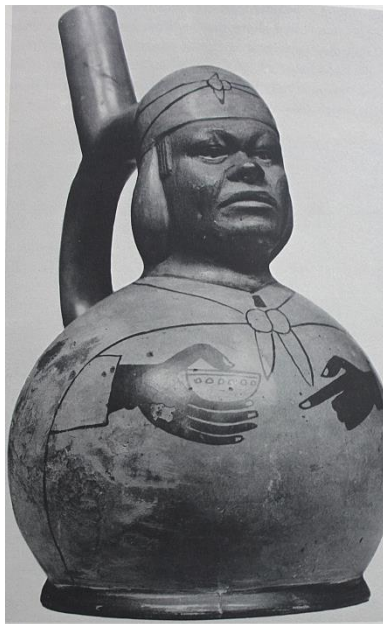


c



b





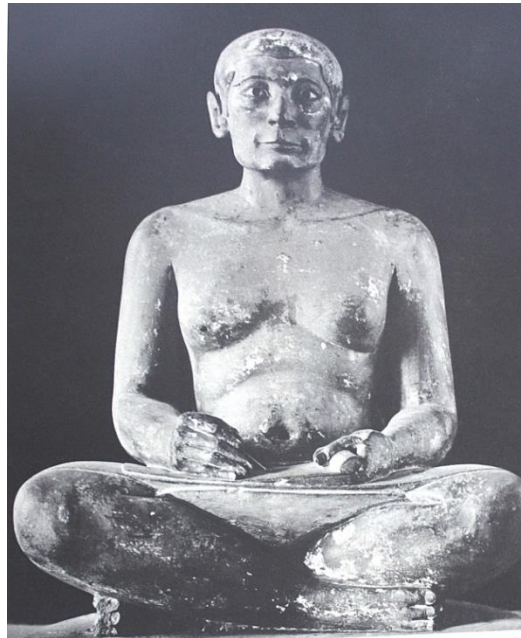
a



b



a



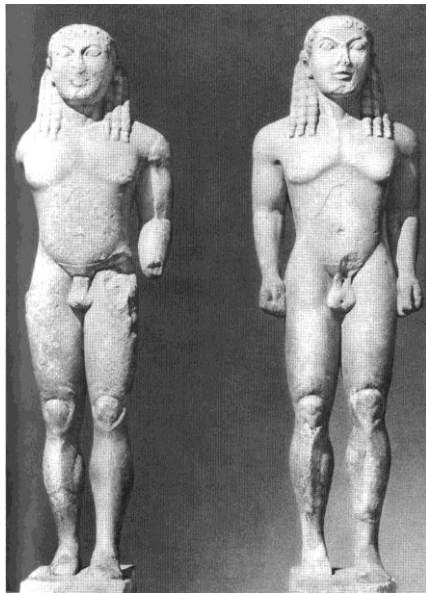
b



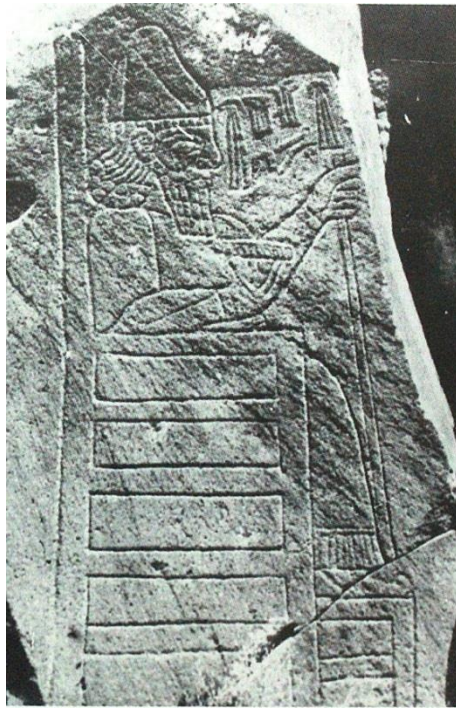
a



b



a

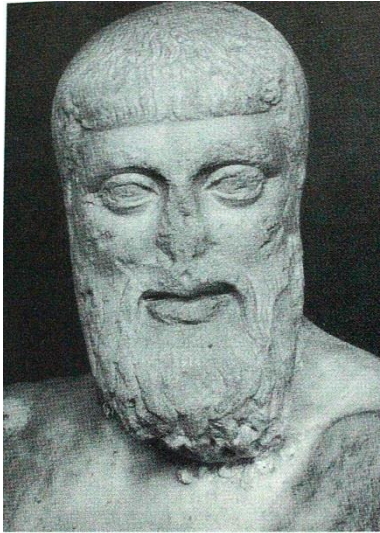


b

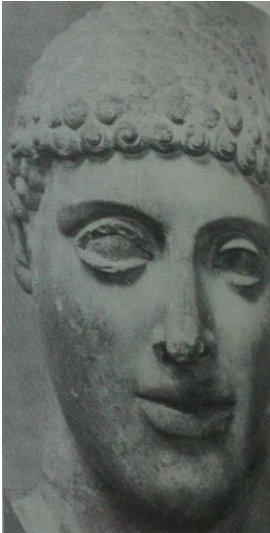




a



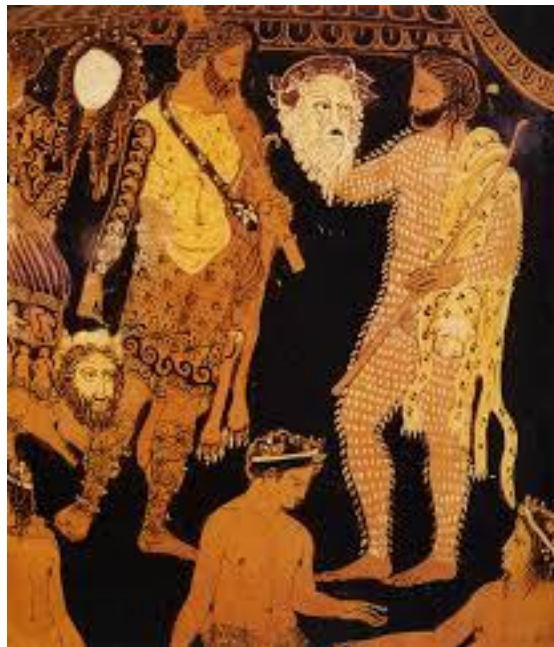
b



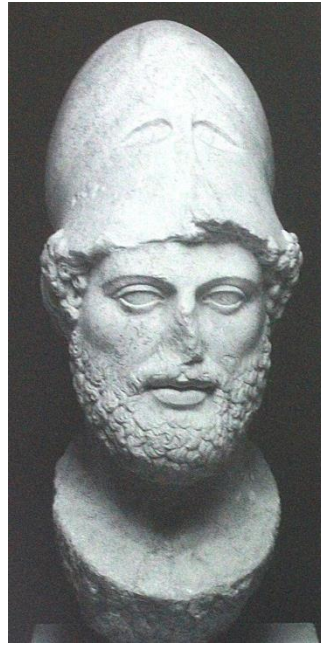
c



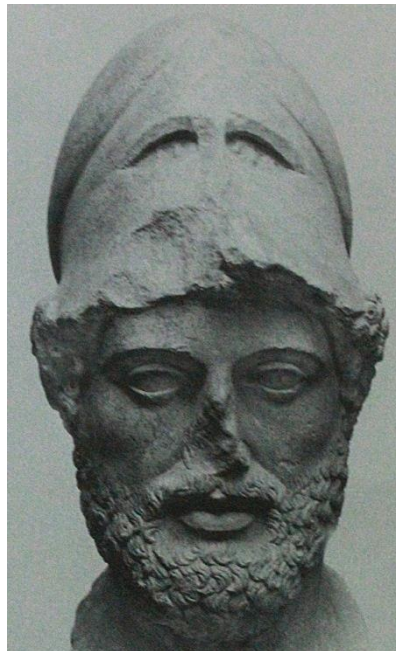
a



b

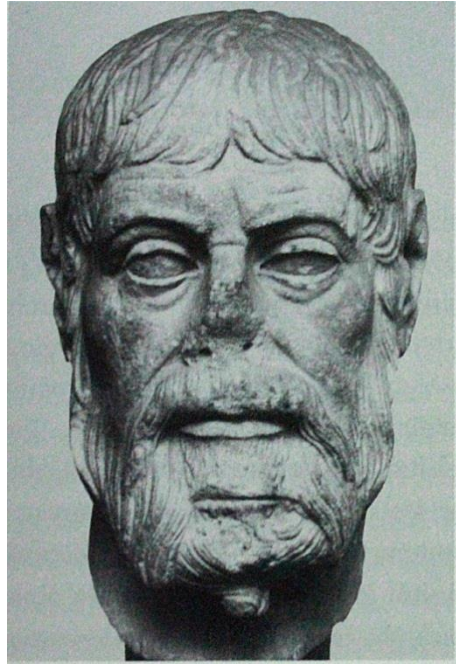


a

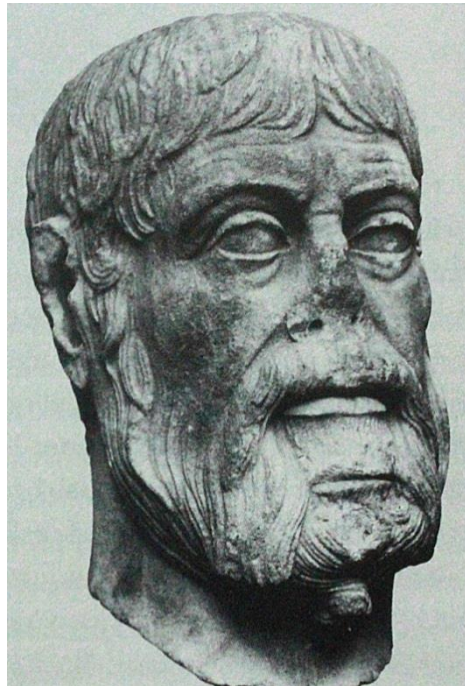


b



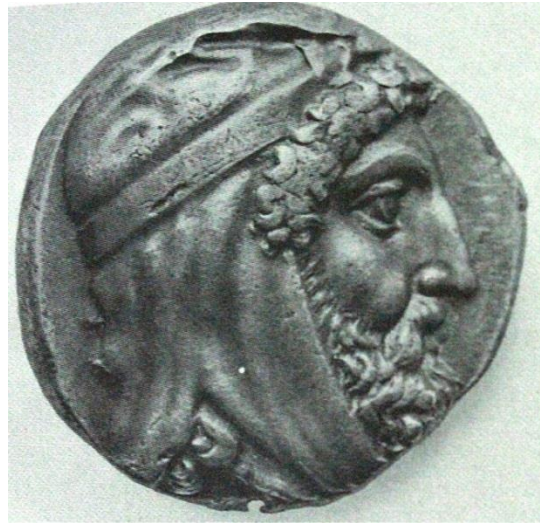


a

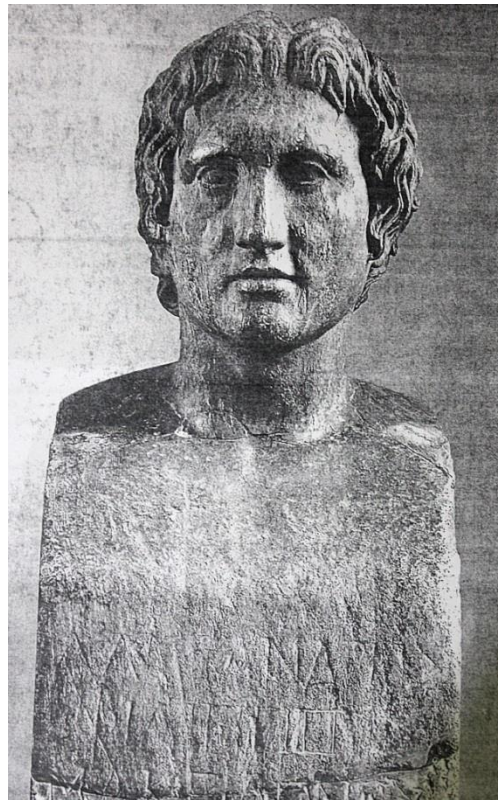


b

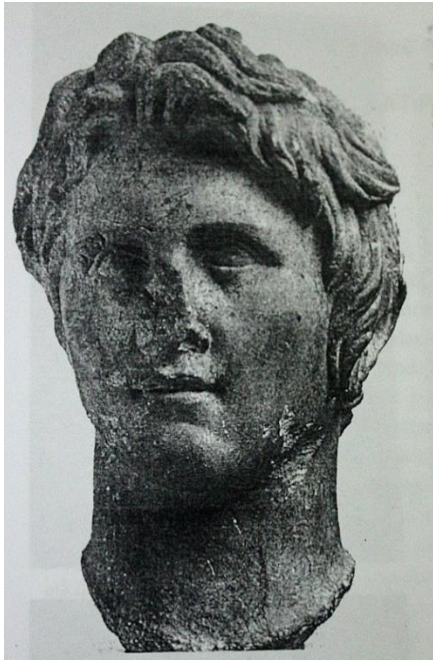




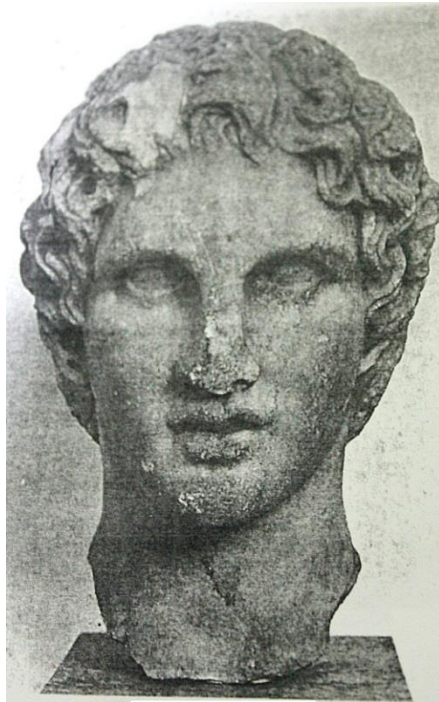
a



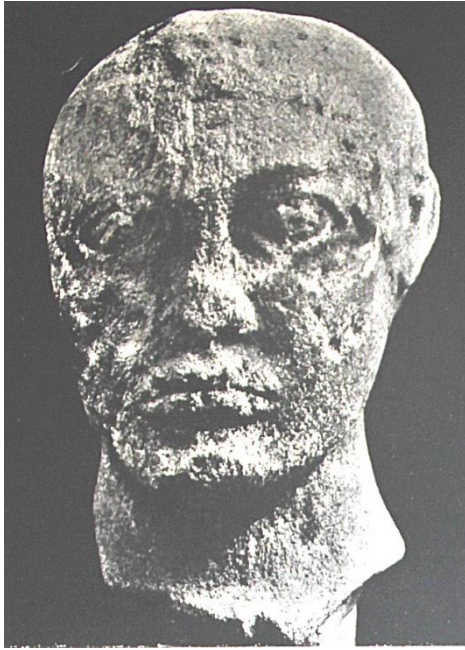
b



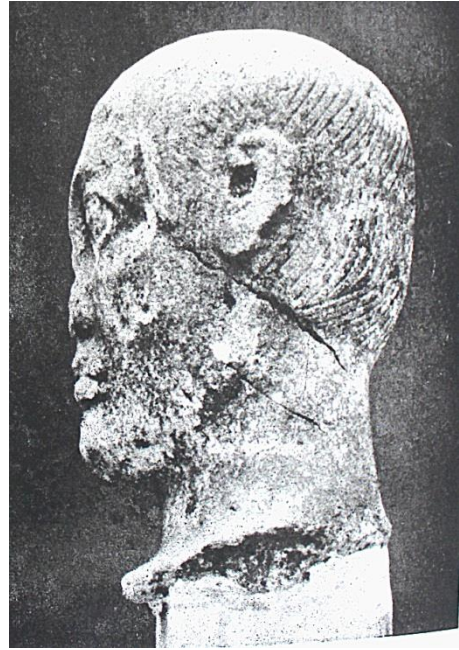
a



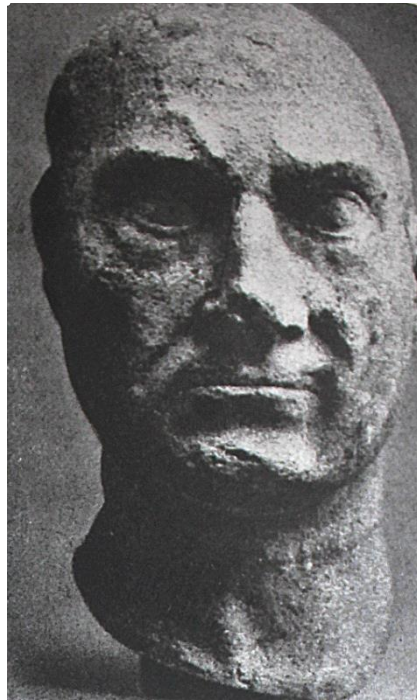
b



a

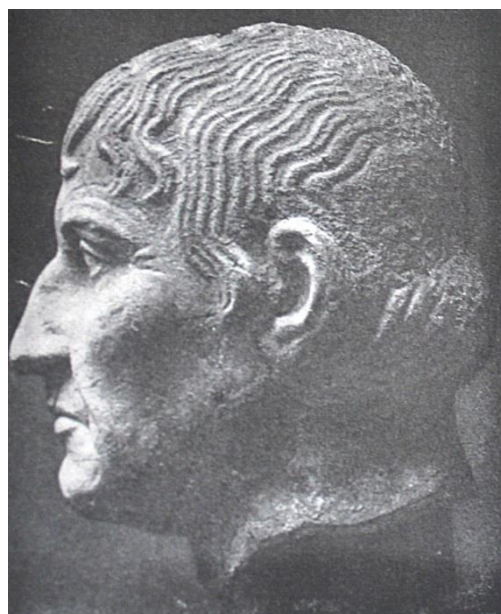


b

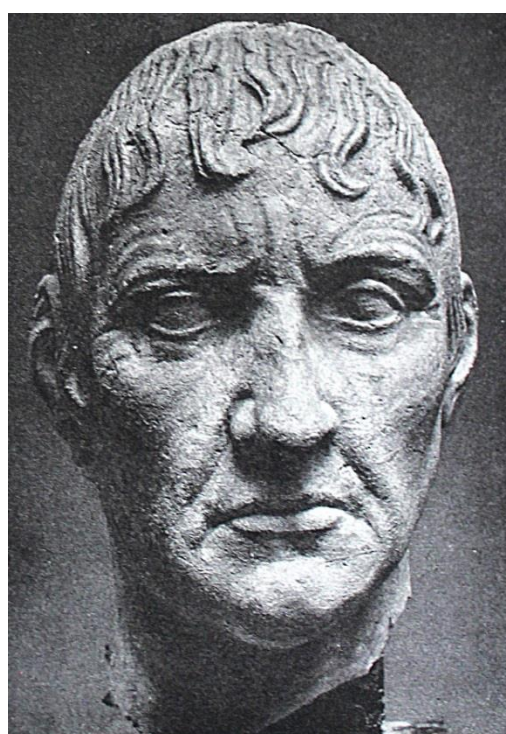


c





a



b



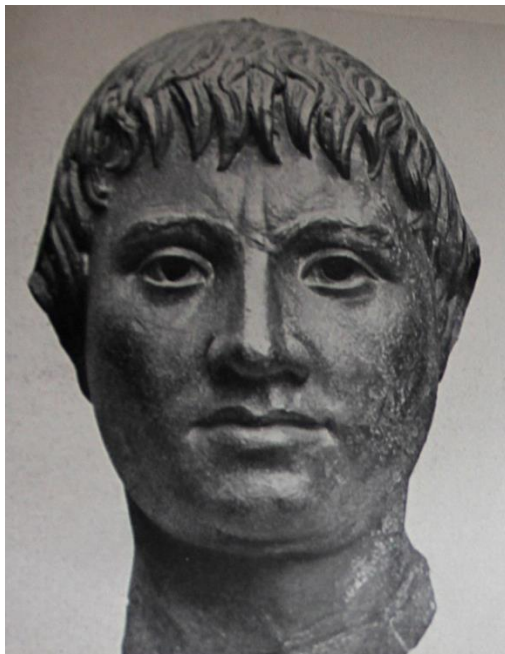
a



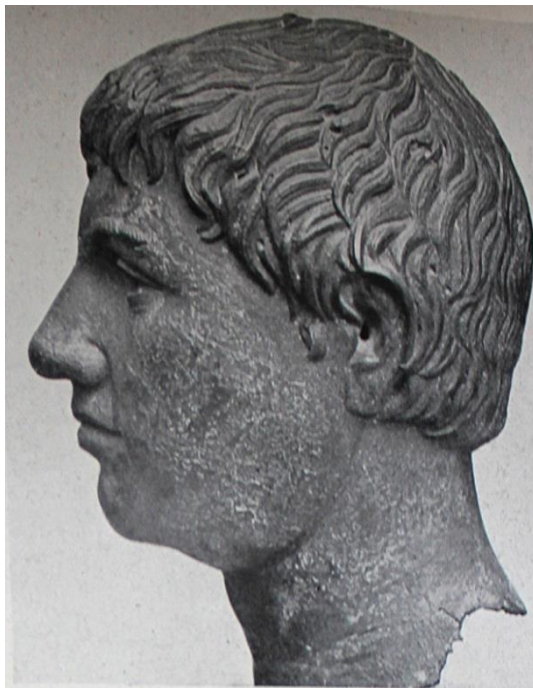
b



c

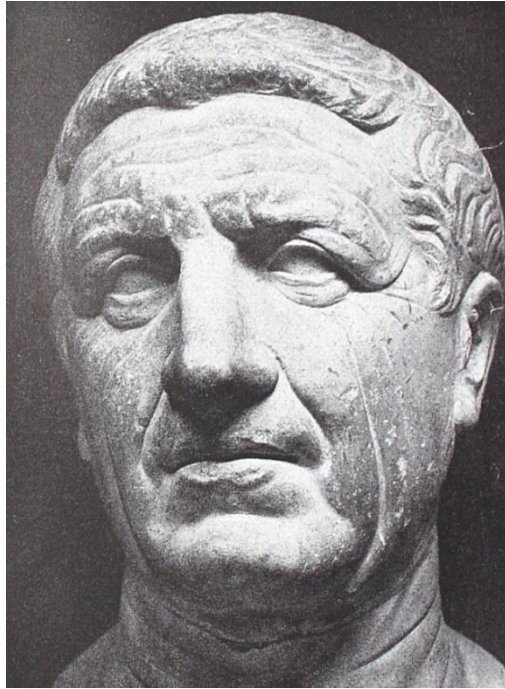


a

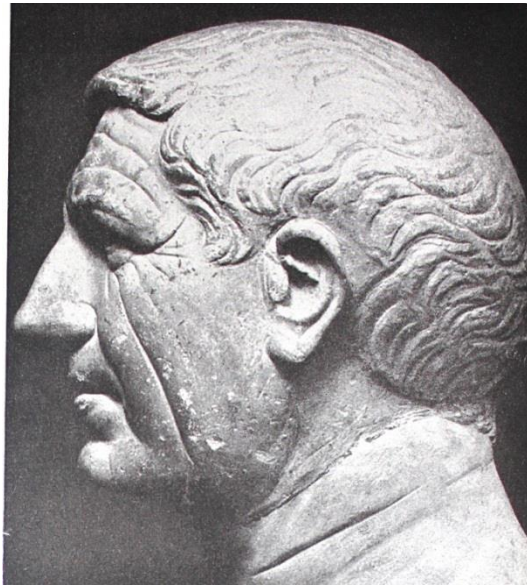


b

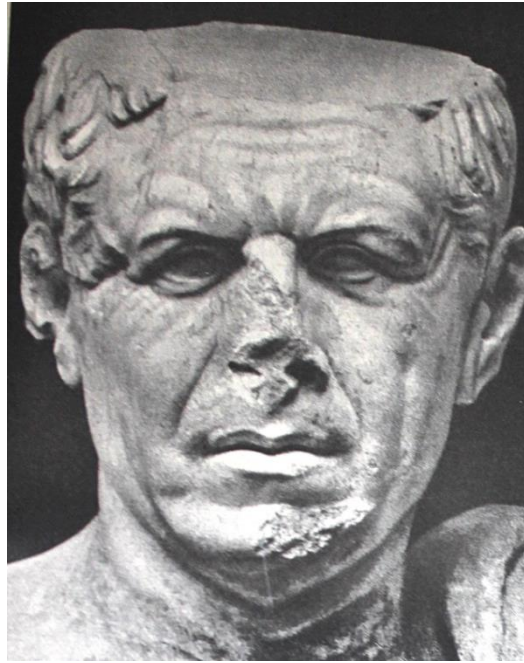




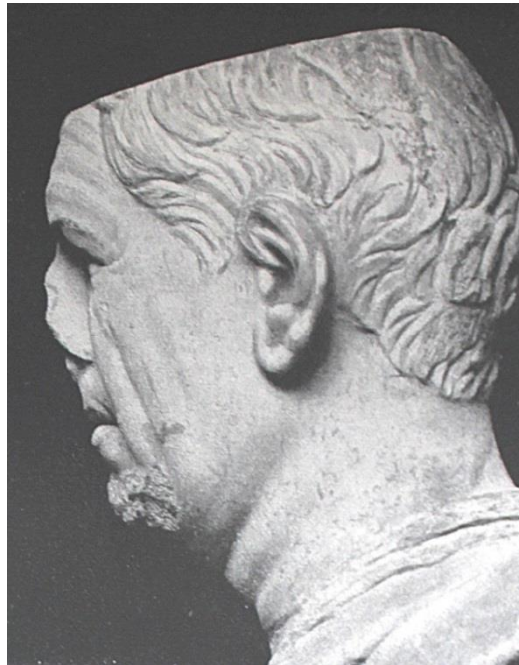
a



b

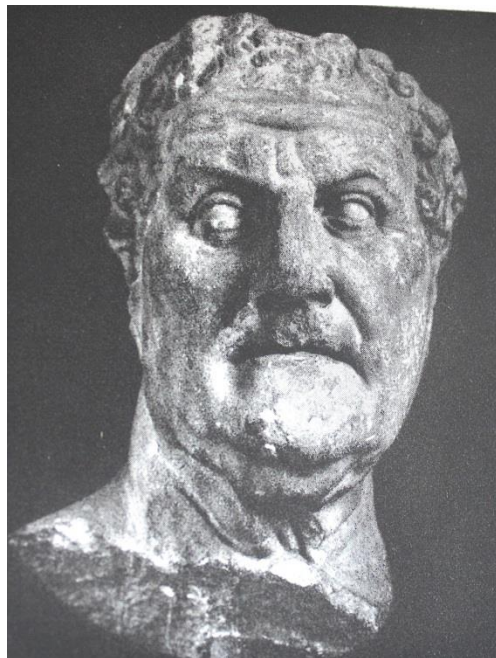


a

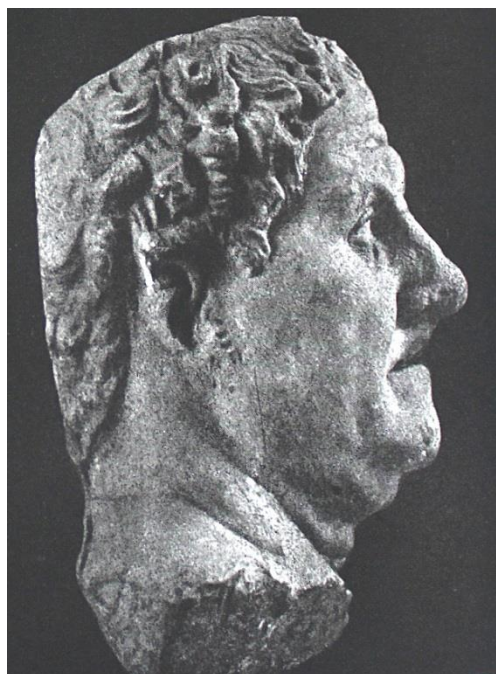


b





a



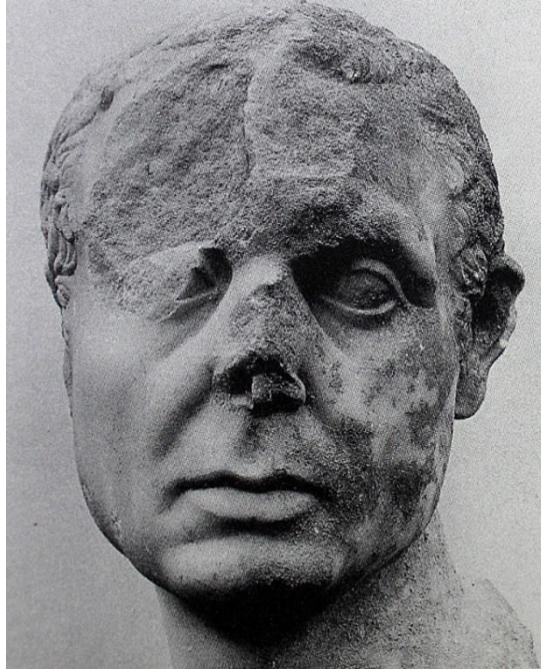
b



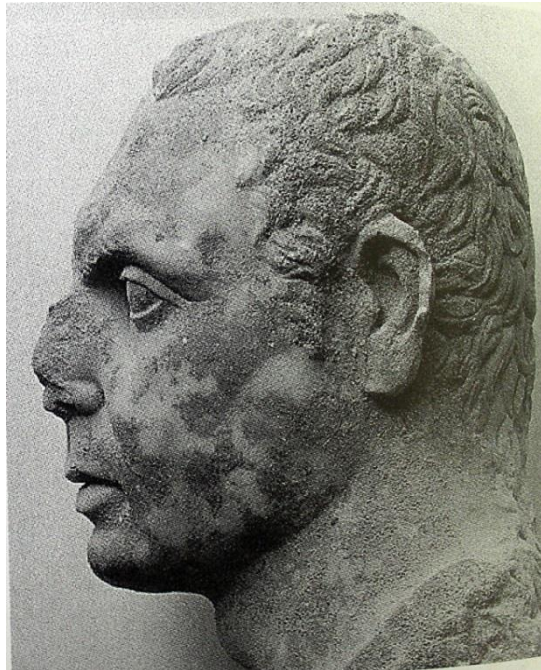
a



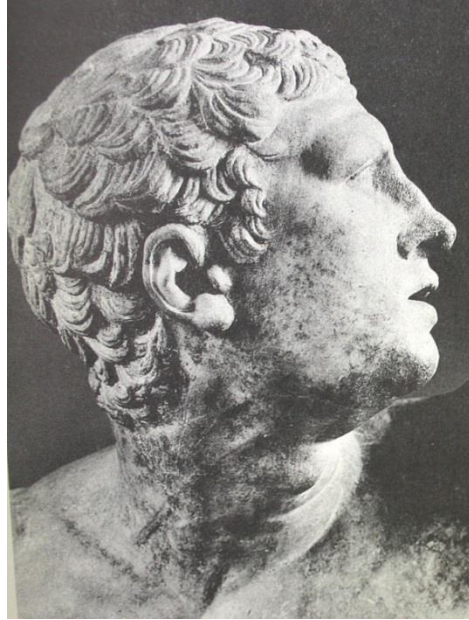
b



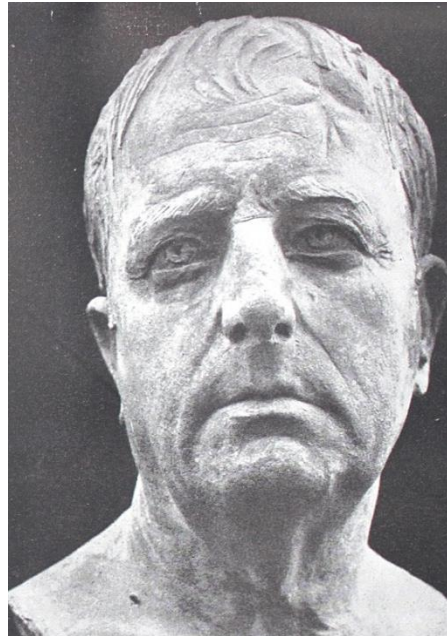
a



b



a

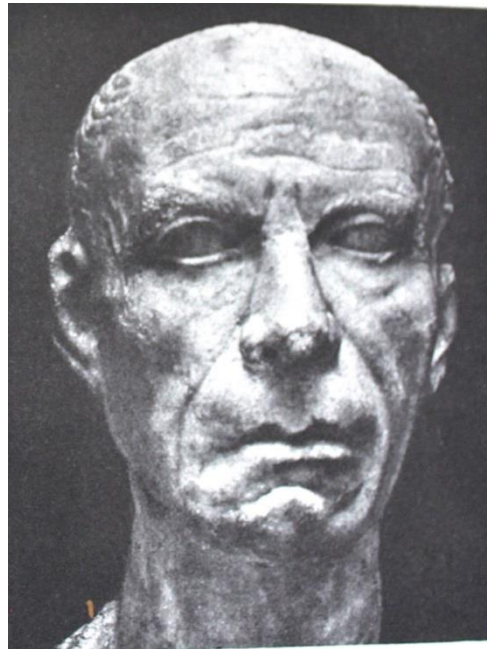


b

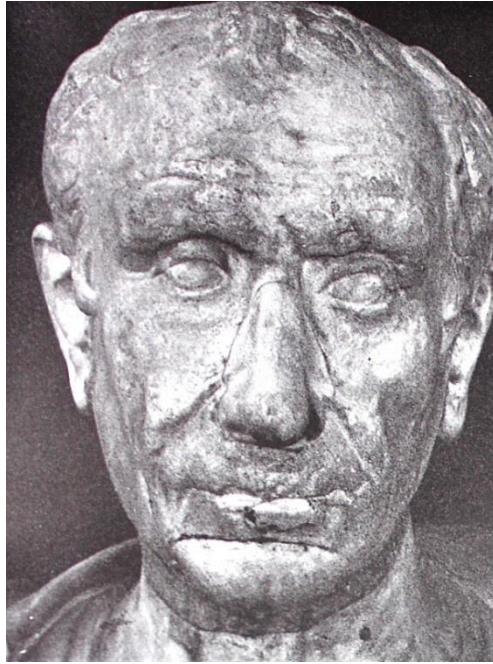




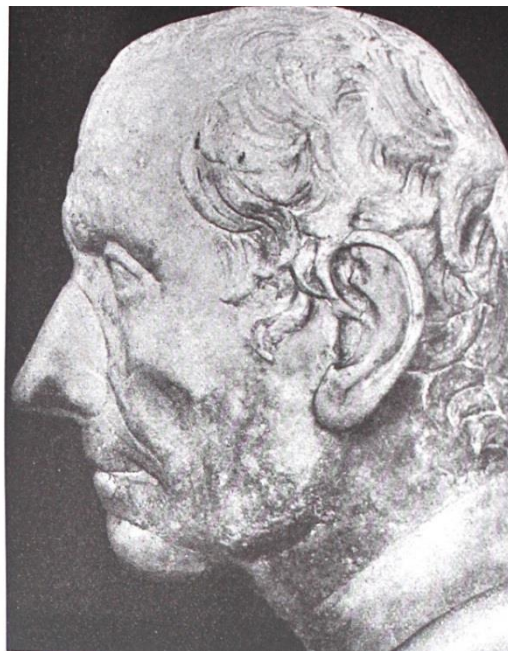
a



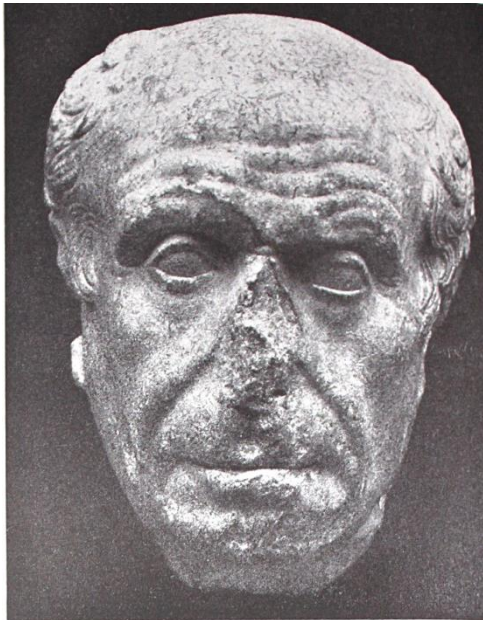
b



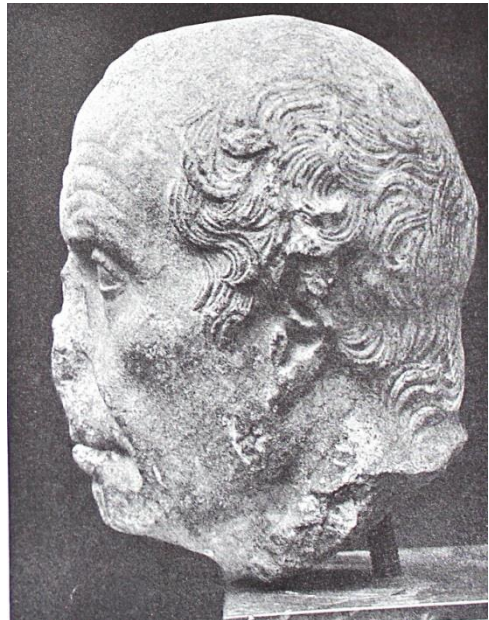
a



b



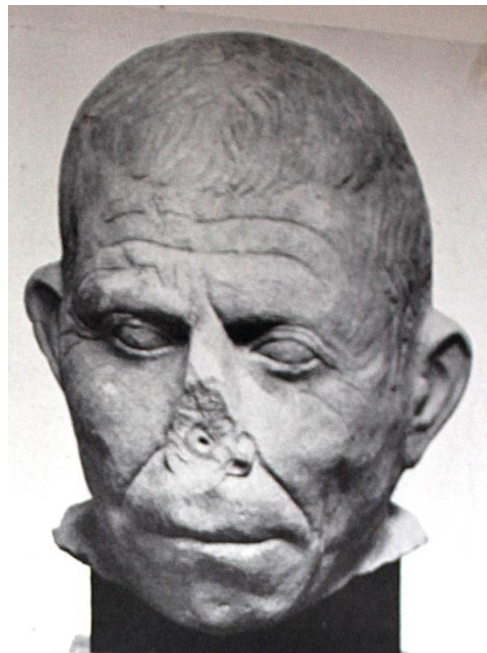
a



b

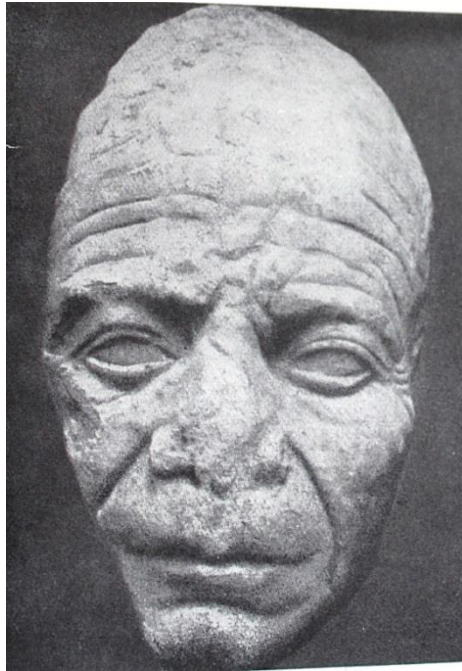


c

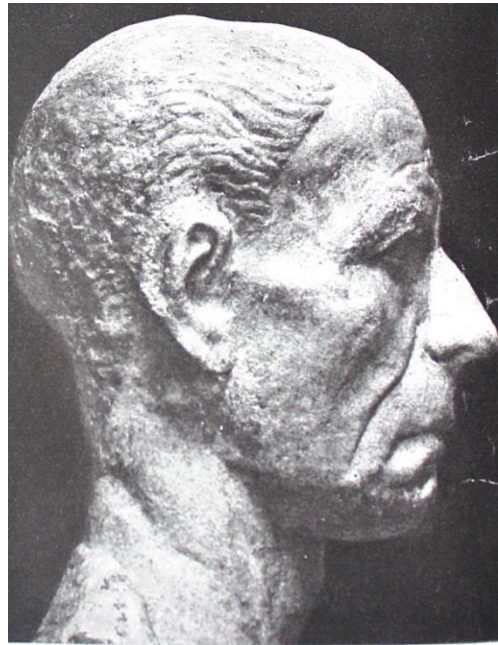


d

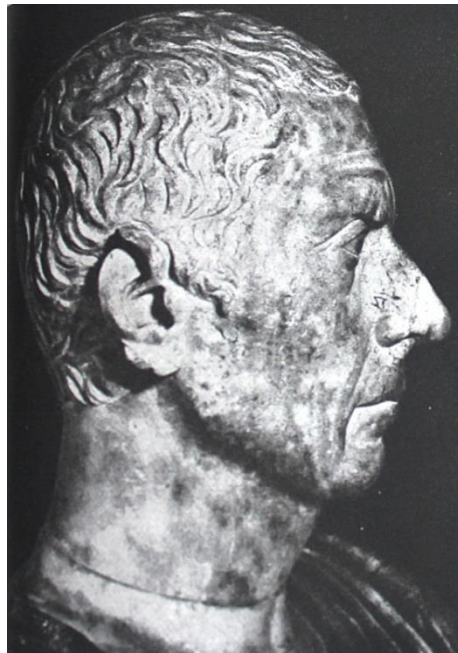




a

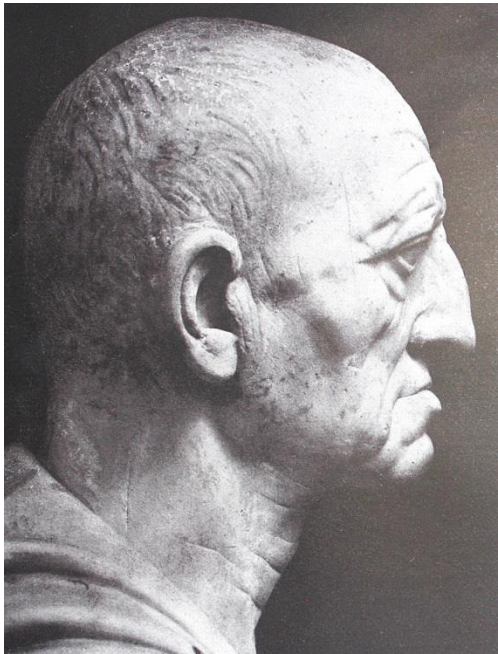


b

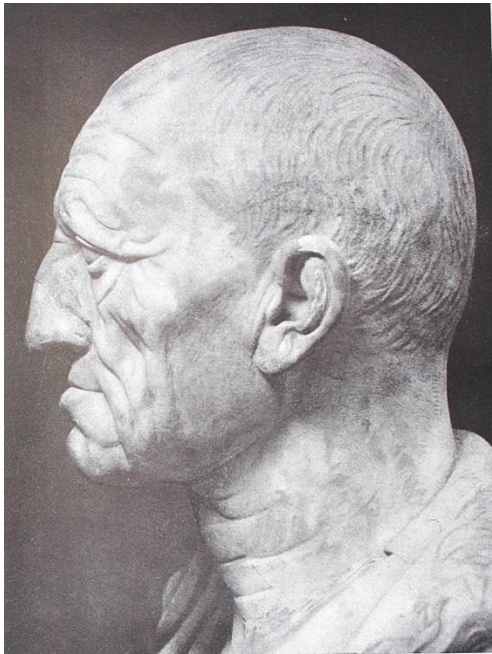


c

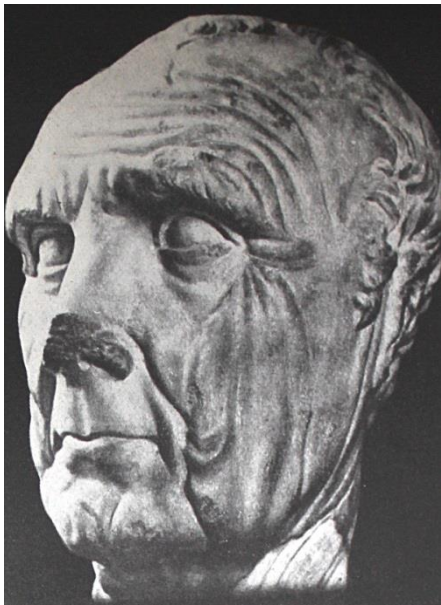




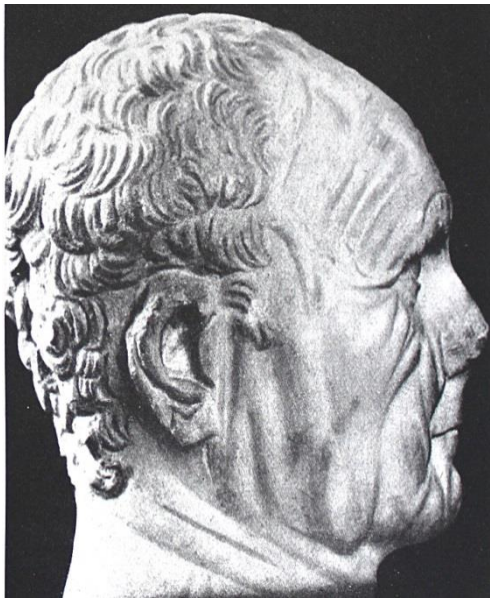
a



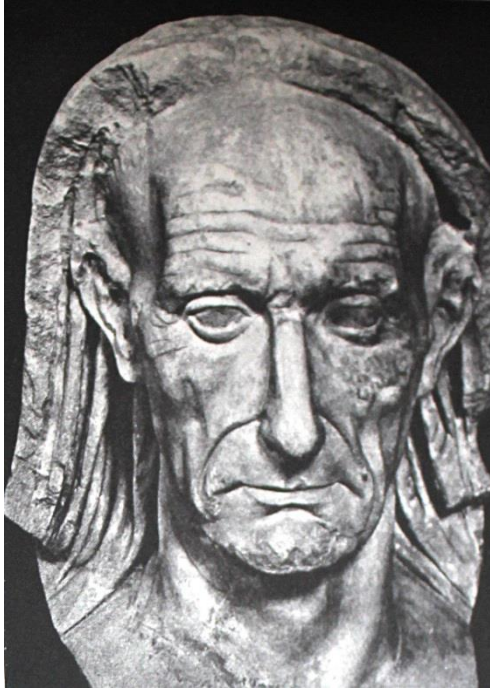
b



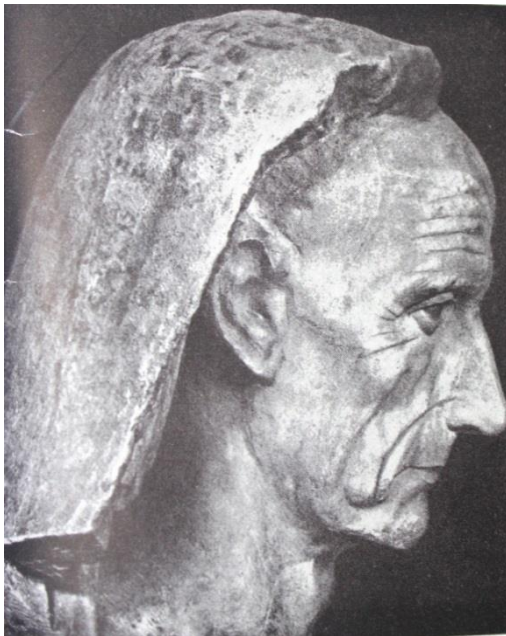
c



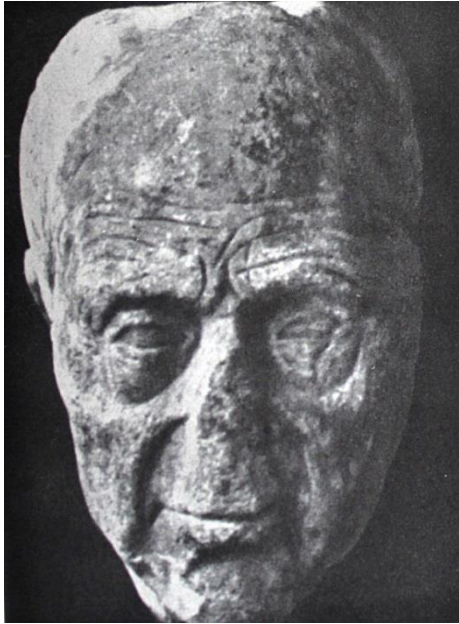
d



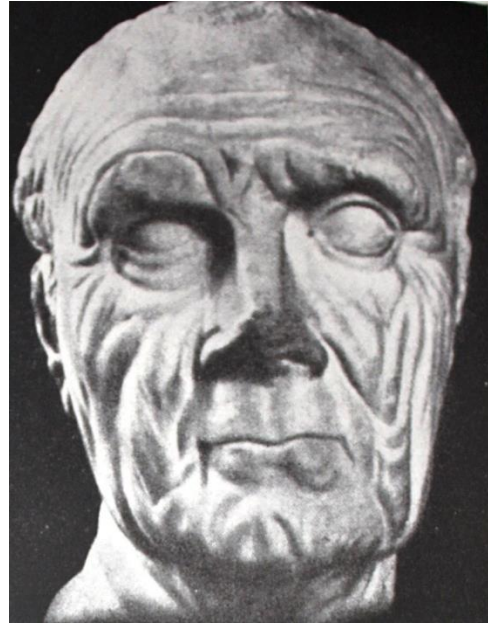
a



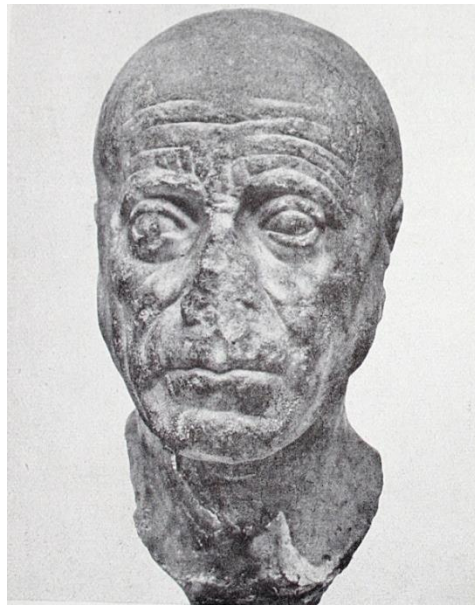
b



a



b

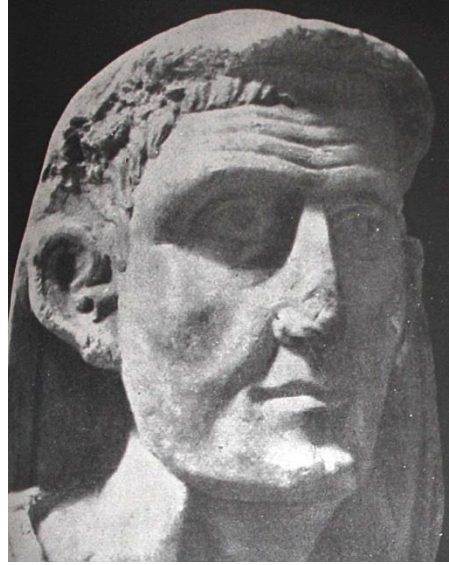


c

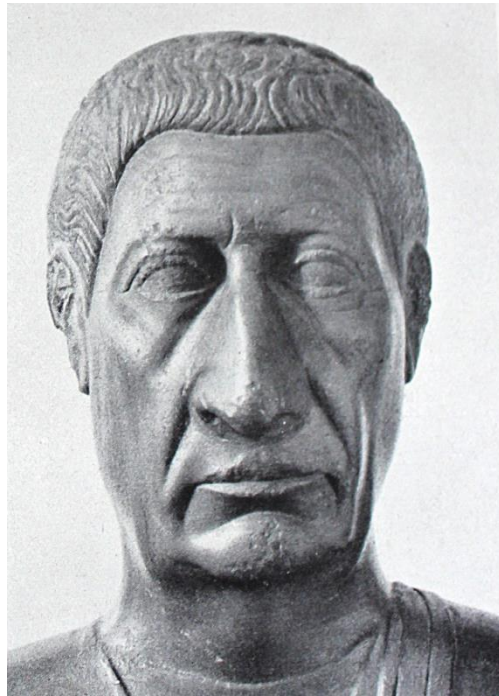




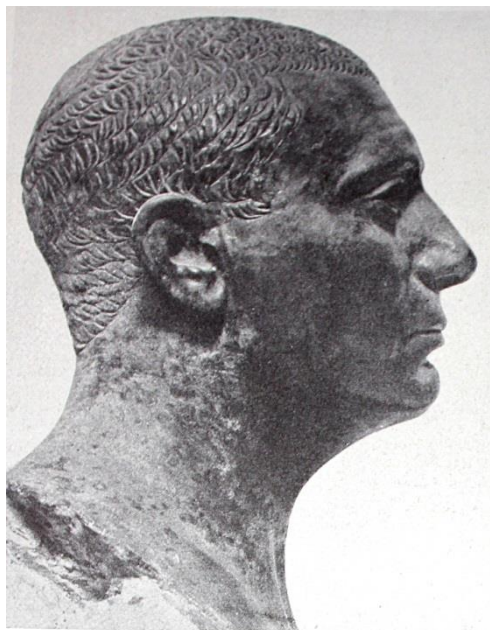
a



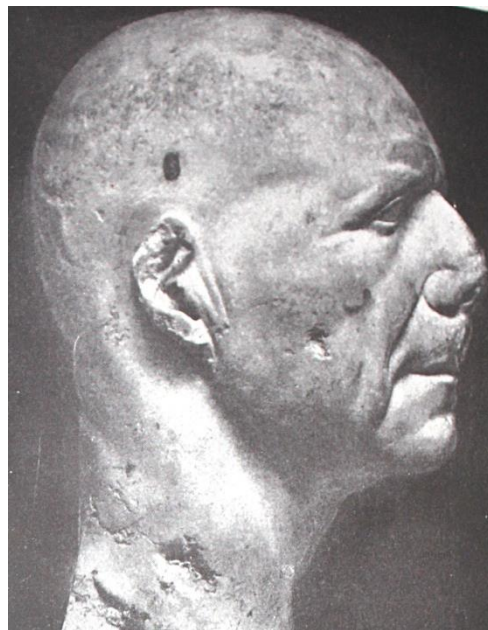
b



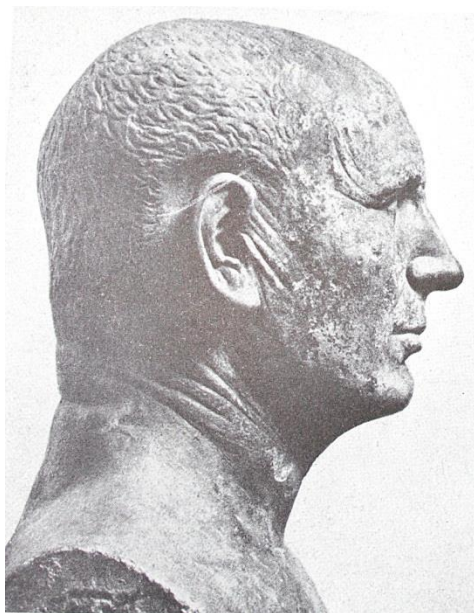
c



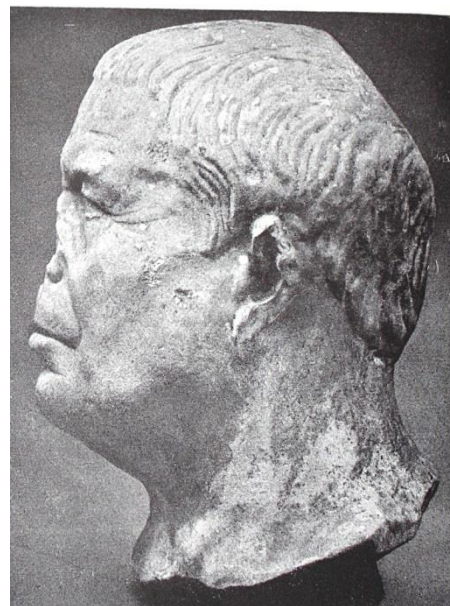
a



b



c

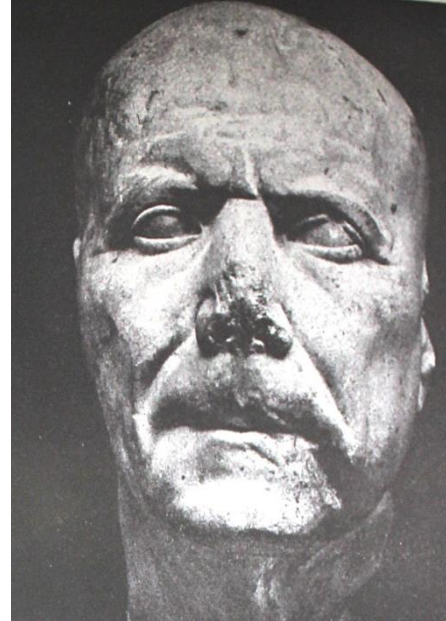


d





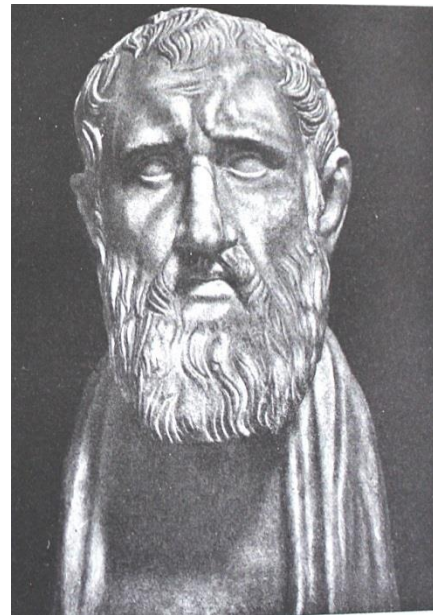
a



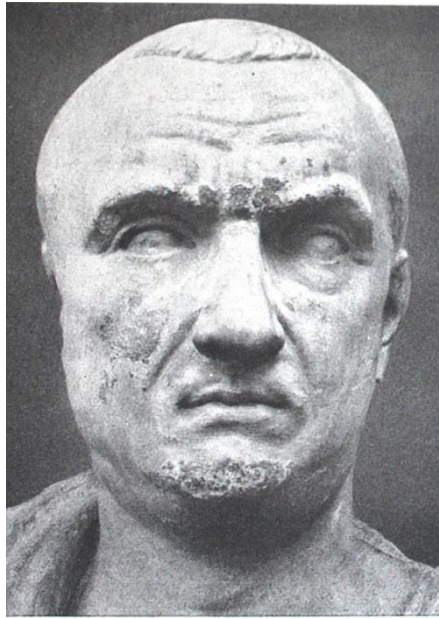
b



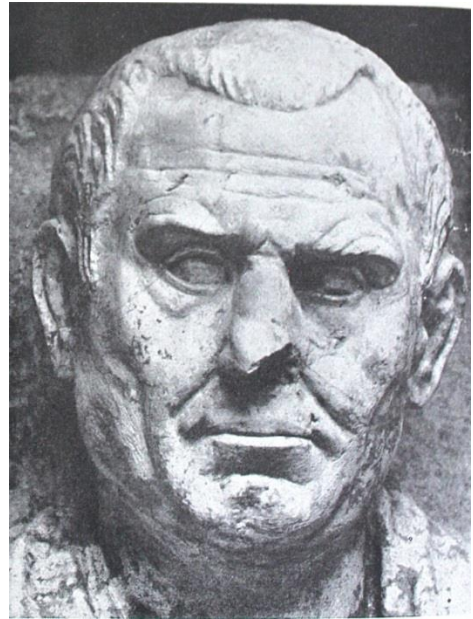
c



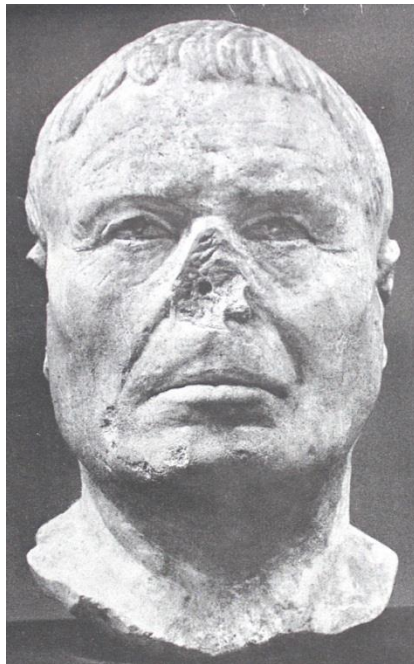
d



a



b



c

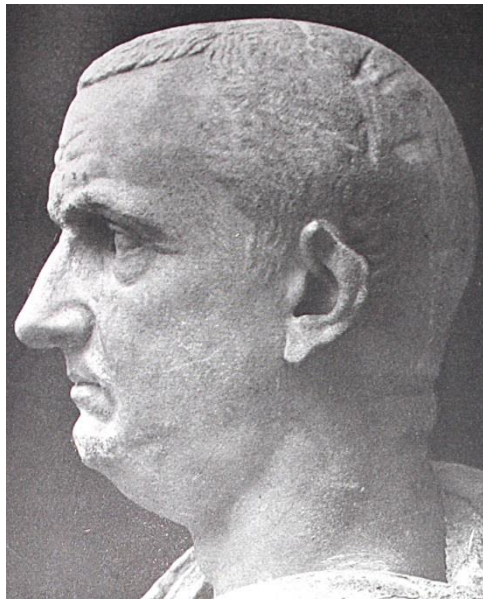




a



b

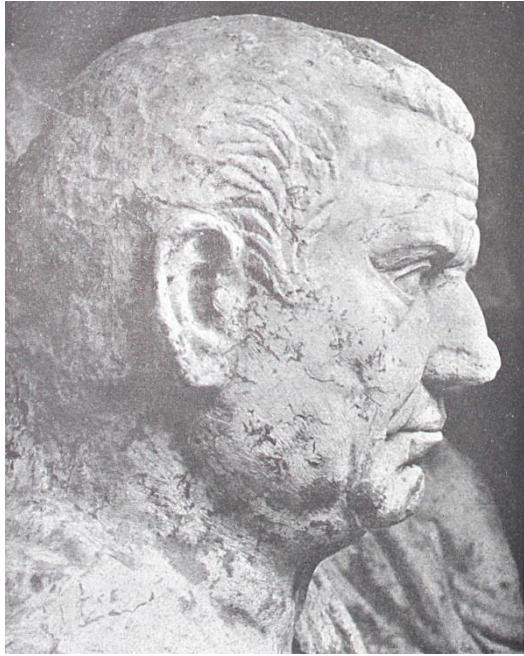


c

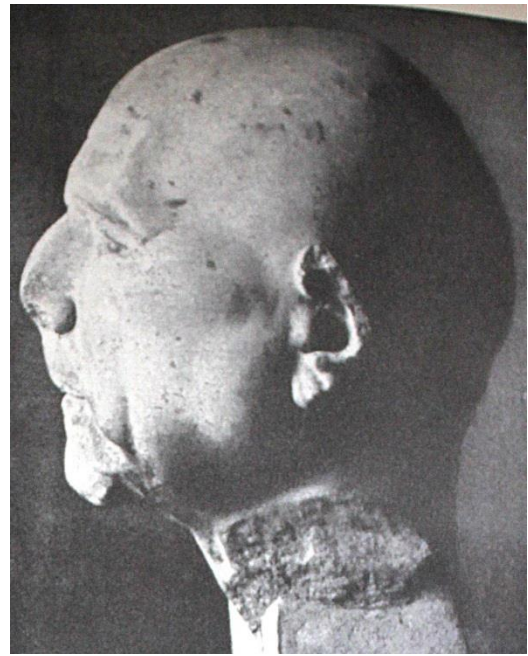


d

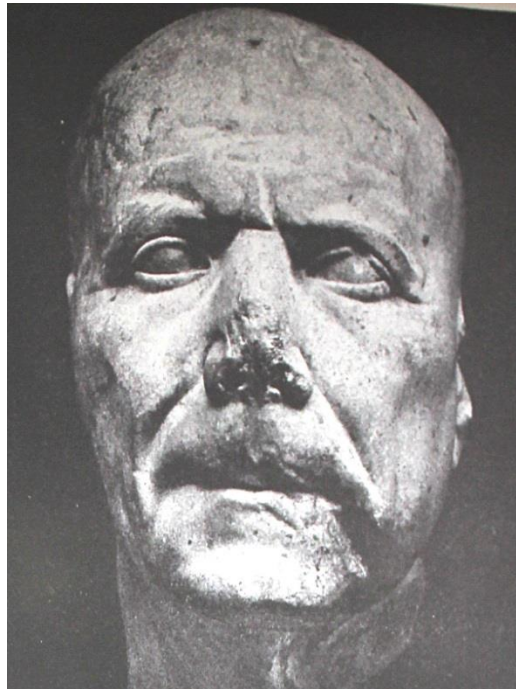




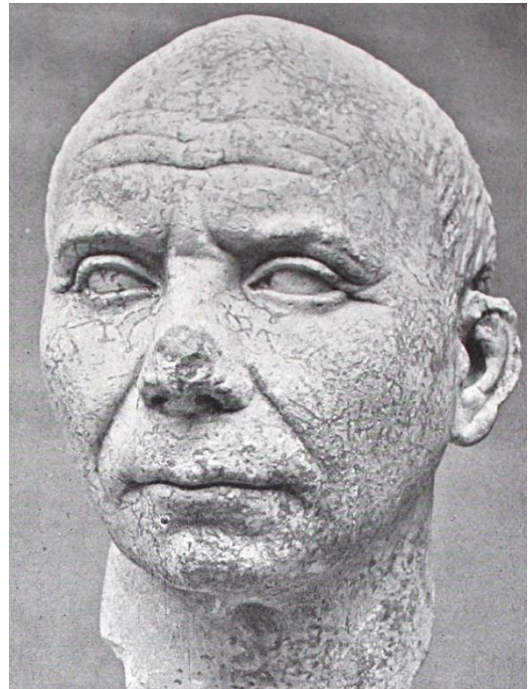
a



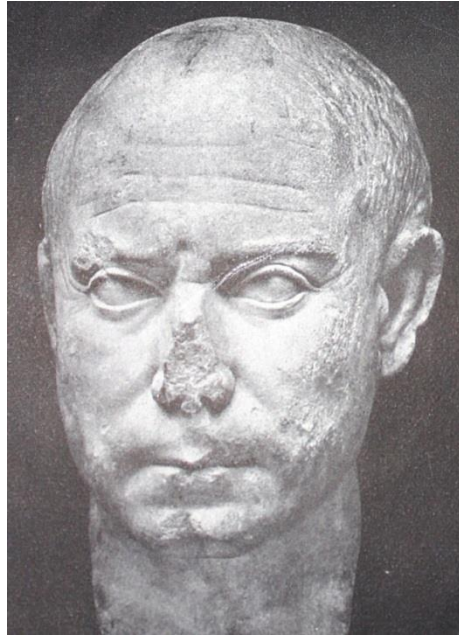
b



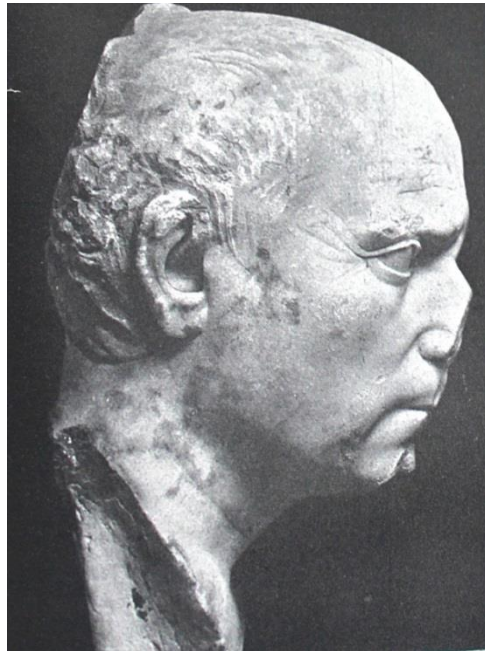
c



d

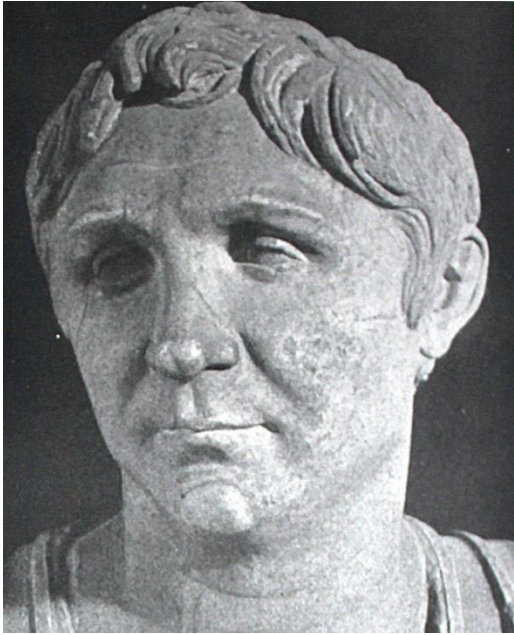


a

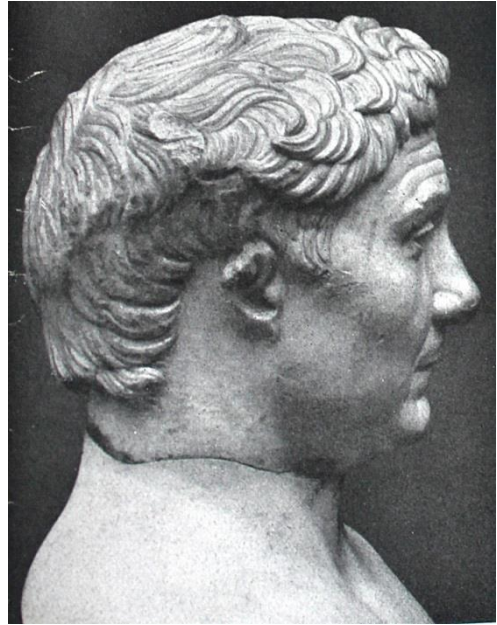


b

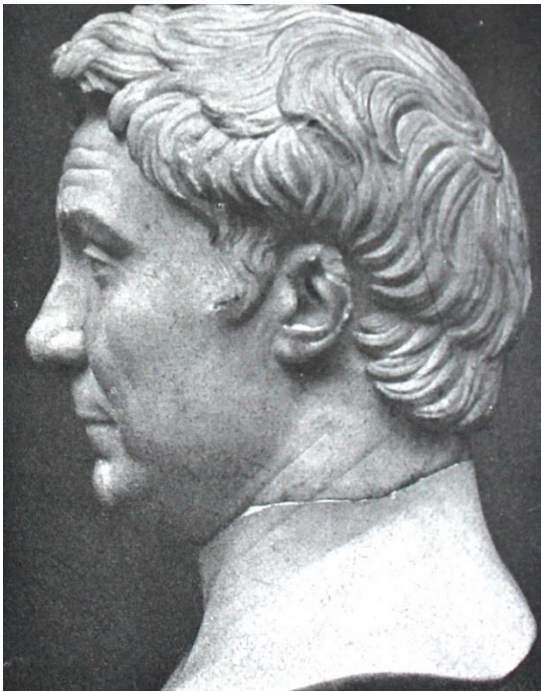




a



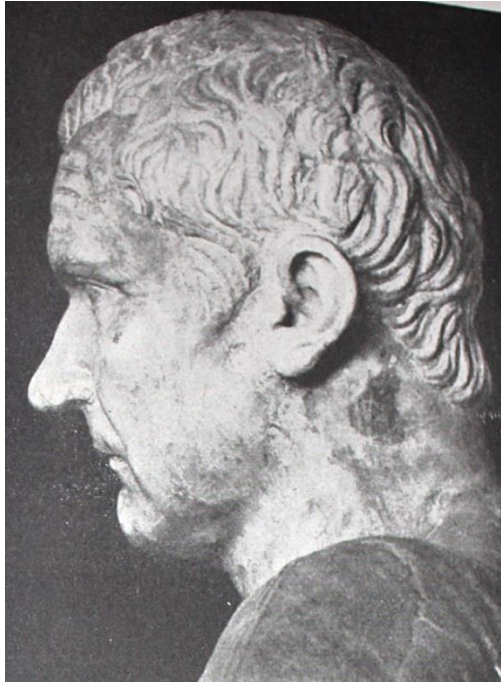
b



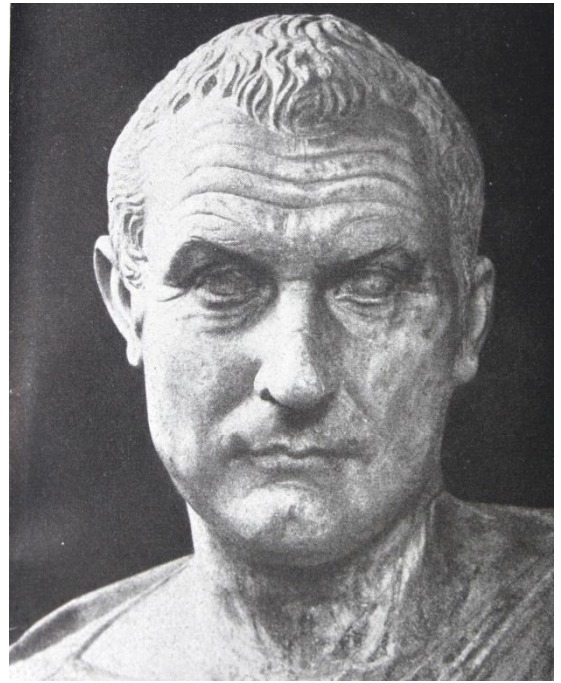
c



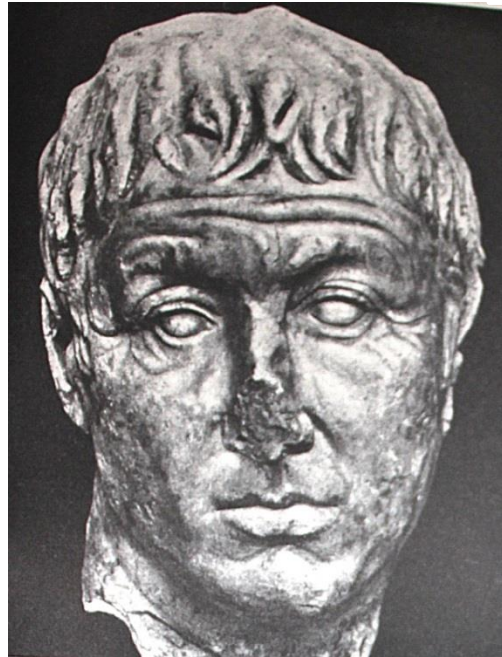
d



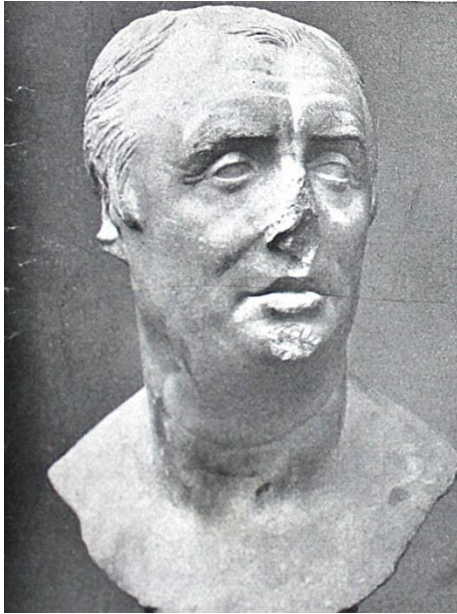
a



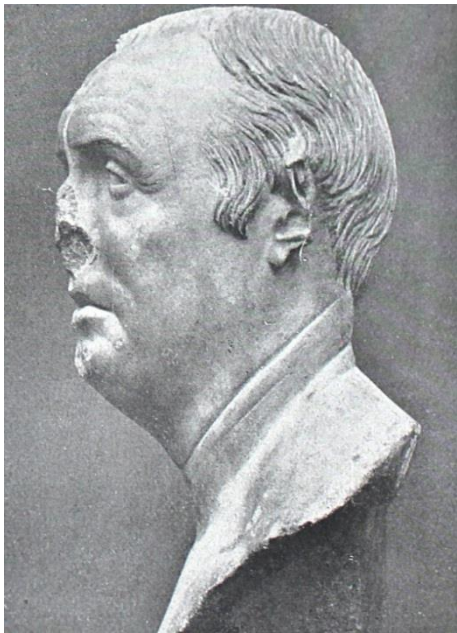
b



c

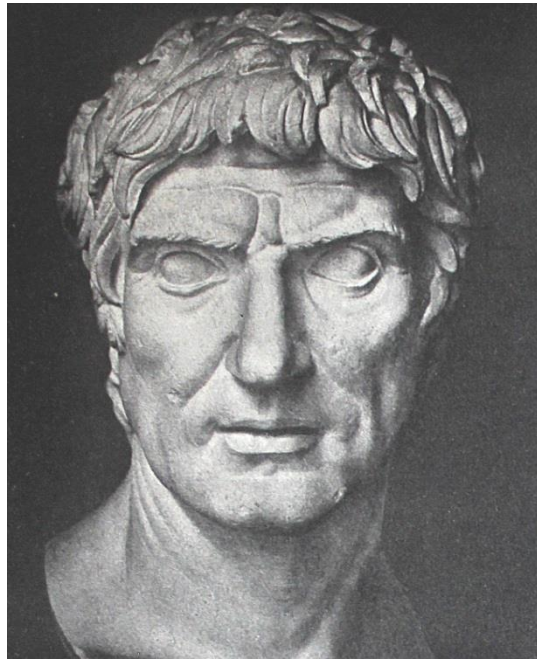


a

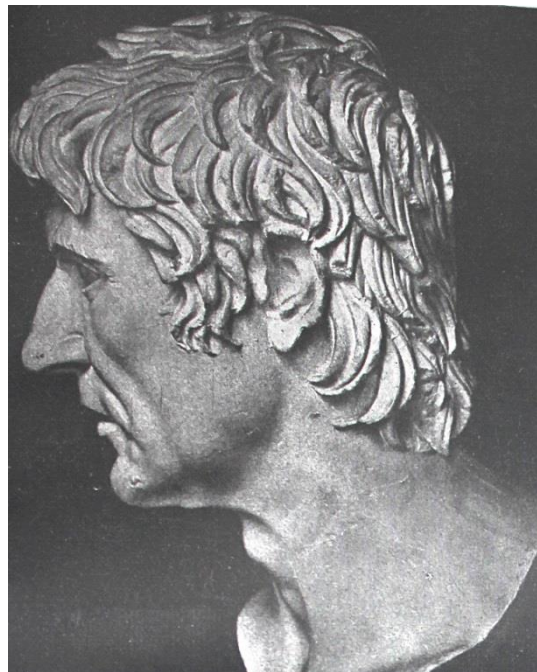


b

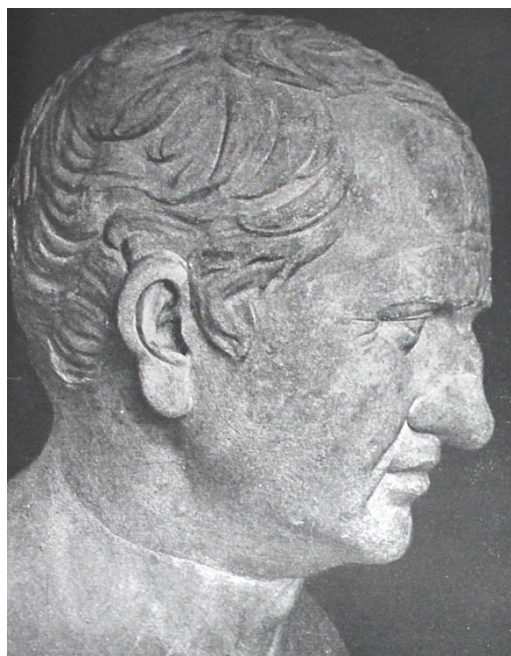




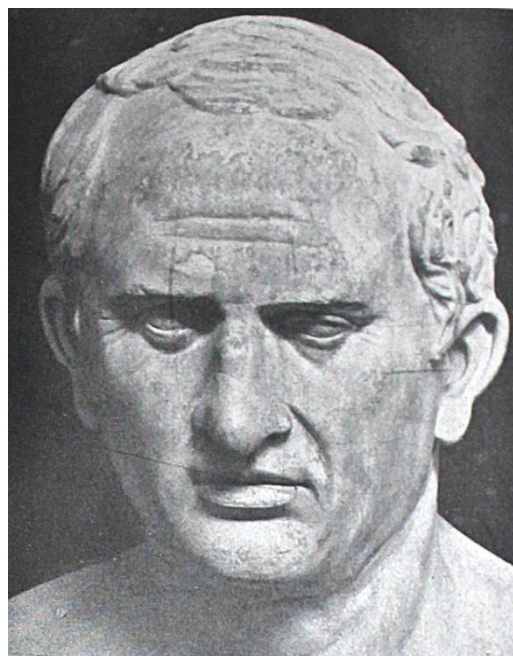
a



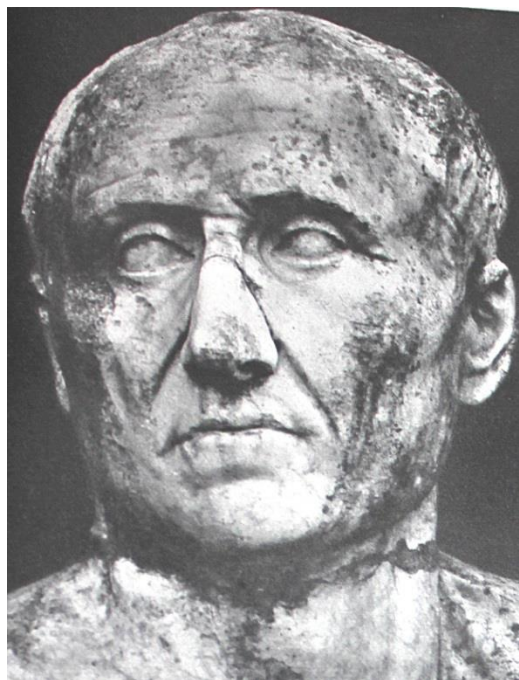
b



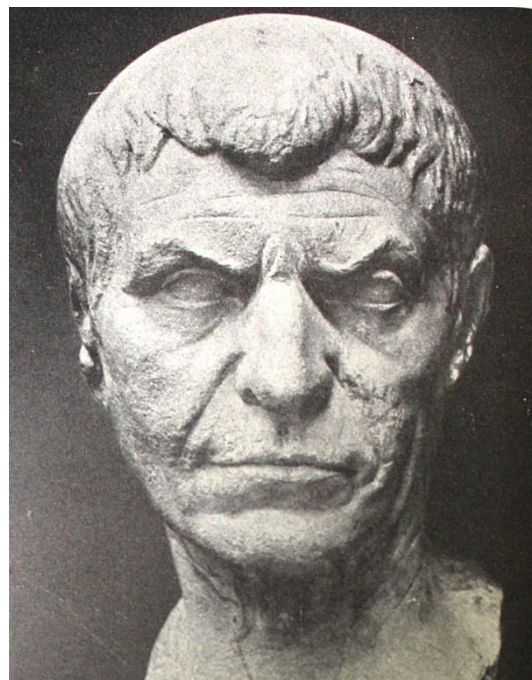
a



b

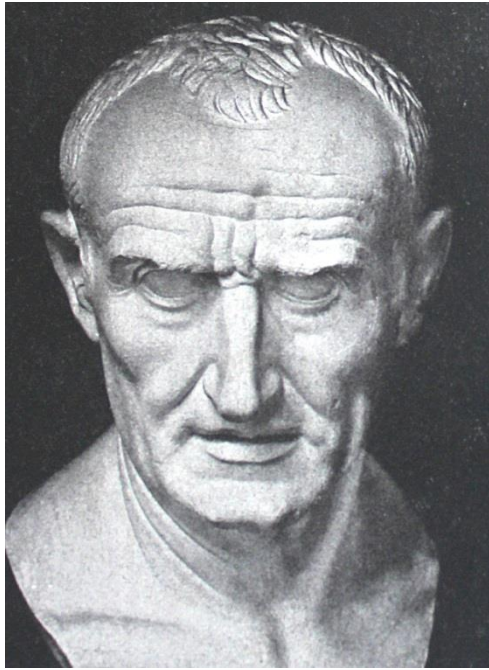


c

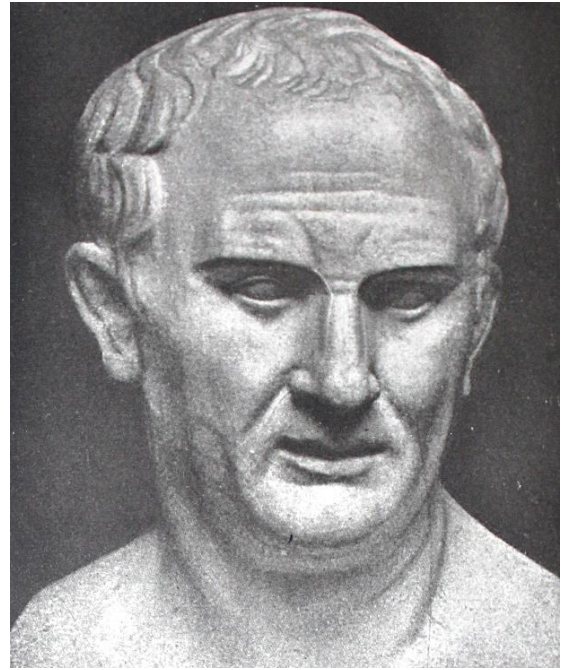


d

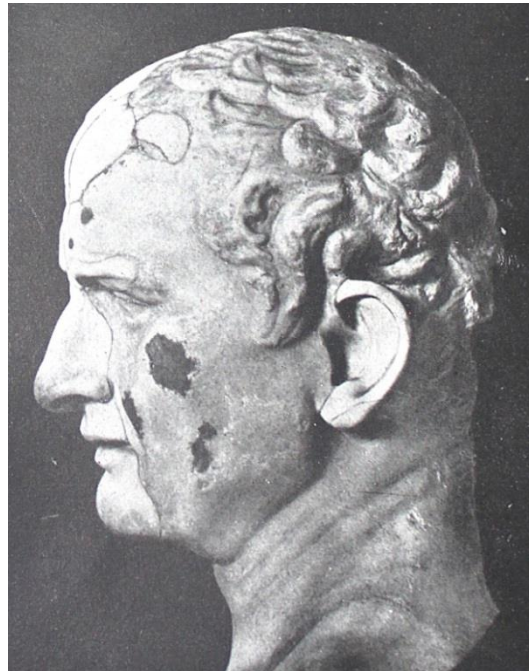




a

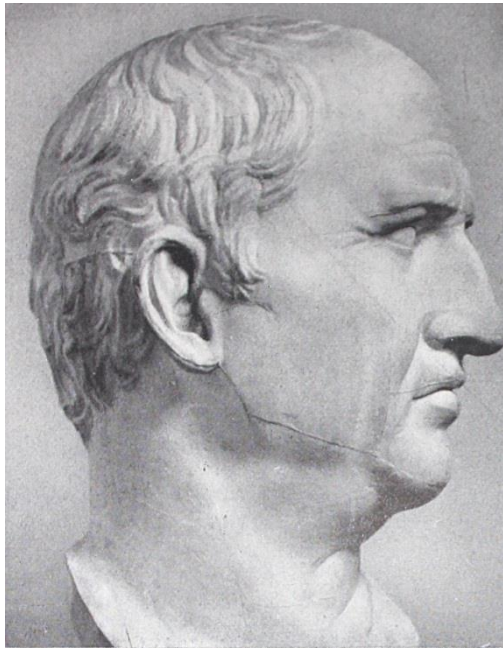


b

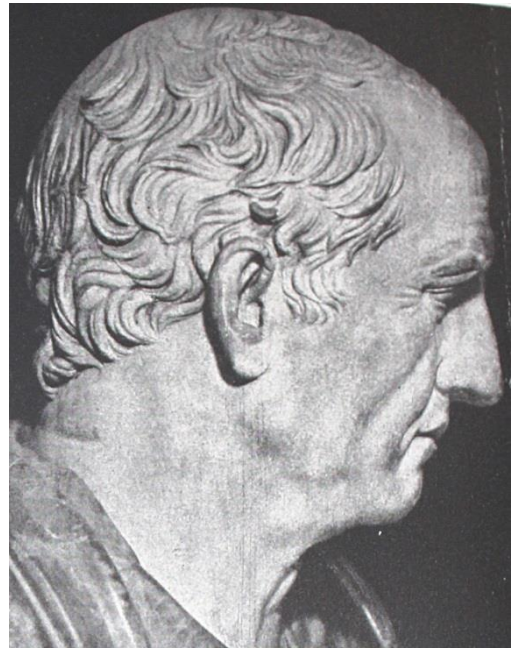


c

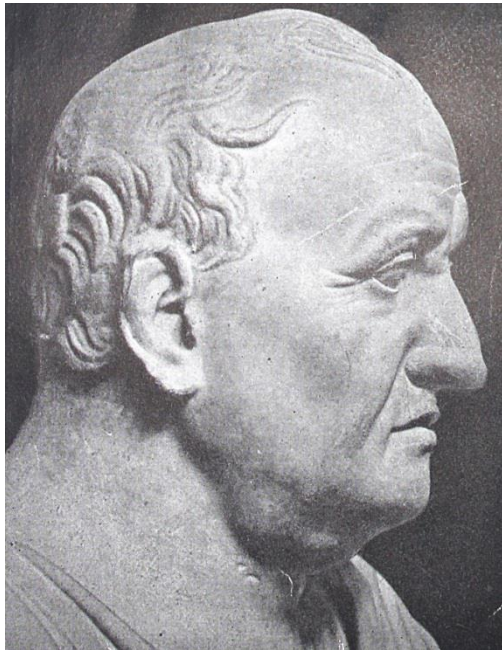




a



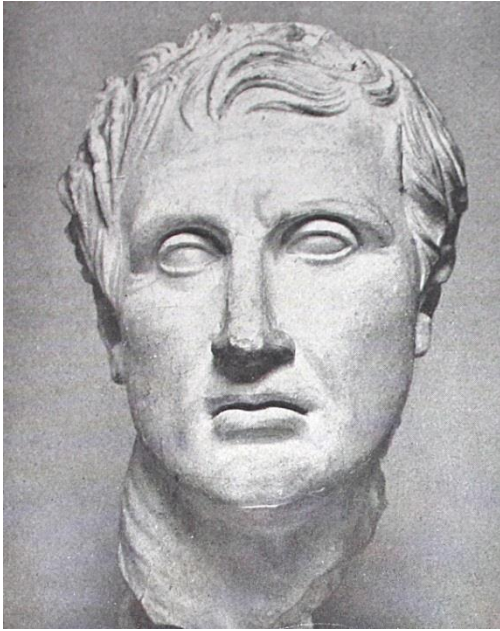
b



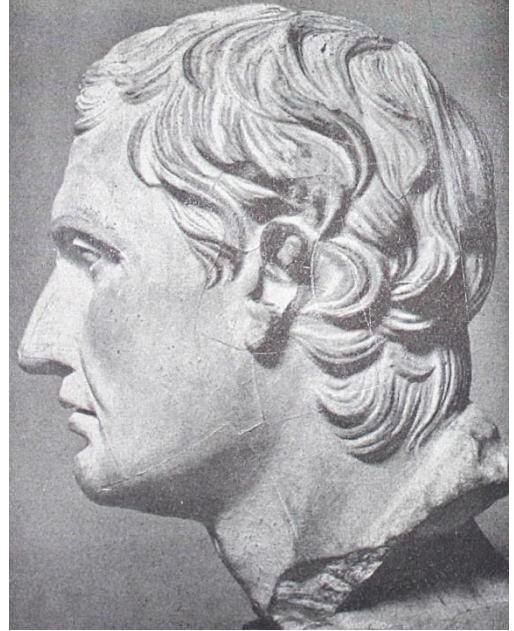
c



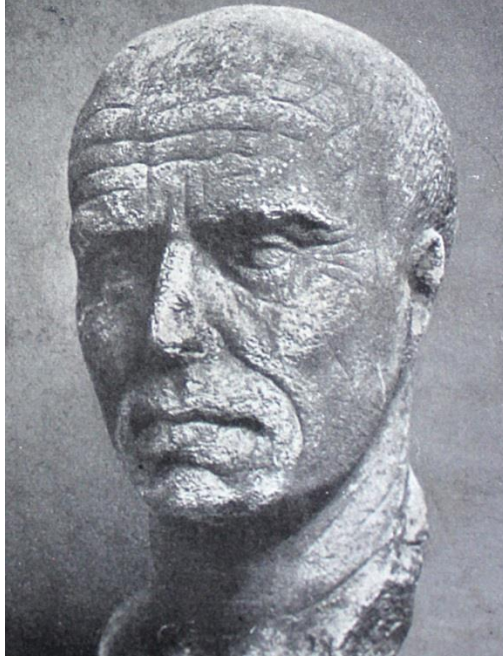
d



a

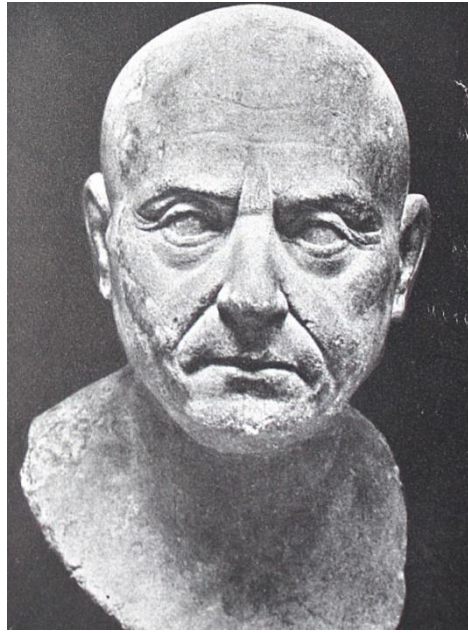


b



c

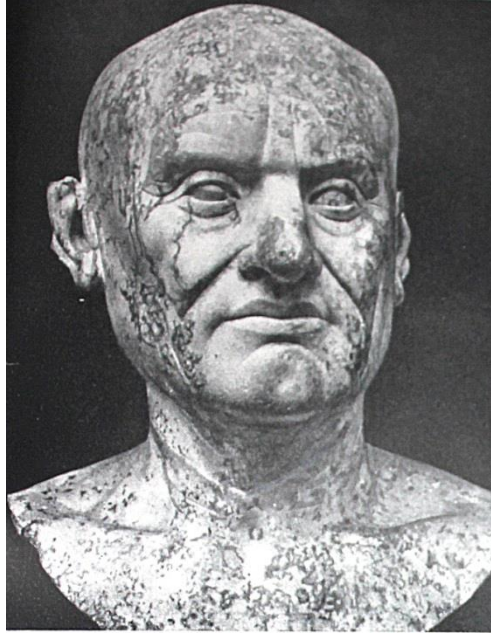




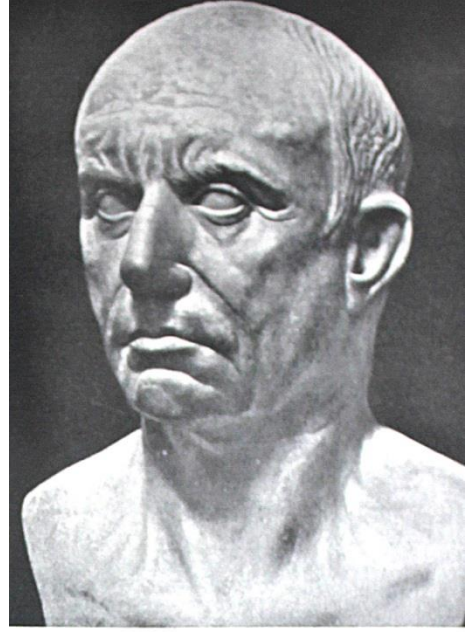
a



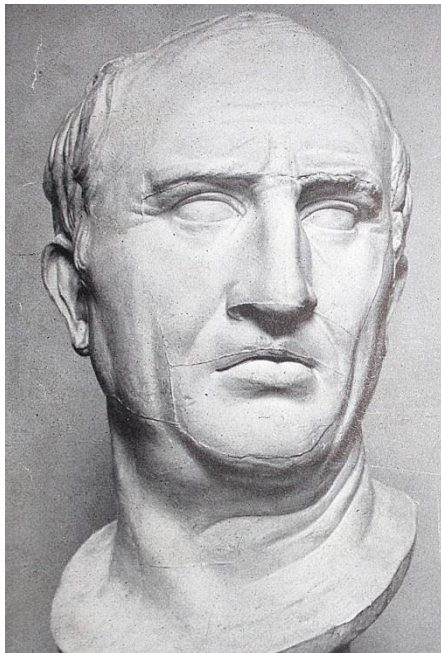
b



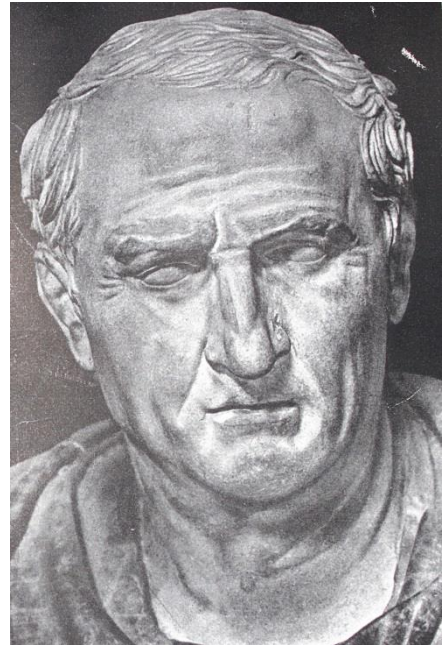
a



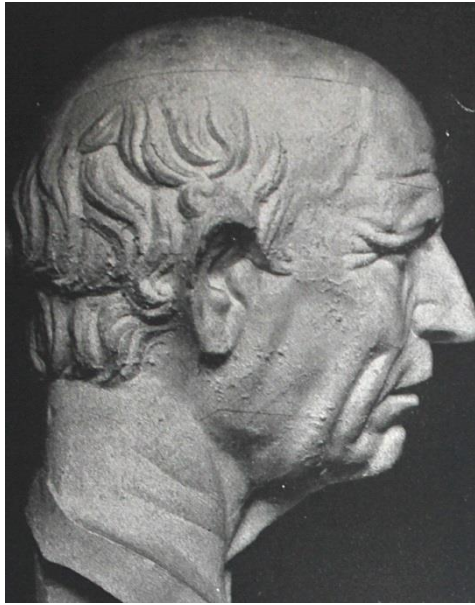
b



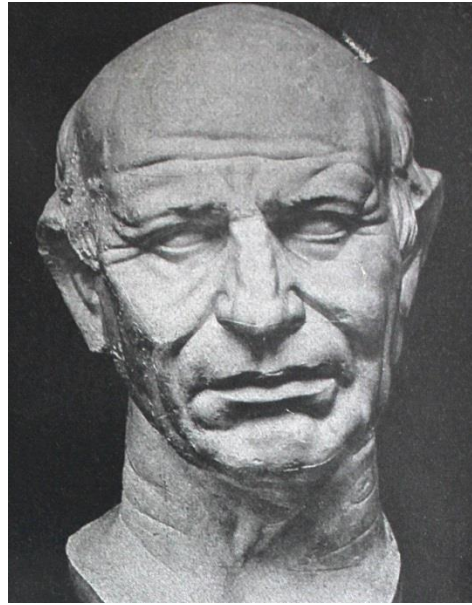
c



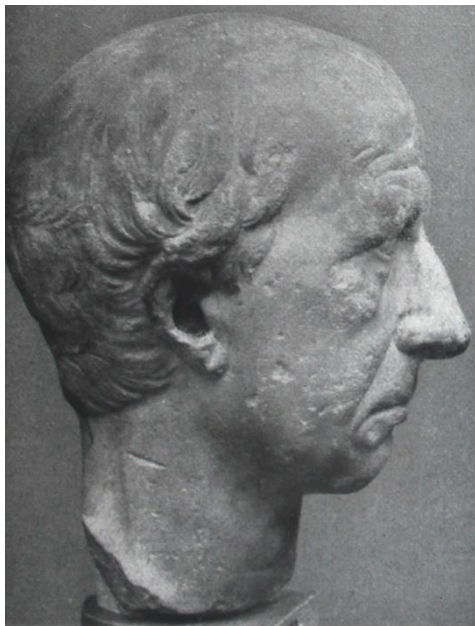
d



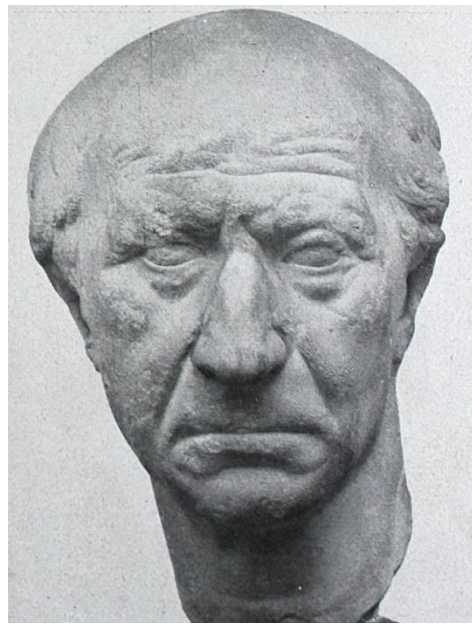
a



b

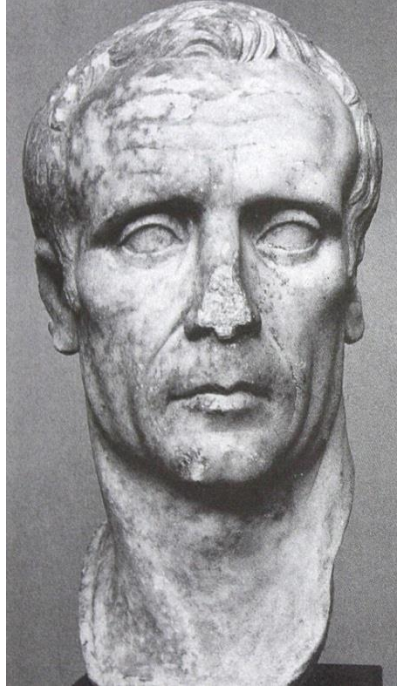


c

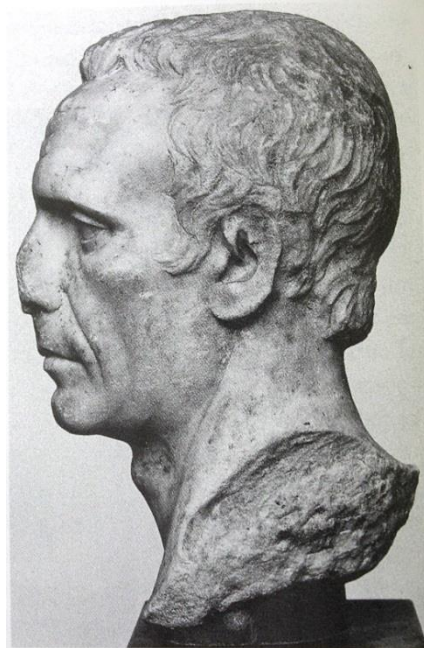


d

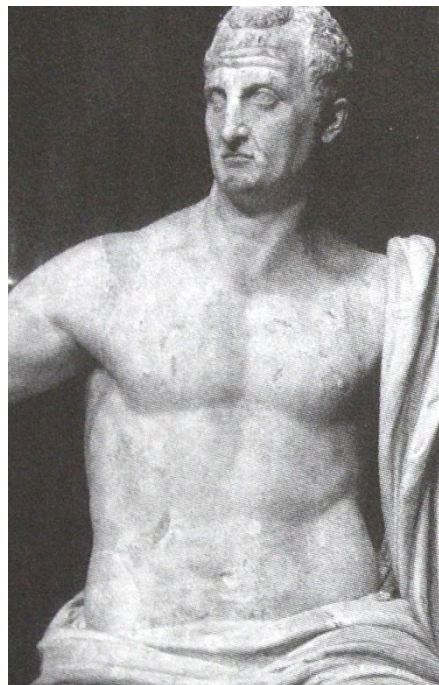




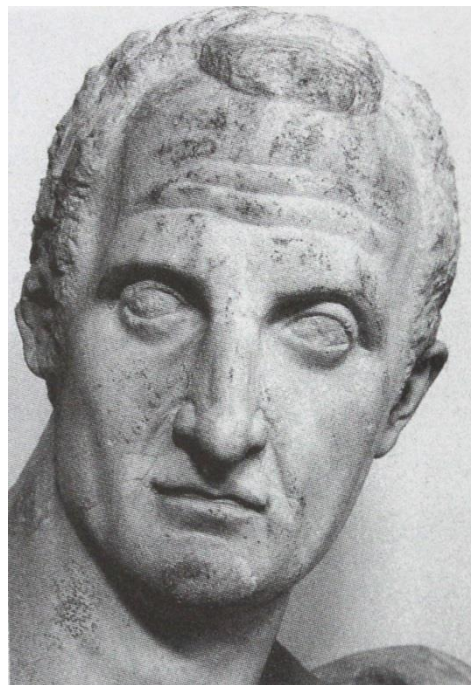
a



b



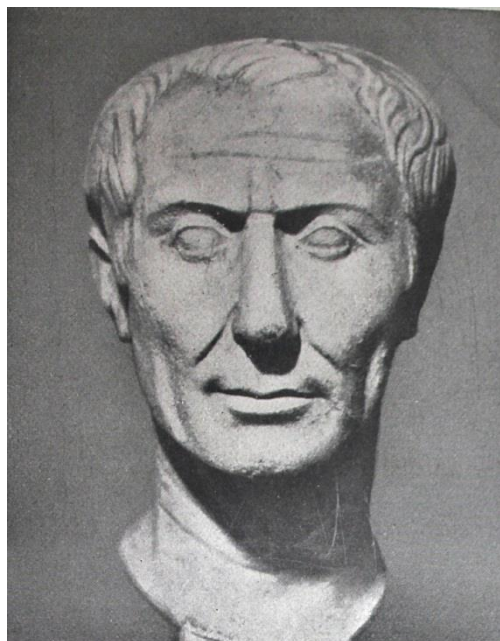
a



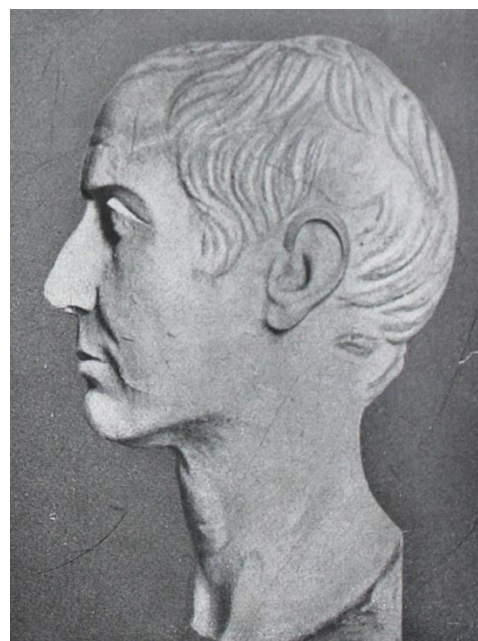
b



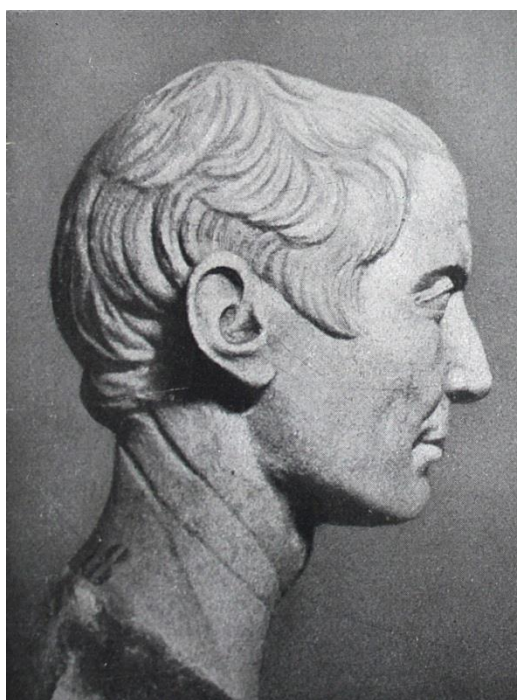
c



a

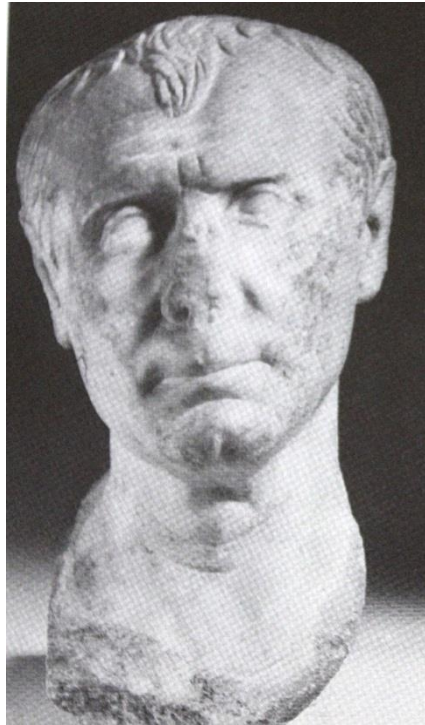


b

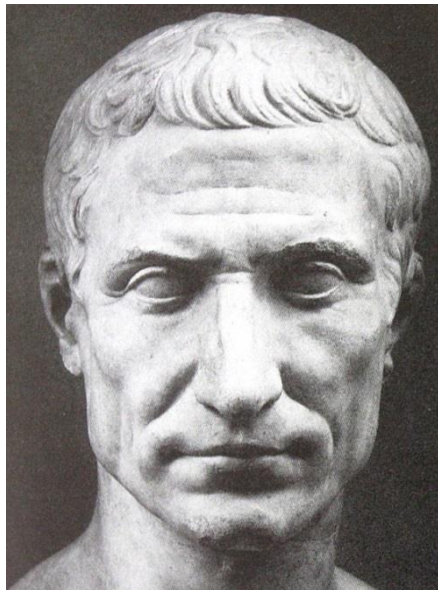


c





a



b